

arts

CS ISSN 0041 — 9008

arts

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

1197/L-1973 71-130-78 09/30 59 58 Kčs 96,— I

'75/76* 1-4

umeleckohistorická revue slovenskej akadémie vied



ars

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

I

Valentin Tolstoj (Moskva) Пластические искусства и городская среда Monumentálna tvorba a mestské prostredie Les arts plastiques et l'environnement municipal Monumentale Kunst im Gesamtbild der Stadt		Mária Spoločníková 4 Neskorogotická nástenná maľba vo Veľkej Lomnici Позднероманская настенная живопись в селе Велька Ломница Peinture murale du style roman tardif à Veľká Lomnica 12 Spätromanische Wandmalerei in Veľká Lomnica	
Karol Kahoun Tridsať rokov slovenského sochárstva v socialistickej výtvarnej kultúre Тридцать лет словацкого зодчества в социалистической изобразительной культуре Trente ans de la sculpture slovaque — sa place dans la culture socialiste Dreissig Jahre slowakischer Bildhauerschöpfung im Rahmen der sozialistischen darstellenden Kunst		II Ján Bakoš O potrebe teórie v slovenskom dejepise umenia О необходимости теории в словацком искусствоведении Réflexions sur une théorie immanente — question essentielle de l'histoire slovaque des arts Über das Bedürfnis einer Theorie in der slowakischen Kunstgeschichte	159
Zora Hanáková Vývinové tendencie v slovenskom maliarstve 1918—1945 Тенденции развития в словацкой живописи в период с 1918 по 1945 г. Tendences d'évolution dans la peinture slovaque entre 1918 et 1945 Slowakische Malerei — Entwicklungstendenzen in der Zeitspanne zwischen 1918 und 1945	33	Valentín Angelov (Sofia) Деформация в искусстве Deformácia v umení Déformations dans les arts plastiques Deformationen in der Kunst	182
Viera Luxová Príspevok k tvorbe Jozefa Hartmanna О творчестве Йозефа Гартманна Contribution à l'oeuvre de Joseph Hartmann Beitrag zu Joseph Hartmanns Bildhauerwerk	53	Dušan Sulc Ein Versuch Bücher und Zeitschriften ästhetisch zu gestalten Úsilie o estetický tvar kníh, brožúr a časopisov Стремление к эстетической форме книг, брошюр и журналов Un expérimént les livres et les journeaux esthétiquement d'arranger	192
Katarína Závadová-Jančová Die Ästhetik graphischer Landkarten des 16.—19. Jahrhunderts Estetika grafických máp 16.—19. storočia Эстетика графических географических карт 16—19 веков Esthétique des cartes graphiques du 16 ^{ème} jusqu'au 19 ^{ème} siècle	79	Iva Mojžišová O počiatkoch umeleckej kritiky О истоках художественной критики Des débuts de la critique d'art Über die Anfänge der Kunstkritik	209
Ivan Rusina L'oeuvre de Giuliani au Chemin de Croix de Bratislava Giulianiho dielo na bratislavskej Kalvárii Произведение Джулиани на братиславской Голгофе Giulianis Bildhauerwerk am Kalvarienweg in Bratislava	113	Alojz Struhár Prinzipien des geometrischen Systems und der Konstruktion gotischer Masswerke Princípy geometrického osnovania a konštrukcie gotických kružieb Принципы геометрического фундамента и конструкции готических розеток Principes du système géométrique et de la construction des fenêtres en ogive	259
Eva Toranová Slowakisches Kunsthandwerk in der Slowakei aus der Zeit der Gotik Умеlecké remeslá na Slovensku v období gotiky Художественные ремесла в Словакии в эпоху готики Les arts mineurs en Slovaquie à l'époque gothique	125		

III

Viera Luxová Doc. PhDr. Alžbeta Güntherová-Mayerová (1905—1973) Доцент Доктор философских наук Альжбета Гюнтерова-Майерова (1905—1973)	329	Mária Spoločníková Trône de grâce à Bardejov Trón milosti v Bardejove Престол милости в Бардееве Gnadenstuhl in Bardejov	338
Fedor Kresák — Katarína Závadová Bibliografia prác Alžbety Güntherovej-Mayerovej Библиография работ Альжбеты Гюнтеровой-Майеровой Alžbeta Güntherová-Mayerová — bibliographie complète Alžbeta Güntherová-Mayerová — eingehende Bibliographie	333	Tézy a posudky kandidátskych dizertačných prác Тезисы и оценки кандидатских диссертаций Thèses et comptes rendus des travaux de dissertation Thesen und Begutachtungen von Kandidatur-Dissertationsarbeiten	358

Пластические искусства и городская среда

I

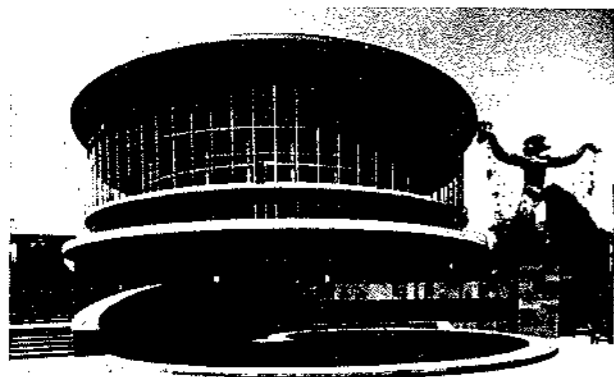
ВАЛЕНТИН ТОЛСТОЙ

Различные философские системы по-своему понимают проблему взаимоотношений человека и окружающей среды, а, следовательно, и роль художника в ее формировании. Наше понимание этой проблемы включает не только заботу о предметно-пространственном окружении, но и преобразование *среды социальной*, т. е. совершенствование всех форм человеческих отношений. Поэтому в круг эстетической деятельности наших дней мы включаем все виды художественного творчества, которые участвуют в строительстве новых форм жизни.

Среди них есть такие, которые формируют среду двойко: и как существенные элементы материального окружения (городов, зданий, парков), и как важные факторы духовного воздействия — это монументальное и декоративное искусство.

В своем выступлении я хочу предложить вашему вниманию некоторые факты и соображения,

Здание филармонии в г. Тбилиси со статуей «Муза», скульптор М. Бердзенишвили



касающиеся роли этих видов пластического искусства в градостроительной практике Советского Союза, а в конце выступления проиллюстрирую сказанное слайдами.

Начиная с послевоенных восстановительных лет, размах градостроительных работ в СССР стремительно нарастает. Каждый год появляются десятки новых городов, разворачивается реконструкция старых. При этом возникают весьма сложные проблемы соединения массовой индустриальной застройки с исторически сложившимися частями города. Наши города мы хотим сделать не только удобными но и красивыми, достойными того общественного строя, который провозгласил: «все для человека, все во имя человека».

Наряду с решением других архитектурно-градостроительных проблем у нас широко практикуется содружество всех пластических искусств во имя создания полноценной художественно-осмысленной среды, помогающей современному человеку осознать свое место в мире, связать настоящее с прошлым и будущим своей Родины. В этом важную роль играют произведения монументального искусства, начиная с обширных мемориальных ансамблей и уникальных сооружений, кончая монументальной живописью на фасадах и в интерьерах общественных зданий, парковой и игровой скульптурой на детских площадках и т. п.

Существуют различные типы городов, и в каждом из них произведения монументально-декоративного искусства имеют специфические задачи.

В старых городах, с бережно сохраняемыми в них историческими и мемориальными зонами, монументальные сооружения и мемориальные

памятники нашего времени играют роль своеобразных обрамлений или художественных акцентов, подчиненных выявлению исторических реликвий (например, Ульяновск, Владимир, Псков, Москва, Ленинград и др.). Тем более это касается уникальных городов-заповедников, вроде Бухары или Суздаля, где памятником становится сам бережно охраняемый исторический пейзаж города.

Иная, гораздо более активная роль принадлежит монументально-декоративному искусству в заново проектируемых городах, таких, как спутник Москвы — Зеленоград, Навои, Ташкент и др. Здесь произведения монументально-декоративной скульптуры и живописи, общая художественная организация городской среды играет весьма важную роль в преодолении однообразия и нивелировки новой типовой застройки.

В нашей градостроительной практике наглядно видны преимущества социалистического строя, позволяющие строить масштабно, комплексно, по единому генеральному плану, с привлечением всех необходимых материальных ресурсов и творческих сил страны.

Одним из ярких примеров такого целенаправленного сотрудничества архитекторов и художников всех республик Советского Союза является строительство после опустошительного землетрясения столицы Узбекистана Ташкента. Этот город строила вся страна: каждая республика, крупные города страны внесли конкретный градостроительный вклад в это дело. И вот в кратчайшие сроки вырос новый, спланированный с поистине столичным размахом город, в котором прекрасно сочетаются специфические-местные особенности организации и украшения среды (чайханы на бульваре у водоема, традиционные архитектурно-орнаментальные украшения из дерева и ганча и т. д.) с интернациональными чертами современной архитектуры, базирующейся на передовых индустриальных методах градостроения.

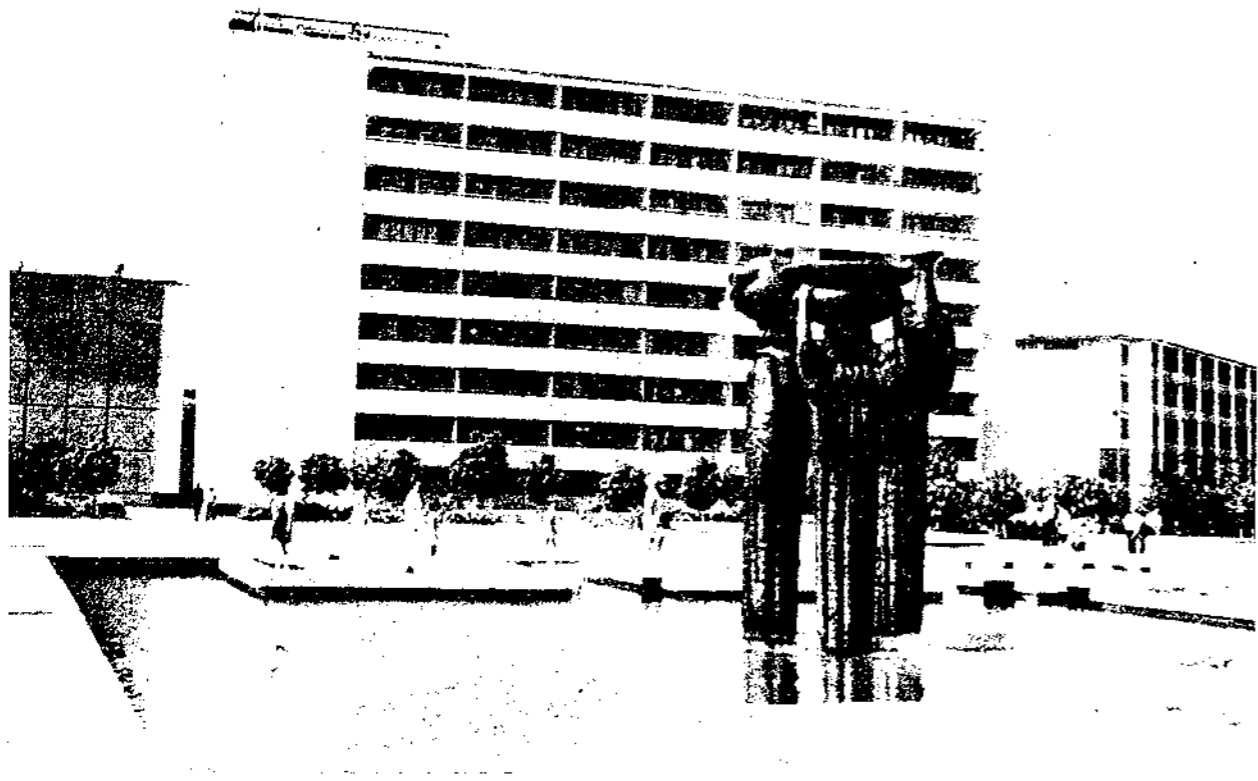
То же можно сказать и о современных столичных городах Казахстана — Алма-Ате, Грузии — Тбилиси, Армении — Ереване, Азербайджана — Баку, да и многих других городах нашей страны, где созданию неповторимо своеобразной городской среды во многом способствуют разнообразные виды монументально-декоративного искусства.



М. Бердзенишвили: «Музы»

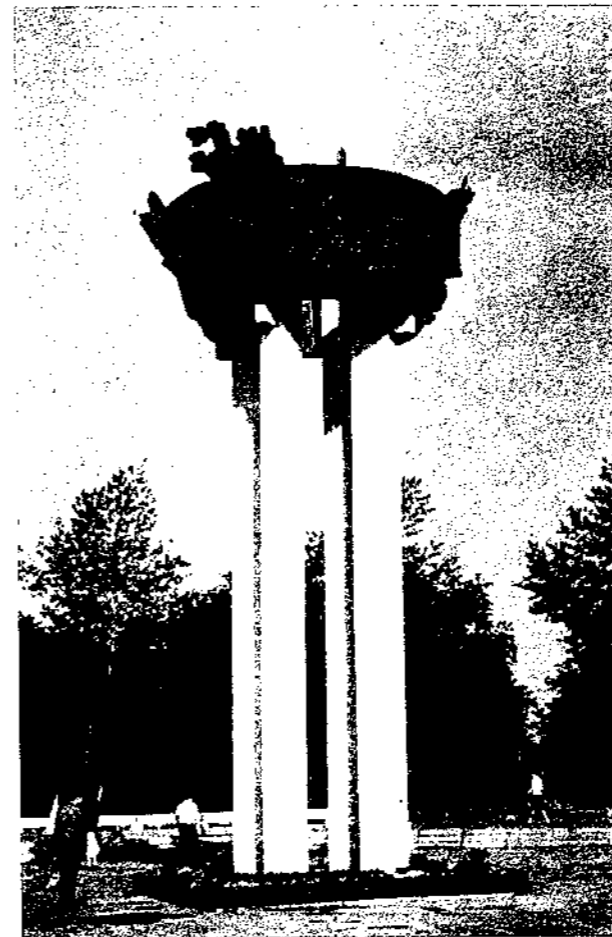
В. Свинин: «Похищение Европы» — парковая скульптура в г. Судак





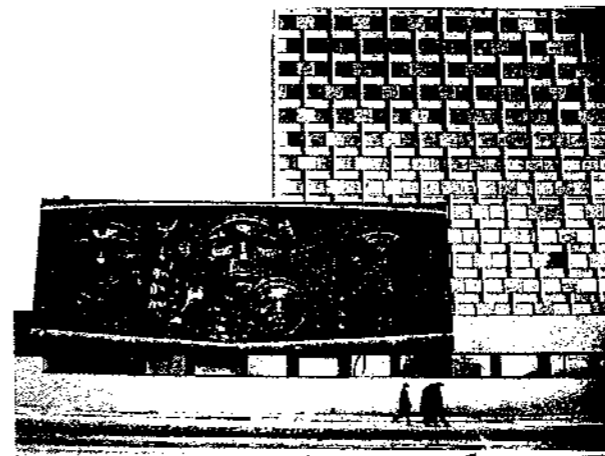
В. Свинин: «Реки Узбекистана» — декоративная скульптура — фонтан в г. Навои

ск. Ю. Александров и арх. Ю. Чернов: Деталь мемориального памятника в г. Оренбург, 1973



Ю. Александров и Ю. Чернов: Мемориальный памятник героям Великой Отечественной войны в г. Оренбург, 1973

Архитекторы С. М. Соколов и С. М. Ларченко, художник А. М. Кищенко: здание гостиницы «Турист» с мозаикой в г. Минск, 1972



В. К. Васильцев и Э. А. Жаренова: деталь скульптурной декорации Института электроники в г. Калуга, 1972

Художник В. К. Васильцев и Э. А. Жаренова: Здание Института электроники в г. Калуга, 1972





ск. Е. Вучетич и арх. Я. Белопольский: Мемориальный ансамбль в г. Волгограде 1967

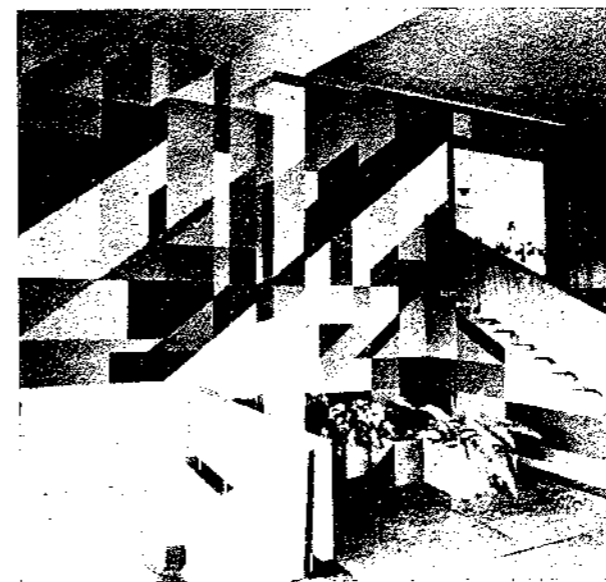
Мы считаем плодотворной саму идею художественного взаимодействия, синтеза пластических искусств. Вместе с природной средой и историческими памятниками это создает гармоничную «очеловеченную» среду современного города.

Монументально-декоративное искусство в лучших градостроительных комплексах не просто «оформляет» и «декорирует» архитектуру, — оно помогает делать наши города и сельские поселки такими, чтобы они на деле воплощали устремления нашего общества. Мы считаем, в частности, что художественное воздействие пластических искусств помогает воспитывать в людях бережное отношение к природе, к историческому прошлому, понимание красоты того, что создается сегодня.

Опыт совместной работы архитекторов и художников СССР имеет значение для решения многих художественных проблем современного градостроительства.

В многообразном участии пластических искусств в формировании облика наших городов мы видим одну из форм продолжения и развития на новом этапе выдвинутой В. И. Лениным вскоре после Октябрьской революции широкой программы развития монументального искусства в социалистическом обществе, призванного, по его словам, утверждать наиболее длительные, коренные принципы нашего мировоззрения, служить делу образования и воспитания новых поколений, возбуждать гражданские чувства (см. сборник «Ленин о культуре и искусстве» М.-Л. изд. «Искусство», 1938 гл., стр. 125). Постановка задач планомерного, целенаправленного и всестороннего художественного преобразования среды стала возможной только после победы социалистической революции, а осуществление этих задач остается актуальным и поныне.

И хотя, как справедливо пишет в журнале



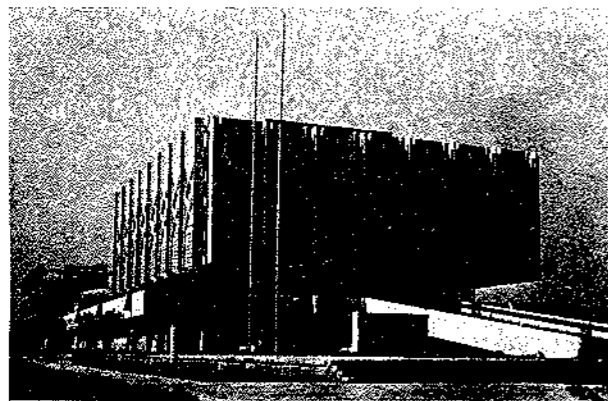
Я. Осис: роспись средней школы № 39 в г. Рига, 1973



Я. Осис: роспись вестибюля в г. Рига, 1973

Арх. Я. Лукин и худ. А. Подлесов: детский оздоровительный лагерь «Солнышко» близ Ленинграда

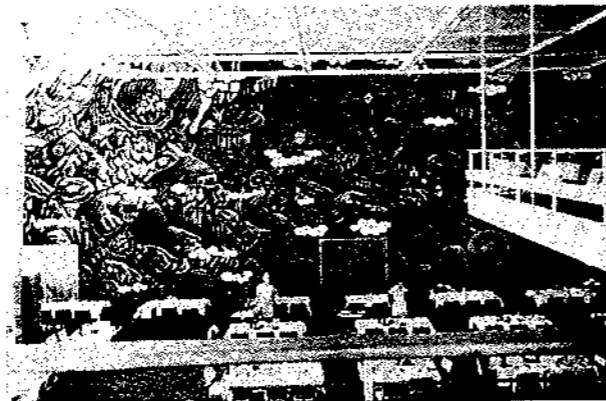




Музей В. И. Ленина в г. Ташкенте, 1970

«Курьер ЮНЕСКО» (1973 г., март, стр. 11) проф. Микель Дюфрени, «мечта о превращении окружающей среды, по крайней мере городской среды, в некий декоративный комплекс, не нова» и в наше время о ней говорят повсюду, следует все-таки признать, что только в условиях плановой социалистической системы она действительно становится на реальную почву, превращается в осознанное и планомерное дело государства. Недаром в отчетном докладе на 24 съезде Коммунистической партии Советского Союза специально подчеркивается твердая решимость усилить внимание к благоустройству городов и сел нашей страны, превратить столицу в «образцовый коммунистический город». Все это потребует разностороннего активного участия архитекторов и художников различных стилевых направлений и жанров творчества.

Но для того, чтобы добиться единства всех элементов, составляющих сложную структуру современного города, нужна твердая направляющая рука архитектора-художника, дирижера архитектурно-художественного ансамбля, способного правильно распределить акценты и выявить «партию» каждого из компонентов того сложного полифонического оркестра предметных форм, которые обра-



Арх. М. Посохин и художник Н. Игнатов: ресторанный зал пансионата Пицунда с росписью «Моя Грузия»

зуют среду современного города. Однако из этого не следует, что мы сторонники строгой стилиевой регламентации при формировании жизненной среды. Попытки запрограммировать в архитектурно-предметных формах все жизненные функции современного — и тем более будущего общества — утопичны и вредны, так как каждая эпоха, каждое новое поколение неизбежно вносит свои изменения в окружающую среду. Мы стремимся создавать окружающую среду, не уничтожая того ценного, что сделано предшествующими поколениями, а, наоборот, продолжая и приумножая многовековое историческое наследие.

Мы помним, что монументально-декоративное искусство наших дней, участвуя в формировании облика наших городов, одновременно вписывает новые страницы в непрерывающуюся каменную летопись человечества, связывает нас с прошлым и будущим.

Искусство наших дней, решая, казалось бы сугубо деловые, актуальные проблемы, будучи наполнено страстью и болью текущего дня, вносит свой неопределимый вклад в формирование гармоничного и совершенного мира будущего, во имя которого все мы живем и боремся.

MONUMENTÁLNA TVORBA A MESTSKÉ PROSTREDIE

1. Do okruhu estetického pôsobenia na premenu mestského prostredia zahŕňame všetky druhy umenia, lebo sa zúčastňujú na tvorbe nových foriem života. Medzi týmito umeniami sú aj také, ktoré ovplyvňujú tvorbu prostredia dvojako: jednak ako základné prvky materiálneho prostredia (miest, budov, parkov), jednak ako dôležité faktory duchovného pôsobenia na človeka. To je architektúra a monumentálna tvorba.

2. Chceme naše mestá urobiť dôstojnými reprezentantmi spoločenského systému, ktorý hlása: „Všetko pre človeka, všetko v mene človeka.“ Popri riešení rozličných architektonicko-urbanistických problémov sa u nás široko využíva spolupráca výtvarných umení s cieľom utvoriť plnohodnotné a umelecky premyslené prostredie.

3. Rozličné typy našich miest a špecifická úloha monumentálneho umenia v nich. Osobitne náročná je úloha monumentálneho a dekoratívneho umenia pri budovaní novoprotjektovaných miest (pozri úspešné riešenia v mestách Zelenograd, Navoi, Toliatti, Taškent a i.).

Kvetinová výzdoba mestského prostredia a význam diel monumentálno-dekoratívneho sochárstva a maliarstva v prekonávaní jednotvárnosti a nivelizácie masovej typizovanej zástavby. To všetko pomáha vychovávať pozorný vzťah človeka k prírode, k historickej minulosti, chápať novú krásu všetkého toho, čo dnes vzniká prácou človeka.

V našej krajine, kde budovanie gigantických priemyselných a spoločenských zariadení a celých miest je celonárodným záujmom, umelecké zásahy stále organickejšie vstupujú do sféry materiálnej kultúry a zjednocujú citové a výrazové prostriedky plastického umenia s pôsobivým vzhľadom moderných priemyselných zariadení — hydrocentrál, priehrad, mostov, letísk a továrenských komplexov.

4. Diela plastického umenia tvoria súčasť našich miest a sú neoddeliteľné od mnohých dôležitých stránok nášho spoločenského života: pomáhajú tvoriť umelecky stvárnené prostredie, v ktorom prebiehajú naše ľudové slávnosti a manifestácie, spomienkové zhromaždenia, slávnostné kladenie vencov a iné slávnostné a symbolické akty.

5. Skúsenosť zo spoločnej práce architektov a umelcov ZSSR v oblasti syntézy umení v urbanistike svedčí o tom, že sa v novej etape začatej V. I. Leninom roku 1918 tvorivo pokračuje na veľkolepom programe rozvoja monumentálneho umenia v socialistickej spoločnosti, povolanej podľa Leninových slov na to, aby upevňovala nemenné základné princípy nášho svetonázoru — slúžiť formovaniu a vzdelávaniu nových pokolení, vzbudzovať občianske city (pozri Lenin o kultúre i umeleckej tvorbe, Moskva—Leningrad, vyd. Iskusstvo 1938, s. 125).

Samo vytýčenie úloh plánovanej, cieľavedomej a všestrannej premeny prostredia bolo možné len po víťazstve socialistickej revolúcie. Uskutočnenie týchto úloh ostáva aktuálne podnes. Iba v podmienkach plánovaného socialistickeho systému sa stavia na naozaj reálnu základňu, mení sa na vedomú a organizovanú vec celého štátu.

Každá epocha, každé nové pokolenie nevyhnutne vnáša svoje zmeny do životného prostredia. Usilujeme sa formovať životné prostredie našich miest tak, aby sa neničilo to cenné, čo urobili predchádzajúce pokolenia, ale naopak, nadväzujeme na stáročné historické dedičstvo a zveľaďujeme ho. Monumentálne umenie súčasnosti plní svoju úlohu na tvorbe dnešnej tvárnosti našich miest a zároveň píše nové stránky do nepretržitého kamenného letopisu ľudstva, spájajúc nás s minulosťou i budúcnosťou.

Tridsať rokov slovenského sochárstva v socialistickej výtvarnej kultúre

KAROL KAHOUN

V dejinách národnej vzdelanosti a umenia nachádzame len málo príkladov takej výraznej časovej koncentrácie a vyhrotene sústredenej vývinovej problematiky, s akou sa stretávame pri pohľade na slovenskú sochársku tvorbu posledných tridsiatich rokov.¹ V danom časovom rozpätí vznikla v plnom zmysle slova ako samostatná tvorivá disciplína, schopná začleniť sa do štruktúry slovenského výtvarníctva, a to napriek tomu, že nemala také zázemie a kontinuitu, aká je pri tomto odbore v európskej kultúre logická a opodstatnená.

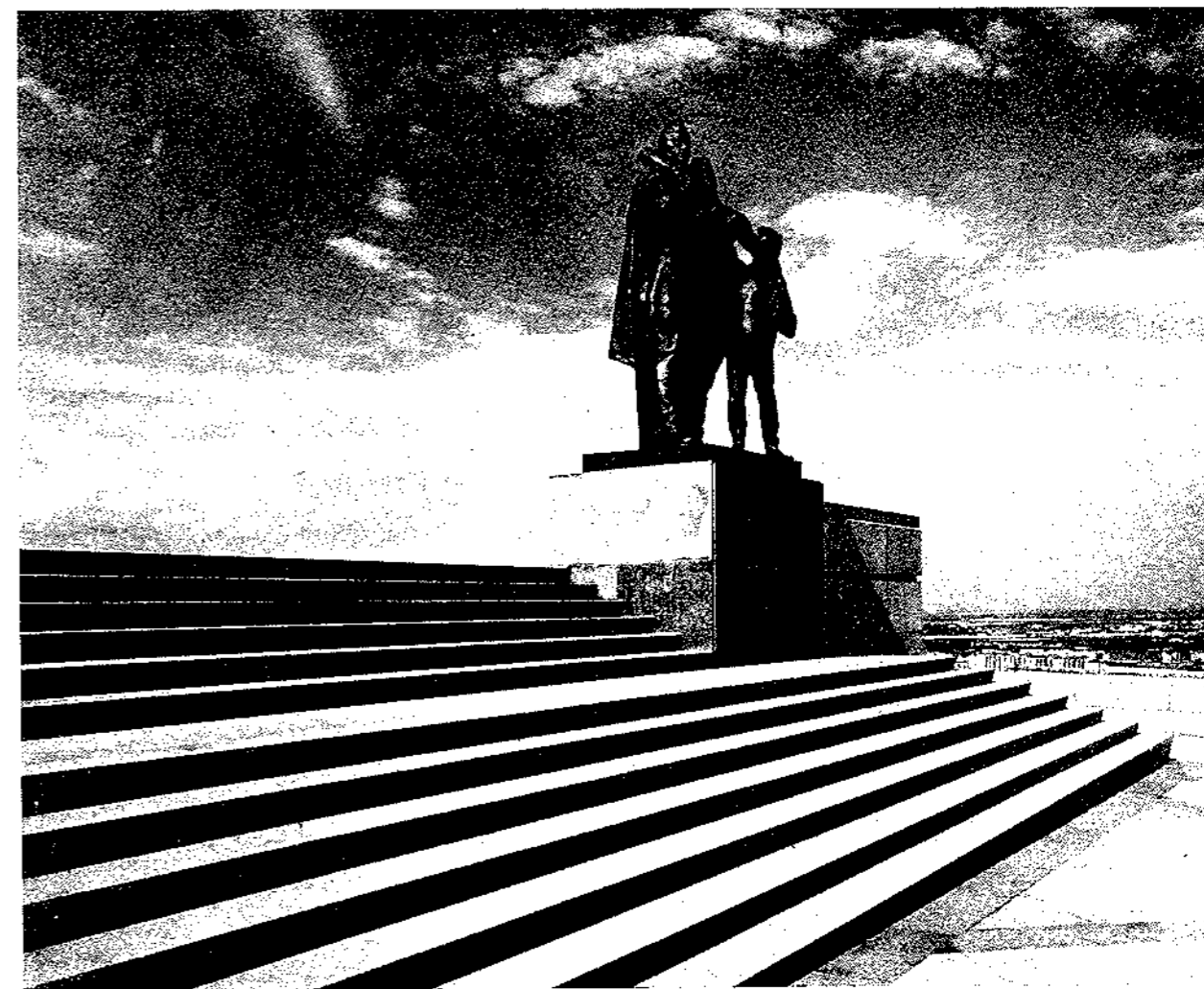
Historický umelecký proces, prebiehajúci v podmienkach národnoobrodeneckého hnutia a spoločenského pohybu v strednej Európe 19. storočia, prinášal v zložitom zápase minulosti a nových rodičov sa úloha o uplatnenie utláčaných národov vždy impulzy pre rozvoj takej umenia, ktoré by vo vzájomnej väzbe a úsilí vnieslo do kolektívneho vedomia istoty tradície a vieru v perspektívne hodnoty budúcich národných a sociálno-politických slobôd.

Od vzrušenej atmosféry hľadania, zápasu a presadzovania štúrovských ideálov sa aj v nerozvinutých podmienkach našej výtvarnej kultúry predsa len darilo nachádzať a uplatňovať tieto myšlienky v maliarskej tvorbe, ktorá vo svojich najvýznamnejších osobnostiach, námetových okruhoch a dielach vytvára a formuluje základy novodobej tradície, prechádzajúcej cez prelom storočia do kvalitatívne nových kultúrnych súvislostí, aké v konečnom dôsledku umožnili skutočný vznik moderného slovenského národného maliarstva. Treba si uvedomiť práve na pozadí tejto skutočnosti, že vo chvíli rozvíjania už uvedomele tvoriacej generácie zakladateľov slovenského maliarstva, ktorá si

vytýčila konkrétny program tvorby, reagujúc na ľud a usilujúc sa prebiť sa do jadra špecifického národného, ľudového a v súvislosti s tým aj sociálneho života človeka tejto krajiny, slovenské sochárstvo ešte prakticky vôbec nejestvovalo. Oficiálny a oficiózný tlak vládnych budapeštianskych kruhov, škôl a jednotlivcov, ovzdušie vznievajúcich i doznievajúcich myšlienok milénarneho výročia nepripustilo až do roku 1918 k slovu ani tých niekoľkých jednotlivcov, ktorí vyšli zo slovenského teritória alebo boli rôznymi putami s ním spojení, no podstata ich školenia, akademického videnie výtvarného programu a oslabené spojivá s národným hnutím im nedovolili uvedomiť si svoju možnú pozíciu v umení svojej doby a v širšej spätosti so životom vtedajších zápasov.

Možno povedať, že ešte hlboko v podmienkach buržoáznej republiky — keď si slovenský ľud viazaný vlastnou hlbokou tradíciou tvoril umenie, ktoré vyrastalo zo základne upevňovanej v priebehu stáročí, umenie osobitných estetických zákonitostí a predstáv, ktoré rozvíjalo v poetickom symbole základné pojmové znaky nezložitých životných pocitov na jednej strane a na druhej strane vyjadrovalo vieru vlastnej pozemskej existencie v spontánnej škále výpovede radosti, žiaľu i vedomia vlastnej sily — slovenské sochárstvo sa len ojedinele, no bez pocitu tvorby programu dotklo jeho života, sveta a práce.

Približne do polovice tridsiatich rokov nášho storočia tvorí na Slovensku iba do 15 slovenských sochárov² zápasiacich s existenčnými starosťami, objednávkou a vlastným talentom vždy viac než s formuláciou vlastného programu. Ak sa spomedi nich len niektorí — a medzi nimi aj zaklada-



Pamätník na Slavíne v Bratislave, detail areálu, 1960

teľská osobnosť Jána Koniarka³ — usilovali o hľadanie vlastného výrazu v kontexte národného života, stávali sa ešte vždy len osamelými súběžcami svojich maliarskych druhov. Pravdivosť tejto skutočnosti azda potvrdzuje fakt, že prvá školením i generačnými osudmi zovretejšia skupina sochárov pred vznikom druhej svetovej vojny (narodená medzi rokmi 1909—1913)⁴ sa po začiatkoch samostatnej práce stala nielen realizátorom prvých povojnových úloh, ale v plnom zmysle slova sa rozvinula osobnostne až po roku 1945 a má významnú úlohu aj pri formovaní sochárstva ako svojbýtnej disciplíny v našich posledných tridsiatich rokoch. Navyše vytvorila — spolu s niekoľkými predchodcami — akýsi medzistupeň k tým generačným vlnám, ktoré vedno s ňou začali aj

v plastike plniť revolučný program umenia novej socialistickej spoločnosti.

Slovenské sochárstvo k prvému výročiu oslobodenia Československa Sovietskou armádou nemalo za takejto situácie podmienky na to, aby sa konštituovalo ako jedinečná samostatná národná disciplína výtvarného prejavu, nemohlo byť ani v národnom povedomí zakotvené ako tvorba, ktorá je súčasťou celku kultúry a svojimi dielami spoluformuje svet národného kolektívu i jednotlivca v systave pokrokovej tradície, kontinuity minulosti a súčasnosti, nemohlo napomôcť rozvoj vedomia dejinného, kultúrneho a umeleckého procesu. I preto príklad Jána Koniarka, najmä v jeho viacerých monumentálnych dielach, začínajúci prínos Fraňa Štefunku⁵ a viacerých sochá-

rov priradených k tzv. generácii 1909⁶ má v našej krátkej sochárskej tradícii azda nedocenený význam. Ak bilancujeme tridsaťročný vývoj slovenského sochárstva obdobia rokov 1945—1975 a uvedomujeme si, čo mu predchádzalo, treba zdôrazniť, že práve v súvislosti so socialistickým pohybom a premenou našej spoločnosti dostala táto disciplína nové úlohy a funkcie, ale že na ich pozadí a v prepojení s nimi sama sa utvárala tak, že chcela byť v službách kultúrnej revolúcie, jej nových hodnôt ideových a mravných i vlastných východísk výtvarnoumeleckých. V období národnej a demokratickej revolúcie, a najmä po historickom februári 1948, stalo sa dôležitým faktorom školenie a návrat skupiny sochárov z prostredia pražských vysokých škôl, ku ktorým po založení Vysoké školy výtvarných umení v Bratislave roku 1949 systematicky pribúdali od začiatku päťdesiatych rokov generačné zoskupenia absolventov, u ktorých sa začalo vedomie domácej kultúrnej tradície, otázok národného umenia spájať aj s programom socialistického umenia. Pre sochár-

Ján Hučko: *Smútiaca maľ*, 1955



Fraňo Gibala: *Podobizeň spisovateľa Luda Ondrejova*, 1956

stvo mala osobitný význam nová štruktúra a nové obsahové formy organizácie výtvarných umelcov, ktoré posilnili po svojom vzniku roku 1949 zástož umelcov a súčasne vytvorili kolektívnu základňu pre naplnenie ich poslania v celom systéme spoločenskej praxe.

Aj keď sa vtedy začína rozvíjať celá škála a žánrové rozpätie sochárstva, predsa len v tomto období vystúpila do popredia požiadavka riešiť v nových súvislostiach otázku realizácie pomníkov a pamätníkov aktuálneho národnopolitického významu v miere, aká predtým u nás nemala precedens. Historická podstata Slovenského národného povstania a oslobodenia začala i tu pôsobiť ako programový kontinuálny článok dejinného proce-

Fraňo Gibala: *Návrat do vyvraždenej obce Tokajik*, architektúra pomníka od Ladislava Beisetzera, 1957—1959

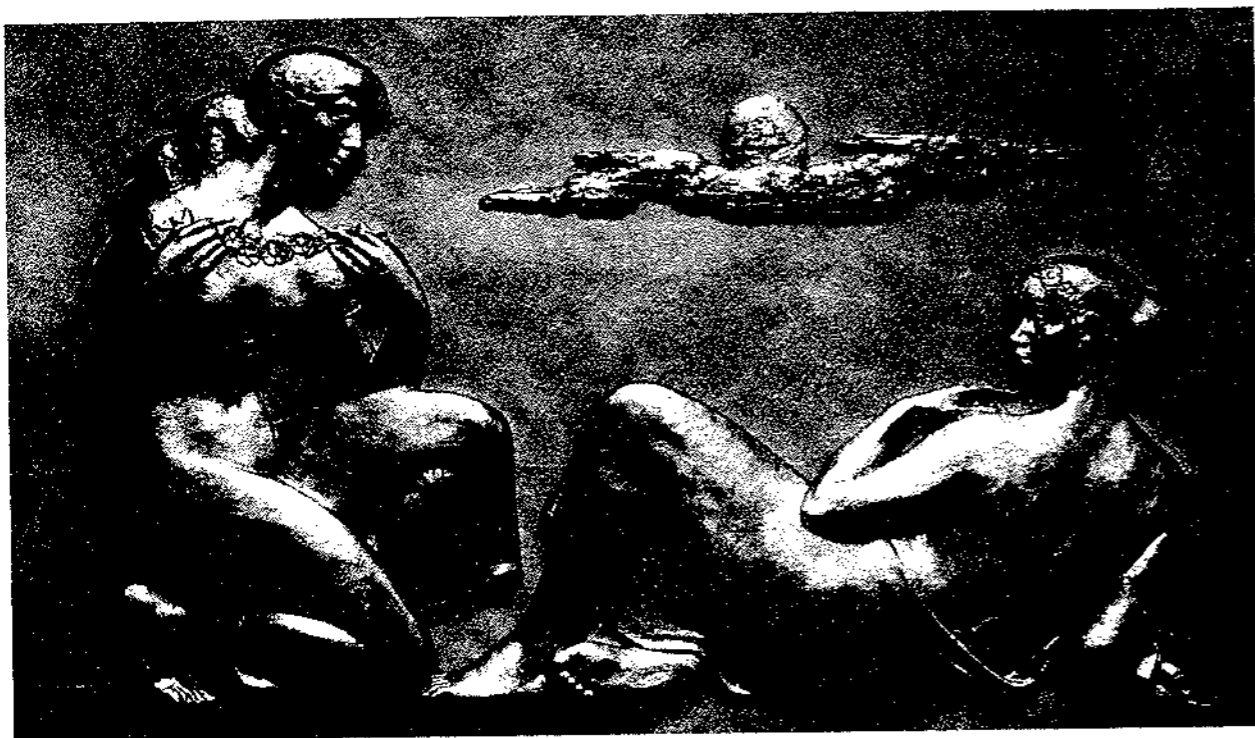




Rudolf Pribiš: Skica k reliéfu pre Krajskú transfúznú stanicu v Bratislave, 1956



Rudolf Pribiš: Reliéfné dvere pomníka na Slavíne v Bratislave, detail, 1960



Rudolf Pribiš: *Pieseň domova*, reliéf na priečelí budovy čs. veľvyslanectva v Pchjongjangu, 1960—1961

su, vrcholiaceho nastolením moci robotníckej triedy, a tak zhmotnenie idey živej histórie sa dostalo do prvého plánu pozornosti umelcov. Navyše plnenie tohto cieľa znamenalo začiatok spoluutvárania nového spoločenského vedomia, ale súčasne so začínajúcou spoluprácou architektov a sochárov aj prvé konkretizácie nového životného a spoločenského prostredia. Vznikali prvé sídliská, kultúrne stavby a komunikácie, menila sa urbanistická a funkčná štruktúra celého radu miest a budovali sa nové centrá. Vytvárala sa nová spoločenská hierarchia pamätných miest národnej i kultúrnej histórie nielen na pozadí najnovších dejinných faktov, ale aj v dôsledku prehodnocovania odkazu revolučnej a pokrokovej minulosti. Teraz už nemalo byť vytvorenie diela pre verejné priestranstvo len otázkou formálneho vzťahu sochy a priestoru, ale malo byť jedným z nosných článkov nových ideových proporcií námetu a realizácie, priestoru a jeho spoločenskej funkcie, hľadaním nových vnútorných duchovných väzieb človeka a ním tvorenej prítomnosti.

Aj keď začiatkové roky nemohli dať vždy úspešnú odpoveď na tieto otázky (ktorých formulácia je často problémom nielen jednej ľudskej

generácie), bolo dôležité, že sa slovenské sochárstvo — hľadajúce po prvý raz v dejinách u nás kontakty s architektúrou v takých širokých proporciách — zmocnilo už nie príležitosti, ale povinnosti koncentrovanejšie uchopiť tému pomníka a zamyslieť sa nad jeho diferencovanými funkčnými podobami v zmysle širokého spoločenského dosahu a výtvarnej pôsobnosti v novoutváranom prostredí krajiny, mesta, celku, aglomerácie i jej detailu.

Vznik mnohých akcií a súťaží prinášal skúsenostnú istotu nielen umelcom a architektom, ale vytvoril aj priestor pre nové poslanie a zodpovednosť spoločenského objednávateľa, nové formy zadávania prác i fakt širokej verejnej kontroly, pred ktorou stál výtvarník pri osobnom tvorivom zápase s námetom a tematickými okruhmi. Dostatok pracovných príležitostí a zvýšený počet autorov utvárali tak podmienky pre doteraz nebývalý rozvoj monumentálneho prejavu, ale súčasne sa stali previerkou talentov a možností presadiť individuálnu tvárnu reč a výraz. Dochádzalo k určitým nezrovnalostiam v poňatí komorného prejavu a jeho pretlmočenia do monumentálnej formy; lyrická, výrazovo-dramatická i expresívna reč



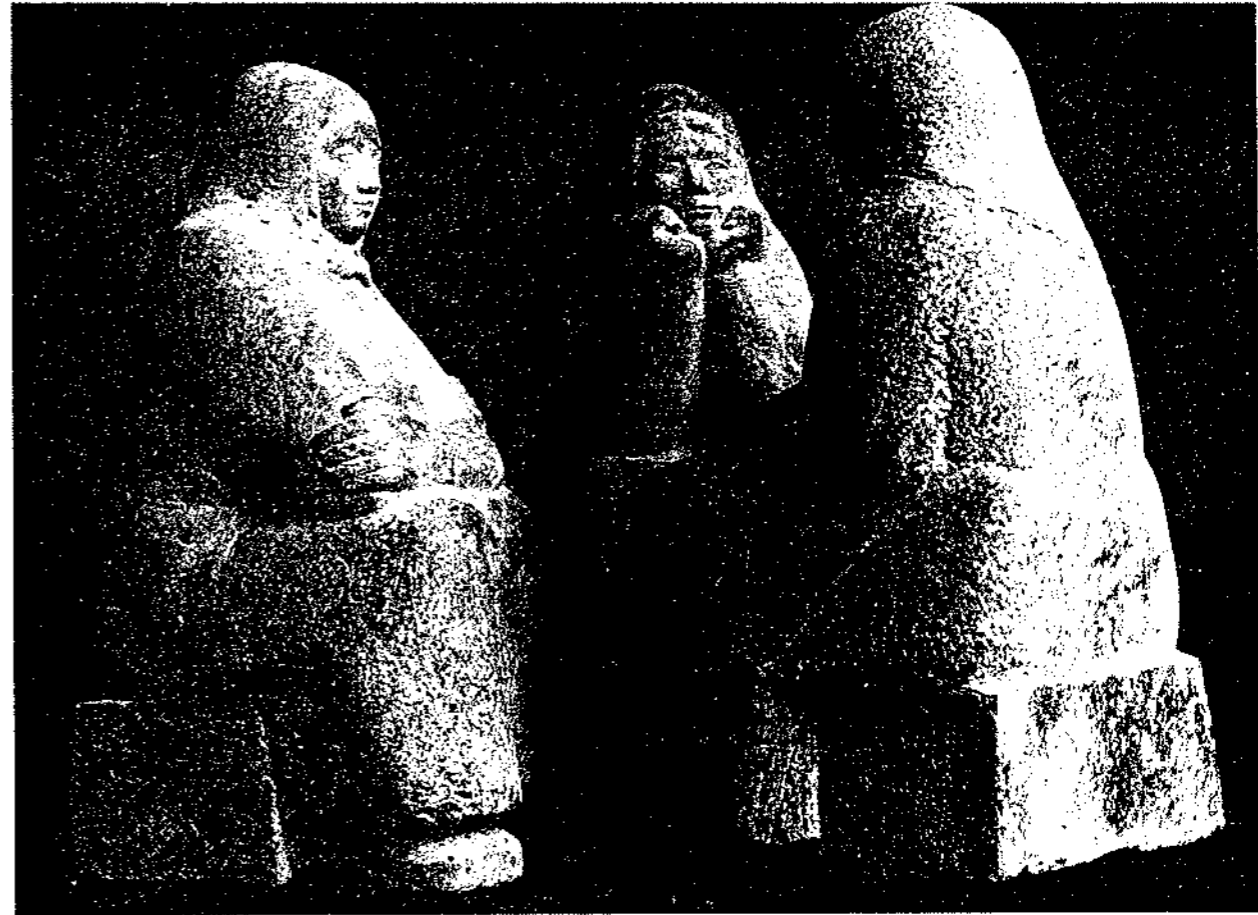
Jozef Kostka: *Pijúca žnica*, 1954



Jozef Kostka: *Život*, 1960

ateliérových štúdií neunesla vždy proporcie nového pátosu, mieru znaku, alegórie alebo symbolu. Ak sa z tohto rozporu zrodili občasná schematizujúce zovšeobecnenia, treba hneď povedať, že nemohli a ani neboli pre vývin slovenskej sochárskej monumentalitity ani určujúce, ani rozhodujúce a napokon neboli záležitosťou iba tohto obdobia prvých rozbehov a hľadání. Našli svoj výraz aj v nasledujúcich etapách, napokon vždy vtedy, keď výtvarník často aj vedome strácal zo zreteľa konkrétnu spoločenskú podmienenosť a primárne ideové poslanie zverejneného diela spolutvoriaceho kultúrnu a politickú atmosféru doby, nášho súčasného priestoru a času.

Dukla a Slavín, pomníky a pamätníky, areály cintorínov, bojov a víťazstiev, miesta fašistickej zvole popri zhmotnených epejách hrdinstva v areáloch obcí, miest a krajinných celkov stali sa a za tridsať rokov zostali v najlepších dielach



Ladislav Snopek: *Nedeľný podvečer*, 1965—1966

◀ Alexander Trizuljak: *Pozdrav Zeme*, 1960

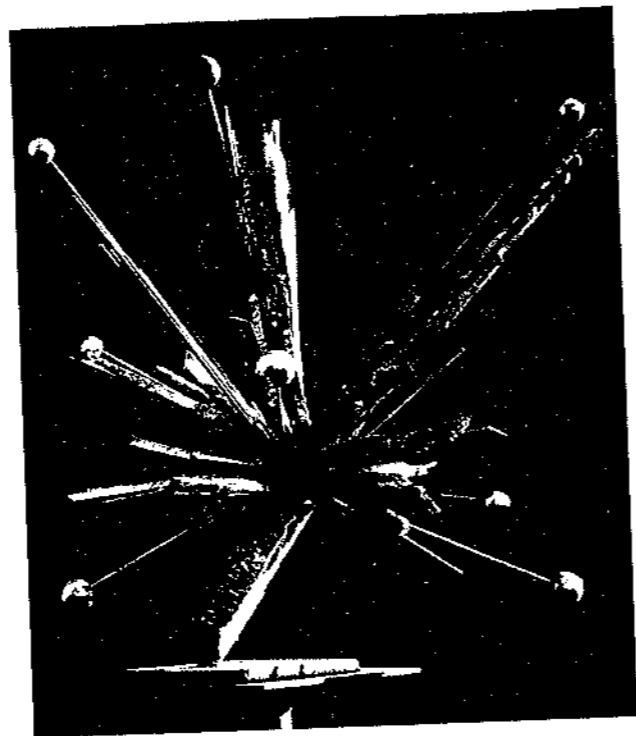
Ladislav Snopek: *Mladí ľudia*, 1964

Rudolf Uher: *Hlava*, 1945





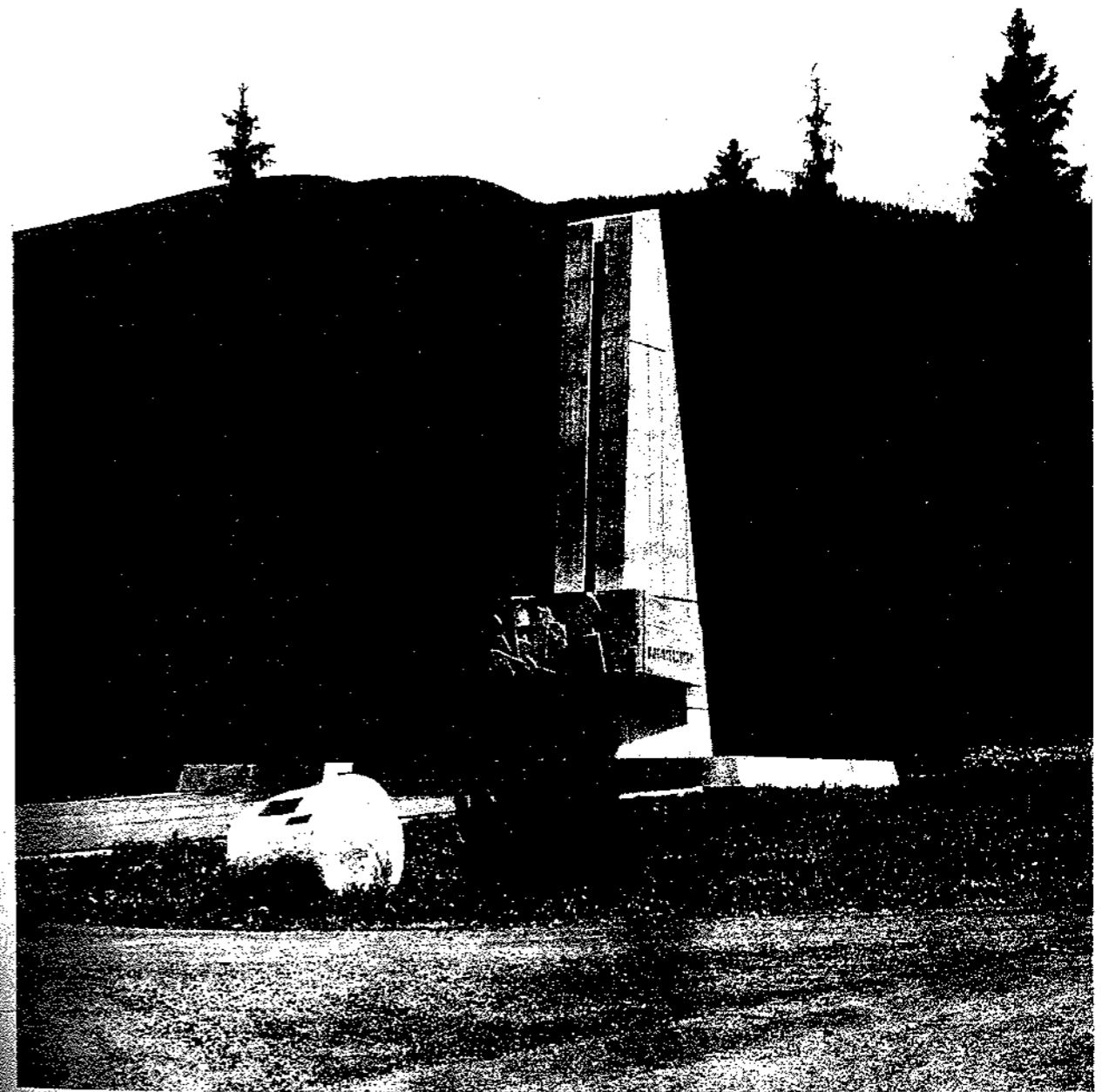
Tibor Bártfay: Pomník oslobodenia v Nitre, 1961



Tibor Bártfay: *Atóm*, 1963



Ján Máthé: Dekoratívna plastika v Košiciach, 1964



Alfonz Groma — Ján Svetlík: Pamätník povstaleckých a oslobodzovacích bojov Sovietskej armády a čs. jednotiek v Žiari, 1972



Ján Kulich: Súsošie pamätníka na Dukle, detail, 1960



Ján Kulich: Portrét Ludovíta Fullu, 1961



Ján Kulich: *Juro Jánošík*, medaila, 1959

Klára Patakiová: Pomník Slovenského národného povstania v Nemeckej, architektúra A. Bél, M. Beluš, E. Stančík, A. Vika, 1959



slovenských sochárov príkladmi diel pretrvávajúcej kvality, tvorby skutočných umeleckých hodnôt slovenského sochárstva, ktoré ako celok v oblasti monumentálnej práce nezmeškalo príležitosť pre svoju závažnú ideovo-umeleckú výpoveď ani možnosť pre vlastný vnútorný rozvoj.⁷ Pätnásť pomníkov a pamätníkov ukončených roku 1974 pri 30. výročí Slovenského národného povstania, ako aj 16 náročných realizácií, ktoré boli v tomto jubilejnom roku odovzdané verejnosti, sú svedectvom aktivity a tvorivého osvojenia spolupráce našich umelcov na poli sochársko-architektonickej syntézy a ukazujú jej výrazné zakotvenie v štruktúre socialistického životného prostredia.

V priebehu realizácií monumentálnych diel uplatnenie sochárskeho prejavu sa, pochopiteľne, rozširovalo aj v ďalších funkcionálnych zložkách. Aktívnejšie vyjadrenie sociálnej reality si vynútilo použitie voľnej sochy, reliéfu, portrétu do vznikajúcej architektúry verejno-spoločenského poslania, v širokom rozpätí kultúrnych domov, divadiel, škôl, sociálnych zariadení, sídliskových celkov, v miere, akú si vyžadovali potreby našej architektúry narastajúcej tak vo svojom objeme, ako aj postupnou diferenciaciou jej úloh, no nemej aj rastom vlastnej výtvarnej náročnosti. Spoluúčasť sochárstva na umeleckom dotvorení obrazu architektonických diel nie je dodnes jednoznačná.

Verejná objednávka predstavuje v tejto sfére mimoriadne dôležitý predpoklad umelecky zodpovedne sa vyrovnáť s problematikou už aj preto, lebo od autorov vyžaduje osobitne vyhrotenu komplexnú predstavu o ideovo-výtvarnej formulácii umeleckého zámeru, rešpektovanie podmienok miesta, času a všetkých komponentov funkčného spojenia diela s prostredím, ktoré majú myšlienково a výtvarne ovládať. Moderné a dovnútra spoločnosti zamerané poňatie týchto úloh narážalo pričasto na konvencie formálnej recepcie plastiky do architektonického organizmu, prípadne — ako napr. v určitých fázach šesťdesiatych rokov — na uprednostňovanie formovo-výrazových zreteľov, nadradujúcich materiálovo-technické, vizuálne a štrukturálne kvality sochárskych objektov nad problém logiky harmónie celku, v ktorom zákonite abstrahujúce pôsobenie architektúry má socha významovo vystupňovať špecifickými ideo-

vo-estetickými kvalitami a suverénne uchopiteľnou myšlienkovou osnovou. V tomto zmysle slova — napriek celému radu úspešných komplexných riešení spoločenských areálov, exteriérov a interiérov úžitkových i reprezentatívnych priestorov, v ktorých sa denne pohybujeme — zostáva sochárstvo životu ešte veľa dlžné a dynamické narastanie tradície tohto žánru monumentálneho umenia si bude vyžadovať väčší podiel sebadisciplíny zo strany tvorivých kolektívov, ako aj investorov. Ak sa účasť sochára často obmedzovala iba na dotvorenie architektonického celku — alebo účasť architekta na dopovedanie štruktúry sochárskej kompozície — bolo to a ešte aj je dôsledkom zúženej predstavy o syntéze zameranej iba na formálno-estetické riešenie. Rozpor medzi vzájomne volenými výrazovými vyjadrovacími prostriedkami zabránil úsiliu postaviť proporcionálne vzťahy práce sochára a architekta (ich invenčný náboj) do služieb koncentrovanej výpovede o svete a konkrétnom živote svojich súčasníkov.

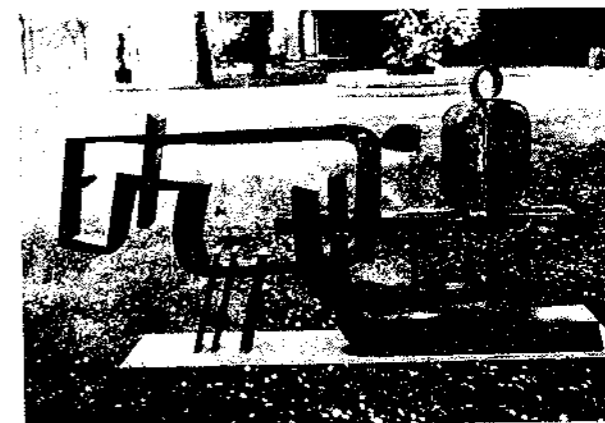
Bolo by istotne chybou dopustiť sa aj v tomto prípade zovšeobecnení a nazdávať sa, že spomenuté nedostatky postihujú len oblasť slovenskej sochárskej tvorby. Majú oveľa širšiu platnosť a daný okruh problémov má svoje dejiny vo výtvarnom umení vôbec, všade tam, kde sa nastoluje s takou vážnosťou, akú si vynucuje sama spoločenská potreba výtvarného umenia, vychádzajúceho z ateliéru a vrastajúceho do povedomia ľudského kolektívu, takého, ktoré chce rátať s jeho emotívnymi reakciami a so spontánnou recepciou, chce nútiť diváka vstupovať do priestorovej a tvarovo-skladbovej imaginácie sochy a stotožniť sa s realizovanou ideou.

Skutočnosť formovania tradície a súčasnosti nášho sochárstva — akokoľvek sme sa dotkli predovšetkým niektorých aspektov jeho monumentalizujúcej línie — súvisí aj s výrazným rozvojom ostatných žánrových oblastí. Základná námetová osnova politického boja Slovenského národného povstania, oslobodenia, dejín revolučného a robotníckeho hnutia má svoj pendant aj vo voľnej plastike, v komornom sochárstve, a to nielen v zmysle prípravných štúdií pre realizácie, ale aj v samostatných žánrových zoskupeniach, ktorých vývinový dosah pre celok plastiky je osobitne závažný.



Vladimír Kompánek: *Brigádnika*, 1961

Vladimír Kompánek: *Zimný motív*, 1964—1967





Anton Čutek: *Sediace dievča* (Spomienka), 1960



Pavol Tóth: *Sediaca*, 1964



Miroslav Ksandr: *Polnoc na salaši*, 1962



Ludwik Korško: *Slovenská mat*, 1963

Impulzom pre rozmach voľných trojrozmerných i reliéfnych kompozícií, historického aj intímneho portrétu, medailí a plakiet bolo viacero významných súťaží a rozsiahlych výstav, ktoré sa vždy stali súčasne informatívnou základňou na prevenciu umeleckého pohybu, a to najmä práve v sochárstve. Súťaž a výstava k 10. výročiu Slovenského národného povstania roku 1954, výstava *Hrozby a nádeje ľudstva*, usporiadaná k jeho 15. výročiu roku 1959, štyri etapy dlhodobej súťaže a výstavy *KSČ v boji za socializmus a komunizmus* v rokoch 1962—1965 boli svedectvom o živosti a aktuálnosti fundamentálnych tém pre slovenskú sochársku obec a zostali napokon aj aktuálnym príkladom spoločenskej aktivizácie umelcov, keď po útlme druhej polovice šesťdesiatych rokov sa v novej situácii od roku 1971 dostávajú na politicko-kultúrny program novej etapy našej spoločnosti aj súťaže a podujatia ponúkajúce slovenskému výtvarnému umeniu príležitosť osvedčiť svoju spätosť so spoločnosťou a jej terajším zápasom. Päťdesiate výročie Komunistickej strany Československa, I. a II. výstava angažovanej tvorby, 25 víťazných rokov (pri príležitosti februárového víťazstva), 30. výročie Slovenského národného povstania a v súčasnosti súťaž k 30. výročiu oslobodenia naznačili aj v sochárstve možnosti jeho nových rozbehov a tvorivých usilovaní.

Pri tomto stručnom zastavení nad slovenským sochárstvom posledných troch desaťročí treba si uvedomiť na záver niekoľko skutočností, ktoré si, pochopiteľne, nenárokujú ani na úplnosť konštatovania, ani na definitívne hodnotiace postuláty.

Ak sme v úvode povedali, že v tejto oblasti slovenskej výtvarnej kultúry náš vývin pred rokom 1945 postrádal istoty, ktoré vytvára novodobý historický odkaz, je posledné tridsaťročné práve obdobím jednoznačného konštituovania sa slovenského sochárstva ako samostatnej umeleckej disciplíny, tvorivého odvetvia, narastajúceho na význame a utvárajúceho svoj profil v procese existencie socialistickej spoločnosti.

Je dôležité, že v takom krátkom časovom úseku sa rodí a upevňuje vlastné odborné vysoké školstvo. Rýchly sled jeho absolventov — ochudobnený o zázemie tradície, ale na druhej strane nezafaržený jej akademickou príťažou — spolu so staršími (nie predchodcami, ale skôr súběžcami)



Tibor Kavecký: *Berberská matka*, 1962

od prvých chvíľ žije aktualitou doby, živo na ňu reaguje a pohotovo spolutvorí obraz národnej výtvarnej kultúry v širokom rozmedzí jej funkcionálnych potrieb.

Tento vývoj nebol bez peripetií a prehier, úskalí a sklzov, nevyhol sa nebezpečenstvu subjektivismu a povrchnosti. Pokladáme však za príznačnejšie, že za celkom slovenskej plastiky, jej najvýraznejších generačných vln, stojí tvorba dnes už preverená životom i spoločnosťou, práca, odovzdaná úsilím reálne a realisticky vidiacim a zhodnocu-

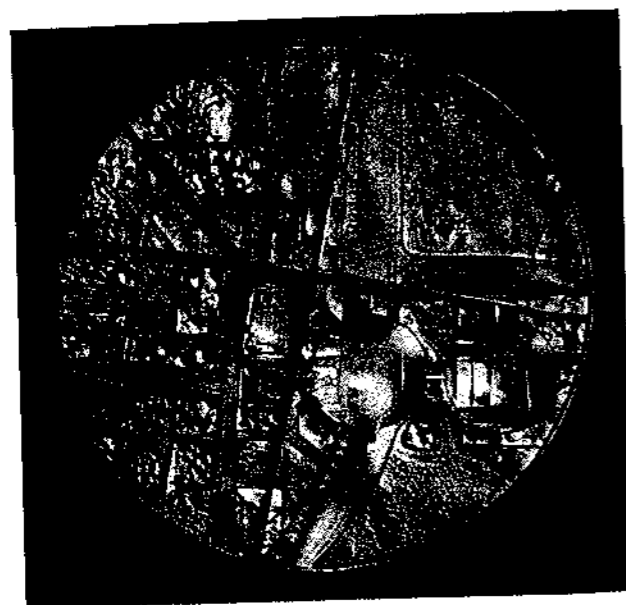


Alexander Vika: Štúdiá k pomníku Slovenského národného povstania pre Bačin, 1974

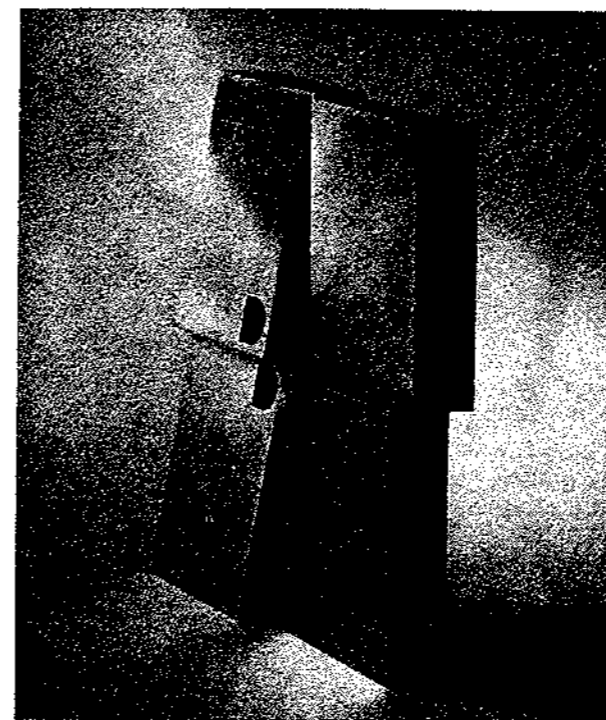
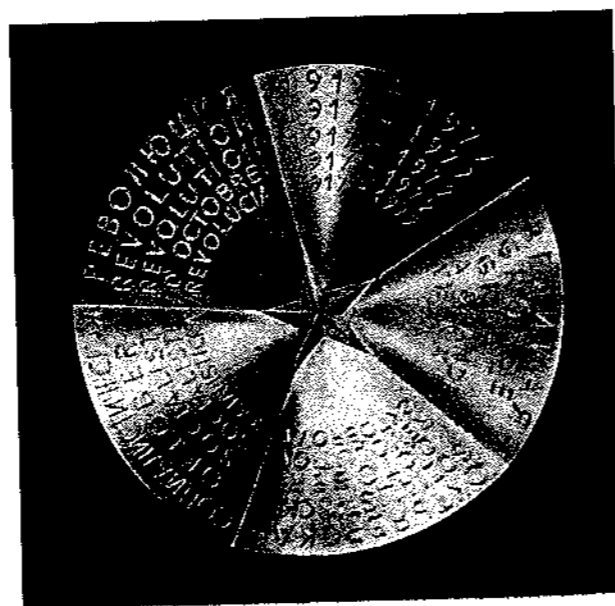


Erna Masarovičová: Z cyklu *Hudba*, 1963

Anton Cepka: *Navigačné oko*, 1972



Karol Lacko: *Hviezdny svet II*, medaila, 1972



Karol Lacko: Plaketa Bienále ilustrácií Bratislava '67, 1967



Alexander Ilečko: *Tri grácie*, 1966

júcim skutočnosť socialistickej prítomnosti. Slovenských aktívne tvoriacich sochárov je dnes už vyše stopäťdesiat.⁸ Sme si vedomí toho, že umelecké výsledky tvorcov, ich víťazstvá a podiel v národnej kultúre nie sú a nemôžu byť vždy úmerné iba logicky diferencovanej kvalite, ale miere talentu a hodnotám trvalého významu. Preverí ich napokon budúca historická pravda a prax národa i spoločnosti. Napriek tomu však treba

povedať už dnes, že slovenské sochárstvo tvorí článok zásadného významu v kontexte nášho umenia, v celej československej výtvarnej kultúre i v širších medzinárodných reláciách. Preto si môže osvojiť právo na prvé bilancie i povinnosť odkrývať nové tvorivé obzory, cestu k bojom a budúcim výpovediam o živote, uprostred ktorého dostalo svoju historickú príležitosť.

POZNAMKY

¹ Referát prednesený na celoslovenskom seminári Socialistickej akadémie SSR v Trenčíne v dňoch 15.—16. mája 1975.

² Povojnovní sochári rôzneho školenia (Budapešť, Paríž i Praha) a výtvarnej orientácie — napokon aj národnostne nie väzujúci so slovenským kultúrnym vývinom — predstavovali pomerne širokú a predovšetkým nejednotnú škálu programových východísk umenia. Rôzna miera talentu, záujmov i pracovných príležitostí nedovolila utvoriť z nich generačnú vlnu, ktorá by si ako celok uvedomovala svoje poslanie v slovenskom umení. Len dielo niektorých z nich stalo sa prínosom aj vo vývine slovenskej plastiky po roku 1945 (pozri KAHOUN, K.: K problematike sloven-

ského sochárstva. *Výtvarný život*, 11, 1966, č. 6—7, s. 238 a n.).

³ Ján Koniarek (1878—1952). Študoval u A. Strobla v Budapešti, potom v Mníchove a v Ríme. Po roku 1918 sa v prostredí rozvoja slovenskej národnej kultúry stáva vedúcou osobnosťou nášho sochárstva nielen silou svojho nevšedného talentu, ktorý u nás vtedy nemal obdobu, ale aj všestrannou tvorbu uplatnenou v mnohých žánrových podobách. Jeho dielo — najmä pomníkové a portrétné — vyrastá z vedomia potreby aktualizovania i aktivizovania národno-historického spoločenského povedomia. Hlavnú os jeho diela v tomto slova zmysle určovali o. i. pomníky padlým (1929) a pomník Antona Bernoláka (1937) v Trnave, rozsiahly tzv.

Memorandový reliéf v Martine (1932—1933) a napokon aj jeho *Hlas povstania* (1944) je našou prvou sochárskou prácou reagujúcou priamo na Slovenské národné povstanie.

⁴ V prevažujúcej miere ide o sochárov tzv. generácie 1909, z ktorých jedna časť bola priateľskými aj umeleckými zväzkami a postojmi úzko spojená s maliarskym jadrom generácie (Rudolf Pribiš, Jozef Kostka, František Draškovič, prípadne Júlia Horová-Kováčiková), kým druhá len voľnejšie, a nie vždy s bezprostredným vedomím generačnej spolupatričnosti v zmysle záväznejšieho spoluformovania umeleckých ciest a cieľov (František Gibala, Rudolf Hornák, Ján Hučko, Andrej Peter, Ladislav L. Pollák, Valér Vavro). Nezanedbateľnú úlohu u sochárov zohrali aj existenčné starosti a možnosti uplatniť dielo mimo kultúrneho centra.

⁵ Fraňo Štefunko, národný umelec (1903—1974), predstavuje určitý medzičlánok medzi povojnovou a mladšou generáciou najmä v zmysle nadviazania na dielo svojho učiteľa J. Koniarka.

⁶ Sám pojem „generácie okolo 1909“ — odvodený z roku narodenia jej príslušníkov — uvádza po prvý raz ako charakteristiku hnutia K. Vaculík v monografii o Jánovi Želibskom (Tvar, Bratislava 1950, s. 11).

⁷ Pomníková a pamätníková tvorba k SNP, oslobodeniu a revolučným tradíciám našla v týchto tematických okru-

hoch napokon ozajstné východisko pre rozvoj monumentálneho prejavu. Okrem stoviek sochárskych a architektonicko-sochárskych diel sa tieto témy stali predmetom spracovania mnohých sochárov (napr. Tibora Bártafaya, Jána Kulicha, Ladislava Snopka, Alfonza Gromu, Ludwika Korkoša, Kláry Patakiovej, Alexandra Viku, Stefana Belohradského, Karola Lacku, Františka Patočku, Miroslava Ksandra a i. spolu s radom spolupracujúcich architektov) na celom teritóriu Slovenska. Výtvarné pretlmočenie týchto tém aj v nemonumentálnej polohe tvorby (pamätne dosky, náhrobky, medaily, pamätne mince a komorná tvorba vôbec) sa výrazne zafixovalo do nášho kultúrneho milieua. V exponovaných dielach formulovalo potom i novú symboliku, atribúciu, znakové určenie a vyznenie sochárskeho a architektonického tvaru vo vedomí spoločenského kolektívu (súsošia bratislavského Slavína, Dukly, Dargova, Svidníka, Nemeckej, ale aj pamätníka SNP v Banskej Bystrici — ich siluety, detaily, plány areálov a pod.).

⁸ Roku 1975 bolo vo Zväze slovenských výtvarných umelcov a Slovenskom fonde výtvarných umení evidovaných okolo 150 sochárov, ku ktorým pravidelne pribúdajú noví absolventi špecializovaných oddelení Vysoké školy výtvarných umení v Bratislave.

DREISSIG JAHRE SLOWAKISCHER BILDHAUERSCHÖPFUNG IM RAHMEN DER SOZIALISTISCHEN DARSTELLENDE KUNST

Die moderne slowakische Bildhauerei hatte im 19. Jh. und zu Beginn des 20. Jh. nur schwache Fundamente in ihrer eigenen Tradition. Die Bedingungen der nationalen Unfreiheit und das fast völlige Fehlen eines gesellschaftlichen Auftraggebers liessen die Entstehung einer bewusst nationalen Bildhauerkunst vor dem Jahre 1918 nicht zu. Auch wenn in den Bedingungen der ersten bourgeoisen Tschechoslowakischen Republik eine kleinere Anzahl von Bildhauern in Erscheinung trat (unter ihnen auch der Begründer der slowakischen modernen Bildhauerei Ján Koniarek), verschmilzt jedoch ihr Werk bis zum Ausgang der 30-er Jahre nicht mit der Ebene eines nationalen Programms fester und geschlossener ideeller und künstlerischer Konturen und Zügen.

Als in den letzten Jahren vor dem Zweiten Weltkrieg in das slowakische künstlerische Geschehen parallele Bildhauererscheinungen ihren Malergenossen der sog. Generation 1909 antreten, werden diese nach der Befreiung im Jahre 1945 mit den Absolventen der Prager Schulen zur Basis der zeitgenössischen slowakischen Plastik, zu der später, nach dem Jahre 1949, einzelne Generationswellen von Schülern der heimischen Hochschule für bildende Kunst hinzukommen.

Die programmierten Aufgaben des Aufbaues der sozialistischen bildnerischen Kultur wurden zur gemeinsamen Aufgabe aller Generationsschichten durch die Entfaltung aller Bildhauergenres- und — Arten — von der monumentalen Bildhauerei bis zur Medaillenkunst — am Hintergrund dieser thematischen Umkreise und Funktionen, die das bildhauerische Schaffen im Kontext gesamtgesellschaftlicher Vorstellungen von der ideell-künstlerischen Mission des heutigen bildnerischen Vortrags erfüllt.

In Verbindung von Bildhauerei und Architektur beim Schaffen einer neuen Umwelt, im Suchen der Bedeutung revolutionärer Traditionen in einer neuen Poetik des Lebensausdruckes, in den Themen des Slowakischen Nationalaufstandes aus dem Jahre 1944 und der Befreiung, findet die slowakische Bildhauerkunst — im stürmischen Anwachsen der Künstleranzahl und ihrer bildnerischen Differenzierung — die Basis einer wirklichen Entfaltung ihrer selbst, als bildnerische Disziplin, und in den Spitzenwerken, als auch in den Erscheinungen strebt sie auf hohem Niveau den internationalen künstlerischen Relationen entgegen.

Vývinové tendencie v slovenskom maliarstve 1918—1945

ZORA HANÁKOVÁ

1

Sledovať osudy slovenského maliarstva v období vymedzenom dvoma medzníkmi — vznikom ČSR a koncom druhej svetovej vojny — nie je, myslíme si, pokusom umelo vytýčiť míľniky na ceste vývinu v tejto oblasti. Naopak, domnievame sa, že do daného rámca patrí sled spoločenských premien a udalostí, na pozadí ktorých smer vývinu celej slovenskej kultúry možno zachytiť v najlogickejších súvislostiach. Vznik republiky je tu oprávneným východiskom, pretože dáva zelenú slobodnej myšlienke národnej uvedomelosti, je mohutným po stáročia očakávaným a konečne legitímne daným podnetom, aby si umelec zhlboka vydýchol a začal neobmedzene hľadať svoju cestu vývoja.

Všetko, čo je mladé, je nadšené a plné síl, nádejí dobyť svet. Pri prudkom rozpätí krídel je obzor možností široký, smerov je veľa, a tak často dochádza k živelným skokom, po úspechoch prichádzajú i neúspechy, vznikajú chyby a omyly. Dôležité však je, že cesta je otvorená, že je idea, že je program, za ktorým možno ísť, ktorý možno sledovať. Takýmto nadšeným dieťaťom, ktoré sa chce učiť, ktoré chce poznať a tvoriť, bolo i slovenské maliarstvo prvých desaťročí. O čo macošskejšia k nemu bola minulosť, o to väčšmi upieralo svoje nádeje do budúcnosti a o to s väčším úsilím sa zmocňovalo prítomnosti a zrastalo s jej obsahom a dianím, sledujúc celistvosť jej postihnútia. Tak ako na každom začiatku, úloh bolo veľa. Najprv získať sebavedomie, obhájiť si právo na sebaurčenie a samostatnosť v oblasti duchovného života. Vo sfére výtvarnej tvorby je to predovšetkým viera v stále živú myšlienku sloven-

skosti, národnosti, jej plnohodnotné rozvitie a spätosť s literatúrou, v ktorej jedinej možno zachytiť intelektuálnu tradíciu. Nič nie je pre slovenského výtvarníka také živé ako pocit zrastenosti s národom, s jeho životom a potrebami a túžba stať sa jedným z predstaviteľov jeho novej rodiacej sa inteligencie ženie nielen maľovať, ale i organizovať jeho kultúrny život v tesnom nadviazaní na ľudové tradície.

To je krédo jednej generácie, viera otcov, ich zásluhy a idey, ktoré dostane do vienka ďalšia generácia, aby rozvinula zdedené a obohatila ho o nové prvky. Syn prevezme sebavedomie otca, aby ho preveril v novej situácii polemikou so starým a hľadaním nového zorného uhla vo vzťahu k realite. Je to prirodzený krok na ceste vývoja. I spoločnosť ide vpred, škála jej problémov sa rozširuje, na umelca dolieha tlak závažných spoločenských otázok a on ich už nechce iba reprodukovat, rád by pomohol riešiť ich. Tu už nejde len o rozlúčku s myšlienkami rakúsko-uhorskej monarchie, ako to bolo po prevrate, keď sa hľadalo útočisko v čistom nevinnom svete výšiviek starých materí, pastierskych palíc dedov, v teple romantických ideálov štúrovských básnikov. To je už krok za odrazovým mostíkom na vlastných nohách, keď sa do popredia dostáva i úsilie zúčtovať aj s inými krivdami, keď sa umelec usiluje o svoje lepšie ja i o lepšie ja všetkých okolo neho. Chce sa dostať ďalej ako za hranicu svojho národného sebavedomia, chce sa overiť ako spoločenská individualita, ako príslušník istej sociálnej štruktúry. Je to obdobie silného kvasu v oblasti výtvarného



Gustáv Mallý: Leto, olej, 1927—1928

prejavu, prehĺbenia duchovnosti obsahu umeleckej tvorby, keď sociálno-kritické myšlienky nesusúhlasu so spoločenským poriadkom nadobúdajú polohu protestu proti bezpráviu, ktorého sa spoločnosť dopúšťa na človeku, keď mu upiera základné právo, právo na sebarealizáciu — na prácu.

Slovenský umelec týchto rokov dychtivo hľadá nový výtvarný výraz. Cestuje a píše, zúčastňuje sa živo na kultúrnom dianí, sám organizuje výstavy a neraz pôsobí aj ako šíriteľ osvety medzi ľuďmi. Okrem toho sa vzdeláva, odváži sa i formulovať si vlastný program, experimentuje v oblasti výtvarného prejavu. Chce si zmerať svoje schopnosti aj v rámci európskeho meradla so snahou skonfrontovať svoj pohľad s videním iných a obohatiť sa tým, čo sa mu zdá príťažlivé a blízke, čo vyhovuje jeho naturelu. Rozširuje si teda svoj intelektuálny i umelecký obzor, má svoj svetonázor, usiluje sa obhájiť si svoje právo subjektu. Doba kladie na neho čoraz náročnejšie požiadavky. Čoskoro ho presvedčí, že umelec nemôže byť svetom samým pre seba, ba že nestačí byť ani súčasťou takej spoločenskej skupiny, akou je štát. Dá mu



Július Flache: Nezamestnaný, olej, 1932

poznať, že je predovšetkým človekom a sám osebe je jednotkou omnoho väčšieho komplexu ľudí. Keď sa dostane do víru vojny a Európy, dotkne sa to aj jeho, nemôže sa uzavrieť so svojim vedomím pred hrôzami vzráňajúceho sa fašizmu v Nemecku ani pred obeťami španielskych barikád. Naopak, svetová triaška je i jeho horúčkou, jeho bojom, jeho stratou hodnôt. Preto stavia všetky stránky svojej osobnosti, svoje ľudské umelecké a intelektuálne presvedčenie do jedného radu s protirasovými a protivojnovými hlasmi umelcov celej Európy.

Slovenský maliar tak prekonáva v skúmanom období tri hlavné momenty v uvedení si seba ako subjektu vo vzťahu k spoločenskej realite. Od nazerania na seba ako príslušníka istého národa dospeje k pochopeniu seba ako sociálnej individuality a napokon k uvedeniu si, že je predovšetkým človekom patriacim do veľkého spoločenstva ľudstva. Na týchto troch momentoch spočíva i myšlienková bohatosť jeho maliarskeho prejavu. To, že ide o súvislý rad premien v obsahovej i formovej zložke jeho diel, pokúsime sa ukázať v nasledujúcom texte.

Najčastejším a najdominujúcejším námetom v slovenskom maliarstve skúmaných desaťročí je vidiecky človek a slovenská krajina.

Široké zastúpenie vidieckej tematiky v dielach výtvarníkov tohto obdobia je zaujímavou skutočnosťou, ktorá nemá v tom čase v európskom umení paralelu. Na Slovensku má však tento zdroj umeleckej inšpirácie mimoriadne bohatú tradíciu už od obrodeneckých čias minulého storočia. Idea národnosti predstavuje jeden z hlavných myšlienkových postulátov revolučného romantizmu a bola živá najmä v strednej a východnej Európe. Na Slovensku našla priaznivú pôdu práve vďaka tomu, že sa tu stretla s vášnivou túžbou vtedajšej mladej slovenskej inteligencie po skutočnej národnej svojprávosti. Nepredstavovala tak len istý módný prvok v umení, nesymbolizovala iba dočasný návrat romantického stratenca do lona národa, ale stala sa naozaj základnou ideou, programom hlavných predstaviteľov slovenskej kultúry, ktorý prerástol do roviny politického boja. V rámci umeleckého prejavu sa dôraz na národnosť realizoval predovšetkým vyzdvihovaním etnografických momentov. Prostý slovenský ľud, jeho kroje, zvyky a obyčaje stávajú sa pre mladú inteligenciu symbolom obrody, jeho pracovitosť, prostota a kladné vlastnosti zárukou budúcnosti. V oblasti maliarskeho výrazu sa tieto úsilia realizujú vo forme romantického idealizmu a popisnej dokumentárnosti. Na prelome storočia sa však čoraz viac prehĺbujú realistické polohy a pribúda i nový prvok — zmyslové zaujatie náme-

Martin Benka: Detvan, olej, 1932



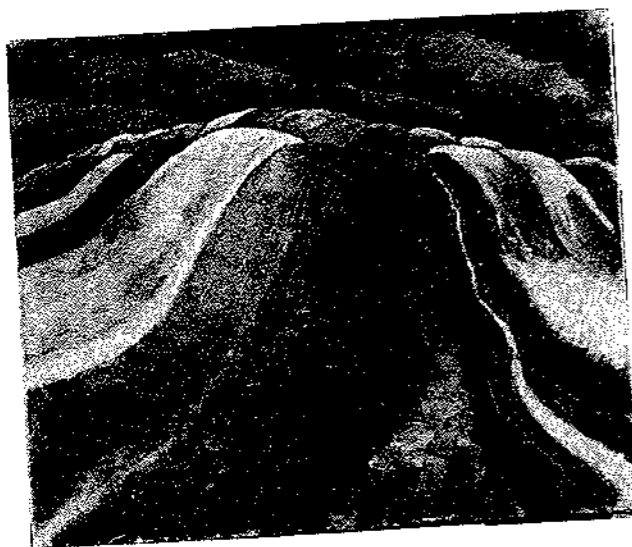
Martin Benka: S batohmi, olej, 1931, detail

tom z vidieckeho prostredia. Objavuje sa v maliarskom diele J. Hálu, Úprku, Augustu a iných umelcov ešte aj v prvých desaťročiach 20. storočia.

I keď po roku 1918 sú tieto myšlienky ešte vždy aktuálne, vidiecka tematika sa v dielach niektorých umelcov posúva do kvalitatívne novej podoby. Prevláda sklon k žánrovému postrehu, ba až k istej polohe zintímnenia. Tieto momenty na-

Janko Alexy: Baby, pastel, 1932





Edmund Gwerk: Oravské polia, olej, 1931

chádzame začiatkom dvadsiatych rokov najmä u Gustáva Mallého, ktorého tvorba vychádza z polodokumentárneho prístupu ku skutočnosti a postupne nadobúda čoraz komornejšie ladený výraz.

V týchto rokoch znova oživa v novom svetle i romantická idea ako jeden z hlavných východiskových bodov tvorby Martina Benku. I keď má v sebe niečo z bohúňovského oslavného, mýtického realizmu, umelec ju už na začiatku desaťročia obohatí o zreteľné expresívne prvky a do istej miery ju zosubjektívni a zlyrizuje. Benkov vzťah k slovenskému človeku a k slovenskej zemi je skutočnou epopejou, v ktorej národná myšlien-

Edmund Gwerk: Víchrica, olej, 1928



ka dosiahla postupne také polohy, že ju možno posudzovať iba vo vzťahu ku klasickým dielam našej poézie alebo hudby. Je práve tak nadčasovou výpoveďou o živote slovenského národa, ako je ňou Sládkovičov *Detvan* alebo Suchoňova *Krútnava*.

Vrúcnosť Benkovho pohľadu na slovenský vidiek strhla koncom dvadsiatych rokov niekoľkých umelcov, ktorí však postupne našli svoj vlastný výraz a prešli od Benkovej oslavnosti a hymnickosti ku konkrétnejšiemu, aj keď monumentalizovanému vyjadreniu. Už roku 1931 sa o nich môžeme dočítať v Slovenských pohľadoch: „U Alexyho hlavne kompozícia, u Bazovského farebný súzvuk, u Palugyaya malebnosť sú základnými prvkami ich tvorby. Práve touto programovitosťou, ktorá sa zakladá na slovenskosti, na domácom výraze, na našskom duchu, stávajú sa títo maliari vzácnymi.“¹ Nejde však iba o folkloristické nadšenie, ide o skutočne adekvátny obraz slovenského vidieka, toho, čo je preň typické, akéhosi špecifika slovenskosti, čerpajúceho z ľudovej výtvarnej tvorivosti a slovesnosti, ktorej je blízke svojím lyricko-baladickým výrazom.

Palugyay sa zameriava najmä na slovenskú krajinu. Dramaticky vystihuje vo svojich olejoch a pasteloch jej nízke domce a sumárne zachytáva jej podstatné črty v akvareloch. Alexyho a Bazovského tvorba sa naproti tomu dostáva v prvej polovici tridsiatych rokov do čoraz metaforickejšej roviny. Tento moment súvisí aj s otázkou výtvarnej formy. Bazovský stále viac prehľbuje svoj pohľad strhnutý Fullovým príkladom. Koncom tridsiatych a v prvej polovici štyridsiatych rokov svet slovenského človeka v jeho dielach viac prechádza do roviny subjektívnej vize skutočnosti, k slovu sa dostáva symbol, tlmočený predovšetkým dominantnou úlohou farby a výtvarnej skratky.

Špecifický maliarsky výraz nájdeme v tejto námetovej oblasti u Ľudovíta Fullu. I on akoby sa myšlienkovo vracal kdesi k polohám oslavnosti a pátosu, teda k Benkovmu východisku, ale inou cestou. V jeho dielach nejde len o vyjadrenie vzťahu človeka k práci a k rodnej zemi, v ktorej žije, ako je to u Benku. Fulla chápe slovenského človeka ako bytosť, ktorá sa realizuje aj vo sfére svojho umenia, a teda i ako intelektuálne tvorivú individualitu. Prehodnocuje slovenského človeka jeho vlastnými očami, v jeho umeleckom

stvárnení sveta, krajiny, v ktorej sa narodil. Slovenské ľudové umenie je Fullovi oblasťou, v ktorej vidí najadekvátnejšie uchopenie reality života národa a slúži mu ako inšpiračný zdroj nielen v motívickej oblasti, ale aj v oblasti výtvarných prostriedkov. Preto nájdeme v jeho obrazoch a grafikách toľko príbuznosti s ľudovou maľbou na skle alebo tvarové prvky vychádzajúce z ľudových medovníkov. I fantazijný prvok a svojrázna epická reč jeho kompozícií a emotívne symbolicky využitá úloha farby poukazujú na tento zdroj.

Pre Mikuláša Galandu je začiatkom tridsiatych rokov príťažlivá zbojnícka tematika. Aj on teda siaha k ľudovej slovesnosti ako k motívickému prameňu. Jeho realizácie sú však predovšetkým experimentmi na poli výtvarnej formy, kde mu ide predovšetkým o otázky dekoratívnej hry plôch a tvarov. Až na konci tvorivého obdobia, na sklonku tridsiatych rokov, prevládne v jeho

Mikuláš Galanda: Chudobná rodina, kresba, 1929



Ľudovít Fulla: Dievča zo Zdiaru, olej, 1931

maliarskom prejave zaujatost' motívom a do obsahovej zložky jeho diel čerpajúcich z ľudového prostredia prenikne citovejší moment, najmä v pokuse o alegóriu.

Línia metaforického vyjadrenia, ktorá v tridsiatych rokoch v tejto námetovej oblasti zjavne prevládala, prejaví sa vo zvláštnej rovine u Weinerja-Kráľa. Popri prvkoch snivosti, nostalgického zadumania a literárnej symboliky ožýva sa v jeho tvorbe i dôrazný akcent na sociálne problémy vidieka. Práve ním jeho obrazy predstavujú korešpondujúci prvok s novými obsahovými a myšlienkovými momentmi, ktoré súvisia s maliarskym prejavom niektorých predstaviteľov mladej generácie umelcov, vystupujúcich začiatkom tridsiatych rokov.

Idie predovšetkým o Cypriána Majerníka. Jeho satira, groteska a ironické videnie predstavuje do istej miery pravý protipól Benkovho oslavného lyrického pátosu. Umelec volí maximálne prostý prístup k motívom zo slovenskej dediny. Neidealizuje a neheroizuje myšlienku. Poukazuje na základné chyby aj klady človeka, ktorý v nej žije. Zobrazuje ho však s pochopením pre jeho slabosť, i keď s trocha podpichujúco namiereným prstom na jeho naivitu a prostotu. V tomto bode



Mikuláš Galanda: Smutní zbojníci, olej, 1932

sa jeho koncepcia dotýka maliarskeho prejavu Kolomana Sokola, ako ho poznáme z jeho úsmevných skíc z ľudového prostredia.

O tom, aký význam mala Majerníkova reakcia na princípy v podstate už klasického charakteru, svedčí ohlas, ktorým bola v tých rokoch komentovaná jeho tvorba: „Spoza mora rozosmiato hľadí k domovu. Objavuje malebnú, grotesknú strážidelnosť Moreny a ťažkopádnosť sedliackej Zuzky.“² A jeho výstava v sieni Elánu je komentovaná neskôr týmito slovami: „... jeho farby sú ako spomienky na cukrárske ozdoby marcipánov, na ľudové tkaniny alebo obrázky na skle a radosť, ktorá z nich vyviera, prýšči z toho istého dojatia, akým slovenský ľud krášli svoje výrobky. I tam, kde sa maliar vysmieva, v obrazoch procesií, omší, prijímania, reč jeho zostáva teplá.“³ Svoj špecifický pohľad Majerník ozvlášťuje zámerným primitivizmom formy a tvarovou lapidárnosťou, blízkou prejavu ľudového umelca a zmyslovo podanou farebnou plochou. V zásade je teda jeho postup blízky Fullovmu, i keď evokuje iné myšlienkové princípy.



Mikuláš Galanda: Šašo, olej, 1934

Majerníkovým kompozíciám sú príbuzné svojou povahou obrazy Jána Želibského. Jeho scény z dedinského prostredia obsahujú však prvok dramatického napätia pred vyvrcholením konfliktu, do ktorého Želibský koncentroval s maximálnou výrazovou obsažnosťou i svoj kritický pohľad na sociálne pomery. Dramatickým faktorom je najmä farba, ktorá má symbolickú funkciu a napomáha navodenie námetsovej pointy.

Možno povedať, že spontánne zaujatie folklórom, ako sa objavuje v celom skúmanom období, nebolo iba pasívne dedenou tradíciou. Súviselo so špecifickými domácimi podmienkami, so stálou prítomnosťou pocitu nedostatočnej národnej svojbytnosti a s pocitom kultúrnej zaostalosti, ktorý bol stále živý a rozjatrený v kruhoch slovenskej inteligencie.

Naproti tomu problematika mesta bola zväčša len súčasťou sociálno-kriticky zameraných prác, súvisela s vyjadrením nesúhlasu so sociálno-ekonomickými vzťahmi v oblasti spoločenského života. Možno povedať, že v prevažnej väčšine grafických i maliarskych prác od začiatku dvadsiatich



Miloš A. Bazovský: Biele práčky, olej, 1936

tych až do polovice štyridsiatych rokov, ktoré čerpajú námětovo z mestského prostredia, je stredobodom pozornosti umelcov zdôraznenie životných podmienok chudoby na periférii, mestského proletariátu, robotníckych matiek, žobrákov, kamelotov, harmonikárov, verklikárov, vydedencov na okraji spoločnosti. Táto vyakcentovaná sociálna rovina v pohľade na život mesta má svoje pevné miesto už u staršej generácie na prelome storočia, keď išlo najmä o portrétny prístup ku skutočnosti, ako sa s ním stretávame napr. v diele Dominika Skuteckého. Od prevratu, v dvadsiatych rokoch sa v tejto námetsovej oblasti prejavuje dôraz na triedny aspekt.

V tomto období sa Európou nesú myšlienky novokantovského, novohegelovského, duchovedne a životne filozoficky orientovaného psychologizmu, teda iracionalistických tendencií. Do popredia sa však dostáva i marxistická estetika, ktorá svojou snahou byť vedeckým výrazom objektívnych záujmov revolučnej robotníckej triedy predstavuje druhú svetónázorovú tendenciu v čase, keď umenie prekonáva i v dôsledku rozporov v kapitalis-



Cyprián Majerník: Svadba, olej, 1933

tickej ekonomike vo všeobecnosti hlbokú, ale plodnú krízu. Rozhodujúcim momentom pre posilnenie marxisticko-dialektického svetónázoru v našich krajinách bol zosilňujúci sa triedny boj, ktorý pod vplyvom imperialistickej vojny a Veľkej októbrovej socialistickej revolúcie podnietil vlnu sociálnotriedneho protestu v slovenskom maliarstve i grafike dvadsiatych rokov.⁴

Naplnilo sa proletárska problematika prejavila v dielach umelcov košického okruhu. Boj východoslovenského proletariátu, štrajky i udalosti, ktoré súviseli s doznením Maďarskej republiky rád, podnietili obzvlášť výrazne myšlienku robotníka ako pokrokovej sily, ktorá zohrá významnú úlohu v dejinách. Nájdeme ju vyjadrenú v dramaticky vyznievajúcich obrazoch Konštantína Bauera i v rovine psychologickéj analýzy ľudských vzťahov v kompozíciách Eugena Króna. Špecificky prehodnotená sociálna a spoločenská realita sa objavuje v diele Antona Jasuscha, kde nadobúdajú aj otázky spoločensko-etického charakteru závažnosť dovtedy v slovenskom maliarstve nezvyčajnú.

Konkrétne vyznenie revolučného pohybu nájde-



Gustáv Mallý: Pridávanie, olej, 1938

me v gumorezoch Júliusa Jakobyho, ktorý otvorene vyjadruje svoje sympatie s krompašským štrajkom. Ide o umelca, ktorého i neskôr, v priebehu tridsiatych a štyridsiatych rokov, ustavične upútava svet drobných ľudí, poézia nenápadných postavičiek z okrajových štvrtí mesta, ich každodenná práca a starosti, ale i ťažký údel nezamestnaných v rokoch hospodárskej krízy. Sociálna problematika sa v jeho diele začiatkom tridsiatych rokov výrazne obohacuje aj o národnostno-kritický aspekt, ktorý je zreteľný v maliarskom prejave Františka Reichentála, najmä v obrazoch

Štefan Bednár: Konc, olej, 1935



z prostredia života židovského etnika na Zakarpatskej Ukrajine.

Široké možnosti vyjadrenia sociálnotriednych vzťahov odzrkadľuje v tomto období grafická tvorba Kolomana Sokola. Ide o filozoficky a ideologicky hlboko obsažný prejav. Umelcov apel na humanizmus a jeho strhujúca sugestívna reč nie sú adresované len súčasníkom, ale aj budúcim pokoleniam. Akcent kladie najmä na ubitosť človeka, a to nielen fyzickú, ale i morálnu a obidve sú priam osudovým námetom jeho diel. Ide o poslanstvo vychádzajúce z vnútra výtvarníka, ktorý sám hľadá okolo seba porozumenie a ľudské teplo v ťažkých časoch, ktorý sa však nebojí postaviť sa tvárou v tvár drsnej skutočnosti. Svedectvom o tom sú napokon i jeho vlastné slová: „Výtvarník je predovšetkým človek, obdarený milosťou pohľadu... Vidí veci zlbízka a ľudí holých, vidí pod ich šaty a vidí ich v ich osihotenosti v priestore... je jeho psou povinnosťou, aby ich stvárhoval tak, ako ich vidí. Inak je to babrák... Časy sú dnes nedobré. Všetci rozumní ľudia sa dnes namáhajú, aby vyviedli národ z biedy. Nezahaľovať skutočnosť, neskresľovať ju.“⁵

Významné miesto si v dvadsiatych rokoch svojou sociálne angažovanou tvorbou získali aj umelci z iných oblastí Slovenska. Námety zo života baníckej Kremnice našli svoje vyjadrenie v diele Gejzu Angyala, a to najmä v rovine monumentálne chápaných žánrových scén.

Realisticko-expressívne tendencie vystupujú do popredia i v maliarskom prejave Edmunda Gwerka, umelca, ktorý sa vedome hlásil k marxizmu-leninizmu ako k vedeckému svetonázoru. Jeho nekompromisný postoj k sociálnej realite sa prejavil najmä v časoch hospodárskej krízy, keď vyostřil svoju kritiku až do polohy bolestne prežívaného súcitu s ľudským údelom mrzáka. Jeho Gnóm je symbolom biedy, zúfalstva, beznádeje doby. Svojrázny je jeho pohľad i na biedu oravských kopaníc, ktorú sugestívne zachytil v sumárnych expresívnych záberoch holých pásov políček hrboľatej zeme. Jeho drsný, ale skutočný realizmus však nájde i svoje optimistické vyjadrenie. Ide o kompozície zo začiatku tridsiatych rokov, ktoré vyvolajú vzdialené reminiscencie na meunierovskú oslavnosť pracujúceho človeka.

Drsná sociálna skutočnosť, armáda nezamestna-

ných, ktorá roku 1930, v čase vyvrcholenia hospodárskej krízy, dosiahla miliónový počet, našla svoj výraz v dielach mnohých výtvarníkov mladšej i staršej generácie. Roku 1934 vystavuje v sieni Elánu svoje monochrómne a chmúrne ladené kompozície zo života hladujúcich baníkov Ludo-vít Križan. Revolučný pohľad na túto problematiku sa objavuje začiatkom tohto desaťročia aj v dielach Júliusa Flacheho. S otázkami postavenia cigánskeho obyvateľstva sa spája tento problém v tvorbe Júliusa Bendíka, ktorého malé formáty nesú výrazný prvok humanizmu s akcentom na vystihnutie ľudských typov a ich psychológie. K ideám proletárskeho internacionalizmu a sociálnej revolučnosti dospeje vyexaltovanou zložkou svojich kompozícií, kresieb i grafičiek Július Lörincz. Jeho tvorba vlastne predstavuje svojou povahou obraz prechodu od sociálno-tendenčného prejavu k širšej zaangažovanosti na priamych udalostiach predvojnovnej Európy, ktorá je charakteristická pre polovicu tridsiatych rokov. Zložitost spoločenskej situácie má za dôsledok nové, širšie a prehĺbenejšie uchopenie človeka v procese umeleckej tvorby. Nie je už len objektom záujmu v rovine podmienenej sociologicky, teda ako produkt sociálno-ekonomických vzťahov, ale s jeho uvedomovaním v politickej rovine súvisí aj jeho ponímanie ako psychickej individuality. Popri tom, že je príslušníkom národa, členom istej spoločnosti, v ktorej má svoje presné miesto, vstupuje do umenia i jeho vnútorný svet s celým svojím obsahom konkrétnych pocitov, ktoré sú v konečnom dôsledku i výrazom pocitov doby. Vo výtvarnom prejave slovenských maliarov možno teraz vyba-dať dve dominujúce tendencie. Jednak je to zosubjektívnenie a príklon ku komornému výrazu a jednak je to druhý pól, ktorý je charakteristický dramaticky vystupňovaným pátosom otvorenej výzvy, ktorej cieľom je alarmovať, burcovať k aktívnym činom.

K prvej polohe inklinuje v tomto období tvorba Mikuláša Galandu. Jeho zvrchovane intelektuálny prístup ku skutočnosti, podfarbený svojrázne meditatívnymi sklonmi osudom stíhaného človeka, spája sa s citlivým reagovaním na spoločenské udalosti. Tieto momenty nájdu svoje vyjadrenie v obrazoch plných melanchólie, inotaju a podobenstiev. Pieroti, artisti, šašovja nie sú vý-



Ester Šimerová-Martinčeková: Zena s červeným kohútom, olej, 1938

Cyprián Majerník: Utečenci, olej, 1934



sledkom lapidárneho uchopenia skutočnosti. Sú jej alegóriou a symbolom. Na rozdiel od sociálne zameraných prác, najmä kresieb z obdobia dvadsiatych rokov, táto jeho tvorivá etapa prináša triedny moment posunutý do roviny medziľudských vzťahov. Nie je svojou povahou revolučná, je skôr výrazom pasívnej odovzdanosti vôle osudu. Rozvinutím obsahovej zložky do dvoch motívov v rámci vyjadrenia jednej myšlienky, ktoré je teraz časté v jeho kompozíciách, navodzuje sa paralela k Picassovým obrazom obdobia modrej a ružovej periódy s existenciálnym podtextom. Kým však jemu išlo o znásobenie hlavnej idey subdominantným motivickým akcentom symbolickej povahy, Galanda využíva asociačný prvok na základe kontrastu.⁶

V tejto rovine osciluje i symbolika Majerníkových diel z konca tridsiatych a prvej polovice štyridsiatych rokov. Neskutočný vyabstrahovaný svet, v ktorom sa na pustom javisku horizontu pohybujú jeho zástupy vydedencov, jazdcov a utečencov, je svetom ničoty a prázdnoty, svetom nekonečného rozmeru času a priestoru, v ktorom sa uberajú svojou cestou do neznáma stratenci bez domova s hamletovskou otázkou, s bremenom nevyriešenej základnej dilemy života a smrti, veční pútnici za šťastím, pokojom, neuchopiteľnou istotou, otroci svojej vlastnej nepochopenej existencie. I postavy klaunov, cirkusantov, krasojazdkyň sú rovnakého rodu, sú alegóriou dvojpólovosti absurdity a reálnosti, večnej konvergenie komickosti a tragickosti ako medzi, v ktorých je uväznený ľudský život.

Okrem tejto subjektívne rezignujúcej polohy sa objavuje v umeleckej tvorbe týchto rokov i rovina, v ktorej nesúhlas so spoločenským dianím nadobúda charakter protestu a vzbury. Ide najmä o grafické diela a kresby Ludovíta Ilečku, Júliusa Lörinca, plné drastickej symboliky, blízke svojou sugestívnosťou Goyovým víziám. Na hnutie tzv. novej vecnosti, najmä na tvorbu Ota Dixy, Georga Grosza, poukazujú perokresby Jozefa Fedoru. Príbuzné sú im aj politicky úderné kresby Štefana Bednára. Táto línia potom vyvrcholí v štyridsiatych rokoch v tvorbe Vincenta Hložníka, vášnivo namierenej proti vojnovému násiliu a fašistickej beštialite.

Ako sme si mohli všimnúť, v druhej polovici

tridsiatych rokov v umeleckom výraze slovenských maliarov čoraz viac prichádza k slovu metafora a symbol. Dôležitú úlohu často nadobúda motív vyňatý z ľudového umenia alebo motív biblický, ktorý je potom umelcom transponovaný do alegorickej roviny. Je to aj výraz príklonu k poetickému videniu, aké je časté v ľudovom umení a na druhej strane to svedčí o vplyve expresionistických a surrealistických polôh.

Jeden z najčastejšie takto poňatých motívov predstavuje motív Madony. Vo Fullovej a Galandovej tvorbe symbolizuje v týchto pohnutých časoch, keď mnohé základné etické hodnoty strácajú svoju platnosť, humanistické ideály, najmä materinskú lásku, prostredníctvom ktorej sa obidvaja umelci odvolávajú na všeludskú lásku. Madona v poňatí Weinerja-Kráľa stelesňuje dobovú nostalgiiu, dezilúziu a smútok, je obžalobou. Ako predtucha tragiky vystupuje i u Mudrocha, v surrealistických polohách, preniknutých i duchom metafyzických tendencií, objavuje sa v obrazoch Andreja Nemeša.

Takýmto vedomým nadviazaním na ľudovú tradíciu a sčasti aj na stredovek je motív *Ukrižovania*. Nachádzame ho v svojskom prehodnotení vo Fullových grafikách, v transpozícii existenciálneho ladenia v Alexyho obrazoch a v duchu tragickej symboliky v kompozíciách Weinerja-Kráľa.

Symbolicky aktuálny je i biblický motív *Úteku do Egypta*, variovaný začiatkom štyridsiatych rokov v Hložníkovej tvorbe a motív *Milosrdného Samaritána*, ktorý je častý v tomto období u Majerníka. Je to svedectvo nielen maximálne prežívannej reality dňa, ale aj snahy tlmočiť umocnene jej ideu, ktorú umelec uchopí a rozhodne sa nájsť pre ňu paralelu v histórii ľudských skutkov, zachytených pre všetky obdobia rečou podobností zrozumiteľných všetkým, aby tak postavil proti sebe konkrétnu tragiku doby a jej nadčasovú podobu tradovanú ľudstvom z pokolenia na pokolenie.

Niet sa čomu diviť, ak v časoch, keď sa národ ocitá v ťažkej situácii, dôjde k pokusom o návrat do jeho histórie, najmä k jej slávnym heroickým postavám. A tak sa vo výtvarnom prejave Fullovom, v obrazoch J. Zelibského i Š. Bednára objavuje motív *Jánošíka*, ktorý je evokáciou boja za spravodlivosť a práva utláčaných.

V Prahe, kde sa v prvej a druhej polovici tridsiatych rokov stretáva väčšina mladých slovenských umelcov na štúdiách, vládne internacionálna atmosféra. Objavujú sa tu skupiny európskych utečencov, ktorí sa sem uchyľujú pred prenasledovaním za svoje politické zmýšľanie alebo rasový pôvod. Jedným zo základných pocitov, ktorý tu stmeluje ľudí rozličných jazykov, je príbuznosť osudu, ľudskej spolupatričnosti. Jej výrazom je i spontánna reakcia na španielsku občiansku vojnu, ktorá sa objaví v dielach českých i slovenských umelcov. V Majerníkovej tvorbe predstavuje zaujatie osudom Španielska orientáciu na série motívov *Donov Quijotov*, ozbrojených jazdcov a vysťahovalcov. Mudroch prejaví svoju solidaritu so španielskym ľudom, keď namaľuje svojho *Zavraždeného básnika* (1940), obraz, ktorým vzdá hold pamiatke Garcia Lorcu. I Čemický vytvára rad diel, v ktorých odsudzuje násilie páchané na španielskych republikánoch. Weiner-Král sa svojou *Guernicou* (1937) pripojí k Picassovmu spontánnemu protestu.

Keďže ťažisko postoja k spoločenským problémom doby vyplývalo prevažne z citovaného zaujatia, narastajú koncom tridsiatych rokov v slovenskom maliarstve imaginatívne tendencie, ktoré sa však uplatňujú aj vo filozofii, v poézii a tento proces nachádza svoj odraz i v zápase o nový vedecký prejav v oblasti spoločenských vied. V umeleckej tvorbe sa čerpá z hlbokých zdrojov vnútornej skúsenosti, čoho výrazom sú v literatúre zbierky nadrealistickej poézie a vo výtvarnom umení exaltované, filozoficko-eticky, v rámci protivojnového pátosu zamerané diela. Špecifické dobové pocity, otázky života a smrti, osamotenie, individuálnej drámy prežívanej v rámci drámy spoločenskej, majú za následok prehĺbenie meditatívnych polôh maliarskeho prejavu J. Mudrocha, P. Matejku, V. Chmela a mnohých ďalších mladých umelcov. K filozofickému pátosu Majerníkovej tvorby sa hlási svojim maliarskym prejavom Ján Zelibský, ktorého obrazy s námetom lúčenia a prenasledovaných sú duchovne blízke jeho postavám. Motív vyhnanecov je vtedy častý aj v Hoffstädterovej tvorbe. V jeho poňatí vykazuje však tento námet skôr polohu súcitu s biedou a strachom ľudí bez domova, ktorá je blízka svojou čiastočnou rezignáciou koncepcii, s akou túto tému prehodno-



Ján Mudroch: Cudzia ruža, olej, 1940 (?)

uje vo svojich obrazoch v tomto období Július Nemčík. Je dôležité zmieniť sa aj o výraze konkrétnej reakcie na vojnové hrôzy, ako ho predsaňuje Hoffstädterova kompozícia *Lidice* (1948), ktorá je svojou povahou historickým dokumentom drámy vypáleného mesta.

Rad nových momentov v slovenskom maliarstve týchto rokov, ako ich možno vybadať nielen v motivickom rozšírení obsahovej zložky, ale v oblasti výtvarnej formy, je z veľkej časti zásluhou umelcov novej generácie, ktorá vystupuje so svojimi debutmi práve v čase vojny. I keď ide len o začiatočnícky maliarsky prejav, u mnohých sa stáva takou obsažnou výpoveďou o spoločenskej dráme doby, že predstavuje neraz i viac ako len rovnocenný prvok v porovnaní s výtvarným úsilím starších umelcov.

Rozšírenie námetskej škály v slovenskom maliarstve sa prejavuje v oblasti intímne ladených kompozícií. Ide tu najmä o nové výtvarné rieše-



Peter Matejka: Pred zrkadlom, olej, 1942

nia ovplyvnené prílevom myšlienok nových európskych výtvarných tendencií.

Zátišie už na začiatku tridsiatych rokov oživa v prácach mnohých maliarov v novom netradičnom poňatí. Nielenže sa obohacuje o nový register prostých vecí každodenného života, prestáva byť špekulatívnym, suchým, akademickým skladom nič nehovoriacich predmetov, ale chce pôsobiť skôr jednoduchou poéziou tvaru. Pozrime na Bazovského motív misy poloprikrytej prostým obrúskom; koľká úcta sa tu zrači k čistej línii a aké majstrovstvo a cit pre lyriku všedných vecí. I vo Fullovom zaujatí hmotou a farbou, v jeho nielen vizuálnom, ale aj taktilnom zmysle pre zachytenie tvaru je zrejmé toto od fetišizovanie predmetu. Svojský, intelektuálny pohľad E. Šimerovej, hlboko ovplyvnený parížskym pobytom, vnáša do oblasti slovenského zátišia nielen kompozičné princípy a tvaroslovie neskorého kubizmu. Jej predmety, štylizované do geometrických obrazcov, citlivo zakomponované do plošných farebných plánov iluzívnej priestorovosti popri prvku dekoratívnej harmónizácie. Temperamentnou kresbou podporená šokujúca farebná škála so zmyslom pre farbu ako matériu, ktorú možno tvarovať, bezprostrednosť pretlmočenia zážitku a napokon aj istý nábeh k dekoratívnym tendenciám, to všetko sú vlastnosti, ktorými sa vyznačujú pestré kytice Ley Mrázovej.

Spontánny príklon k zátišiu, najmä ku kyticiam, ako sa s ním stretávame od konca tridsiatych rokov, a najmä v polovici štyridsiatych rokov, vo

výtvarnom prejave slovenských maliarov generácie 1909 aj ich mladších kolegov, vystupujúcich prvý raz v rokoch vojny, svedčí o tom, že tento maliarsky druh u nás nebol iba doménou žien. Kubistické kompozičné riešenie v stvárnení zátišia objavuje sa u Nemeša a Bauerfreunda, kde sa neraz ozývajú i reminiscencie na zásady metafyzickej malby. V tomto smere sa vyskytujú pokusy aj u Bednára a Reichentála.

Do nových polôh sa však zátišie dostáva i v tvorbe J. Mudrocha a P. Matejku. Vystupujúc z temnosvitného pozadia ich obrazov, pôsobia žiarivo sfarbené, nehybné predmety priam fascinujúco a vyvolávajú v človeku tklivý, nostalgický pocit smútku. Akoby tu išlo o symbol stratenej krásy, pokoja a šťastia v období ťažkej spoločenskej drámy.

Žena, oddávna jeden z hlavných zdrojov inšpirácie umeleckej tvorby, má v tomto období v slovenskom maliarstve svoje miesto viac ako kedkoľvek predtým. Už v časoch pred vojnou je stredobodom pozornosti ako matka, ako prostá žena z ľudu alebo ako proletárka. I počas druhého desaťročia je zobrazovaná prevažne z tohto aspektu. Až v tridsiatych rokoch sa stáva pohľad na svet ženy diferencovanejším. Do popredia sa dostáva jej súkromie a vnútorný svet. V Alexyho tvorbe z konca tohto desaťročia je dámou, ženou veľkého sveta, umelkyňou. Galanda ju často spodobuje vo svojich alegóriách, uctieva ju ako matku, keď ju idealizuje, ale v jeho dielach ju môžeme vidieť aj v rovine zmyslového zaujatia, blízkeho Kremličkovmu maliarskemu výrazu, ako češúcu sa, kúpúcu sa a pod. Jeho tvorba je výrazným príkladom, ako sa slovenské maliarstvo oslobodilo od konvenčného pohľadu na skutočnosť a ako sa priklonilo k subjektívnejšiemu, lyrickému videniu.

U príslušníkov mladej generácie, najmä tých, ktorí študovali v Prahe u W. Nowaka, je žena veľmi častým námetom diel. Zbavujú však svoj pohľad pátosu, zriedkavá je i metafora, dominuje bezprostredné zachytenie, ovplyvnené postimpresionistickým, a najmä renoirovským videním ich učiteľa. Zmyslovosť je tu dôležitým a významným východiskom maliarovho pretlmočenia sveta ženy. Preto u mnohých dochádza i k využitiu niektorých výtvarných prvkov fauvizmu, najmä farebnosti, plošnosti a dekoratívnej.

kove obrazy z parížskeho obdobia zachytávajú ženu v dráždivo zmyselnej podobe. Nevanove práce čerpajúce zo života baletiek a tanečnic charakterizuje väčší odstup a intelektuálne prehodnotenie témy, ale nájdeme v nich i ženy, ktoré pripomenú Matissove odalisky. V Lehotského diele je zmyslovosť v inej polohe. Nie je provokujúcou ako u Majerníka, možno v nej sledovať akési zaujatie zdravým prostým čarom mladej ženy, sklonenej pri zbieraní plodov, alebo pri práci v poli. Pre Droppu, ktorý ju vníma priam sochársky, v jej plnokrvnosti a hmotnosti, je tiež niečím ako symbolom úrodnosti slovenskej zeme. Naopak u Mudrocha ide opäť o výrazné intelektuálne prežitie námetu, jeho ženy sa nevyznačujú len šarmom a osobnostným čarom vzdelanej dámy. *Madona s čiernou žiarou* je nielen nadčasovou oslavou ženy, ale zároveň tajomnou bytosťou, stesnením tragiky doby. V Matejkových prácach je žena niečím ako veľkým ožiareným šperkom, pokladom vznešenej nadosobnej krásy, ktorý sa vynára z kontrastov svetla a tieňa. I pre Millyho je čímsi ako ideálom. Jeho blúdiace s tajomnými úsmevmi sú snovými víziami, preludmi básnivej obrazotvornosti. Nadreálne tendencie sa odrazia i v poňatí Viliama Chmela, ktorý je zaujatý ženou a kvetom ako poetickou paralelou. Iný je pohľad Vincenta Hložníka, ktorý ju kriticky pristihne pri stole v kaviarni a civilnosťou svojho videnia jej súkromia nadviaže na Jakobyho nepatetický vzťah k jej každodennosti. Žena je pre Hložníka však i spoločensky aktívnou silou. V jeho grafikách sa neraz objaví aj ako bojovníčka proti násiliu na pozadí vojny.

Akt sa v našom maliarstve udomáchoval nemeselo. Častý je až od tridsiatych rokov, keď sa s ním stretávame v tvorbe J. Jakobyho a J. Mudrocha, výtvarne realizovaný v polohe bonnardovskej, u nás vzácnej. V Galandových obrazoch pripomenie svojou robustnosťou neraz Picassovu invenciu, ale niekedy i druhú rovinu, Modiglianého krehkosť a subtilnosť. V zmyslovom zaujatí, v intenciách fauvizujúcej plošnosti a dekoratívnej ho nachádzame v kompozíciách Majerníkových a Nevanových.

Od tridsiatych rokov sa objavuje v slovenskom maliarstve hojnejšie i motív milencov. V alegorickej i zmyslovej rovine ho využije Galanda, ne-



Bedrich Hoffstädter: Poprava, olej, 1941

skôr si nájde svoje miesto aj v prejave Vincenta Hložníka, Ervína Semiana a iných mladých maliarov, ktorí stále smelšie rozširujú námetový obzor o netradičné, nekonvenčné témy a prebojujú tak nový, svieži a bezprostredný pohľad umelca na svet človeka a jeho psychiku.

Okrem spomínaných tém v skúmanom období zaujmú umelcov i motívy z civilného sveta, praktického života, ktoré človeka ukazujú v jeho vzťahu k prostrediu, k daniu okolo neho. Bezprostrednosť pohľadu, nový moment, o ktorom sme hovorili, odoficiálnenie prístupu umelca k realite sa teda prejavuje v tomto období nielen záujmom o súkromie človeka, ale aj o život mesta, jeho ulíc a jeho pracovnej atmosféry. Ruch bulvárov a predmestí, nábregia Seiny so svojím prvkom atraktívnosti veľkomesta sú námetmi tvorby Štefana Bednára za jeho pobytu v Paríži. Vtedy ho uchváti i športová tematika, najmä dostihy a atletika. Na toto jeho priekopnícke úsilie neskôr nadviaže svojimi dielami Hoffstädter. I zaujatie divadlom a koncertom si prebojová svoje miesto v slovenskom maliarstve vďaka nástupu mladých umelcov. Príťahuje Jána Želibského začiatkom štyridsiatych rokov, ale nájde svoj odraz i v dielach Františka Kudláča, kde nadobúda svojrázny alegorický podtext, alebo Juraja Collinásyho, ktorého zaujmú postavy hereckého sveta, najmä klauni. Svojský vklad k civilnej tematike predstavuje začiatkom štyridsiatych rokov pohľad na mesto v noci, pohľad básnika, rojka, melancholika a napokon i citlivého umelca s netradičným videním Viliama Chmela.

V portrétnej tvorbe sa nové prvky presadzovali až koncom dvadsiatych rokov. Dovtedy v tejto ob-

lasti prevláda akademicko-naturalistické východisko. Postupne však stále väčšou mierou vystupuje do popredia realistická metóda a záujem o duševný svet portrétovaného. Toto úsilie vyvrcholí v tvorbe Edmunda Gwerka, ktorý v charakteristike jednotlivca vytvorí zároveň typ, zahŕňajúci všetky znaky svojej triedy, keď maľuje svoju známu podobizeň robotníka Jaroša (1928). Svojrázne sa do portrétnej tvorby zapísal i Alexy, ktorého výtvarný prejav v tejto oblasti je impresívny, náladový a nezameriava sa na podčiarknutie povahových čŕt. Impresívne východisko je typické i pre Mudrocha, ktorý vychádza z citového zaujatia modelom. Subjektívny pól v najkrajnejšej podobe sa objavuje v oblasti portrétu u Fullu, kde expresívne poňatá farba a línia maliarovi slúži ako prostriedok na vyjadrenie osobného vzťahu k zobrazovanej osobe. Zmysel pre dekoratívnosť a pohotovú, skicovitú zachytenie hlavných povahových čŕt charakterizuje podobizne Ley Mrázovej. Jakoby a Weiner-Kráľ využívajú prvky imaginatívnej výstavby kompozície v zmysle asociatívnej metódy spájania niekoľkých motívov v jednom obraze, aby tak zdôraznili osobnosť modelu a jeho záujmy. S portrétnou tvorbou, vychádzajúcou zo zmyslovo-impresívnej bázy a sledujúcou v sumárnom zachytení charakteru znaky portrétovaného, stretávame sa koncom skúmaného obdobia u Hoffstädtera a iných umelcov mladej generácie.

V krajinárskej tvorbe sa prejavuje začiatkom dvadsiatych rokov silný vplyv umelcov Nagybánskej kolónie. Z Medňanského impresii vychádza v začiatkoch svojho maliarskeho prejavu hlavne Gwerk, ktorý sa však postupne dostáva k realisticko-expresívnemu výrazu. Svojrázne črty s dôrazom na sumárnosť záberu v expresívnych polohách predstavujú Palugyayove pastely a akvarely, na ktoré nadviaže neskôr vo svojich krajinách Čemický. V zmyslovo-impresívnom zachytení zotrváva slovenská krajina i u Koreszku, Alexyho a iných umelcov tohto obdobia. S dôrazom na špecifickosť nálady krajinného výseku dominuje toto poňatie najmä v tvorbe Jozefa Kollára.

3

V oblasti výtvarnej realizácie sa progresívne tendencie prejavujú v skúmanom období najmä vo výstavbe kompozície.

K tradične budovanej kompozícii, vychádzajúcej z naturalistických alebo impresívnych princípov, pribúda v dvadsiatych rokoch skladbové riešenie, ktoré svojou povahou ukazuje na Cézannov príklad. Zaujme Gustáva Mallého, ktorý buduje plošnú kompozičnú osnovu v pevných a racionálnych priestorových vzťahoch systémom lichobežníkových a trojuholníkových plôšok. Príbuzná je tejto koncepcii v danom období i obrazová výstavba Konštantína Bauera, najmä v motívoch čerpajúcich z prostredia mestskej krajiny, v ktorých badať cit pre pevnú priestorovú výstavbu.

Popri tomto type kompozičného riešenia vyvíja sa však paralelne i druhý typ, ktorý nie je založený na racionálnej sklbenosti tvarov v priestore, ale naopak na emotívne cítených skladbových vzťahoch. Objavuje sa najmä u maliarov zaujatých vidieckou tematikou.

U Benku nájdeme toto riešenie viazané na expresívne poňaté tvary predmetov, ktoré sú radené za seba a nad seba v priestorových vzťahoch, sledujúc emocionálny účinok. Umelec iluzívnym spôsobom poníma veľkosť jednotlivých objektov zobrazenia, pričom monumentalizuje vždy ten, ktorý má funkciu hlavného motivického a obsahového elementu. Preto Benka vo svojich obrazoch monumentalizuje raz krajinu, inokedy človeka, podľa toho, čo je v danej etape jeho tvorby pre zdôraznenie jeho ideového stanoviska dôležitejšie. Až od štyridsiatych rokov sa pomer medzi veľkosťou krajiny a veľkosťou človeka definitívne ustáľuje v prospech ľudskej postavy, ktorá sa stáva dominujúcou obsahovou zložkou.⁷ Romantickosť tohto pohľadu nevedojak poukazuje na Bohúňovu koncepciu výstavby obrazovej kompozície, ako sa objavuje napr. v jeho portréte Jána Francisciho ako slovenského dobrovoľníka (1848).

Z tohto emotívne poňatého typu kompozície vychádza i Alexy. Je jedným z umelcov, ktorého otázky priestorových vzťahov hlboko zaujmú a ktorý ustavične, v období od konca dvadsiatych až do druhej polovice tridsiatych rokov, experimentuje v tejto oblasti. Spočiatku sa v jeho tvorbe stretávame s kompozičnou skladbou, v ktorej sú jednotlivé prvky v obraze zaraďované do kruhu, elipsy alebo venca, s ústrednou vertikálnou osou. Začiatkom tridsiatych rokov potom uplatňuje efektne budovanú kompozíciu, založenú na systé-

me diagonál a vertikál, ktoré organizujú priestorové vzťahy a narážajú na seba v dynamickom rytme. Nejde vlastne o priestor, ale o dekoratívne cítenú plochu, v ktorej niekedy použije kontrast línií konvexnej a konkávnej, aby tak dosiahol dramatický účinok. Neskôr sa pridíža v podstate dvoch kompozičných schém. Prvá vychádza z protikladu statuárnosti a dynamiky. V prvom pláne obrazu umiestni postavu veľkých rozmerov a za ňou dynamicky rozhybe terén. Toto riešenie zaujme v tom čase i Bazovského. Druhá schéma je založená na alogickosti perspektívnych úbežníkov a deformácií tvaru. Predmety sú redukované na plôšky, ktoré podobne ako v ľudovom ornamente sú organizované do akejsi reťaze, ktorá sa vinie na ploche obrazu a vyvoláva pocit radosti, smútku alebo melanchólie.

Bazovský okrem spomínaného typu najčastejšie buduje kompozíciu na princípe spájania priameho pohľadu (na stredný plán obrazu) s nadhľadom (na prvý plán), čo mu poskytuje možnosť voľného napojenia obrazových prvkov s akcentom vždy na určitú tvarovú dominantu. Od polovice tridsiatych rokov má na Bazovského výtvarné cítenie dôležitý vplyv Fulla so svojou kompozíciou budovanou na poetickú predstavu. Umelec ju však prehodnotí po svojom. Člení plochu do akejsi mozaiky plošných útvarov, do ktorých štetcom vpisuje ornamentálnym spôsobom rôzne vlnovky, pásy, oblúčky a do ktorej zakomponuje ústredný motív vo voľnej asociatívnej paralele danej svojskou predstavou. Začiatkom štyridsiatych rokov ho zaujme zjednodušenie kompozície, veľký tvar a najmä symbolická úloha farby.

Fulla obohatil slovenské maliarstvo o kompozičné princípy dovtedy nepoužívané. Už koncom dvadsiatych rokov uplatní spôsob obrazovej výstavby, vychádzajúci z imaginatívnej predstavy, na základe ktorej sú predmety usporiadané do nových priestorových vzťahov nie podľa reálnych súvislostí, ale podľa diktátu poetického videnia. Po krátkom intermezze, keď je zaujatý nonfiguratívny polohami, smeruje jeho tvorba stále viac k dekoratívnym tendenciám. Reálne predmety sú redukované na geometrické obrazce a sú voľne pospájané v ploche na základe maliarovej fantázie. Časté je i uplatnenie viacpohľadovosti a kubistická skladba tvarov v ploche. Ďalším ty-



Ján Zelibský: Lúčenie, olej, 1941

pom je dvojkompozícia, simultánnosť kresbovej zložky a maľovaných častí, ktoré sa prekrývajú alebo stotožňujú. Toto kompozičné riešenie stretávame i v tvorbe Reichentalovej, i keď v reálnejšej rovine uchopenia priestorových vzťahov. Neskôr Fulla používa i spôsob členenia plochy obrazu do pásov umiestnených nad sebou, ktorý bol typický pre stredovekú maľbu. Myšlienka je tak rozložená do jednotlivých motívčekov čitateľných za sebou v epickej dejovej osnove.

Plošná dekoratívna koncepcia, vychádzajúca z emotívnej kompozičnej stavby, je blízka i Garlandovi, v tvorbe ktorého má dominujúce posta-

Bedrich Hoffstädter: V električke, olej, 1948





Dezider Milly: Jazdci, olej, 1942

venie. Zaujímajú ho však i konštruktívne aspekty obrazovej skladby. Práve vďaka tejto dvojpolovosti výtvarného prejavu nájdeme v jeho dielach obidve základné riešenia: emotívne lyrické i racionálne konštruktívne. Už koncom dvadsiatych rokov sa objavuje v jeho tvorbe zaujatie dvojrozmernou plošnou kompozíciou. Tvary redukuje v zmysle kubistických tendencií do podoby geometrických telies alebo plôch. V prvom prípade predmety vystupujú z roviny pozadia farebným odstupňovaním valérov, bez stopy kontúry. V druhom prípade zasa len kontúra vymedzuje predmet, ktorý je poňatý plošne. Pri už spomínaných variáciách zbojníkov ide v zásade o jeden a ten istý kompozičný rozvrh v rôznych obmenách. Obrisy postáv sú vkomponované vždy do oválneho útvaru, ktorý je vnútorne diferencovaný diagonálami osí údov a tiel, systémom vychádzajúcim zo siete vzájomne prekomponovaných trojuholníkov. Priestor je plochou, i keď budovanou so zámerom o akési nariadenie hĺbky pomocou farebne odlišených pásov radených nad sebou. V týchto obrazoch sa prejavuje Galandov sklon ku konštruktívnemu stvárneniu reality. V polovici tridsiatych rokov, keď ho nadchol námetový okruh z prostredia cirku, vznikli kompozície preduchovnenejšie. Obsahová zložka bola teraz prvoradá. Niekedy používa i zväzok dvoch motívov, jedného hlavného a druhého vedľajšieho, ktorý navodzuje symbolickú pointu.

O konštruktívnych prvkoch kompozície Ester Šimerovej už bola reč v súvislosti s jej kubistic-

kými zátišíami. Začiatkom tridsiatych rokov však umelkyňu upúta aj metafyzická maľba. Preberá z nej najmä tvaroslovný aparát a vytvára obrazovú skladbu, v ktorej sú rôzne motívické celky pospájané v ireálnych súvislostiach, ale racionálne sklbených pomeroch. Sklon k dekoratívnosti a plošnosti charakterizuje jej výtvarný prejav až do začiatku štyridsiatych rokov, keď ju zaujmú problémy figurálne.

Kubizujúce skladbové prvky zaujmú koncom tridsiatych rokov i Š. Bednára a vystriedajú jeho predchádzajúci jednoduchý spôsob kompozičnej výstavby založený na sumarizácii tvaru, na štylizovanom monumentalizovanom objeme a expresívnej nadsádzke.

V iných polohách nájdeme kubizujúce tendencie v polovici tridsiatych rokov v kompozičnom riešení u Weinera-Kráľa. Spája ich s expresívne cítenou farebnou plochou a tvarovou deformáciou. Zaujatie iluzívnosťou priestorových plánov má však v jeho tvorbe charakter experimentu. Viac mu vyhovuje emotívny typ kompozície, ktorý vychádza z voľného radenia niekoľkých motívov a prvkov reality do reálnych súvislostí, daných poetickou predstavou.

K Picassovu abstrahovanému tvarosloviu a kubizujúco surrealistickým polohám sa prikláňa v polovici tridsiatych rokov i Majerníkova kompozičná skladba. V tomto období tieto otázky zaujmajú aj iných jeho kolegov z pražských štúdií, najmä Nemeša a Bauerfreunda. Väčšmi ho však lákajú v tomto období iné dve kompozičné riešenia. Prvé je blízke Chagallovmu videniu, je v zásade emocionálnej povahy a súvisí so zámerou lapidárnosťou formy a s primitivizmom tvaru. Je typické pre námety z dedinského prostredia. Druhé vychádza z očarenia Matissovými výtvarným prejavom, najmä jeho dekoratívne cítenou plochou a farbou. Koncom tridsiatych rokov však definitívne upúta typ kompozície budovanej síce na reálnych vzťahoch predmetov v obraze, ale sledujúcej istú symbolickú myšlienku.

Od emocionálnej polohy výrazu s určitou črtou zámerného primitivizmu k intelektuálnejšiemu dospeje koncom tridsiatych a v prvej polovici štyridsiatych rokov i Želibský. Jeho kompozičné riešenie je v zásadných prvkoch veľmi podobné Majerníkovi.

Mudrochove experimenty z obdobia školských rokov sú postupne v jeho maliarskom diele vystriedané postimpresionistickým zaujatím s určitými expresívnymi prvkami. Od konca tridsiatych rokov jeho kompozičné riešenie vychádza z farebno-svetelných vzťahov. Táto koncepcia vyústi do dvoch tendencií. V jednej obrazová skladba vychádza z farebných kontrastov a je plná strhujúceho expresívneho dynamizmu. Dominuje v nej výbušný, nervný ťah štetca. Druhá je budovaná v intenciách temnosvitu a plná elegického pokoja.

Cézannovské východisko charakterizuje kompozičnú skladbu B. Hoffstädtera, i keď maliar neskôr stále viac prechádza do polohy, v ktorej sú určujúce luministické princípy. Farebno-svetelné vzťahy hrajú dôležitú úlohu v kompozičnej stavbe mnohých mladých umelcov v prvej polovici štyridsiatych rokov. Ide najmä o Chmela, ktorý buduje na svetelných kontrastoch, Kudláča, ktorého tiež zaujmajú luministické efekty, ale najmä o Matejku, u ktorého temnosvitný spôsob kompozičnej stavby je dominujúcim a určujúcim faktorom až do polovice desaťročia.

Je dôležité zmieniť sa ešte o niektorých umelcoch, ktorých kompozičné riešenie je svojrázne a ťažko ho možno zaradiť jednoznačne, či už k emotívnemu alebo racionálne konštruktívnemu typu kompozície. Ide najmä o Gwerka, Palugyaya, Jakobyho a Lörincza.

Gwerkova kompozícia je svojou dynamikou blízka Jasuschovým obrazom z obdobia druhého desaťročia, i keď v iných polohách. Kým u Jasuscha išlo viac-menej o secesné východisko, Gwerkov rytmus je nielen otázkou vzrušených línií, ale súvisí aj s dramatizáciou svetlom a tieňom, ktorá smeruje až k tvorbe El Grecovej. Jeho obrazy pôsobia dojmom vlnenia, vírenia a prepletania všetkých zložiek, ba často vzdialene pripomenu nepokojný svet van Goghových krajín. Tento spôsob obrazovej výstavby však Gwerk na začiatku tridsiatych rokov opúšťa v prospech kompozície realisticko-expressívnej.

U Palugyaya sa koncom dvadsiatych a začiatkom tridsiatych rokov stretávame s kompozíciou založenou na dekoratívnej plošnosti, kde predmetný motív je zámenkou formálnej hry melodicky plynúcich línií a pre pohyb v ploche. Táto koncepcia korení v secesno-symbolistickom výcho-



Ladislav Čemický: Odpútané kone, tempera, 1935

disku. Jej hlavným prvkom je rafinovaná ornamentálna melodickosť. Využíva efekt dômyselného rytmu kriviek, ktoré sa opakujú, akýsi raport na spôsob ornamentu, blízky hudobnému motívu. Neskôr, keď sa Palugyay venuje akvarelu, jeho baladicky vyznievajúce obrazy vychádzajú z maximálneho zjednodušenia tvaru a sledujú emocionálny účinok, ktorý umelec vyvoláva zapustením farebnej škvrny do mokrej plochy papiera.

Jakobyho riešenie obrazovej skladby vyplýva z umelcovho neobyčajného citu pre farbu, ktorú nanáša v jasných pestrých tónoch, a tak vytvára kontrast k tmavej, expresívne uplatnenej kontúre. Koncom tridsiatych rokov nadobúda dôležitú funkciu zvláštna arabeskovite vlnivá línia, ktorá prekrýva často trhané farebné plochy. Jakobyho skicovitý a spontánny spôsob zachytenia reality sa tak dostáva do maximálne dynamizovanej polohy.

Lörinczova expresívna kompozičná skladba je založená na prudkej a drsnej kresbe. Umelec využíva sugestívne pôsobiacu deformáciu tvarov, ktorá sa v oblasti maľby niekedy približuje surrealistickému prejavu. Obsahová zložka je vtelená do akýchsi osudových znakov foriem, ktoré nie sú formami vonkajšej skutočnosti, ale symbolom reality, ktorú umelec prežíva.

4

Naliehavosťou spoločenských udalostí slovenské maliarstvo v dvadsiatych rokoch stáva sa výrazovejším. Odkláňa sa od zmyslovo impresívnej

методы, а так са presúva ťažisko z oblasti čisto vizuálnej maľby na oblasť maľby výrazovej, obsahovej. V rámci tohto vývinu zohráva kladný vplyv najmä pochopenie Cézanna a prílev expresívnych tendencií v dvadsiatych rokoch. Umelecká tvorba sa stáva procesom náročnejším, núti maliara premýšľať nad obrazovou plochou. Nejde už len o zachytenie premenlivého momentu. Umelec ide k podstate veci, jeho tendenciou je prehodnotiť objekty zobrazenia nielen očami, ale aj dušou, dostávajú novú perspektívu, nové ohnisko a nové miesto v obrazovej skladbe. Obraz sa stáva nielen súradnicou vizuálnych pocitov, ale i súradnicou myšlienok. Výtvarné dielo postupne prestáva byť iba prostou rečou zmyslov a stáva sa posolstvom. Tomuto cieľu slúži čoraz väčšia mnohotvárnosť v otázke využitia výtvarných prostriedkov. Narastá úloha skratky a deformácie tvaru a postupne stále viac rastie záujem aj o priestorové vzťahy riešené nekonvenčným spôsobom, v zmysle podriadenosti ideí umelca.

Už v dvadsiatych rokoch možno rozoznať v slovenskom maliarstve dve základné polohy, v rozmedzí ktorých sa bude uberať ďalší vývoj. Dôležitým momentom sa stáva aktuálnosť národnostnej idey. Na východnom Slovensku je jej živost menšia, významnú úlohu tu zohráva maďarská inteligencia zaujatá inými myšlienkovými okruhmi. V centre pozornosti je človek mesta, nie vidiek a jeho špecificky slovenská atmosféra. Sociálna problematika a život proletariátu je tu preto i najčastejším motivickým zdrojom. Prevažuje tu konštruktívny, racionálny prejav realističských polôh a prijatie expresívnych tendencií sa viaže viac na kompozičnú výstavbu a deformáciu objemov. Chýba tu spojenie s postimpresionistickými tendenciami, ktoré sú typické pre predstaviteľov rurálneho expresionizmu, podobne ako aj nadviazanie na romantický odkaz Bohúňovho maliarskeho výrazu a na zásady ľudového výtvarného prejavu, ktorý výrazne obohatí tento pól maliarstva o lyricko-emozívne prvky.

Bolo by však omylom, keby sme chceli upierať maliarskej tvorbe zameranej na život slovenského ľudu a jeho krajiny intelektuálnu povahu. V priebehu skúmaného obdobia sa neprestajne obohacuje o nové výrazové polohy a paralelne sa stále sa

prehlbujúcou myšlienkovou obsažnosťou prehádza od pátosu, baladickosti a lyriky k metafore, podobenstvu a symbolu.

Vďaka prevahe emotívneho pólu v slovenskom maliarstve tohto obdobia stáva sa farba jediným ozajstným prostriedkom využitia tvorivého subjektu v procese umeleckej tvorby. Už od konca dvadsiatych rokov má mimoriadnu funkciu ako nositeľka obsahovej zložky, nadobúda expresívny charakter, dramaturizuje gestá i výrazy. Okolo začiatku tridsiatych rokov vystupuje v obraze aj ako matéria, nielen v zmysle svojej primárnej vizuálnej funkcie, ale aj cítená ako hmota, ktorú možno spracúvať a na základe ktorej možno dať predmetu na obraze nový rozmer a reliéfnym spracovaním dosiahnuť vyšší emotívny účinok.

V inej funkcii sa objavuje farba v maliarskom prejave príslušníkov mladej generácie, nastupujúcej v tomto desaťročí s novými koncepciami. Najmä maliari študujúci v Prahe u W. Nowaka sa zaoberajú jej využitím, sledujúc luministické efekty. Majerník v zmysle fauvizmu uplatní zasa emocionálny účinok farebného kontrastu často až v dráždivo zmyselnej polohe. Nevanove výtvarné realizácie vychádzajú z citlivého skúmania vzájomných vzťahov farebných tónov, u Matejku a Mudrocha jagavé farebné tóny vyžarujú akoby osobitné vnútorné svetlo z temnosvitnej plochy pozadia. Symbolická funkcia farby tu vrcholí v súvislosti s nadreálnymi tendenciami. Čierna farba nadobúda mimoriadny význam. Matejka ju využije v spojení so svetlom a jeho postupným citlivým uberaním vymedzí tvar v ploche. Ide o kontrast svetla a tmy a o zámerné obmedzenie sa na dva tri farebné tóny, ktoré dodávajú jeho prácam z týchto rokov zvláštnu črtu tajomnosti a snivosti. Čierna farba dominuje i v Chmelových obrazoch, kde sa objavuje ako prostriedok na dosiahnutie sugestívnej atmosféry večerného mesta.

Zaujatie farbou v slovenskom maliarstve má za následok i menšiu pozornosť voči otázkam priestorovej konštrukcie a sklon k dekoratívnosti a plošnosti. I záujem o kontúru, častý ešte do polovice tridsiatych rokov, oživa až v polovici štyridsiatych rokov v súvislosti s vystúpením príslušníkov najmladšej generácie Hložníkovo okruhu a s ich reakciou na vtedajšiu dominantnú funkciu farby

priklonom k racionalite a otázkam priestorovej výstavby.

Vcelku možno povedať, že od dvadsiatych rokov prekonalo slovenské maliarstvo prudký vývoj. Dostalo sa z romanticko-idealistickej bázy začiatku skúmaného obdobia, ktorá bola v Európe v tomto období v podstate už osamotená, do novej, kvalitatívnej vyššej roviny. Celý tento proces premeny súvisí vo veľkej miere i s priamym

POZNÁMKY

¹ Výstavka Alexyho, Bazovského a Palugyaya v Košiciach. Slovenské pohľady, 47, č. 12, december 1931, s. 793.

² CINCIK, J.: Maliar C. Majerník. Elán, 4, 1933, č. 1, s. 5.

³ HRSKA, A. V.: Svet C. Majerníka. Elán, 5, 1935, č. 7, s. 4.

⁴ Vplyv na celkovú uvedomelú orientáciu umelcov zohrali aj vedúce osobnosti marxistickej estetiky v Čechách ako Bedřich Václavěk a najmä S. K. Neumann, ktorého program českého socialistického umenia bol spätý s duchom moderného výtvarného prejavu, ako ho predstavovali umelci Osmy, Tvrdošíjných a Devětsilu, orientovaní od začiatku

odrazom spoločenských udalostí, ktoré svojou naliehavosťou vyvíjali tlak na umeleckú tvorbu, a tak prispeli k jej psychologizácii. V dôsledku týchto skutočností prešiel maliarsky výraz slovenských umelcov z roviny lapidárneho tlmočenia reality k hlboko obsažnému, politicko-triednemu angažovanému prejavu, bohatému na mnohé filozofické a etické prvky.

revolučne. Na Slovensku od roku 1924 zohráva významnú úlohu časopis Dav, ktorý sústreďoval mladú inteligenciu pokrokového zmýšľania a propagoval najmä v literatúre otázky socialistického realizmu.

⁵ SMREK, J.: Koloman Sokol o svojom kréde. Elán, 4, 1934, č. 8, s. 3.

⁶ Porovnaj Picassov obraz Život (1903) a Galandovu kompozíciu Artista so skupinou hrajúcich sa detí v pozadí (1934—1935).

⁷ Na túto skutočnosť upozornil už Váross. VÁROSS, M.: Martin Benka. Bratislava 1952.

ТЕНДЕНЦИИ РАЗВИТИЯ В СЛОВАЦКОЙ ЖИВОПИСИ В ПЕРИОД В 1918 ПО 1945 ГОД

В духовной атмосфере и настроениях, отразившихся в развитии словацкой живописи в период 1918—1945 гг., по сравнению с другими государствами Европы обнаруживается ряд специфических черт.

В годы после переворота наше общество занято в основном вопросами, связанными со стремлением отстоять свое право на самостоятельность в области культурной жизни. В сфере изобразительного искусства доминирует идея национального стиля и акцент на своеобразии. В живописи это обстоятельство проявилось в спонтанном обращении к темам из жизни словацкого народа и его страны (Бенка, Алекси, Базовский, Палугаи, Фулла). Возрастающее давление социальных проблем в новой республике, связанных в первую очередь с ее классовым устройством, стимулируют, однако, в изобразительном творчестве идеи критцизма и несогласия с общественным порядком, особенно обострившиеся в связи с экономическим кризисом на рубеже двадцатых годов. Увеличивается количество тем из жизни городского пролетариата, особенно привлекающие представителей графического творчества и художников восточнословацкой области (Сокол, Бавер, Якоби, Лёринц и др.). С начала тридцатых годов передний план выдвигаются урбанистические мотивы

(Фулла) и жизнь города (Алекси, Якоби, Шимерова, Беднар), которые являются важным элементом художественного выражения и в первой половине сороковых годов (Желибский, Гложник, Хмел, Гоффштедтер и др.). Расширяется и шкала мотивов композиций с интимными и камерными настроениями, которые обогащаются новыми изобразительными положениями. Разгул фашизма в Европе и начало второй мировой войны привела к углублению философско-этического аспекта элемента содержания. В картинах этого периода мы находим идеи гуманизма, моральной ответственности, протеста против войны и расизма, часто транспонированные в плоскость аллегории и символы (Майерник, Желибский, Беднар, Вайнер-Краль, Гоффштедтер, Гложник и др.).

Наряду с Будапештом все более важную роль начинает играть Прага в качестве прогрессивного культурного центра, в котором формируются начала художественного выражения словацких художников. Отдельные элементы европейского модернизма переплавляются в их творчестве в различные модификации и в сферу занятий они проникают больше в виде эксперимента, чем более или менее длительного программного признания. С двадцатых годов в словацкой живописи наиболее принятым подходом к ре-

альной действительности является реалистично-экспрессивный метод изображения, особенно типичный для сферы живописи с социальными тенденциями. Лирический план и балладный подтекст — главные плоскости выражения тем, черпающих из словацкой деревни. Их отмечает экспрессивно воспринимаемая линия, большая монохроматическая площадь, красочность, навеянная народным искусством, и декоративные тенденции. Особое положение занимает поэтическое видение в творчестве Фуллы, где оно соединено со своеобразной субъективной переоценкой действительности, передаваемой посредством художественных сокращений и символической речи. В метафорическо-символической линии коренится и творчество других худож-

ников этого периода (Базовский, Галанда, Вайнер-Краль). Кульминацией этого полюса словацкой живописи будет впоследствии творчество художников, увлеченных сюрреалистическими тенденциями в конце тридцатых и начале сороковых годов. Образность соединяется с философским пафосом при максимальном использовании красочно-световых эффектов и контрастов (Майерник, Желибский, Мудрох, Матейка, Хмел). Как реакция на декоративно-плоскостное восприятие с доминантной функцией цвета прозвучит выступление самого молодого поколения художников и годы войны с программой возвращения к пространственно-конструктивным принципам композиции картины с применением контура (окружения Гложника).

Príspevok k tvorbe Jozefa Hartmanna

VIERA LUXOVÁ

Jedným z popredných centier plastickej činnosti 18. storočia na Slovensku boli nesporne Košice. Ako sídlo univerzity, župného úradu a biskupstva poskytovali zrejme dostatok príležitostí na uplatnenie sochárov nielen v rámci areálu mesta, ale aj celej oblasti vtedajšej župy. Popri rade menej pozoruhodných autorov pôsobil tu v priebehu prvej polovice storočia Šimon Griming; no v štyridsiatych rokoch sa k slovu prihlásil už Jozef Hartmann.¹ Od šesťdesiatych rokov sa však vývinové ťažisko postupne presúva do jasovskej dielne Jána Antona Kraussa — najvýznamnejšej osobnosti tejto oblasti — ktorý svoj pobyt užšie viazal na tamojšiu prosperujúcu premonštrátsku rehoľu. Z uvedených sochárov máme nateraz komplexnejšiu predstavu iba o J. A. Kraussovi.² Viac ako kusé sú naše vedomosti o Š. Grimingovi, ktorý sa zvyčajne uvádza ako autor súsošia sv. Rocha v Prešove, stĺpa Immaculaty v Košiciach, sochárskych prác v košickom a prešovskom Františkánskom kostole.³

O Jozefovi Hartmannovi existuje už niekoľko príspevkov zväčša lexikálneho charakteru, ktoré popri strohých životopisných údajoch vyratávajú pomerne rozsiahly počet jeho diel.⁴ Pisatelia sa zvyčajne opierajú o staršie literárne pramene bez rúkolepnejšej snahy o ich korekciu z hľadiska novších výsledkov výskumu archívneho, resp. pamiatkového materiálu. O to naliehavejšie vystupuje do popredia otázka upresnenia podielu J. Hartmanna na charaktere dobovej tvorby východoslovenského okruhu, otázka sondovania jeho úlohy a významu na pozadí sochárskeho úsilia na našom území vôbec. Vystopovať a zhodnotiť jeho celoživotnú činnosť vo vyčerpávajúcej úplnosti nám

dnes nedovoľuje jednak počet zachovaných prác autora, jednak skutočnosť, že nemalé percento z nich sa dnes nachádza mimo hraníc našej republiky (prevažne v Maďarsku a na Zakarpatskej Ukrajine).

J. Hartmann sa narodil okolo roku 1719 a zrejme nebol košickým rodákom.⁵ Miesto jeho narodenia sa nám dosiaľ nepodarilo zistiť. Z viacerých dôvodov — najmä štýlových — sa síce natiska lákavá hypotéza o jeho príslušnosti k rezbárskej rodine Hartmannovcov, ktorá v 18. storočí pôsobila v Poľskom Sliezsku, no pre akceptovanie tejto domnienky chýbajú nateraz presvedčivejšie dôkazy. O živote Henricha Hartmanna, ktorý pracoval okolo polovice 18. storočia v službách cisterciátskeho kláštora v Bardzie Sliezskom, sa totiž vie biedne málo a tvorba jeho synov, usadených v Nyse, prináleží už druhej polovici storočia.⁶ Taktiež sme uvažovali nad možnosťou Hartmannovho pôvodu z Pasova, kde začiatkom 18. storočia pôsobil sochár rovnakého mena. V krstných matrikách tamojšieho farského úradu z rokov 1712—1720 sme však údaj o jeho narodení nenašli.⁷

Výukou na viedenskej akadémii Hartmann zrejme neprešiel.⁸ Jeho umeleckou domovinou bola pravdepodobne niektorá z juhopoľských (sliezska?) rezbárskych dielní. Začiatkom štyridsiatych rokov, krátko po vyučení, prišiel do Košíc, kde sa natrvalo usadil. (Doba jeho príchodu podporuje náš dohad o autorovom pôvode zo Sliezska, kde po vypuknutí tzv. sliezskych vojen roku 1741 utíchol tvorivý ruch, čo prinútilo nejedného pracovníka hľadať si nové pôsobisko.) Príčinu Hartmannovej voľby Košíc za svoje bydlisko nevieme ob-



jasniť. Azda ho prilákala predstava značných pracovných možností, azda ho ovplyvnili komponenty viac osobného rázu: 13. septembra 1744 sa totiž v meste oženil s Teréziou Güntherovou, ovdovelou Knoblochovou.⁹ Hartmannovo manželstvo ostalo bezdetné. Ani jeden z jeho troch matrikálne doložených synov sa nedožil čo len piatich rokov.¹⁰ Nemožno napokon vylúčiť ani hypotézu autorovho presídlenia na podnet grófa Csákyho, od ktorého získal prvé významnejšie úlohy na našom území.

Spisy zo zasadaní košickej mestskej rady poskytujú pomerne bohatý materiál k osvetleniu Hartmannovho života v meste. Dokladajú o. i. jeho kúpu niekdajšieho kisvardovského domu, ktorý sa nachádzal vedľa pozemku A. Laszgallnera na Forgácsovej ulici. (S R. Rhevinkelom uzavreli sochár a jeho manželka zmluvu okolo polovice mája 1746.) V písomnostiach z roku 1749 nachádzame zasa Hartmannov protest a žiadosť o nápravu vo veci nedodržania zmluvných podmienok druhou zmluvnou stranou.¹¹ Mestské právo získal sochár v Košiciach až 17. novembra 1750.¹² O päť rokov neskôr, teda roku 1755, vzniesli proti Hartmannovi obvinenie, že počas práce pre minoritský kláštor v Prešove škandalózne spolunažíval so svojou vlastnou sestrou Katarínou Alžbetou Hartmannovou. Na základe tohto udania sochára istý čas držali vo väzbe. Ďalšie súdové listiny (dobrodružie prešovských rehoľníkov a pod.) však vyvracajú obvinenie a hovoria o nevine obžalovaného.¹³ Od roku 1755 začal Hartmann napokon pracovať ako člen košickej mestskej rady.¹⁴ Z mája roku 1756 pochádza ďalej spis, v ktorom Hartmann a J. Kraus upozorňujú magistrát na existujúci zlý stav tzv. Barkóczyovho domu. Uvádzajú, že začína ohrozovať bezpečnosť susedov a žiadajú nápravu.¹⁵

Hartmannovo manželstvo nebolo zrejme šťastné. Naznačuje to predovšetkým písomný materiál, ktorý sa r. 1757 sústredil na magistráte ako podklad pre definitívne vyriešenie roztržky medzi manželmi.¹⁶ Pomocne ho možno rozdeliť do troch skupín: a) na súpis autorovho imania do roku 1744, b) na súpis autorom nadobudnutého majetku v rokoch 1744—1757, c) na súpisy výdajov: jeden do

J. Hartmann, plastika sv. Štefana z hlavného oltára paulínskeho kostola vo Vranove, foto Hideg

11. novembra 1755 ako dňa prvého odchodu manželky a ďalší do začiatku roku 1757, keď Hartmanna opustila žena po druhý raz. Podhubie pre rodinné nehody vytvorili už niektoré diametrálne odlišné povahové črty oboch partnerov. S istou bezstarostnosťou až ľahkomyselnosťou ženy sa napr. musela osoba taká dôkladná, priam puntičkárska — akým Hartmann zaiste bol — nepochybne ťažko vyrovnávať (sochár si ťažkal o. i. na zlé hospodárenie manželky, na zafaženie domáceho rozpočtu nejednou dlžobou). Ako negatívny komponent vo vzájomnom vzťahu treba hodnotiť nielen skutočnosť, že manželstvo ostalo vlastne bezdetné, ale i fakt trvalej prítomnosti sochárovej sestry v domácnosti. Roztržka vyústila nakoniec v akúsi oficiálnu rozluku. Predstavenstvo mesta prisúdilo manželke sochára polovicu z nezafaženej ceny domu, t. j. 128 R. Fl. 4× a časť zo spoločných movitých vecí. Písomnosti, ktoré sa vzťahujú na Hartmannov spor s manželkou, neslúžia dnes iba na dokreslenie autorovho súkromného života. Predstavujú navyše vierohodné a presné vodidlo pre výskum jednej etapy jeho tvorby. Popri pracovnom náradí, bytovom zariadení a šatstve uviedol totiž Hartmann v súpise i všetky práce, ktoré dovtel realizoval.

Po definitívnom uzavretí Hartmannovho sporu s manželkou sa v magistrátnych spisoch s jeho menom niekoľko rokov nestretáme. Až v novembri r. 1763 sa opäť spomína. Vtedy sochára predvolali, aby sa vyjadril k sťažnosti svojho niekdajšieho pomocníka Juraja Schwaba, pôsobiaceho teraz v spoločnosti Paties v Budapešti. Schwab ho obvinil z nezaplatenia zmluvne dohodnutého honoráru.¹⁷ Písomnosti z nasledujúceho roku sa už vzťahujú na Hartmannovu chorobu (napr. potvrdenky o zaplatení liekov) a na jeho smrť. Po dlhšej nemoci Hartmann totiž 12. mája 1764 v Košiciach zomrel.¹⁸ Na jeho vlastnú žiadosť ho pochovali v krypte pri kostole sv. Michala.

V Hartmannovej poslednej vôli, datovanej dňom 8. mája 1764,¹⁹ sa z prác výtvarného rázu v jeho majetku spomína bližšie neurčený oltár s oratóriom, 24 sádrových plastiek, ďalej obraz Utrpenie Krista, stredne veľký drevený krucifix s dvoma plastikami, 8 dokončených sôch pre kostol v Nadasdi a dve sochy pre faru v Ujhely. Ne-

sporne poučná je pre nás i tá časť testamentu, v ktorej sochár vyčíslil svoj knižný fond. Cenil si ho pravdepodobne najmä ako nepostrádateľnú pracovnú pomôcku. Okrem Starého a Nového zákona, modlitebnej knihy, duchovného pokladu katolicizmu, dobovej cirkevnej ikonografie, troch zväzkov od Hübnera,²⁰ spevníka a evanjelia spomína svoje účtovné knihy, dve knihy nešpecifikovaných kresieb a dve knihy medirytín. O ďalších osudoch, resp. existencii uvedeného písomného materiálu, nemáme dnes vedomosti.

Aby sa mohli vyrovnat pohľadávky Hartmannových veriteľov, medzi nimi i samého mesta, rozhodol sa mestský magistrát predať sochárom dom, ocenený na 1000 R. Fl. Zmluva s novým majiteľom domu P. Jordánskym a jeho ženou M. rod. Uherovou sa uzavrela dňa 17. júla 1764.²¹

Pri úvahe o charaktere Hartmannovho začiatočného sochárskeho úsilia sme nateraz odkázali na čiste hypotetické závery. O jeho tvorbe pred príchodom do Košíc sa totiž nevie nič konkrétneho. Nedokončenosť výskumu poľských bádateľov o sochárstve 18. storočia v Sliezske nedovoľuje pristúpiť k porovnávaciemu štúdiu, ktoré by zaiste prispelo k objasneniu Hartmannových umeleckých vzťahov k tejto oblasti. Preto otázka jeho školenia a raných samostatných prác ostáva naďalej otvorenou. Prvé vierohodné správy o Hartmannovej činnosti sa viažu až na jeho pobyt v Košiciach. V súpise majetku, ktorý sám zostavil v čase vystretia jeho sporu so ženou, uviedol totiž svoje realizácie do roku 1744, teda do uzavretia manželstva. Za najstaršie Hartmannove práce v novom pôsobisku treba preto považovať: 1. oltár sv. Jána Nepomuckého vo vranovskom kláštornej kostole, 2. kamenné plastiky sv. Floriána a sv. Jána Nepomuckého v kaštieli grófa M. Csákyho vo Veľkej Ide, 3. pontifikálne kreslo v Lelesi a 4. oltár sv. Jozefa v košickom dominikánskom kostole.

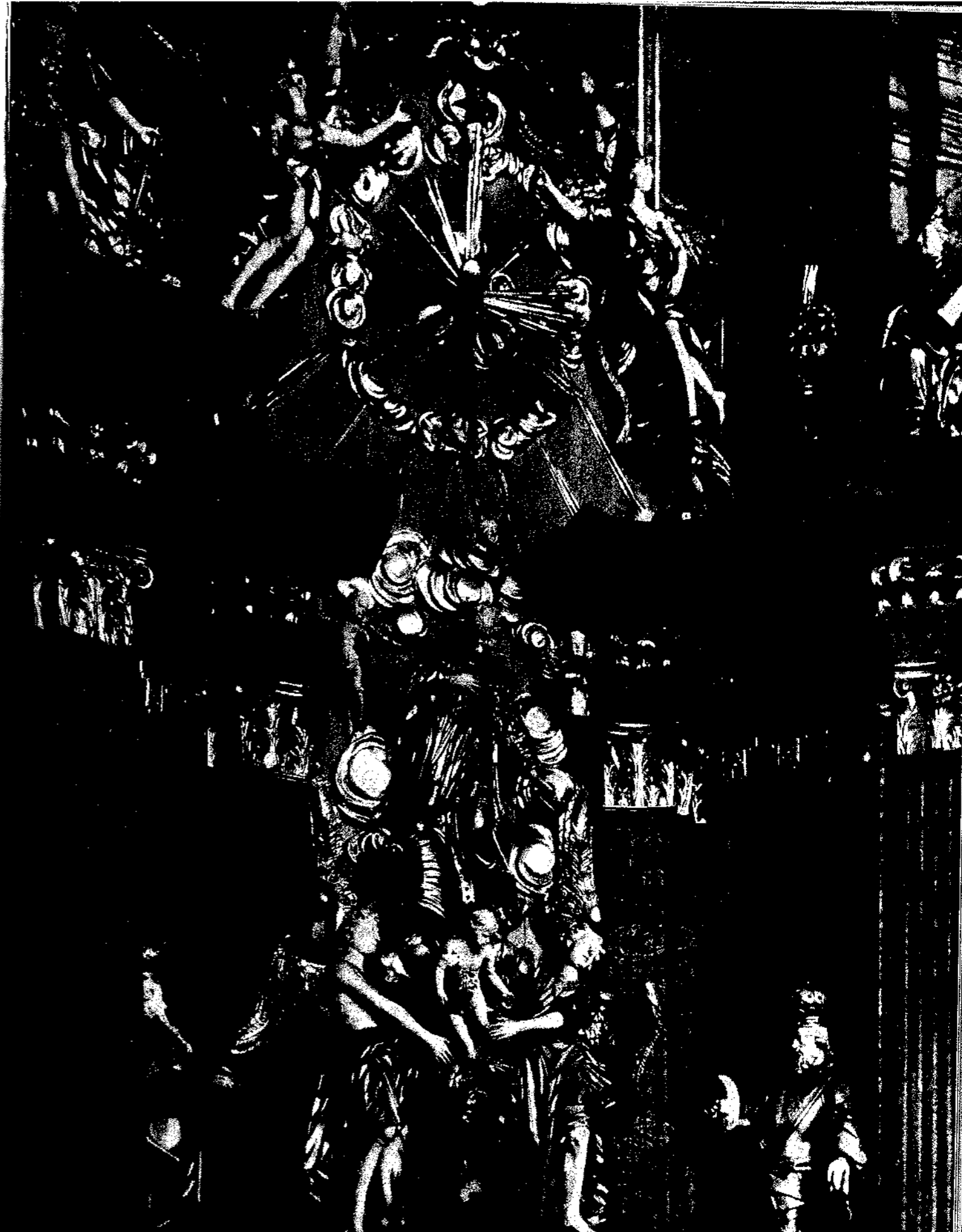
Z uvedených prác sa v nezmenenej podobe zachoval na pôvodnom mieste iba oltár vo Vranove. Kamenné sochy svätcov, ktoré rámovali vstupný mostík do kaštiela vo Veľkej Ide, sa pre neopatrnosť v šesťdesiatych rokoch nášho storočia celkom zničili. O existencii oltára pre košických dominikánov, ktorý vznikol zrejme okolo roku 1741,²² a o práci v Lelesi dnes nevieme.

Vranovský oltár sv. Jána Nepomuckého sa nachádza v plytkom výklenku severnej steny jednoloďového priestoru paulínskeho kostola. Pozostáva z plastických a architektonických prvkov. Jeho bohatá ikonografická náplň a kompozične náročné vrstvenie nás nútia predpokladať, že sa autor v základnej koncepcii inšpiroval nateraz neznámou predlohou. Oltárna architektúra sa vertikálne člení do troch častí: v strede dominuje plastická scéna Nanebovstúpenia Jána Nepomuckého, v miernych bočných nikách postavy sv. Štefana a sv. Ladislava. Ústredný motív ideove vyznieva v hornej časti oltára v symbole svätca — ľudský jazyk v glorióle — rámovanom postavami anjelov a po stranách kompozične vyváženom sediacimi plastikami archanjela Michala a sv. Klimenta (?). Na oltárnej menze sa nachádza reliéfná scéna martýria svätca.

Oltár je komponovaný prísne symetricky s dôrazom na vertikálnu os, ktorá pretína horný symbol, svätca z centrálnej scény, putti s baránkom a erbom grófa Csákyho ako donátora (hlava Tátára), napokon prechádza stredom svätostánku.

Postava Jána Nepomuckého predstavuje ideové i kompozičné ohnisko oltára. Má logický kompozičný vzťah k horným bočným figúram rovnako ako k postavám kráľov a k anjelom stredného výjavu. Dynamický element celku predstavujú obláčky s krídlami, ktoré okolo hlavnej postavy opisujú elipsovú dráhu a v spodnej časti kotvia v rukách anjelov. Výrazne svojský prístup prezrádza stavba a modelácia jednotlivých plastik. Rúcha svätcov autor rozbrázdil do hustých, hlbokých skladov, ktoré najmä u anjelov nadobúdajú silne dekoratívny akcent. Typ hlavy a tváre anjelov, ďalej systém riešenia drapérie vôbec naznačujú Hartmannovu štýlovú príslušnosť ku krakovskému okruhu tvorby, ktorú výrazne usmernila činnosť B. Fontanu. Je nevyhnutné preto predpokladať autorovu oboznámenosť s charakterom tamojšieho sochárskeho úsilia v priebehu prvých desaťročí 18. storočia. Z kvalitatívneho hľadiska stojí však v popredí hlavná scéna oltára; ostatné plastiky už nedosahujú jej úroveň. Sú ťažkopádnejšie, skladba drapérie je neraz plošnejšia. Figúry horného výjavu sú vzhľadom na celok proporčne zjavne pod-

J. Hartmann, oltár sv. Jána Nepomuckého v paulínskom kostole vo Vranove, foto SÚPSOP





J. Hartmann, oltár sv. Pavla v paulínskom kostole vo Vranove, foto SÚPSOP

dimenzované, čo dáva tušiť ruku autorovho spolupracovníka.²³

Popri drobných úlohách realizoval Hartmann v priebehu viac ako dvanásťročného manželstva (1744—1757) viacero pozoruhodnejších prác, ktoré v zozname uviedol zrejme s prihliadnutím na ich časový sled:²⁴

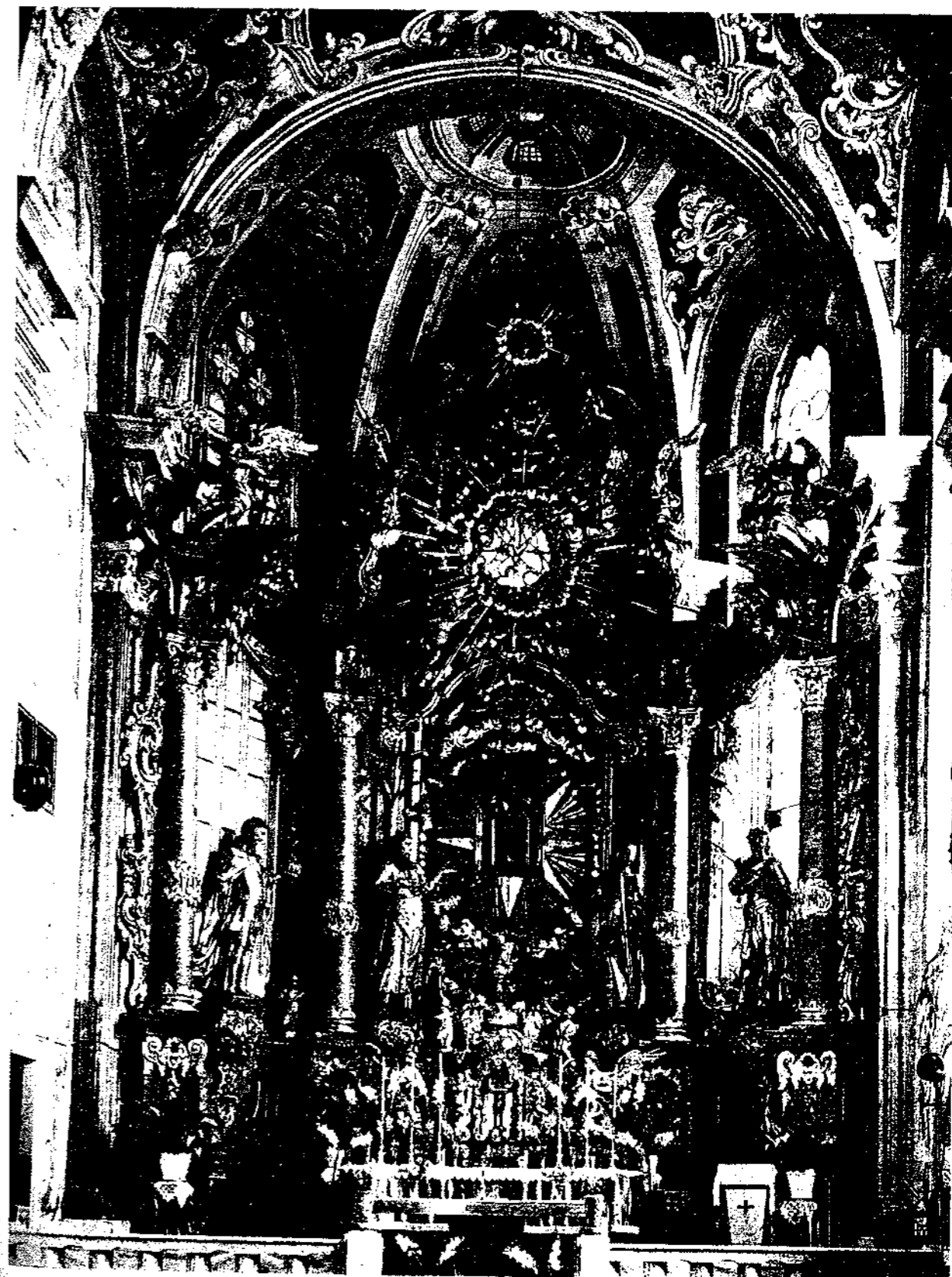
1. hlavný oltár pre farský kostol v Smolníku
2. štyri oltáre pre košický konvikt
3. oltár do medzevského farského kostola
4. tri oltáre a kazateľnicu do Slivníka (objednané barónom v. Spleny?)
5. hlavný oltár, dva bočné oltáre a kazateľnicu do Švedlára
6. sv. Floriána v Košiciach
7. hlavný oltár pre rožňavský Františkánsky kostol
8. bočný oltár pre farský kostol v Sátoraljaújhely
9. rozličné sochy pre p. Breymeistera do Užhorodu
10. hlavný a bočný oltár do Sárospataku

11. hlavný oltár do farského kostola vo Veľkej Ide
12. oltár do súkromnej kaplnky grófa Szentiványiho v Podhradíku pri Prešove
13. štyri sochy pre prešovský minoritský kostol
14. hlavný oltár pre krompašský farský kostol
15. oltár pre kaplnku v Tarcale
16. oltár do Olšovian pri Košiciach (?)
17. oltár do topoľovského kostola
18. malý oltár do domácej kaplnky v Myslinej
19. dvere do Bratstva srdca Ježišovho pre košickú uršulínsku rehoľu
20. erb nad dvere košického konviktu
21. dva krucifixy do Kráľovského Chlmca.

Ak odhliadneme od prác, ktoré sa dnes nena-chádzajú na našom území, zachovalo sa iba mizivé percento z práve spomínaných Hartmannových realizácií.²⁵ Počas úprav kostolných interiérov v neskorších rokoch nejeden oltár premiestnili, ne-jedna plastika podľahla skaze úplne. To je prí-pad vnútorného zariadenia kostola v Slivníku, oltárov v Medzeve, Rožňave a Krompachoch. O charaktere týchto prác nemáme preto žiadne ve-domosti. Značné zvetranie a poškodenie kameňa sťažuje zasa identifikáciu v prípade erbu a dvoch postáv nad vstupom do košického konviktu (Le-ninova ul. č. 95).

O podobe pôvodného hlavného oltára v smol-níckom farskom kostole — taktiež o jeho auto-romi — nemáme dnes nijaký konkrétny údaj.²⁶ V tejto súvislosti si však zaslúži zmienku, že práve v neďalekej Smolníckej Hute začiatkom päťdesia-tych rokov 18. storočia nielen prestavali miestny starší kostol,²⁷ ale súčasne obnovili jeho vnútorné zariadenie. Tamojší hlavný oltár s bohatou plas-tickou a ornamentálnou výzdobou je v princípe Hartmannovmu chápaniu nápadne blízky. Keďže menovaná obec vznikla na území Smolníka a cir-kevne sa osamostatnila až roku 1785,²⁸ vynára sa domnienka, či sochár nemal v zozname na myslí práve oltár do Smolníckej Huty. Hodnovernosť tejto hypotézy však podrýva autorovo ocenenie oltára na 800 R. Fl. (v relácii s dobovými zvyk-lostami by bol nápadne predražený) a jeho štý-lová spätosť s ostatným vnútorným zariadením kostola, ktoré nepochybne vzniklo v tom istom čase.

J. Hartmann, hlavný oltár paulínskeho kostola vo Vranove, foto SÚPSOP



Z topoľovského oltára sa zachovali iba dve silne poškodené postavy svätcov, zrejme sv. Štefana a sv. Ladislava;²⁹ z oltára vo Veľkej Ide poznáme sochy Immaculaty, sv. Anny, sv. Mikuláša a sv. Štefana.³⁰

Plastiky z Topoľovky a z Veľkej Idy poukazujú už na zrelý výtvarný názor autora i svojskosť jeho prednesu. Môžu nám preto poslúžiť ako typické ukážky jeho rezbárskeho štýlu. Z materiálového hľadiska uprednostňoval Hartmann drevo, ktoré obyčajne polychromoval. Pokračoval tým v staršej stredoeurópskej tradícii. Plastiky sú mierne podživotnej mierky. Kompozičnú domyslenosť, dojem logického, úmerného celku podmieňuje tu nadväznosť postojov a pohybov na skladbu drapérie. Autor obľuboval typ štíhlych postáv s malou hlavou a oválnou tvárou; v nej dominoval pomerne veľký, široký nos, výrazne modelované oči i pery. U ženských postáv zvyčajne uplatnil mäsitú bradu s podbradkom, u mužských pravidelne rozvrhnuté bokombrady. Okrem odevu maďarských svätcov Štefana a Ladislava, v ktorom prevládla snaha o podchytenie zvláštností uhorského šľachtického úboru, poskytol už ich horný plášť — obdobne ako drapéria ostatných svätcov — viacej miesta pre autorovu fantáziu. Charakterizuje ju obľuba bohatstva hlbokých, hustých záhybov, ktoré akcentovali modeláciu svetlom. Traktovanie vrchného rúcha, jeho krátke zárezy a rôznostranné vlnenie zohrali úlohu dynamického až dekoratívneho elementu v celkovej kompozícii.

Množstvo objednávok priviedlo autora napokon k variovaniu až opakovaniu jednej kompozičnej schémy (porovnaj napríklad sochu sv. Štefana z Topoľovky so sv. Štefanom vo Veľkej Ide). Podmienilo tiež vzrast dielenskej produkcie, ktorá očividne prevládla v posledných rokoch sochárskeho života.

Roku 1751 realizoval Hartmann pre farský kostol vo Švedlári kazateľnicu, hlavný a dva bočné oltáre.³¹ Hlavný oltár zasvätili sv. Margite Antiochijskej. Jeho architektonická časť vychádza principiálne z vranovského oltára — je však priestorove členitejšia a ornamentálne bohatšia. Svätostánok s postavami cherubínov stojí už samostatne. Centrálny obraz flankujú tu po stranách plastiky sv. Alžbety a sv. Barbory. V hornej časti oltára rámuje motív božského oka postavy sv. Štefana

a sv. Ladislava. Svätice sa typove i modeláciou začleňujú do Hartmannovej samostatnej tvorby. V traktácii ich drapérie možno opäť sledovať — obdobne ako u horných figur — stretanie dvoch tendencií: výrazne dekoratívnej a naturalizujúcej. Len riešenie záhybov vyznieva — azda vďaka pozláteniu a neskorším renovačným zásahom — citeľne mäkkšie.

Oltáre Immaculaty v severnej a sv. Jozefa v južnej časti steny, prelomenej v strede víťazným oblúkom, sú vcelku jednoduché. V oboch prípadoch máme do činenia s centrálnou situovanou plastikou v nische, ktorá predstavuje dominantný motív celej kompozície. Pre harmonické vrstvenie hmôt a ich dekoratívne pôsobivé rozloženie v priestore nisy, pre proporčnú a kompozičnú vyváženosť treba plastiky sv. Jozefa a Immaculaty zaradiť medzi autorove vrcholné práce.

Kazateľnicu švedlárskoho kostola pripojili k severnej stene víťazného oblúka. Priestorove profilovaný parapet rečniska s ornamentikou má na čelnej stene reliéf, symbolizujúci obec veriacich, a na nárožniach sediace postavy štyroch evanjelistov. Zadnú stenu kazateľnice vyplňa reliéf s postavou apoštola Pavla. Na volútach baldachýna stojí socha Dobrého pastiera, ideovo spätá so spodnou reliéfnou scénou. I keď sa kazateľnica výstavbou a celkovou štruktúrou nevyvíja z typu, ktorý sa počas 18. storočia u nás zaužíval, zaujme nepochybne domyslenosťou ideovej zložky a melodickým rytmom členenia, súhrou architektonických a plastických článkov.

Okrem spomínaných prác sa v interiéri kostola ešte nachádzajú dve sochárske kompozície: v blízkosti hlavného oltára stojí oltárik sv. Jána Nepomuckého a na menze severného bočného oltára Ukrižovanie so sv. Margitou Antiochijskou a Františkom Xaverským. Okrem Krista na kríži, ktorý zrejme vznikol neskoršie, možno v oboch prípadoch uvažovať o Hartmannovom autorstve. Skutočnosť, že sochár tieto práce — obdobne ako plastiky na organe — v špecifikácii neuvádza, hovorí v prospech ich zaradenie do obdobia po roku 1757. Mierka kompozícií a ich celkový charakter však naznačujú, že pôvodne zrejme slúžili ako model k istým — azda nerealizovaným — oltárom, čo potom nevyklučuje ich skorší vznik.

Plastickú náplň organa na chóre je však ne-

vyhnutné zaradiť do rokov po 1757. Ide o postavičky putti, rozmiestnené medzi ornamentiku zhruba po obvodov organovej skrine, a v jej centre o sochu sv. Jána Krstiteľa pri nohách s baníckym znakom.

Z majetku švedlárskej fary treba ešte upozorniť na zlomky z plastík Madony s deckom, neznamej svätice, Vzkrieseného Krista a Ukrižovaného, o ktorých pôvode, niekdajšej funkcii a umiestnení nie je nič známe. Použitý materiál — drevo so stopami pôvodnej polychromie —, no najmä charakter ich modelácie nevyklučujú ani v tomto prípade Hartmannovo autorstvo. Značné poškodenie plastík však dnes už nedovoľuje detailný štýlový rozbor a formovú analýzu, ktoré by mohli prispieť k definitívnej identifikácii týchto prác.

Roku 1751 získal Hartmann objednávku na vyhotovenie kamennej sochy sv. Floriána pre mesto Košice, ktorú v krátkom čase aj realizoval. (Plastika, ktorá mala pôvodne stáť pri severnej strane domu,³² sa dnes nachádza v predsieni jeho južného portálu.) Autor svätca situoval na vysoký sokel s nápisom a dvomi putti.³³ Pokojnú modeláciu postavy oživil pri ľavej ruke traktáciou vlajky — ako najvyššieho bodu kompozície — a plášťa, na protihľej strane rozčereným prúdom vody, ktoré rytmicky na seba viazal. Napriek kompozičným a skladobným prednostiam však socha sv. Floriána naznačuje, že Hartmannovmu štýlu práce, jeho tvorivému naturelu, vyhovoval skôr drevený ako kamenný materiál.

Pomerne nízky honorár 200 R. Fl. za štyri oltáre pre košický konvikt signalizuje, že v tomto prípade nemohlo ísť o sochársky náročný kompozičný. Pri adaptácii priestorov budovy na moderný internát odstránili v druhej polovici 20. storočia oltáre z pôvodného miesta — zrejme kaplnky. Dva z nich — podľa ústnej informácie — odviezli do kostola v Kokšov-Bakši; stopa po ďalších sa stratila. V menovanej obci oltáre dnes už neslúžia svojej funkcii. Ich architektonickú časť uložili do provizórneho skladišťa, zo sochárskej dve putti ponechali na kostolnom chóre. Výstavba týchto postavičiek, zdá sa, jednoznačne poukazuje na vznik v Hartmannovej dielni.

Roku 1754 pracoval Hartmann na oltári pre minoritský kostol v Prešove.³⁴ Z tohto obdobia pochádzajú asi štyri plastiky, ktoré autor spomína

v svojej špecifikácii. Pravdepodobne počas úprav kostolného vnútra z hľadiska potrieb gréckokatolíckej, neskôr pravoslávnej cirkvi, Hartmannove sochy z kostolného vnútra odstránili. Zostali však naďalej v majetku miestnej rímskokatolíckej fary. V neskorších rokoch ich zrejme začlenili do zložitého komplexu hlavného oltára tamojšieho farského kostola. Túto hypotézu podporuje štýl modelácie štyroch sóch v interkolumniách oltára — sv. Štefana, Ladislava, Františka a Ignáca, ktorý je nápadne blízky Hartmannovej tvorbe z päťdesiatych rokov.

Hlavný oltár prešovského farského kostola, ktorého donátorom boli občania mesta (pozri erb v jeho hornej časti), pozostáva z viacerých časovo nesúrodých častí. Architektúra oltára — v strede s gotickou skriňou — pochádza údajne z roku 1696.³⁵ Niektoré detaily však naznačujú, že v priebehu druhej polovice 18. storočia došlo k podstatnej úprave celku. Motív palmety, ornamentika vo funkcii ukončujúceho prvku architektonickej časti po stranách a jej uplatnenie na tele hladkých stĺpov, rovnako ako aj charakter úsekov ríms nad nimi, ktoré v organizme celku vyznievajú dosť cudzorde, viditeľne poukazujú na prebudovanie oboch bočných častí oltára práve Hartmannovou dielňou. Z finančných dôvodov sa zrejme pri tejto úprave oltára použili i autorove staršie plastiky.

Z oltára pre kaplnku rodiny Szentiványiovcov v Podhradíku sa zachovali iba konzolové hlavy, ktoré sa dnes nachádzajú v majetku Východoslovenského múzea v Košiciach. Ich poňatie poukazuje už na zmenu autorovho typu v zmysle príklonu k realistickejšiemu chápaniu. Na miesto porcelánovo krehkých, hladkých tvárí nastúpili výrazne premodelované obličaje, ktoré vyrástli z priam portrétného základu. Tvar očí, formovanie lícných kostí, brady i nosa nesie v každom jednotlivom prípade znaky charakterizačného záujmu. Predstavu citlivého portrétnu v prípade týchto konzolových hláv podporuje autorov prístup k riešeniu fúzov — ich neschematické, veľkorýse cítené podanie spolu s uplatnením nerovnakých druhov čiapok. Popri už spomenutých prednostiach zaujmú práce živým rytmom tvarov a harmonickou vyváženosťou skladby.

Osobitným problémom ostáva vymedzenie roz-



sahu Hartmannovej činnosti pre paulínsku rehoľu vo Vranove. V spomínanom zozname sochár totiž uvádza iba „rozličné práce z kameňa a dreva“, no výška honoráru — 774 R. Fl. hovorí o závažnom podiele autora na plastickom doriešení stavebného komplexu. Popri už spomínanom oltári sv. Jána Nepomuckého vyhotovil Hartmann vo Vranove nepochybne ďalšie dva bočné oltáre sv. Klimenta a sv. Pavla,³⁶ hlavný oltár a kazateľnicu. Tieto práce, ktoré vznikli zrejme po roku 1745, pripisujú literárne pramene Hartmannovi už skoro všeobecne.³⁷ Z jeho dielne pochádzajú pravdepodobne i plastiky dvoch evanjelistov — sv. Marka a sv. Lukáša, ktoré sú dnes umiestnené na schodišti kláštorného komplexu. Okrem toho sa typove, uplatnením a skladbou jednotlivých prvkov do okruhu jeho tvorby zaraďuje i vstupný portál do paulínskeho kláštora. Atribúciu podporuje tu navyše systém záhybov drapérie dvoch sediacych anjelov (dnes už silne rozrušených poveternostnými vplyvmi) a črty ich tváre. Začlenenie uvedeného portálu do okruhu Hartmannovej pôsobnosti nastoľuje oprávnenú otázku sochárskej prípadnej spolupráce pri riešení ostatných — v 19. storočí, žiaľ, prestavaných — portálov a v konečnom jeho klasifikovaní za vedúceho autora všetkých sochárskych úloh tohto architektonického komplexu, ktorých detailnú špecifikáciu dnes nedovoľuje narušenosť pôvodného stavu exteriérov i kostolného vnútra.

Bočné oltáre vranovského kostola sú v zásade rovnakej koncepcie (stredná plastická scéna, zovretá po stranách postavami dvoch svätcov, kompozične vrcholí nadstavcovou gloriolou, ktorú rámujú dvaja svätci na bočných rímsach). Na oltári sv. Pavla z Théb — pustovníka, ktorý sa nachádza v severnej plošnej nische, znázornil autor svätca pred jaskyňou. Po jeho pravici stojí sv. Anton a po lavici sv. Hieronymus, teda svätci, ideove spätí s ústrednou postavou.³⁸ V nadstavcovej časti kľacia sv. Imrich a sv. Katarína Sienská (?). Oltár autor riešil viac v intenciách obrazového výjavu, čo v porovnaní s už spomínaným oltárom sv. Jána poukazuje na jeho neskorší vznik a navyše prezrádza inšpiráciu plošnou (grafickou?) predlohou.

Oproti oltáru sv. Pavla stojí v južnej kostolnej J. Hartmann, plastika sv. Pavla z hlavného oltára paulínskeho kostola vo Vranove, foto SÚPSOP

nische oltár sv. Klimenta-pápeža s centrálnou scénou svätca pri prameni.³⁹ V bočných plytkých výklenkoch sa nachádzajú postavy sv. Margity (?) a sv. Magdalény.

Hlavný oltár kostola pozostáva z náročne profilovanej architektonickej časti, obohatenej o sochárske a ornamentálne prvky. Jeho umiestnenie pred okná umožnilo sochárovi využiť prirodzený svetelný zdroj ako prvok, podčiarkujúci duchovnú atmosféru kompozície. Ideové jadro predstavuje dnes pomerne drobná olejomalba Madony s dekom vo svätožiari, ktorú situovali na miesto pôvodne oveľa rozmernejšieho centrálného obrazu. Po vertikálnej osi na ňu nadväzuje plasticky výrazne akcentovaný mariánsky znak, ktorému svetlo v pozadí dodáva až magický prízvuk. Jeho lúče sa vo vrchole oltára pretínajú s gloriolou skratky celokresťanského významu IHS. Ústredný obraz zvierajú po stranách postavy sv. Antona a Pavla, v interkolumniách sv. Štefana a Ladislava. Ornamentálny motív uzatvára napokon oltár po bokoch, zasahuje pätku, hlavicu i driek stĺpov a ozyva sa i v hornej časti oltára.

Telo kazateľnice pokrýva prebujnená rokajová ornamentika, ktorá na spodnom parapete rámuje reliéfne scény s postavami štyroch evanjelistov a na stene rečniska reliéf sv. Pavla. Strieška vrcholí motívom sv. Trojice.

Pri súhrnnom pohľade na archíválne doložené zhruba pätnásťročnú činnosť Hartmanna na východnom Slovensku prezentuje sa nám ako autor svojského plastického cítenia a poňatia, ktorý napríklad ponímal architektonickú časť svojich kompozícií ako nevyhnutný prostriedok na plné vyznenie ich sochárskej a ornamentálnej náplne. Kým v ranej práci — oltári sv. Jána Nepomuckého — si architektonické prvky ešte zachovali istú svojbytnosť, v nasledujúcom období klesá ich úloha na akýsi rámec pre plastickú scénu. Architektonický koncept autor rozruší, maximálne rozčlení, rozdrobí tak, že v konečnom zapôsobí na diváka viac jeho jednotlivé články ako logicky zovretý celok. V tomto zmysle uplatňuje Hartmann i ornamentiku, ktorá napomáha malebný účinok a neraz dojmove splošňuje priestorové vrstvenie oltára.

I keď za myšlienkovú jednoliaty koncept kompozícií vďačil možno Hartmann neraz objednávava-

teľovi, ostáva jeho zásluhou ich výtvarne domyslený, ucelený ráz. Vranovský oltár sv. Pavla dokumentuje azda najpresvedčivejšie autorovo úsilie o logicky späť a uzavretý celok. Stredný výjav tu Hartmann odčlenil a súčasne zviazal s bočnými figúrami motívom paliem, ktoré kompozične situoval na mieste, určenom zvyčajne pre pilaster, resp. stĺp. V strede — po línii vertikálnej osi — plynulosť hlavnej rímsy výrazne rozrušil motívom obláčkov a putti a anjelom ako spojivom medzi hlavnou a nadstavcovou časťou oltára, vlastne medzi pozemským a nebeským svetom. Svetelným „odľahčením“ architektonickej časti vranovského hlavného oltára a jej oživením, zmalebnením ornamentikou sa dôraz sústredil na postavy dvoch rádoých svätcov pri strednom obraze a na dvoch uhorských svätcov v interkolumniách, komponovaných na horizontálnu líniu a harmonicky viazaných na vertikálnu os. Ako rytmizujúci činiteľ plastickej náplne tu vystupujú štyri predstavené stĺpy.

Z hľadiska ornamentiky dominuje na najstaršom známom Hartmannovom oltári z prvej polovice štyridsiatych rokov akant, ktorého nadvláda pretrvávala v strednej Európe vo všeobecnosti do prvej tretiny 18. storočia. Jeho uplatnenie na vranovskom oltári dokazuje autorovo lipnutie na zaužívaných, bežných ornamentálnych motívoch. V nasledujúcich prácach rozširuje sochár svoju ornamentálnu škálu a popri starších používa stále častejšie i novšie prvky (štylizovaná mušľa a rokaj na vranovskom oltári sv. Pavla, prevládnutie rokaja na vranovskej kazateľnici a pod.). Kombinovanie zastaraných ornamentálnych vzorcov s časovo mladšími sprevádza Hartmannovu tvorbu vôbec, a preto je do značnej miery dokladom autorovho nepriameho poučenia o slohovom pohybe v umeleckých centrách Európy.

Vo výstavbe plastík javí sa Hartmann už v prvej známej úlohe na našom území ako autor vyhraného sochárskeho názoru. Dokumentuje to napr. chápanie drapérie a istota traktácie postáv oboch anjelov. Systém rozbrázdzenia rúcha pomocou hustých žliabkov, charakteristických hlbším záberom a korýtkovým, ostrým rezom uplatňuje Hartmann i pri ďalších plastikách a vytvára si tak svoj osobitný štýl. Ním dokladá zakorenenosť v rezbárskej tradícii, školenie v niektorej — zrej-

me juhopoľskej — rezbárskej dielni. Svetlom bohaté rozohratý odev má prednostne dekoratívny akcent. Jeho skladba neraz nedovolí telesným objemom sa výraznejšie uplatniť. Túto tendenciu vyvažuje Hartmann na druhej strane používaním drapérie veľkých tvarov, ktorá mätko obopína telá postáv. V princípe rokokový zmysel autora pre detail sa prezrádza najmä v poňatí kňazského a kráľovského rúcha, jeho výšiviek, čipiek, gombíkov a pod. Jednoduchý postoj — neraz trochu neistý — i pohybové akcie a lúbezný výraz tváre plastík súznejú s dobovým odklonom od expresivity k zvnútorneniu. V Hartmannovom prípade však občas ústia do nedostatočne invenčného obmeňovania pomerne úzkeho počtu základných schém (porovnaj krivku tela sv. Pavla so sv. Štefanom na hlavnom oltári vo Vranove alebo sv. Jána Nepomuckého vo Vranove so sv. Annou z Veľkej Idy). Vybočenie zo zaužívaného typu — ako v prípade sv. Barbory zo švedlárskeho hlavného oltára — je v Hartmannovom okruhu tvorby skôr výnimkou. Odzrkadľuje preto, zdá sa, zásah umelecky pozoruhodnejšej osobnosti pomocníka, a nie cieľavedomý zámer autora. Striedanie pomocníkov totiž obyčajne narúša — ako u sochárov 18. storočia poväčšine — homogénnosť Hartmannovho prejavu, ktorý sa v zásade prezentuje zotrvačnosťou vzorov a overeného štýlu riešenia.

Hartmannovu nasledujúcu činnosť — od začiatku roku 1757 do jari roku 1764 — sa dodnes nepodarilo presne vymedziť o. i. pre nedostatok upresňujúcich písomných dokladov. V archívnych spisoch sa s upozornením na Hartmannovu prácu stretáme v tom čase iba ojedinele. Medzi výnimky patrí údaj v listinách, ktoré sa týkajú sochárskej poslednej vôle. Podľa neho sa bližšie neurčená autorova kamenná socha sv. Jána Nepomuckého ocenila na 24 R. Fl.⁴⁰ O ďalšom osude tejto práce nevieme nič konkrétne. V blízkosti kostola vo Veľkej Ide však stojí kaplnka zasvätená menovanému svätcovi s plastikou, ktorá naznačuje Hartmannovu ruku najmä riešením postoja, akciou rúk a traktáciou kňazského odevu (konečný dojem značne skresľuje nová polychrómia). Natíska sa preto domnienka, či práve v tomto prípade nemáme do

J. Hartmann, hlavný oltár vo farskom kostole vo Švedlári, foto F. Hideg





J. Hartmann, plastika sv. Jozefa z bočného oltára vo farskom kostole vo Švedlári, foto F. Hideg



J. Hartmann, plastika Immaculaty z bočného oltára vo farskom kostole vo Švedlári, foto F. Hideg

činenia so spomínanou Hartmannovou prácou, zakúpenou azda z jeho pozostalosti.

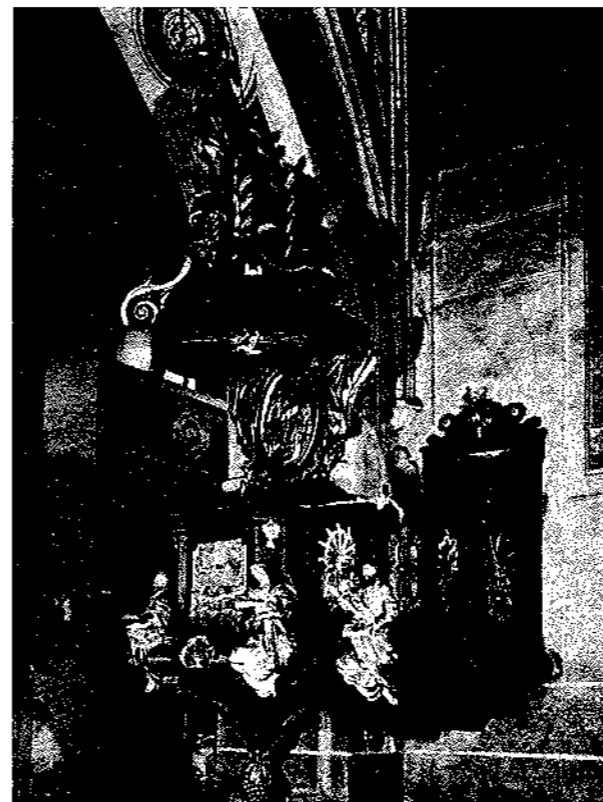
V písomnostiach sa ďalej spomína, že Hartmann uzavrel okolo roku 1760 zmluvu na vyhotovenie sochárskej časti oltára sv. Štefana pre fúzerský kostol. 3. januára 1761 objednávateľ do istej miery pozmenil pôvodnú požiadavku: namiesto plastík sv. Antona Paduánskeho a sv. Bonaventúru žiadal vyhotoviť sv. Ladislava a sv. Imricha, sv. Barboru a sv. Katarínu na dve portaríliá, sv. Gabriela a sv. Rafaela do vrcholu stĺpov v cene 200 R. Fl.⁴¹ O charaktere týchto prác nemáme dnes konkrétnejšiu predstavu, lebo v neskorších rokoch podľa ňi skaze.⁴²

28. decembra 1763 sa Hartmann podľa písomných dokladov zaviazal vyhotoviť za honorár 120 R. Fl. osem sôch (sv. Donáta, sv. Floriána, sv. Juditu, sv. Barboru, sv. Ladislava, sv. Imricha a dvoch anjelov) a antependium pre nádašský oltár sv. Anny.⁴³ Pre sochárovo úmrtie nasledu-

júceho roku ostali však plastiky nedokončené. Košického sochára F. Feega, ktorý na seba prevzal väčšinu Hartmannových úloh (polychrómia sv. Jána Nepomuckého dovoz dvoch plastík z Ujhely a pod.), možno i v tomto prípade hypoteticky považovať za realizátora spomínaných sôch.

Rokokovú plastiku P. Márie, ktorá sa nachádza vo výklenku fasády domu v Prešove (Slovenská republika rád č. 14), sa doteraz nepodarilo autor-sky identifikovať. Na základe formovej analýzy ju dnes možno hypoteticky zaradiť do Hartmannovho okruhu. Modeláciou tváre, formovaním drapérie do hustých záhybov a dekoratívnym roz-ihratím lemov pláštá sa totiž viditeľne približuje charakteru tvorby tohto sochára.

V novej literatúre, najmä v trojväzkovom *Sú-pise pamiatok na Slovensku*, zaraďuje sa do okruhu Hartmannovej pôsobnosti pomerne rozsiahly počet kompozícií. Uvedená autorská atribú-cia ostáva však v nejednom bode diskutabilná,



J. Hartmann, kazateľnica vo farskom kostole vo Švedlári, foto F. Hideg



J. Hartmann, plastika sv. Štefana, detail, z majetku r. kat. farského úradu v Topoľovke, foto F. Hideg

predovšetkým v prípade plastík hlavného oltára v Bajerove, hlavného oltára terajšieho ev. a v. kostola v Chmeľove, kazateľnice v Chminianskej Novej Vsi a anjelov v poľanovskom kostole.

Hlavný oltár kostola sv. Michala v Bajerove⁴⁴ sa svojím poňatím z nateraz známej Hartmannovej tvorby celkom vymyká. Výškové odstupňovanie architektonických prvkov smerom do stredu oltára a akcentovanie tejto rytmizácie plastikami, diagonálne viazanými na vertikálnu os, sú novinkou príliš radikálnou, než aby sa mohla pripísať ruke chorľavého sochára. V základnom koncepte oltára možno skôr vycítiť isté príbuznosti s hlavným oltárom jasovskej kaplnky sv. Anny, ktorý prináleží do okruhu Krausovej činnosti. Obdobne výstavba plastík — ich proporcie (pomerne drobná mierka), miestami až porcelánová krehkosť, elegancia pohybu a bezvýraznosť tvárí sú Hartmannovi principiálne cudzie.

Taktiež plastiky z chmeľovského hlavného oltára⁴⁵ — okrem anjelikov postava Vzkrieseného

Krista medzi sv. Pavlom a sv. Petrom — sú Hartmannovmu cíteniu pomerne vzdialené. Vytočenie ich tiel, narábanie so záhybmi drapérie, ako aj modelácia tváre postrádajú znaky sochárovho zásahu. Nápis na oltárnej menze datuje navyše prácu do roku 1768, keď už Hartmann nežil.⁴⁶

Formovanie odevu stojacej postavy Dobrého pastiera na vrchole stiešky kazateľnice kostola Obrátenia sv. Pavla apošt. v Chminianskej Novej Vsi⁴⁷ do drobnejších plošných rias, odhrnutie lemov nad chodidlami a isté rozpačitosť v postoji a pohybe poukazujú zasa viac na autorstvo niektorého z Hartmannových mladších pomocníkov. Tento názor podporuje i štýlová spriaznenosť plastiky s figúrami bočného oltára Immaculaty, ktorý je nepochybne mladšieho dáta.

Postavy anjelov na konzolách po stranách oltárneho obrazu v poľanovskom kostole Nanebevzatia P. Márie pôsobia dosť rustikálnym dojmom. Ich modelácia postráda navyše znaky rezbárskeho prístupu; je oveľa plynulejšia. Drapéria sa na-

príklad vlní v mäkkých krivkách. Datovanie prác do roku 1766⁴⁸ dovoľuje uvažovať iba nad možnosťou ich pôvodu zo sochárskej pozostalosti. V autorovom testamente sa pod bodom 11 uvádza síce dvadsaťštyri bližšie neurčených plastík, no napriek tomu treba poľanovských anjelov pre kvalitatívne nedostačujúcu úroveň z Hartmannovej tvorby celkom vyčleniť.

Oveľa pravdepodobnejšie vyznieva autorská atribúcia pri hlavnom oltári v Lelesi, oltári sv. Anny z kostola Najsv. tela Kristovho a troch oltárov z Františkánskeho kostola v Stropkove, troch oltárov a kazateľnice z kostola v Smolníckej Hute, reliéfu Kladenia do hrobu z menzy smolníckej kaplnky sv. Jozefa a pri plastikách fasády prešovského býv. minoritského kostola.

Vnútorne zariadenie kostola Nanebevzatia P. Márie v Smolníckej Hute⁴⁹ evokuje vo všeobecnosti predstavu Hartmannovho autorstva. Jeho ruku pripomenie charakter architektonickej skladby hlavného oltára, uplatnenie ornamentálnych motívov i traktácia postáv sv. Františka a sv. Jána Krstiteľa. Taktiež postoj, pohyb a celkové vyznenie figúr bočných oltárov a výstavba kazateľnice sú sochárovmu chápaniu zhruba adekvátne. Jednotlivé kompozície však postrádajú plynulosť väzby, známu u autorových starších úloh, sú ťažkopádnejšie a výtvarne menej presvedčivé.

Zaslúži si nepochybne zmienku, že postava sv. Anny z bočného oltára v Smolníckej Hute je v základnej koncepcii identická s rovnomennou plastikou z bočného oltára sv. Jozefa vo Finticiach. Tri oltáre fintického kostola Navštívenia P. Márie (hlavný oltár P. Márie, bočné sv. Jozefa a sv. Jána Nepomuckého) pochádzajú z rovnakého obdobia — asi z druhej polovice päťdesiatych rokov 18. storočia. Bočné oltáre sú bohatou ornamentálnou náplňou a systémom komponovania centrálného obrazu medzi dve plastiky blízke prácam v Smolníckej Hute. Riešenie fintického hlavného oltára je oproti tomu oveľa náročnejšie.

V celkovej koncepcii architektonickej časti, v umiestnení plastík sv. Štefana a sv. Ladislava i v charaktere nadstavca badať príbuznosti s vranovským hlavným oltárom. Osobitnou kapitolou ostáva spôsob modelácie jednotlivých plastík. I v tomto smere však nemožno nezbadieť istú nadväznosť na Hartmannov štýl. Zaujímavá je na-

príklad podobnosť medzi plastikami sv. Anny z Fintíc a z Veľkej Idy. Vo všeobecnosti badať rovnaký východiskový bod prác (krivka postoja tela, uzavretosť obrysovej línie, bohatstvo záhybového systému), no vo Finticiach traktácia vyústila do povrchového rozčerenia, znekludnenia a istého splechovatenia drapérie. Rozviaty plášť sv. Štefana, akcentovaný cípmi, hmotnosť tiel a extatický nádych vo výraze tváre sú reminiscenciami na tzv. veľký sloh. Nevyklúčujú preto ruku Hartmannovho spolupracovníka, viazaného vlastnou tradíciou.

Spriaznenosť interiérových prác kostolov vo Finticiach a v Smolníckej Hute s Hartmannovou tvorbou je viac ako zjavná. Namiesto hravosti modelácie a živosti detailu tu však nastúpil suchší, strnulejší prístup, ktorý zrejme reprezentuje obdobie nadvlády dielenskej produkcie v Hartmannovej tvorbe.

V stropkovskom Františkánskom kostole treba venovať pozornosť najmä hlavnému oltáru.⁵⁰ Plastiky bočných oltárov zo šesťdesiatych rokov 18. storočia nahradili totiž novšími prácami. Okrem putti predstavujú jeho figurálnu náplň sv. Barbara, sv. František, sv. Ján Krstiteľ a neznáma svätica (sv. Katarína?). Ikonologicky sa tu teda stretáme s rozšíreným programom hlavného oltára v Smolníckej Hute. Všetky plastiky — najmä postavy svätcov — prezrádajú rezbársky štýl modelácie, kotviaci formovou rečou v Hartmannovom tvorivom okruhu. Celkové poňatie je, pochopiteľne, rustikálnejšie, ťažkopádnejšie. Pripísanie prác Hartmannovi podporuje údaj košického archívára Keménya, ktorý spomína sochárovu realizáciu plastiky sv. Františka z roku 1762 pre uvedený kostol.⁵¹

Hartmannovo autorstvo pri bočnom oltári sv. Anny v stropkovskom farskom kostole⁵² už nie je také jednoznačné. Princíp diagonálne na vertikálnu os orientovaných volút s bohatou ornamentikou je v Hartmannovej tvorbe nateraz práve taký neobyčajný ako druh ornamentiky okolo centrálného obrazu. Ako oveľa presvedčivejší argument poslúžia oproti tomu plastiky sv. Ladislava a sv. Margity. Nápadná je príbuznosť kompozičného poňatia sv. Ladislava a svätca z vranovského hlavného oltára, sv. Margity zasa so švedlárskou sv. Barbarou, ako aj evidentný záujem realizátora o dobový odev oživený starostlivo traktovaným de-

tailom. Odlišnosti v architektonickom a ornamentálnom koncepte možno preto pripísať na vrub predlohy, požiadavky objednávateľa, resp. priameho zásahu iného autora.

Pôvod hlavného oltára kostola Nájdenia sv. Kríža v Lelesi možno takisto hľadať v Hartmannovej dielni⁵³ už pre charakter architektúry a narábania s ornamentikou. Zo sochárskej časti zapadajú do rámca „hartmannovho“ štýlu navyše i plastiky sv. Štefana a sv. Ladislava rovnako ako dvoch biskupov. Obdobne reliéfny výjav Kladenie Krista do hrobu z kaplnky sv. Jozefa v Smolníku⁵⁴ treba zaradiť medzi práce Hartmannovho okruhu. Celkovou koncepciou i modeláciou sa totiž logicky včleňuje medzi už spomínané reliéfy kazateľnic vo Vranove a v Smolníckej Hute.

Do istej miery zložitejšia sa javí dnes otázka autorstva pri plastikách sv. Štefana a sv. Ladislava na fasáde niekdajšieho minoritského kostola v Prešove.⁵ Identifikáciou sťažuje tu totiž ťažká prístupnosť prác a ich silné poškodenie. Pokiaľ možno usúdiť z dnešného stavu kompozícií, zapadajú zhruba organicky do Hartmannovej tvorby. Prekvapuje iba ich časové zaradenie do roku 1754,⁵⁶ ktoré azda vyplynulo z dáta úpravy kostola. V spomínanej špecifikácii, kde autor vymenúva realizácie do roku 1757, totiž prešovské fasádové plastiky neuvádza. Keďže je málo pravdepodobné, že by sochár niektorú zo svojich významnejších prác zabudol v zozname uviesť, treba pripustiť ich neskorší vznik.

Literárne pramene upozorňujú ešte na bližšie nešpecifikovanú Hartmannovu úlohu pre Hertník, na ktorej začal pracovať roku 1764. Jej dokončenie pripadlo údajne sochárovým pomocníkom.⁵⁷ V interiéri hertníckeho kostola sa v súčasnosti nachádzajú dve práce, ktoré sa mohli Hartmannovi pôvodne zadať: bočný oltár a kazateľnica. Dominienku v prípade oltára potvrdzuje pripísanie autorstva F. Feegovi,⁵⁸ ktoré podmienil zrejme údaj v spisoch z Hartmannovho pozostalostného konania. Podľa neho sa Feegovi vyplatil istý honorár za prácu v Hertníku.⁵⁹ Pri reliéfe Stretnutie Krista so Samaritánkou pri studni z miestnej kazateľnice navodí predstavu Hartmannovho zásahu najmä drapéria, jej ostré záhyby a neraz silne dekoratívne pôsobivé zvlnenie.

O údajne Hartmannovej kazateľnici v košickom



J. Hartmann, plastika sv. Anny z majetku rím. kat. farského úradu vo Veľkej Ide, foto F. Hideg

dóme sv. Alžbety, ktorú mal realizovať za pomoci sochárskeho tovariša Gregora Schwaba,⁶⁰ nemáme dnes vedomosti. Terajšia neogotická práca v kostole pochádza totiž až z druhej polovice 19. storočia.

Oveľa mnohostrannejšia než doteraz vieme, bola zrejme Hartmannova pôsobnosť priamo v Košiciach. Nejedna z týchto prác sa však nezachovala, nejedna upadla do zabudnutia. Okrem už spomínaných zaraďujú sa do jeho okruhu tzv.



J. Hartmann, plastika sv. Štefana z majetku r. kat. farského úradu vo Veľkej Ide, foto F. Hideg

duše v očistci z Košíc, ktoré dnes vlastní buda-peštianske Szépművészeti múzeum.⁶¹ Kompozíciu rovnakej témy — postavy v plameňoch — nachádzame na bočnom oltári sv. Kríža v košickom Františkánskom kostole. I keď novšia polychrómia (obdobne ako v prípade plastík anjelov, P. Márie a Márie Magdalény) značne skresluje modeláciu, inšpirácia Hartmannovou tvorbou ostáva naďalej zrejماً. Medzi sochárske práce v kostole patrí nepochybne i sochárska náplň bočného oltára sv. Pet-



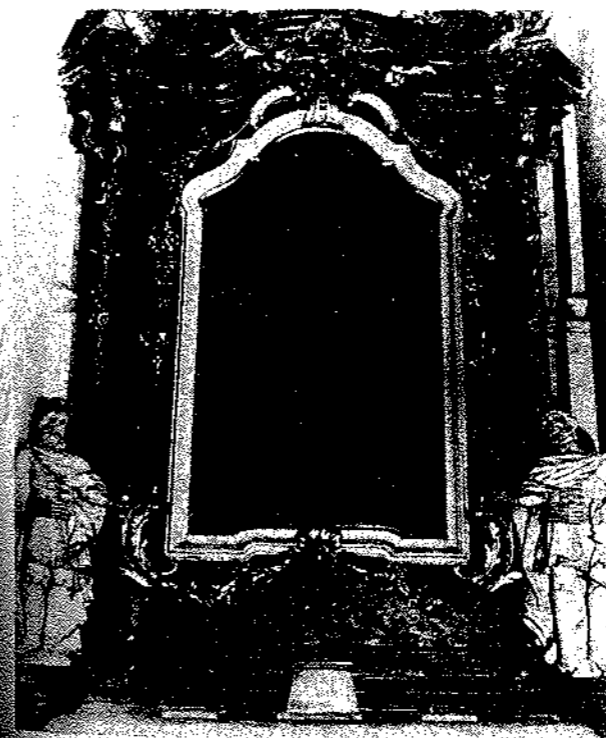
J. Hartmann, plastika Immaculaty z majetku r. kat. farského úradu vo Veľkej Ide, foto F. Hideg

ra z Alcantary. Traktácia postáv sv. Štefana a sv. Ladislava po stranách centrálného obrazu budí oprávnenú domnienku, že ide o práce zo staršieho obdobia autorovej tvorby (z nezvestných oltárov pre košický konvikt alebo rožňavských Františkánov?). Postava sv. Ladislava z tohto oltára je vcelku málo odchylným variantom svätca z Topoľovky. Ani rovnomenné postavy z oltára sv. Rodiny nie sú charakteru Hartmannovej tvorby práve cudzie. Jeho ruku dôrazne pripomenie

napr. zvlnenie drapérie ľavej figúry. Ich celkové poňatie poukazuje však na výrazný zásah menej schopných pomocníkov. Pozornosť si zaslúži aj sochárska časť oltára sv. Jána Nepomuckého. Postava svätca z centrálnej reliéfnej scény sa postojom i grációznosťou poňatia približuje plastike vranovského výjavu. Obdobne postavičky putti oltárov nemožno z rozsahu Hartmannovej pôsobnosti bez zvyšku vylúčiť. I v tomto prípade treba počítať prinajmenšom s vplyvom jeho dielne. Nejednen znak príbuznosti s Hartmannovou činnosťou naznačujú napokon dvaja anjeli, rámujúci obraz bočného oltára P. Márie.

Prekvapivo široký rozsah Hartmannovho — či už priameho alebo nepriameho — podielu na interiérovej výzdobe košického Františkánskeho kostola núti k zamysleniu. Už z toho dôvodu, že z dobových archíválií možno usudzovať skôr na autorov úzky vzťah k rehoľi košických dominikánov. V tomto prípade však nešlo zrejme natoľko o sochárov kontakt s františkánskou rehoľou ako o jeho spoločenské postavenie v bydlisku, ktoré prípadným donátorom oltárov v kostole poskyto-

J. Hartmann (?) oltár sv. Petra z Alcantary vo Františkánskom kostole v Košiciach, foto SÚPSOP — PISOŇ



valo dostatočné záruky serióznosti práce. O Hartmannovej činnosti vo Františkánskom kostole svedčí azda i skutočnosť, že v interiéri sa nachádzajú aj realizácie od maliara H. Schweitzera, ktorý udržiaval s Hartmannom pracovný kontakt.

Doteraz otvorenou otázkou ostáva vymedzenie počtu pracovníkov Hartmannovej dielne počas jeho pobytu v Košiciach. Z dostupného archívneho materiálu možno usúdiť, že sochár zamestnával tovarišov už v štyridsiatych rokoch 18. storočia.⁶² M. Aggházyová uvádza,⁶³ že okrem už spomínaného G. Schwaba (zrejme s mylnými časovými údajmi) pracoval u Hartmanna roku 1764 Jozef Schmid a v neurčenom období Michal Lernecker. Písomné doklady však potvrdzujú ich podiel na dielenskej produkcii sochára už v päťdesiatych rokoch.⁶⁴ V rokoch 1755—1757 mal Hartmann ešte tovariša Weitha. Poslednú hodnovernú informáciu poskytujú spisy z pozostalosti, v ktorých sa roku 1763 spomína jeden tovariš z Tirolska a jeden z Uhorska bez uvedenia ich mien.⁶⁵

Presne ohraničiť Hartmannovu pôsobnosť za posledných sedem rokov jeho života nedovoľuje

J. Hartmann, sv. Štefan z oltára sv. Petra z Alcantary vo Františkánskom kostole v Košiciach, foto SÚPSOP — PISOŇ





J. Hartmann, sv. Štefan z oltára sv. Rodiny vo Františkánskom kostole v Košiciach, foto F. Hideg

viacero skutočností. Zachovaný materiál nám prezentuje sochára viac ako svedomitého — síce nesporné osobitého — remeselníka než výrazný zjav, ktorý by dokázal vtlačiť nezmazateľnú pečat sochárskeho dianiu celej oblasti. Zjavným „rozriedením“ autorovej formovej reči v záverečnej etape vplyvom prevahy práce pomocníkov sa preto skôr stierajú znaky špecificky svojského charakteru jeho prejavu, ktorým sa odlišoval od tvorby ostatných miestnych sochárov. Nemálo tu nepochybne zavážili i dobove podmienené zmeny v jeho výtvarnom názore. Z týchto príčin sa pomerne ťažko vyhmatávajú hranice medzi Hartmannovými realizáciami vo vzťahu k Š. Griminovi (zomrel roku 1759), k raným prácam jasovského J. A. Kraussa (s formovými zásadami tohto sochára sa zrejme vyrovnávali aj pracovníci Hartmannovej dielne), napokon k tvorbe F. Feega (v istom zmysle Hartmannovho nasledovníka).

Viac ako dvadsaťročná tvorba J. Hartmanna,

ktorou okrem východného Slovenska zasiahol aj do priľahlých oblastí dnešného Maďarska a Sovietskeho zväzu, bola pozoruhodne rozsiahla. Rané práce naznačujú autorovu oboznámenosť najmä so sliezskou neskororenesančnou rezbárskou tradíciou (dôraz na ornamentálny prvok a prístup k jeho uplatneniu, záľuba v tzv. ornamentálnych krídlach oltárov, napokon istá strnulosť traktácie). Nejednen argument potvrdzuje jeho príslušnosť do okruhu tvorby wroclavského rezbára T. Weissfeldta — na čo upozornila už M. Aggházyová⁶⁶ — nejednen formový prvok poukazuje zasa do Krakova (príbuznosti s dielom B. Fontanu, sprostredkované azda A. Frackiewiczom). Pre neukončenosť výskumu na úseku plastiky 18. storočia v Poľsku ostáva však presné stanovenie autorovho umeleckého východiska zatiaľ otvorenou otázkou.

Už v prvej etape svojej tvorby na našom území, ktorá pretrvávala zhruba do druhej polovice štyridsiatych rokov, sa Hartmann prezentoval ako autor ranorokokového citenia. Toto slohové zameranie sa ohlasovalo v hladko, mätko modelovaných telesných objemoch a v obličajoch zjemného pôvodu, v elegantných, nenásilných postojoch a v umiernených gestách. Ako dekoratívne silne podmanivý a expresívne výrečný prvok používal rúcho, rozbrázdnené do ostrých rias a žliabkov. Akcent výrazu spočíval na bohatom záhybovom systéme, ktorý obaľoval vzdušný, akoby vratký postoj plastik. Modelačný princíp budoval na protikladnosti hladkých tvarov s rytmom hustých, markantných rias. V tejto začiatkovej perióde sa Hartmann štýlove vyrovnával s novým prostredím a s miestnou tradíciou vôbec.

Okolo päťdesiatych rokov vzrastá v jeho tvorbe záujem o realisticky chápaný detail, ktorý vcelku podporí autorov zmysel pre osobitosť dobového odevu (Švedlár). Modelácia horného plášta býva spravidla prvkom, ktorý oživuje obrys plastiky a priestorove ju vymedzuje. Jeho okraje sa krúti, vlnia, vzdúvajú. Rokoková črta zludovenia ozýva sa v tomto období u Hartmanna v narastaní charakterizačného úsilia a smeruje k istej jadrnosti vo výraze. Oproti ľúbezným, no vcelku málovravným tváram oživuje teraz autor hlavy realistickým dôrazom, stupňuje ich výraznosť po hranicu presvedčivosti až portrétovej. Expresívnosť podčiarkujú veľkoryso formované vlasy a fúzy (práce

z Podhradíka). Suchšia a celkove plošnejšia traktácia kamennej sochy sv. Floriána iba potvrdzuje, že — v súlade s dobovým trendom — vlastnou doménou Hartmannovej činnosti ostalo rezbárstvo.

Dekoratívnosť sa stala natrvalo dominantnou pri výstavbe oltárov; tu všetky zložky nadobudli rovnakú hodnotu. Bohatý figurálny súbor, už sám osebe dekoratívne pôsobivý, obohacuje rozbujnená ornamentika, zastierajúca prehľadnosť a tektoniku výstavby oltárneho skeletu.

Od druhej polovice päťdesiatych rokov nadobúda v sochárskej tvorbe prevahu dielenská produkcia. Zhruba homogénny charakter jeho činnosti sa názorove rozrieduje. Miestami možno sledovať návratnosť do patetickejších polôh s dramatickejšou organizáciou drapérie, s priestorove rozvedenými, no akosi stuhnutými plochami plášťov (Fintice), čo neraz vyústi do rustikalitý provinciálnej príchute. Inde pôvodne realisticky živý prístup upadá do viac-menej povrchno elegantnej schémy (Leles). Vo všeobecnosti sa však autorovo úsilie tejto etapy dá charakterizovať príklonom k objemovej dôraznosti, k zmierneniu gestiky a k mä-

kej splyvavosti odevu. Povrchový reliéf stal sa plytkejším, tvary sa zaobľujú.

Zo slohového hľadiska Hartmann sa zaraďuje do prúdu ranorokokovej plastiky, charakteristickej prekultivovanou eleganciou, zdobením mierky i tvarov a konečne formovou vybrúsenosťou a dekoratívnym akcentom. Ranorokokové črty sa v Hartmannovej tvorbe svojky snúbia so staršími znakmi, danými tradíciou. V priebehu rokov sa hlási v jeho diele slohový prerod od ranorokokového poňatia k istým klasicistickým náznakom.

I keď Hartmann nepatrí medzi vývinotvorné osobnosti, nie je jeho význam v reláciách nášho sochárstva 18. storočia zanedbateľný. Podnetnosť jeho prínosu spočíva najmä vo výchove dorastu, v náročnosti pri presadzovaní remeselných kvalít práce a v citlivom zvažovaní nových slohových podnetov. Mal zrejme skromné umelecké ambície; napriek tomu sa zaslúžil o dobré meno dobovej produkcie vtedajšej „košickej“ oblasti. Špecificky svojským charakterom prác dosiahol navyše neraz úroveň, prevyšujúcu zväčša provincionálne miestne snaženie.⁶⁷

POZNÁMKY

¹ V štúdiu zachovávame vžitý spôsob písania mena sochára, i keď zo zachovaných písomností vysvitá, že sám autor sa podpisoval zvyčajne ako Hartman. Sme si totiž vedomí dobovej ľahostajnosti v otázkach pravopisu priezviska a ich zväčša fonetickej traktácii (v úradných spisoch napr. sochára neraz uvádzali ako Hartmana).

² Pozri o. i. GÜNTHEROVÁ, A.: Jasov, Bratislava 1958 a štúdiu LUXOVÁ, V.: Jasov a tvorba Jána Antona Kraussa. In: Zo starších výtvarných dejín Slovenska, Bratislava 1965, s. 117.

³ Údaje pozri napr. v Súpise pamiatok na Slovensku. Zv. 2. Bratislava 1968, s. 99—101, 561, 562.

⁴ Pozri o. i. údaje v Múvészeti lexikone. Zv. 2., Budapešť 1966, s. 348 a v Súpise pamiatok na Slovensku. Zv. 3., Bratislava 1968, s. 535.

⁵ V košickej matrike pokrstených z rokov 1717—1721 sa Hartmannovo meno nenachádza. Rok narodenia sme stanovili na základe údajov v zázname o úmrtí sochára. Doterajšia literatúra uvádza — na rozdiel od výsledkov nášho bádania — poväčšine rok 1700.

⁶ Za tento údaj ďakujem D. Ostowskej z wroclavského múzea.

⁷ V uvedených rokoch sa Jozefovi Hartmannovi v Pa-

sove narodili: 9. X. 1712 dcéra Anna Mária Terézia, 17. X. 1713 dcéra Anna Rosina, 4. XI. 1714 Mária Jozefa, 2. XI. 1715 Katarína, 24. XII. 1716 Eva Mária a 25. VI. 1720 Ján Ruprecht.

⁸ V archíve Akadémie výtvarných umení vo Viedni sa stretáme viackrát s menom J. Hartman, no v žiadnom prípade nemôže ísť o nami spomínaného sochára.

⁹ Matrika sobášna 1729—1799, Štátny archív v Košiciach: 13. IX. 1744: R. P. Josephus Schenher Capell. Copulavit. Josephum Hartman, cum vidua Theresia Ginther T. Sent. D. Erhardo Ertzell et Alexandro Dubnicsai.

¹⁰ 23. VII. 1745 sa narodil Jozef Anton, 17. V. 1747 Nikodém Anton a 26. VII. 1751 Jozef Ignác (pozri Liber baptisatorum ab anno 1729—1771, Štátny archív v Košiciach). Úmrtná matrika uvádza smrť Nikodéma 8. X. 1748, Jozefa 10. VI. 1750 a druhého Jozefa 15. I. 1752 (Matricula mortuariem ab 1729—1796, Štátny archív v Košiciach). Matrikálny výskum sťažuje v tomto prípade viacero skutočností. Je to predovšetkým neuvádzanie profesie v záznamoch, ďalej nepresné písanie mena sochára, čo sťažuje odlišiť jeho osobu od Jozefa Hartmanna chirurga a istého Jozefa Hörmana. Do istej miery ako vodidlo tu poslúžilo meno manželky.

¹¹List z roku 1749 sign. No. 89 Aprilis F. 1., Archiv mesta Košíc: Josephus Hartman Sculptor, et Consors ejus Theresia nata Güntherin, coram Amplissimo Magistratu Regiae, ac Liberae Civitatis Cassoviensis, in forma solemnibus Protestationis, Contradictionis, et Revocationis debito cum respectu detegunt Sequentia: Gvaliter Protestantis in Anno 1746. circa diem 15. Maij, duos Contractus, alterum quidem ratione emptionis Domus olim Kisvardajanae, in Platea Forgács Ueza, inter vicinitates Domorum praelibatae Civitatis Cassoviensis, et Dñi Abrahami Laszgallner, situatae, alterum vero ratione annualis Censuum ab eadem Domo obvenientis, cum Generoso Domino Rocho Rhevinkel celebrasent. Quantum itaque Contractum illum, quod ratione Censuum celebratus extitit, attinet, quomodo hic quoque Protestantibus Summe damnosus Praejudiciosusque foret, eo quod Censuum annualis 50. florenorum hungaricalium, pretium Domus illius longe Superaret, interim, quia legitime initus fuisset, Protestantes hunc ratihabent, et acceptant. Quod porro Secundarium Contractum venditionem, et respective emptio-nem praedictae Domus tangentem concernit, siquidem hic Contractus non adeo Synsera fide conclusus fuisset, tum ideo, quod pretium ejus ad Rhenenses florenos 634. elevatum, Domui illi ruinatae, sartis, tectisque, ac ipso etiam fonte carenti adeo improporcionatum fuerit, ut Si ad communem aestimationem deveniret, vix 400 hungaricales florenos valeret, tum quod haereditatem illius, seu Perennale Ius, quod Dominus Rhevinkel, a Domino Kisvardaj propriis curis, et Expensis Se acquisiturum adpromiserat, Contractui illi non sit insertum, et cessum, tum denique, quod evictionis Cautela exmissa fuerit, consecutive essentialibus requisitis destitutus foret; sed et alias Emptio haec Protestantibus nimis Praejudiciosa, et Damna ipso facto, et Jure invalida est, tum ideo, quia nec coram Domino Loci Judice, neque Amplissimo Senatu, sed neque coram duobus ad minus Civibus, ut Tittus 13. Partis 3tia, praescribit, fuerit celebrata, tum quod appraehensio ejus vi Subsequentis Tituli 14 Partis ejusdem coram duobus Civibus ad id deputatis minus Subsecuta extiterit, atque adeo Fessio etiam tanquam Sub Privatis Sigillis celebrata nihil tenet, innuente Articulo 47 Anni 1723. Ex praemissis proinde rationibus Protestantes Juribus suis prospectum iri cupientes, attactam Domum Venditionem esto ipso facto, et Jure nullam, pro Superabundanti Cautela revocant, eidemque contradicunt palam publice et manifeste, ac Simul Dominum Rhevinkel Juelliter praemoneri cupiunt, quatenus inito praevice cum Protestantibus Computo, defalcatis defalcandis, et imputatis anticipato Ei datam Pecuniam intra legale tempus restituat, Domumque suam ad manus recipiat, Secus Juribus Suis invigilandi omnimodam Juris facultatem reservant, protestando contra Expensas quoquo-modo Sibi cansandas. In reliquo hanc Protestationem, Revocationem, Contradictionem cupiunt Prothocolo Civitatis inseri, et sibi consvetas Literas Testimoniales desuper elargiri.

¹²1750. Die 17. novembris Josephus Hartman statuarius jus consivilitatis assumpsit fidejudentibus perillustri domini Dubniczay et Romualdo Zasio sub overe solito (Művészeti 1913, s. 238 „Kassán polgárjogot nyert művészek“).

¹³List mesta Košíc minoritskému kláštoru z 22. IV. 1755 a odpoved z Prešova z 27. IV. 1755, Archiv mesta Košíc.

¹⁴Archeológiai Értesítő 1910, s. 266 „Hartman József“.

¹⁵Správu zástupcov mesta Košíc z 2. V. 1757 pozri v Archivé mesta Košíc.

¹⁶Pozri spisy sign. 279/757 Fond: Rada mesta Košíc (výtv. umenie) Archiv mesta Košíc.

¹⁷Pozri list G. Schwaba a správu zástupcov mesta Košíc o vyriešení problému pod sign. 429 9 ber 1763, fond: Rada mesta Košíc, Archiv mesta Košíc.

¹⁸Pozri Úmrtnú matriku r. k. farského úradu v Košiciach, Státny archív v Košiciach.

¹⁹Spis 361/Julius 1764, fond: Rada mesta Košíc, Archiv mesta Košíc: „im Nahmen Gott des Vatters des Sohns und Hl. Geistes Amen. Ich endes unterschriebener bekeme hiermit, das ich aus betrachtung dessen, das ein jeder Mensch einmahl sterben muss, die stimdt aber ungewiss, mich entschlossen, wegen meinen wenigen habschaften, bey weiser Vernunft folgende anordnung machen wollen als

Erstens: ist vorhanden das Hauss, welches ich vor Rh. fl. 500 erkaufte, weiters aber an denselben das mehreste baufällig war habe müssen zu reparierung dessen Rh. f. 350 anwenden, Andertens, Ein grosser Schreibkasten in grosseren Zimmer vor Rh. 44 x-

Drittens: Ein uhr, mit den Gestell Rh. 30:—

Viertens der Schmuck-Kasten Rh. 12:—

5^o das Altar mit dem Oratorio 49 : 30

6^o die Bücher, nemlich altes und neues Testament, 1. Distillir Buch, 2. theil Granat Apfl, 1. Arbeitss buch, 1. Zeichen-buch 1. geschriebenes Zeichen buch 1. Kupfferbüchl 1. grosses Kupferstich buch 1. rechner buch, 1. unterschiedlich-gerichts händl 1. beschreibung der Heiligen, 3 theil Hübner 1. Eulensstigs 1. bettbuch von allerheilig Sacrament 1. Catholischer Seelenschatz 1. betbüchl 1. gesangbüchl 1. Evangelii buch, Item ein grosses Zeichen buch bey dem H. Mahler 20 :—

7. Von Hollitzschen Porcellan eine deckschalle, 4d- teller, 2do the Kandl, 4do Caffeschalle, 2. Gläserenflaschen, 1. kleines flaschl, 4 gläser, 1. Hollitzsch Porcellan schalkerl mit Grünen lauben, 1do Saltz wasse.

8. Von Zinn Geschier 16. teller, 6. schüssl, nemlich 3 grosse, und 3 kleinere und 1. Suppen schüssl,

9. Ein flinten, 2 Paar Pistollen, und 1 Paar Pertzeroll.

10. Ein lederere Schlaf-sessl, und do-6. sitz-sessl, 1. doppelten Tisch, 2. bettstätt mit bettgewandt, eine Gartenschere.

11. Von gipss vormirte figuren 24.

12. Ein Stigl

13. Zweyerley Kleidung, nemlich 1. Winter und 1. Sommer Kleid, 1. Ungrisch Peltz. 24.

14. Ein kleinerer Schreib Kasten im kleineren Zimmer, mit unterschiedesten Instrumenten beiläufig 40, und Kisten...

15. Drunten mit Bettstatl....

16. der Werckzeig drinten beiläufig in 150. stücken.....

17. Acht vertig (nicht völlig) Statuen, so auf Nadasd gehören, auf welche ich bekomme Rh. fl. 149 x 27 von H. Pfarherr Johann Mraz, so anjetz in Nadasd, als Pfarherr sich befindet, und laut Contract annoch Rh. fl. 50 x 33 zu Spendiren

habe, von Füzér, so bald aber die acht Statuen nach Nadasd fertigget werden, werde ich annoch zu Praetendiren haben Rh. 20.

18. Ein gemahltes Christi leidendes bild, in weisser Ram.

19. Ein Mittlmässiges Crucifix mit 2. Statuen von Nussbaum holtz

20. Ein Kupferern kessel, haltend 7. Kandl..... und schaum löfl, und dergleichen Kleinigkeiten

21. Bey H. Canonico Csak alss noch Ujhelyer Pfarer habe zu spendiren Rh. 18. welche jetziger H. Pfarer v. Kovacs zu verabfolgen hat, weilten aber annoch in Ujhely sich 2. fertige Statuen befinden, welche erwönter H. Csak lassen machen, welche aber H. Kovacs nicht annehmen will, so müssen selbe Statuen von Ujhely abgehollt werden.

22. Bey tittl. Excellenz Graffin v. Csaky laut Auszigl habe zu spendiren annoch Rh. 8.

Nummehrs folgen meine Passiv schülden, welche ich folgender weiss Specificire als:

1. dem H. Heinrich Schvajtzer wart ich schuldig in allen Rh. 117 x 36. worauf seinen Sohn Frantz Schvajtzer in meiner behausung erleget Rh. 50. der Contract aber zurück geblieben

2. dem Seiler Loretz Laris Capitall Rh. 150. welches bey mir beyläufig 2 Jahr lieget, und kein Interesse annoch von diesen bezahlet habe.

3. dem Adam Komiaty fleischhacker von fleisch, und in Waaren Rh. 26

4. dem Johann Fischl..... in Zeüghauss Rh. 23

5. dem H. Joseph Hausser 2. Ducaten, vor welche ein Versatz von 2 Paar silbernen schnallen aldorten sich befindet, welche mehres werth sein.

6. dem Hl. Petro Otto, vor an..... und Paar geleihenes Geld ohngefuhr Rh.....

7. dem baum knecht Istvan fleischhacker Rh. 11 x 36.

8. der frau Kajserin vor 2 fässer wein Rh. 26. Item in Waaren Rh. 9 x 15. Item vor wein halbe weiss beyläufig.....

9. der Frau Lassgallnerin vor trunck Rh. 7.

10. dem Georg Kozaroczy 6. Siebenzehner, auf welche ein Versatz von 2..... Kaffe Bandln sich befindet.

11. dem Carl Grund Fischer Meister vor unterschiedliche Arbeit entlich 20 Rh. Item in die Stadt Apotheke Rh. 42.

12. dem Glasser in Ujhely Rh. 2. Item S. J. Apotheken Rh. 7 x-Wann also diese alle schulden (:nicht minder auch der Christianna Tischin nicht zu vergessen ihren lohn zu bezahlen mit Rh. 40:) abgezahlet solten werden und nach allen diesen abgezahlt schulden, so vermacht:

13. der allhiesigen Pfarkirchen Rh. 10.

14. Meiner Ehr gemahlin Rh. 50.

15. der Christiana Tischin vor ihre mir insonderheit in meiner krankheit geleistete dienst, vermache ich alle meine Bettkleider von allen meinen 2 bettern, nach diesen

16. Mein lieger statt erwähle mir in der Krüpten bey S. Michaeli Kirchen

17. Auf die begräbniss unkosten setze nichts aus, sondern... mich ehrlich zu begraben lassen, mit heiligen Meessen, und armenheiten

18. Und wan annoch was solte übrig bleiben dieses alles

sollen bekomen die allhiesigen P. P. Dominicaner.

Diese demnach vorhergehende Puncten sind mir von wort, zu wort vorgelesen, und vernunftmässigen bedenken approbiret, und vor gutt gehalten, welches alles nach meinem letzten willen geschehen. Sign. Caschau d. 8. May 1764. Podpis Josseph Harttman. Exmissi Testamentary: Antonius Rettlypon (?) Carolus Fidler.“

²⁰Azda v tomto prípade ide o knihu J. H. Hübnera: Curieuses u. Reales Natur-Kunst-Berg-Gewerck-Handlungs Lexicon, Leipzig 1717.

²¹Pozri listinu 361 Julius 1764, Nová registratúra IV/1, Archiv mesta Košíc.

²²Podľa archívne doložených údajov prebiehala oprava dominikánskeho kostola v období r. 1700 až 1741, keď chrám vysvätili (pozri WICK, V: Dáta k dejinám košických dominikánov, Košice 1932, s. 28). Pôvodný charakter oltára sv. Jozefa silne narušil zrejme požiar, ktorý kostol zachvátil r. 1846. Dnešná podoba oltára pochádza z r. 1895 (pozri WICK, V.: 1. c. s. 35).

²³V spomínanej špecifikácii z r. 1757 uvádza autor v listine D zo 16. II. 1757 medzi výdajmi v rokoch 1744—1755 osobitne i stolársku prácu a odmeny pomocníkom. Je viac ako pravdepodobné, že uvedených pracovníkov zamestnával už pri väčších úlohách.

²⁴List č. 4. sign. 279/757. fond: Rada mesta Košíc (výtv. umenie), Archiv mesta Košíc: „Specification. Was ich Endes unterschriebener Zeit meines mit der Maria Theresia geborene Güntherin nochmahls verwittibten Knoblachin unter 13^o 7bris 1744 angetrettns und schon Zwölf jährig gelebten Ehrbeyder aber Mehrer und Billig kömenden Wehr-Standts durch meine Schweresshafter Arbeit würkl. Verdient, dan theils in baaren geld, und theils Extra in frucht und virtualien eingebracht habe — als:

Bey denn P. P. Dominicanern alhier „uber die Leedigen Standes Lauth meiner Specification A. schon ampfangene 100 f. annoch

Baar eingenohmen 720,,—

Bey denn Piaristen zu Debreczin 230,,—

Zu Schmöllnitz wegen der Pfaar kirche Hochaltar

800,,—

Convict alhier vor 4. Altar auf der...

200,,—

Extra alda 6 Kübel halb frucht

Zu Mezensiffen von einen Altar in d. Pfaar Kirche

200,,—

Bey Herrn Graf Baron v. Splyen zu Sylvas Ujfalv vor 3 Altar und ein canzl

460,,—

Bey denen P. P. Paulinern zu Vranova vor verschiedene Arbeit von Stein und Holtz

774,,—

H. Baron v. Petrasch vor unterschiedliche Arbeit

130,,—

Zu Schwedlar vor den Hochaltar 2 Seiten Altar und Canzl

834,,—

.... Ulrich alhier

214,,—

Extra 1/4 Centen Kerzen

H. Comitats Notarium Tiszta Paul nacher

Szendő 80,,—

Item 6 Kübl frucht Latus 4.642,,—

Stadt Caschau vor die Statuen Sti Floriani Zu Rosenau bey denn P. P. Franciscaner vor den grossen Hochaltar Vor einen Seithen Altar in die Pfaar Kirche zu Ujhell Extra 1 Mass Wein H. Breymeister zu Ungghvar wegen verschiede- nen Statuen Potok vor einen Hoch- und Seithen Altar Item 1 Kübl Wein Vor einen Hochaltar in die Pfaar Kirche zu Nagy Ida Zu Szebés bey Eperies in die Hochgräfl. Szt. Ivany Hauss Capellen einen Altar P. P. Minoriten zu Eperies Vor 4. Statuen Mehr alda vor Stokotor arbeit Vor einen Hochaltar in der Pfaar Kirche zu Krumpach Hl. Praelathen zu Jahz 3 ausgeschützte Ramen Hl. Grafen Klobusiczky zu Hertneck vor Ziraten auf ein beth Kay. Königl. Maria Theresia Capellen zu Tar- czall in Wein gebühr einen Altar Einen Altar auf den zu den Capitl zu Tyrnau gehörig Orth Otsva, worvor 60 f accordirt aber nur emp- fang Zu Dopoloka bey Homonau in die Laslo Szyr- magd (?) Kirchen einen Altar Item eines Stuck Schwein Ihro Gnaden H. Baron v. Fischer eines Grosse bilder Ramen Bey IHro Excell. H. grafen Anton v. Csaky (:pl. titl:) alhier wehrend meiner Ferschieden dahin ge- machte arbeith eingehnomen Von denn hiesigen H. P. P. S. J. wegen einen nacher. Misle in die Hauss Capelle Verfertigten klein Altar H. Grafen Stephan Klobusiczky zu Radás 2 Rah- men Vor die hiesige Closter-frauen Sta Ursula zu der Herz Jesu Bruderschaft einen Thor Vor H. Kappi Ferenz ein grosses Missions Kreuz Mehr auf Schmöllnitz 6. Leichter und 2. En- geln dan auf Miskolcz ein frauen bild Nacher Varanova einen aufsatz und auferstehung Christi bild Item nacher Nagy Ida einen Thron zu frau bild nebst der Statuen St. Maria Auf Csécs hinter Basko ein Crucifix und auf- erstehungs bild Mehr nacher Schmöllnitz ein Crucifix von Har- ten Holtz gr. 2. ordinari Ducaten P. P. Trinitarien zu Potok ein Crucifix dan eine Höltzerne Statuen zusammen	130,-- 500,-- 100,-- 70,-- 300,-- 250,-- 80,-- 120,-- 20,-- 300,-- 32,-- 23,-- 180,-- 50,-- 100,-- 9,-- 130,-- 48,-- 10,-- 25,-- 18,-- 35,-- 7,-- 12,-- 24,-- 11,-- 8,15 15,--	in den alhiesigen Convict eine Wappen auf die Thür Auf Helmeccz bey Leles 2 Crucifix jedes a 12 f. In Summa 7.318,,15 Sign. Caschau den 18t. Febr. 1757 Joseph Harttman bielt hauer I väčšina z Hartmannových prác, ktoré by sa mali na- chádzať na území Maďarska, už neexistuje. To je o. i. prí- pad plastik pre Sárospatak. Sátorajaujhely. Tarcal. (Pozri AGGHÁZY, M.: A barokk szobrászat Magyarországon, Bu- dapest 1959, s. 132 n. Terajší hlavný oltár v kostole sv. Kataríny Alexandrij- skej v Smolníku zhotovili roku 1805 (pozri Súpis pamiatok na Slovensku. Zv. 3, s. 134). V súpise pamiatok na Slovensku v zv. 3 na s. 132 sa spomína prestavba kostola Nanebevzatia P. Márie r. 1751. Pri novej výmalbe interiéru v druhej polovici šesťdesiatych rokov nášho storočia obnovili i datovanie nad triumfálnym oblúkom, ktoré objavili v starej omietke — rok 1752; zrejme sa vzťahuje na vysvätenie kostola. Pozri súpis pamiatok na Slovensku. Zv. 3, s. 132 heslo „Smolnícka Huta“. Sochy roku 1969 uložili na pôjde kostola. Sochy roku 1969 uložili do skladiska pri kostole. Pozri tiež záznam v Historii Domus s. 4 (v majetku rím. kat. farského úradu vo Švedlári): „Ara major et duae laterales BMV et Sti Josephi sunt per sculptorem Casso- viensem Josephum Hartmann anno 1751 paratae; Imaginem vero Stae Margaritae pinxit pictor Cassoviensis Henricus Schweitzer.“ Podľa nesignovaného spisu z majetku tamoj- šieho farského úradu stáli oltáre 700 Guldenov. Bočné oltáre premiestnil roku 1782 F. Fournier do kostolnej lode. Pozri údaj u WICKA, V.: Rím. katolícke kostoly a ústavy v Košiciach, Košice 1923, kde sa ďalej spomína, že spred domu sochu preniesli pred kaplnku sv. Michala. Po- tom sa nachádzala pri južnej strane veže sv. Urbana. Nápis na sokli: „HonorI sanCtI fLorIani MartyrI InsIgnIIs Contra Ignis NoCVos patronI plo eX Voto posVIt regla aC LÍbera CIVItas CassoVIA. Chronostikon udáva rok 1752. V publikácii WICKA, V.: Rím. katolícke kostoly a ústavy v Košiciach, s. 48, datuje autor sochu až rokom 1754. Oproti tomu AGGHÁZY, M.: A barokk szo- brászat Magyarországon, Budapest 1959, s. 207 uvádza ako rok vzniku 1751. Rok vzniku sme stanovili na základe písomností z 22. IV. 1755 (Fond: Rada mesta Košíc, sign. 139 April 1755, Archív mesta Košíc). Pozri Súpis pamiatok na Slovensku. Zv. 2, s. 559 n, heslo Prešov. Oba oltáre sa počas môjho výskumu, t. j. v prvej po- lovici roka 1970, nachádzali v reštaurátorskej dielni v Čer- venom Kostelci. Pozri o. i. publikáciu kolektívu Slánske pohorie, Bra- tislava 1964, s. 187. Sv. Anton-pustovník uviedol podľa literatúry sv. Pavla
--	---	--

v známosť verejnosti a sv. Hieronymus bol autorom jeho
prvého životopisu.

³⁹ Keďže oltár rozložili — jeho fotografiu nepoznám —
opieram sa v údajoch o Súpis pamiatok na Slovensku. Zv. 3,
Bratislava 1969, heslo Vranov s. 419 a o informáciu správu
cu kostola.

⁴⁰ Pozri listinu č. 488 z októbra 1764, Nová registratúra,
Archív mesta Košíc.

⁴¹ Pozri listinu č. 5 v materiáli z pozostalostného konania
sign. 488 október 1764, Nová registratúra, Archív mesta
Košíc.

⁴² Pozri AGGHÁZY, M.: c. d., s. 132 n.

⁴³ Pozri listinu č. 2 v materiáli z pozostalostného konania
sign. 488 október 1764, Nová registratúra, Archív mesta
Košíc.

⁴⁴ Pozri Súpis pamiatok na Slovensku. Zv. 1, Bratislava
1967, s. 27 n.

⁴⁵ Pozri Súpis pamiatok na Slovensku. Zv. 1, Bratislava
1967, s. 478.

⁴⁶ Nápis na oltárnej menze: „Gloriam posuit N. Anna
Pechij Consors G. Thomae Dessewfy MDCCLXVIII.“

⁴⁷ Pozri Súpis pamiatok na Slovensku. Zv. 1, Bratislava
1967, s. 479.

⁴⁸ Pozri Súpis pamiatok na Slovensku. Zv. 2, Bratislava
1968, s. 496.

⁴⁹ Pozri Súpis pamiatok na Slovensku. Zv. 3, Bratislava
1969, s. 132.

⁵⁰ Pozri Súpis pamiatok na Slovensku. Zv. 3, Bratislava
1969, s. 211.

⁵¹ KEMÉNY, L.: Műtörténeti adatok Kassa város le-
véltára . . . , Archeológiai Értesítő r. 1910, s. 266.

⁵² Keďže v priebehu práce na tejto štúdií bol uvedený
oltár v reštaurátorskej dielni, opierala som sa pri rozборе
iba o fotografický dokumentačný materiál.

⁵³ Pozri Súpis pamiatok na Slovensku. Zv. 2, s. 181.

⁵⁴ Pozri Súpis pamiatok na Slovensku. Zv. 3, s. 134.

⁵⁵ Pozri Súpis pamiatok na Slovensku. Zv. 2, s. 563.

⁵⁶ AGGHÁZY, M.: c. d., s. 207.

⁵⁷ AGGHÁZY, M.: c. d., s. 207.

⁵⁸ Pozri Súpis pamiatok na Slovensku. Zv. 1, s. 400.

⁵⁹ Erogatio . . . pol. 32. Sculptori Francisco Feeg ad labo-
ris Hartenekiensis 16 Rfl. 30 x item pro incolatione sta-
tuae S. Joannis Nepomuceni, et vectura statuarum Ujhetino
advectorum 174 Rfl. 04 x. (Sign. 429, 9ber 1763, Fond:
Rada mesta Košíc, Archív mesta Košíc).

⁶⁰ Archeológiai Értesítő 1910, s. 266 a spis z novembra
1763. Fond: Rada mesta Košíc, v Archíve mesta Košíc.

⁶¹ Fotografie týchto prác pozri u AGGHÁZY, M.: Ba-
rockplastik in Ungarn, Budapest 1959, s. 243 a 244.

⁶² V písomnom materiáli 279/1757 Fond: Rada mesta Ko-
šíc, Archív mesta Košíc, sa spomína „ Tischler ar-
beith 360 Rfl. 15 x, Gesellen Lohn und Kost 2240 Rfl.
42 x.“

⁶³ AGGHÁZY, M.: c. d., s. 233, 268, 272.

⁶⁴ Pozri list E, sign. 279 z 1757, Fond: Rada mesta Košíc,
Archív mesta Košíc, kde sa hovorí o dlhoch „ Schwa-
ben Tischler Gesellen an baar geld 4 Rfl 43 x, dem Joseph
Schmid Bildhauer gesellen 9 Rfl.“ Ďalej „ . . . dem Tischler
gesellen Sebastian Müller 29 Rfl., Michael Lernecker bild-
hauer gesellen 8 Rfl. 22 x.“

⁶⁵ Pozri list č. 13 „ 1763 dem Gesellen dem Tiroler
2 par schich gemacht 3 Rfl. Mehr dem ungarischen ge-
sellen . . .“. Sign. 429 Fond: Rada mesta Košíc, Archív mesta
Košíc.

⁶⁶ AGGHÁZY, M.: c. d., s. 132 n.

⁶⁷ Text tohto príspevku vznikol na začiatku roku 1972
ako jedna z čiastkových sondáží do problematiky východo-
slovenského sochárstva 18. stor., ktoré pisateľka zamýšľala
komplexnejšie spracovať. Pre zmenu jej pracovných úloh
prestala sa však danou témou zaoberať, a preto štúdiá ne-
odráža všetky novšie výsledky bádania.

BEITRAG ZU JOSEF HARTMANN'S BILDHAUERWERK

Über Hartmanns Leben und Wirken vor seiner Nieder-
lassung in Košice haben wir bisher keine authentischen An-
gaben. Aus den späteren Schriftlichkeiten kann man nur
entnehmen, dass er um 1719 geboren wurde. An einem Lehr-
gang an der Wiener Akademie hat er wahrscheinlich nicht
teilgenommen, jedoch lernte er in einer südpolnischen
Werkstätte aus. Dem Archivmaterial zufolge kann man
vermuten, dass er sich zu Beginn der 40-er Jahre in Košice
(Kaschau) ansässig machte, wo er im Jahre 1744 heiratete.
Zwei Jahre später kaufte er in der Stadt ein Haus, im Jahre
1750 erwarb er das Stadtrecht in Košice und seit 1755 war
er Mitglied des dortigen Stadtrates. Er starb am 12. 5. 1764
in Košice.

Wir haben keine konkrete Vorstellung vom Charakter der
Schöpfungen Hartmanns vor seiner Niederlassung in Ko-
šice. Aus dem Besitzinventar des Bildhauers, das anlässlich

eines Streites mit seiner Gattin angefertigt wurde, ist zu
ersehen, dass es notwendig ist als seine älteste auf unserem
Gebiet angefertigte Arbeit den Altar des hl. Johann von
Nepomuk in der Klosterkirche von Vranov zu betrachten,
sowie die heute verschollenen Plastiken des hl. Florian und
des hl. Johann von Nepomuk im Kastell des Grafen Csáky
in Veľká Ida, ferner den Pontifikalstuhl in Leles und den
Altar des hl. Josef in der Dominikanerkirche zu Košice.

Im Laufe einer mehr als zwölfjährigen Ehe (1744—1757)
fertigte Hartmann eine Reihe von schriftlich unterlegten
Realisationen an, von denen leider nur ein kleiner Bruchteil
erhalten geblieben ist. Im Verlauf späterer Renovierungen
von Kircheninterieurs wurde nämlich nicht nur einer seiner
Altäre anderweitig untergebracht oder auseinandergelagt.
Von dem Altar in Topofovka blieben so nur zwei sehr
schadhafte Heiligengestalten übrig: wahrscheinlich die des

hl. Stefan und des hl. Ladislaus, von dem Altar aus Veká Ida die Statue der Immaculata, der hl. Anna, des hl. Nikolaus und des hl. Stefan.

In unbeschädigtem Zustand blieb in erster Linie die komplette Ausschmückung der Pfarrkirche in Švedlár aus dem Jahre 1751: die Kanzel, der Haupt- und die beiden Seitenaltäre wie auch die beiden kleinen Altäre des hl. Nepomuk und des Gekreuzigten erhalten. Die plastische Ausfüllung der Orgel stammt wahrscheinlich erst aus dem Ende der 50-er Jahre.

Im Jahre 1751 realisierte Hartmann noch die Steinstatue des hl. Florian für Košice, die trotz ihrer kompositionellen und strukturellen Vorteile andeutet, dass dem Naturell des Bildhauers eher Holz als das Steinmaterial entsprach.

Im Jahre 1754 fertigte Hartmann vier Plastiken für die Prešover Minoritenkirche an, die man später wahrscheinlich in den komplizierten Komplex des Hauptaltars der dortigen Pfarrkirche einbaute.

Vom Altar für die Kapelle der Familie Szentiványi in Podhradik kennen wir nur die Konsolenkapitelle, die sich heute im Východoslovenské múzeum (Ostslowakisches Museum) in Košice befinden. Im Gegensatz zu den vorgegangenen Arbeiten des Autors — charakteristisch durch ihre porzellanhaft zarten glatten Formen — verraten diese Plastiken eine Typenveränderung im Sinne einer Neigung zur realistischen Auffassung.

Umfangreich war Hartmanns Tätigkeit für den Paulinerorden in Vranov, wo er nebst den schon erwähnten Altar des hl. Johann von Nepomuk die beiden Seitenaltäre, den des hl. Clemens und des hl. Paulus, den Hauptaltar und die Kanzel anfertigte. Seiner Werkstatt entstammen wahrscheinlich auch die Plastiken des hl. Lukas und des hl. Markus am Stiegenhaus des Klosterkomplexes und das Eintrittsportal in das Paulinerkloster.

Hartmanns Schaffen seit dem Jahre 1757 bis zu seinem Tode 1764 gelang bisher nicht wegen der Unzugänglichkeit der schriftlichen Unterlagen abzugrenzen. Aufgrund der Formanalyse ist es jedoch möglich in den Umkreis seines Wirkens noch die Plastik der Jungfrau Maria aus dem Alkoven der Fassade eines Hauses in Prešov (heute Slovenská republika rád-Strasse, Nr. 14), den Hauptaltar in Leles,

den Altar der hl. Anna in der Stropkover Kirche des Allerheiligsten Leibes Christi, die Altäre und die Kanzel in Smolnická Huta, das Relief mit der Grablegung von der Mensa der Smolnicer Kapelle des hl. Josef und die Plastiken der Fassade der ehemaligen Minoritenkirche in Prešov einreihen. Für Košice fertigte Hartmann wahrscheinlich die Seelen im Fegefeuer (heute im Besitz des Budapester Szépművészeti Múzeum), die Predella mit den Gestalten in den Flammen auf dem Altar des Heiligen Kreuzes in der örtlichen Franziskanerkirche, sowie bildhauerische Arbeiten für den dortigen Altar des hl. Peters von Alcantara. Mit dem Einfluss seiner Werkstatt muss man auch bei den Plastiken des Altars der Heiligen Familie und beim Altar des hl. Johann von Nepomuk aus der Košicer Franziskanerkirche rechnen.

Das mehr als zwanzigjährige Schaffen J. Hartmanns zur Zeit seines Aufenthaltes in Košice war bemerkenswert umfangreich. Die frühen Arbeiten deuten auf die Kenntnis des Autors insbesondere auf jene der schlesischen Holztradition der späten Renaissance. Schon während der ersten Etappe seiner Tätigkeit auf unserem Gebiet, die im grossen und ganzen bis in die zweite Hälfte der 40-er Jahre dauerte, präsentiert sich Hartmann als Autor von frührokoko Empfindungen. Diese Tendenz seines Stils macht sich in den glatt und weich modellierten Körperumfang, in den elegant ungezwungenen Attitüden und in der gemässigten Gestik bemerkbar. Als dekoratives, stark bezwingendes Element tritt das Gewand hervor. Um die 50-er Jahre wächst in sein Schaffen das Interesse für das realistisch aufgefasste Detail, das den Sinn des Autors für die Eigenart des zeitgemässen Gewandes dokumentiert. Seit der zweiten Hälfte der 50-er Jahre nimmt in der Arbeit des Bildhauers die Übermacht der Werkstattproduktion zu. Das Homogene seiner Tätigkeit wurde damals sichtlich gestört.

Hartmann gehörte nicht zu den entwicklungsformenden Persönlichkeiten unserer Bildhauerei im 18. Jh. Die Impulse seines Beitrages liegen besonders in der Nachwuchserziehung und im empfindsamen Erwägen neuer stilistischer Impulse. Durch den spezifisch eigenartigen Charakter seiner Arbeiten erreichte er öfters ein Niveau, das zum Grossteil das provinzielle lokale Bemühen in Košice überragte.

Die Ästhetik graphischer Landkarten des 16.—19. Jahrhunderts

KATARÍNA ZÁVADOVÁ-JANČOVÁ

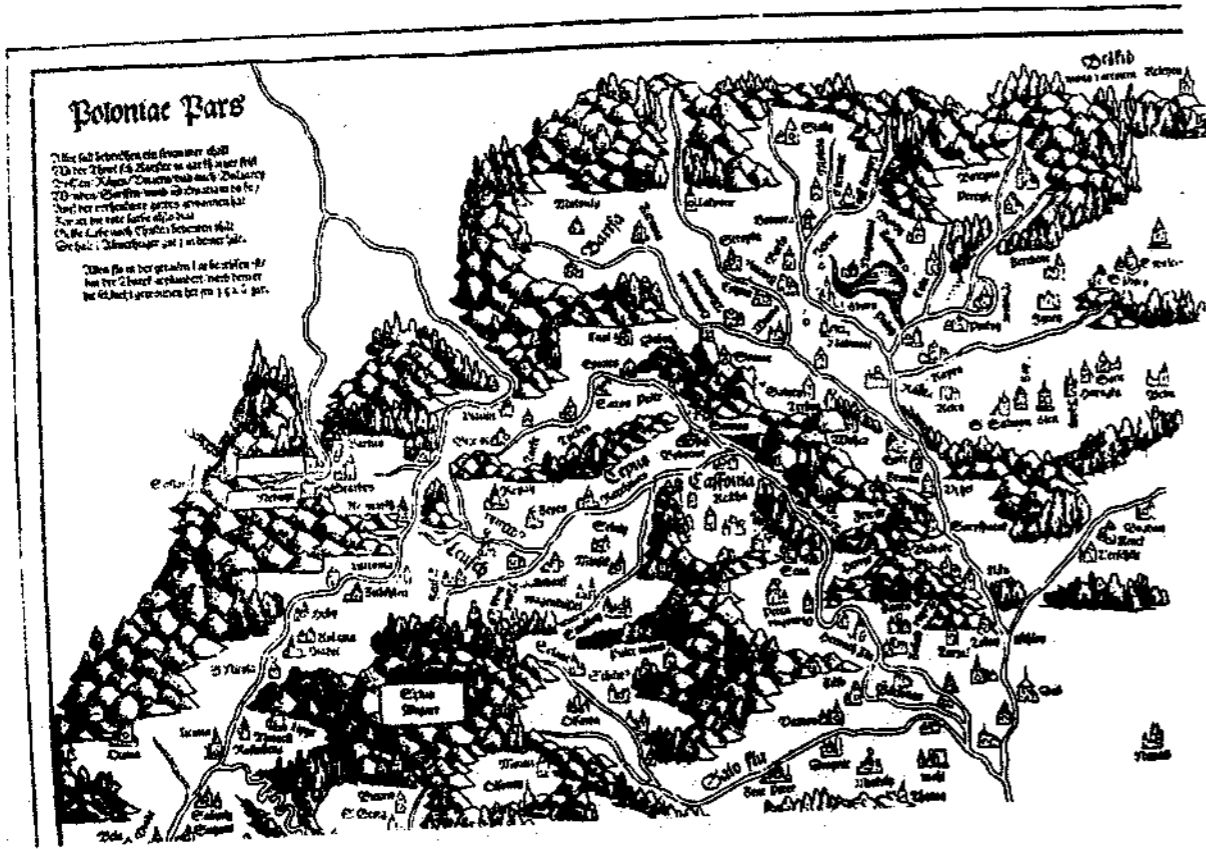
Die wissenschaftliche Erfahrung beeinflusste im Laufe der Jahrhunderte das Schaffen der Kartographen. Sie gab der Landkarte als einem funktionell abgegrenzten und seinen Merkmalen nach konventionalisierten Werk einen festen Platz im Bereich der wissenschaftlichen Illustration. Die Kartographie und ihr Produkt — die Landkarte — geht aus der Empirie der Präzision und der Exaktheit hervor, deswegen gilt für sie das Kriterium der durch die Realität kontrollierbaren Glaubwürdigkeit.

Die Renaissance, und insbesondere der Manierismus, reihte die Landkarte in die bildende Kunst ein und lockerte die ästhetisch-phantasiegemässigen Möglichkeiten der kartographischen Äusserungsform. Die graphische Karte als gemeinsames Werk des Zeichners und Graphikers gehört zu den besonderen Zweigen der reproduktionshaften Gebrauchsgraphik, deren Modell im Laufe des 16., 17. und 18. Jh. im Rahmen der Entwicklung der Graphik und der Buchillustration einer spezifischen Entwicklung unterlag. Der Kartograph verwirklichte seinen bildnerischen Beitrag nicht allein im anschaulichen Hauptteil der Landkarte, aber vor allem in den Eckenparergons und in den titularen Margos, wo mehr Platz für eine freie Komposition und künstlerische Invention blieb.

Die Karte, die mit präziser und lesbarer Zeichnung geschaffen ist, liess sich leicht auf die graphische Platte übertragen. Das Bedürfnis die Landkarte zu vervielfältigen entstand schon im Altertum.¹ Nach der Entdeckung und Anwendung graphischer Techniken vervielfältigten Landkarten Handstecher aufgrund zeichnerischer Vorlagen von Wissenschaftlern-Kartographen. Gezeich-

nete Manuskripte von Landkarten ersetzten immer mehr die in grossen Mengen reproduzierten gedruckten Karten. Das Stechen von Karten knüpft an die ältesten graphischen Techniken an und gemeinsam mit der Topographie gehört es zur wissenschaftlichen Illustration, deren neue Ära die Buchdruckkunst vermittelte. Die Landkarte tritt als graphische Beilage historisch-geographischer Werke und Reisebeschreibungen, in Atlanten wie auch als freies graphisches Blatt und an Globen in Erscheinung.

Ende des 16. Jh. und hauptsächlich in der ersten Hälfte des 17. Jh. trifft das wachsende Interesse für Naturwissenschaften, besonders für die Kartographie, Geographie, Astronomie und Topographie mit den Interessen für die Kunst zusammen. Das Sammeln von Werken der bildenden Kunst und von Büchern überschneidet sich oft mit dem Anhäufen von wissenschaftlichen Hilfsmitteln und notwendigen Gegenständen aus den erwähnten Fächern. Wissenschaft und Kultur drang auch in die breiteren Schichten durch und dieses Interesse trat auch in der Einrichtung des Bürgerhauses in Erscheinung, wo sich allmählich ein Kabinett entwickelte, oder eine besondere Zimmernische mit einem Bücherschrank, Musikalien, Schlachtenbildern und Veduten, mit Wandkarten, Globen, Waffen und Trophäen aus exotischen Ländern usw. In Holland, wo das Interesse für fremde Länder schon durch seine Lage gegeben war, kennen wir viele Bilder aus dem 17. Jh., die diesen Geschmack und das lebendige Interesse des Bürgertums für Wissenschaft und Kunst, Reisen, verbunden mit dem Entdecken und Erkennen fremder Überseeländer, dokumentieren.



LAZARUS ROSETUS: Die älteste detaillierte Landkarte des ehemaligen Ungarn, 1526

Es entstand ein eigenständiges Malergenre „das Kabinettstilleben“ oder das „Kabinettinterieure“, das zu Beginn das Porträt staffagierte; im 17. Jh. wurde es zu einem selbständigen Malerthema (Jan Miense Molenaer, Gebrand van den Eeckhout, Willem Pietersz Buytewech, Jan van Eyck, Jan Vermeer van Delft).

Das Interesse für Topographie und Veduten zeigte sich deutlicher im 17. Jh. zur Zeit des Dreissigjährigen Krieges, als Künstler-Reporteure sich betont bemühten in der Zeichnung, Graphik und in der Malerei das zeitgenössische Äussere der Stadt, der Festung und der Bataille bis zum Porträt authentisch zu verewigen. Ähnlich war dies auch bei der kartographischen Darstellung des Geländes, wo sachliche, präzise und sorgfältig aufmerksame Zeichnung mit schematischen Zeichen einen Gebietsteil, oder ein ganzes Land, die Erdkugel oder das Himmelszelt zu registrieren hatte.

Wertvolle Exemplare alter Karten, Atlanten

und weiterer kartographischer sog. Einblätter, wie auch alte graphische Globen verlieren trotz der modernen Kartographie nicht an Bedeutung, obwohl sie von der technischen wie auch inhaltlichen Seite her oft viel primitiver sind. Im Gegenteil, durch den Einfluss des Interesses für wissenschaftliche Forschung, das Studieninteresse, insbesondere aber jenes für ästhetisch-sammlerisches steigert gegenwärtig ihren Wert. Eine Vielzahl alter Karten zu retten verhalf eben die Graphik.

Im Mittelalter wurden Karten durch den Holzschnitt vervielfältigt. Als im 15. Jh. der Kupferstich entdeckt wurde, machte sich dieser im Bereich dieses minuziösen Ausdrucks sehr brauchbar, weil er Korrekturen und Ergänzungen der abgedruckten Kupferplatten zuließ. Beide Techniken waren sehr kostspielig. Zur Vervielfältigung der Landkarten wurden viel besser die Techniken des 19. Jh. — die Litographie, der Stahlstich, der Steindruck und die Xylographie — schon wegen ihren zeichnerischen Charakter ausgenutzt. Viele

Kartographen legten in ihre Karten ihre eigenen Erkenntnisse und Ansichten, die aus den zur Zeit gültigen kosmologischen und geographischen Vorstellungen hervorgingen. Die Pioniere der Kartographie bemühten sich aufgrund des technischen Fortschritts und der Respektierung des künstlerischen Geschmacks der Zeit um höchste wissenschaftliche Genauigkeit. Die ästhetische Qualität mündete allmählich in die Einfachheit des Ausdrucks und in eine sachlich verständige Zeichnung.

Durch die Belebung wirtschaftlicher Beziehungen entstand die Entfaltung der erdkundlichen Wissenschaft und regte auch das Interesse für die Kartographie an. Die illustrierte Reisebeschreibung als neuer literarischer Genre war ein Reisesersatz. Die Kartenbeilagen in diesen Publikationen wurden oft als Kollage verwendet — im

17. Jh. hatte der Grossteil der Karten an den Rändern eine Vedute, eine Vogelperspektive, oder Pläne wichtiger Städte und Befestigungen vom kartographierten Gebiet einkomponiert.

Ein typisches Merkmal fast aller aus dem 17. Jh. bis zu Beginn des 19. Jh. stammenden Karten ist ihre künstlerische Verzierung, die ein Gegengewicht zum eigentlichen kartographischen Inhalt der Karte schafft. Die fruchtbarste Entwicklung erlebte die Karte in der Epoche des Barocks. Der zeitgemässe, vom praktischen Sinn bedingte Rationalismus konnte jedoch verhindern, dass die nachträgliche Verzierung das geometrische Wesen der Karte nicht beeinträchtigte und nicht über die unpersönliche kartographische Sprache der zeichnerischen Darstellung im festgelegten Mass vorherrschte. Die Verzierung blieb deutlich von

A. ORTELIUS: Landkarte der Niederlande, 1624. Kolorierter Kupferstich





Frontispice des Atlas Blaeu, kolorierter Kupferstich, sechziger Jahre des 17. Jh.

der eigentlichen Karte abgeteilt und trotz des ziemlichen Ausmasses, den sie manchmal erreichte, machte sie sich nur in den Ecken oder an den Kanten geltend, damit sie die Kartenzzeichnung nicht verdeckte. Dieser Beziehung der Verzierung entspricht auch ihre Benennung — Parergon — die in ihrem ursprünglichen Sinn eine nebensächliche Sache bedeutet, Beifügung oder Ergänzung.²

Parergons finden wir auf Karten von Ländern, Erdteilen und an Schlachtplänen, an Reise-, Bergwerk- und Grundstückskarten. Das Parergon wird schon seit dem 17. Jh. als Genre datiert und ersetzt den älteren Brauch der Einzeichnung bildnerischer Elemente direkt in die Karte. Das hauptsächlich ästhetische Bestreben war die Karte zu ergänzen, ihre Komposition zu Ende zu führen, da sie bis zum Ende des 18. Jh. als Kunstwerk betrachtet wurde. Es herrschte in ihr die Bemühung vor, die charakteristische thematische Beziehung zur Erscheinung zu bewahren.

Das Parergon verwuchs mit der Karte so stark, dass seine Blütezeit die ganze Epoche des Barocks dauerte und allmählich erst in der Zeit des Empire aufhörte. Es waren meist typische Szenen aus dem Leben des Volkes, Merkmale des Naturreichtums, des Charakters, der Macht oder des Ruhms des Landes, das auf der Karte dargestellt wurde, Messmotive, Wappen von Städten und Ländern, Kompositionen von Emblemen und Kartuschen in denen die Kartentitel plaziert waren, Längensmasse, Erklärungen der Zeichen, die Legende u. ä. Trotz der relativ kleinen Anzahl von Grundmotiven der Parergons sind diese weder konventionell noch einförmig, im Gegenteil, sie sind mannigfaltig und die Art ihrer künstlerischen Durchführung, bei der sich die Individualität des Autors frei realisierte, spiegelte das damalige wissenschaftlich-abstrahierende, wie auch künstlerische Empfinden auf gedanklicher und bildnerischer Ebene wider. Das Parergon blieb im Fach der Kunstgeschichte fast unbeachtet.

Die Karte ist die ebene Abbildung der Erdoberfläche oder des Weltalls in einem sehr verkleinerten Mass. Der Blick auf die Erde und die kartographische Abbildung ihres Umkreises veränderte sich im Entwicklungsverlauf der „Hilfswissenschaften“ in Richtung der Vereinfachung und Vervollkommnung der Zeichnung, die ästhetische Qualität der Karte unterwarf sich ihrer wissenschaftlichen und gebrauchsmässigen Qualität, die in der Genauigkeit, Lesbarkeit und wahrheitsgetreuer Wirklichkeit lag.

Die Entwicklung ästhetischer Wandlungen in der Kartographie kann man seit den ältesten erhalten gebliebenen und sehr einfachen primitiven Karten verfolgen.

Die erste Abbildung der Erdoberfläche und die erste Darstellung von Vorstellungen und Erkenntnissen von den Orten der Erde finden wir schon in der Antike (Anaximandros, Hekataios, Dikaiarchos u. a.). Das Prinzip des Pythagoras, dass der reale Mittelpunkt des Weltalls Feuer sei, um welches Erde und Gegenerde oszillieren, zerstörte Claudius Ptolemaios, der im 2. Jh. im ägyptischen Alexandria wirkte. Er war einer der ältesten bekannten Kartographen — und aufgrund der Bearbeitung der Lehre des Eratosthenes über die Grösse der Erde schuf er Spitzenwerke der



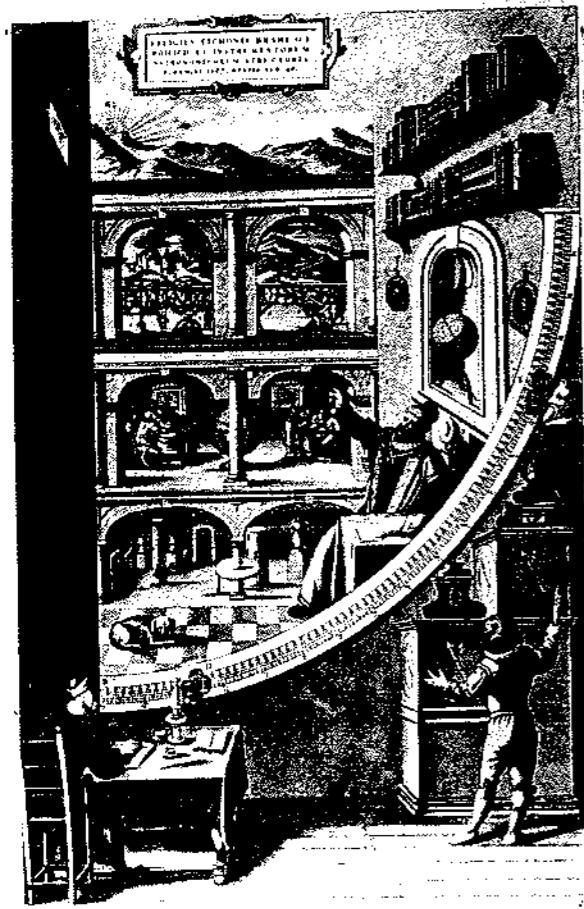
Vischers Landkarte des ehemaligen Ungarn in Blaeus Atlas, 1662—1666. Detail, kolorierter Kupferstich

griechischen Geographie.³ Er schrieb ein Lehrbuch der Astronomie, das bis zu den Erfindungen von Kopernikus gültig war. In seinen Karten zu seiner „Geographia“ überleben kartographische Kenntnisse des Altertums. Die „Geographia“ wurde das erste Mal 1474 in Bologna gedruckt und mit Holzschnittkarten ergänzt. Erst von diesem Zeitpunkt an können wir die Entwicklung der graphischen Kartographie in Europa verfolgen. Die Darstellung unseres Gebiets in der „Geographia“ erschien in Rom 1490 mit Holzschnittkartenbeilagen. Im Jahre 1578 wurde die Geographia ohne Textteil mit 27 Kupferstichkarten herausgegeben. Vom typographischen Aspekt aus waren bedeutende Ausgaben der Geographia des Ptolemaios vom Basler Drucker und Verleger Henricpetri, der als erster die vervollkommnete Art des Kartendruckens anwandte: er schnitt die Anschriften aus, kittete in die Öffnungen des Klischees die Karte und druckte sie gleichzeitig.

Der griechischen Wissenschaft genügte nicht

die einfache Feststellung, dass die Erde die Form einer Kugel habe, sie bemühte sich auch ihre Grösse kennenzulernen, die Gesetze ihrer Bewegung zu entdecken und ein kosmisches System zu schaffen. Eines der frühesten allgemein bekannten Symbole der Erdoberfläche war das Insignium der kaiserlichen Herrschaft über die Welt in der Form des sog. königlichen Apfels, dessen Modellform in einem grossen Globus war, mit hypothetisch plazierten vier Weltteilen an einer symmetrischen Achse, was um 150 v. u. Z. Krates aus Mallos schuf.

Seit dem Ende des 12. Jahrhunderts befasste sich mit der Abbildung der Erde und der europäischen Kultur die arabische Wissenschaft, die sich die Lehre des Aristoteles schon im 9. Jh. aneignete. Mehrere Werke der mittelalterlichen Kartographie unterlagen jedoch der Vernichtung, als der Verfall der antiken Welt antrat und das barbarische Europa noch theoretisch nicht befähigt war ihr Erbe zu übernehmen. Was entstand, war



Tycho de Brahe in Blaeu Atlas, 1662—1666. Kolorierter Kupferstich

sehr schematisch und peripher. Am häufigsten hatten diese Karten die Form eines auf die drei Kontinente aufgeteilten Kreises: Asien, Europa und Afrika, der Mittelpunkt dieser Karten war Jerusalem. Am interessantesten waren grosse Karten, die die Wände von Kathedralen und Kirchen schmückten, wie z. B. die Herefordsche Karte, oder die wunderschön gemalte und voll von eigenartigem mittelalterlichem Ausdruck geprägte Karte aus dem Jahre 1235 von der Kirche in Ebstorf bei Hannover, die im ersten Drittel des 13. Jh. entstanden sind.⁴

Im späten Mittelalter war schon das Dokument über die Kugelform der Erde stark verwurzelt, wovon eine deutliche Bestätigung die Szene am Basrelief in der Campanile des Doms zu Florenz ist, die aus den dreissiger Jahren des 14. Jh. von Giotto di Bondone und Andrea Pisano ist und die

Kosmographie mit dem Quadranten und dem Globus darstellt. Der Gedanke über die Kugelform der Erde war während des ganzen Mittelalters lebendig und dauerte bis zur Zeit der vollkommenen Wiedergeburt der antiken Wissenschaft im Zeitalter der Renaissance.

In der Renaissance, die den menschlichen Geist von manchen apodiktischen Doktrinen befreite, kam es auch zur Entfaltung der Wissenschaft und Messkunst. Überseeische Entdeckungsreisen erforderten genaue astronomische Angaben aufgrund verbesserter Geräte- und Beobachtungsmethoden. Eine Wendung erwirkte erst die vom polnischen Astronomen Nikolaus Kopernikus ausgearbeitete Theorie, die neue Wege der wissenschaftlichen Forschung und der modernen Lebensanschauung erschloss. Im Hauptwerk „De revolutionibus“, gedruckt zur Zeit an der Neige seines Lebens im Jahre 1543, widerlegte er systematisch den Geozentrismus des Ptolemaios, die hierarchische Anordnung der Himmelsgebilde und ihre Absolutheit. Die Gültigkeit der heliozentrischen Theorie von Kopernikus begründete überzeugend Keplers „Astronomia nova“ die im Jahre 1609 in Prag erschien und später die „Philosophiae naturalis principia mathematica“ von Isaac Newton aus dem Jahre 1687. Zur Popularisierung von Kopernikus Gedanken steuerte die Tätigkeit des Dominikanermönches Giordano Bruno, und die des dänischen Astronomen Tycho de Brahe bei, dessen astronomische Beobachtungen zum Grundstein von Keplers theoretischer Formulierung der Gesetze über die Umlaufbahnen wurden, ähnlich wie die Tätigkeit und die Schriften von Galileo Galilei.⁵

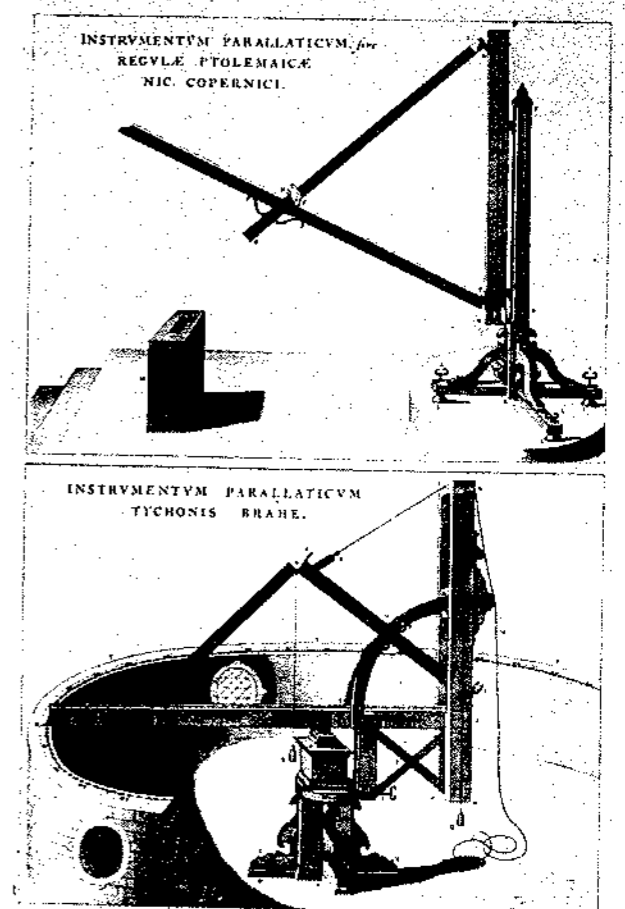
Das Erkennen des Kosmos und die Enthüllung seiner Gesetze waren von entscheidendem Einfluss auf die kartographische Darstellung und Topographie. Anfangs erschienen die Karten nicht als Ensemble, aber als Teile der ersten topographischen Werke.

Ein grosser Vorgänger der bedeutenden weltweiten Topographie des 16. Jh. war die „Cosmographia universa“ von Sebastian Münster — der das erste Mal die Länder vom Aspekt der Erdkunde, Geschichte und Naturwissenschaft beschrieb. Ihre tschechische Übersetzung von Zigmund von Púchov erschien schon im Jahre 1554.

Die Erstausgabe der „Cosmographie“ aus dem Jahre 1543 enthielt kleine Holzschnittbilder und Karten, die Ausgabe aus dem Jahre 1550 war schon reichhaltig mit Veduten, Emblemen, Porträts und zeitgemässen Raritäten illustriert. Die Abbildung der Städte hatte noch einen topographisch-kartographischen Charakter mit einem Nachklingen gotischer Stilisierung.

Eine bedeutende Tat im Bereich der Topographie war weiter die Herausgabe der grossen Veduten- und Stadtplansammlung mit kurzem historisch-geographischen Text „Civitatis orbis terrarum“, die im Jahre 1572 im Köln am Rhein zu erscheinen begann und sechs grosse Bände umfasste. Initiatoren der Ausgabe der gebildete Theologe Georg Braun und der Verleger-Kartograph Abraham Ortelius erwarben durch die Vermittlung von Mäzenen fähige Zeichner und Stecher, wie es die Hoefnagels, Franz Hogenberg und weitere waren, die nach und nach mit authentischen Zeichnungen und Kupferstichen von Städten und Befestigungen, Plänen und Vogelperspektiven zum Werk beitrugen. Die „Civitatis“ waren qualitätsgemäss das beste Ensemble von Veduten, Plänen und Karten in ihrer Zeit,⁶ sie inspirierten deswegen auch viele spätere Verleger zu Neuauflagen, so dass einzelne Blätter in professionellen, oder amateurhaften Varianten bis zu Beginn des 18. Jh. überlebten.

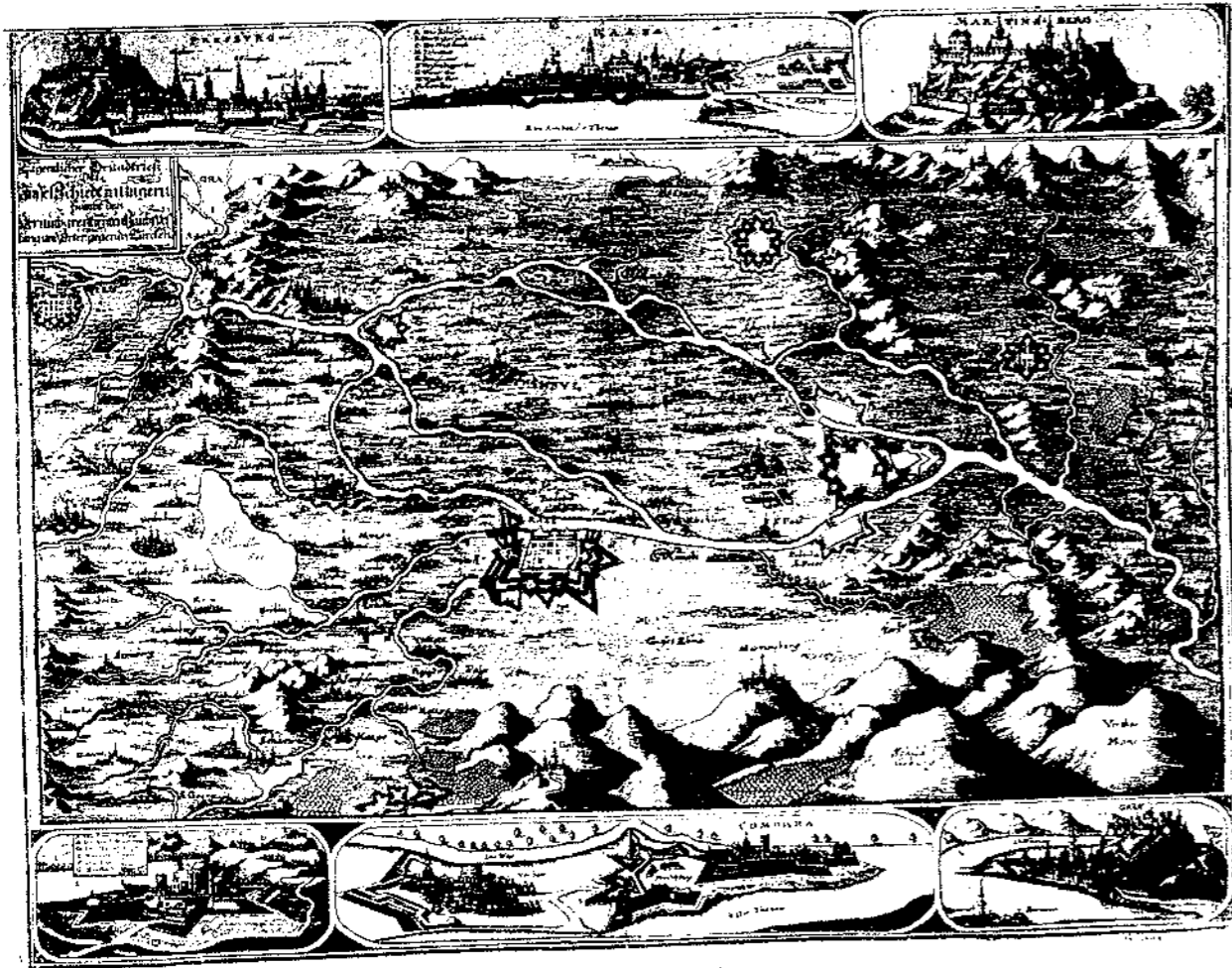
Die Zentren der europäischen Kartographie war Basel, Nürnberg, die Rheinländer und später die Niederlande. Die bedeutenden Kartographen und Graphiker Gerhard Mercator, Abraham Ortelius, Gerard de Jode, Willem Janszoon Blaeu und Claes Visscher-Piscator konzentrierten das Kartenmaterial und verdolmetschten es in Kartensammlungen, die seit der Ausgabe von Mercators Werk den Namen „Atlas“ tragen. Das berühmte „Theatrum orbis terrarum“, dieser erste Atlas der Generalkartographie, herausgegeben in den Jahren 1560 bis 1596 in Antwerpen von Abraham Ortelius, beinhaltet Hogenbergs Karten der Weltteile und Länder reichhaltig an den Parergons mit Gorlanden- und Spiralen-ornamenten geschmückt. Die Abwechslung typischer manieristischer Ornamente mit Figurelementen hing mit dem zeitgemässen Geschmack der dekorativistischen Richtung und tiefer gehender mit der



Astronomische Geräte des Tycho de Brahe und des Nikolaus Kopernikus. Illustrationen im Atlas Blaeu, 1662—1666, Tomus I. Kolorierter Kupferstich

kosmologischen Vorstellung von der Welt als herrliches Bild zusammen. So formte sich neben der radikalen Reform, die der berühmte Verleger und die Planisphäre anwendende Geograph Abraham Ortelius in die Geschichte der europäischen Kartographie einführte, die spezifische Gattung der Buchgraphik, deren Modell im Laufe des 17. und 18. Jh. einen vollkommeneren Ausdruck erhielt.⁷

Die Verzierung der Karten des schon erwähnten Franz Hogenbergs beeinträchtigen niemals deren Inhalt. Im Gegenteil, sie ergänzten sie und machten auf die Spezifika des Landes mit vorteilhaften Attributen und ethnischen Besonderheiten aufmerksam. Hogenberg belegte oft den Kupferstich der Karte durch zwei- auch dreifarbigem Kolorie-



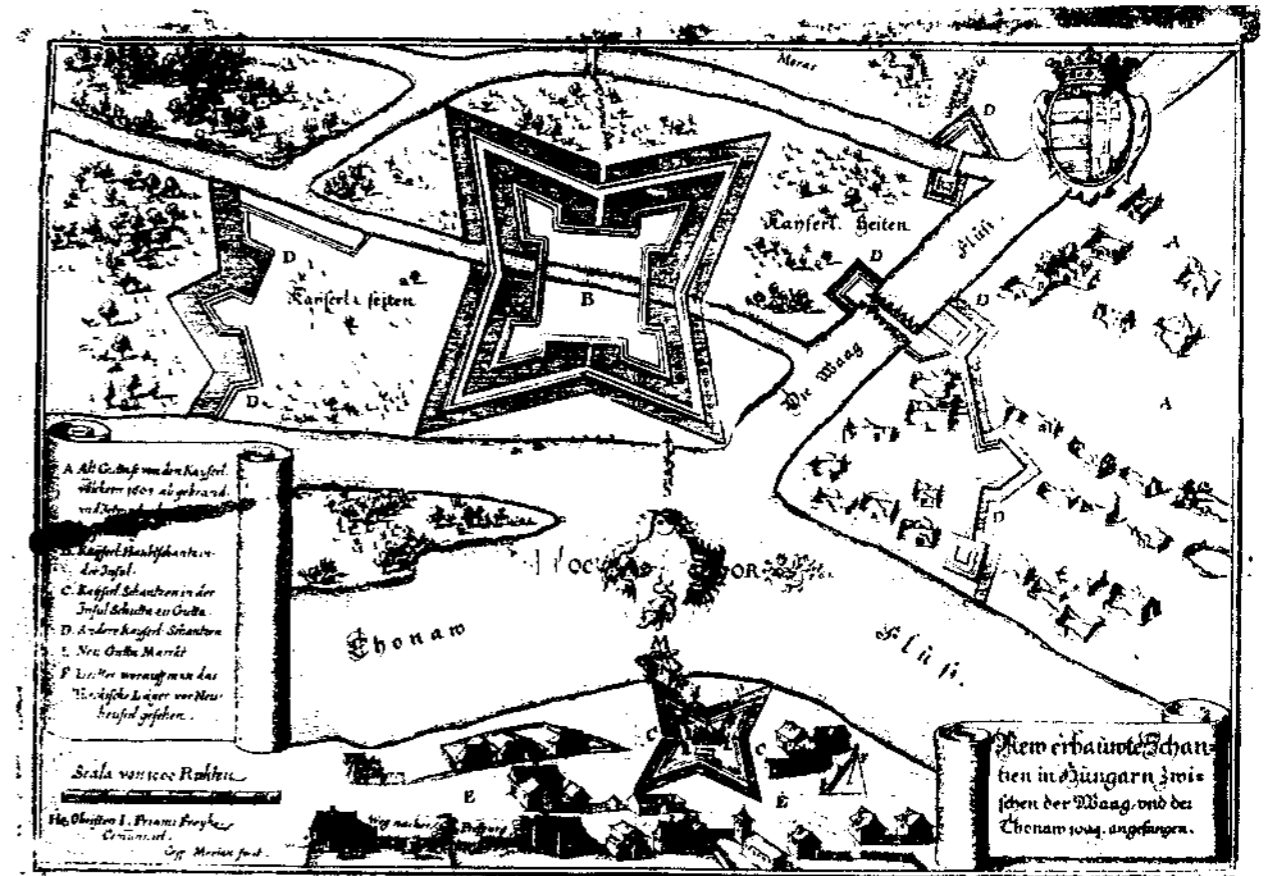
S. G. HIPSCHMANN: Landkarte der Insel Schütt, 1960. Kupferstich

rung, jedoch erreichte er nicht diese Ausdruckskraft, wie die Mitglieder der flämischen Familie Hondi, die fast alle ausgezeichnete Kartenzeichner und Stecher, Fortsetzer des berühmten niederländischen Kartographen Gerhard Mercators waren.

Die kartographische und topographische Produktion regte auch zu vielen Reiseunternehmungen und Reisebeschreibungen an, in denen die Karte zu einer Art von wissenschaftlicher Illustration wurde.⁸ Diese Zeit wurde zur Epoche der Entstehung der nationalen Kartographie.⁹

Die niederländische Kartographie, eine der entfaltetesten, hatte zwei Zentren: Antwerpen in Belgien und Amsterdam in Holland. Zu Beginn des 16. Jh. führte Amsterdam, wo die Kartographen-Familie Blaeu ihren Sitz hatte. Der Begründer ihrer Officina war Willem Janszoon Blaeu (humanistisch benannt Guiljelmus Janssonius,

1571—1638), ein sehr gebildeter Mann, Schüler und Freund Tycho de Brahes. Zu Beginn gab er Globen heraus, später auch Karten in Atlantenformat. Im Jahre 1607 entstand unter anderem das Kleinod, die kolorierte Weltkarte „Nova totius terrarum orbis geographica ac hydrographica tabula“. Blaeu reihte sie in seinen ersten Atlas ein, den er mit Änderungen im Jahre 1630 unter dem Titel „Atlantis Appendix, sive pars altera“ herausgab, im Jahre 1634 reihte er diese Karte auch in die Erstausgabe seiner eigenen Atlassammlung „Novus Atlas“ ein, die sechs Bände umfasste. Blaeu war der erste der auch einen zweibändigen Meeresatlas im Jahre 1608 herausbrachte und begann mit seinen Söhnen grosse Beilagen zu den Atlanten herauszugeben — es war dies die zwölbändige „Geographia Blaviana“. Durch Vermittlung dieses Werkes wurde Blaeus Druckerei welt-

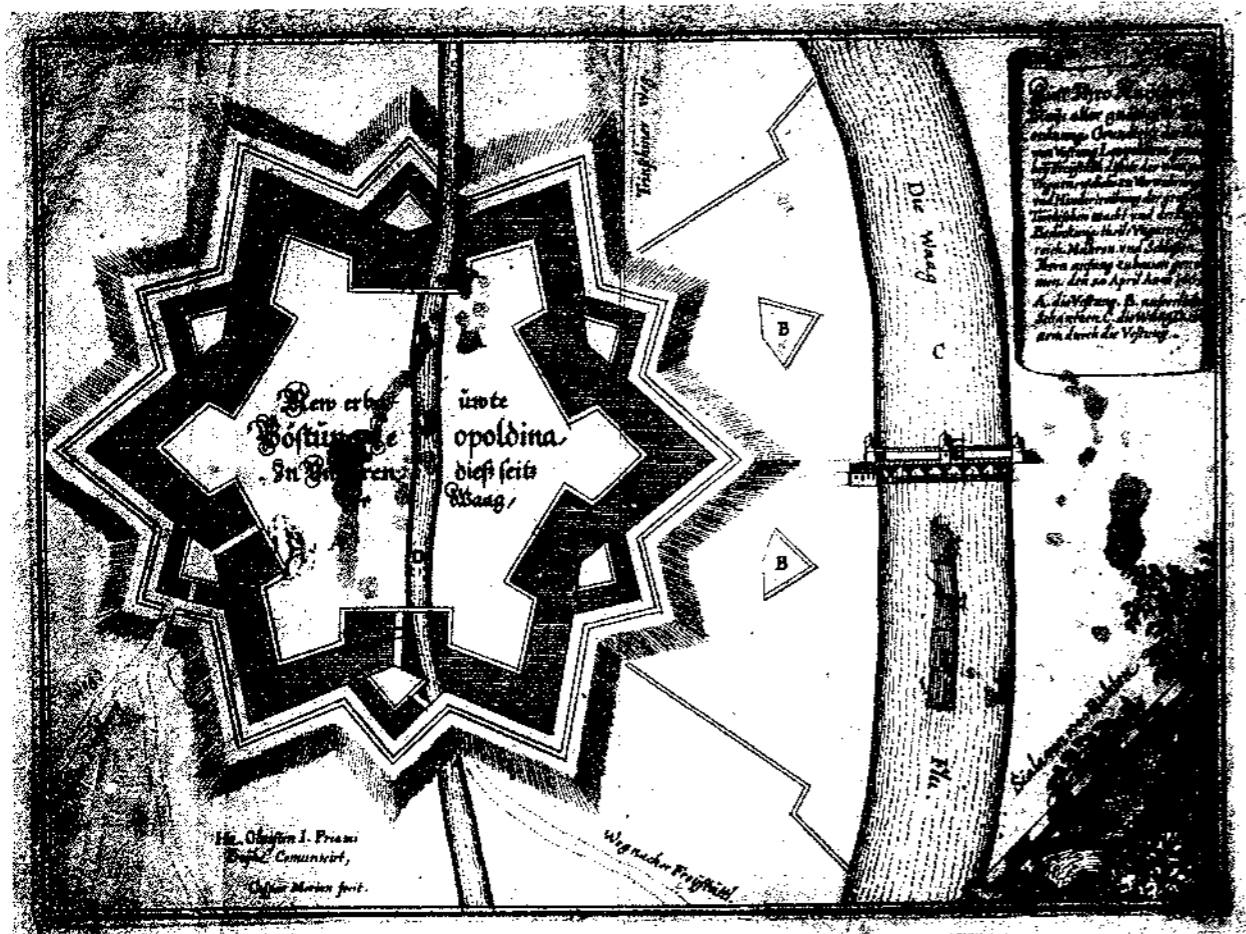


Kaspar MERIAN: Karte der Schanzenbefestigung an der Donau und der Waag, 1663. Kupferstich

bekannt. Die Kompositionen und Abbildungen der Atlanten waren einzigartig, die Karten stellten das Festland dar, die in präziser Zeichnung und zeitgemäßem Anspruch geschaffen waren. Blaeus Weltkarte ist mit einem kolorierten Kupferstich angefertigt, als Stecher ist der Amsterdamer Graphiker Josua van den Ende (ungefähr 1584—1634) angeführt, die Dedikation spricht vom Amsterdamer Rat Cornelius Petri. Das mit Mercators Darstellungsmethode konstruierte Kartenfeld ist durch den asorischen nullten Meridian in zwei gleiche Teile geteilt, wobei in das unbeschriebene unbekanntes Gebiet des nordamerikanischen Kontinents eine Kartusche mit der Anschrift America plaziert ist, gewissermassen als Titel dieses Teiles der Karte. Daraus folgt jedoch, dass der im Jahre 1492 von Christoph Kolumbus entdeckte Kontinent seit dem Jahre 1499 den Namen Amerigo

Vespuccis trägt. An den Kartenrand ist eine Bildverzierung — eine allegorische Abbildung der vier Elemente, der vier Jahreszeiten in der oberen waagrechten Reihe sind allegorische Bilder der sieben „Planeten“ in geozentrischer Auffassung und unten die sieben Weltwunder des Altertums — die Babylonische Befestigung des Koloss von Rhodos, die Pyramiden, das Mausoleum in Halikarnas und der Tempel auf der Insel Phare.¹⁰ Das seltene Kolorit und die kompositionell entfalten Szenen der Karte reihen dieses Werk unter die schönsten graphischen Weltkarten des 17. Jh. ein.

Im „Atlas Maior sive Cosmographia Blaviana“,¹¹ der in den Jahren 1662—1665 in Amsterdam erschien, sind die Länder durch Farben differenziert, die Planimetrie ist koloriert, die Grenzen sind mit einem Kolorit, Flüsse und Städte mit



Josef PRIAMI: Befestigungsplan in Leopoldov (Leopold-Neustadt). Kupferstich von Kaspar Merian, 1672

Farbe abgegrenzt, bedeutende Städte sind gold gekennzeichnet. Die Farbenskala wendet violett, rot, blau, gelb und orange an. Jede Karte ergänzt eine Figuralzene, die die Bewohner der Länder oder Naturbesonderheiten charakterisiert. Die Karte Europas ergänzt ein Bewohnerpaar jeweiliger Nationen. Blaeu bekannte sich zur Astronomie des Tycho de Brahe, was auch die ganzseitigen Illustrationen von Tychos astronomischen „Instrumenten“ bezeugen, wie auch Brahes Porträt im Observatorium, was dem Atlas einen seltenen Wert verleiht.

Der zweite Stützpfiler der europäischen Kartographie war der flämische Kosmograph und Kupferstecher *Gerhard Mercator* (1512–1594). Er fertigte sich selbst mathematische und astronomische Geräte an. Im Jahre 1541 verfertigte er eine Erdkugel, an der er die Fähigkeiten eines

handfertigen Mechanikers und eines guten Kupferstechers und Druckers anwandte.¹² Eine 18-seitige Weltkarte aus dem Jahre 1569 passte er den Bedürfnissen der Seefahrer an. Der Schwerpunkt seines Lebenswerkes liegt in der Vielzahl von Karten und Atlanten. Im Jahre 1606 erschienen seine Karten unter dem Sammeltitle „Atlas sive cosmographicae meditationes de fabrica mundi et fabricati figura“. Mercators Karten betonten die Übersichtlichkeit und hielten an vollkommener Lesbarkeit der Angaben und Zeichen fest.

Nebst den Holzschnitt- und Kupferstichkarten blieben aus dem 16. Jh. handgeschriebene Karten von Fortifikationen erhalten. Parallel zur Geographie entstand auch das Abbilden von Stadtplänen. Von einem Anonym stammt der Kupferstichplan von Paris (1530), der in Münsters „Cosmographie“ verwendet wurde.

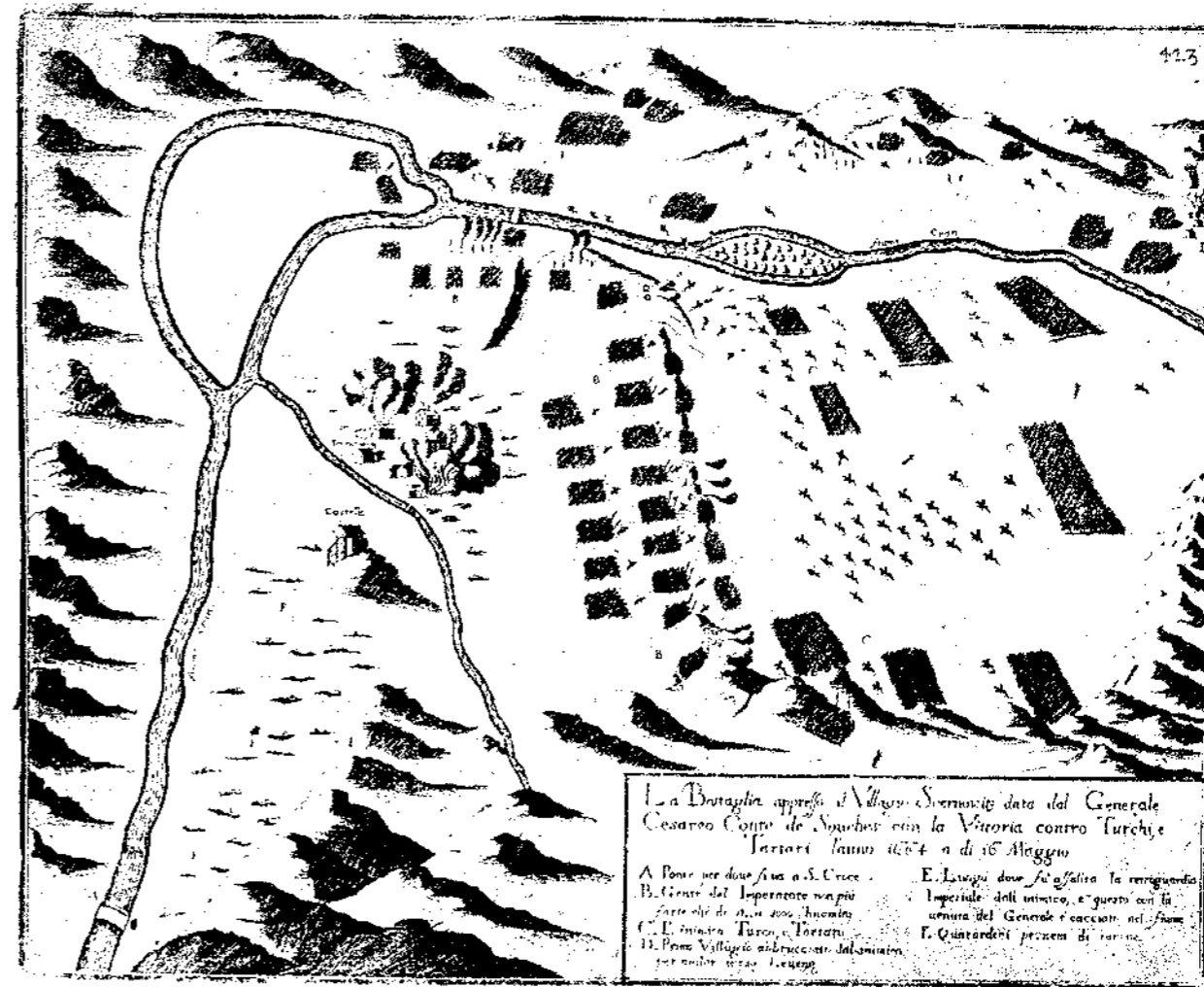
In der Mitte des 16. Jh. entstehen in Italien kartographische Werke — Veduten und anschauliche Karten Roms mit einer Überzahl sachlicher Elemente. Egnazio Dante Perusinus malte 1560 im Saal des Palazzo Vecchio in Florenz — die sog. „Sala delle Mappe“ — mit Landkarten in blaugrünem Kolorit. Aus dieser Zeit stammen auch die kartographischen Fresken in der Verbindungshalle der Sammlungen in Vatikan, die Karten der Hauptstädte Europas und 32 Karten des Alten und Neuen Italiens darstellen. Mit ihrem Ausmass und mit ihrer Übersichtlichkeit gehören sie zu den thematisch seltenen Beispielen der Monumentalmalerei des 16. Jh. in Europa.

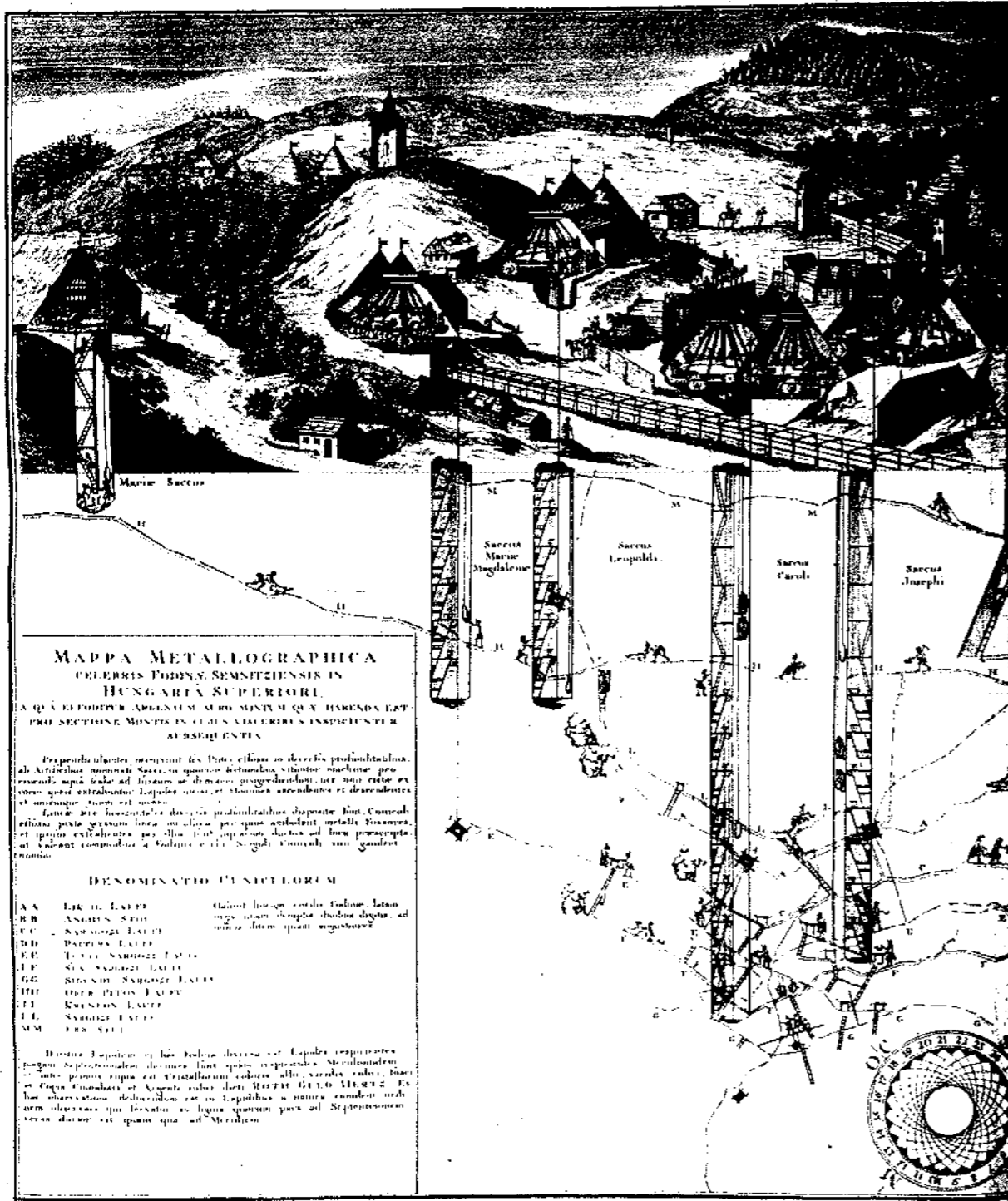
In der Mitte des 17. Jahrhunderts verstärkt sich das Bestreben das gewählte landschaftlich-

topographische oder orthographische Thema festzuhalten. Dieser Gedanke reifte im Schaffen des Zeichners und Graphikers mit grossen kartographischen Fähigkeiten *Georg Mathias Vischer* aus Tirol (1628–1696). Der im Dienste Kaiser Leopold stehende Zeichner, Mathematiker und Kartograph malte hauptsächlich Ober- und Niederösterreich, die Steiermark, die Umgebung Mährens und Ungarns. Beim Kartographieren verwendete er die sog. „Viatoria“. Karten und Stadtansichten aufgrund seiner Zeichnungen wurden in Augsburg verlegt und gedruckt.

Einen ähnlichen Reichtum an Graphiken hinterliess auch die Frankfurter Familie Merian, besonders *Matthaeus Merian* (1593–1650), der berühmte Kartograph, Stecher und Verleger,

Strategische Karte mit Sieg des Generals de Souches bei Zarnovica. Kupferstich und Radierung, 17. Jh.





E. POOL: Metallurgische Karte des Bergwerkes in Banská Štiavnica (Schemnitz). Kupferstich, 1726



dessen topographisch-kartographisches Werk das gesamte Mittel- und Westeuropa eben zur Zeit des Dreissigjährigen Krieges umfasste. Seit dem Jahre 1643 gab Merian die „Topographie“ mit 92 Kar-

ten, zahlreichen Veduten und Plänen europäischer Lokalitäten heraus, die aus 31 Bänden besteht. Einige Zeichnungen übernahm er von Münster, aber zum Grossteil hatte er viele Mitarbeiter, die

Material aus den verschiedensten Gebieten lieferten. Merian, und später auch sein Sohn *Kaspar* (1627—1686) verwendeten bei graphischen Kompositionen eine Figuralstaffage mit reichen Vorräten eigener Muster zur illustrativen Belegung der Veduten, Prospekte und Karten. Der manieristische Vortrag geht bei Merian in einen barocken Arabeskencharakter über, jedoch ist er vom deutschen Sinn für das Gleichmass der Zeichnung gedämpft, die beim Komponieren von Titeln, Legenden gegebenenfalls auch von Wappen und Emblemen in Erscheinung tritt. Die Söhne, *Matthaeus der Jüngere* und *Kaspar Merian* befassten sich auch mit Bildern strategischer Szenen und kartographischer Prospekte aus der Vogelperspektive. Von *Kaspar Merian* stammen z. B. viele planographisch-vedutenhafte Stiche von unserem Gebiet und das aus der Zeitspanne, als die gegentürkischen Befestigungen in *Leopoldov*, *Nové Zámky* und auf der *Schütt-Insel* (*Žitný ostrov*) projiziert wurden.

Die Familie *Merian* hinterliess das grosse topographische Werk „*Newe archontologia Cosmica*“, herausgegeben 1646 mit 43 Karten, die besonders von *Blaeu* übernommen wurden. Bei der Vervollkommnung der Entwicklung der graphischen Vedute als selbständigen von der abstrakt aufgefassten kartographischen Darstellung differenzierten Kunstgenren und in der intensiven Editionsarbeit an der Topographie Europas hatten die *Merians* kein Pendant.

Die Herausgeber in Europa gaben immer mehr topographische Alben, Kartenserien, kleinere Taschenbücher über bedeutende europäische Festungen heraus. Die Arten der illustrativen Graphik spezifizierten sich in geographische, kartographische, topographische, bataillistische, fortifikatorische, ja sogar journalistisch-historische und diarische. Das monumentale Werk der *Merians* war eine stete Vorlage zur illustrativen Begleitung dieser Bücher. Die Differenzierung der Genres folgte aus der neuen Auffassung des Raumes als dreidimensionaler Konstante, während die Karte die Realität des Raumes nur als Fläche verdolmetschte.

Die graphische Karte und Vedute wurden im 18. Jh. zu einem Sammelartikel von künstlerisch-dokumentarem Wert. Die Hauptabnehmer waren

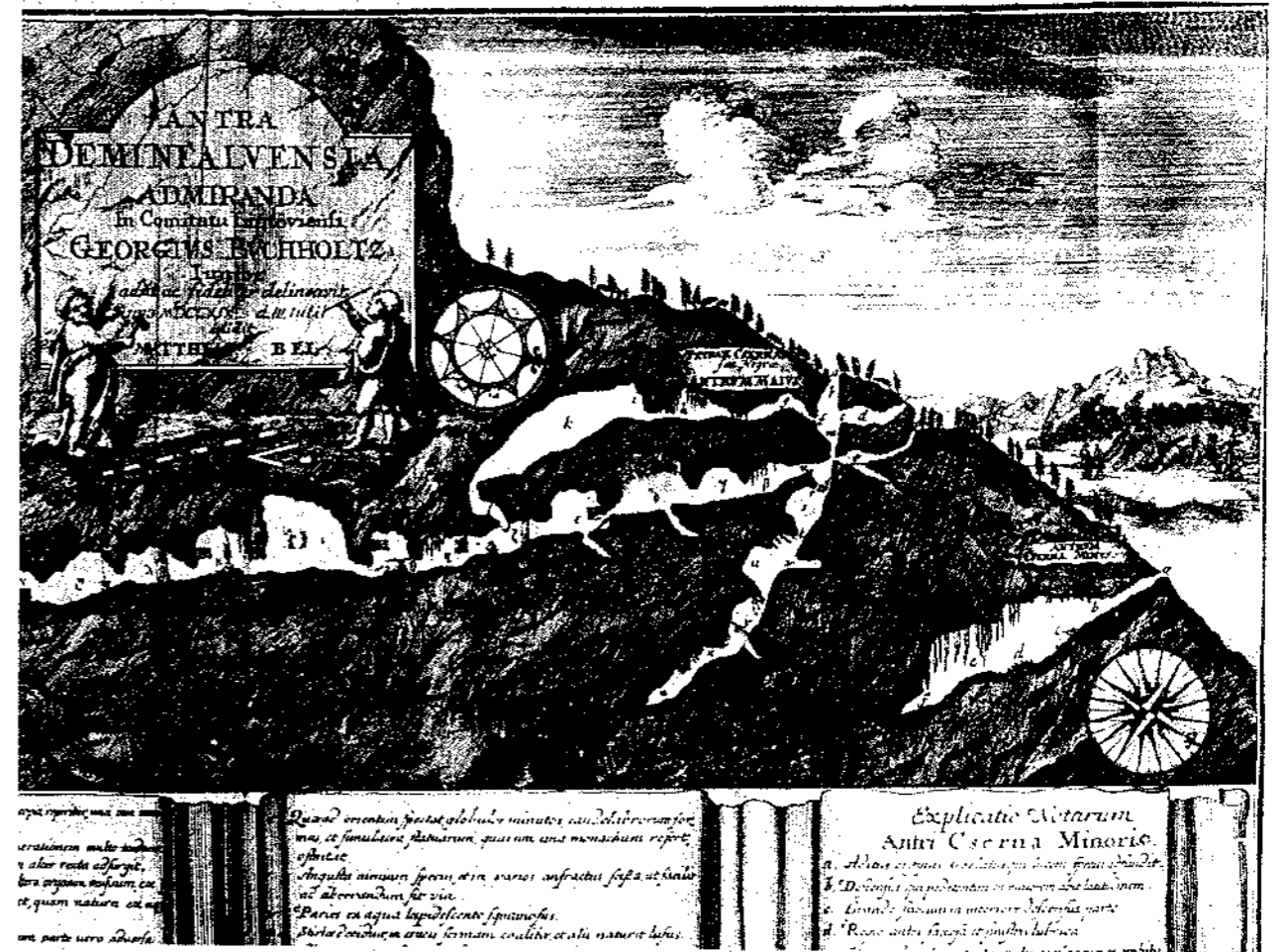
Geographen, Historiker, Graphikhändler, Verleger, später auch graphische Ateliers aus denen dieses Material in billigeren Ausgaben unter das breitere Publikum gebracht wurde.

Ein besonderes Beispiel ist die grosse Sammlung von *Bernard Paul von Molls*, eines deutschen Adligen, die in der *Brünner Universitätsbibliothek* erhalten blieb und aus der Mitte des 18. Jh. stammt. In der Geschichte der Kartographie ist sie dadurch ein Einzelfall, da ihr in der ursprünglichen Form nicht nur die Karten und Prospektensammlung erhalten blieben, sondern auch ihre bibliographische Verzeichnisse. Sie enthält einen 44-bändigen *Österreichischen* und einen 24-bändigen *Deutschen Atlas* auch mit vielen wertvollen Exemplaren der ungarländischen Kartographie.¹³

Zum gründlicheren Kennenlernen des Erdballs und seines kartographischen Bildes machten sich hauptsächlich die Kolonisationsprozesse verdient. Nach dem Verfall der niederländischen Karten in der Folge wirtschaftlicher Veränderungen zu Beginn des 18. Jh. übernahm Deutschland einen grossen Teil des europäischen Landkartenmarktes. Die deutsche Kartographie entwickelte sich nur langsam. Es entstanden hier sehr gewissenhafte Werke. *Johann Baptista Homann* (1664—1724) gab im Jahre 1707 den ersten wirklichen Atlas in *Nürnberg* heraus. Homanns Ausgaben waren wegen ihrer ästhetischen Ausgewogenheit und ihrer feinen Genauigkeit der Karten sehr populär. Radierungen und gestochene Blätter hatten ein edles Ausseres, in den allegorischen Teilen waren sie auf die einfach modellierte Titeltartuschen beschränkt. Von Homanns Ausgaben waren die bemerkenswert, die sich auf Mitteleuropa bezogen, weil sie vollkommen und präzise das Landschaftsbild vermittelten, sie akzentuierten die Lesbarkeit des Vortrags, wobei die künstlerische Seite in den Hintergrund trat.



Ein besonderes Kapitel in der Kartographie repräsentieren Globen und einen eigenen Platz nehmen Himmelskarten ein, deren Entstehung direkt mit den astronomischen Beobachtungen zusammenhing. Zu den ersten gedruckten Sternkarten gehörten *Dürers* Holzschnitte der südlichen



Samuel MIKOVINI: Karte der Höhlen von Demánová. Kupferstich, 1723

und nördlichen Hemisphäre, die aufgrund des Globus in *Nürnberg* geschaffen wurden. *Dürers* wetvoller Holzschnitt ist der erste Versuch um die perspektive Darstellung von Erde und Himmel und daher ein Wendepunkt in der Geschichte der Kartographie. Eines der schönsten Kupferstiche ist *Keplers* Karte des Himmelszelt vom Beginn des 17. Jh., die die Sternzeichen in dramatisch komponierten menschlichen und tierischen Figural-symbolen darstellt.

Globen bildeten den Erdball oder das Himmelszelt auf einem runden Metall- oder Holzskelett ab. Einige wurden durch eine gestochene Zeichnung direkt in Bronze oder Metall angefertigt, jedoch hat der Grossteil der Globen einen graphischen Charakter — in Kupfer gestochene Kartensegmente wurden auf den *Corpus* des Glo-

bus angeklebt. Unter den ersten Kupferstichgloben gehört der kolorierte Globus von *Martin Behaim* aus dem Jahre 1492. Ein Jahr später schuf *Johannes Stöffler* den Globus des Himmelszelt mit Figuren des Tierkreises und mit plastischen Sternen auf der Metallkugel. Interessant wegen seiner Anschaulichkeit war der nicht sehr grosse Globus der Erde von *Johann Schöner* aus dem Jahre 1520, der sog. grüne Globus — globe vert — aus dem Jahre 1515. Von *Philipp Apian* (1531—1589) stammt der Globus der Erde, der im Jahre 1576 entstand — auf schwarzer Unterlage hat er eine grün kolorierte Dürre eingezeichnet; an leeren Stellen grosse viereckige Kartuschen und ist auf einem holzgeschnittenen Dreifuss befestigt und von plastischen Männergestalten umgeben.¹⁴ Aus dem 17. Jh. stammen zwei wertvolle Globen

von *Vinzenzo Coronelli*, die in Venedig entstanden sind — ein Erdenglobus aus dem Jahre 1688 auf einer Kartenunterlage, der auch Szenen aus dem Leben darstellt — Jagd, Schlachten, Schiffe, Fische und durch das Hügelsystem berandetes Festland. Den Himmelglobus aus dem Jahre 1693 zeichnete als Pendant *Arnoldus Deuvez*; in Kupferstich wurde er von *I. B. Nolin* ausgeführt. Die zodiakalen Zeichen von vielfältiger Symbolik entfaltet er im malerischen Barockstil des französischen Kupferstiches. Beide beweglichen ungefähr 1,5 m hohe Globen sind an vier Beinen in einem Holzrahmen um den Durchschnitt mit angeführtem Massstab befestigt. Die reiche, dicht traktierte Barockzeichnung in vollkommener und entfalteter Komposition reiht sie unter die wertvollen Kupferstiche dieser Epoche ein.¹⁵

In der bemerkenswerten Geschichte der tschechischen Kartographie gehört zu den bedeutendsten die erste Karte Böhmens des Arztes *Mikuláš Klauđian* aus dem Jahre 1518, die in Holzschnitt gedruckt und von der Nürnberger Karte *Eberhard Etzlaubs* inspiriert wurde. Sie war die erste Karte mit angezeichneten Wegen. Ein fruchtbarer Autor planographischer Werke und Veduten war *Václav Hollar* (1607—1677), der meist für englische Verleger arbeitete. In seinen Radierungen und Zeichnungen, voll von zartem Sinn für die weiche Modellierung der Radiertechnik, bemühte er sich um eine prägnante illustrativ getreue Interpretation des erfassten Geländes, oder der porträthaft dargestellten Veduten der Landschaft.

Seit dem Jahre 1712 bis 1717 kartographierte *Johann Christoph Müller* (1673—1721) der Nürnberger Kartograph und kaiserliche Militäringenieur das Königreich Böhmen. Seine „*Mappa geographica regni Bohemiae*“, ist die monumentalste Karte Böhmens, die 1720 in 25 selbständigen oder für Wandgebrauch geklebten Sektionen erschien. Dieses reiche und kompositionell ausgewogene Spitzenwerk des Kupferstiches wirkt imposant. Die Verzierung der Randparergons, die *Ján Daniel Hertz* nach den Kompositionen von *Václav Vavrínek Reiner* stach, bildet den Anblick auf die Prager Burg mit der Gestalt des hl. Wenzeslaus, der die Stadt unter den Schutz der hl. Jungfrau stellt, dar. Die graziös konzipierte Personifikation

von Schönheit und Reichtum der Erde bis zu patriotischer Akzentuierung in allegorischen Gestalten tschechischer Flüsse und Merkmale des Landes erhöhen den künstlerischen Wert der Karte. Müllers Karte erfasst die richtige Teilung Böhmens in 12 Bezirke mit genauer Angabe der Bezirksgrenzen. Das Terrain definiert Müller durch konkrete Darstellung der Raffierung der Erdoberfläche mit Hilfe der Hügelmodellierung, die Zeichnung gestaltet er noch nicht aufgrund der Triangulatur im heutigen Sinne dieses Begriffes.¹⁶

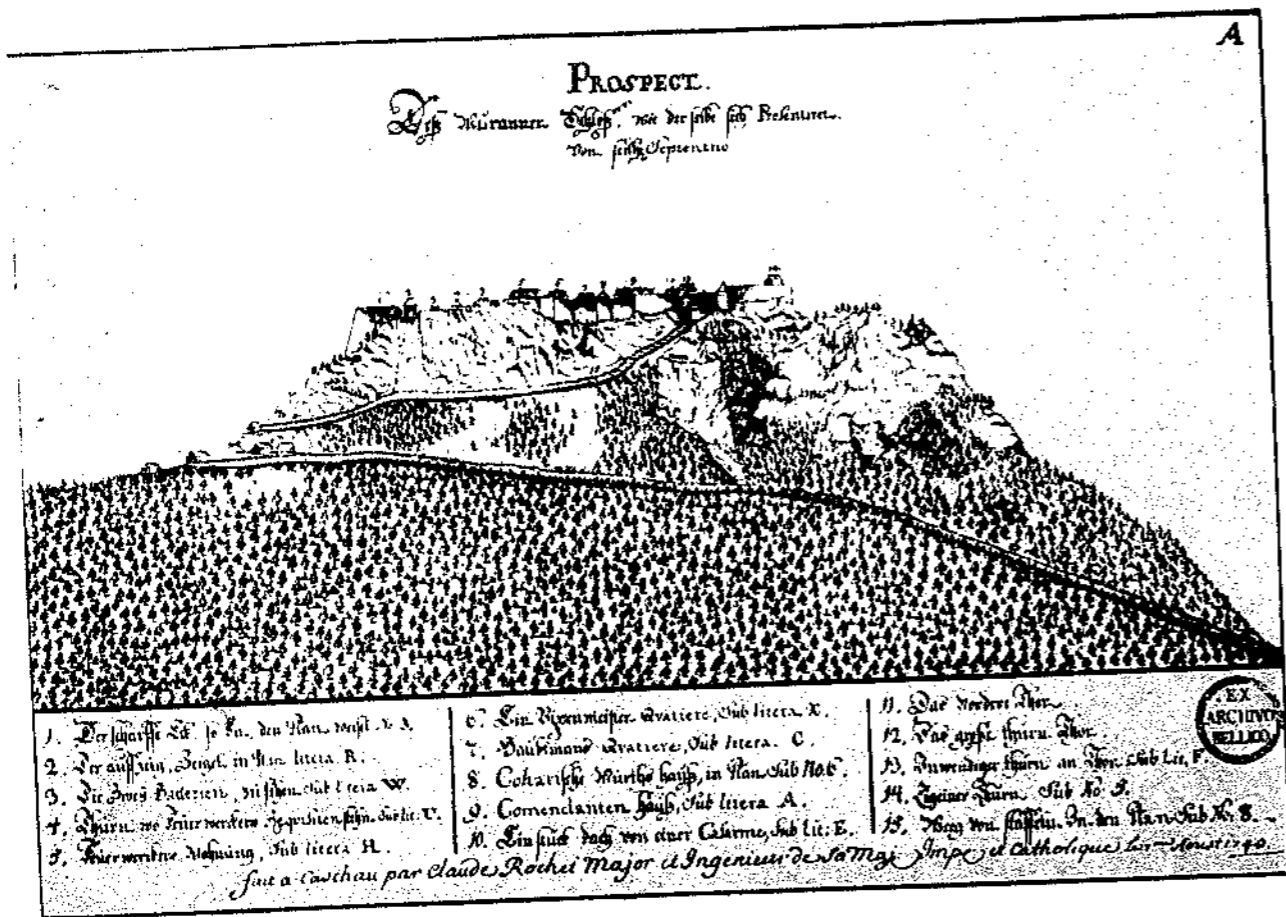
Die Kartographie und Topographie der ehemaligen Ungarländer entwickelte sich mit grossem Interesse für dieses Gebiet schon seit der frühen Neuzeit. Das Interesse regte die Donau an, der grösste und wichtigste Fluss damaligen Europas und auch die langwährenden Türkenkriege. Die Entwicklung der Kartographie im alten Ungarn einschliesslich unseres Gebiets, lebte nach dem Fall von Belgrad im Jahre 1521 auf, als die Türken aggressiv gegen den Norden vorrückten. Die Autoren der Karten waren insbesondere deutsche, niederländische aber auch andere fremde Kosmographen.

Marcin Bylica aus Oklusza beschrieb 1474 das System einiger ungarländischer Städte. König *Mathias Corvinus* lud an seinen Hof prominente Kosmographen sogar aus Italien ein, es ist bekannt, dass der Italiener *Francesco Roselli* schon im Jahre 1480 die Landkarte von Ungarn herstellte, jedoch blieb diese nicht erhalten.

Die erste bekannte Landkarte der Ungarländer die noch vor dem Einfall der Türken entstand, ist die Lazarkarte. Es fertigte sie aufgrund der früher kartographierten Punkte der *Scholarius Lazarus Rosetus*, Sekretär des Erzbischofs von Gran (Esztergom) *Thomas Bakócz* an. Auf dem Original aus dem Jahre 1513 ist die Signatur *Lazarus*.¹⁷ Bekannt ist nur, dass beim Entstehen dieser Landkarte dieser italienische Kartograph mit dem bayrischen Kosmographen *Jakob Ziegler* (1470—1549), der sich in den Jahren von 1512 bis 1517

Plan und Vedute von Trnava (Tyrnau). Kupferstich, 1727





Claud ROCHET: Prospekt der Burg Murán. Ingenieurstich, 1740

in Ungarn aufhielt, zusammenarbeitete. Nach dem Tod Bakóczs im Jahre 1521 erwarben die Landkarte die Wiener Humanisten Johann Spiesshammer genannt *Cuspinianus* (1473—1529), der die Landkarte mit historischen Anmerkungen korrigierte und Lazars Freund Georg Tannstätter-Colmitius (1482—1553), der sie teilweise kartographisch ausbesserte. Peter Apianus (1495—1552) schnitt sie in seiner Werkstatt in Ingolstadt (Academia Apiana) in vier Holzklischees aus und druckte sie im Jahre 1528 unter dem Titel „Tabulae Hungariae ad quatuor latera“. Das von den Türken besetzte Gebiet zeichnete er mit Punkten an. Reichhaltig anschauliche Details, eingehend angezeichnete Ansiedlungen, aber auch die geschlossene Komposition reihen sie unter die schönsten Landkarten des alten Ungarns ein. Trotz der unrichtigen Orientierung der Karte und der 45° Divergenz des landkartlichen Nordens vom richtigen Norden Richtung Nordost,¹⁸

verzeichnet die Karte aufmerksam damalige orthographische Tatsachen — auf unserem Gebiet führt sie viel Lokalitäten mit ursprünglichen slowakischen Namen an. Sie umfasst das gesamte Donau- und karpatenländische Becken mit Rücksicht auf eine grosse Anzahl von Städten, Flüssen und Gebirgsketten. Sie wird von zwei zart modellierten Kranzkartuschen im unteren Teil, mit einem schwimmenden Schiff, das die Schifffahrt auf der Adria symbolisiert, mit einem ornamentalen Rahmen des unteren Frieses und mit kurzen lateinisch-deutschen Beschreibungen der Länder Ungarns belebt. Das zarte Kolorit prägt der Landkarte einen Kunstwert auf, der das mitteleuropäische Niveau jener Zeit überschreitet.

Lazars Landkarte beinhaltet 260 Ortsnamen aus der Slowakei, jedoch entsprach sie nicht den militärischen Anforderungen, deshalb beauftragte Kaiser Ferdinand I. seinen persönlichen Historiographen und Leibarzt *Wolfgang Lazius* (1514—

1565), Lazars Karte zu vergrössern. Lazius bereiste persönlich die heutige Westslowakei und präziserte dieses Gebiet auf der Zeichnung, die er noch im Jahre 1552 herausgab. Die zweite Ausgabe der Landkarte erschien im Jahre 1556 bei Michael Zimmermann in Wien und im Jahre 1570 erschien sie in Holzschnitt in der Erstausgabe des Atlanten „Theatrum orbis terrarum“ bei A. Ortelius in Basel. Der Wert dieser Landkarte liegt in der grossen Anzahl der Zeichenabstufungen.

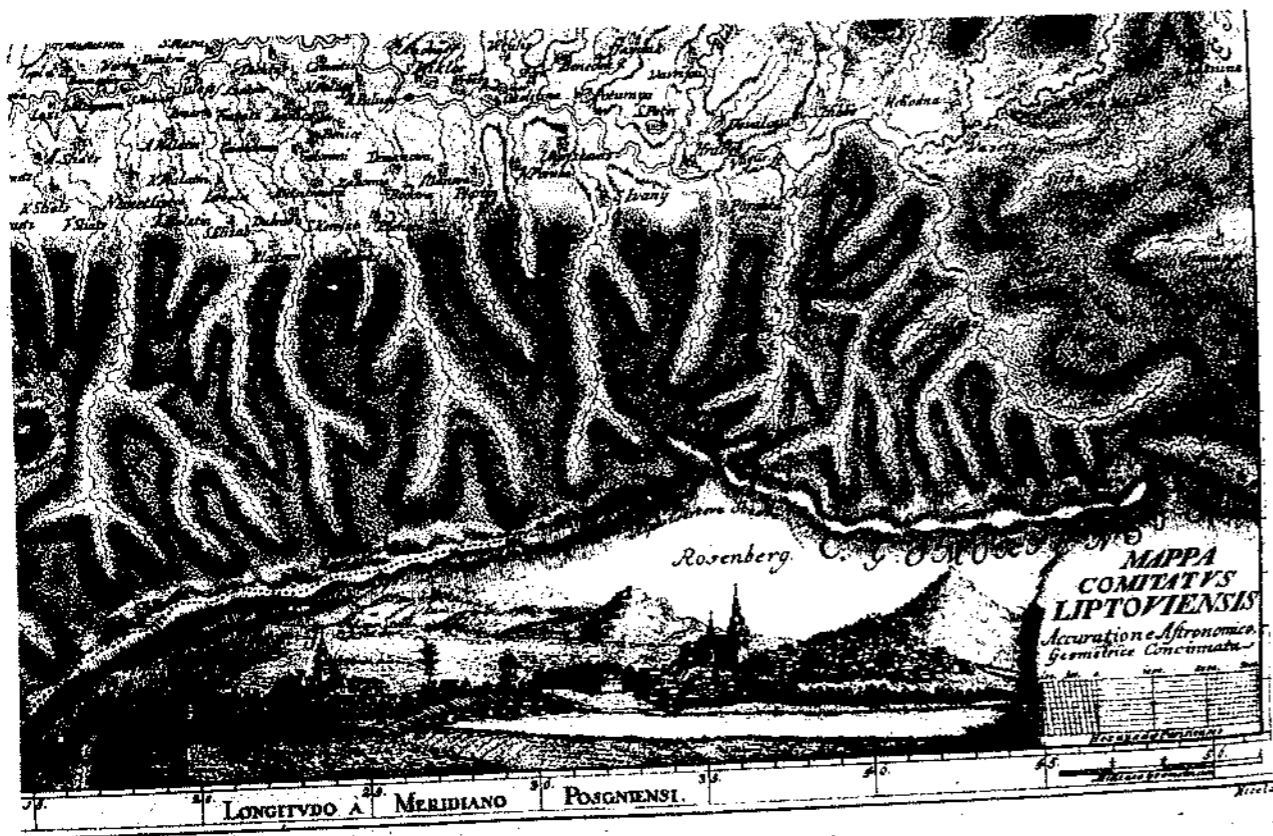
Aus den sechziger Jahren des 16. Jh. stammt die Landkarte Ungarns von Nürnberger *Mathis Zündt* (1498—1572), dem bedeutenden Kupferstecher und Kartographen, der sich auf die Erzeugung des kleinen Landkartenformats spezialisierte und Autor vieler Flugblätter der Kriegereignisse in den Jahren der türkischen Expansion 1565—1571 war. Er nützte die besten Landkarten und Quellen Ungarns aus, um am gehaltreichsten seine kolorierte handgeschriebene Landkarte auszufüllen. Die von den Türken eroberten Gebiete kolorierte er gelb, Siebenbürgen, das sich seine Unabhängigkeit erkaufte, kolorierte er auch differenziert. Eine freiere bildnerische Komposition machte er in der unteren Ecke auf dem manieristisch aufgefassten Parergon geltend: ein Putti-paar, das das ungarische Staatswappen mit einer Krone trägt. Zündts Landkarte druckte im Jahre 1578 der niederländische Verleger Gerard van Jode in der Atlantenausgabe „Speculum Orbis Terrarum“.

Lazars und Lazius Landkarten dienten als Vorlage den ersten Kartographen slowakischen Ursprungs, dem in Trnava (Tyrnau) gebürtigen *Ján Sambucus* (1531—1584)¹⁹ zur Landkarte Ungarns, die den Titel „Ungariae loca praecipua recens emendata atque edita per Ioannem Sambucum Pannonium, imp. M^s. historicum 1579“ trägt. Sambucus, der ein allgemein gebildeter Humanist war, Arzt, leidenschaftlicher Sammler von Büchern und Manuskripten, Mitglied der Hofakademie und später kaiserlicher Historiograph, erlernte auch die Kunst der Kartographie. Seine Landkarte Ungarns, gezeichnet im Jahre 1571 hat noch kein geographisches Netz, die Donau mit ihren Nebenflüssen ist ein Skelett, Ungenauigkeiten zeigen sich besonders im Einzeichnen von Flüssen und Gebirgsketten; in der Ausführung



Sebastian ZELLER: Samuel Mikovini mit Landkarte. Kupferstich, 1753

erinnert sie an heutige anschauliche Karten. Für Städte und landschaftliche Besonderheiten verwendet er schematische sachlich obligatorische Symbole: Hügel, Schlösser, Glockentürme, Stadttore, Viehherden, mit denen er die wirtschaftlich-ökonomischen Beziehungen charakterisiert. Die Landkarte erschien bei seinem hervorragenden Freund Abraham Ortelius im „Theatrum orbis terrarum“ im Jahre 1595, in Kupferstich.²⁰ Die Landkarte diente *Martin Stier* (1630—1669) als morphologische Unterlage, der ihre neue Variante gestaltete, genannt „Landkarten des Königreichs Ungarn.“²¹ In 12 Kupferstichmatrizen führte sie in Wien 1664 der Pressburger, aus Augsburg stammende Stecher Mauritz Lang aus. Das Flussnetz teilt er in drei Kategorien ein. Das Gelände



Samuel MIKOVINI — G. D. NIKOLAI: Karte des Komitats Liptov (Liptau). Kupferstich, 1735

zeichnet er auch durch ein Hügelssystem an, in Ebenen und an Flüssen vermerkt er eine Baumgruppe, Weiher schattiert er mit einer Schraffur und Sümpfe bezeichnet er mit Gras.²²

In die grossen Atlanten niederländischen Ursprungs, deren Blütezeit mit der Antwerpener Ausgabe von Ortelius „Theatrum...“ begann, gelangte das Bild Ungarns und also auch unseres Gebietes in der 15-blättrigen Landkarte Europas von Gerhard Mercator. Für das Gebiet der Slowakei verwendete Mercator die Vorlage von Lazars Landkarte, deswegen ist sie besser eingezeichnet. Er benützte die ausdrucksvolle Art zweier Schrifttypen onomastischer Benennung — Antiqua und Kursive. Die Herausgabe der Atlanten erlebte Mercator nicht mehr — die Landkarten zu der auch diese hinzugefügt war, erschien im Jahre 1595, 10 Jahre nach seinem Tod.²³

Nach Mercator war ein bedeutender Autor einer Landkarte von Ungarn der englische Historiker und Kartograph John Speed (1552—1629). Auch seine Entwicklung wurde vom Begründer

der modernen Kartographie von dem aus Antwerpen stammenden Abraham Ortelius in die richtige Bahn gelenkt. In Speed vereinigte sich der praktische Sinn des Illustrators von Landkarten mit dem Interesse für Kulturdenkmäler. Im Jahre 1627 gab er in London seinen Weltatlas „A Prospect of the Most Famous Parts of the World“ heraus und seine weiteren bedeutenden Atlanten erschienen nach seinem Tod in einigen Beilagen. Speed nützte aus einigen Aspekten für die Landkarte von Ungarn — besonders bei der Darstellung des Geländereiefs — Mercators Landkarte aus. Da er zur Beschreibung der einzelnen Komitate kleinere Buchstabentypen gebrauchte, unterscheiden sich diese Anschriften nicht ganz klar von der onomastischen Benennung. Die Landkarte erschien im Jahre 1626, im Atlas von Speed jedoch erst im Jahre 1676.

Unter den niederländischen Kartographen schufen Willem Janszoon und Johannes Blaeu auch eine Landkarte Ungarns und reichten diese in ihren ergänzten, in Amsterdam in den Jahren

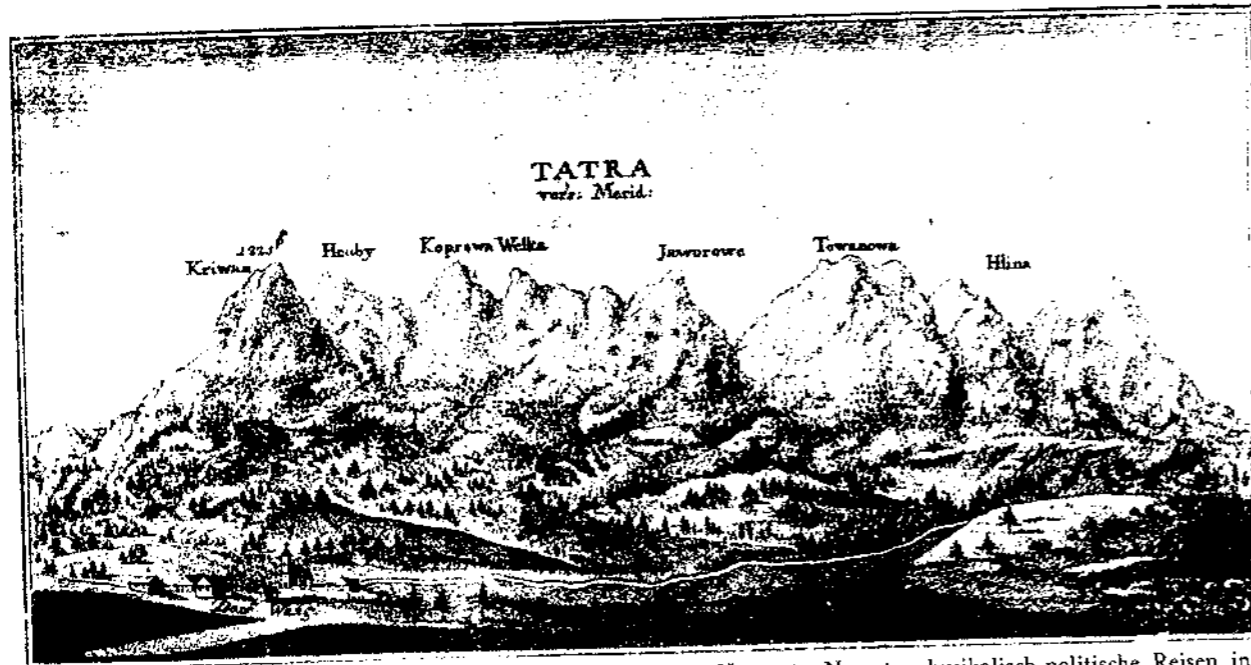
1647—1655 herausgegebenen Atlas „Novus Atlas, das ist Weltbeschreibung“ ein. Bei der Landkarte von Ungarn behielten sie sich mit späteren Werken um die vollkommene Lesbarkeit und Anschaulichkeit des Terrains der Karte zu betonen. Sie reduzierten die Zeichen auf unausweichbare Informationen über Land, Berge, Seen, grössere Ansiedlungen und in einer ruhigen Farbenskala in gelb, rosa, blau und grün kolorierten sie sparsam die Landesgrenzen. Die kultivierte, fast durchsichtige Kartographie und das Figuralmotiv des titularen Parergons mit dem Wappen Ungarns korrespondiert harmonisch mit dem Zeichenteil dieses schönen graphischen Werkes. Die informative und ausdrucksvoll übersichtliche Landkarte der Blaeus erfüllte die Anforderungen der Zeit, die die Landkarte als ein Kunstwerk und einen der wichtigsten Informator über die Welt und den Kosmos betrachtete.

Eine neue Entstehungswelle der Landkarten der Ungarländer kam um das Jahr 1663 und 1664, als ein weiterer Türkenkrieg das Interesse des gesamten gebildeten Europas von neuem erweckte. Die Karte von Jacob von Sandart (1630—1708), des Stechers, Malers und Kartographen in Nürnberg, hat Angaben, die die Türkenkriege in Ungarn betreffen. Die Städte stellt er mit Zeichen schematischer Veduten dar, er schraffiert die Stärke von Flüssen, am oberen Rand führte er Namen der türkischen Chane und Sultans in einer chronologisch angeordneten kleinen Tafel an. Den Kupferstich der Landkarte gab Sandart in eigener Auflage 1664 in Nürnberg heraus. Aus demselben Jahr stammt die Landkarte von Ungarn und Transylvanien von Václav Hollar, die in englischem Kupferstich in London bei William Miller als Replike auf die vorangegangenen Karten erschien.²⁴

I. MÜLLER — L. ASSNER: Karte der Parkanlage in Petržalka (Engerau), Bratislava. Kupferstich und Radierung um 1776

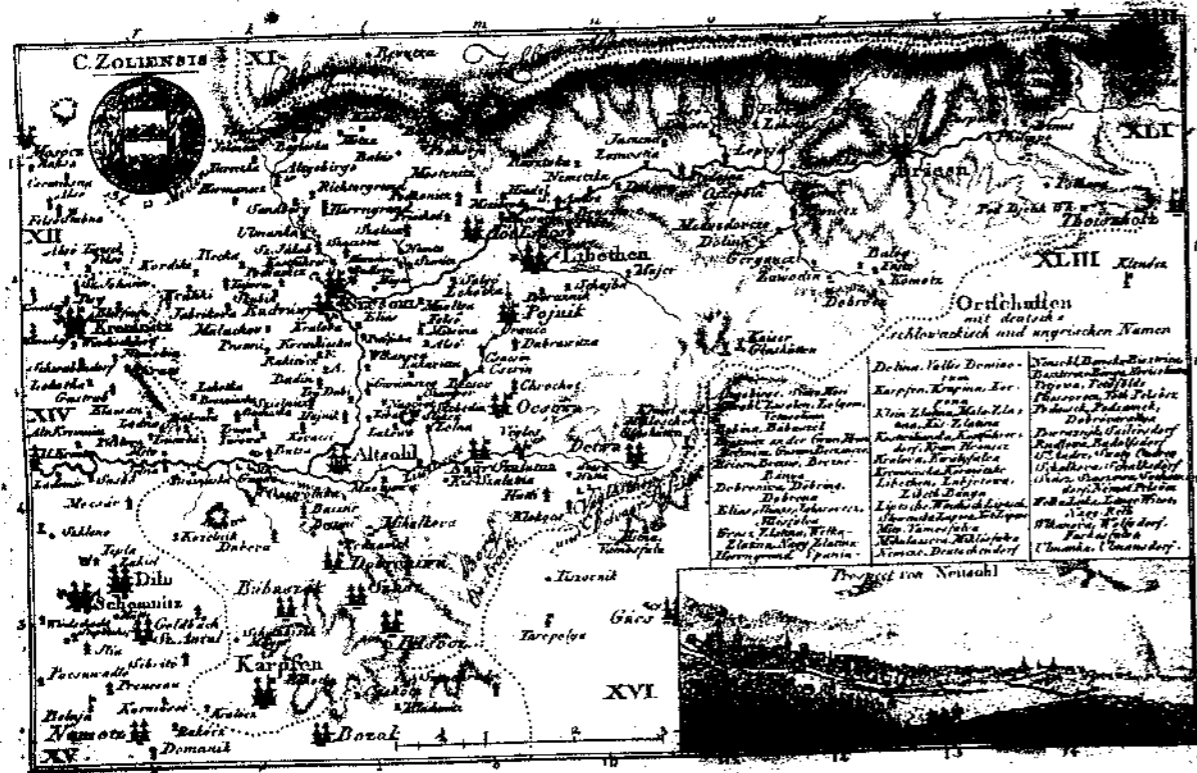


ERKLÄRUNG DER BUCHSTABEN. (C) Das Buchstaben A, B, C, D, E, F, G, H, I, K, L, M, N, O, P, Q, R, S, T, U, V, W, X, Y, Z, die in dieser Karte vorkommen, sind in der Tabelle unten zu finden. Die Buchstaben A, B, C, D, E, F, G, H, I, K, L, M, N, O, P, Q, R, S, T, U, V, W, X, Y, Z, die in dieser Karte vorkommen, sind in der Tabelle unten zu finden. Die Buchstaben A, B, C, D, E, F, G, H, I, K, L, M, N, O, P, Q, R, S, T, U, V, W, X, Y, Z, die in dieser Karte vorkommen, sind in der Tabelle unten zu finden.



Panorama der Hohen Tatra. Radierung aus dem Buche von Belsazar Hacquet „Neueste physikalisch-politische Reisen in den Jahren 1787—1795“

J. BERKEN: Landkarte des Komitats Zvolen (Altsohl). Radierung aus Korabinskys „Atlas Regni Hungariae“, 1804



Franciscus KARACS: Parergon und ein Teil der Landkarte von Zemplin. Radierung, 1803

Das Interesse für Landkarten der Ungarländer lebte von neuem auf, als im Jahre 1683 die Türken aus Österreich verdrängt wurden und Ungarn wiederholt zum Schlachtfeld werden sollte.²⁵ Im Jahre 1685 gab auf Anregung Kaiser Franz I. und der Stände der Tiroler Kartograph Georg Matthaeus Vischer-Tirolensis eine grosse Landkarte von Ungarn heraus. Seine Atlanten wurden bis zum Jahr 1720 verkauft — an den Parergons dieser Karten befanden sich allegorische Gestalten der Siegesapotheose über die Türken.²⁶

Im Jahre 1683 erschien die Landkarte der Schütt-Insel (Zitny ostrov) von Arnoldo van Westerhout (1651—1725) im Kupferstichverlag am Piazza Navona in Rom, wahrscheinlich aufgrund der Vorlage von J. Sandrart. Der eigentliche Grundriss der Insel mit Befestigungen und Städteveduten erschien im Jahre 1650 in Kupferstich und mehrere Pläne aus der Zeitspanne als die Schütt-Insel der Schauplatz der Übergänge türkischer Soldaten war. Diese Pläne sind im Kriegsarchiv von Wien hinterlegt. Vom französischen Stecher, des königlichen Kartographen und Geographen Charles Hubert Alexis Jaillot (1632—1717) erschien der „Atlas nouveau“ aus dem Jahre 1689, der auch eine grössere Landkarte von den schon von den Türken befreiten Ungarlän-

dern enthält. Ähnlich, wie auch die anderen Landkarten von Jaillot ist diese eine übersichtliche Landkarte, die in jener Zeit sehr gesucht war.

Zu Ende der achtziger Jahre, als Ungarn schon fast von der türkischen Okkupation entledigt war, kamen Kartographen auch in die lange nicht zugänglichen Gebiete. Damals wirkte bei uns der ungarische Kirchenhistoriker und Kartograph Gábor Hevenesi. Aus dem Jahre 1689 stammt „Parvus atlas Hungariae sive geographica Hungariae in 40 Tabellis descriptio“ von Fabius Antonius de Colloredo, einem Schüler Hevenesis, in Wien (1672—1742). Zuerst fertigte Colloredo die Landkarte der siegreichen Länder und Städte Ungarns an und dann teilte er sie in 38 Landkarten in Oktavenformat auf, die er umrahmte und mit einem geographischen Netz versah. Im theoretischen Teil dieser seiner Dissertationsarbeit formulierte er auch die Definition der Landkarte: „die Landkarte ist eine Zeichnung, die aufgrund optischer Prinzipien auf einer Ebene jedwelche Ungleichheit der Erde, oder einen bekannten Weltteil darstellt“²⁷

Zu Beginn des 18. Jh. erscheinen übersichtliche Landkarten in Nürnberg im Verlag Johann Baptist Homann (1664—1724) und später bei seinen Söhnen und Erben. Das zweite kartographische

Ladislawa Bartolomeidesa.

Geografía

aneb

Wpřáni Dřívku Zeměho

šesti Mappami

o ta stni Kufou gebo
wprytni.



Wpřístřed w Banské Bisticy
o Jana Španjho, vno. Knihlačitel. 1798.

Ladislav BARTOLOMEIDES: Titelblatt einer Erdkunde.
Banská Bystrica (Neusohl), 1798

Zentrum zur Herausgabe ungarischer Landkarten war zu jener Zeit Augsburg — z. B. erschien dort zur Jahrhundertwende „Atlas Curieux“ von Gabriel Bodenehr mit Landkarten der Weltteile und den Ländern Europas in mehr als 100 Kupferstichen. Das Augsburger Vedutenalbum und die Karten „Europas Pracht und Macht“ enthält auch einige slowakische Lokalitäten — Veduten und Befestigungspläne in der Abwehr gegen die Türken.

Als nach dem Frieden von Szatmár die Gefahr der Türkenkriege verebte, entstand die Zentralisierung der Ökonomik Ungarns und eine neue Entfaltung der Wissenschaft. Das Interesse für Naturwissenschaften und insbesondere für Geographie — bei uns für die Hohe Tatra und die

Karpaten, Höhlen und Bäder oder Mineralquellen — widerspiegelte sich in Büchern über den Naturreichtum der Erde, die die wissenschaftliche Illustration von hohem Niveau ergänzte.

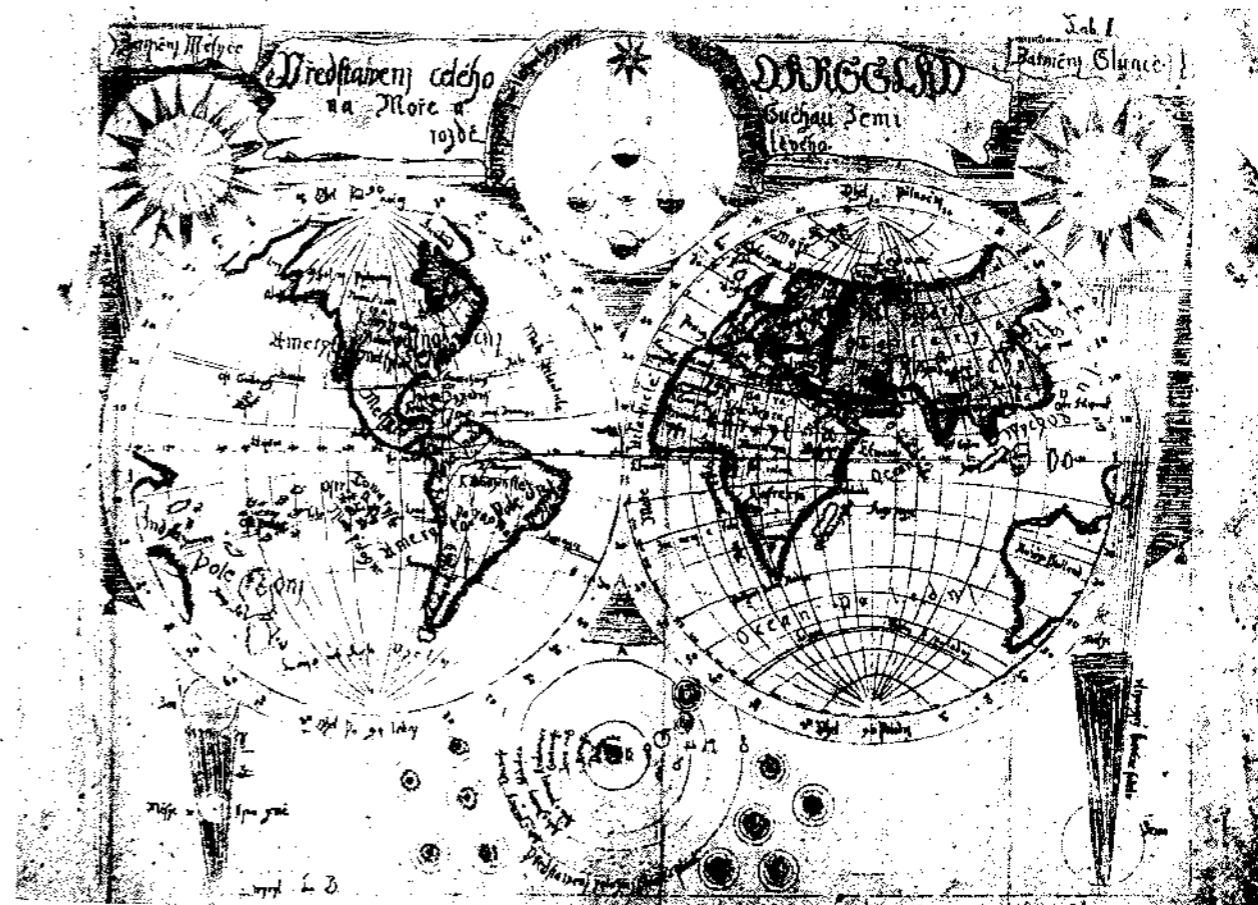
Der Bologner Naturwissenschaftler und Militäringenieur *Luigi Fernando Marsigli* (1658—1730), General und Teilnehmer der Schlachten mit den Türken, gab 1726 lateinisch in Haag und 1742 französisch in Amsterdam das sechsbändige Werk „Danubius Pannonico-Mysicus“ in Folioformat über die geographischen, hydrographischen und metallurgischen Verhältnisse des Donau-Flusses heraus. Das Buch ist von grosser topographischer Fürsorge und hohem ästhetischen Anspruch. Eine Anzahl der Illustrationen nach Marsiglis Skizzen führten ausgewählte holländische Graphiker in Radierung aus. Das slowakische Gebiet betreffen drei graphische Beilagen — die metallographische Karte der Bergwerke von Štiavnica (Schemnitz), Blick auf das Tal Špania dolina und auf die Bergwerke von Smolník. Die Illustrationen haben den Charakter einer Prospektvedute, die ein Waldgelände mit naturalistischen Merkmalen anschaulich darstellt, sie illustrieren sogar die Förderart in den Bergwerkschachten mit einem Querschnitt des Geländes.²⁸ Mit den Vorbereitungsarbeiten der Kartographierung und das trygonometrische Bestimmen einiger Städte beauftragte L. F. Marsigli den jungen Nürnberger, den schon erwähnten Militäringenieur Johann Christoph Müller. Die Entfernungen stellte er nach der Anzahl von Umdrehungen eines Wagenrades fest und schliesslich besserte er auch die lang tradierte Strömung der Donau aus. Müllers „Mappa Regni Hungariae“, die im Jahre 1709 bei Pfeffel und Engelbrecht in Wien erschien, ist eine der wertvollsten Landkarten des ehemaligen Ungarn. Die neue Homann-Ausgabe dieser Landkarte dokumentiert in der Slowakei zwei Postlinien: eine von Wien nach Bratislava (Pressburg), Győr (Rab), Komárno (Komorn) und Budapest, die andere von Bratislava nach Hlohovec, Topoľčany, Ružomberok (Rosenberg), Prešov (Eperies), Košice (Kaschau), Tokaj und Budapest.

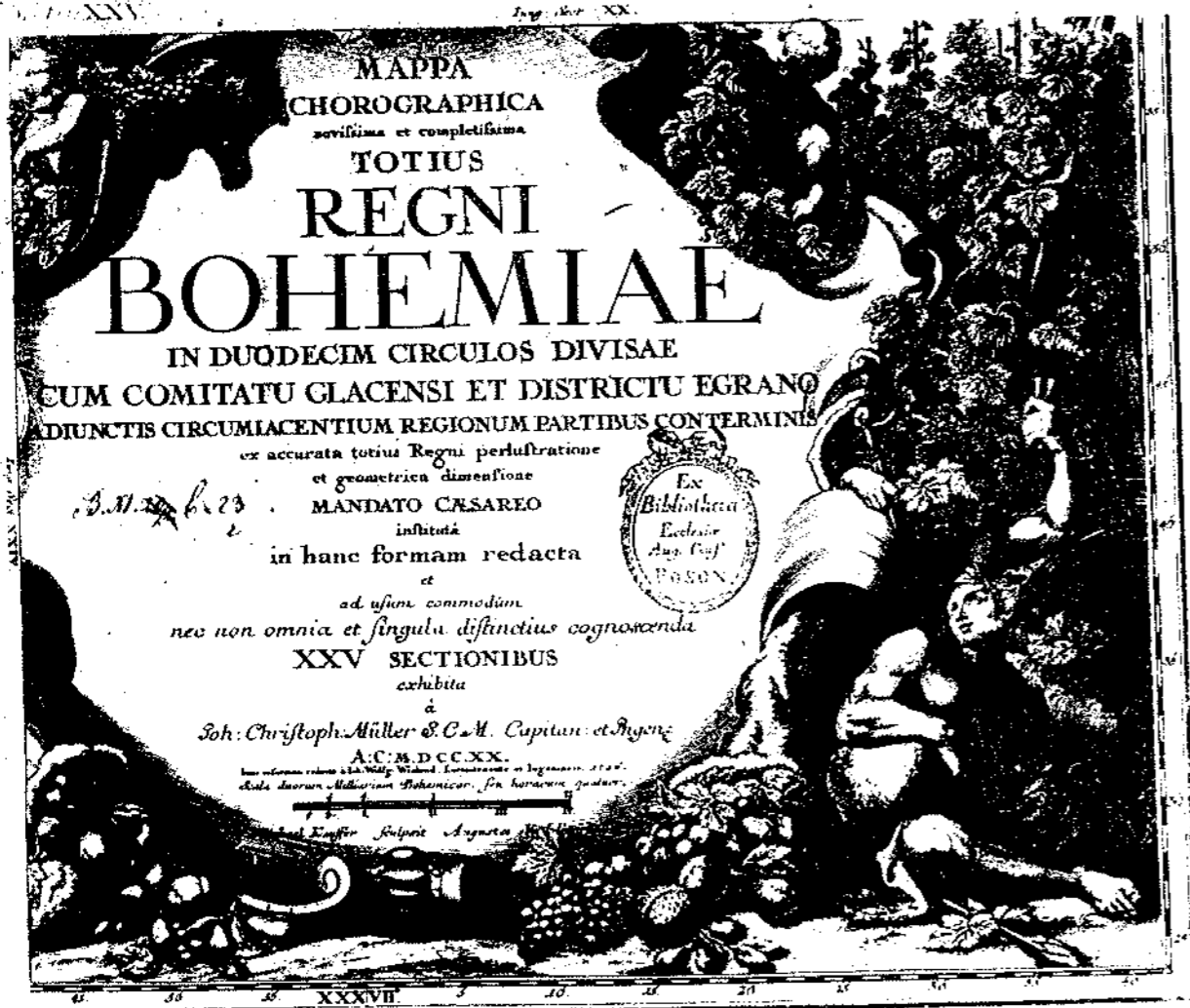
Das Interesse für den Naturreichtum ist für die gebildeten Stände auch in der Slowakei kennzeichnend. Eine der prominenten Persönlichkeiten aus der Mitte des 18. Jh. in der Slowakei war Sa-

muel Mikovíni, dessen Werk ein bedeutendes Kapitel in der Entwicklung der slowakischen Kartographie und Topographie bildet. *Samuel Mikovíni* (1686—1750), Geograph, Baumeister, Vorkämpfer der technischen und naturwissenschaftlichen Wissenschaften im ehemaligen Ungarn. Autor graphischer Bilder slowakischer Städte, Burgen und Bäder, ist mit unserem technischen, aber auch kulturhistorischen Leben eng verbunden. In erster Linie griff er in die Anfänge unserer modernen Kartographie und wissenschaftlichen Illustration ein. Während seines Studiums der Mathematik, des Zeichnens und des Erdmessens in Altdorf und Jena bemühte er sich schon um die Illustration städtebeschreibenden Charakters. Für das Werk von Mathias Bel „Hungariae antique et nova Prodomus“, das im Jahre 1723 in Nürnberg erschien, schuf er den Plan der Höhle Demänovská jaskyňa aufgrund der Messungen

des aus Kežmarok (Käsmark) stammenden Naturwissenschaftlers *Juraj Buchholtz d. J.* (1688—1737) aus dem Jahre 1719. Mikovíni wurde im Jahre 1725 Komitatsingenieur des Pressburger Komitats und löste die Regulierung der Donauarme auf der Schütt-Insel, wo es oft Überschwemmungen gab. Im Jahre 1731 wurde er von Kaiser Karl VI. mit den kartographischen Arbeiten der kartographischen Illustrationen zu dem historischen Werk „Notitia Hungariae novae Historico-geographica“ von Mathias Bel betraut, das dann in Wien in den Jahren 1735 bis 1742 erschien. Mikovíni beseitigte alle Fehler der vorangegangenen Landkarten Ungarns. Aufgrund der geometrischen Trigonometrie, Astronomie, Hydrographie und des Magnetismus schuf er seine eigene Methode, mit der es ihm gelang getreu die wirkliche geographische Lage und Gelände zu vermerken. Für die Notitia lieferte er Landkarten von Komi-

Ladislav BARTOLOMEIDES: Karte des Planigloben aus dem Lehrbuch „Hystoria o Ameryce“. Banská Bystrica 1798





Johann Christoph MÜLLER: Mappa Bohemiae. Kupferstich, 1720

taten, Veduten einiger Städte und Burgen, auch verzierte er Titelvignetten zu den einzelnen Kapiteln. Die Landkarten entstanden aufgrund des Meridians von Bratislava. Er vermess und bestimmte das Triangulationspolygon vom Turm der Pressburger Burg — der sog. Pressburger Meridian Null — über dem Berg Zobor, auf den Berg Sitno und auf Banská Bystrica (Neu Sohl).²⁹ Mikovíni schränkte sich auf den Landkarten auf das allerwichtigste ein — die ästhetischen Elemente reduzierte er auf verzierte Embleme, Insignien und auf die typographische Titelanordnung. Er lehnte es ab bildnerische Motive für unbekannte Orte zu zeichnen, wie dies Kartographen vor ihm taten. Verzierte Teile zogen sich auf die Ecken-

parergons zurück und inhaltlich knüpfen sie an das kartographierte Gebiet an, oder stellen fast immer eine Vedute einer wichtigen Stadt dieses oder jenes Komitates dar. Er stach seine Landkarten selbst, viele wurden von seinen mitarbeitenden Graphikern Georg David Christoph Nicolai, Abraham Kaltschmied, Andreas und Joseph Schmutzer u. a. in Kupferstich durchgeführt.

Seit dem Jahre 1735 wirkte Mikovíni als erster Professor an der Bergwerksschule in Banská Štiavnica. Der Bergwerkpräfekt betraute ihn mit der Aufgabe die Bergwerkstädte und erzehltige Gebiete zu verzeichnen. Dann wirkte er als Militär-expert bei der Fortifikation der mährisch-schlesischen Grenze, er projektierte Wasserkanäle,



Johann Christoph MÜLLER: Mappa Bohemiae. Detail mit allegorischer Zeichnung von Václav Rainer. 1720

konstruierte hydraulische Maschinen und widmete sich der speleologischen Forschung.

Mikovínis wissenschaftliches Denken überwog das ästhetische und bildnerische Empfinden. Sein rationaler Zutritt zum Raum und seine sachliche Beziehung zum Bild der Realität ist instruktiv, dokumentaristisch. Mikovínis graphisches und zeichnerisches Werk ist ein grosser Beitrag in die Geschichte der Kartographie wie auch Topographie — vor allem repräsentiert es Werte wie die wissenschaftliche Illustration.

Mikovínis Nachfolger waren seine Pressburger Schüler, unter denen der bedeutendste Ingenieur Ján Kováč war, auch Johannes Fabricius genannt. Sebastian Zeller, ein fruchtbarer Kupferstecher

und graphischer Illustrator im zweiten Drittel des 18. Jh. in Bratislava, war Stecher des ersten historischen Atlanten des ehemaligen Ungarns „Rerum Hungariae“ von Ján Tomka-Sásky. Zeller beherrschte nicht alle Schattierungen von Mikovínis Abbildungssystem — Gelände vermerkte er mit einem Hügelsystem und mit naturalistischen Symbolen im Geist des spätbarocken Kunstempfindens. Andrej Erik Fritsch (1715—1778), Stadtgeometer von Bratislava, vermerkte Erscheinungen und Informationen die wichtig zum Kennenlernen der alten Okumäne von Bratislava war und registrierte diese in die Stadtkarte. Der weniger bekannte Kupferstecher, der Pressburger Senator Johann Christoph Burgstaller (1674—1758) schuf im Jahre



Leopold ASSNER: Frontispice der Introductio in Orbis hodierni Geographicam von J. Tomka-Sásky, Bratislava (Posonium — Cassovia 1777)

1743 die Landkarte des Komitats von Bratislava mit der Vedute der hiesigen Burg und einen Teil seines Schlossgrundes am Titelparergon. Von Mikovinis Schülern aus Banská Štiavnica wurde zu seinem besten Nachfolger Matej Ziepser (1768), der Verwalter des Bergwerks in Smolník in den Jahren 1749—1768, der Autor umfangreicher Landkarten und Pläne des Bergwerks in Banská Štiavnica, technischer Vorkämpfer in der zweiten Hälfte des 18. Jh.³⁰

Eine grosse Entfaltung der Bergwerkkartographie in der Slowakei begann in den vierziger Jahren des 18. Jh. die sich nach der Gründung der Bergwerkakademie in Banská Štiavnica im Jahre 1764 aufgrund der Entscheidung Kaiserin Maria Theresias intensivierte. Eine grosse Bedeutung für das Entstehen von Landkarten in der

Mittelslowakei hatte die Bergwerkvermessung der Windschacht bei Štiavnica.³¹ Hier wurden schon Landkarten seit der Mitte des 16. Jh. auf Papier unterschiedlicher Qualität und Grösse angefertigt. Die älteste bekannte Bergwerkkarte aus der Slowakei ist verhältnismässig vollkommen, vom künstlerischen Standpunkt hingegen gänzlich anspruchslos ist die Karte der Stollen von Boží dar in Jarabá aus dem Jahre 1569. Eine der wertvollsten Landkarten aus dem Ende des 17. Jh. ist die Karte der Bergwerke in Windschacht mit Einzeichnungen sämtlicher Schachten, mit Angaben der Tiefen wie auch der Tagebaugruben. Die Vorkämpfer der Entwicklung der Bergwerkkartographie vom Ende der ersten und vom Beginn der zweiten Hälfte des 18. Jh. waren nach Samuel Mikovini Ernst Fridrich Angersten († 1761) und der schon erwähnte Matej Ziepser. Bemerkenswert ist die Karte der Bergwerkstädte des weniger bekannten Stechers Andreas Organista, versehen mit den Wappen dieser Städte und mit den Bergwerksattributen.

Vom künstlerisch-historischen Standpunkt sind interessante Atlasillustrationen von aus dem Komitat Turiec gebürtigen Ján Tomka-Sásky (1692—1762), Schüler und Nachfolger Mathias Bels am Lyzeum zu Bratislava. Er gab einige geographische Werke heraus, von denen besonders der in Bratislava im Jahre 1740 erschienene Atlas „Introductio in Orbis hodierni Geographicam“ reich verziert ist. Es ist ein historischer Atlas zur Geschichte des ehemaligen Ungarn, die kleinen Karten sind mehrfarbig kolorierte Kupferstiche von Sebastian Zeller und die vier einfarbigen verzeichnen die administrative Verteilung des ehemaligen Ungarn. Die Serie ergänzen zwei Reproduktionen, die sog. Peutingerkarten mit dem Abschnitt der Donau in Ungarn und am Balkan. Tomka verwendete auch die slowakische Terminologie „Wpad reky do mora, wpad wody z wysoka, garek mezy brehy, zakrut vody“ (Der Einfall des Flusses ins Meer, der Einfall des Wassers aus der Höhe, das Flussbett, Wasserbiegung). Im Geiste der pietistischen Bewegung, mit denen Tomka in Jena bekannt wurde, ging er den Bedürfnissen des Volkes entgegen und begann Lehrbücher herauszugeben, z. B. das Lehrbuch für Geographie für Schulgebrauch des Lyzeums in Bratislava.

Bels „Compendium“ aus dem Jahre 1753 schuf auch Tomka-Sásky — und es wurde zum brauchbarsten Hilfsmittel für die Geographie des ehemaligen Ungarn.

Seit der Mitte des 18. Jh. griff immer mehr auch die Obrigkeit ein. Joseph Liesganig (1719—1799), Mathematik-Professor aus Košice, ein gelehrter Jesuite, der in Graz, Linz, Wien, Komárno, Košice und Lwow wirkte, beteiligte sich im Jahre 1751 an der Spitze mit Jakob Buchholtz an der kaiserlichen Expedition in die Tatra, die deswegen unternommen wurde, dass im Falle einer Entdeckung von Gold sich die Wiener königliche Schatzkammer bereichern könne. Er legte die zwei Grundsteine zum Aufbau des trigonometrischen Systems und zur Stufenmessung. Er stellte auch eine Anleitung auf, wie aufgrund des

Patents Josef II. aus dem Jahre 1785, das bearbeitete Feld zu vermessen sei.

Auf Anregung des Hofrates Marschalls Graf Franz Moritz Lacy (1725—1801) reichte der Feldmarschall Graf Leopold von Daun der Kaiserin Maria Theresia einen Entwurf zum systematischen Kartographieren des Reiches ein. Im Jahre 1763 ordnete die Kaiserin die sog. „Josephinische Aufnahme“ an. Die Landkarten waren eingehend und anschaulich, sie wurden in acht Farben gezeichnet, und in einzelnen Sektionen angefertigt, die die Ausmasse 61,8 × 40,8 cm hatten und eine Fläche von 209 km² abbildeten.³²

Ein bedeutender Nachfolger Mathias Bels im Geiste der aufklärerisch verstandenen Geschichte war der slowakische Wissenschaftler Ján Matej Korabinský (1740—1811), der einige geogra-

J. TOMKA-SÁSKY: Introductio in Geographiam Hungariae, Bratislava (Posonium), 1781. Kupferstich, 1751, Beilage



phische Werke herausgab und schrieb, sich der Demographie und Kartographie der Slowakei widmete. Für seinen „Almanach von Ungarn“ aus dem Jahre 1778 und für seinen nicht allzu grossen Atlas „Atlas regni Hungariae portaltis“ aus dem Jahre 1804 erschienen in Wien und im Jahre 1817 in Bratislava schufen kleine radierte Landkarten der ungarländischen Komitate prominente Graphiker, zum Grossteil Absolventen der Wiener Akademie wie Samuel Czetter, Gabriel Prixner, Graf von Berken, Karl Horbnostl.

Das kartographische Werk von *Ján Lipský* (1766—1826) aus Sedličná fällt schon in die Wende des 18. und 19. Jh. Er war kein fruchtbarer Autor, aber das kartographische Schaffen in der Slowakei schob er mit seiner Landkarte von Ungarn in der Entwicklung voraus, weil diese wirklich auf wissenschaftlicher Grundlage entstand. Sein Mithelfer war der aus Bratislava gebürtige *Franz Xaver Zach* (1754—1832), Direktor der Sternwarte in Gotha.³³ Der terminologische Fond von Lipskýs Landkarte von Ungarn aus dem Jahre 1806 ist eingehender im „Repertorium locorum obectorumque in XII. tabulis Mappae regnorum Hungariae, Slavoniae, Croatiae... occurrentium“ aus dem Jahre 1808 bearbeitet. Das ist der einzige terminologische Index, der bisher in der Slowakei erschien. Unter den Stechern die an der Wende des 18. und 19. Jh. die Slowakei kartographierten war vor allem der Pester Kupferstecher *Franziskus Karacs* (1770—1838). Als Kandidat der Theologie in Debrecen studierte er auch das Kupferstechen, das er anlässlich eines kurzen Aufenthaltes in Wien bei Samuel Czetter vervollkommnete und seit 1796 sich in Pest ansässig machte. Karacs' kartographische Blätter reagieren auf die zeitgenössische Entwicklung der Graphik mit neuer Art des Landschaftsmotiv im Parergon mit zeitgenössischem klassizistischem Geschmack zu verwerten, der sich auch in der überschaubaren Konzeption der Zeichenskala trotz der grossen Anzahl angeführter Details zeigt.

Einer unter den prominenten slowakischen Geographen an der Wende des 18. und 19. Jh. war *Ladislav Bartolomeides* (1754—1825). Nach dem Theologiestudium in Wittenberg wurde er Pfarrer und seit dem Jahre 1783 wirkte er bis zu seinem Tode in Ochtná. In diesem kleinen Dorf in Ge-

mer entstanden seine sämtlichen Bücher und Lehrbücher der Heimatkunde, die er der slowakischen Jugend widmete. Er ergänzte diese Bücher mit unkünstlerischen, eigenhändig radierten Illustrationen. Trotzdem, dass diese vom Dilettantismus gekennzeichnet sind, umfassen sie viele Angaben, die unsere Kartographie in der Epoche des frühen Klassizismus, d. h. in der Zeit des sich formenden slowakischen Nationalbewusstseins ergänzen.³⁴

Eines der ersten Lehrbücher von Bartolomeides war eine kurze Erdkunde, Naturkunde, Ethnographie und die Geschichte von Amerika „Hystoria o Ameryce“, die im Jahre 1794 in Bratislava erschien. Das Büchlein ist mit einer Kupferstichskizze der Planigloben, die aufgrund einer älteren Landkarte angefertigt wurde, ergänzt. Im Jahre 1798 publizierte Bartolomeides drei Lehrbücher — ein Religionslehrbuch, eine Erdkunde und Naturlehre. „Geograffia, aneb Wypsánj Okrsku Zemského s sestí Mapami wlasnj rukau geho wrytými“, herausgegeben in Banská Bystrica, ist das erste Lehrbuch in der Slowakei in Kralicer Bibelsprache, in der dem Volke verständlichen Sprache geschrieben. Die beigelegten Landkarten stellen auf primitive Weise, aber mit vermerkten neuen Gebietsänderungen, die Landkarten Europas, Asiens, Afrikas, Amerikas mit Australien und das ehemalige Ungarn dar. Im gleichen Jahr gab er auch in Buda (Ofen) das erste Lehrbuch der Naturgeschichte heraus. „Kratička hystorie přirozenj... s desíti... na medi vrytými tabulkami“. An den kleinen Tafeln waren 116 Zeichnungen von Menschen, Tieren und Pflanzen, die im Lehrbuch behandelt werden. Die Zeichnungen waren schematisch andeutend, und so sparsam, dass der Autor die freie Fläche zwischen den Figuren zu Pflanzenzeichnungen ausnützte. Die Illustrationen von Bartolomeides erfüllten eher utilitäre Anforderungen der Zeit, künstlerisch und technisch erreichten sie nicht das Niveau der Graphik seiner Vorgänger und sie bestanden auch nicht in der Konfrontation mit dem zeitgenössischen Zustand der kartographischen Entwicklung. Bartolomeides grösster Kupferstich ist die Landkarte von Gemer aus dem Jahre 1806, die eine Beilage zur Ausgabe des Werkes „Notitia Incliti comitatus Gömöriensis historico-statistico-geogra-

phia“, das in Levoča (Leutschau) erschien. Auf ihrem Parergon stellte er sieben verschiedene Bauerngestalten mit Musikinstrumenten und in den verschiedenen Trachten dieser Gegend dar.

Als Folge neuer Reproduktionstechniken und des militärisch detaillierten Kartographieren begann im 19. Jh. die Serienerzeugung von Landkarten. Die Umwälzung in der eigentlichen Kartographierungstechnik entstand durch die Vervollkommnung von trigonometrischen Vermessungsmethoden und der geodesisch-astronomischen Forschung. Es wird von anschaulichen Themen Abstand genommen. Exaktheit hilft die Landkarte bis

ANMERKUNGEN

¹ PRIKRYL, L. V.: Vývoj mapového zobrazovania Slovenska v období feudalizmu. Dissertation.

² HONL, I.: Parerga. Praha, Důstojnícky zbor vojenského zemepisného ústavu 1936.

³ KUCHAR, K.: Naše mapy odedávna do dneška. Praha, NČSAV 1958.

⁴ Die Rekonstruktion dieser kreisförmigen mittelalterlichen Landkarte aus dem 13. Jh. im Kloster von Ebstorf, ungefähr 13 m² war an der Exposition in Wroclaw „Imago mundi“. Auf ockerfarbiger Grundlage sind Flüsse mit Quellen und Gebäuden als individualisierte Denkmäler mit Motiven aus dem Alten Testament und erklärenden Texten. Sie wurde während des Zweiten Weltkrieges vernichtet. Siehe GRABAŁOWSKI, R.: Imago mundi. Wroclaw 1972. Vorwort zum Katalog der gleichnamigen Ausstellung v Zaklade Narodowym im. Ossolińskich, Biblioteka PAN, S. 10.

⁵ OBÜRKA, O.: Koperníkova heliocentrická soustava a boje o její uznání. Filozof. čas., XXI, 1973, No. 5, S. 673—689.

⁶ ZAVADOVÁ, K.: Slovensko v grafických vedutách 16. až 18. storočia. Kandidaturarbeit, S. 56.

⁷ VIVIEN de St. Martin: Histoire de la géographie et des découvertes géographiques depuis les temps les plus reculés jusqu'à nos jours. Librairie Hachette. Paris 1873. SK ČSR Praha, 3 A 40.

⁸ Im 16. Jh. entstanden in Augsburg ausgezeichnete Reisebücher und Reiseführer mit Beschreibungen der Reiseverbindungen. Zu Beginn des 16. Jh. gibt Erasmus von Rotterdam „Voyage du Cardinal d'Aragon“ heraus, wo er Frankreich, Deutschland und Babylon beschreibt. Michel Montaigne reist durch Deutschland, Jean de Léry schreibt die „Histoire d'un voyage fait en la terre du Bresil, autrement

zum allerhöchsten Kriterium der kontrollierten Glaubhaftigkeit zu lösen. Der künstlerische Vortrag wird immer mehr von der Wissenschaft und Technik verschlungen und dieses Verschlingen geschieht im Sinne des Abstrahierens.³⁵ Seit dem 18. Jh. verwendete man Schichtungen und es kam zur Steigerung der Abstraktion mit Hilfe vereinbarter Symbole. Das Unifizieren von Merkmalen ohne individuelle Abweichungen in der Kürzung wirkte orientierend und fixierte den Raum in die Ebene. So verlor die Landkarte definitiv ihren künstlerischen Wert, sie behielt ihr ästhetisches Äusseres als Gebrauchsgraphik; erst im 20. Jh. erlangte sie im Standardisieren der Symbole und Zeichen das universale Stadium der Abstraktion.

dite Amerique“, mit farbigen Holzschnitten geschmückt aus dem Jahre 1575. Jacques Cartier veröffentlicht eine Reisebeschreibung aus Kanada. In der Slowakei parallel mit der Reiseliteratur entsteht ein Werk das an Grimmelshausens Simplizissimus anknüpft „Uhorský Simplicissimus“ („Der ungarische Simplizissimus“) — das unser Gebiet im Verlauf des Dreissigjährigen Krieges beschreibt, leider ohne Illustrationen. Viele zeitgenössische ungarländische historische Werke und Kroniken der Türkenkriege waren mit Veduten, Stadtplänen und Befestigungen, mit batallistischen Szenen und strategischen Karten illustriert.

⁹ BAGROW, L.: History of Cartography. Cambridge, Mass. 1964.

¹⁰ MUCHA, L.: Blauova mapa světa. Lidé a země, XII, 1971, S. 572.

¹¹ SK ČSR Praha, 65 A 8 vol. I, II.

¹² MURIS, O. — SAARMANN, G.: Der Globus in der Wandel der Zeiten. Eine Geschichte der Globen. Berlin—Beutelsbach bei Stuttgart 1961.

¹³ KUCHAR, K. et al.: Mapová sbírka B. P. Molla v Universitní knihovně v Brně. Praha SPN, 1959.

¹⁴ MURIS, O. — SAARMANN, G.: Der Globus...

¹⁵ Bibliothèque Nationale, Cabinet des Kartographique. Paris.

¹⁶ Kupferstichreplike dieser Landkarte, reduziert von Johann Wolfgang Wieland im Jahre 1726 in Augsburg. Eigentum: Vedecká knižnica SAV in Bratislava, Lyc B XI b 23/1—2.

¹⁷ Aufgrund der Feststellung und mündlicher Mitteilung von Dr. Lubomír Viliam Prikrýl ist der komplette Name des Autors der Landkarte Lazarus Roseti. Auch KUZMIK, J.: Lazarus Rosetus, autor prvej mapy Slovenska z r. 1513. Vlastivedný čas., XXIII, 1974, S. 46—47.

¹⁸ NEMES, K.: Cartographia Hungarica. Magyar Helikon 1972. Budapest. Vorwort zum Landkartenfaksimilienalbum.

¹⁹ Sambucis Eltern stammten aus Zsámbék bei Budapest, jedoch nannte er sich „Tirnaviensis Pannonicus“. PURGINA, J.: Účasť Slovákov na kartografii Uhorska od 16. do 20. storočia. Geogr. Čas. SAV, XI, 1957, Nr. 1, S. 5—26.

²⁰ Diese Landkarte verwendete Johannes Rauw (Ravius) in seiner „Cosmographie“ in Frankfurt a/M. im Jahre 1597 als Beilage zum Kapitel über das Ungarische Königreich auf S. 734, wo sie mit dem Jahre 1592 datiert ist. SK ČSR Praha, 19 A 28.

²¹ PURGINA, J.: Účasť Slovákov . . .

²² PURGINA, J.: Tvorcovia kartografie Slovenska do polovice 18. storočia. Bratislava, Slovenská kartografia 1972.

²³ NEMES, K.: Cartographia . . . Einführung.

²⁴ HUBAY, I.: Magyar és Magyar vonatkozású röplapok, újságlapok, röpiratok az Országos Széchényi Könyvtárban 1480—1718. Budapest 1948, S. 135, Nr. 634.

²⁵ VYVIJALOVÁ, M.: Plány a nákresy slovenských pevností a hradov z čias tureckého nebezpečenstva v kartografických zbierkach viedenských múzeí. Pamiatky a múzea, Nr. 1, Bratislava 1961.

²⁶ Vischer Nicolaus „Totius Regni Hungariae et adjacentium

Regiorum a° 1683 ob res bellicas inter Christianos et Turcos de novo per Nicolaum Vischer“. Kupferstich 435 × 781, 518 × 813 mm, Amsterdam 1683. Wrocław, Muzeum Narodowe na Piasku. Oddział kartograficzny, Atlas Mechanicznych aus dem Jahr 1737, 141 bis 155 Tab.

²⁷ PURGINA, J.: Tvorcovia . . ., UK Bratislava, 21 G 12104.

²⁸ CENNERNÉ-WILHELM, G.: Magyarország történetének képekönve 896—1849. Budapest 1962.

²⁹ PURGINA, J.: Samuel Mikovíni: Život a dielo. Bratislava 1958, S. 49—54.

³⁰ PURGINA, J.: Tvorcovia . . .

³¹ Heute die Gemeinde Štiavnické Bane, etwa 5 km von Banská Štiavnica (Schemnitz) entfernt, von wo aus Geometer auch an der Bergwerkakademie vorlasen. In: VOZAR, J.: Vývoj banskej kartografie na Slovensku (Vývoj banských máp a meracích prístrojov). Katalog zur Ausstellung des Slowakischen Bergwerkmuseums in Banská Štiavnica.

³² PRIKRYL, L.: Liptov na starých mapách. In: Liptov 2. Vlastivedný zborník. Ružomberok 1972.

³³ PRIKRYL, L.: Liptov . . .

³⁴ MARTINKA, J.: Ladislav Bartolomeides vlastivedný priekopník. Martin, Vydavateľstvo Osveta 1956.

³⁵ SINDELAR, D.: Vědecká ilustrace v Čechách. Praha, Obelisk 1973, S. 68.

ESTETIKA GRAFICKÝCH MÁP 16.—19. STOROČIA

Kartografia a jej produkt — mapa — vychádza z empirie a presnosti, má zreteľne exaktný charakter získaný overovaním skutočnosti. Jej staršie štádium vývinu zaujíma však aj historikovo-umenia. Renesancia a manierizmus zaradili mapu do výtvarného umenia a uvoľnili esteticko-fantazijné možnosti v kartografickom prejave. Potreba rozmnožovať rukopisné mapy vznikla už v stredoveku, no až s rozkvetom knižtlačiarstva nastala nová éra v grafickom umení, a tým aj v kartografii. Drevorezové a neskôr medirytinové a leptané mapy od čias renesancie vstúpili do dejín výtvarného umenia ako špecifický druh užitej grafiky a vedeckej ilustrácie. Priekopníci kartografie vkladali do máp vlastné poznatky a názory, vyplývajúce z platných kozmologických a geografických predstáv, rešpektovali pritom vedeckú presnosť a, prirodzene, i vkus doby. Estetický aspekt sa vynoril zjavne už v procese prvého štádia ich kreslenia, ale vynieval aj pod rukou umelca-rytca, ktorý prenášal kreslenú predlohu do grafickej dosky. Najozdobnejšie mapy pochádzajú z obdobia manierizmu a baroka. Výzdoba neporušovala schematickú podstatu mapy a koncentrovala sa najmä v rohoch alebo na okrajoch ako doplnok — „parergon“, na titulných kartušiach a na prázdnych miestach, ktoré poskytovali nepravidelné tvary území, ich neznáme oblasti alebo moria.

Prvé mapy mali veľmi jednoduchý vzhľad. Claudius Ptolemaios, jeden z najstarších známych kartografov, vytvoril vrcholné diela gréckej geografie a jeho učebnica astronómie

bola platná až do Koperníkových objavov. Vplyvom Koperníkovho heliocentrického systému, ktorý potvrdili a rozvinuli objavy Keplera, Newtona, Giordana Bruna, Tycho de Brahe a Galilea Galileiho, nastal v 17. storočí obrat vo svetovej kartografii. Mapy spočiatku tvorili prílohy topografických diel. V strediskách európskej kartografie významní autori, ako Gerhard Mercator, Abraham Ortelius, Gerard de Jode, Willem Janszoon Blaeu, či Claes M. Vischer-Piscator, sústreďovali mapový materiál a vydávali ho v atlasoch. Orteliovo „Theatrum orbis terrarum“ obsahovalo vkusne zdobené a typograficky náročne upravené mapy svetadielov s použitím planisféry. Centrá najvyvinutejšej kartografie boli v Antverpách a v Amsterdame — ako vyspelí a produktívni autori-kartografi vynikli tu členovia flámskej rodiny Hondiovcov. Bohatstvo grafických máp, plánov a vedút z obdobia tridsaťročnej vojny vydával frankfurtský rytec a vydavateľ Matthaeus Merian v slávnom diele „Topographia“. Zberateľstvo máp sa rozvinulo najmä v 18. storočí, u nás je známa veľká mapová zbierka Bernarda Paula von Molla, zachovaná v Univerzitnej knižnici v Brne.

Zvláštnu kapitolu v dejinách kartografie predstavujú glóbusy a mapy hviezd, ktorých vznik priamo závisí od astronomických pozorovaní. Dürerove drevorezy južnej a severnej hemisféry, či Keplerova mapa hviezdnej oblohy a mnohé nemecké, talianske i francúzske glóbusy patria výzdobou medzi vzácne grafické diela — najmä v baroku sú bohato pokryté zodiakálnymi znameniami, kozmologickými výjavmi

a inou symbolikou. Významné miesto v dejinách českej kartografie má monumentálna „Mappa geographica regni Bohemiae“ Johanna Christophora Müllera, ktorej ozdobné parergy ryl J. D. Hertz podľa kompozícií samého Václava Vavřinca Reinera.

Vývin kartografie a topografie Uhorska už od včasného novoveku podnecoval aj záujem o tok Dunaja a neskôr o toto územie ako dejisko tureckých vojen. Prvou mapou Uhorska je drevorezová „Tabula Hungariae“ Petra Apiana z roku 1528 podľa kresby vyspelého, zrejme talianskeho kartografa Lazara Roseta, ktorý tzv. kopčekovou metódou už roku 1513 zaznamenáva rieky, mestá, vrchy a lesy i z nášho územia. Iná, tiež drevorezom vydaná mapa Viednečana Wolfganga Lazia „Regni Hungariae descriptio vera“ z roku 1556 mala slúžiť aj pri vojenských operáciách proti Turkom. Stala sa predlohou zobrazovania územia bývalého Uhorska počas stopäťdesiat rokov, napr. i Jánovi Sambucovi, Martinovi Stierovi, Johnovi Speedovi, Blaeuovcom a neskôr Jacobovi von Sandrartovi. Nový záujem o mapy Uhorska ožil po roku 1683 v súvislosti s ďalšou fázou vojny s Turkami. V tom čase vznikajú i mapy Žitného ostrova a koncom storočia prvé atlasy ako „Parvus atlas Hungariae“ Antonia Fabia de Colloredo.

V 18. stor. vývinom prírodných vied nastal i väčší záujem o geografii. Najcennejšou mapou zo začiatku storočia je Müllerova „Mappa Regni Hungariae“ vydaná roku 1709 vo Viedni s opraveným, dovtedy chybným tradovaným tokom Dunaja. Leptové ilustrácie do známeho prírodovedeckého diela Luigi Ferdinanda Marsigliho „Danubius Pannonico-Mysicus“ z roku 1726, s metalografickou mapou Štiavnických baní, zobrazujú lesnatý terén až krajinkárskym spôsobom a znázorňujú aj fažbu podpovrchovými prierezmi.

Významnou osobnosťou vo vývine slovenskej kartografie a topografie bol Samuel Mikovíni, ktorý podstatne zasiahol do počiatkov našej modernej kartografie. Na vedeckom základe vypracoval vlastnú mapovaciu metódu, ktorou sa mu podarilo zaznamenať skutočnú zemepisnú polohu a terén. V tridsiatych rokoch 18. stor. pre „Notitia Hungariae novae“ Mateja Bela dodával mapy stolíc, ale aj veduté niektorých slovenských miest a hradov, ako aj ozdobné záhlavia k niektorým kapitolám. Odstránil všetky omyly predchádzajúcich máp Uhorska. Estetické prvky redukoval na ornamentálne emblémy, insígnie a typografickú úpravu ti-

Verzeichnis der Abbildungen

Lazarus Rosetus: Die älteste detaillierte Landkarte des ehemaligen Ungarn mit Darstellung unseres Gebiets. Holzschnitt aus dem Jahre 1526 aufgrund einer Zeichnung aus dem Jahre 1513. Foto F. Hideg.

Landkarte der Niederlande von Ortelius. Herausgegeben im Jahre 1624 von N. Vischer. Kolorierter Kupferstich. Foto UK, Brno.

Frontispice des Atlas Blaeu mit der allegorischen Szene der Geographie. Kolorierter Kupferstich aus den sechziger Jahren des 17. Jh. Foto SK ČSR, Praha.

Vischers Landkarte des ehemaligen Ungarn in Blaeus Atlas: Atlas maior, erschienen in Amsterdam in den Jahren 1662—

1666, Tomus II. Detail. Kolorierter Kupferstich. Foto SK ČSR, Praha.

Porträt des 40jährigen Tycho de Brahe in Blaeus Atlas, herausgegeben in den Jahren 1662—1666, Tomus I. Kolorierter Kupferstich. Foto SK ČSR, Praha.

Astronomische Geräte des Tycho de Brahe und des Nikolaus Kopernikus. Illustrationen im Atlas Blaeu, herausgegeben in den Jahren 1662—1666, Tomus I. Kolorierter Kupferstich. Foto SK ČSR, Praha.

Landkarte der Schütt-Insel (Žitný ostrov) von S. G. Hipschmann. Kupferstich aus dem Jahre 1650. Foto Kriegsbibliothek, Wien.

1666, Tomus II. Detail. Kolorierter Kupferstich. Foto SK ČSR, Praha.

1666, Tomus II. Detail. Kolorierter Kupferstich. Foto SK ČSR, Praha.

1666, Tomus II. Detail. Kolorierter Kupferstich. Foto SK ČSR, Praha.

1666, Tomus II. Detail. Kolorierter Kupferstich. Foto SK ČSR, Praha.

1666, Tomus II. Detail. Kolorierter Kupferstich. Foto SK ČSR, Praha.

Karte der Schanzenbefestigung an der Donau und der Waag, aufgrund der Zeichnung von Josef Priami. Kupferstich von Kaspar Merian aus dem Jahre 1668, erschienen im Jahre 1672 in *Theatrum Europaenum continuatus*. Foto F. Hideg.

Befestigungsplan in Leopoldov von Josef Priami. Kupferstich von Kaspar Merian aus dem Jahre 1672. Foto F. Hideg.

Strategische Karte, den Sieg des Generals de Souches bei Zarnovica darstellend. Kupferstich und Radierung eines italienischen Stechers aus den sechziger Jahren des 17. Jh. Foto MTK, Budapest.

Metallurgische Karte des Bergwerkes in Banská Štiavnica. Kupferstich von E. Pool aus dem Werk von Marsigli „*Danubius Pannonico-Mysicus*“. Amsterdam 1726. Foto UK, Brno.

Karte der Höhlen von Demänová unterhalb des Erdniveaus; von Samuel Mikovíni nach einer Zeichnung von Juraj Buchholtz. Kupferstich aus dem Jahre 1723.

Plan und Uedute von Trnava (Tyrnau). Kupferstich aus dem Werk von Nicolaus Janos „*Natales*“ aus dem Jahre 1727.

Faksimilie des Ingenieurentwurfes des Majors Claud Rochet aus dem Jahre 1740 mit einem Prospekt der Burg zu Muráň. Porträt Samuel Mikovínis mit Landkarte des ehemaligen Ungarn. Kupferstich von Sebastian Zeller aus dem Jahre 1753.

Ružomberok (Rosenberg) auf dem Parergon der Karte des Liptauer Komitats von Samuel Mikovíni und G. D. Nicolai. Kupferstich aus dem Jahre 1735. Foto F. Hideg.

Karte des neueröffneten Parks in Petržalka in Bratislava. Kupferstich und Radierung von I. Müller und L. Assner etwa aus dem Jahre 1776. Foto MTK, Budapest.

Panorama der Hohen Tatra. Radierung aus dem Buche von Belsazar Hacquet „*Neueste physikalisch-politische Reisen in den Jahren 1787—1795*“. Foto F. Hideg.

Landkarte des Komitats Zvolen (Altsohl) mit Uedute von Banská Bystrica (Neusohl) von J. Berken. Radierung aus Korabinskys „*Atlas Regni Hungariae*“ aus dem Jahre 1804. Foto F. Hideg.

Parergon und ein Teil der Landkarte von Zemplín. Radierung von Ferencz Karacs im Buch von Anton Szirmay: „*Notitia topographiae, politica incliti comitatus Zempleniensis*“, erschienen in Pest 1803. Foto SK ČSR, Praha.

Titelblatt der Erdkunde von Bartolomeides, erschienen in Banská Bystrica, 1798. Foto MS, Martin.

Karte des Planigloben aus dem Lehrbuch „*Hystoria o Ameryce*“, erschienen 1798 in Banská Bystrica (Neusohl). Kolorierter Kupferstich von Ladislav Bartolomeides. Foto MS, Martin.

Johann Christoph Müller: *Mappa Bohemiae*. Kupferstich aus dem Jahre 1720, allegorisches Motiv mit Wappen des Landes am Parergon nach einer Zeichnung von Václav Reiner. Foto: Ústředná knihovna SAU, Bratislava.

Johann Christoph Müller: *Mappa Bohemiae*. Kupferstich aus dem Jahre 1720, allegorisches Motiv mit Wappen des Landes am Parergon nach einer Zeichnung von Václav Reiner. Foto: Ústředná knihovna SAU, Bratislava.

Ján Tomka-Sásky: *Introductio in Orbis hodierni Geographiam. Posonium — Cassovia 1777*. Frontispice von Leopold Assner mit der Allegorie der Geographie. Foto: Ústředná knihovna SAU, Bratislava.

Ján Tomka-Sásky: *Introductio in Geographiam Hungariae. Bratislava 1781*. Kupferstich aus dem Jahre 1751, Beilage. Foto: Ústředná knihovna SAU, Bratislava.

L'oeuvre de Giuliani au Chemin de Croix de Bratislava

IVAN RUSINA

La source fondamentale pour la connaissance du Chemin de Croix de Bratislava est le livre de prières Dreyfacher Heiliger und Trostreicher Kreuz-Weg.¹ Sa préface est constituée par un rapport sur l'édification d'un chemin de croix. Les cuivres qui l'ornent représentent non seulement la vue d'ensemble, mais aussi les stations particulières, souvent avec les détails. L'auteur de ces estampes est le graveur augsbourgeois Jean Melchior Gutwein. On peut s'appuyer sur ces estampes pour l'étude des oeuvres constituant ce chemin de croix, puisque d'après l'auteur de la préface elles étaient „présentes à la vue“. Elles n'ont donc pas été exécutées d'après des dessins les représentant ou d'après leur description, comme c'était la coutume à l'époque; Gutwein a exécuté ses estampes sur place, à Bratislava. Les seules exceptions sont l'église et deux stations du chemin de croix qui n'étaient pas encore achevées à l'époque de la parution du missel.

Le Chemin de Croix de Bratislava s'étend derrière la ville, en direction du Nord. A l'époque de l'édification l'endroit était une colline dénudée émergeant entre deux vallons, du côté de la ville s'étendaient des vignes. En 1694, les jésuites choisirent cette hauteur pour y ériger une croix.

En ces temps-là, l'Europe centrale était affligée non seulement par les insurrections, par les luttes de religion, mais elle avait de surcroît à faire face aux Turcs. En 1683, les Turcs assiégèrent Vienne, menaçant le catholicisme au Nord. Cette même année ils furent toutefois défaits et contraints à „quitter l'Europe centrale. En l'honneur de cette victoire et pour son „souvenir éternel“ les jésuites décidèrent d'ériger un monument à la

victoire. Ce monument devait être le Chemin de Croix au lieu-dit Calvaire de Bratislava, constitué avec l'assentiment de l'archevêque D'Esztergom et le Conseil municipal de Bratislava.

La décision fut prise en 1694 et comme emplacement on choisit la hauteur où l'ennemi avait planté son drapeau (selon la tradition). La première procession, lors de laquelle la première pierre fut posée, eut lieu le 27 mai 1694. Les principaux donateurs furent la noblesse et les bienfaiteurs de la ville.

Le 16 septembre 1694 une grande procession partit de l'église paroissiale et se dirigea vers le Chemin de Croix. Y participèrent les dignitaires du clergé, les notables laïques représentés par la haute noblesse, la bourgeoisie et le peuple. A cette assemblée fut solennellement consacrée et érigée la croix. D'après le livre de prières il y avait au „Calvaire“ deux stations construites en bois. Les statues ornant les stations particulières furent exécutées plus tard. Ce Chemin de Croix n'a pas été construit en une seule fois et sa construction s'est étalée jusqu'au vingtième siècle.²

L'oeuvre fondamentale de l'histoire du Chemin de Croix de Bratislava est un article de Csákós, article dans lequel il attire l'attention sur l'influence augsbourgeoise sur la formation de l'art à Bratislava.³ Le Christ en bronze du „Calvaire“, datant de 1694, est attribué à Georges Raphael Donner, ceci sur la base de sa biographie écrite par von Schlager.⁴ Donner est cependant né en 1692, ce qui rend nulle la valeur du témoignage en question. La paternité de Donner réfutée, il fallut trouver un autre auteur. Csákós prétend que le Chemin de Croix est l'oeuvre d'un artiste



Jean Melchior Gutwein, Vue générale du Chemin de Croix de Bratislava, 1723, gravure sur cuivre

augsbourgeois et que son auteur reste jusqu'ici anonyme. Il ne mentionne aucunement les raisons qui confirmeraient son affirmation. Il est toutefois possible qu'il parte du livre de prières „Dreyfacher Heiliger und Trostreicher Kreuz-Weg“. L'auteur de l'article mentionne qu'en 1723 est paru à Augsbourg le livre de prière en question, livre qui contient des cuivres du graveur augsbourgeois auteur du Chemin de Croix de Bratislava (il commet une erreur sur le lieu de parution, puisque le livre a été édité à Bratislava), ce qui le porte à attribuer la paternité du Chemin de Croix bratislaven à un maître d'Augsbourg; si le livre a paru à Augsbourg et si les gravures ont été exé-



Jean Melchior Gutwein, le Christ adolescent. 1723, gravure sur cuivre

cutées par le graveur Gutwein, pourquoi le Chemin de Croix ne pourrait-il pas être aussi l'oeuvre d'un maître augsbourgeois? C'est ainsi que l'attribution du „Calvaire“ à un sculpteur augsbourgeois s'est faite plutôt à partir d'associations. Mais même si certaines oeuvres seraient de provenance augsbourgeoise, encore faudrait-il pouvoir préciser lesquelles. La qualité de l'ensemble des statues varie considérablement, aussi faut-il répondre à la question qui se pose de ce chef. Csákós analyse et juge le Chemin de Croix en un tout. L'aspect de la succession dans l'édification lui échappe ainsi que le fait que dans le Chemin de Croix il faut différencier les milieux de provenance

d'après les sculpteurs particuliers et les phases de l'édification.

Cependant, malgré ces reproches, l'article est formel et décisif. Tous les autres travaux, qu'ils soient consacrés au Chemin de Croix proprement dit ou aux arts plastiques baroques dans l'ensemble, reprennent ses affirmations quant à l'origine augsbourgeoise du „Calvaire“ bratislaven.

Le premier écrit qui s'étend sur les opinions de Csákós est l'article de G. Weyde Der ursprüngliche Zustand des Kalvarieberges zu Pressburg.⁵ Dans son article elle part de l'avertissement de Csákós quant au livre de prières et l'apport que cet article représente consiste dans le développement de la préface et dans la publication des gravures de l'oeuvre.

Un autre travail consacré uniquement aux arts plastiques baroques à Bratislava est l'écrit de M. Mariányová.⁶ Elle reprend elle aussi l'opinion de Csákós sur la provenance augsbourgeoise de l'oeuvre. Contrairement aux auteurs précédents, elle différencie déjà dans l'ensemble de l'oeuvre la qualité et d'après elle, elle cherche à établir et les milieux et les artistes.

L'étude synthétique de M. Aggházy sur l'histoire de la sculpture baroque en Hongrie n'apporte aucune vue nouvelle et ne fait que répéter les affirmations de Csákós sur la provenance augsbourgeoise.⁷

Ni les autres travaux n'apportent pas, eux non plus, aucune autre lumière. Dans les catalogues Dvanásť storočí výtvarného umenia na Slovensku⁸ (Douze siècles d'arts plastiques en Slovaquie) et Reštaurátorská tvorba 1945—1970⁹ (L'art de restaurer 1945—1970), l'attention n'y est pas consacrée à l'ensemble, mais à certaines oeuvres prises individuellement.

A l'exposition Douze siècles d'arts plastiques en Slovaquie il y avait une sculpture exposée avec cette annotation: „Sculpteur sur bois provenant de la Slovaquie: Marie en larmes, du groupe de statues la Crucifixion“, et la sculpture elle-même est datée de la seconde moitié du XVIIIe siècle.¹⁰ Il est toutefois évident — et jamais cela n'avait fait l'objet d'un doute dans la littérature — qu'il s'agit de la Vierge Mère du groupe de statues Adieux au Christ et non point Marie au pied du Crucifié ainsi que le mentionne le catalogue. Il

n'est pas davantage clair pourquoi l'oeuvre est attribuée à un sculpteur sur bois provenant de la Slovaquie et pour quelle raison est réfutée la provenance, augsbourgeoise affirmée par Csákós. Une erreur flagrante est d'avoir mentionné l'auteur comme sculpteur sur bois: le matériau utilisé n'est pas du bois mais du grès et il s'agit d'une technique de sculpture classique et non pas de „taille“ comme, de toute évidence, le pense l'auteur du catalogue. Une autre erreur consiste dans la datation de l'exécution de la statue après la moitié du XVIIIe siècle. Le livre avec les gravures de Gutwein a paru à Bratislava en 1723 et sur l'un des cuivres est reproduit le groupe de statues des Adieux. Il en ressort clairement qu'il faut situer l'époque de l'exécution des statues men-

Jean Melchior Gutwein, Adieux de Marie au Christ, 1723, gravure sur cuivre





tionnées avant 1723, soit au début du XVIII^e siècle et non pas dans la seconde moitié comme le mentionne à tort le catalogue.

Dans le catalogue *L'art de restaurer*, comme dans le catalogue cité précédemment, l'iconographie est erronée.¹¹ Le Christ du groupe de statues Adieux y est mentionné comme st. Joseph.

Pour conclure, on peut dire que les catalogues n'apportent aucun nouveau point de vue. Bien au contraire. Par suite de l'ignorance des faits historiques étudiés ils contiennent des erreurs que l'on ne relève pas dans les travaux précédents.¹²

Du point de vue d'une analyse formelle des sculptures du Chemin de Croix bratislavien datant ultérieurement à 1723, année où parut le livre de prières contenant les cuivres du dit Chemin de Croix, on peut distinguer trois milieux: 1. la statue du Crucifié (1694), 2. les statues des chapelles (Le Christ adolescent et les Adieux) et 3. les statues des stations (premier tiers du XVIII^e siècle.).

Nos efforts visent à prouver que le deuxième groupe de statues appartiennent encore au XVII^e siècle et qu'il contribue à la formation de son caractère. La statue du Christ adolescent est dans un état désolant,¹³ elle n'a pas été restaurée et ainsi le principal matériel pour appuyer les arguments sera le groupe de statues des Adieux de Marie avec le Christ.

La composition du personnage de Marie est basée sur un „s“ renversé qui s'enroule tout autour du corps. C'est en quelque sorte une courbe imaginaire que l'on peut suivre à partir de la tête, penchée sur l'épaule droite, qui passe le long du corps détourné. La jambe gauche est au repos et, étant avancée, elle indique la position; l'autre jambe est couverte et se perd dans le drapé.

Le mouvement est donné par la déviation de la matière de l'axe dans la partie supérieure et dans la partie inférieure du corps. La matière n'est pas concentrée dans le centre de gravité, elle s'en écarte au contraire. Le signe principal n'est donc pas le statisme, mais un élément dynamique, courant depuis le maniérisme, c'est-à-dire depuis le type *figura serpentinata*. Là apparaissent de nouveaux éléments qui trahissent déjà des tendances baro-

◀ Giovanni Giuliani. Marie du groupe Adieux au Christ, 1694, grès, hauteur 185 cm. Musée municipal Bratislava



Giovanni Giuliani, Marie 1694—1696, bois, hauteur 177 cm. Stiftmuseum, Heiligenkreuz

ques. L'une d'elles est l'effort visant à résoudre la question de l'espace. Ce qui est décisif ce n'est pas uniquement le „s“, la ligne, mais aussi l'effort de cerner l'espace en la statue. Le moyen de résoudre est le drapé qui se déploie et enveloppe le personnage. Elle continue le voile qui tombe de la tête de Marie, s'enroule sur le côté droit et passe sur le côté gauche formant en quelque sorte un noeud coulant dans l'espace virtuellement contenu en lui.



Giovanni Giuliani, Marie du groupe Adieux au Christ. Détail. 1694, grès, hauteur 185 cm. Musée municipal Bratislava

La ligne de contour de la draperie abonde en plis. Elle tombe, se brise, se disperse mais simultanément revient sur elle. C'est là un élément baroque. Sur le côté intérieur la draperie ne suit plus cette ligne. Son abondance ne ravive pas. Le trait fondamental est la sévérité de la ligne, délicatement „tirée“ de la pierre, et une suite de replis parallèles tombant en suivant l'inclinaison du corps.

Ceci trahit un mode de résoudre ancienne, maniériste, ne permettant pas de mettre en valeur la lumière. La statue de Marie par Zürn (1681) a la surface inégale, accidentée, déterminée par des anfractuosités et des saillies.¹⁴ Le dessus du manteau n'est pas une surface lisse, et ne forme pas de plis parallèles; c'est une rencontre de surfaces diversiformes. Sur cette statue la lumière glisse et s'arrête sur les surfaces particulières

en formant des ombres, dramatisant, à l'inverse de la statue bratislavienne qui, dans la notion lumière, est d'origine plus ancienne.

La statue n'est pas entièrement libre, comme une statue d'extérieur que l'on peut voir sous tous les angles et de tous les côtés. Elle est liée à l'architecture et, dans le cadre de celle-ci, au fond de la chapelle. L'espace, même qu'il soit mis en valeur, est atténué par les reliefs et s'étale plutôt en plan horizontal.

Un important trait de la statue est l'expressivité, la manifestation de la douleur vécue par une mère qui sait qu'elle va perdre son fils. Elle est exprimée d'une part par l'expression du visage, par les paupières closes et la bouche entrouverte et d'autre part par le geste. Il ne s'agit pas d'un geste dans l'espace, geste qui perturberait le volume; c'est une douleur silencieuse dans laquelle il n'est point tant de rhétorique. L'expression de douleur, de désespoir et de résignation est encore renforcée par le mouvement de l'autre main, tombant impuissante et que seule la main du fils retient dans la chute.

La seconde statue, appartenant au groupe précédent, représente le Christ faisant ses adieux à sa mère.

La composition du personnage repose sur un arc modéré dont le sommet se trouve approximativement à mi-hauteur du corps; elle est claire et pure, sans courbes compliquées. A cette clarté contribue également le vêtement du Christ. C'est une simple tunique assez largement échancrée, tombant en plis, mais sans faire de replis et sans mouvement enveloppant et n'ayant aucune fonction quant à l'espace.

Le mouvement est donné par la déviation de la matière du centre de gravité, déviant de l'axe du Christ. La matière de la partie moyenne dévie et forme ainsi une tension par rapport à la tête et aux jambes.

L'espace et l'effort visant à le créer ne sont pas importants dans cette statue. Le procédé que nous connaissons de l'autre statue précédemment décrite, par „l'enveloppement“ de la draperie y est abandonné et rien n'aide à la statue du Christ à absorber en soi l'espace.

La ligne de contour y est plus calme, plus douce et ne se brise pas en d'aussi abondants plis que

chez la statue de Marie. La parallélisme des plis tirés de la pierre y est maintenu, plis qui tombent en divisant en surfaces la tunique collée au corps du Christ. Pour le caractère de la lumière sont donc valables les mêmes indices que pour la statue de Marie.

La statue est étudiée pour être vue de face et sous cet angle se développe également la surface du premier plan de la sculpture. Le trait principal ne consiste pas dans le volume et dans l'orientation sur l'extérieur, dans l'espace, mais c'est uniquement le problème de la surface.¹⁵

Ce qu'il y a de plus réussi dans cette statue c'est le thorax et l'expression du visage qui reflète la douleur. Le Christ s'en va comme quelqu'un qui sait bien qu'il cause de la peine. Son départ n'a rien de résolu, il trahit plutôt un sentiment de culpabilité envers la mère, tel le fils de l'homme.

C'est à ce niveau-là qu'a été résolu leur assemblage.¹⁶ La solution formelle de l'assemblage des statues s'est faite par le contact physique, par la main du Christ retenant la main tombante de la mère. Pour ce qui est du „contenu“, c'est la mère renfermée dans sa douleur, elle y est entièrement plongée et ainsi, sur ce plan, le rapport envers le Christ n'est point décisif.

Il est évident que du point de vue de la conception formelle la statue du Christ est plus faible quant à l'expression du mouvement, à la ligne de contour, à l'espace qui trahissent une conception plus ancienne. L'étude comparative de l'exécution révèle que la paternité revient incontestablement au même sculpteur.

Les statues dépassent la moyenne de la production statuaire à Bratislava et cela non seulement par rapport à l'art plastique notoire du XVII^e siècle mais également par rapport aux autres statues du „Calvaire“ bratislaven. Etant donné que la qualité des statues dépasse la moyenne de la production bratislavienne conservée, il est évident qu'il s'agit de l'oeuvre d'un sculpteur étranger.

Comme nous l'avons mentionné ailleurs, la production statuaire de la seconde moitié du XVII^e siècle est inférieure par sa qualité et ne renoue pas sur les tendances radicales du baroque romain. Cette raison nous incite à chercher l'origine de ces statues dans la proche Vienne. Un autre argument appuie cette thèse: le commettant étant les



Giovanni Giuliani, Le Christ du groupe Adieux au Christ. 1694, grès, hauteur 185 cm. Galerie de la ville de Bratislava



Giovanni Giuliani, le Christ. 1694—1696, bois, hauteur 177 cm. Stiftmuseum, Heiligenkreuz

jésuites qui avaient d'étroits rapports avec Vienne et Heiligenkreuz et non pas avec Augsbourg.

Les raisons que nous mentionnons plus haut nous poussent à croire que l'auteur du Chemin de Croix pourrait bien être un sculpteur viennois.

La plus importante oeuvre statuaire monumentale viennoise de la fin du XVII^e siècle est une colonne dite „de la peste“: elle a été exécutée en majeure partie par des sculpteurs d'orientation maniériste (Rauchmüller, Frühwirt, Kracker) et la



Giovanni Giuliani, le Christ du groupe Adieux au Christ, détail, 1694, grès, hauteur 185 cm. Galerie de la ville de Bratislava

seule personnalité marquante ayant participé à ce travail est le sculpteur italianisant Paul Strudel, représentant des tendances baroques.¹⁷

Cependant, à la fin du XVIII^e siècle, le Vénitien Giovanni Giuliani fait son arrivée à Vienne et se classe bientôt parmi les principaux représentants du baroque radical autrichien. C'est justement à ce sculpteur que nous attribuons les statues des deux premières chapelles du Chemin de Croix de Bratislava.

Pour le style, Giovanni Giuliani (1633—1744) partait de la tradition de son pays natal — l'Italie du Nord, dont les principaux foyers artistiques étaient Bologne et Venise; ils n'avaient point de sculpteurs importants, créateurs de style; leur importance consistait avant tout en ce qu'ils aient été des transits par lesquels se propageaient et se transformaient les tendances radicales romaines avant de gagner l'Europe transalpine. En outre de

leur rôle médiateur, ces villes furent aussi les foyers où se formèrent d'éminents sculpteurs d'Europe centrale (Strudel, Giuliani, Matielli, Bartel).

À Venise, l'art de Giuliani acquit un penchant pour l'harmonie, l'intériorité du volume, la planéité de la composition et, dans les traits fondamentaux, également une tendance maniériste. Un autre foyer qui eut une influence sur sa formation fut Munich. Le sculpteur en chef y fut A. Faistenberg; l'œuvre de Giuliani y acquit le brait du „non académique“.¹⁸ Les membres courts et ramassés, la rudesse des proportions et le „grossissement“ des personnages par rapport au maniérisme vénitien. Le troisième domaine, qui entre toutefois dans la première période de la création de cet artiste, fut son contact avec Vienne. Les sculpteurs viennois, cantonnés dans les styles de la tradition du terroir, ne lui donnèrent rien qui fût un acquis. Une fois de plus cependant il fut fortement influencé par le maniérisme des œuvres qui constituaient la collection des Liechtenstein pour lesquels il travaillait.

Baum¹⁹ divise l'œuvre de Giuliani en cinq périodes et elle caractérise les deux premières ainsi: 1. 1690—1696 — le principal trait de cette période est le maniérisme: jusqu'en 1695 on peut y suivre l'influence de Faistenberg. 2. 1699—1712 — dans cette période est nettement évidente la prépondérance du baroque culminant. Le raffinement et la spirale du maniérisme se maintiennent cependant. Vers 1705 prédomine l'effort tendant à la plasticité, puis c'est le retour à la planéité.²⁰

Par le maniérisme, l'œuvre du chemin de croix de Bratislava appartient à la première période de la création de Giuliani. Par le style, il appartient au groupe d'œuvres créées pour l'église du cloître à Heiligenkreuz et pour le chemin de croix à Gaaden.

Entre 1694 et 1699 il exécuta, avec Sondermayer, dix statues destinées aux autels du chœur de l'église du cloître à Heiligenkreuz; selon Baum un autre atelier aurait également participé aux travaux, étant donné que certaines œuvres sont étrangères au style de Giuliani.²¹ Parmi ces statues il est un groupe qui correspond aux œuvres du Chemin de Croix de Bratislava — c'est le groupe formé par la Madone et le Christ. La compa-

raison des œuvres a permis d'établir une évidente concordance dans la conception de la Madone de Heiligenkreuz avec celle de Bratislava. Les différences qu'il y en a sont dans les détails (voile en travers des épaules, l'habit couvrant la tête de la Madone de Heiligenkreuz est en bois, celle de Bratislava en pierre. Le caractère du matériau n'est pas négligeable, parce qu'il détermine la conception. La Madone de Heiligenkreuz a des angles durs, aigus; elle est „graphiquement“ conçue, alors que celle de Bratislava est d'un modelé plus riche et plus doux et, en même temps, le mouvement de sa ligne de contour est plus souple.

La première période de la création de Giuliani est déterminée par le maniérisme, mais déjà commencent à y être mis en valeur aussi des traits du baroque. La Madone de Bratislava a son origine dans le maniérisme, mais certains éléments formels, comme par exemple le drapé et sa fonction spatiale, indiquent une conception baroque. Le principal trait de la conception changeante à l'échelon du contenu est la valeur expressive de l'œuvre qui n'est point décisive pour le maniérisme. Et c'est là la seconde et principale différence entre les deux Madones.

La Madone de Heiligenkreuz est sans „expression“. Les lèvres fermes, minces et closes n'expriment aucune compassion, celle-ci n'est indiquée que par la main levée avec le voile. La Madone de Bratislava a, au contraire, la bouche entrouverte et les paupières fermées, ce qui doit exprimer la douleur de Marie faisant ses adieux au Christ, douleur d'une mère qui perd son fils.

L'expression de la bouche entrouverte et des paupières fermées passent plus tard dans son atelier où elle est utilisée comme „accessoire“. L'œuvre du Chemin de Croix de Bratislava date du début de l'époque, ce qui témoigne davantage pour la paternité de Giuliani que pour une „manière“ d'atelier (de l'atelier).

Il en est différemment pour le Christ. La Madone est conçue de manière à épouser la forme d'une spirale en „S“ formant une courbe à la hauteur des hanches. Cette conception de la courbe est reprise chez le Christ de Heiligenkreuz et est un pendant à Marie. Chez le Christ du Chemin de Croix de Bratislava n'est appliquée qu'une con-



Giovanni Giuliani, le Christ au Mont des Oliviers, 1699, grès, hauteur 155 cm. Gaaden près de Heiligenkreuz

ception plus ancienne, en spirale (figura serpentina) sans développement dans l'espace. Il pourrait sembler — sur la base d'une comparaison avec le groupe de statues de Heiligenkreuz — que le Christ ne soit pas l'œuvre de Giuliani, parce que plus faible quant à la conception du volume et de l'espace. Partant de ce groupe, on pourrait présumer que les statues du Chemin de Croix de Bratislava proviennent de l'atelier. Nous avons mentionné que, par un autre pôle, les statues appartiennent au groupe le Christ au Mont des Oliviers de Gaaden.

Le Christ de Gaaden manifeste des traits fortement maniéristes (figure en „s“), il ne développe pas l'espace; il est vêtu d'une simple tunique qui épouse la forme du corps. La plissure est fine, donnée par le corps du Christ et non par la „propre vie“ de la draperie. Elle est subordonnée au corps sans tendance de se développer dans l'espace.

C'est une conception identique à celle du Christ de Bratislava. Un autre élément identique est l'expression. Chez le Christ de Giuliani à Gaaden la volonté d'exprimer la douleur par l'expressivité est évidente. Le Christ à genoux est voûté, sa tête penche de côté, les épaules sont effacées, les mains pendent lourdement, ainsi qu'un fardeau. C'est la conception du corps; cependant la douleur n'est pas exprimée uniquement par elle. Le principal accent „du trait expressif“, Giuliani l'obtient par la conception du visage: la bouche est entrouverte et le front est plissé par la douleur.

Le Christ de Heiligenkreuz est le pendant de Marie. Non seulement par la conception de la forme, mais aussi par la concordance dans l'expression de par le fait que l'expressivité fait défaut à l'oeuvre. La conception de la tête est dure, aigüe, sans expression de sentiment de culpabilité, sans expression de douleur — elle est comme étrangère à tout.

Le visage du Christ de Bratislava est conçu dans les intentions de la statues de Gaaden et du point de vue de la forme elle est la preuve que la paternité du Christ du Chemin de Croix de Bratislava revient à Giuliani.²²

Une autre raison d'attribuer la paternité à Giuliani est la conception générale: c'est la conception de l'oeuvre, comme un groupe de statues physiquement unies. Le principal problème de la seconde période de création de Giovanni Giuliani fut de résoudre la question de la conception d'ensemble

REMARQUES

¹ L'intitulé entier du livre de prières est le suivant: Dreyfacher /Heiliger/ und Trostreicher Kreuz-Weg /Durch mündliche Gebet /gute Gedanken/ und geistliches, Gesang gebahnet auff den /Nächst der Königl. Frey — und Haupt — Standt Pressburg in Ungarn/ gelegene Kalvari — Berg allen Christ — und Kreuz — Liebenden Seelen zu beliebiger Andacht /mit anmütligen Kupffern deren Capellen/ und Stationen gezieret vorgestellt. In Verlag Andreae Spaisses. Gedruckt zu Pressburg (bey J. Paul Royer) 1723.

² Aujourd'hui il ne reste plus que quelques vestiges du Chemin de Croix. Au lieu d'origine il n'y a plus que la statue du Crucifié et la première chapelle qui est toutefois enclavée dans la façade postérieure de l'hôtel Kriván. Cert-

ains statues se trouvent à la glyptothèque de la galerie de Bratislava) Flagellation du Christ, B-723; Ecce Homo, B-724; Portement de croix, B-140; la Mort du Christ, B-317). Le restant a disparu ou est brisé et pour l'étude il nous faut nous en rapporter aux cuivres de Gutwein.

du groupe par le contact physique des personnages. Dans sa monographie sur Giuliani, Baum mentionne que le sculpteur avait résolu ce problème la première fois dans le groupe de statues Lave-ment des pieds, groupe qui date de 1705.²³ L'estampe de Gutwein les Adieux de Marie au Christ prouve incontestablement qu'il faut corriger l'assertion de Baumová et que ce problème a déjà été résolu au Chemin de Croix de Bratislava encore dans la première période de sa création à la fin du XVIIe siècle. La conception de la forme est relativement simple et la composition peut s'inscrire dans un huit posé; cette conception ne se propose pas de créer l'espace, elle reste dans la planéité.

La dernière raison témoignant pour la paternité de Giuliani est l'aspect extra-artistique — le commettant. Comme ce sont les jésuites qui sont à l'origine du Chemin de Croix de Bratislava, il est donc probable qu'il faut chercher l'auteur parmi les sculpteurs qui étaient en rapport avec eux. L'un d'eux était Giovanni Giuliani qui travaillait pour les jésuites à Vienne.

Il n'est pas possible de se prononcer dès aujourd'hui sur la paternité de la troisième statue — le Christ adolescent — de la première chapelle du chemin de Croix de Bratislava, même si celle de Giuliani ou de son atelier soit probable. Un jugement définitif pourra être prononcé après que les restaurateurs l'aient débarrassée des couches de peinture qui la recouvrent.

³ CSAKOS, J. H.: Augsburgs künstlerischer Einfluss auf Pressburg. Forum, V, 1935, 219.

⁴ L. c., s. 221.

⁵ WEIDE, G.: Der ursprüngliche Zustand des Kalvarienberges zu Presburg. Forum, VIII, 1938. Weyde ne mentionne toutefois pas toutes les lettres. Dans la description et l'étude du Chemin de Croix des erreurs sont commises dès le début de sa description. C'est à tort qu'on y mentionne

neuf stations alors qu'en réalité leur nombre était de sept. Pour prévenir d'éventuelles erreurs, nous mentionnons les estampes contenues dans le livre de prières: a) Jésus adolescent, b) Adieux de Marie au Christ, c) Jésus dans les transes au Jardin des Oliviers, d) Flagellation du Christ, e) Chapelle de Pierre, f) Couronnement d'épines, g) Ecce Homo, h) Rencontre du Christ avec les femmes, ch) Le Christ dépouillé de ses vêtements, i) La Crucifixion, j) Le Christ en prison, k) Le Calvaire, l) Le Tombeau de Christ, m) La Mort du Christ, n) L'église au Calvaire, o) Mère des sept douleurs, p) Madeleine repentante, r) Résurrection de Jésus-Christ.

⁶ MARIÁNYIOVÁ, M.: La Sculpture baroque à Bratislava. Bratislava (sens date), p. 29.

⁷ AGGHÁZY, M.: A barokk szobrászat Magyarországon, Budapest 1959, p. 222.

⁸ Dvanásť storočí výtvarného umenia na Slovensku. (b. r.) (Douze siècles d'arts plastiques en Slovaquie), Introduction de K. Vaculík. Bratislava (b. r.)

⁹ Reštaurátorská tvorba. (L'art de restaurer) 1945—1970. Bratislava 1970.

¹⁰ Dvanásť storočí výtvarného umenia na Slovensku. (Douze siècles d'arts plastiques en Slovaquie), l. c., p. 141.

¹¹ Reštaurátorská tvorba. (L'art de restaurer), l. c., en — tête Salamonová.

¹² Dans les catalogues les oeuvres sont mentionnées séparément, les auteurs des catalogues ignoraient qu'à l'origine elles constituaient un ensemble.

¹³ Données fondamentales sur l'oeuvre. Giovanni Giuliani: Adieux de Marie au Christ. Années 90 du XVIIe siècle (1694?). Grès, 185 cm. Restauré en 1969 (Marie) et en 1967 (Christ) D. Salamonová femme sculpteur. A l'origine le groupe de statues était placé dans la seconde chapelle du Chemin de Croix de Bratislava. Propriété de la Galerie de la ville de Bratislava (Christ) et du Musée municipal de Bratislava (Marie). La statue du Christ adolescent a les mains brisées, elle est recouverte de plusieurs fortes couches de peinture à l'huile de couleur grise sous lesquelles se perd la qualité de la statue.

¹⁴ MARIACHER, G.: Scultura lignea nel mondo nordico. Milano 1966, o. 54.

¹⁵ L'évidente imperfection, notamment sur le plan anatomique, ressort de la statue vue de côté, telle que la montre la reproduction dans le catalogue L'art de restaurer 1945—1970.

¹⁶ Le contact n'a pas été maintenu et pour l'étude on ne peut que se rapporter aux cuivres de Gutwein.

¹⁷ GINHART, K. — SCHICKOLA, G. — POCH, M.: Plastik in Wien. Wien 1970, p. 103, 106.

¹⁸ BAUM, E.: Giovanni Giuliani. Wien 1964, p. 18.

¹⁹ BAUM, E.: l. c., p. 38.

²⁰ Nous ne nous attardons pas sur les trois autres périodes de la création de Giuliani parce qu'elles ne sont pas décisives pour l'oeuvre de Bratislava.

²¹ BAUM, E.: l. c., p. 53.

²² Il reste encore à se prononcer sur la datation des statues. Celles de Heiligenkreuz ont été créées entre 1694—96, le groupe de statues de Gaaden Au Mont des Oliviers en 1699. La datation est complétée de données tirées des archives et elle est également déterminante pour l'oeuvre de Bratislava, qui se trouve à proximité de cette création. Nous voulons cependant faire remarquer qu'un simple report de la datation pour les statues de Heiligenkreuz, c'est-à-dire après 1694 ne doit pas correspondre entièrement à la réalité. Les statues destinées au Chemin de Croix de Bratislava ont certains traits par lesquels elles dépassent la création à Heiligenkreuz; ceci veut donc dire qu'elles ne doivent pas avoir été exécutées d'après ces statues, mais que cela peut être le contraire, c'est-à-dire que les oeuvres destinées à Bratislava ont pu être créées les premières. Les statues de Bratislava sont plus monumentales (la hauteur des statues à Heiligenkreuz est de 177 cm, celle des statues de Bratislava de 185 cm), le sculpteur a utilisé un matériau classique (de la pierre, contre du bois à Heiligenkreuz), les statues ont plus d'expression (Marie et le Christ, même si par la forme la statue du Christ appartient à une conception de style plus ancienne. Ces raisons nous incitent à croire que la statue peut dater des années 90 du XVIIe siècle, mais on ne peut pas exclure qu'elle puisse dater aussi des environs de 1694. Cette année-là furent édifiées, en outre de la statue du Crucifié, deux petites chapelles en bois. C'étaient donc des chapelles provisoires et il reste à savoir si déjà à cette époque elles n'abritaient pas les statues du groupe des Adieux et du groupe Le Christ adolescent de Giuliani. Ce serait, en fin de compte, compréhensible également du point de vue de la logique du développement du Chemin de Croix. Les jésuites avaient ainsi non seulement la fin de la Passion (Le crucifiement), mais aussi un commencement (Les adieux et le Christ adolescent).

²³ BAUM, E.: l. c., p. 25: „In den beiden Fusswachsungsgruppen vom Anfang des Jahres 1705 haben wir zum erstenmal Gruppen vor uns, deren gleichberechtigte Glieder nicht durch Gegenbewegungen über einene Luftraum hinweg miteinander verbunden sind, sondern die in direktem Kontakt, durch einheitliche Komposition und eine gemeinsame Kontur zu einer neuen Einheit verchmolzen werden.“

V príspevku sa hovorí o podiele rakúskeho sochára talianskeho pôvodu Giovanniho Giulianiho (1733—1744) na sochárskej výzdobe bratislavskej Kalvárie v 90. rokoch 17. storočia. Roku 1683 boli pred Viedňou porazení Turci. Na počesť tohto víťazstva a na „večnú pamiatku“ sa bratislavskí jezuiti rozhodli vybudovať pamätník víťazstva. Bola ním krížová cesta na bratislavskej Kalvárii, vytvorená so súhlasom ostrihomského arcibiskupa a mestskej rady.

Základným prameňom pre poznanie tohto diela (dnes zachovaného len torzovito) je modlitebná knižka Dreyfacher Heiliger und Trostreicher Kreuz-Weg. Podľa nej sa prvá procesia uskutočnila 27. 5. 1694 a vtedy položili i základný kameň. Hlavným prispievateľom bola šľachta spolu s obecnými dobrodincami. Druhá veľká procesia sa vypravila na bratislavskú Kalváriu 16. 9. 1694. Zúčastnili sa jej cirkevní hodnostári, svetské osobnosti zastúpené vysokou šľachtou, meštianstvom a ľudom; na tomto zhromaždení bol slávnostne vysvätený a vztýčený kríž. Kalvária s krížovou cestou nebola vytvorená jednorazovo; bola tvorená priebežne až do 20. storočia.

Sochy prvých dvoch kaplniek (Kristus v mladosti, Rozlúčka Márie s Kristom) prerastajú priemer sochárskej produkcie Bratislavy, a preto je zrejme, že ide o dielo cudzieho, nie domáceho majstra. Pripisujú sa na základe slohovej analýzy rakúskemu sochárovi Giovanniho Giulianiho. Podľa zachovanej zmluvy Giuliani zhotovil v rokoch 1694—1696 spolu so Sondermayerom desať sôch pre chórové oltáre kláštorného kostola v Heiligenkreuzi. Z týchto sôch zodpovedá skupina Madony a Krista bratislavskej skupine Rozlúčka Márie s Kristom. Manieristickým podaním patrí dielo do prvej periódy jeho tvorby (1690—1699; periodizácia podľa Baumovej) a slohovo ho môžeme zaradiť medzi

krížovú cestu v Gaadene a diela pre kláštorný kostol v Heiligenkreuzi.

Hoci prvú periódu Giulianiho tvorby určuje manierizmus, začínajú sa pri bratislavskom diele uplatňovať prevažujúce znaky barokového slohu. Bratislavská Madona vychádza z manierizmu, ale niektoré formálne prvky, napr. drapéria a jej priestorotvorná funkcia ukazujú na barokové riešenie. Hlavnou črtou meniaceho sa názoru je expresívna hodnota diela (Madona, Kristus), ktorú postrádajú diela v Heiligenkreuzi. Ďalším dôvodom pripísania diela Giulianiho je celková koncepcia-riešenie diela ako fyzicky spojenej skupiny. Hlavným problémom druhej periódy tvorby Giulianiho bola snaha o skupinové riešenie celku na základe fyzického spojenia postáv. Podľa predchádzajúcich prác (E. Baum: Giuliani, Wien 1964; Plastik in Wien, Wien 1970) sochár tento problém vyriešil po prvý raz v skupine umývania nôh, ktorá pochádza z roku 1705. Gutweinova rytina jednoznačne dokazuje, že tento problém bol vyriešený ešte v prvej perióde jeho tvorby koncom 17. storočia. Formálne riešenie je pomerne jednoduché, kompozíciu môžeme vpísať do ležatej osmičky. Riešenie nemá priestorotvorné ambície, ostáva v ploche a je vzorom pre riešenie skupiny Umývania nôh.

Sochársku tvorbu rokov 1620—1680 charakterizoval slohový pluralizmus (domáca a renesančná tradícia, manierizmus, raný barok); do stredu riešenia boli posunuté ikonografické problémy. Pre ďalšie obdobie (1680—1710) je príznačné hľadanie formy a snaha o syntézu pod vplyvom rakúskeho sochárstva. Význam Giulianiho sôch v tomto kontexte spočíva v tom, že boli sprostredkujúcim článkom a nositeľom foriem radikálneho baroka v Bratislave ešte koncom 17. storočia.

Das Kunsthandwerk in der Slowakei aus der Zeit der Gotik

EVA TORANOVA

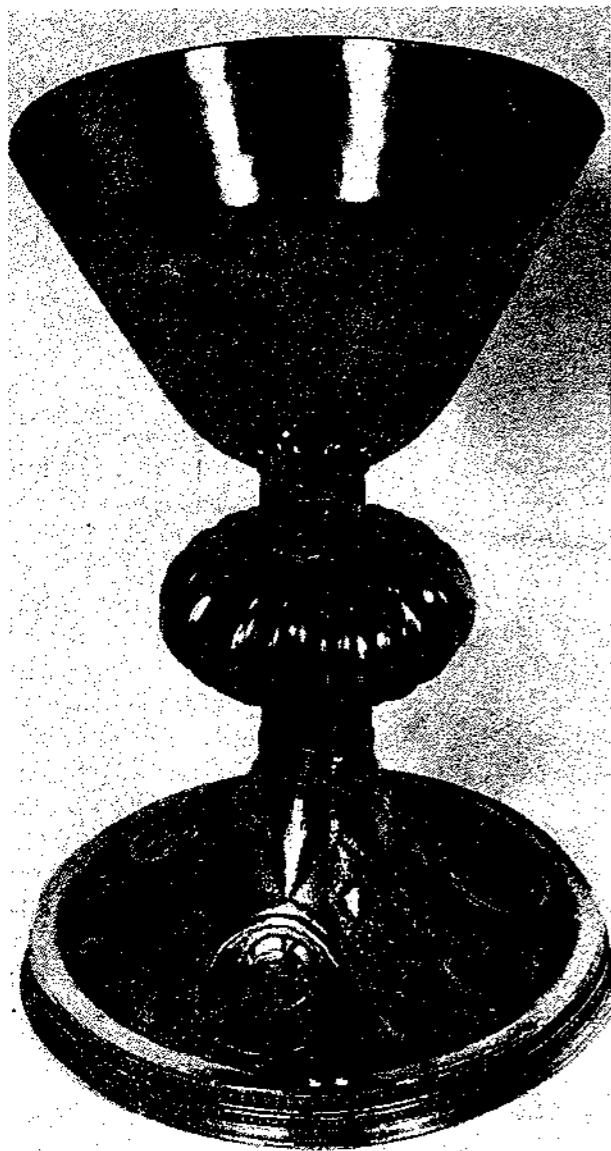
Dieser kurze Beitrag will dem Leser einen informativen Gesamtüberblick über das mittelalterliche Kunsthandwerk in der Slowakei bieten. Da der Schwerpunkt wissenschaftlicher Interessen slowakischer Kunsthistoriker weniger das Kunsthandwerk betrifft, war dieses noch nicht tieferschürfend und allseitig erforscht worden. Es entstanden zwar Werke, die sich auch dem Kunsthandwerk zuwandten (K. Šourek, Umění na Slovensku, Praha 1938; V. Wagner, Dejiny výtvarného umenia na Slovensku, Trnava 1930, A. Güntherová-Mayerová, Dejiny nábytkového umenia na Slovensku, Praha 1950), doch ein erschöpfendes, synthetisierendes Werk über dieses Gebiet des Kunstschaffens fehlt zur Zeit in unserer Fachliteratur. Anhand altbekannter Tatsachen, sowie von Ergebnissen neuer Forschungen in einigen Sparten des Kunsthandwerkes (z. B. Bronzeguss u. Goldschmiedekunst) war es uns möglich, ein — in grossen Zügen gehaltenes — Bild unseres Kunsthandwerkes zur Zeit der Gotik zu bringen.

Im Verlauf der Entwicklung bildeten kunsthandwerkliche Erzeugnisse einen bedeutenden Anteil der materiellen Kultur und bestimmten die konkrete Umgebung des Menschen, von den grundlegenden schlichten Geräten des täglichen Gebrauches bis zu den prachtvollsten Prunkstücken. Zum Unterschied von der sogenannten „hohen Kunst“ waren die Produkte des Kunsthandwerkes in erster Linie für den Gebrauch bestimmt, ihre praktische Verwendung war daher auch für die Form bestimmend, die ästhetische Ausführung war im Grunde nur von zweitrangiger Bedeutung. Bei Dingen mit dekorativer Bestimmung — besonders in späteren Jahrhunderten — war diese freilich die Hauptaufgabe.

Im Mittelalter sind die Sparten des Kunsthandwerkes noch verhältnismässig begrenzt, meist nur auf die Befriedigung der anspruchsvollen Forderungen der Kirche und des Adels gerichtet. Viele Arten von Geräten des täglichen Gebrauches wurden in dieser Zeit nur häuslich erzeugt oder auf der Basis von Handwerksarbeit, jedoch liessen diese Erzeugnisse ausdrucksvollere künstlerische Veredelung vermissen (z. B. profane Tischlererzeugnisse, Tongeschirr etc.). In der Zeit der Spätgotik und besonders der Renaissance, als der bürgerliche Besteller immer mehr in den Vordergrund rückte, begann man auch die geläufigen Gebrauchsgegenstände zu schmücken; in dieser Zeit entstehen viele Arten von kunsthandwerklichen Erzeugnissen — besonders profaner Art.

Das Fehlen mancher Denkmäler weltlicher kunsthandwerklicher Geräte, die einen Bestandteil des anspruchsvolleren Hausrates bildeten, wurde durch die starke Abnutzung im täglichen Gebrauch bedingt. Sie wurden deshalb und auch wegen der Einführung handlicherer oder neuerer Formen ersetzt. Nachdem der Wert des Werkstoffes meist kein besonderer war, wurden veraltete nicht aufbewahrt. Bei Goldarbeiten war es gebräuchlich, dass man diese nach ihrer Abnutzung einschmolz und das so gewonnene Gold und Silber zu neuen Geräten und Kleinodien verarbeitete.

Im Mittelalter war bei uns das Goldschmiedehandwerk das charakteristischste und gleichzeitig luxuriöseste Kunsthandwerk. Die reichen Erzkommen, welche den Goldarbeitern das nötige Material lieferten, waren legendär. Die Gruben des Landes förderten die Hälfte der gesamteuropäischen Schürfungen an Gold und ein Drittel des



Kelch, Silber, vergoldet, Medaillons am Fusse, 14. Jh.,
Sarišské múzeum, Bardejov

Silbers.¹ Der Verarbeitung von Gold und Silber widmeten sich ausser den Münzenprägern und Medailleuren auch die Vergolder, die Goldschläger, die Erzeuger von Filigran und Goldfäden und besonders die Goldschmiede. Das Gold wurde hauptsächlich zu Schmuck verarbeitet, während verschiedenes Geschirr und Prunkgefässe aus Silber getrieben wurden. Die Goldschmiede verfertigten auch Siegel, ebenso werden diesen die schmückenden Beschläge zugeschrieben, mit denen die Buchbinder die massiven Bände festigten.

Das Material, das der Goldschmied für seine Arbeit benötigte, bekam er meistens von dem Besteller. Aus erhalten gebliebenen Testamenten und schriftlichen Verzeichnissen geht hervor, dass der Goldschmied Rohmaterial oder verschiedene Kleinodien übernahm, um diese zu neuen Kunstwerken zu verarbeiten.²

Dem Golschmied war das Verhältnis der Silberlegierung vorgeschrieben. Zum erstenmal begegnen wir dieser Verordnung im 74. Punkt der Zipser Willkür aus dem Jahre 1370, wo dem Goldschmied vorgeschrieben wird, zu einer Mark Silber nur ein Lot Messing beizufügen.³ Im 14. Jh. verwendeten unsere Goldschmiede 15-lötiges Silber, im Laufe der Zeit verminderte sich aber die Qualität der Legierung, im 16. Jh. wurde nur noch 14-lötiges Silber verarbeitet.

Die mittelalterlichen Städte wurden immer mehr zu Treffpunkten des politischen, wirtschaftlichen und kulturellen Geschehens; im Schutze ihrer Mauern entwickelten sich Handel, Gewerbe und Kunst. Durch die Verlegung des wirtschaftlichen Geschehens in die Städte und die Entstehung der Zünfte verminderte sich die Zahl jener Goldschmiede, welche in Klöstern und an Adelshöfen arbeiteten.

In den mittelalterlichen Städten war der Goldschmied ein gesuchter und ständig beschäftigter Kunsthandwerker, einer von jenen, welche zur Ausschmückung des Inneren der neubauten gotischen Dome beitrugen. Nicht nur die Kirche, sondern auch die Bürger — besonders vom 15. Jh. an — wendeten sich mit ihren Aufträgen an ihn. Die reichen Bürger des Mittelalters pflegten der Kirche kostbare Geschenke zu spenden. Auch in ihren Testamenten gedachten sie der Kirche, wenn sie dieser aus ihren Haushalten Silbergeräte und Geschmeide zur Herstellung von Kelchen, Kreuzen und anderen liturgischen Geräten vermachten.

Schon in dieser Zeit markierten sich drei hauptsächliche Gebiete unseres Goldschmiedehandwerkes; im Westen des Landes war in Bratislava das aktive Zentrum der Goldschmiedekunst, welche in ihrem Schaffen vom nahegelegenen Wien stark beeinflusst wurde.

Das zweite Zentrum waren die Bergwerksstädte der Mittelslowakei Banská Štiavnica und Banská Bystrica, wo dieses Kunsthandwerk die besten Be-

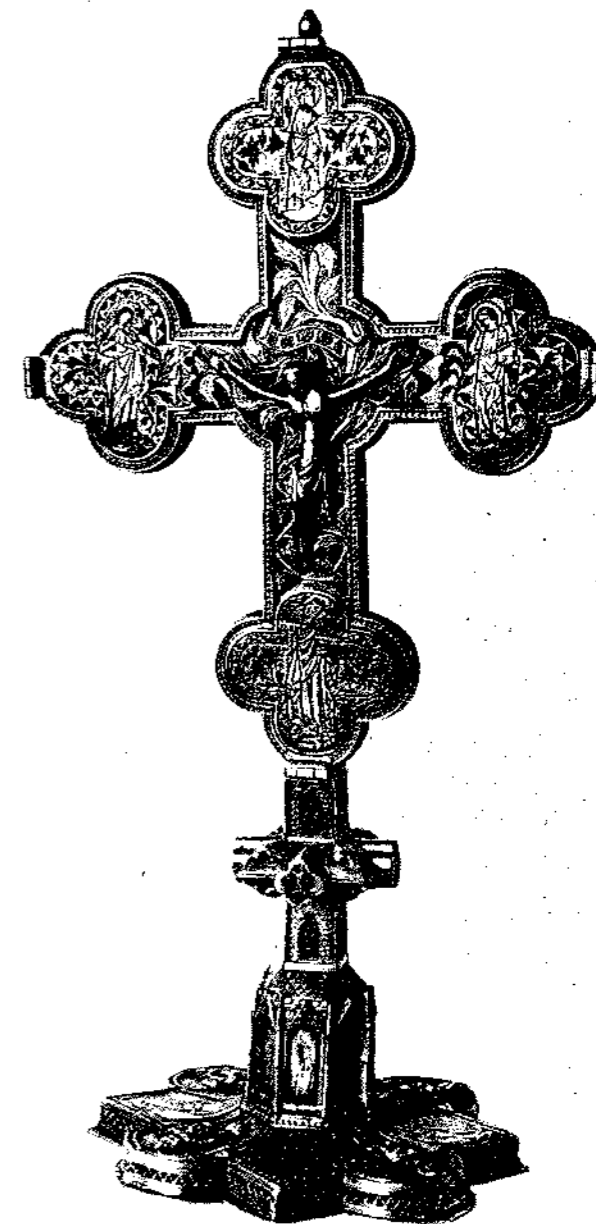
dingungen zur Entstehung und Entfaltung hatte. Es ist nur selbstverständlich, dass die bekanntesten Zentren des Golschmiedehandwerkes in der Nähe der Gold- und Silberminen entstanden. Hier war der erforderliche Werkstoff zur Hand und hier fanden sich auch durch den Bergbau reich gewordene Bürger, welche sich manchen Luxus leisten konnten.

Das dritte Zentrum dieses Kunsthandwerkes entstand im Osten des Landes. Hier waren die hervorragendsten Mittelpunkte der gotischen Goldschmiedekunst Bardejov, die Zipser Städte und besonders Košice. Verzeichnisse aus der Schatzkammer des Košiceer Domes, sowie Testamente von Bürgern zeugen von einer ständigen, intensiven Beschäftigung der Košiceer Goldschmiede und das sogar in der Zeit von kriegerischen Unruhen, wo dieses Kunsthandwerk in anderen Städten des Landes zum Stillstand kam. Zum Aufblühen des Goldschmiedehandwerkes in den Zipser Städten trug auch der Umstand bei, dass diese von den wichtigsten Handelswegen berührt wurden. Ausser wirtschaftlichen Verbänden entstanden so ausländische Kontakte auch im Gebiete der Kunst und des Kunsthandwerkes.

Unsere mittelalterliche Goldschmiedekunst unterlag vielen künstlerischen Anregungen der Länder, mit denen uns zu jener Zeit intensiver wirtschaftlicher, politischer und auch kultureller Verkehr verband. Diese Einflüsse übernahmen unsere Goldschmiede frei und passten sie ihren eigenen Fähigkeiten und der heimatlichen Tradition an.

Die byzantinischen Überlieferungen welche unsere romanische Goldschmiedekunst bis zum 14. Jh. charakterisierten, verschwanden allmählich. Zur Zeit der Anjou und Mathias Corvinus kamen viele italienische Künstler, also auch Goldschmiede ins Land. Sie wirkten meist isoliert an Adelshöfen und ihr Schaffen blieb so nach Zeit und Gebiet begrenzt. Italienischer Einfluss war besonders im Bereich des Königshofes in Ofen charakteristisch.

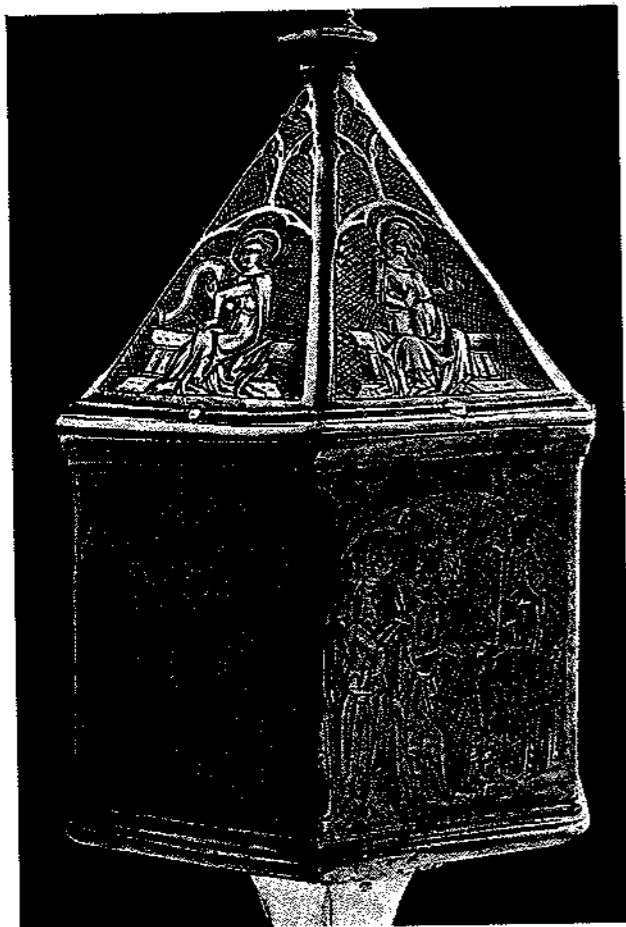
Für das Gebiet unserer Heimat war die kulturelle Berührung mit Deutschland und Polen richtungweisend. Aus der Zips z. B. gingen viele jungen Adepten der Goldschmiedekunst nach Krakau, wo sie dieses Handwerk erlernten.⁴ Im Verlaufe des 14.—16. Jh. kamen wandernde Gold-



Relikvienkreuz, Silber, erste Hälfte des 14. Jh., kath.
Kirche, Spišská Nová Ves

schmiede aus Deutschland, Polen und Österreich ins Land. Mancher von ihnen liess sich für immer bei uns nieder.⁵

Mit fremdem Schaffen wurden unsere Goldschmiede also auf verschiedene Art bekannt: auf der Wanderschaft im Ausland, durch importierte



Ziborium (Detail), Silber, vergoldet, 14. Jh., Original im Magyar Nemzeti Múzeum, Budapest, Kopie in Spišský Štvrtok

Goldschmiedearbeiten oder — besonders in späterer Zeit — durch ausländische Musterbücher.

Auch wenn in den mittelalterlichen Städten die Profanation des Kunsthandwerkes nach und nach um sich griff, blieben doch die gotischen Kathedralen die Hauptabnehmer der kostbarsten Erzeugnisse des Kunsthandwerkes. Die Schatzkammern gotischer Dome bargen grosse Schätze, trotz aller Einbussen, welche sie im Laufe der Jahrhunderte erlitten.⁶

Kelche, Reliquiare, Altarkreuze, Pazifikale, Ziborien, Ölgefässe, Monstranzen und Bischofsstäbe verfertigte man im Mittelalter, besonders im 14. Jh. aus hochlötigem Silber. Deshalb fielen besonders diese verschiedenen Konfiskationen zum Opfer; heute kennen wir nur eine kleine Anzahl sakraler Geräte aus dem 14. Jh. und das hauptsächlich solcher aus vergoldetem Messing.

Unsere liturgischen Gefässe aus dem 14. Jh. bewahrten im Grunde die Formen der romanischen Goldschmiedekunst. Charakteristisch war der kreisrunde Fuss und das gravierte Dekor. Der Kelch aus Lendak bietet uns ein schönes Beispiel kirchlicher Goldschmiedegeräte aus der ersten Hälfte des 14. Jh. Die gerauhte Oberfläche des Sechspassfusses schmückte der Goldschmied mit 6 Medaillons, aus deren dunklen Niellofond die Symbole der 4 Evangelisten, die Darstellung Mariens und des Agnus Dei eindrucksvoll hervortreten. Der verschmälerte Teil des Fusses ist glatt und bildet über den Medaillons dreipassförmige Bogen mit plastischen Blättern.

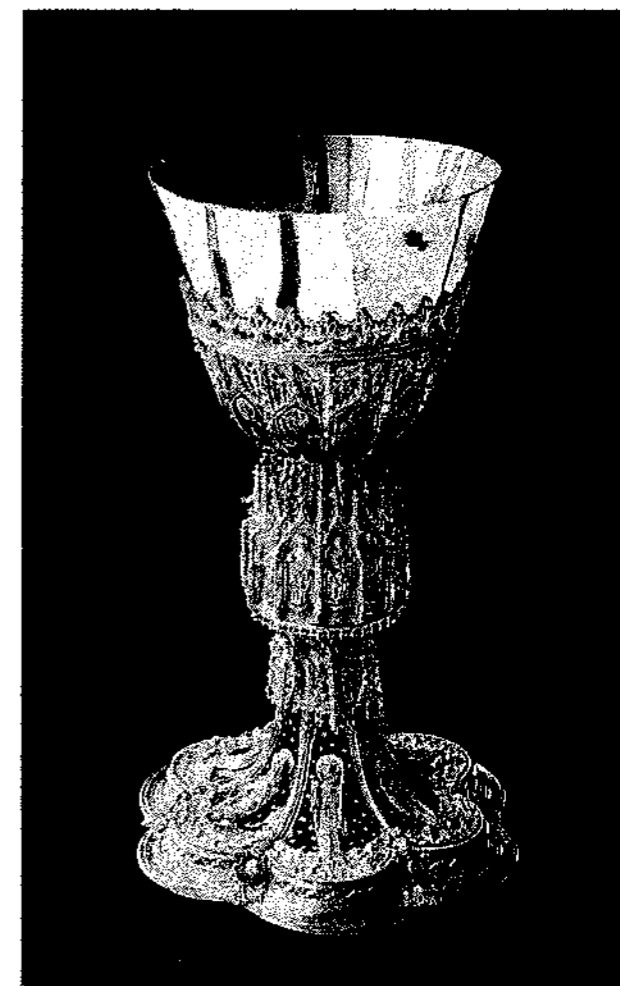
Aus dem 14. Jh. stammt auch der Kelch aus der ev. Kirche in Poprad, sein Zierat besteht aus Masswerk, Krabben und Blattornamenten, am Fusse des Kelches sind die Attribute der 4 Evangelisten.

Zu unseren Denkmälern der Goldschmiedekunst aus dem 14. Jh. gehören auch zwei — später ergänzte und ausgebesserte — Kelche aus der Sammlung des Šarišské múzeum in Bardejov. Ein ursprünglich aus Kysak stammender Kelch hat auf dem kleinen sechspassförmigen Korb seiner Kuppe ein graviertes Pflanzendekor, welches drei ebenso gravierte Kristusbilder umrahmt. Auch die Medaillons, darstellend einen hl. Bischof, den Pelikan und Johannes den Täufer am Fusse des anderen Kelches repräsentieren die typische Art der Goldschmiedearbeit des 14. Jh.

Wir erwähnten bereits, dass das Schaffen des Goldschmiedes der Gotik ein anonymes Werk war, da er seine Erzeugnisse nicht signierte. Erzeugnisse des Goldschmiedehandwerkes aus dieser Zeit können wir daher nur selten identifizieren. Eine Ausnahme bildet hier das Reliquienkreuz aus Spišská Nová Ves, das zwar auch kein Goldschmiedezeichen trägt, an den Querbalken des Kreuzes sind jedoch die Initialen NG, resp. NC eingraviert. Sie werden dem aus Siena stammenden Goldschmied Nikolaus Gallicus oder Nikolaus Castellanus zugeschrieben, welcher samt seiner Familie in Diensten Karl Roberts stand. Das Kreuz stammt aus der ersten Hälfte des 14. Jh. und war ursprünglich mit einem transluziden Silberemail überzogen, also einer typischen Technik der Sieneser Goldschmiede. Heute sind nur noch

Bruchstücke dieses Emails Schmuckes am Querbalken des Kreuzes zu finden. Der achtpassförmige Fuss mit durchbrochenem Sockel zeigt verschiedenes Dekor: montierte Plättchen mit Masken und gravierten Flächen mit Szenen aus dem Leben Christi. Der untere Teil des achteckigen Schaftes ist verbreitert, unter den Arkaden standen hier ursprünglich emaillierte Heiligen-Figürchen. Den schlanken Schaft teilt ein polsterartiger Nodus, an den Ecken plastische Blättchen, an den Rotuli der Namen Jesus bildende Buchstaben. Die dreipassförmigen Kreuzenden haben auf der Rückseite ein graviertes figurales Dekor und einen gegossenen Korpus. Die Rückseite der Querbalken zeigt die

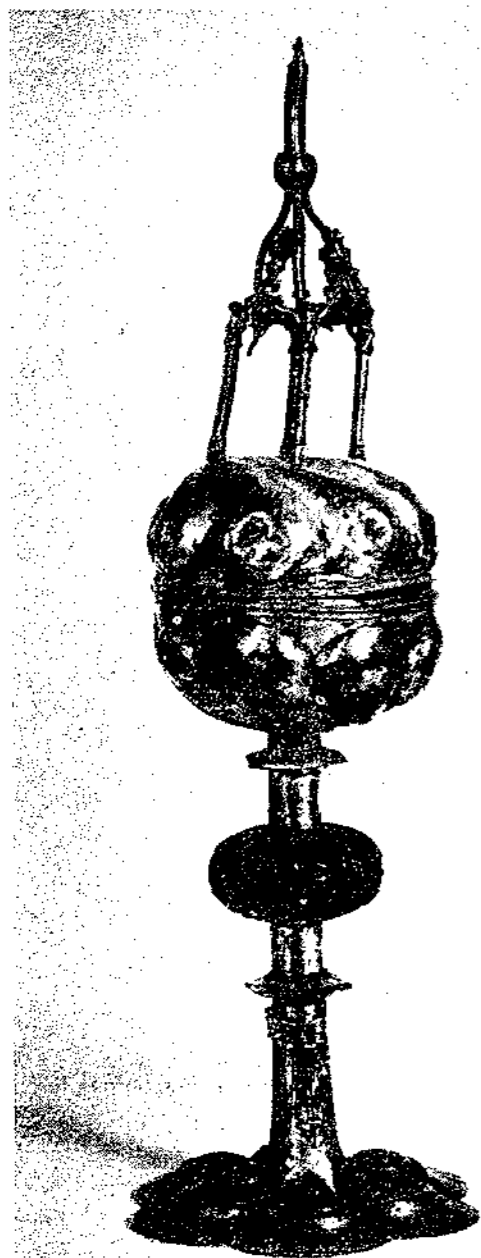
Kelch, Silber, vergoldet, Ende des 15. Jh., Dom, Bratislava



Kelch, Silber, vergoldet, 15. Jh., Dom, Bratislava

eingravierten Symbole der 4 Evangelisten und eben hier sind noch Spuren von blauem, grünem und veilchenfarbenem Email zu finden. Das Reliquiar zeugt von der hohen Meisterschaft seines Erzeugers. Das reich geschnittene und gravierte Dekor der figuralen Teile trat bei dieser Emailtechnik ganz besonders hervor, da die Tiefenunterschiede der Reliefs unter der durchscheinenden, farbigen Emailschiene besondere Lichteffekte sowie eine verschiedene Intensivität der Farben hervorrief. Dieses Kreuz wirkt auch in seiner heutigen Unvollkommenheit als ausgeglichenes und definitives Kunstwerk.

Die Werkstatt des Meisters Nikolaus oder wenigstens seinen Einfluss repräsentiert ein Kunstwerk, das sich im Ausland befindet — das Ziborium aus Spišský Hrušov. Am sechskantigen Be-



Ziborium, Kupfer, vergoldet, Anfang des 16. Jh., kath. Kirche, Levoča

hälter, sowie am Deckel finden wir graviertes Dekor. Die Szenen am Gefäss komponierte der Goldschmied in gotische Arkaden. Sie stellen die Verkündigung, Christus am Ölberg, den Judaskuss, Christus vor Pilatus, die Geißelung und Kreuzigung dar. Auf dem Deckel sehen wir Bilder der 4 Evangelisten und des hl. Petrus und Paulus. Das

gravierte Dekor an diesem Ziborium — zum Unterschied vom vorher erwähnten Kreuz — war nicht Grundlage für durchscheinendes Silberemail, sondern bildete ein selbständiges Dekor. Es repräsentierte ein Goldschmiedeverfahren, welches verwandte Momente in der neueren Technik der Kupferstiche hat.

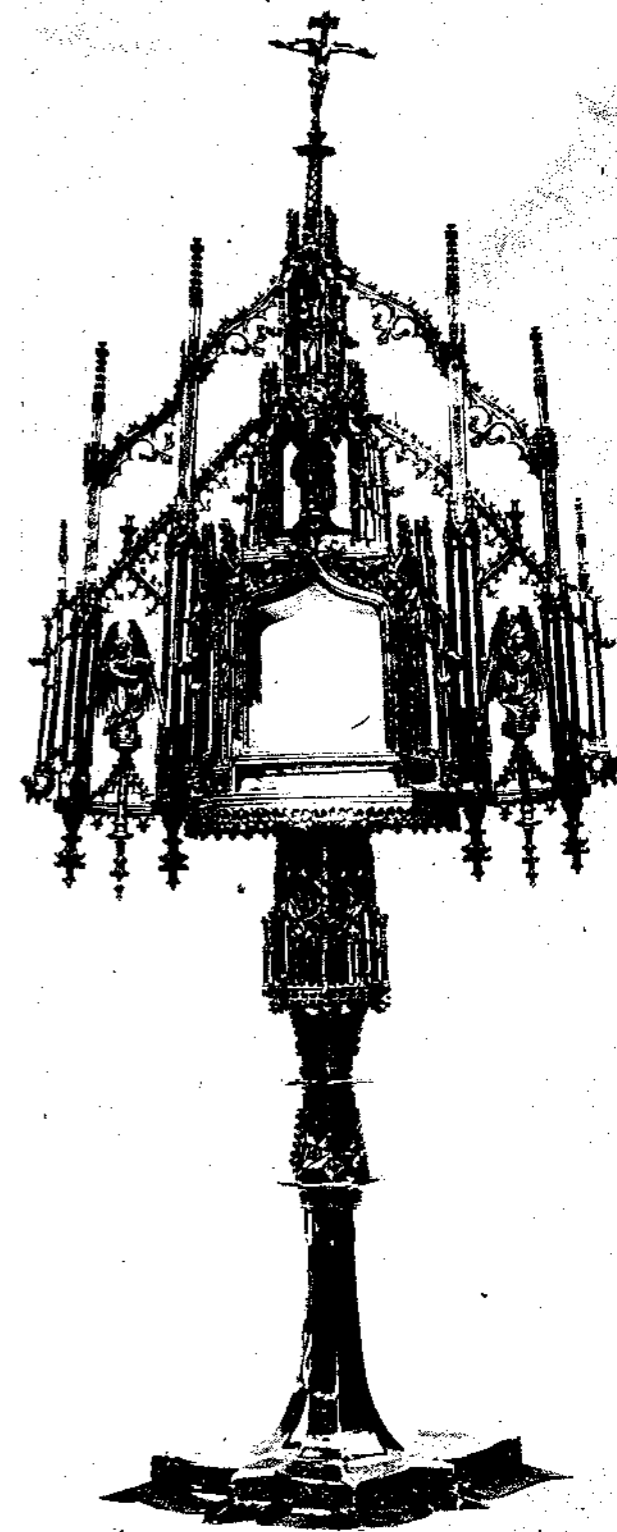
Vom 15. Jh. an stieg das Interesse für weltliche Erzeugnisse. Gegenstände des täglichen Gebrauchs, sowie Schmuck unterlagen mehr der natürlichen Abnutzung und dem Wandel der Mode als die sakralen Gefässe. Wie schon erwähnt, liess der Mäzen des Mittelalters seine persönlichen Kleinodien und sein Silbergeschirr oft auf Kirchengüter umarbeiten. Das Metall von veralteten oder abgenutzten Geräten wurde auch für neue Erzeugnisse verwendet. Zum Erkennen der Vielfältigkeit der profanen Goldschmiedarbeiten verhelfen uns gotische Testamente, in denen Becher, Schalen und Pokale, Löffel, Spangen, Gürtel, Knöpfe sowie Ringe, Kreuze und Anhänger erwähnt werden.⁷

Die Umgebung des Bürgers des Mittelalters, sowie auch manchen längst unbekanntem Hausrat zeigen uns Details aus Tafelmalereien. Die Maler der Gotik geben allen religiösen Geschehnissen den Rahmen ihres eigenen Lebens, sie verewigten so Möbel und Gebrauchsgegenstände, die ihnen gebräuchlich waren. Bei den Abbildungen verschiedener biblischer Gastmähler finden wir daher auf dem gedeckten Tisch getriebenes Geschirr; konische Becher auf massivem Sockel mit gegossenen Tatzen, unter ihrem Lippenrand mit ornamentalem Fries, weitere Becher mit plastisch geripptem Körper, Pokale auf mehrpassförmigem Fuss mit gegossenem Fleuron auf dem Deckel, schlanke, birnenförmige Kannen mit zweigartigem Henkel, auch glatte Teller, Schüsseln und Messer fehlten nicht auf dem Tisch eines solchen Gastmahles. Es musste dies das Gastmahl eines reichen Bürgers sein, das die Maler des Mittelalters so verewigten, denn die Speisesäle des Adels zeichneten sich in dieser Zeit schon durch grossen Luxus aus; ihre Geschirrschränke bargen Unmengen von kostbarem Tafelgeschirr aus Gold und Silber.⁸

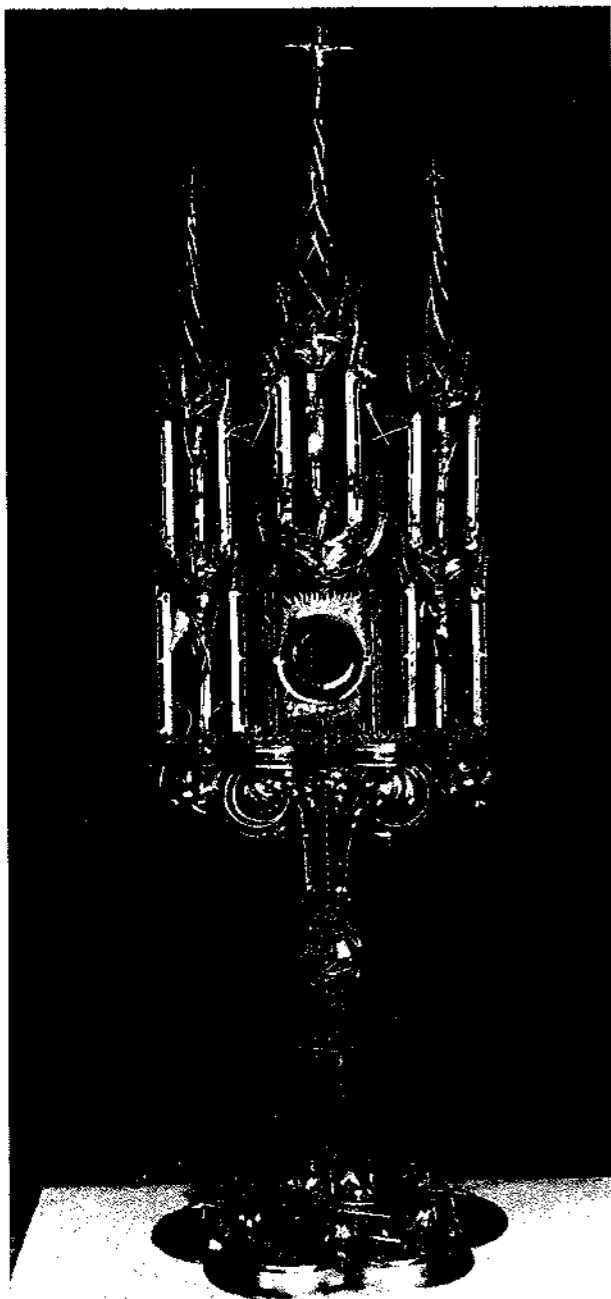
Für unser Goldschmiedehandwerk bedeutete das 15. Jh. eine Vielfalt an Formen, Bereicherung des Dekors und der angewendeten Techniken. Die

Füsse der Gefässe waren mehrpassförmig, um den Sockel mit durchbrochenem Fries, der Schaft polygonal und man legte immer grösseres Gewicht auf eine dekorative Ausstattung des umfangreichen Nodus. Dieser hatte die Form einer abgeflachten Kugel mit durchbrochenem Muster oder plastischem Filigranschmuck. Die massiven Rotulis mit Emailfüllung trugen Buchstaben, welche die Namen Jesu und Marien bildeten; später hatten die Rotulis auch die Form von Blumen. Am schönsten aber waren jene Noden, welche in Anlehnung an die gotische Architektur kleine Kapellen mit Säulen, Bogen und Fialen imitierten. In die Arkaden des Nodus stellte der Goldschmied gegossene oder geschnittene Figuren von Heiligen oder Engeln. Auch der Korb des Kelches wurde immer prächtiger und war meist mit geometrisch angebrachtem, mit granuliertem Filigrandekor, Drahtemail, oder montierten Blumen aus geschnittenem und gedrehtem Silberblech geschmückt. Der Korb des Kelches endete in einem zart modellierten, plastischen Lilienfries. Das Filigran, das im Goldschmiedehandwerk von altersher verwendet wurde, war auch in der Gotik eine beliebte Dekoration. Vom 15. Jh. an bewährte es sich als einer der grundlegenden Teile der Drahtemalerei, wenn mit feinem gedrehtem Draht auf Metallgrund die Konturen des Dekors und gleichzeitig die Fächer oder Abteilungen für das verschiedenfarbige Email gebildet wurden. Oft verwendete der Goldschmied nur reine Filigranzier als Schmuckwerk; er bedeckte Fuss, Nodus und Korb der Kupa mit dichtem, meist geometrischem Muster aus Filigrandraht und unterstrich die Wirkung dadurch, dass er ihn mit feinkörniger Granulation bedeckte, wie z. B. an den beiden Kelchen der r.-k. Kirche in Spišská Sobota. Den sechspassförmigen Fuss dieser Kelche schmückt ein durchbrochenes, gegossenes Rankenornament.

Drahtemail kannten und verwendeten ursprünglich die Venetianer Goldschmiede, jedoch im 15. und 16. Jh. wurde es typisch für unsere Goldschmiede-Erzeugnisse. Mit Drahtemail wurden hauptsächlich die Körbe der Kelche geziert; für das 15. Jh. war das warme Kolorit des Emails charakteristisch, während im 16. Jh. rot, braun und schwarz von der Palette verschwindet. Neu



Monstranz, Silber, vergoldet, 15. Jh., kath. Kirche, Biskupice



Monstranz, Silber, Anfang des 16. Jh., kath. Kirche, Spišská Nová Ves

ist die gelbe Farbe. Drahtemail bedeckt z. B. den Kelch vom Ende des 15. Jh. aus der Schatzkammer des St. Martins-Domes in Bratislava. Der sechspassförmige Fuss und der Korb der Kupa sind in 6 Felder geteilt, ihren Grund bedeckt grünes, blaues und manganfarbenes Email, darinnen

ein stilisiertes Pflanzendekor mit weisser Emailfüllung. Den massiven Nodus dieses Kelches versah der Goldschmied mit plastischem Blattwerk und Rotuli in Blütenform.

Zu den architektonisch beeinflussten Arbeiten gehört ein weiterer Kelch des Bratislavaer Domes; an diesem wurden die gegossenen Details mit reichem Emailschnuck versehen. Auf dem sechspassförmigen Fusse sind unter einem gegliederten Baldachin — vor einem Hintergrund aus blauem Email — plastische Reliefs von Heiligen. Auch den kapellenartigen Nodus schmückte der Goldschmied mit 12 Heiligenfigürchen und wiederholte das Motiv des Nodus auch am Korb der Kupa.

Architektonischen Prinzipien entspricht auch ein Kelch vom Anfang des 16. Jh., welcher sich in der Schatzkammer der Bischofskirche in Nitra befindet. Der sechskantige Nodus hat gegossene und geschnittene Figürchen. Den sechspassförmigen Fuss sowie den Korb des Kelches bedeckte der Goldschmied mit dichtem Filigrannetz; am Umfang des Fusses dieses — im Grunde gotischen — Denkmals, zeigt sich schon ein Renaissancecedetail in Form des geschnittenen Eierstabes.

Der Kelch aus der St. Ägidius-Kirche in Bardejov aus der zweiten Hälfte des 15. Jh. ist eine der wenigen identifizierten Goldschmiedearbeiten dieser Zeit; er wird dem dort ansässigen Goldschmied Gaspar zugeschrieben. Der Kelch ist von klassischer Einfachheit, das figurale, gravierte Dekor zeigt je ein Bild von sechs Heiligen auf dem sechspassförmigen Fuss: Maria, Johannes der Evangelist, St. Katharina, St. Barbara, St. Andreas und St. Ägidius. Dekorativ wirkt auch der mit Minuskelschrift versehene Streifen, welcher die Kupa umspannt.

Unsere mittelalterlichen Denkmäler sind arm an Ziborien. Es blieben uns nur einfachere, aus vergoldetem Messing, erhalten. Mit mehrpassförmigem oder rundem Fuss, mit massivem Nodus und schlankem Schaft; ihre breite Kupa und Deckel zeigten ein bescheidenes, getriebenes oder gegossenes Dekor. Sie sind schwerfällig, mit spärlichem Zierat, da ihrem Material die Weichheit und Formfähigkeit des Silbers fehlt.

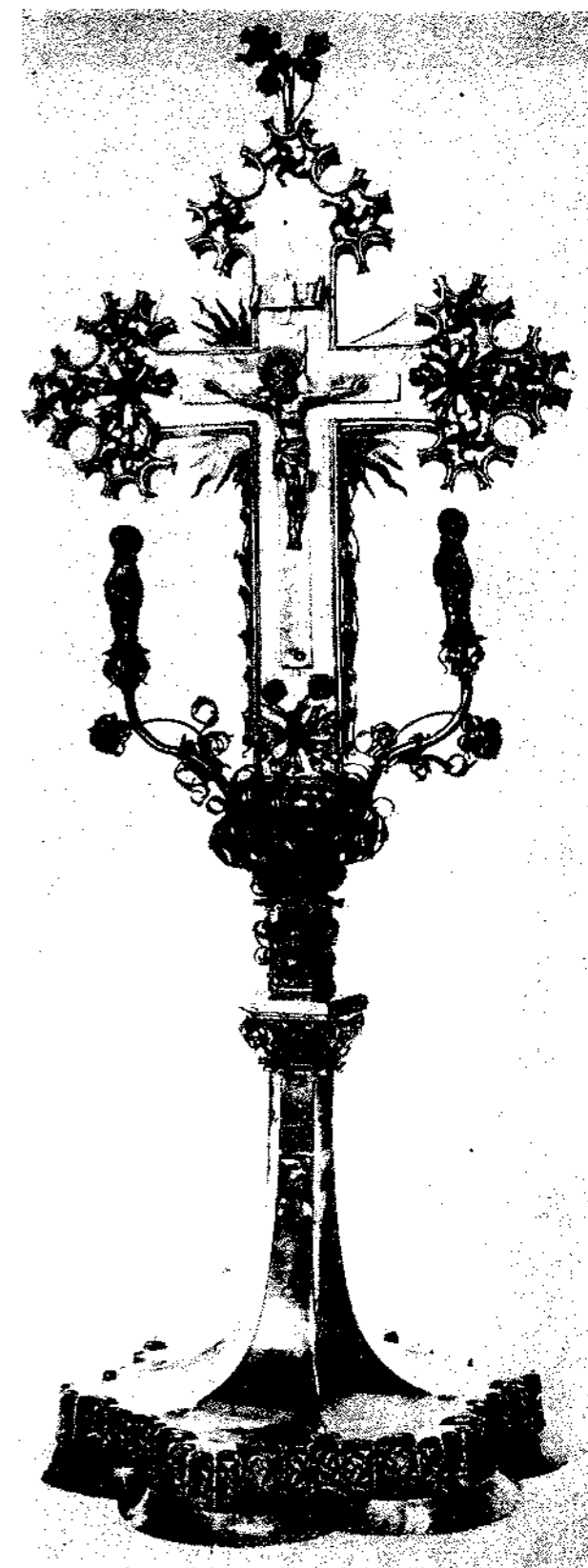
Im Besitz der St. Jakobs-Kirche in Levoča sind zwei solche Messingziborien: das ältere — vom Ende des 15. Jh. — hat einen sechspassförmigen

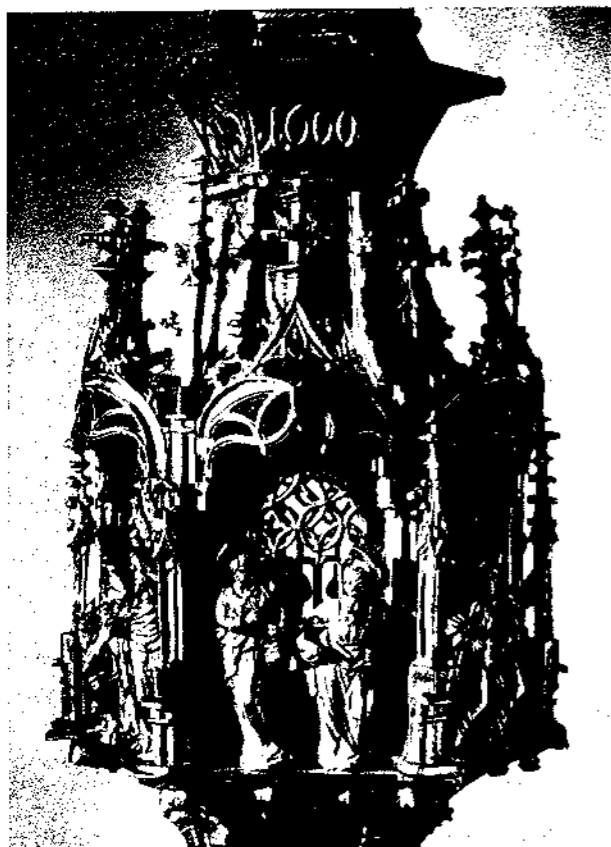
Fuss mit getriebenen Buckeln und hohem Schaft, der Nodus hat die Form eines Granatapfels. Das eigentliche Gefäss ist rund, auf dem getriebenen Deckel ein gegossenes Türmchen aus gotischem Bauzierat. Das jüngere der beiden Ziborien ist vom Anfang des 16. Jh., sein Fuss ist ähnlich dem vorher beschriebenen, den sechskantigen Schreinerien hier plastische Rippen mit gegossenen Krabben, den Deckel schmückt ein massives Fleuron.

Zu den allerschönsten und anspruchsvollsten Werken unseres gotischen Goldschmiedehandwerkes gehörten die Monstranzen — feierliche Behälter zur Schaustellung der Hostie. Anfangs waren sie bescheidener geformt, hatten einen durchsichtigen Schrein, welchen nur ein architektonisch empfundenes Türmchen schmückte. Auch für den Ausbau und die Ausschmückung der Monstranzen bedeutete das 15. Jh. eine aussergewöhnliche Bereicherung. Der Fuss der Gefässe ist mehrpassförmig, der polygonale, schlanke und verhältnismässig hohe Schaft ist betont durch einen massiven, eine gotische Kapelle darstellenden Nodus. Die mehrstöckigen, reichgegliederten Flügel, welche den Monstranzbehälter umrahmen, sind aus gotischen Bauelementen, Masswerk, Fialen, Wimpergen, Krabben und Fleurons gebildet. Unter Baldachinen, auf Konsolen stehen gegossene und geschnittene Figürchen von Heiligen. Der Goldschmied der Spätgotik am Ende des 15. und Anfang des 16. Jahrhunderts lockerte den anfangs schroff empfundenen und geformten Bau der Monstranzen durch Anbringung frei arrangierter, malerischer Ranken, von aus dünnem Silberblech geschnittenen Blüten, Blättern und gegossenen Früchten.

Ein Beispiel des architektonischen Aufbaues ist die Monstranz in der r.-k. Kirche in Veľká. Der mit durchbrochenem Masswerk gearbeitete Sockel des achtpassförmigen Fusses, der kapellenartige Nodus und die Flügel der Monstranz sind eine gekonnte Zusammenstellung von Details zeitgenössischer Architektur. Im Gipfel der Monstranz, unter einem Baldachin die Figuren Marias und Johannes. Das ganze krönt ein Fleuron und eine geschnittene Kalvariengruppe.

Altarkreuz, Silber, Anfang des 16. Jh., kath. Kirche, Spišská Nová Ves





Pedum (Detail), Silber, vergoldet, Ende des 15. Jh., Kathedrale, Spišská Kapitula

Petschaft der Stadt Košice, Silber, 1504, Východoslovenské múzeum, Košice



Ein ähnliches Prinzip zeigt auch die Monstranz aus dem St. Martins-Dom in Bratislava. Den Nodus ersetzt ein achteckiges, imitiertes Kapellchen. Säulen, Bogen und Fialen an den Flügeln der Monstranz bilden den Raum für die geschnittene Szene „Der englische Gruss“ und über der Lunula ist ein zweistöckiges Türmchen mit der Figur Christi. Auf den einzelnen Feldern des achtpassförmigen Fusses machen sich gravierte Szenen der Geißelung Christi geltend.

Die Monstranz vom Ende des 15. Jh. aus Prievidza gehört nicht in die Reihe der streng aufgebauten Monstranzen. Sie erinnert an ein leichtes, dreistöckiges Türmchen, die gewohnte Schroffheit des architektonischen Aufbaues unterbrechen durchflochtene Zweige und Eselsrückbögen. Eine Vielfalt schlanker Fialen geben dem Ganzen einen Hauch von spielerischer Eleganz. Aussergewöhnlich ist auch der gegossene figurale Schmuck besonders der Gruppe des Pelikans mit seinen Jungen.

Der Übergang vom 15. zum 16. Jh. bringt der Goldschmiedekunst ein neues Detail: geschnittene und gedrehte Ranken aus dünnem Silberblech. Dieser Zierat wurde frei arrangiert in Form von realistisch empfundenen Zweigen, Blüten, Früchten und unterbrach so die strenge Tektonik der Kunstwerke. Dieser neue Zierat ist bezeichnend für den Kelch von Spišská Kapitula vom Anfang des 16. Jh. Der Korb der Kupa — abgeschlossen mit Perlenstreifen und Lilienfries — ist wie ein Blumenstrauss aus geschnitten Blüten und Blättern.

Geschnittenes Pflanzendekor charakterisiert auch die silberne Monstranz und das Altarkreuz aus der Kirche von Spišská Nová Ves, welche dem Kaschauer Meister Antonius zugeschrieben werden. Auf dem sechspassförmigen Fuss der Monstranz mehren sich die durchflochtenen, plastischen Zweige mit geschnittenen Blättchen, den sechseckigen, architektonischen Nodus umwindet ein Kranz von mit Fialen geschmückten Gerten. Auf den Flügeln der Monstranz mit gedrehten Säulen und Fialen und unter den Baldachinen der drei dreistöckigen Türmchen, welche die Monstranz krönen, hat der Meister gegossene und geschnittene Figürchen von Heiligen und Engeln angebracht. Das realistische Empfinden des Spät-

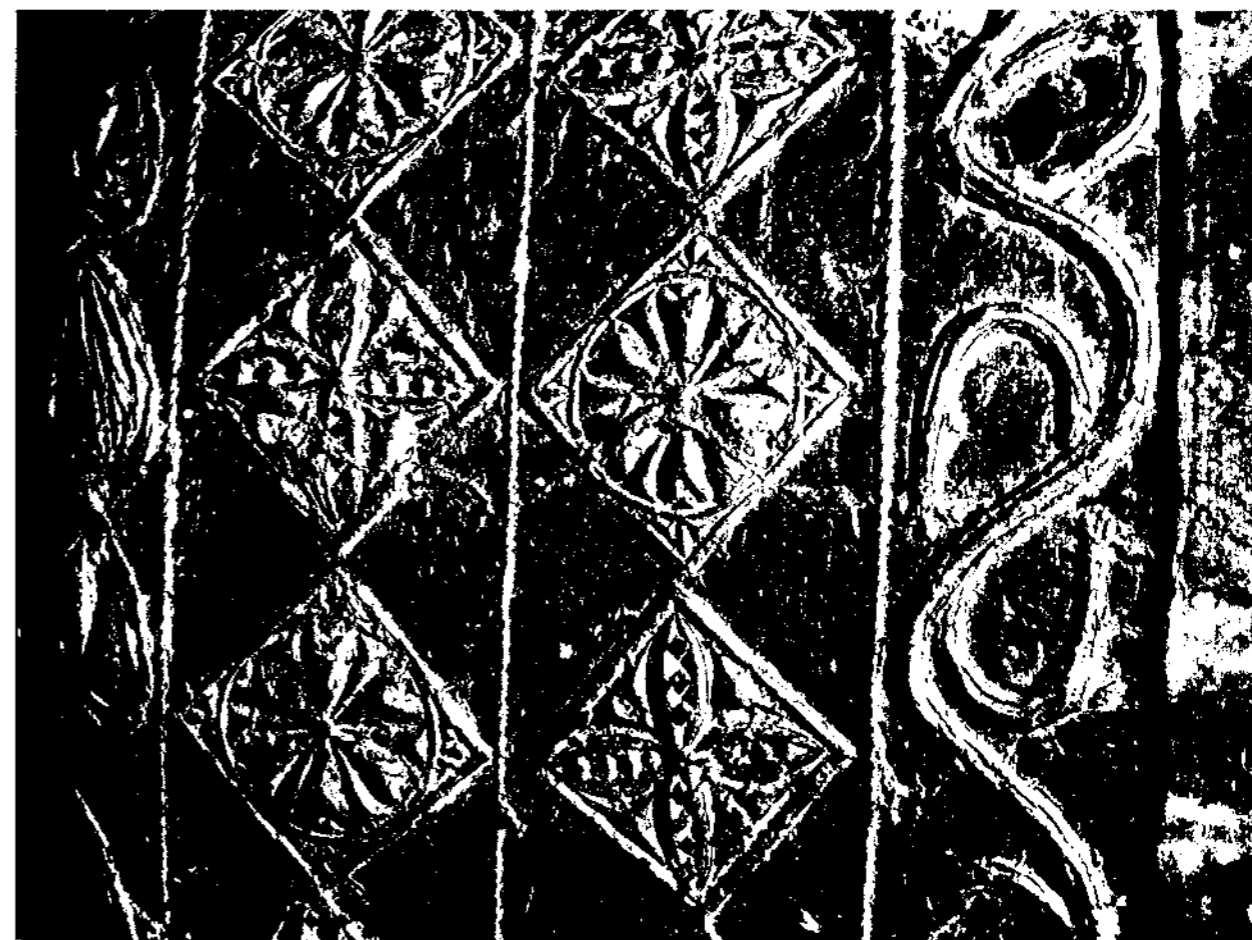
gotischen zeigt sich hier in der Bildung von Blütenranken unter den Flügeln der Monstranz. Ähnlich im Gesamteindruck, besonders aber seinem Zierat, ist das Altarkreuz, an dem das Pflanzendekor aber noch reicher in Erscheinung tritt.

Zu den Goldschmiedewerken, welche der feierlichen Repräsentation dienten, gehörte auch der Bischofsstab. Das gotische Pedum von Spišská Kapitula ist ein Repräsentant dieser seltenen, gotischen Denkmäler. Im 17. Jh. wurde er in Augsburg renoviert — und mit gegossenem und geschmiedetem barockem Ornamentalschmuck und kleinen Plastiken ergänzt. Das ursprünglich gotische Pedum charakterisiert nurmehr der massive, architektonische Nodus.

Den Goldschmied des Mittelalters beschäftigten die Zünfte und der städtische Magistrat; in seiner Werkstatt bestellten sie die Geräte, welche sie zu Taufe (Detail), Bronze, 13.—14. Jh., kath. Kirche, Stará Lesná



Petschaft der Goldschmiedezunft in Košice, Silber, 1476, Východoslovenské múzeum, Košice





Taufe (Detail), 1439, kath. Kirche, Poprad (Veľká)

ihrer Arbeit oder zur Repräsentation benötigten. Von diesen verschiedenartigsten Geräten sind uns nur Siegel und Petschafte erhalten geblieben, welche der Goldschmied in runde Silber- oder Messingscheiben schnitt, resp. gravierte. Die umlaufende kreisrunde Aufschrift und Jahreszahl erklärten die Verwendung dieser Petschafte. Aus der ersten Hälfte des 15. Jh. stammt das Silbersiegel der Stadt Bardejov, ein Werk des Käsmarker Goldschmiedes Mikuláš aus Olmütz. Der Meister zeigte sich hier als ein vollendeter Könner seines Handwerkes — bis ins kleinste Detail ist das Antlitz des schildtragenden Engels ausgearbeitet, ebenso die Federn seiner Flügel, sowie die Falten des Gewandes. Eine identifizierte Arbeit des Meisters Antonius ist das grosse, silberne Siegel der Stadt Košice aus dem Jahre 1504. Im Kranze der Majuskelschrift: „Sigillum civitatis Cassa“ zeigt er einen Engel mit dem neuen Stadtwappen. Dieses Siegel entstand im Übergang zwischen zwei Stilepochen: Der Goldschmied verwendete noch die alten, gotischen Formen, applizierte aber auch schon solche der Renaissance.



Taufe, Bronze, 1463, kath. Kirche, Lubica

Ein besonders seltenes gotisches Siegel ist jenes der Goldschmiedezunft von Košice aus dem Jahre 1476. Es erfasst die Halbfigur des Patrons der Goldschmiede in einer von Fialen umsäumten Nische, als ob der Graveur hier ein Detail eines architektonisch empfundenen Nodus eines seiner Werke verwendet hätte. Die Minuskelschrift („c der goldschmied ein in casscha 1476“) spricht deutlich über die Sendung dieses Siegels.

Im Mittelalter gab es bei uns — ausser dem Goldschmiedehandwerk ein weiteres, metallverarbeitendes Kunsthandwerk — den Bronzeguss. Das notwendige Kupfererz war vorhanden, man gewann es schon im 13. Jh. in der Umgebung von Banská Štiavnica; bedeutend waren auch die Kupferbergwerke der Zipser und Gemerer Gegend, in denen die Förderung, besonders im 15. Jh. seine Blütezeit erreichte. Das gewonnene Erz war ein wichtiger Handelsartikel, welcher von uns bis Flandern, England und Schweden ausgeführt wurde. Einen grossen Teil des Kupfers aber verarbeiteten unsere heimischen Handwerker; hier wurden besonders die Glockengiesser bekannt.

Unsere Bronzegiesser verfertigten natürlich ein reichhaltigeres Sortiment von Gusswaren, z. B. Kessel und kleinere Gebrauchsgegenstände, diese wurden durch den täglichen Gebrauch aber abgenützt und nachdem sie keinen grösseren Wert hatten, auch nicht aufbewahrt.

Den reichen Funden von Kupfererz und dem grossen Holzbestand der umliegenden Waldungen zufolge, war es möglich, dass sich Spišská Nová Ves von alters her zu einem blühenden Mittelpunkt des Bronzegusses entwickelte. Hier entstanden Glocken und Taufbecken, von denen mehrere Denkmäler bis heute erhalten blieben. Diese wurden im gleichen Verfahren hergestellt; die flüssige Bronze wurde in Tonformen gegossen, die Taufbecken in zwei Teilen. Auch der Zierat war im Grunde der gleiche. Der rare Schmuck der Glocken beschränkte sich auf eine dekorativ wirkende Inschrift und sparsam angewendetes Reliefdekor.

Die Kelchform der Taufbecken — Fuss, Nodus und Kuppa — waren im Verlaufe der Jahrhunderte im Grund beibehalten worden, nur eine Verfeinerung des schwerfälligen Fusses ist zu verzeichnen. Das Dekor ähnelte dem der Glocken, man legte aber schon grösseres Gewicht auf dessen künstlerische Veredelung. Als Reliefschmuck dienten kleine Plaketten, Siegel, Reliefs, die zusammen mit ornamentalen Ranken, Blättern, Blüten und Früchten, Majuskel- oder Minuskelschrift gehaltenen Inschriften in Streifen geordnet Fuss und Becken der Taufen schmückten. Die meisten Modelle wurden immer wieder benutzt, auch wenn ihr Stil schon überholt war. Aber auch neue Motive wurden herbeigeholt, das Pflanzendekor wird vielfältiger und der Gesamtschmuck reicher angewand.

Für die ältesten aus der Spiš stammenden Taufbecken werden auf Grund einer sichtlichen Ähnlichkeit jene aus Stará Lesná, Tvarožná und Košice gehalten; die Entstehung dieser Denkmäler wird im Übergang vom 13. zum 14. Jh. vermutet.⁹ Der ornamentale Schmuck der Becken aus Stará Lesná und Tvarožná ist in Reihen geordnet, er besteht aus romanisierenden Ranken und in quadratische Felder geordneten Palmetten und Sternmotiven. Auf der Taufe in Košice kommen zum ähnlichen Dekor noch heraldische Motive von

Adlern, Greifen und Löwen hinzu. Die Füsse der beiden zuletzt erwähnten Taufen sind mit Durchbrucharbeit mehr oder weniger reich verziert.

Die Entstehung einiger Taufen, z. B. die von Gelnica, Levoča, Podolinec, Stráže werden in die Zeit vor der Tätigkeit der Werkstatt des Meisters Konrad Gaal eingereiht; jedoch vermutet man auf Grund einer gewissen Ähnlichkeit Kontakte.¹⁰

Der Bronzeguss in Spišská Nová Ves ist in den Jahren 1357—1516 eng mit dem Namen Gaal verbunden; es handelt sich hier um den Familien- und Arbeitskreis des Konrad Gaal, dem im Jahre 1357 nach dem Guss der grossen Glocke von Višegrad vom König Privilegien und Vorrechte verliehen wurden. Er erwarb in Spišská Nová Ves eine Werkstatt, die aller Wahrscheinlichkeit nach, auch früher schon hier bestand. Es ist zu vermuten, dass nicht nur die technische Einrichtung erworben wurde, sondern auch die bisherige Formgebung und das Dekor beibehalten blieb.

Taufe (Detail), Bronze, 1472, kath. Kirche, Kežmarok





Wasserkessel, Messingguss, um 1400, kath. Kirche, Levoča

Die Werkstatt lieferte hauptsächlich Glocken, doch auch Taufbecken sind bis zum heutigen Tage erhalten geblieben und zwar in Švedlar, Kežmarok, Lubica, Matejovce, Slovenská Ves, Spišská Belá, Spišské Podhradie, Spišské Vlarchy, Veľká und Vrbové.

Das undatierte und unsignierte Taufbecken aus Švedlar ist das älteste; der stark betonte Nodus ist, ähnlich wie Fuss und Becken, mit Streifen von Rankenmotiven und regelmässig verteiltem plastischem Reliefdekor (Kruzifix, Kreuzigungsgruppe, die Verkündigung, die Evangelistensymbole in runden und Sechspassfeldern und das Anjou-Wappen); die Arbeit wird Konrad Gaal zugeschrieben.

Nach ihrem Dekor zu schliessen, sind die Taufen in Slov. Ves und Veľká Werk eines Meisters, doch um welches Mitglied der Gaal-Werkstatt es sich handelt, ist zur Zeit noch ungeklärt.¹¹ An diesen beiden Taufen taucht die dekorativ wirkende Minuskelschrift auch als Schmuck des flachen Nodus auf. Das in Reihen gehaltene Dekor zeigt Ranken- oder Bogenfriese, Reliefs der Maria mit Kind, St. Georg, Kreuzigungsgruppe mit Johannes und Maria, den polnischen Adler und das Wappen von Levoča, sowie kleine, dekorativ wir-

kende Rundscheiben. Am Fusse des Taufbeckens von Veľká befinden sich männliche Büsten, die für den Hersteller oder den Donator gehalten werden.

Anhand neuerer Forschungen ist es gelungen, Matthias Gaal — der im Jahre 1437 in Bardejov als Glockengiesser tätig war — als den Verfertiger der Taufen in Lubica (1463) und Kežmarok (1472) zu bestimmen.¹² In Spišské Podhradie und Matejovce sind Taufbecken, die Johann Weygel zugeschrieben werden und aller Voraussetzung nach im Übergang vom 14. zum 15. Jh. entstanden sind. Dem letzten bekannten Giesser aus dieser Werkstatt, Johann Wagner, werden die Taufen von Vrbov (1484), Spišské Vlarchy (1497) und das Becken der Taufe in Spišská Belá aus dem letzten Viertel des 15. Jh. zugeschrieben.¹³ Als Erzeuger bestätigt ihn die Inschrift an der Taufe in Vrbov: „Magister iohannes de nova villa fecit hoc opus“. Auch wenn im Dekor dieser Taufen wieder alte Model verwendet wurden, ist in Form und Zierat doch neues zu finden; der aus Wulsten gebildete, resp. gekerbte Nodus, der in plastische Spiralen gedrehte und mit gegossenen Erdbeeren geschmückte Fuss, Weinbeeren- und Traubenmotive etc.

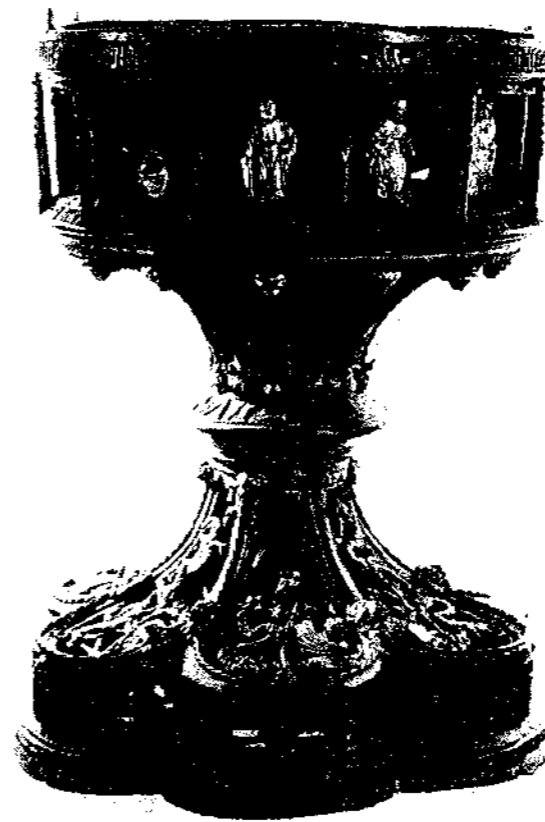
Völlig abweichend von den Arbeiten aus der Spiš ist die prunkvolle Taufe aus Banská Bystrica, ein Werk des Meisters Jodok aus dem Jahre 1475. Der Sechspassfuss mit Masswerkfries und durchbrochenem, ornamentalem Dekor ist ganz im Sinne der zeitgemässen, sakralen Goldschmiedearbeiten ausgeführt worden, das breite Becken, in dessen mit Fialen gesäumten Arkaden die Figuren der 12 Apostel stehen, ist hingegen in seiner Form — abweichend von der Kelchform — mehr seinem Zweck angepasst.

Im Mittelalter befassten sich mit Metallguss auch die Gelbgiesser. Sie verfertigten die verschiedensten kleinen Gegenstände des täglichen Bedarfs, wie Leuchter, Räuchergefässe, Mörser etc. In der Sakristei der St. Jakobs-Kirche in Levoča benützte man noch bis vor kurzem ein messingenes Lavabo. Das Gefäss hatte die Form eines bauchigen Kessels. Der Giesser versah das Ausgussrohr mit einem plastischen Drachenkopf. Die Kanne hatte einen dreipassförmig gebogenen Henkel zum

Aufhängen, der mit kleinen Büsten an dem Wasserkessel befestigt war. Wahrscheinlich waren solche und ähnliche Lavabos in unseren mittelalterlichen Kirchen und Haushalten häufiger, sie wurden ja täglich gebraucht und benützt.

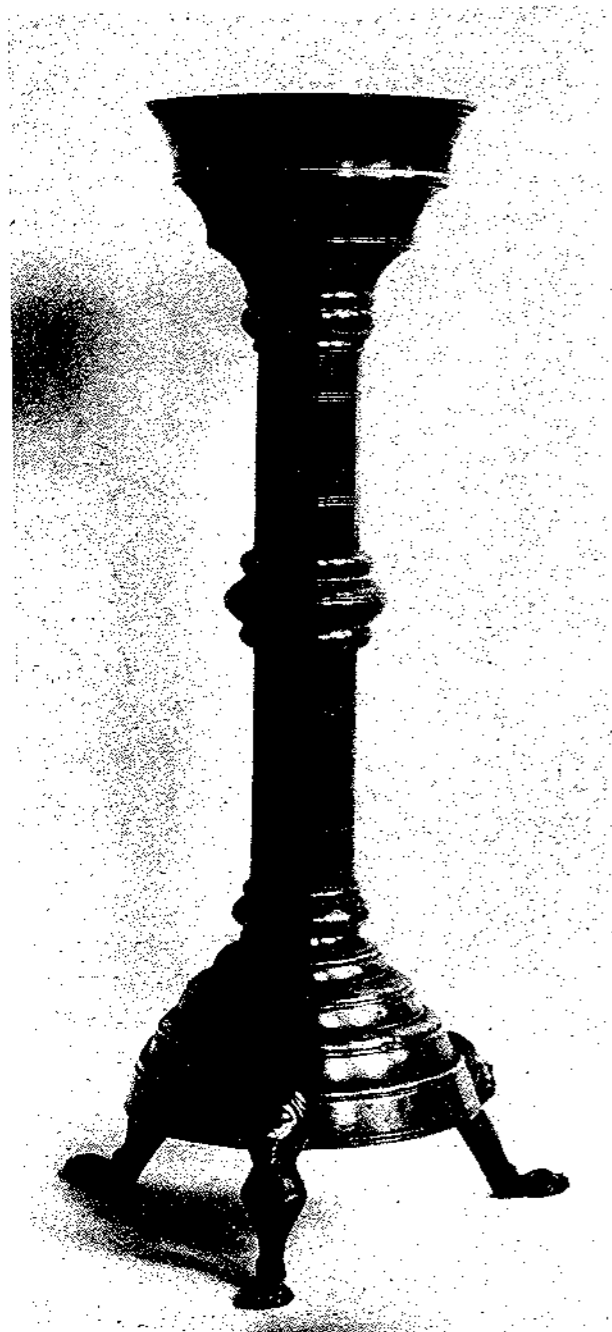
Die gotischen messingenen Räuchergefässe waren alle vom gleichen Typ: sie waren zweiteilig; der untere, geschlossene Teil — als Behälter für die glühende Kohle — hatte die Form einer Schüssel, der obere Teil, der mit Ketten daran befestigt war, war meist kegel- oder pyramidenförmig plastisch gegliedert. Durch die Öffnungen des durchbrochenen Oberteiles entwich der duftende Rauch. Messingene Räuchergefässe gehörten zum geläufigen Inventar der mittelalterlichen Kirchen, besonders in Spiš. Zu den Erzeugnissen der Messinggiesser des Mittelalters gehörten auch Leuchter und grössere Luster für Kerzen. In der St. Ägidius-Kirche in Bardejov hat sich bis heute ein zwölfarmiger Luster aus dem 15. Jh. erhalten, welcher aus Messing gegossen wurde.

Taufe, Bronze, 1497, kath. Kirche, Spišské Vlarchy



Taufe, Bronze, 1475, kath. Kirche, Banská Bystrica





Leuchter, Messing, 15. Jh., kath. Kirche, Bardejov

Den balustrierten Schaft des Lusters zieren verstärkte, plastische Ringe und waagrechte, gravierte Streifen. Vom stufenartig verbreiterten unteren Teil gehen die zwölf Arme aus, welche mit plastischen Lilienstreifen geschmückt sind. Die Schlüsselchen zum Befestigen der Kerzen haben einen durchbrochenen Masswerkrand. In dieser Kirche

sind auch 4 einarmige Messingleuchter aus dem 15. Jh.

Von den mittelalterlichen Denkmälern des Messinggusses ist uns fast nichts erhalten geblieben. Auch hier war das Rohmaterial, das immer wieder verwendet werden konnte, wertvoller als der Gebrauchsgegenstand, auf dessen künstlerische Ausführung kein besonderer Wert gelegt worden war.

In verhältnismässig reicher Zahl blieben uns Erzeugnisse aus Schmiedeeisen erhalten. Eisen fand schon im Altertum allgemeine Verwendung und wurde auch in der Zeit der Gotik vielseitig verwendet. Die Beschläge der schweren Türen und Möbel, Türklopfer, Gitter aller Art, Luster, Leuchter aus Eisen waren relativ billig und konnten daher in den breitesten Kreisen Verwendung finden. Für die Arbeit des Kunsthandwerkers kam hauptsächlich das Schmiedeeisen in Betracht.

Der Schmied des Mittelalters wendete neben dem Schmieden, besonders beim Verfertigen verschiedener dekorativer Details, auch Schneiden, Feilen und Stanzen an. Blech und Eisenstäbe, die er zu seiner Arbeit benötigte, verfertigte er meist selber. Artefakte aus Schmiedeeisen fanden auch im profanen Milieu reiche und allgemeine Verwendung, trotzdem blieben uns aus diesem Gebiet keine solchen erhalten. Wir dürfen aber voraussetzen, dass es sich hier um ähnliche Dinge handelte, wie bei den sakralen Erzeugnissen. Vom technischen Standpunkt aus gesehen, waren die frühgotischen Arbeiten gewissenhafter ausgeführt. In der Spätgotik legte man mehr Wert auf eindrucksvolle, reich dekorative Wirkung des Ganzen, als auf präzise Ausarbeitung des Details. Anstatt die Einzelteile durch Löten oder mit Ringen zu verbinden, wurde nur mehr genagelt und an Stelle von geschmiedetem Zierat wurde dieser nur noch aus Blech geschnitten und gefeilt. In der Gotik — zum Unterschied von romanischen Schmiedearbeiten — verwendete man hauptsächlich pflanzliche Motive als Zierat.

Die massiven Holztüren an Kirchenportalen wurden durch Eisenbeschläge gefestigt und gleichzeitig auch geschmückt. Sie waren entweder ganz mit Eisenblech bedeckt und schachbrettartig

Türbeschlag, Eisen, 1448, kath. Kirche, Bardejov (Detail) ▶



mit Eisenstreifen festgehalten, oder man beliess die Holzfläche und nur die Angeln waren aus Schmiedeeisen und wurden mit reichverzweigten, ornamentalen Bändern an der Türfläche befestigt. Durch diese geschmiedeten Bänder wurden die schweren Türflügel gefestigt und gleichzeitig geschmückt. Für unsere heimischen Schmiedearbeiten war charakteristisch, dass ihre reichen Verzweigungen viereckige oder rhomboide Felder bildeten, die an den Ecken mit lilienartigen Motiven geschmückt waren. Diesen Typ aus dem 14. Jh. repräsentieren z. B. die Beschläge an der Turmtür der St. Nikolaus-Kirche in Prešov. Aus dem 14. Jh. sind auch die Beschläge mit lilienartigem Abschluss an den geschmiedeten Bändern der Holztür der r.-k. Kirche in Gaboltová oder an der Sakristeitür von Velká bei Poprad.

Der eiserne Türklopfer der ehemaligen Kirchentür aus Spišská Sobota bildet eine Reminiszenz des Romanischen. An die Holzfläche ist eine vierfach gestufte quadratische Platte befestigt, aus der ein mit gebogenen Hörnern charakterisierter Ochsenkopf hervorgeht. Ein umfangreicher Eisenring bildet den Klopfer. Mit stilisierten Löwenköpfen war auch der Klopfer der St. Jakobs-Kirche in Levoča geziert. Auf der in durchbrochener Arbeit mit Lilien und Kreisen gezierten Grundplatte war der Türning an beiden Seiten des Ansatzknaufes mit kleinen Löwenköpfen — die Ringe im Maul halten — befestigt. Der Türning war aus zwei Teilen zusammengesetzt, der untere, vorstehende Teil hat einen herzförmig durchbrochenen Rand. Der obere Teil ist mit durchbrochenen Vierpässen geziert. Aus dem 15. Jh. stammen einige ganz mit Eisenblech beschlagene Türen, so die der Sakristei der St. Ägidius-Kirche in Bardejov, oder die Tür der St. Georgs-Kapelle in Levoča. Die ganze Fläche der Bardejover Sakristeitür aus dem Jahre 1448 ist mit Eisenblech bedeckt, welches mit geschmiedeten Bändern befestigt und gleichzeitig geschmückt ist. Diese gekreuzten Bänder bilden Rhombenfelder, in deren Mitte das plastische Dekor einer Blattrosette. Auch die Tür der St. Georgs-Kapelle vom Anfang des 15. Jh. war durch Bänder in Quadrate geteilt. Die breiten Bänder waren mit massiven Nägeln befestigt, welche trotz ihrer einfachen, funktionellen Form — in ihrer gleichförmigen Anordnung — sehr de-

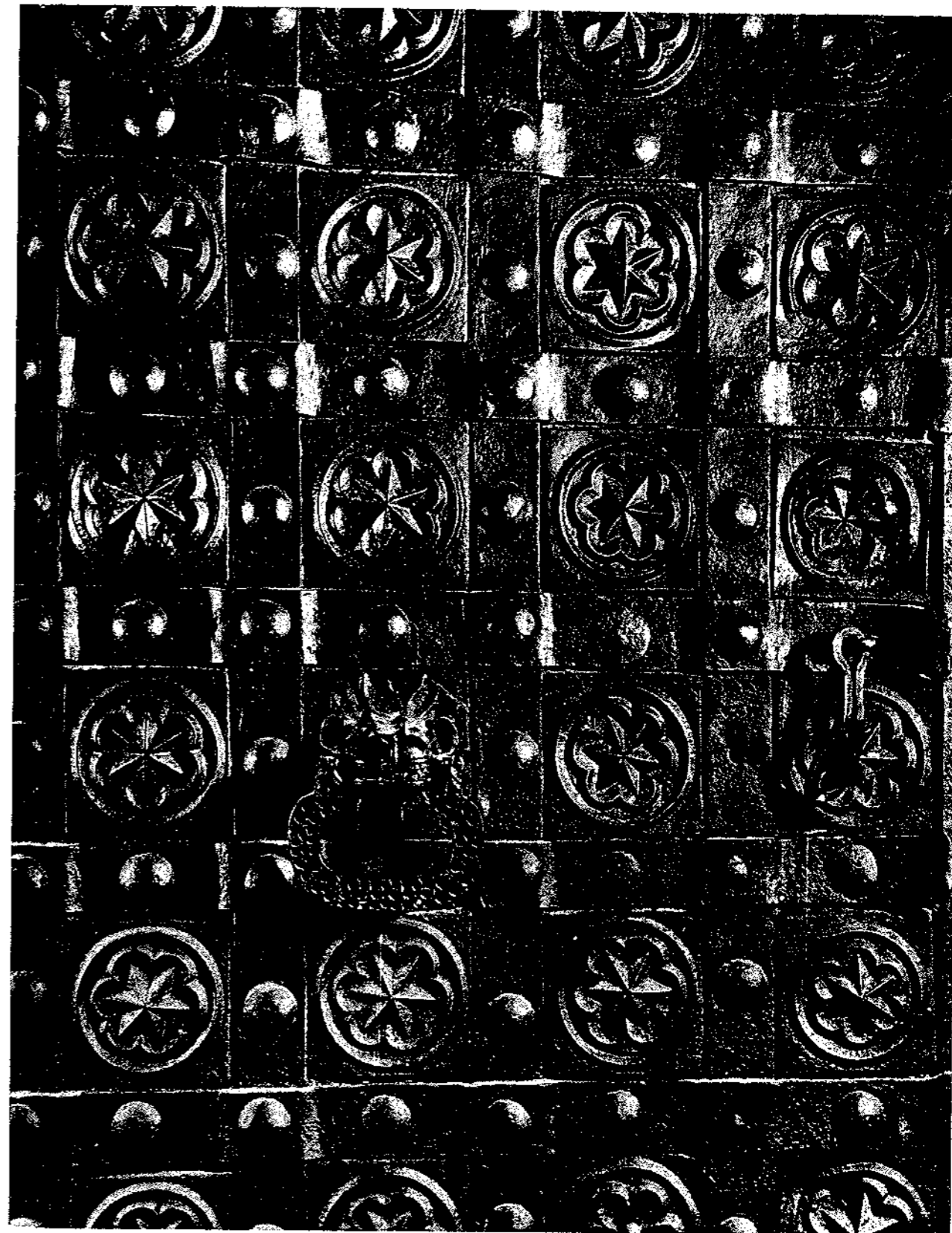
korativ wirken. Der bügelförmige Klopfer an dieser Tür ist mit einem massiven Knopf befestigt, welcher die Form eines Löwenmauls hat. Manche reichverzierte Türklopfer waren auch herzförmig, so z. B. der spätgotische, hohle Klopfer mit einem durchbrochenen Flammendekor an der Chortür der Bardejover St. Ägidius-Kirche. Aus dem 16. Jh. ist die Holztür am Südportal der r.-k. Kirche in Gaboltová, mit ihren mit Dreipässen geschmückten, geschmiedeten Beschlägen, sowie die spätgotische Tür der r.-k. Kirche in Výborná, wo die Holzflächen mit geschmiedeten Beschlägen in Form von stilisierten Lilien versehen sind.

Nicht nur umfangreiche Türen und Tore, sondern auch Türchen und Deckel an gotischen Möbeln waren mit geschmiedeten Bändern befestigt. Auch diese trugen den charakteristischen Stempel ihrer Stilzugehörigkeit an sich, auch wenn sie meistens einfacher waren als die pompösen Beschläge an Kirchentüren.

Charakteristisch für unser Mobiliar aus dem 14. Jh. waren jene Truhen, welche aus einem Baumstamm ausgehöhlt wurden. Sie wurden ganz mit einem Netz aus Eisenbändern umgeben, welche an Deckel und Vorderseite eine dekorative Anordnung hatten. Mit geschmiedeten Bändern, welche sich gegen die Aussenseite verbreiterten und auf der Türfläche dreizipfelig endeten, war das Türchen des Bardejover Bibliothekschranks aus dem Jahre 1487 befestigt. Gegen Ende des 15. Jh. war die Oberfläche der Möbel reich mit ornamentaler Schnitzerei versehen und so traten die sichtbaren, dekorativen, geschmiedeten Beschläge in den Hintergrund.

Dem Schutz und der Sicherheit dienten auch die schmiedeeisernen Gitter an den gotischen Sakramentshäuschen, welche auf Anordnung des Konzils im Jahre 1287 eingeführt wurden, nachdem die hölzerne Altararchitektur des Mittelalters keinen ausreichenden Schutz für das Sakrament bildete. Zu diesem Zweck wurden an der linken Seite des Altars steinerne, architektonisch reich geschmückte, turmartige Sakramentshäuschen gebaut, welche mit reichverzierten schmiedeeisernen Gittern verschlossen wurden. In kleinen Dorfkirchen waren diese natürlich einfach und schmuck-

Türbeschlag, Eisen, Anfang des 15. Jh., kath. Kirche, Levoča



los. Aus dem 14. Jh. stammen auch die bescheidenen Türchen des Sakramentshäuschens der r.-k. Kirche in Matejovce und Spišský Štiavnik: in die Kreuzungen der Gitterstäbe montierte man hier geschmiedete Rosetten, diese dienen nicht nur als Befestigung der Stäbe, sondern auch als Schmuck. Bei den einfachen Schmiedeeisengittern blieb dieses Prinzip auch in späterer Zeit im Grunde unverändert. In Spišský Štiavnik in der Dreifaltigkeitskirche ist ein solches Gitter aus dem 16. Jh. In dieser Kirche findet sich auch eine Gittertür aus der zweiten Hälfte des 15. Jh., hier sind aber geschmiedete Zweige in ein Rhombenmuster zum Gitter geflochten. Schmückende Rosetten in den Gitterkreuzungen wurden häufig durch einfache, massive Nägel ersetzt, so z. B. am Sakramentshäuschen aus dem Jahre 1425 in der r.-k. Kirche in Mlynica.

Das reiche Dekor mancher polychromierter Sakramentshäuschengitter war vom Masswerk der gotischen Architektur beeinflusst. Das Dekor wurde aus Eisenblech gestanzt und gefeilt und auf diesen durchbrochenen Grund wurden plastische, geschmiedete Rippen befestigt. Ein solches Gitter ist am Sakramentshäuschen aus dem 15. Jh. in der St. Ägidius-Kirche in Bardejov. Das Türchen ist in 12 — je zwei übereinander angebrachte — viereckige Flächen geteilt, welche von einem aus montierten, plastischen Blättern gebildeten Streifen umrahmt sind. Die einzelnen Felder sind mit Masswerk ausgefüllt. Das Bardejover Gitter wird dem Meister Štefan aus Košice zugeschrieben, welcher im Jahre 1464 in Bardejov an der Innenausstattung der Kirche mitarbeitete.

Zu den schönsten dieser Art gehört das Gitter des Sakramentshäuschens in der r.-k. Kirche von Gelnica aus dem 15. Jh. Die rechteckige Türfläche ist durch einen festen Rahmen — geschmückt mit Wappenschildern — in vier Felder geteilt. Das Gitter ist hier durch — wie Spitzen wirkendes — ausgestanztes Masswerk ersetzt. Auch das dekorative Gitter des Pastoforiums des Domes in Košice wollen wir erwähnen. Die vier Gittertürchen des turmförmigen Sakramentshäuschens sind reich mit spätgotischem, ornamentalem Dekor versehen. Auch dieses Gitter wird Meister Štefan zugeschrieben.

Aus Schmiedeeisen waren auch einfachere —

meist umfangreiche Gitter, durch welche Seitenkapellen oder andere Kirchenräume abgeschlossen wurden. Diese Gitter waren schmucklos, sie waren im fortlaufenden Muster, z. B. aus gedrehten oder einfachen, nebeneinander aufgereihten Eisenstäben gebildet, die in lilienartigen oder lanzenförmigen Spitzen endeten.

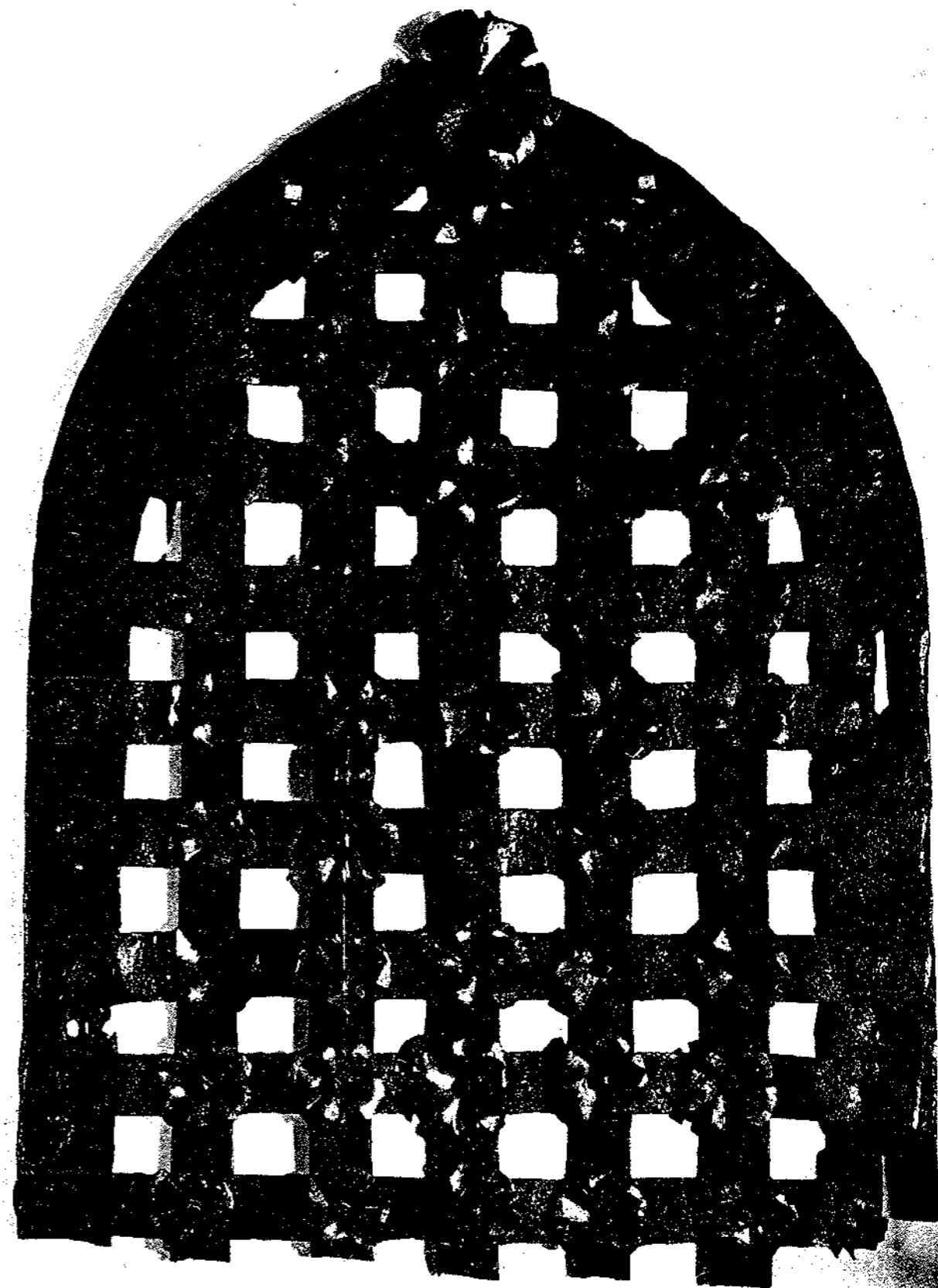
Im Mittelalter verfertigte man aus Schmiedeeisen die verschiedensten Leuchter, von mächtigen Lustern bis zu mehrarmigen oder aber ganz einfachen Kerzenleuchtern. Die imposantesten waren die sogenannten Corona lucida. Sie wurden aus Eisenstäben oder Bändern gebildet, mit geschmiedeten Reifen verbunden und mit Rosetten oder Liliendekor geschmückt. Am unteren Umfang waren Schüsselchen zum Befestigen der Kerzen angebracht. Solche schmiedeeiserne Luster waren im 15. Jh. z. B. in der St. Ägidius-Kirche in Bardejov oder in der r.-k. Kirche in Poniky. In der Bardejover Kirche blieben auch Wandleuchter aus Schmiedeeisen erhalten.

Einfache Leuchter mit dreifüssigen Schälchen hatten einen Korb aus geflochtenen Zweigen und geschnittenen Rosen; ähnliche Leuchter, mehrarmige Ständer für Kerzen, verwendete man im 15. und 16. Jh. in unseren kleinen Dorfkirchen.

Auch wenn die mit Eisen beschlagenen Türen und Gitter in erster Linie der Sicherheit dienten — sie schützten ja das wertvolle Inventar vor Feuer- und Diebsgewalt, so versäumte der Schmied des Mittelalters jedoch niemals, seinen Erzeugnissen eine künstlerische Ausführung angedeihen zu lassen; wenn auch oft nur in ganz bescheidenem Ausmasse.

Heute können wir nur noch das Fehlen gotischen Mobiliars feststellen, ähnlich wie das der meisten weltlichen kunsthandwerklichen Erzeugnisse dieser Zeit. Im Bemühen, das Lebensmilieu des Mittelalters kennen zu lernen, müssen wir uns zeitgenössischen Bildern zuwenden, damit wir mit ihrer Hilfe in das Heim des Menschen der Gotik Einblick gewinnen. Vereinzelt erhalten gebliebene Möbelstücke und das, was wir aus ikonographischem Material erfahren, bestätigt uns die aussergewöhnliche Bescheidenheit des gotischen Inte-

Pastoforiumstürchen, Eisen, 15. Jh., Východoslovenské múzeum, Košice



rieurs. Seine Möbel verlieren ihre Mobilität, die schweren Stücke waren mit der Wandtäfelung fest verankert. Meist boten Bett, Tisch und Truhe ihrem Benutzer alles, was er zu seiner Bequemlichkeit brauchte.

Einen klaren und vollkommenen Einblick in ein gotisches Zimmer ermöglicht uns der Maler des Altars vom Tode Mariens in Spišská Kapitula; hier auf der Tafel Verkündigung wählte er ein einfach eingerichtetes, zeitgenössisches Zimmer als Kulisse für das fromme Geschehen. Das Bett in einer Ecke — seine Holzkonstruktion wird durch einen Überwurf und die geraffte Draperie des Baldachins verdeckt — eine Truhbank und ein Tisch bildeten das bescheidene Inventar dieses Raumes. Trotz der strengen Zweckmässigkeit scheint es jedoch, dass der Maler hier das Heim eines reichen Bürgers verewigte, war doch ein Bett mit Baldachin entschieden ein Repräsentant von Wohlstand und Luxus. Auf dem Marientodbild der Zápolský-Kapelle in Spišský Štvrtok sieht man ein weiteres, beliebtes Möbelstück — den Betschemel.

Von unserem Möbelbestand aus dem 14. Jh. blieb nur die Truhe erhalten: in ihr wurden nicht nur Wäsche und Kleider, sondern auch die verschiedensten Wertgegenstände aufbewahrt. In unserem weltlichen Milieu ersetzte die Truhe bis ins 17. Jh. den Schrank und — bereichert durch eine Rückenlehne — als Truhbank war sie ein gebräuchliches Sitzmöbel. Die Truhe, wie wir sie aus dem 14. Jh. kennen, war von äusserster Einfachheit. Sie wurde auf primitive Weise hergestellt, indem aus einem liegenden Baumstamm eine Höhlung ausgebrannt und ausgeschabt wurde, welche sodann das Innere der Truhe bildete; die Höhe und Tiefe derselben wurde von der Stärke des Baumstammes bestimmt. Diese Truhen waren noch keine fachmännischen Erzeugnisse, sie wurden häuslich verfertigt. Ihre absolute Zweckmässigkeit und unfachmännische Erzeugung schlossen scheinbar jeden Zierat oder künstlerisches Beiwerk aus. Die Anordnung des dichten Netzwerkes aus Eisenbändern — die den Stamm zusammenhalten und gleichzeitig den Inhalt schützen sollten — verrät jedoch einen, wenn auch bescheidenen Schönheitssinn (z. B. die Truhe im Východoslovenské múzeum in Košice).

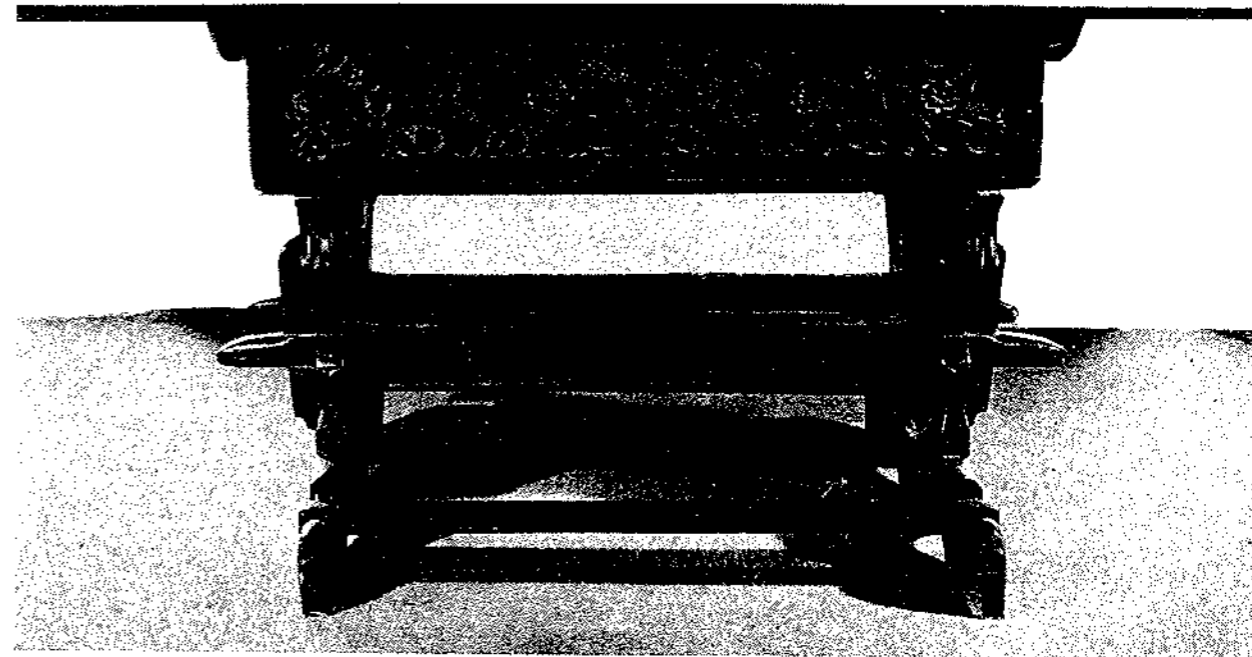
Den technischen Fortschritt und den Ausdruck künstlerischen Bestrebens widerspiegeln die Truhen mit Satteldeckel aus dem 14.—15. Jh.; diese Art hielt sich lange in unseren dörflichen Haushalten. Sie wurden in Zimmermannsarbeit hergestellt, mit Beil und Keil wurden vom Stamm Bretter gespalten und diese dann ohne Zuhilfenahme anderen Materials, zusammengefügt; ihre Konstruktion bestand nur aus Holz. Ihr Zierat beschränkte sich auf die Stirnseite und Füsse, war geometrisch geschnitten; anfangs spiegelten sie die Überlieferung romanischer Ornamentik wider.

Relief en creux und dekorative Beschläge charakterisierten die aufwendigeren Truhen aus dem 15. Jh. Sie hatten einen glatten geraden Deckel, der zum Sitzen hergerichtet war, mit der Beigabe einer Rückenlehne entstanden aus diesen die Truhbänke.

Feineres, aus gehobelten Brettern gefertigtes Mobiliar verdrängte aus dem Milieu unserer Städte die älteren, grob ausgeführten Zimmermannsarbeiten. Dieses wurde von Tischlern angefertigt, welche sich von den Zimmerleuten und Truhmachern allmählich absonderten und ein eigenes Handwerk bildeten; in Košice gründeten die Tischler schon im Jahre 1459 ihre eigene Zunft.¹⁴

Das Bett war im 14. Jh. — soweit wir es aus zeitgenössischen Abbildungen kennen — nur eine einfache Holzkonstruktion, eine Art Liege. Im 15. Jh. treffen wir schon 2 Typen von Betten. Das Bett mit Baldachin wurde vom Adel und den vermögenden Bürgern bevorzugt. Auch die zeitgenössischen Maler zählten es unter die Requisiten eines vornehmen Interieurs. Wir sehen es z. B. auf der Tafel der Geburt der hl. Elisabeth vom Hauptaltar des Domes in Košice. Das erhöhte, geschnitzte Betthaupt, das von einem Baldachin gekrönt ist, aber besonders die kostbare Brokatdecke und andere Details des Raumes betonen hier die Atmosphäre eines Königshofes. Die einfacheren Betten ohne Baldachin waren in ihrer Form im Prinzip unseren heutigen Betten ähnlich: z. B. am Tafelbild des Hauptaltars des Domes in Košice: die hl. Elisabeth pflegt Kranke und Aussätzige.

Die gotischen Tische, die uns aus dem 15. Jh. erhalten geblieben sind — erinnern an volkstümliche Möbel der nächsten Vergangenheit. Die



Tisch, Anfang des 16. Jh., Šarišské múzeum, Bardejov

Tische hatten eine tiefe Lade und eine massive, vorstehende Platte. Die vier Flächen unter der Platte, welche den Raum um die Lade einschlossen, waren mit einem dichten, geschnittenen Rankenrelief bedeckt. Solche Tische kennen wir aus den Sammlungen des Šarišské múzeum in Bardejov und Východoslovenské múzeum in Košice. Tische, welche auf mittelalterlichen Tafelmalereien biblische Gastmähler darstellen, sind mit Tischtüchern bedeckt, welche ihren Schmuck und Konstruktion verdecken. Wahrscheinlich jedoch handelte es sich hier um Tische, die — nach damaliger Sitte — nach Gebrauch zerlegt und abgestellt wurden. Auf diesen Tafelmalereien fehlen auch die Sitzmöbel nicht, was für uns umso interessanter ist, da wir die Vielfalt ihrer Typen nur aus ikonographischen Abbildungen kennen. Ausser den schon erwähnten Truhbänken benützte man im Mittelalter natürlich auch gewöhnliche Bänke. Die Sitzfläche wurde von einem Brett gebildet, in welches grobgearbeitete Füsse schräg eingesetzt waren. Bei den prunkvolleren waren die Füsse durch Flächen ersetzt, welche durchbrochene Spitzbögen zeigten. (Das letzte Abendmahl — Altarstriptychen vom Ende des 15. Jh. im Dome zu Košice.) Man benützte auch kleine drei- oder

vierbeinige Holzchemel, wie man sie auf dem Lande noch vor kurzem kannte. Ausser diesen einfachen Erzeugnissen waren in begütertem Milieu auch luxuriösere Stühle, z. B. Klappstühle; der Sitz war aus Leder (Spišská Kapitula, Szene aus dem letzten Abendmahl vom Hauptaltar, Ende des 15. Jh.).

Auf der Tafel des Gastmahles auf der Wartburg im Dome zu Košice ist auch ein interessanter Ruhesitz — ähnlich einem gebogenen Armstuhl. Er ist mit einem Überwurf bedeckt, weshalb man von seiner eigentlichen Holzkonstruktion nur die niederen, geschnitzten Beine sehen kann.

Im strengen, gotischen Interieur des 15. Jh. fand man häufig auch Betschemel und Lesepulte. Auch hier wurden verschiedene Varianten erzeugt, z. B. das Lesepult auf schlanken, hohen Füßen, durch ein Bücherbrett geteilt oder schränkchenartig (Marienaltar in Spišská Sobota). Schränke und Kästchen, welche wir im profanen Milieu des Mittelalters vermissen, benützte man in den Kirchen zum Aufbewahren der wertvollen gotischen Messgewänder. Ein seltenes Stück ist der dreiteilige Schrank der einstigen Bardejover Bibliothek aus dem Jahre 1487; dieser stand ursprünglich im Oratorium über der Sakristei der

St. Ägidius-Kirche. Er ist aus Fichtenholz, die Seitenwände unbearbeitet, woraus man schliessen kann, dass er — wie die meisten grösseren Möbelstücke in der Gotik — eingebaut gewesen war. Der Schrank wird von einem breiten, geschnitzten und kolorierten Sims gekrönt, seine einzelnen, zweitürigen Abteile sind von geschnitztem Leisten- und Rankendekor umrahmt.

Ausser dem Bardejover Bibliotheksschrank sind nur noch einige kleinere, eintürige Konsolschränke erhalten geblieben, welche eine einfache ornamentale Schnitzerei und Polychromie aufweisen. Sie stammen aus Kirchenräumen, wo sie zur Aufbewahrung kleineren liturgischen Inventars dienten (z. B. der einstige Messgewänderschrank aus Hervartov).

Bruchstücke von mittelalterlichem, weltlichem Mobiliar, sowie Möbel, die auf zeitgenössischen Tafelmalereien erfasst sind, zeigen, dass nur wenige Typen erzeugt wurden, dass sie technisch sehr einfach und künstlerisch anspruchslos waren. Die Erhabenheit des Milieus, Eleganz oder Wohlstand wurden immer durch kostbare Textilien, Tafelgeschirr usw. gebildet, das Mobiliar war auch in vermögenden Kreisen bescheiden.

Anders verhält es sich bei den gotischen sakralen Möbelstücken, dem Chorgestühl. Sein oft überladener, reich applizierter, geschnitzter Zierat, ähnlich den Details der gotischen Altararchitektur, steht im schroffen Gegensatz zur strengen Sachlichkeit der weltlichen, gotischen Möbel. Flache Reliefschnitzerei — relief en creux, ornamentale Schablonmalerei, aber vor allem die durchbrochenen Schnitzereien der architektonischen Details bildeten den reichen Schmuck dieses Kirchengestühls.

Wieder ist es hauptsächlich Spiš und Šariš, wo wir die kostbarsten Artefakte der gotischen, sakralen Möbel finden. Kirchengestühl aus dem Jahre 1483, welches für die Bardejover St. Ägidius-Kirche angefertigt wurde, ist uns in seiner ursprünglichen, unverfälschten Form erhalten geblieben. Seine hohe Rückenlehne teilen Leisten mit flach geschnittenem Rankendekor in Felder; in jedem dieser Felder ein relief en creux und zartes Kolorit: inmitten von Ranken und fantastischem Getier plazierte der Schnitzer Wappenschilder. Den inneren Bogen des Baldachins be-

deckt Schablonmalerei und den flachgeschnitzten Rankenstreifen des Gesimses krönt durchbrochen geschnitzter Bauzierat.

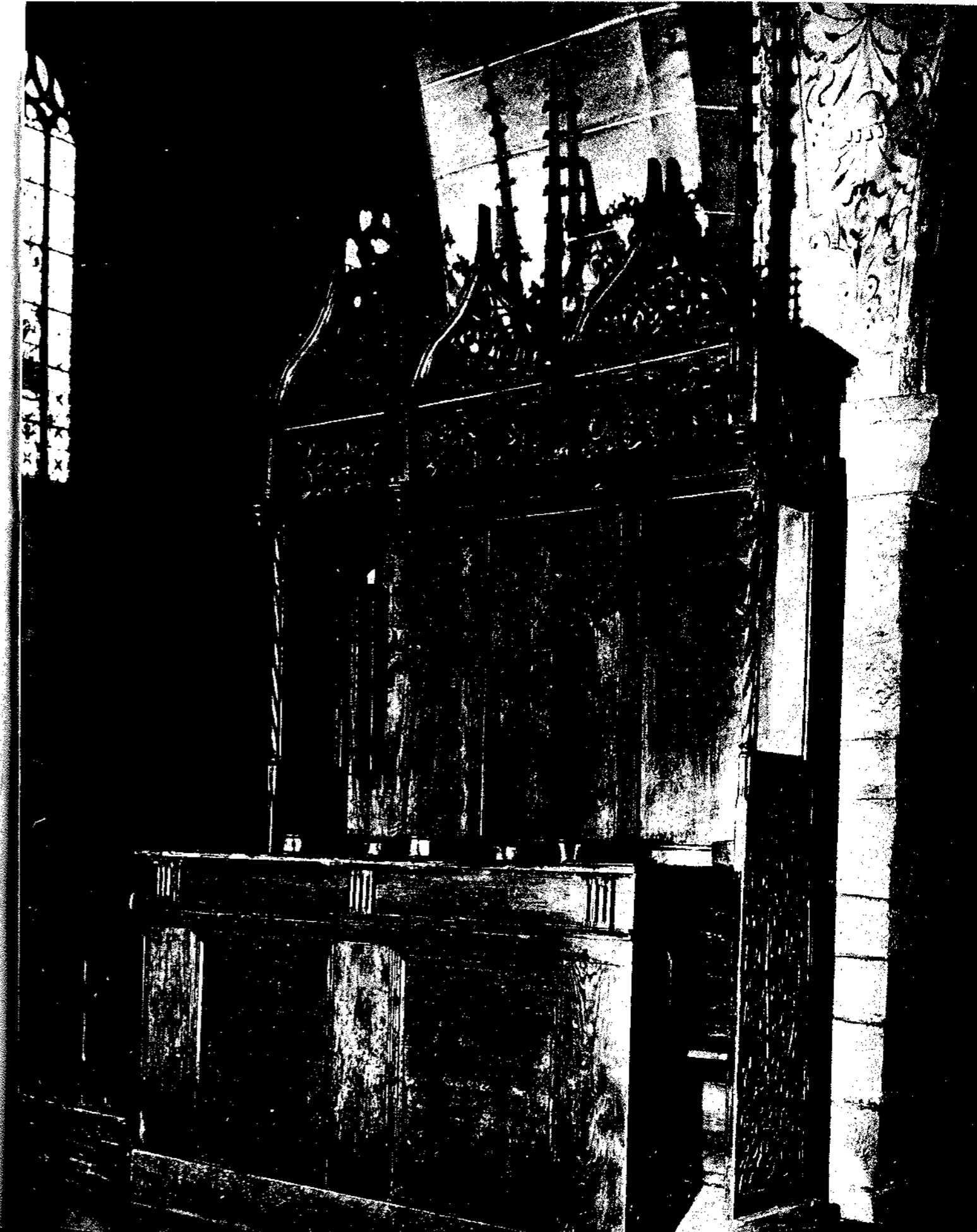
In der St. Jakobs-Kirche in Levoča ist gotisches Kirchengestühl vom Ende des 15. Jh. und Anfang des 16. Jh. Ihr geschnitzter Zierat ist verwandt der Schnitzerei an gotischen Altarschränken, eine dekorative Komposition von Eselsrückenbögen, Masswerk- oder Rankenfüllung, Fialen etc.

Eine aussergewöhnliche Routine und Schnitzbegabung verrät das Chorgestühl, das ursprünglich aus der r.-k. Kirche in Gelnica stammt; besonders das reichdurchbrochene dichte Gewirr von naturalistischen Ranken an der Füllung der Wangen ist bewundernswert.

Für die Sammlung des Slovenské národné múzeum in Bratislava konnte ein gotisches Chorgestühl vom Ende des 15. Jh. aus der r.-k. Kirche in Dravce und ein kleines Gestühl aus der r.-k. Kirche in Antol bei Banská Štiavnica gewonnen werden. Das Gestühl aus Dravce ist bestimmt das Werk eines erfahrenen Meisters. Er löste seine Aufgabe einfallsreich, indem er jede Wange mit einem anderen Dekor versah: an einer wirkt das architektonische Masswerk wie ein durchbrochenes Fenster, an der anderen füllte er die Öffnung mit einem naturalistischen, geschnitzten Zweig. Aus Schnitzarbeit bestehen auch die Lehnen der Klappsitze, Wangen und Baldachine, welche er mit einem flachen Relief schmückte, sowie aus gotischer Architektur geschöpften durchbrochenen Details. Einfacher ist das Kirchengestühl aus Antol, an welchem die ornamentale Schnitzerei eines flachen Reliefs zur Geltung kommt.

Ungewohnt ist die Dekoration des achtsitzigen Kirchengestühls aus dem Jahre 1511, welches sich in der r.-k. Kirche in Lubica befindet. Dasselbe wurde im 18. Jh. barockisiert, das seltene gotische Dekor der Seitenteile blieb aber unverändert. Unter dem Torso eines Zentauren ist hier das Relief einer Madonna, welches der Schnitzer so in die rechteckige Füllung komponierte, dass die Falten des Gewandes die ganze Fläche ausfüllen. Dieses Gestühl ist ein vereinzelt Beispiel des figuralen Schnitzdekors in unserem gotischen Möbelwerk.

Gestühl, Ende des 15. Jh., kath. Kirche, Levoča ▶





a—b. Gestühl (Detail), 1511, kath. Kirche, Lubica

Das üppige ornamentale Dekor, welches aus reich applizierten, gotischen ornamentalen Elementen besteht, ziert das Kirchengestühl der r.-k. Hl. Kreuz-Kirche in Kežmarok. Die geschnitzte, lateinische Minuskelaufschrift nennt den Meister Simon Lau, welcher das sechssitzige Gestühl im Jahre 1469 anfertigte.

Die kostspieligen Schnitzereien waren für die kleineren Provinzkirchen nicht tragbar, auch entsprach das Tannenholz, das hier verwendet wurde, dieser Technik nicht. Darum kam hier zart polychromiertes, teilweise gebranntes Schablonendekor an allen Flächen des Gestühls zur Anwendung. Man schöpfte ähnlich wie beim flachen Relief, aus der gotischen Pflanzenornamentik.



Gestühl, 1469, kath. Kirche, Kežmarok

Holzsnitzarbeiten waren auch reichverzierte Türen (wie z. B. das spätgotische Tor der r.-k. St. Nikolaus-Kirche in Prešov).

Eine bescheidenere Schnitzarbeit waren die hohen, gotischen Leuchter, welche bei Prozessionen mitgetragen wurden; die Schnitzarbeit beschränkte sich hier nur auf durchbrochene und ausgeschnittene, architektonische Details, die an hohen Stäben einen dekorativen Untersatz für die Kerzen bildeten. Ähnlich ist der Osterleuchter vom Anfang des 16. Jh. mit geschnitztem Rankendekor aus der r.-k. Kirche in Spišská Sobota. In der r.-k. Kirche in Žákovce ist ein Osterleuchter aus dem 15.—16. Jh., welcher anspruchsvoller in seiner Gestaltung ist — er wurde mit figuraler Schnitze-

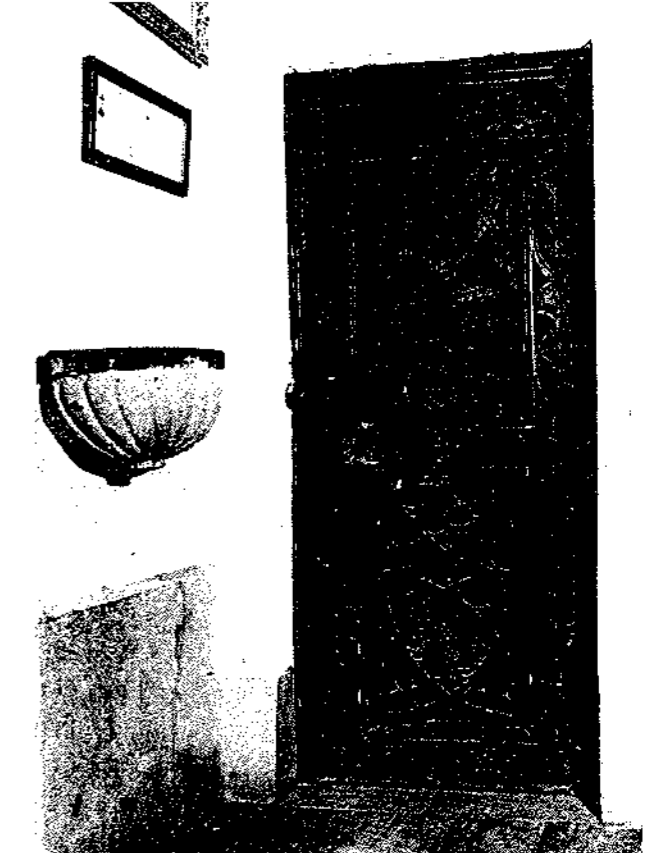
rei ergänzt. Der Schaft des dreibeinigen Kandelabers ist die naturalistische Nachbildung eines Gertenbündels, auf dem aufgeschürzten Konsolen der Spitze kniet eine Figur mit dem Kerzenhälter.

Unsere Denkmäler gotischer Textilien sind Stickereien an mittelalterlichen Messegewändern, die uns nur in kleiner Anzahl erhalten blieben, sowie jene, welche wir vor noch nicht langer Zeit kannten, stammen zumeist aus der Zeit der zweiten Hälfte des 15. Jh. Es ist natürlich unbestritten und durch schriftliche Überlieferung sogar bestätigt, dass man bei uns Stickereien schon in der vorangegangenen Zeit anfertigte. Die Mittelalterlichen Stickereien — besonders aus der Frühzeit — waren Klosterarbeiten. Die grosse Nachfrage nach prunkenden, sakralen Textilien aber befriedigten im Verlaufe des 15. Jh. vor allem Sticker, welche in unseren mittelalterlichen Städten schon im Rahmen von Zunftorganisationen arbeiteten.

Im 15. Jh. wirkten Seidensticker und Paramentmacher z. B. in Bratislava und Košice, wo wir die Namen einiger Meister kennen. Diese stickeen mit buntem Garn, Gold und Silberfäden, wie auch Perlen.¹⁵ Mit Sticken befassten sich in dieser Zeit wahrscheinlich auch schon die Beutelmacher.¹⁶

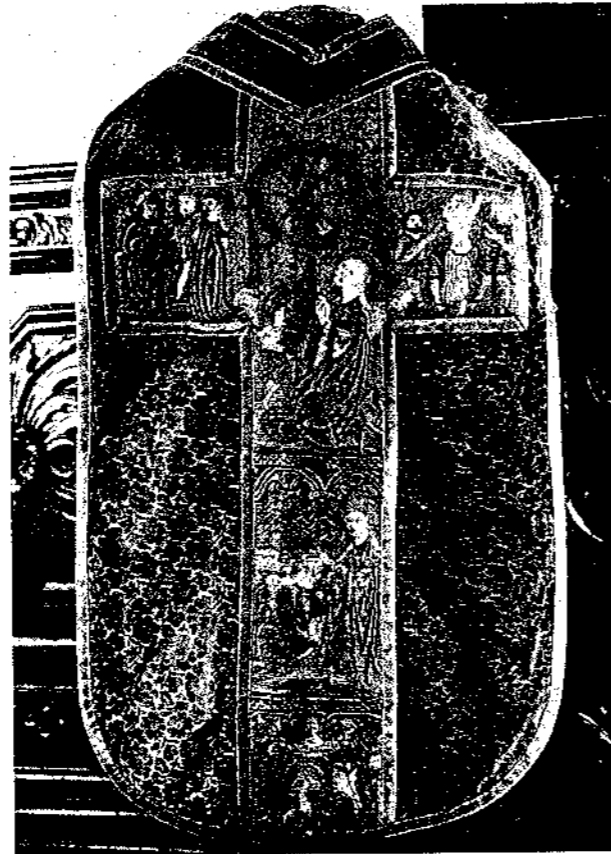
Messegewänder wurden aus kostbaren Textilien hergestellt, welche hauptsächlich aus Italien importiert wurden: Seidendamast, golddurchwirkter Brokat, sowie geschorener, plastischer Samtbrokat wurden vom 15. Jh. an besonders aus Venedig und Florenz eingeführt. Das typische Dekor für diese Gewebe war — nachdem seit dem Ende des 14. Jh. die Tiermotive aus den gewebten Dessins sich langsam verloren — der Granatapfel. Im Anfang erinnerte er an eine Lotosblume, später war seine schuppenartige Frucht umrahmt von einem Kranz gotischer Rosetten oder ähnelte einer Ananasfrucht. Mit einem dicht geordneten, grossen Muster bedeckte er die Grundfläche der Ge-

Türe, 15. Jh., kath. Kirche, Prešov





Kasel (Detail), um 1500, Šarišské múzeum, Bardejov.



Kasel, 15. Jh., Vlastivedné múzeum, Levoča.

webe; ein andermal verwoben sich seine Ranken — mit kleineren Blüten und Blättern — in lockerer Anordnung.

Schwere, mit Metallfäden durchwebte, steife Seidenstoffe waren ungeeignet für einen anliegenden Schnitt. Die gotischen Kaseln wurden daher an den Seiten offen gearbeitet, was eine grössere Bewegungsfreiheit der Arme ermöglichte. Aus solchen kostbaren, mit Gold und Silber durchwirkten Geweben wurden Paramente oft ganz ohne Applikation von Stickereien angefertigt, so z. B. die Kasel aus dem 15. Jh. mit Granatapfelmotiv aus der Sammlung des Šarišské múzeum in Bardejov.

Während man die Stoffe für die Paramente im Mittelalter aus dem Ausland einfuhrte, waren ihre applizierten Stickereien hauptsächlich einheimische Arbeiten. Unsere Seidensticker übernahmen technische Kenntnisse und künstlerische An-

regung aus dem Westen, sie arbeiteten auf Grund der österreichischen Kontakte; von der Hälfte des 15. Jh. an hauptsächlich nach den Vorlagen von süddeutschen Buchminiaturen. Passionsszenen, hagiographische Begebenheiten, Szenen aus dem Leben Christi und Mariens, Gestalten von Schutzpatronen und Nationalheiligen bildeten den Themenkreis unserer mittelalterlichen sakralen Stickereien. Anfangs hatten die an gotischen Paramenten keine festumgrenzte Felder, langsam bekamen sie aber — im Rahmen einzelner Felder — auch architektonische Umrahmung; von der Hälfte des 15. Jh. an wurden die gestickten Darstellungen immer plastischer in ihrer Modellation.

Die Arbeiten vom 15. Jh. waren vom Standpunkt der Sticktechnik anspruchsvoller als spätere Stickereien, die aber nicht weniger eindrucksvoll waren. Hauptsächlich wendete man den Spaltstich an; mit dieser Technik erzielte man die feinsten

Schattierungen und schuf so eine Nadelmalerei. Mit Gold- oder Silberfäden, welche von farbigen Fäden mit kleinen Stichen festgehalten wurden, bedeckten sie — ähnlich den zeitgenössischen Malern — hauptsächlich die Flächen des Hintergrundes. In der Spätgotik wurde vorwiegend der auch vorher schon bekannte, weniger mühsame Atlasstich angewandt; er wirkte dekorativ und ermöglichte eine raschere Arbeit mit der Nadel, dafür war er aber weniger dauerhaft.

Von der Hälfte des 15. Jh. an ist für unsere Kaseln der plastische Schmuck bezeichnend; einzelne Details, z. B. Teile des Körpers wurden aus Seide ausgeschnitten und versteift. Vom Anfang des 16. Jh. an kam es hier zu den verschiedensten, übertriebenen Effekten, die Arbeiten verloren häufig den Charakter von Stickereien. Die Figuren, aber besonders ihre architektonische Umrahmung waren extrem plastisch empfunden und ausgeführt, beim Modellieren von Konstruktionen, z. B. bei Baldachinen, verwendete man sogar metallene Versteifungen.

Bestickte Kaseln, Pluvialen, Dalmatiken und Altartücher waren ein beliebtes und äusserst prunkvolles Geschenk, womit wohlwollende Patrizier und reiche Bürger ihre Kirchen ehrten.¹⁷ Anspruchsvolle Stickereien und aus dem Ausland eingeführte, kostbare Gewebe erhöhten noch ihren künstlerischen Wert und bestimmten auch ihren oft aussergewöhnlich hohen Preis; für die Kasel, welche im Jahre 1439 für die St. Ägidius-Kirche in Bardejov angefertigt wurde, bezahlte z. B. der freigebige Spender 100 Goldflorins.¹⁸

Wegen der relativ kurzen Lebensdauer der Textilien, aus denen die Paramente angefertigt wurden, verwendete man in späteren Jahrhunderten diese Stickereien, indem man sie auf neue Kaseln aufnähte. Die rasche Abnutzung der Textilgewebe bewirkte auch, dass uns nur jene Paramente erhalten blieben, welche — oft erst Ende des vorigen Jahrhunderts — in Museen gelangten.

In der Schausammlung des Šarišské múzeum in Bardejov ist eine Kasel aus gelblich gemustertem Seidenbrokat von bräunlicher Farbe. Die applizierte Stickerei eines Kruzifixes mit plastisch ange deuteten, beschnittenen Zweigen ist auch hier älter als der Renaissance-Brokat des Grundmate-

rials, sie stammt aus der Zeit um 1500. Die Stickerei in Atlasstichtechnik hat ein gedämpftes Kolorit, hauptsächlich auf braun, weisslich und goldfarben konzentriert.

Die Kasel, welche ursprünglich aus dem Franziskaner-Kloster in Bardejov stammte, hat am Dorsalkreuz gestickte Kompositionen aus dem Leben der Jungfrau Maria. In der Kreuzung der Balken ist ihr Tod festgehalten, darunter die Huldigung der drei Könige und der Mord der unschuldigen Kinder. Der Hinterground ist mit Goldfäden ausgefüllt. Auch einzelne Partien an den Kleidern, z. B. das Gewand Mariens, sind in Technik und Farbe ähnlich abgestimmt. Die bunten Details der Stickerei sind in Atlasstich ausgeführt. Der Stoff aus dem diese Kasel gefertigt wurde — grüner venetianischer Samt mit Granatapfelmuster — stammt aus derselben Zeit.

Im Východoslovenské múzeum in Košice sind Kaseln, welche ursprünglich Depositum des St. Elisabeth-Domes waren. Auf einer dieser Kaseln ist ein gotisches Dorsalkreuz aus der zweiten Hälfte des 15. Jh. auf neueren, schwarzen Grund aufgenäht. Im Mittelpunkt des Kreuzes steht die Immaculata, unter ihr die hl. Elisabeth und Halbfiguren von Heiligen mit Krone und Heiligenschein. Der goldene Hinterground ist auch hier mit Längsfäden gefüllt und bildet ein Muster gebrochener Linien. Die versteiften, plastischen Figuren der Heiligen haben Teile des Körpers aus weisser Seide, die bunten Gewänder wurden in Atlasstich ausgeführt.

Roter Brokatsamt, durchwoben von Gold- und Silberfäden sind das Material der zweiten Kasel; das Dessin von stilisierten Tauben bildet einen Nachklang der figurlichen Motive des vorhergehenden Jahrhunderts. Der Stoff ist italienischer Import, wahrscheinlich schon aus dem Anfang des 15. Jh. Der Rückenstreifen aus der zweiten Hälfte des Jahrhunderts ist in drei selbständige Felder mit der Szene Ecce Homo, der Figur des hl. Petrus und der Halbfigur der Madonna geteilt. Der Hinterground der Arbeit ist mit goldenen und silbernen Längsfäden ausgefüllt, welche mit kleinen Querstichen aus roten Fäden festgehalten wurden. Die versteiften, plastischen Gestalten sind hier in architektonischer Umrahmung —

unter einem Baldachin in Eselsrückenform. Die Stickereien in Gold und Silber, sowie mit farbigen Fäden wurden hauptsächlich in gleicher Technik ausgeführt.

Die Verarbeitung der Textilien im Mittelalter konzentrierte sich in den östlichen Gebieten unseres Landes. Der königlichen Verordnung aus dem Jahre 1411 folgend wollte man Barchentweber in Košice ansiedeln, um so ein — nach westeuropäischem Vorbild — florierendes Gewerbe zu schaffen. Dieser grosszügige Plan wurde zwar nicht zur Wirklichkeit, doch entstand im Umkreis von Košice, Prešov, Bardejov und Levoča der Mittelpunkt heimischen Textilgewerbes.

In den Werkstätten der Barchentweber stellte man auch andere feine Baumwollgewebe und Leinwand her. Aus den Zunftartikeln der Barchentweber in Košice — aus dem Jahre 1461 — erfahren wir, dass die Meister befugt waren ausser Barchent auch andere Webearbeiten auszuführen. Im Zusammenhang mit der Tätigkeit der Gesellen wurden ausser Barchent Zwillich und sonstige Textilien auch solche mit Vogelmuster erwähnt.¹⁹

Die einzigen künstlerisch anspruchsvollen Textilien heimischer Herkunft waren Tücher, die bis vor kurzem auch in Fachkreisen irrtümlich als Bakatschin bezeichnet wurden.²⁰ Sie waren aus Leinentwill mit eingewebten, in Streifen geordneten Dekor aus meist blauen Baumwollfäden. Die Herstellung dieser Tücher wurde ohne Zweifel durch italienische Arbeiten — deren Muster von feinen Seidengeweben abzuleiten ist — angeregt.

Das eingewebte Muster unserer Tücher bildeten Streifen verschiedener Breiten, es reihte sich aus paarweise dargestellten Fabeltieren, Vögeln, Ochsen, Eseln, Hirschen, Puten, Adlern, aber auch Raubtieren und Wildmännern, heraldischen Zeichen, stilisierten Pflanzen, Namen und Sprüchen in Spiegelbild und Minuskelschrift. Für unsere Gewebe sollen Ochsen und Baldachinmotive typisch sein.²¹ Sie wurden für Tischtücher, Vorhänge, Altartücher und andere, dekorative Gebrauchstextilien verwendet; auf dem Tafelaltar des hl. Johannes aus dem Jahre 1520 in der St. Jakobs-Kirche in Levoča sehen wir z. B. in zeitgenössischen Interieurs Tischtücher und Bezüge aus diesen Textilien.

In der Webetechnik sowie in der Musterung die-

ser Tücher änderte sich im Laufe der Jahrhunderte nur wenig. Die dichteren Gewebe mit stilisierter Musterung werden als die ältesten bezeichnet, die naturalistischen Motive dagegen sind für die letzte Periode dieser Tücher charakteristisch.

Unsere mittelalterlichen Töpfererzeugnisse, also Koch- und auch Tischgeschirr waren als reines Gebrauchsgeschirr geformt und entbehrten daher jeglichen gemalten oder plastischen Dekors. Eine Ausnahme in der Reihe der einfachen Töpferwaren sind Ofenkacheln. Diese waren schon zu dieser Zeit dekorativ mit reliefartigen, ornamentalen oder figuralen Schmuck.

In unseren Städten waren Kachelöfen von der Hälfte des 15. Jh. an bekannt. Sie verbreiteten sich, als sie aus Räumen der Burgen und Bürgerhäuser die schlecht heizenden Kamine verdrängten. In Rechnungsbüchern der Stadt Bratislava aus dem Jahre 1442 werden Kachelöfen aus glasierten Kacheln erwähnt, die man im Rathaus aufstellte.²²

In dieser Zeit waren Öfen wahrscheinlich auch in den Bürgerhäusern keine Seltenheit mehr; in zeitgenössischen Aufzeichnungen der Stadt werden zwei Meister erwähnt, welche — ausser anderen Töpfererzeugnissen — auch verschiedene Ofenkacheln nach Bratislava brachten.²³ Im Rechnungsverzeichnis blieb eine Angabe über den Meister Nikolaus aus Košice erhalten, welcher in Bardejov mehrere Kachelöfen aufstellte.²⁴

Ausser einfachen, glatten, schälchenartig eingedellten oder halbwalzenförmigen Kacheln war in der Gotik besonders figurales Dekor verbreitet, als Reliefschmuck besonders sakrale Motive. Wir kennen Ofenkacheln, welche aus einer seinerzeitigen Werkstatt in Banská Bystrica stammen, sie waren hohl, mit viereckiger Stirnseite. Sie wurden auf der Töpferscheibe gedreht und dann in eine — nach Art der Holzschnitte gearbeitete Form gepresst. Nach dem Brennen bekamen die Ofenkacheln eine — meistens grüne — Glasur. Die in Banská Bystrica gefundenen waren noch ohne Glasur, sie blieben als Halbfertigware erhalten. Sie hatten eine stark hervortretende plastische

Kasel (Detail), zweite Hälfte des 15. Jh., Šarišské múzeum, Bardejov



Einrahmung oder architektonische Nischen, in denen standen die Gestalten der Apostel Peter und Paul, Johannes, sowie der hl. Katharina. Bei archäologischen Grabungen in der Burg von Bratislava fand man hier eine fertige Kachel mit dem Relief der hl. Margarete, welche wahrscheinlich aus der Werkstatt von Banská Bystrica stammt. Von dort stammen auch weitere Funde von Ofenkacheln mit figuralem Dekor vom Ende des 15. Jh. Diese waren nicht die Arbeit eines Meisters, sondern sie spiegeln das Schaffen einiger, mehr oder weniger begabter Töpfer wider. Die Kacheln waren grün glasiert und hatten ein Dekor von realistisch geschnittenen, profanen Szenen: ein tanzendes Paar, streitende Eheleute, Schreiber mit der Eule, Ross und Reiter und so weiter, wobei alle Figuren in zeitgenössischer Kleidung dargestellt waren.

Im Mittelalter waren grün glasierte Kacheln am verbreitetsten, in einfacheren Milieus unserer Städte wurden diese bis ans Ende des 16. Jh. erzeugt. Es fanden sich zwar auch weisse Ofenkacheln oder auch solche, welche bunt dekoriert waren.

Im Verlaufe des 14., besonders aber im 15. Jh. wurden unsere Städte die Zentren des wirtschaftlichen Geschehens. Im Schutze ihrer Mauern entstanden Handwerke, welche der Befriedigung der verschiedensten Forderungen der Bürger dienten. Neben diesen konnten sich bald auch verschiedene Kunsthandwerke Geltung schaffen, welche in der vorangegangenen Zeit nur im Dienste der Klöster oder als höfische Handwerker tätig waren. Der in den Vordergrund rückende bürgerliche Besteller bewahrte sich eine gewisse Nüchternheit auch

bei der Anschaffung von kunsthandwerklichen Erzeugnissen; er verwendete im allgemeinen nur einfache, zweckdienliche Geräte des täglichen Bedarfs.

Bei dem Menschen der Gotik finden wir daher nur die allernotwendigsten Dinge, welche in der Hauptsache jeglichen Schmuckes entbehrten. Die schroffe Einfachheit des mittelalterlichen, weltlichen Hausrates steht in scharfem Gegensatz zu den anspruchsvollen prunkenden Kirchengeräten. Während diese oft einzigartigen Werke kunsthandwerklicher Arbeit das Ergebnis anspruchsvollen technischen Könnens und eines aussergewöhnlich ausgeprägten Formgefühls waren, sind ihre profanen Varianten in einfacher — oft sogar primitiver — Handwerksarbeit hergestellt. Darum charakterisieren die mittelalterlichen Werke so verschiedene gegensätzliche technische oder künstlerische Werte. Jene Handwerker, welche sich fast ausschliesslich auf die Befriedigung der anspruchsvollen sakralen Bestellungen einstellten, erreichten in der Gotik oft Ergebnisse von überdurchschnittlichem, künstlerischem Bestreben, welche auch in folgenden Jahrhunderten nicht übertroffen wurden. So z. B. unsere Goldschmiedekunst oder unsere Seidensticker und Paramentenmacher, während andere, mehr auf die Befriedigung der laufenden Bedürfnisse ausgerichteten Handwerker, wie z. B. Töpfer oder Tischler usw., den Rahmen ihrer anspruchslosen handwerklichen Tätigkeit noch nicht überschritten und ihre Blütezeit in der Renaissance oder der Barockzeit erreichten.

gegenstände aus den kirchlichen Schatzkammern abzuliefern. Diese sollten zu Münzen geprägt werden und zur Finanzierung der Verteidigung gegen die Türken dienen. Nur aus den Kaschauer (Košice) Kirchen nahm man damals sakrale Gefässe im Gewicht von 215 Mark.

⁷ SPIRITZA, J.: Údaje o zlatníckych výrobkoch v najstaršom bratislavskom protokole testamentov. Zborník SNM — História, 8, 1968.

⁸ DIVALD, K.: A magyar ipari művészet története. Budapest 1929, 106 S.

⁹ GLATZ, A. C.: Stredoveké kovolejárstvo v Sp. Novej Vsi. Zborník Sp. Nová Ves, 1, 1968, S. 247.

¹⁰ SPIRITZA, J. — UČNÍKOVÁ, D.: Spišské gotické krstiteľnice z tvorivého okruhu Konráda Gaala. Zborník Slo-

venského národného múzea, LXVI, 1972, História, 12, S. 39.

¹¹ Ebenda, S. 52.

¹² Ebenda, S. 44.

¹³ Ebenda, S. 58.

¹⁴ HOUDEK, I.: Čechovnictvo na Slovensku. Martin 1949, S. 23.

¹⁵ KEMÉNY, L.: Gyöngyfűzők és hímvarók. Arch. Értésítő, 1904, S. 446.

¹⁶ DIVALD, K.: Sáros vármegye szövött emlékei. Budapest 1905, S. 22. Neuere Statuten der Beutelmacher von Košice aus dem Jahre 1692 erwähnen — als obligates Meisterstück — auch mit Gold und Silber bestickte Teile vom Messgewändern. Beutelmacher arbeiteten in dieser Stadt schon seit der ersten Hälfte des 15. Jh.

¹⁷ JURKOVICH, E.: Besztercebánya multjából. Besztercebánya 1901, S. 14; Der Waldbürger Michael Königsberger aus Banská Bystrica hinterliess der Kapelle des hl. Johannes mit Gold und Silber bestickte Messgewänder.

UMELECKÉ REMESLÁ NA SLOVENSKU V OBDOBÍ GOTIKY

Dejiny umeleckých remesiel na Slovensku stoja mimo bádateľských záujmov väčšiny našich historikov umenia. Neboli preto nateraz hlbkovo preskúmané, a tak vyčerpávajúco spracované syntetické dielo o tejto oblasti domácich dejín umenia ešte postrádame. Okrem novších čiastkových štúdií, skúmajúcich niektoré odvetvia umelecko-remeselnej tvorby (zlatníctvo, kovolejárstvo, sklárstvo) a dávnejších publikácií (K. Šourek: Umění na Slovensku, Praha 1938; VI. Wagner: Dejiny výtvarného umenia na Slovensku; Trnava 1930, A. Güntherová-Mayerová: Dejiny nábytkového umenia na Slovensku, Praha 1950) sú k dispozícii najmä práce maďarských odborníkov. Zámerom autorky príspevku bolo preto podať zahraničnému čitateľovi — na základe dávno známych faktov i výsledkov najnovších bádání — informatívny náčrt umeleckých remesiel na Slovensku v období stredoveku.

V stredoveku bol okruh umeleckých remesiel relatívne obmedzený, zameriaval sa väčšinou iba na uspokojovanie náročných šľachtických a cirkevných objednávok. Predmety každodennej potreby sa v tomto období vyhotovovali väčšinou domácky alebo na báze jednoduchej remeselnej práce (napr. profánny nábytok, hlinený riad a pod.); v období neskorej gotiky sa už zvyšuje dopyt i po náročnejšie riešených profánnych artefaktoch.

Kovospracujúce umelecké remeslá — predovšetkým však zlatníctvo — zastávali v období gotiky popredné miesto. Gotické zlatníctvo na Slovensku nemalo špecificky domáce črty, pre domácu tvorbu boli v tomto období smerodajné najmä kultúrne dotyky s Nemeckom a Poľskom; tieto vplyvy však preberali naši domáci majstri vždy nenásilne a prispôbovali ich domácej tradícii i svojim vlastným názorom či schopnostiam. Naši zlatníci sa v 14. stor. inšpirovali ešte zásadami románskeho zlatníctva. V 15. stor. potom

¹⁸ DIVALD, K.: A magyar imparművészet, S. 136.

¹⁹ WENZEL, G.: Kassa város parketkészítése a 15. sz. kezdetén. Pest 1871, S. 43.

²⁰ Kornel Divald, der am Anfang dieses Jahrhunderts diese Textilien entdeckte, vermutete ihre heimische Herkunft und sah so einen Grund sie gründlicher zu erforschen. Er kam aber zu einer irrigen Schlussfolgerung, als er die Tücher als Bakatschin bezeichnete. Es ist der wissenschaftliche Verdienst I. Bobrovszky's das Problem der „Bakatschin“ Tücher zu lösen und sie als Mischgewebe — mit Baumwolle gemusterter Leinentulle — zu erkennen.

²¹ BOBROVSZKY, I.: Spätmittelalterliche ungarische Leinentücher mit Baumwollmusterung. Acta Historiae Artium, T. XVI, Fasc. 3—4, 1970, S. 231—259.

²² DIVALD, K.: A magyar iparművészet, S. 153.

²³ VOIT, P. — HOLL, J.: Általános magyar Ofenkacheln. Budapest 1963, S. 44.

²⁴ Magyarország vármegyéi és városai I. Abauj Torna-vármegye és Kassa. Budapest 1864, S. 233.

nastáva skutočný rozkvet tohto umeleckého remesla; aplikáciou rozličných náročných techník vznikajú vtedy diela jedinečnej krásy. Stredoveký človek si však zachoval istú triezvosť pri zadovážovaní luxusných artefaktov, a tak je aj škála profánnych zlatníckych výrobkov — v porovnaní so sakrálnymi artefaktmi — skromná.

Aj keď slovenská meď bola dôležitým vývozným článkom, spracúvali ju i domáci remeselníci. Známe kovolejárské strediská vznikali najmä v blízkosti surovinových zdrojov — na Spiši, kde sa preslávili najmä zvonolejáři. Väčšina našich významných pamiatok z tohto odvetvia, najmä zvony a krstiteľnice, pochádza z gaalovskej spišskonovoveskej dielne.

V období gotiky našlo aj železo všestranné uplatnenie; pre prácu umeleckého remeselníka prichádzali do úvahy artefakty z kovaného železa. Po stránke technického zvládnutia sa ranogotické práce realizovali dôslednejšie, neskôr sa kládol dôraz skôr na pôsobivý celok ako na precízne vypracovanie detailov.

Kým profánny gotický nábytok — s výnimkou nemnohých stolov a truhel — poznáme dnes iba zo súvekých vyobrazení interiérov na stredovekých tabuľových maľbách, sakrálna stolárske výrobky — štálá — sa nám zachovali vo väčšom počte. Ich často prebujnená, bohato aplikovaná, rezaná výzdoba je v ostrom protiklade so strohou účelovosťou gotického profánneho nábytku.

Naše pamiatky gotických textilii, t. j. vyšívané detaily kazúl, zachovali sa väčšinou iba od polovice 15. stor., aj keď je známe, že umeleckí remeselníci sa u nás vyšivkárstvu venovali už i v predchádzajúcom období. Kým látky stredovekých parament dovážali, vyšívky dorzálnych a pektorálnych krížov či pásov bývali domácimi prácami. Naši vyšívajúci preberali technické poznatky i umelecké popudy zo

ANMERKUNGEN

¹ CSAPLOVICS, J. von: Gemälde von Ungarn. Pesth 1828, S. 116.

² Nach dem Tode des Kaschauer (Košice) Goldschmiedes Antonius im Jahre 1520 z. B. beschlagnahmt der Magistrat das Silber aus der Werkstatt des Meisters, welches dieser zur Erzeugung von sakralen Gefässen für den Dom erhalten hatte.

³ DEMKÓ, K.: Lőcse története I. Lőcse 1897, S. 80.

⁴ LEPSZI, L.: Magyar ötvösök krónikája Lengyelországbán. Archeológiai Értesítő 1890, S. 57.

⁵ MIHALIK, J.: Kassaváros ötvösségének története. Archeológiai Közlemények XXI, 1899, S. 8.

⁶ Nach der Schlacht von Mohács kam eine königliche Verordnung heraus, welche befahl, alle Gold- und Silber-

Západu, pracovali na základe rakúskych poznatkov a od 15. stor. najmä podľa predlôh juhonemeckých knižných miniatúr. Z hľadiska umelecko-remeselného spracovania stredovekých textilí na Slovensku boli významné aj plátané tkaniny s farebným bavlneným dekórom.

Výnimku v rade jednoduchých hrnčiarskych výrobkov, t. j. kuchynského a stolového riadu, tvorili kachlice, ktoré sa dekoratívne riešili, dopĺňovali ornamentálnou či figurálnou reliéfnou výzdobou a glazovali.

Stredoveké umelecko-remeselné artefakty charakterizujú

často protichodné a rozdielne technické či výtvarné hodnoty. Remeslá, ktoré sa upriamili takmer výlučne na uspokojovanie náročných sakrálnych objednávok, dosiahli v období gotiky často výsledky nadpriemerných výtvarných snažení, ktoré sa v neskorších storočiach už neprekonali (napr. zlatníctvo, výšivkárstvo a i.), kým iné, zamerané skôr na uspokojovanie bežných každodenných potrieb (hrnčiarstvo, nábytok a pod.), neprekročili ešte rámec nenáročnej remeselnej práce a ich rozkvet nastal až v období renesancie či baroka.

Neskororománska nástenná malba vo Veľkej Lomnici

MÁRIA SPOLOČNIKOVA

O ojedinelých javoch v dejinách nášho umenia vieme často iba veľmi málo a mnohé nášmu poznaniu uniká i napriek tomu, že sa práve takýmto otázkam venuje prednostná starostlivosť. Zaradiť umelecké dielo do pestrej a zložitej mozaiky vzťahov s inými prejavmi, datovať ho, určiť autorstvo, resp. okruh pôsobnosti dielne a okolnosti, za ktorých pamiatka vznikla — najmä v odbore nástenného maliarstva — je úloha mimoriadne ťažká. Otvoreným problémom ostáva medziiným napr. nájsť slohové východisko a kľúč k pôvodu autora ladislavskej legendy z románskeho obdobia¹ v terajšej sakristii rímskokatolíckeho farského kostola vo Veľkej Lomnici, zasväteného sv. Kataríne Alexandrijskej, a zatriediť tento klenot presnejšie do vývoja dejín slovenského stredovekého maliarstva.

Územie Veľkej Lomnice bolo osídlené už v praveku, o čom svedčí na nálezy bohaté hradisko na mieste dnešného cintorína. Meno obce zas svedčí o osídlení obce Slovanmi. Toto územie predal bamberšký biskup Ekbert za panovania Ondreja II.² roku 1209 spišskému prepoštovi Adolfovi a jeho sestre, ktorá s manželom Rütigerom z Gallie bola zakladateľkou rodu Berzeviczyovcov. Tento rod bol mimoriadne aktívny v druhej polovici 13. a v prvej polovici 14. storočia, kolonizoval veľkú časť Zamaguria, a pretože pochádzal z Nemecka, možno predpokladať, že mal živé kontakty s materskou zemou i v neskoršom období. Veľká Lomnica sa spomína po prvýkrát roku 1257,³ ďalej roku 1268,⁴ keď už má významnú faru a jej farár je účastníkom dohody spišského kléru s prepoštom ohľadom desiatkov.⁵

Podľa doterajších prieskumov v druhej polovici

13. storočia za kostol slúžila rozmerná neskororománska stavba, ktorá bola prebudovaná v gotickom slohu začiatkom 15. storočia. V pôvodnom stave ostali zo západnej strany predstavaná mohutná veža s novším krytom, sakristia na severnej stene zaklenutá valenou klenbou a južný lomený portál, ktoré si podnes zachovali charakteristické znaky architektúr neskororománskeho prechodného slohu.

Lomnický kostol od začiatku svojho jestvovania patril typickej kolonizačnej obci. Patronát nad ním mali Berzeviczyovci, ktorí udržiavali styky aj s okolitými kláštorami a blízkymi rehoľami, založenými na spišskom území v 13. a 14. storočí. Bolo to predovšetkým cisterciátske opátstvo v Spišskom Štiavniku,⁶ založené v rokoch 1222—1223 vojvodom Kolomanom, synom uhorského kráľa Ondreja II. a kráľovny Gertrúdy z Meranu a pravdepodobne i kontemplatívna rehoľa cistercitov alebo križovníkov v susedných Huncovciach taktiež z týchto rokov, kartuziánsky kláštor na Lapis Refugii z roku 1299, ďalej križovnícke prepošstvo v Lendaku od roku 1313⁷ a i. Historické skutočnosti, ktoré mohli podnietiť realizovanie maľby a ovplyvniť voľbu výzdoby sakristie, nie sú zanedbateľné pri našich úvahách o dobe vzniku a samom vročení maľby.

Motív s legendárnym hrdinom, kráľom-sväťcom, víťazom nad Kumánmi z roku 1093, mohol byť totiž aktuálny aj preto, lebo mladý kráľ Ladislav IV., zvaný „Kumán“, ktorého matka, kráľovná Alžbeta, bola pôvodom Kumánkou, sa spojil proti uhorsko-nemeckej šľachte s Kumánmi, kočujúcimi pohanmi, čiastočne osídlenými na juhovýchodných stepiach niekdajšieho Uhorska.



Pohľad zo severozápadu na kostol vo Veľkej Lomnici



Južný portál kostola vo Veľkej Lomnici

Vojská plienili i na Spiši, ba dokonca keď sa kráľ neskôr spriahol i s Tatármi, vpadli títo roku 1287 znovu do Uhorska a spustošili zem. Mnohým nepokojom nebol koniec ani po zavraždení kráľa roku 1290. Na začiatku 14. storočia pokračovali boje o uhorský trón a vzájomné spory mocných oligarchov — Čákovcov, Abovcov a iných.

Z listiny z roku 1307⁸ sa ďalej dozvedáme, že kráľ Karol Róbert získal Spiš a obdarúva Kakaša Berzeviczyho⁹ za služby pri obliehaní Spišského hradu. Staré maďarské pomenovanie Veľkej Lomnice bolo Kakas-Lomnitz (čítaj: Kakaš Lomnic). Vieme, že zakladateľom kartuziánskeho kláštora pri Lechnici — dnes Červený Kláštor z roku 1319 — bol práve tento člen rodiny. Dostal sa i do sveta; vykonal ďalekú púť k hrobu sv. Jakuba do Compostelly v Španielsku a bol i v Ríme a Cáchach.¹⁰

Je možné, že všetky tieto udalosti — navonok politické faktory — zohrali nemalú úlohu pri rozhodovaní a uplatnení dynastickej legendy medzi iným i vo veľkolomnickom kostole a že pátranie

Pohľad z juhu na budovu kostola vo Veľkej Lomnici





Legenda o sv. Ladislavovi, nástenná maľba spred r. 1320, Veľká Lomnica, celok, stav pred sňatím neskorších omietkových vrstiev v rokoch 1958—1962

Legenda o sv. Ladislavovi, Veľká Lomnica, celok, stav po zatmelení r. 1961



v tomto smere by pomohlo dať zodpovednú odpoveď a vhodné vysvetlenie na mnohé otázky, súvisiace s maľbou, i na nevyjasnenú funkciu výzdoby s námetom sv. Ladislava v sakristii kostola.

Mohol to byť aj prejav radosti z víťazstva nad definitívnym skoncovaním s kumánsko-tatárskymi hordami, prejav úcty a vďačnosti za nastolený mier v krajine, ktorý nastal po bitke pri Rozhanovciach roku 1312, ako aj symbolická oslava novovládnucej Anjouovskej dynastie, ktorá doniesla krajine aspoň načas vytúžený pokoj.

Tvorcu maliarskeho diela hľadať medzi múrmi cisterciátskych mníchov — ako všeobecná skúsenosť hovorí — nebolo by v rozpore so vtedy používanými praktikami. Je historicky doložené, že katedrálu sv. Martina v Spišskej Kapitule, niektoré časti Spišského hradu, Vrbov, Spišský Hrhov, Spišské Podhradie a mnohé ďalšie stavby stavala kamenárska huta, ktorej členmi boli aj laickí príslušníci rehole cisterciátov. Štiavnickí cisterciáti mali svoj materský kláštor vo Wanchocku blízko Sandomierza v Poľsku, boli v spojení s umeleckým centrom vo Vratislavi. Možno predpokladať, že tu existovali aj maliarske čaty a iní umeleckí remeselníci, čo obstarávali potreby novozaložených kostolov, kláštorov, palácov cirkevných hodnostárov a pod. Každý údaj a poukaz by mohol znamenať nový prínos pre osvetlenie dejín kostola ako dôležitého centra kultúrneho diania u nás v 13.—14. storočí. Práve z týchto dôvodov boli reštaurované vo Veľkej Lomnici i ostatné časti sakristie. Uskutočnil sa plošný odkryv všetkých stien od dlažby včítane stropu klenutej miestnosti, nenašiel sa však ani konsekračný kríž, ani iná stopa toho, čo by bolo naznačovalo, že sa sakristia používala v dávnej minulosti ako bohoslužobný priestor. Táto skutočnosť vyvracia domnienku, že sakristia — s románsky klenutým stropom, rozmermi, tvarom a umiestnením okien — bola pôvodným kostolíkom, a len neskôr, postupom času a rozrastaním sa obce, bol vybudovaný kostol väčších rozmerov na dnešnom jeho mieste.

Nálezy nástenných malieb v interiéri lode gotického kostola, postaveného roku 1412,¹¹ sa prekrývajú v dvoch vrstvách. Pochádzajú z doby krátko po prebudovaní kostola a z doby pred po-

stavením gotických oltárov z roku 1494.¹² Podľa možnosti posúdenia doteraz odkrytých menších plôch za oltárom sv. Mikuláša na pravej strane víťazného oblúka charakterizujú ich odlišné slohotvorné prvky, zloženie použitých materiálov, hlavne omietok a pigmentov a z tohto faktu vyplývajúca rozdielna technika maľby s istým nádyhom rustikálneho prednesu.

Ak uvážime, že Lomnica mala už roku 1268 pozoruhodnú faru a niektoré blízke kláštory boli založené ešte skôr, pre dejiny „dekorovania“ kostola mohlo byť najrozhodujúcejším predsa len obdobie po prelome storočia, ktoré prinieslo roky pomerneho pokoja a možnosti väčšieho hospodárskeho rozmachu krajiny. Preto je nevyhnutné uvažovať o vzniku prvotnej výzdoby, ku ktorej nesporne legenda v sakristii patrí, hádam v rokoch medzi 1310—1320, a podobne i o tom, že tohto erudovaného maliara sprostredkovali tieto kláštory, že on sám mohol byť príslušníkom niektorej rehole alebo ho priviedol na svoje panstvo magister Kakaš Berzeviczy v súvislosti so svojím putovaním po Európe. Predmetná maľovaná legenda sa javí ako práca maliara, ktorý do zeme prišiel, pričom má už značnú erudíciu a vyspelé technické znalosti. Že nevyrástol na domácej pôde, o tom svedčí, zdá sa, skutočnosť, že nerozmnožil rad podobných podujatí a nevytvoril so svojimi pomocníkmi prosperujúcu dielňu, ktorá by nadväzovala na umelecké výsledky, ktoré v krajine v tom čase iste — i keď minimálne — rozhodne boli. Či treba predpokladať, že všetky veľké a hodnotné diela padli za obeť pri neskorších stavebných úpravách?

Na tomto mieste bolo by vari užitočné spomenúť nástennú maľbu na severnej stene katedrálneho chrámu sv. Martina v Spišskej Kapitule, o ktorej staršia literatúra hovorí, že pochádza z roku 1317.¹³ Porovnanie nášho nálezú s výjavom korunovania kráľa Karola Róberta so svojím sprievodom a konfrontácia spoločných slohotvorných prvkov a umeleckohistorických znakov oboch diel sú t. č. diskutabilné, pretože kapitulská kompozícia nad vchodom do kostola je už dávnejšie úplne premaľovaná a hrubo porušená mnohými rozsiahlymi plochami zrnitých tmelov.¹⁴ Bolo by potrebné rozsiahle a dôkladné reštaurovanie tohto zaujímavého riešeného obrazu, aby sa

mohla vyriešiť otázka prípadného spoločného slohového východiska alebo i vyvrátiť predpoklad, že obidve zachované diela majú totožného autora.

Výskyt takej maľby, akou je secco v neskororománskej sakristii — odhliadnuc od výjavu v Spišskej Kapitule — je na území vtedajšieho starého Uhorska v každom prípade vskutku pozoruhodný.

Pre úplnosť porovnajme ju teda aspoň s niektorými redakciami ladislavských legiend a nástennými maľbami, s ktorými som mala možnosť prísť do užšieho pracovného styku a ktoré sú zhruba datované a pripísané taktiež cudzím majstrom. Komplexné reštaurovanie celej sakristie, ako sa už uvádza, odhalilo totiž nielen výtvarné a technické kvality nástennej maľby, ale umožnilo vzápätí porovnať spôsob redakcie legendy s inými zachovanými pamiatkami s touto tematikou.

Na doteraz známych obmenách a zobrazeniach legiend o sv. Ladislavovi v poznámkovom aparáte uvedených stredovekých kostolov¹⁵ niekdajšej Uhorskej ríše sme nenašli onú vysokú umeleckú úroveň prejavu takú zjavnú, akou je charakterizovaná legenda vo Veľkej Lomnici. Pri porovnaní našej nástennej maľby s ladislavskou legendou v rumunskej Ghelinte z rokov 1320—1330¹⁶ zistujeme, že maliar sa tu nepridrzuje tej istej kompozičnej schémy. Vychádza z obdobnej, ale rozšírenej predlohy pre jednotlivé scény a jej slohové znaky, miestami i disproporcie figúr, farebné poňatie, ťahy štetcov, ako aj technika maľby odsúvajú ju do iných polôh. Navyše jej veľké poškodenie, zvlášť mechanické, pôsobí veľmi rušivo a ochudobňuje maľbu o plynulý estetický zážitok. Scény, ktorých počet je rozšírený na sedem, v kontinuálnom podaní bez delenia na jednotlivé polia, sú zasadené do krajiny s architektúrou a ostatný „terén“ je symbolizovaný štylizovanými ihličnatými (?) stromami.

Prípravná kresba ghelintskej maľby — v mnohých detailoch veľmi podobná veľkolomnickej — prezrádza predsa len smelší pokus o reálnejšie zachytenie pohybov údov, zobrazenie tvárí, koní a prostredia. Rozdiel je najmä v riešení očí. Sv. Ladislav, Ladiva a čiastočne i Kumán vo Veľkej Lomnici majú ustrnutý postoj očných pupíl, ich pohľad je akoby neprítomný, zahľadený do ne-

určita práve charakteristickým postavením a mandľovitým tvarom zreničiek. Výrazy tvárí v Ghelinte v dôsledku pohybu očí jednotlivých figúr sa javia už s väčším zmyslom pre skutočnosť. Vychýlenie zorníc vyvoláva ilúziu pohybu hlavy a tela. Kráľ má frontálne situovaný trup, hlavu pootočenú a jeho oči sa dívajú smerom na žehnajúceho biskupa.¹⁷

Porovnanie lomnickej legendy s mladším variantom nástennej maľby v blízkom r. kat. farskom kostole Všetechsvätých v Bijacovciach z druhej polovice 14. storočia¹⁸ prináša ešte evidentnejší rozdiel. Fragmenty figúr sa odlišujú nielen typologicky, ale aj technológiou maľby sa rôzni od technického postupu vo Veľkej Lomnici.¹⁹ Maliar obohatil jednotlivé výjavy o nové scény s novými detailmi z „Chronicon depictum Hungarorum“ použil prvky architektúry a skalný terén s bohatším porastom na získanie reálnejšieho prostredia, priviedol na scénu ďalšie postavy a rozmnožil rekvizity, jazdcov, kone a iné. Dej je rozvinutejší a kompozícia zaberá podstatne viac metrov pomalovanej plochy. V celej kompozícii badať silnejší zmysel pre dramatizáciu — v záverečnej epizóde sa prejavil až naturalisticky — čo všetko malo pôsobiť emotívnejšie aj naratívnejšie.

V nižšie uvedenej stati uvádzam aj prehľad údajov týkajúcich sa materiálneho stavu sakristie a niektoré dáta vzťahujúce sa na úpravu kostola, zaznamenaných v kanonických vizitáciách, ktoré sa zachovali a sú v súčasnosti prístupné.²⁰ Žiaľ, nemajú vplyv na súhrnnejšie posúdenie tohto vážneho umeleckohistorického javu a neposkytujú ani nepriamy kľúč na vysvetlenie jeho začiatočných dejín.

V kanonickej vizitácii z roku 1700²¹ sa okrem súpisu inventára hovorí aj o tom, že v rokoch 1567—1672 kostol patrilo protestantom. V obci bolo 170 rímskych katolíkov a 522 evanjelikov augsburského vyznania. Ďalej sa tam poznamenáva: „Incolae horum Pagorum a potiori sunt Germani.“²² V tomto období nástenné maľby — glorifikujúce uhorského kráľa, žijúceho v 11. storočí — nemohli slúžiť ani liturgickým, ani kultovým potrebám, a preto možno s istotou predpokladať, že už na začiatku novej držby noví používatelia ich zatrelí.

Kanonická vizitácia roku 1781²³ uvádza tieto pozoruhodné údaje, týkajúce sa sakristie: „... štruktúra je dobrá (asi stien pozn. autorky), je zaklenutá, na múroch obložená (ozdobená pozn. autorky) maľovanými latami...“ — „... est vestita pictis asseribus in pariete...“ — „je dosť suchá, priestranná a stredne svetlá...“

Kanonická vizitácia z roku 1803²⁴ si všíma, že sakristia je murovaná, zaklenutá, priestranná, ale „... trocha vlhká...“.

Napokon vizitácia roku 1832²⁵ konštatuje, že murovaná a zaklenutá sakristia je priestranná, a hoci vlhká, má možnosť vysušovania stien.

I keď tieto starostlivé záznamy nehovoria o funkcii, pôvode, určení, autorovi alebo o tom, na čí podnet a prečo sa dostali maľby do úžitkovej miestnosti, sú pre nás cenné tým, že poukazujú na skryté príčiny skazy. Dolné partie nástennej

maľby, ktorej podklad v priebehu mnohých desaťročí sa dostal pod vápenné nátery, pomaly vzlianjúcou vlhkosťou sa sústavne poškodzoval a strácala sa i súdržnosť omietky s murivom. Časti vakovky sa uvoľnili a opadali, potom boli steny opravované a viackrát obielené vápnom. Na zakrytie zničených omietkových vrstiev akiste malo slúžiť i spomínané drevené obloženie, ktoré však vlhkosť iba udržiavalo, a preto muselo byť pravdepodobne už v 19. storočí zlikvidované.

Okrem toho roku 1736²⁶ celý kostol poškodila silná víchrica, a preto múry spevnili železnými tyčmi. Týmto opatrením utrpeli ťažkú ujmu najmä steny malej sakristie, zvlášť severná s maľbou, ktorá bola v tom čase už prekrytá vápennými nátermi a murivo dole opravované novými tmelmi. Pri vkladaní železných tyčí boli do stien v hornej tretine vytlčené otvory, čím odpadla

Kôň z prvého výjavu, po odkrytí a vytmelení





Kumán z prvého výjavu, po reštaurovaní

značná časť nielen tmelených miest, ale aj kusy vzácnej maľby z prvého a tretieho výjavu so stromami a tvárovou časťou sv. Ladislava.

Po objavení nástenných maliieb v sakristii roku 1957 miestnym farárom Jánom Kubičárom²⁷ bolo možné na základe objednávky Slovenského ústavu pamiatkovej starostlivosti a ochrany prírody v Bratislave pristúpiť k reštaurovaniu legendy a predovšetkým k jej úplnému odkrytiu.²⁸ Bude

ešte potrebné zmerať, zvážiť i vyhodnotiť jej umeleckohistorický význam a prínos do národnej klenotnice, čím sme tejto našej najvzácnejšej stredovekej maľbe už dosť dávno dlžní.

Legenda o sv. Ladislavovi rozprestiera sa na severnej strane miestnosti a skutočnosť, že stena terajšej sakristie je malá, má za následok, že maľba pokrýva plochu (od dlažby začínajúc vo výške 140 cm) v celej dĺžke a temer v celej šírke.



Hlava sv. Ladislava v druhom výjave, stav po odkrytí

Nástenná maľba, ktorá vznikla podľa jednotného, predom uváženého rozvrhu plochy, odhaľuje nevídanú nádheru rozvíjajúcej sa legendy o kráľovi z raného stredoveku,²⁹ o rytierovi, ochrancovi a patrónovi nežného pokolenia a vytvára z tejto kompozície nesporne majstrovské dielo sakrálneho umenia. Zmysel obsahu legendy je všeobecne známy: zjednotil sa v nej vzor náboženský a rytiersky, ideál svätca a hrdinu, blízky etnickému ponímaniu. V tomto váží značná obľuba a rozšírenie legendy v 13.—15. storočí. Rozšírením kultu sv. Ladislava v starom Uhorsku dosahuje rytierska ideológia svoj posledný a vrcholný rozkvet.

Napriek tomu, že ako celok je pomerne malých rozmerov (750 × 190 cm) a je epického rázu, netvorí len ilustráciu legendy, ale vyznačuje sa monumentálnym charakterom. Na tejto, čo do veľkosti nie príliš náročnej objednávke, podieľala sa iba jediná umelecká osobnosť bez spoluúčasti dielenského pomocníka, čomu nasvedčuje úplná samostatnosť a individuálny prístup v realizovaní

zámeru, jednotná veľkosť proporcií hlavných figúr a sloh homogénnej dekorácie.

Nepopierateľnú technickú kvalitu, ktorú táto seccová maľba má, nemôžeme porovnať so žiadnou z našich doteraz známych nástenných maliieb. Maliar obhodil alebo dal obhodiť pôvodné kamenné murivo pomerne tenkou vrstvou vápennej omietky tak, že nerovnosti povrchu sú i bez bočného osvetlenia steny zrejme viditeľné; vyčnievajúce kamene, hrboľatý podklad a preliačiny prepožičiavajú maľbe ráz tkaného závesu. Tomuto dojmu napomáha aj ornamentálne riešená bordúra po obvode celej maľby. Takto orámovanú plochu vyplňujú tri postavy legendy v jednotlivých od seba neoddelených scénach, ktoré sa zúčastňujú príbehu akoby krok za krokom a rozvíjajú dej postupne ako obrazce na filmovom zázname.

Geniálne nadaný umelec a podivuhodný majster tvarov siahol pri realizovaní svojej koncepcie po jednoduchých, avšak o to účinnejších výtvarných prostriedkoch. Do polosuchého a širokými štetcami nanoseného vápenného náteru, ktorý slúžil súčasne ako podkladová vrstva, „vpísal“ s obdivuhodným zmyslom pre výtvarnú skratku tri za sebou plynúce epizódy legendy. Kresbu čiernou farbou potom koloroval hlinkovými zemitými farbami. Po výmaľbe niektoré detaily, najmä v drapériách, zmenil a obťahol každú dôležitejšiu súčasť znovu pevnou kontúrou čiernej farby. Tieto pentimenty sú najviac sledovateľné na prostrednom výjave, na hornom odevu Kumána s priesvitnou okrovožitou farbou a čiernymi linkami pod ňou.

Najvyššie treba však oceniť výnimočne výrazný rukopis a techniku maľovaných inkarnátov, ktorý je ďalším jasným oblokom do tvorivého procesu talentovaného neznáameho majstra a ktorý mohol byť vlastný len citlivému znalcovi svojho remesla. Traktácia inkarnátu sv. Ladislava bola hneď po nájdení nástennej maľby roku 1957 neodborným a unáhleným odkrývaním miestami porušená. Niektoré vrstvy zvrchu opadali a dali tak možnosť nahliadnuť do zaujímavého technologického postupu maliara. Škody však sú v týchto prípadoch vždy nenahraditeľné a vina neodpustiteľná. Autor totiž inkarnáty „modeloval“ odvážnym a rýchlym ťahom širokými štetcami namočenými v hustej farbe. Využil výrazové vlastnosti a kvality materiá-



Zápas Ladislava s Kumánom v druhom výjave. po reštaurovaní

lu, dal sa ním viesť a jeho ruka sa doslovne kĺzala po oblých plochách hláv, zanechávajúc za sebou pastóznu vrstvu farby, ktorá vyčnieva miestami hmatateľne nad úroveň podložky podnes. (Prípojené reprodukcie fotografií zhotovených pri bočnom osvetlení hovoria o tom dostatočne výrečne.) V miestach, kde sa pastovitá hmota farieb nešetr-

ným čistením odlúpila, spodné prípravné vrstvy podmalieb sa stali viditeľnými. Modelácia Ladislavovej tváre je realizovaná v spodných vrstvách podmalby olivovo zelenou až do šeda odstupňovanou farbou, na ktoré v ďalšom naniesol pastózne vrstvy telových tónov a ukončil dotykom štetcov s čiernou farbou.



Hlava Ladislava fotografovaná po odkrytí v razantnom osvetlení

Zhoda technologického postupu s postupom maliarov inkarnátov tabuľových obrazov aj ikon je evidentná. Podmalby bielobou a šedou farbou majú v inkarnátoch tejto nástennej maľby totožné poslanie.

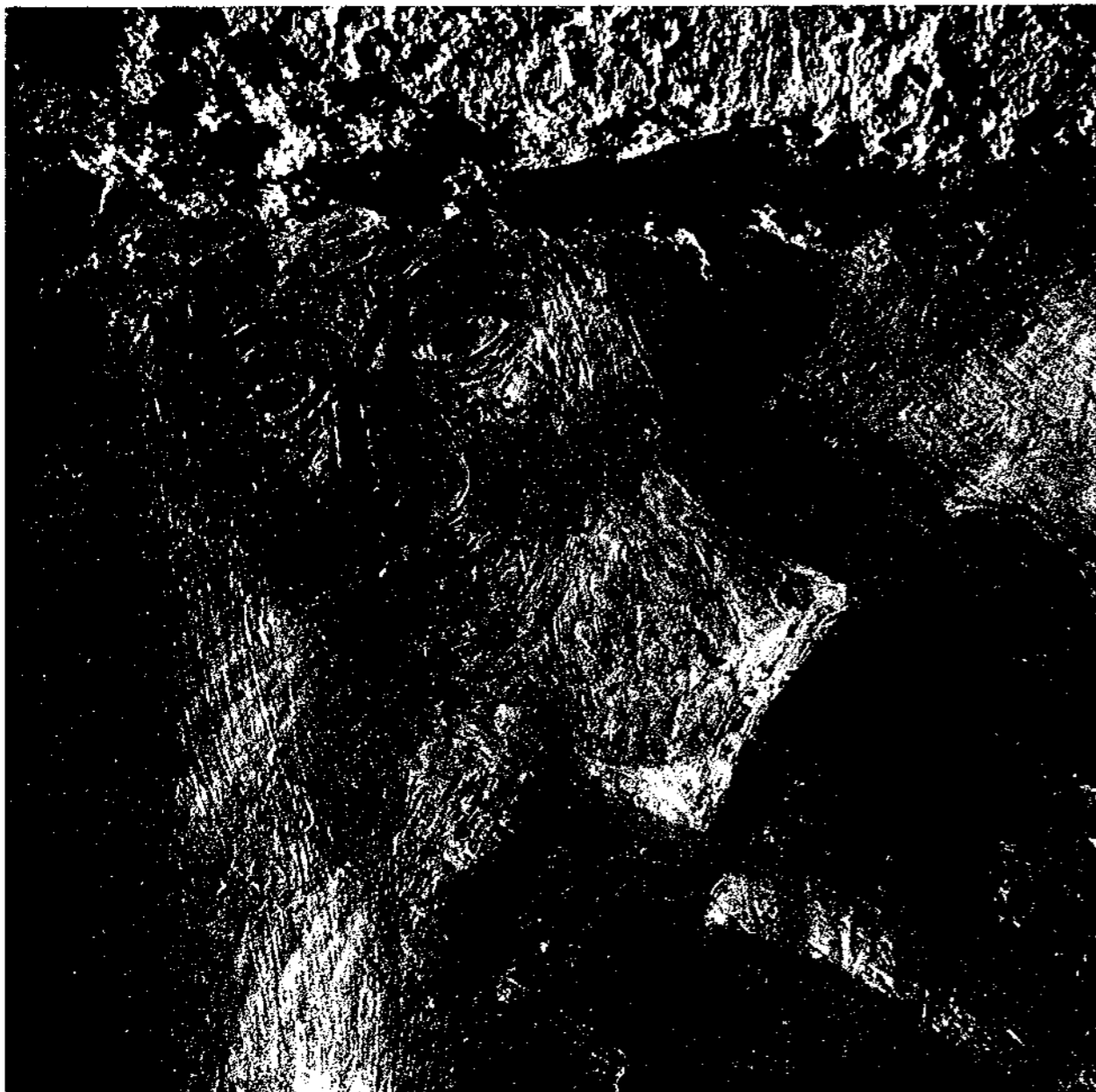
Na skúsenú, rýchlu a bezpečne ovládanú ruku poukazujú zvlášť krásne a rigorózne štylizované formy bieleho koňa v prvom výjave vľavo. Jeho kresba čiernou farbou je dokladom jediného fahu

štetca a pohybu istej, neváhajúcej ruky, pri ktorých dokáže taktiež dôsledne využiť technickú prípravu šedobielej podmalby.

Bilancia pri začatí vlastných reštaurátorských prác roku 1960 nebola ani v najmenšom lákavá. Boľo potrebné odstrániť nielen mnohé nepôvodné vrstvy, ktoré na povrch maľby nazhromaždili sto-

Ladislav v druhom výjave. stav po reštaurovaní





Hlava Ladivy fotografovaná po odkrytí v razantnom osvetlení

ročia: vápenné nátery a cementom nastavovanú omietku s hrubozrnným pieskom v dolnej tretine obrazového pásu z 19. a 20. storočia, ale i reštituovať a reaktivizovať starú krásu umeleckého diela. Bolo nevyhnutné uskutočniť aj také podujatie, ktoré by pomohlo likvidovať tvrdošijný vápenný zákal, šedavý a málo priehľadný závoj, ktorý

ostal na povrchu pôvodnej polychrómie s neobyčajne intenzívnou farebnosťou po sňatí uvedených nežiadúcich vrstiev.

S odstupom času a s kritickým pohľadom — reštaurovanie malieb a sakristie bolo ukončené roku 1966 — možno usúdiť, že vopred uvážený a na inej malbe vyskúšaný spôsob priniesol potvrdenie správnosti vtedy zvoleného reštaurátorského postupu. Záverečnou časťou tohto príspevku

◀ Ladiva podtínajúca Kumánove nohy z druhého výjavu, po vytmelení



Hlava Kumána v druhom výjave, fotografovaná po odkrytí v razantnom osvetlení

bude zverejnenie podrobnejšieho prieskumu technológie: podložky malby, zloženia farebných vrstiev, údaje o niektorých použitých pigmentoch a spájadlách, ako aj krátkeho náčrtu technológie reštaurátorských prác na tomto objekte v niektorom z nasledujúcich čísiel časopisu vedeckej revue Slovenskej akadémie vied Ars.

Postupným snímaním nespočítateľného množstva žltkavobielych i rôznofarebných vápenných náterov úmerne vzrastalo i prekvapenie: odkry-

vaná skutočnosť prekonala i tie najsmelšie predstavy.

Prvý výjav zľava znázorňuje dvoch jazdcov na cválajúcich koňoch a líči boj temer na polovici z celej pomaľovanej plochy. Sv. Ladislav v kráľovskej odedzi — zachovaný, žiaľ, len vo fragmentoch — sedí na šedobielym grošovanom koni ušľachtilého, pestovaného vzhľadu. Prebodáva dlhou kopiou pred ním uháňajúceho Kumána, ktorý unáša ulúpené dievča. Pohan je tu mierne —

v rozpore s pohybovou situáciou — obrátený proti smeru a cez jeho telo prechádza kráľova kopija. Postavička dievčaťa, ktorej chýba celý obličaj, je drobná — so skríženými nôžkami čupí na sedle bokom za svojim únoscom — rukami sa snaží zadržat napätý luk a zmeniť smer šípu namiereného na kráľa. Šípy sa však odrážajú od kráľovského štítu a mieria opäť rovno do Kumánovej tváre. Z jeho pootvorených úst vychádzajú „jedovaté“ pary, naznačené jemným „sfumátom“. Červená kobyla pod ním, s rozpustenou hrivou, má jednoduchý postroj a prostý odev má aj kumánsky jazdec. Horný šat a spodný košeľovitý odev, kukla s pierkom a pestro vybiňaný tulec sú typickými súčiastkami úboru príslušníka kočovného kmeňa.

Najmenej porušená a najzachovalejšia je druhá scéna, ktorú tvorí zápas dvoch mužov vzájomným uchopením sa za ramená. I pri tomto výpade je dievčina aktívna, úskokom pomáha kráľovi — podtína pohanovu ľavú nohu.

Postavy a výrazy tvári sa ničím neodlišujú od predchádzajúceho obrazu: Ladislavova postava vyžaruje ducha, povzneseného nad všetko osobné a pozemské; je vytvorený štýlove a v idealizovanej forme, odzrkadľuje hĺbku duchovného sveta a obraz onoho života; jeho tvár ostáva neprístupná, vážna, rigorózna, oči neprítomné — jeho mužná krása a dôstojnosť sa nevyrovná žiadnemu svätcovi zobrazenému v legendách našich nástenných malieb. Naproti tomu figúra Kumána je reálna. vyznieva pravdivo, ba mierne i groteskne. Prekvapením je na pravej strane výjavu stojaca deva so svojou vecnou trizvosťou v pohybe.

Legendu uzatvára tretí obraz. Premožený pohan leží na zemi s podfátou hlavou, z rany na krku vystrekuje prúd krvi a nepotrebnú helmu má pri svojich nohách. Kráľ dvíha protivníkovu polomítku hlavu za jeho bohaté vlasy. Ladislav je kludný a opäť pohrúžený do seba. Jeho ponurý vzhľad a chmúrny pohľad je zvlášť dobre postrehnuteľný pri bočnom osvetlení. Zdá sa, že nemá kontakt s dejom a so všetkým pozemským.

Krutosť výjavu zmierňuje na bok sklonená hlava a jemný ovál tváre Ladivy s rýdzou úprimnosťou a lútosťou v pohľade. O svoje rameno opiera oboma rukami široký meč. Napriek tomu, že je tu snaha o dramatický akcent príbehu, v konečnom pôsobení predsa prevláda neha a lyric-



Hlava Kumána v druhom výjave, stav po reštaurovaní

kost zmiešaná s dojmom ľahkej melanchólie a smútku. Vzadu zopnuté rusé vlasy Ladivy, ktoré venčia spredu pekne formované čelo a sluchy, dávajú jej hlave pôvabný tvar a odhaľujú i krásnu líniu šije s úzkymi ramenami. Štíhla a vysoká má telo zahalené do voľne splývavého šatu z červej pužzoly a výstrih okolo krku a ramien je zdobený bielym lemovaním. Dvojdielny účelný šat je temer bez riasenia a dekoratívnych záhybov, siaha až po zem, spod neho vyčnievajú iba predĺžené špičky malých plochých črievic a časť tmavošedého spodného rúcha. V druhom výjave je Ladiva nižšia, akoby majster chcel naznačiť, že jej úloha je tu menej dôležitá, že jej funkcia a činnosť sú tu iba druhoradé. V tomto prípade má však viac na kontúrach stavanú drapériu, pod ktorou cítiť detailne obrysy a delikátna skutočnosť je tu i presvedčivejšia a presnejšia.

Výtvarne najhodnotnejšou a najpôsobivejšou je postava sv. Ladislava. Nejde tu o dobové znázornenie svetského panovníka v profánnej scéne, ale o typ vládcu svätca.



Ladislav s premoženým Kumánom v treťom výjave, stav po reštaurovaní

Je tiež príznačné, že zobrazenie Ladislava v našej legende sa obracia hlboko do 13. storočia, že sa nevymanilo celkom z kanonicky viazaného ikonografického poňatia typu a má spoločný základ s hieratickým frontálnym typom. Zvlášť jeho hlava a obličaj s tradičnou zdržanlivosťou v citovom prejave sú podané podľa starých vzorov; typologicky vychádzajú z byzantských predlôh. Ostatným častiam tela však už chýba obvyklý geometrismus a ich interpretácia je už predzvesťou úplnej voľnosti. Jeho postava sa tu opakuje trikrát. Sklon a pohyb hlavy je trikrát ten istý, takisto ako u dievčiny, lenže opačným smerom. Jeho

atlasové rúcho, brnenie, trojlistová koruna s perlami, vykladaná pošva meča i postroj krásneho arabského koňa sú dostatočnými dokumentmi na rozdielnosť kultúry, z ktorej pochádzajú. Tajomná a pritom žiarivá krása sv. Ladislava má i nadprirodzený ráz a dovršuje záhadu starého diela, vzbudzuje hlbokú úctu a obdiv, takisto ako v treťom obraze postava Ladivy s nachýlenou hlavou nabok, vytvorenou podľa vzoru anjelov na starých ikonách. Pohyb jej tela a maliarske podanie pretvorili byzantskú schému — zrači sa v nej nielen majstrovská zdatnosť, ale už aj tvorcov citový svet.

Iba Kumánova tvár — dvakrát profil zľava, je-



Hlava premoženého Kumána v tretom výjave, fotografovaná v razantnom osvetlení, stav pred reštaurovaním

denkrát sprava — zaznamenáva pri každej akcii nepatrnú zmenu a dodáva jeho fyziognómii osobitosť. Má krátky nos, vypuklé čelo, výrazne vyhrnutú spodnú peru, pootvorené ústa a hranatú dolnú čeľusť. Nemožno sa ubrániť dojmu, že je to akýsi experimentálny nábeh na portrét a etnografické rozlišovanie. Pre tieto naturalisticky odporované detaily celkový obraz nápadne vybočuje z dobových zvyklostí a spôsobov zobrazení. Charakterizuje ho väčší vzruch, emocionálnosť, ľudová vitalita, uvoľnené gestá. Je aktívnejší a tvarove reálnejšie popísaný.

Popri bohatosti na symboliku, ktorá toto dielo

charakterizuje, prejavujú sa tu i náznaky nových tendencií: realistické pozorovanie skutočnosti, prostredia, pohybov a času, postihuje sa tu intenzívny pocit života a čiastočný záujem o citový svet zobrazených postáv. Bezprostredné pozorovanie sa prejavuje v malebných detailoch, ktoré sú nevtieravo vsunuté do výjavov. A hoci je zážitok presne opísaný a precíznejšie vyjadruje udalosť — spôsob interpretácie ostáva osobito a duchovne formovaný, ešte v súlade s prebohatou ideovou studnicou, z ktorej sa majster prechodného slohu napájal. Malebnosť ilustrácie a rozprávkovú krásu jemnosti a sviežosti dosiahol majster diela nielen



Hlava premoženého Kumána v tretom výjave, stav po zatlmení

vycibrenou štylistickou formou prejavu, ale i harmóniou použitých farieb. Úzka paleta v stredoveku obľúbených a osvedčených farieb: žltých okrov, červených hliniek, vápennej biely, černe a málo zelenej prepožičiava celému dielu príjemne teplý, očarujúco sugestívny kolorit. Voľné a rozľahlé podnožie, namaľované v celej dĺžke jedinou farbou žltého odtieňa, nevytvára ešte ilúziu priestoru a napriek tomu, že stromy vyrastajú z prvého plánu a sú tesnou súčasťou horizontály, v ktorej sa scény rozvinuli, sú situované mimo priestoru — stávajú sa však dôležitými faktormi pri oživovaní zobrazenej legendy a symbolmi prírody a času, v ktorom sa dej odohráva.

Vegetácia reprezentovaná piatimi stromami je riešená plošne a každý strom je iného druhu. Prvý zľava, z ktorého sa uchovali len malé fragmenty, je zelený a kvitne červenožltým kvetom. Ďalší, tiež veľmi poškodený, bol už len zelený, ale ešte intenzívne svieži, odlišný od zeleného stromu uprostred scény, ktorý má aj iný tvar. Štvrtý strom pripomína lipu so žltosedými listami a posledný vpravo je azda platan s veľkými okrovými listami štylizovaných tvarov. Stromy v stredovekej symbolike znamenali radosť, nádej, korene cnosti a múdrosť. Naznačovali, že dej sa odohrával na zemi. Mali vyjadrovať šľachetnosť, vznešené po-

hnútky a dobré skutky tých, ktorých obklopovali.³⁰ V našej legende sú i znakom plynúceho času a hádam i striedania ročných období. Nie sú to stromy chladných podtatranských strání, ale teplomilnejšie dreviny, udomácnené v južnejších krajoch.

Dekoratívna bordúra je zložená z geometrického, pravidelne sa opakujúceho ornamentu, kruhovite štylizovaných medailónov, ktorých stred tvorí rovnoramenný grécky kríž. Na jej farebné vybudovanie boli použité všetky farby, z ktorých sa skladá farebná škála celej nástennej maľby okrem zelenej. Rytmus farebnej skladby je nepravidelný. Každý kruh medailónu a jeho výplne je riešený samostatne, čo dodáva bordúre ako celku neobvyčajnú živosť, pestrosť a svieži charakter napriek tomu, že ako dekoratívny prvok má tu sekundárnu úlohu.

Maľba nepriamo prezrádza i to, že vznikla v akčnom rádiu kláštorov v Spišskom Štiavniku, Huncovciach, Kláštorisku a Lendaku. Možno predpokladať, že tieto centrá duchovného a kultúrneho života mali vplyvné skriptória, z ktorých vyšli rukopisy azda aj iluminované, a preto pre stanovenie slohového východiska treba brať do úvahy i túto historickú skutočnosť.³¹ Žiaľ, mnoho vzácnych súdobých rukopisov v jedinečnom archíve biskupského úradu a knižnici múzea spišskej diecézy na Kapitule padlo za obeť skaze v neusporiadaných pomeroch roku 1948. Slovenská historická veda bola pritom ochudobnená o súbor dôležitých prameňov na štúdium kultúrnych, hospodárskych a ideologických pomerov spišského územia práve zo stredoveku, čím vznikla nenapraviteľná medzera v možnosti objektívneho posúdenia kultúrnej úrovne prostredia, v ktorom vznikla napr. aj naša nástenná maľba. Mám na mysli i nápisy v maľbe, ktoré našli svoje uplatnenie nielen ako dekoratívny prvok, ale boli do obsahu kompozície vnesené akiste s určitým zámerom, sledujúcim vyššie ciele.

Sú to krátke nápisy: Thepe pa . g . ns³² za hlavou Kumána na koni a Ladiva est ista³³ blízko vlasov oslobodeného dievčaťa v tretom výjave. Zdá sa, že prvá scéna vľavo niesla meno kráľa Ladislava, jej pozadie je však ťažko poškodené a

Ladiva z tretieho výjavu, stav po reštaurovaní



nápis sa pravdepodobne predčasne zničil. Latinské texty fraktúrou sú napísané starostlivým, úhľadným písmom čiernou farbou do bieleho vápeného pozadia. Typ a tvary jednotlivých písmen — hoci písané štetcom — sú zreteľné a presné. Abreviatúra „paganus“ prezrádza už gotizujúci typ písma z konca 13. storočia. Právom možno preto predpokladať, že ľahkoruký maliar si mohol písať texty sám, a to by poukazovalo na to, že bol príslušníkom vzdelaných rehoľníkov znalých písma.

Tento slohový amalgam vplyvov — byzantských, italských, západných a možno i lokálnych — je potrebné znova podrobiť detailnej analýze a porovnať vo vzťahu k našim novším objavom stredovekých, najmä však rakúskych nástenných malieb, ktoré boli v nedávnej minulosti podrobne spracované špecializovanými bádateľmi.

Bez možnosti širšej konfrontácie s inými dielami sa naša nástenná malba javí ako príležitostná objednávka a zatiaľ ju ani nemôžeme zaradiť do charakteristických oblastí, alebo do skupín s príbuznými umeleckohistorickými vlastnosťami. Bolo by užitočné preskúmať poľské nástenné malby pozdĺž niekdajšej cesty zo Sedmohradska a Pottisia cez Košice, Levoču a Sandec do Krakova, ako

aj nástenné malby zvlášť v novoodкрыtých objektoch rakúskych lokalít zo stredoveku a i.³⁴

Šedivá je však moja reč oproti vyjadrovacím schopnostiam neznámeho majstra, ktorý vydal svedectvo veľkého tvorivého procesu. I týmto jediným dielom sa zaradil medzi vrcholné výkony a zanechal nám v ňom najvernejší dokument svojej doby. O tradícii týchto vzorov a poučení zatiaľ nemožno hovoriť, i keď rad doteraz známych a odkrytých malieb v sakrálnych objektoch na našom území bol zhruba hodnotený a analyzovaný. Dejinný výskum a analýza prejavu ukázali, že sa maliar nepridíňal krčovite predlôh, že vývoj myslenia a nové duchovné prúdy našli v ňom svojho interpreta. V tomto spočíva podstata a kladná črta jeho tvorby, jeho veľkého, a nie periférneho, provinciálneho tvorivého prínosu.

Pravda umenia, jasnosť pojmu, pevnosť názoru, ako aj jednota formy a obsahu povýšili túto umeleckú pamiatku skrze neobvyčajne vydarený tvorivý akt vynikajúceho majstra na nevšednú reprezentantku nástenných malieb zo začiatku 14. storočia. Odkrytím vstúpila do histórie a reštaurovaním sa stala jedným z najvzácnejších klenotov medzi našimi pamiatkami, stala sa i oázou krásy pre tých, čo dokážu chápať hlas srdca.

POZNÁMKY

¹ DVORÁKOVÁ, V. — KRÁSA, J.: Zpráva o průzkumu slovenských středověkých nástenných maleb konaném v září 1960. Umění, ročník IX, 1961, č. 2, s. 206.

² MENCLOVÁ, D.: Spišský hrad. Bratislava, SVKL 1957, s. 5.

³ Súpis pamiatok na Slovensku. Bratislava, (SÚPSOP) Obzor, 1969, s. 370.

⁴ SCHMAUK, M.: Supplementum Analectorum terrae Scepusiensis. Spišské Podhradie 1889, s. 223—228.

⁵ FEKETE-NAGY, A.: A Szepesség területi és társadalmi kialakulása. Budapest 1934, s. 210—211.

⁶ RUPP, J.: Magyarország helyrajzi története II. Pest 1872, s. 239.

⁷ VOJTAS, J.: Z minulosti krížovníckeho prepoštstva v Lendaku, Zborník Spiš I, s. 57—87.

⁸ SCHMAUK, M.: c. d., s. 19.

⁹ Syn Rikolfa Berzeviczyho, magister „Kakaš“ = kokoš, kohút, ktorého meno je zas odvodené od mena „Gallus“, jedného z francúzskych predkov rodiny Berzeviczyovcov, t. j. Brezovických.

¹⁰ SCHMAUK M.: c. d., s. 27.

¹¹ Tento dátum uvádzajú kanonické vizitácie z roku 1700,

1731, 1781, 1803 a 1832 a Súpis pamiatok na Slovensku. Bratislava, SÚPSOP, 1969.

¹² Datovanie 1494 je na podstavci gotickej plastiky P. Márie s Ježiškom v arche oltára P. Márie v premaľovanom stave vľavo pred víťazným oblúkom.

¹³ RADOCSAY, D.: A középkori Magyarországi falképei. Budapest, Akadémia kiadó 1954, s. 220. — BALOGH, J., GARAS, K., DERCSÉNYI, D., GEREVICH, L.: A Magyarországi művészet a honfoglalástól a XIX. századig. Budapest, Képzőművészeti Alap Kiadóhivatala 1956, s. 138. — DVORÁKOVÁ, V., KRÁSA, J., STEJSKAL, K.: Zpráva o průzkumu středověkých nástenných maleb na Slovensku. 1961 — Umění, ročník X, 1962, č. 3.

¹⁴ Pri poslednom regotizovaní katedrály roku 1889 malby opravoval František Storno a Jozef Hanula; od tých čias sa na povrchu malby prejavili následky ďalších miestnych premalieb a neodborných zásahov.

Hlava Ladivy z tretieho výjavu, fotografovaná v razantnom osvetlení

¹⁵ Na Slovensku: Spiš: Bijacovce, r. kat. kostol, z doby okolo r. 1380, Žehra, r. kat. kostol, z doby okolo 1400, Vítkovce, r. kat. kostol, zo 14. stor.

Gemer: Kraskovo, ev. a. v. kostol, z doby okolo r. 1350, Rimavská Baňa, ev. a. v. kostol, koniec 14. stor. Rákoš, ev. a. v. kostol, koniec 14. a zač. 15. stor.

Šariš: Chmeľovec, ev. a. v. kostol,

Turiec: Necpaly, r. kat. kostol, koniec 14. stor.

V J u h o s l á v i i: Turnišče, r. kat. kostol, z r. 1383

V R u m u n s k u: Mugeni, ref. kostol, z doby okolo r. 1300 alebo prvá polovica 15. stor., t. č. maľby zatreté

Ghelinta, ref. kostol, z doby okolo r. 1320—1330

Dirjii, kostol unitárov, z r. 1419

Mihaileni, r. kat. kostol, asi z 15. stor.

Filea, niekdajší ref. kostol, dnes už zbúraný, druhá polovica 14. stor.

Macsa, niekdajší ev. a. v. kostol, dnes už zbúraný, druhá polovica 14. stor.

Martinus, kostol unitárov, dnes už zbúraný, druhá polovica 14. stor.

Biborteni, ev. a. v. kostol, dnes už zbúraný, druhá polovica 14. stor.

Ghileni, kostol unitárov, asi koniec 15. stor. maľby t. č. zatreté vápnom.

¹⁶ RADOCSAY, D.: A középkori Magyarorszag falképei. Budapest 1954, s. 27.

¹⁷ Širší porovnávací materiál mi poskytla prom. hist. Katarína Biathová z Ústavu teórie a dejín umenia Slovenskej akadémie vied v Bratislave. Za fotodokumentáciu jej ďakujem.

¹⁸ Súpis pamiatok na Slovensku. Bratislava 1967, SÚP-SOP, Obzor s. 122.

¹⁹ Nástenná maľba vo Veľkej Lomnici je maľovaná čistým secco spôsobom. V Bijacovciach nachodíme medzi fragmentmi nástennej maľby časti maľované kombinovanou technikou.

²⁰ Dr. Ivanovi Chalupeckému zo Štátneho archívu v Levoči vďačím za výdatnú pomoc pri získavaní archíválií.

²¹ HRADSKÝ, J.: Additamenta ad initia progressus ac

praesens status Capituli Scepusiensis. Sp. Podhradie 1903—04, s. 233.

²² „Obyvatelia týchto strán (t. j. tohto kraja) sú väčšinou Nemci.“

²³ Archív spišského biskupstva uložený t. č. v Štátnom archíve v Levoči.

²⁴ Tamtiež.

²⁵ Tamtiež.

²⁶ GRÉB, J.: Geschichte der Gemeinde Grosslomnitz. Kežmarok 1926, s. 67.

²⁷ Nájdenie maľby bolo dielom šťastnej náhody. Pluzgierovite vzduté vrstvy premalieli sa na dotyk rozpadali a pod nimi sa ukázala farba s neznámou kresbou. O tejto skutočnosti svedomito napísal správca r. kat. fary Ján Kubičár do Bratislavy na adresu Slovenského ústavu pamiatkovej starostlivosti a ochrany prírody dňa 26. VII. 1957.

²⁸ Prvá etapa reštaurátorských prác prebiehala v rokoch 1960—1962 v kolektive František Sysel a Mária Spoločníková, druhá etapa s celkovým reštaurovaním po viac ako dvojročnom prerušení prác v rokoch 1964—1965. V nasledujúcom roku boli urobené prípravy na vyhotovenie technickej kópie maľby, roku 1967 bola vyhotovená faksimilná kópia legendy na prenosnej podložke pre Východoslovenské múzeum v Košiciach.

²⁹ Ladislav, kráľ uhorský, z roku Árpádovcov, narodil sa roku 1040, zomrel roku 1095. Roku 1093 v bitke pri Cserhalome odrazil pohanských Kumánov.

³⁰ AURENHAMMER, H.: Lexikon der christlichen Ikonographie. Wien 1957—1967. Wien — Verlag Brüder Holinek.

KÜNSTLE, K.: Ikonographie der Heiligen II. Freiburg 1926, s. 394.

³¹ Či cisterciáti v Spišskom Štiavniku mali skriptorium, zatiaľ nie je doložené — je však známe to, že v 13. a 14. storočí vydali rad rukou písaných listín. Skriptorium v 14. storočí mali kartuziáni na blízkom Kláštorsku.

³² Thepe paganus = Thepe pohan.

³³ Ladiva est ista = Toto je Ladiva.

³⁴ Österreichische Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege, roč. 1970.

STRUČNÝ PREHĽAD DÁT TYKAJÚCICH SA DEJÍN VEĽKOLOMNICKÉHO KOSTOLA

1209 — územie darované prepoštovi Adolfovi a jeho sestre

1222 — založená rehoľa cistercov v Sp. Štiavniku

1257 — po prvý raz spomenutá obec

1268 — má významnú faru

1300 — Berzeviczy Kakaš

1307 — spor Kakaša s Görgeyovcami

1313 — Križovnícka rehoľa založená v Lendaku

1412 — rozsiahla prestavba kostola

1494 — postavené gotické oltáre — hlavný: sv. Kataríny Alexandrijskej, bočný na evanjeliovej strane: P.

Márie, datovaný z r. 1494, bočný na pravej strane: sv. Mikuláša

1565—1672 — kostol patrili protestantom (GRÉB, J.: Geschichte der Gemeinde Grosslomnitz, Kežmarok, 1926, s. 62)

1668 — nový organ (GRÉB, J.: c. d., s. 81)

1675 — kostol spravovali paulíni z Kežmarku až do zrušenia rehole za Jozefa II.

1682—1684 (1686?) patrili znovu protestantom (GRÉB, J.: c. d., s. 62)

- 1697 — kostol dostal novú dlážku z dosák a nové lavice (ŠA, Levoča, matrika V. Lomnice I, s. 1)
- 1698 — okolo hlavného oltára bola postavená ohrada, drevené mreže (tamže)
- 1700 — kanonická vizitácia
- 1705—1710 — kostol patrili opäť protestantom (GRÉB, J.: c. d., s. 62)
- 1715 — dňa 17. mája 1715 belehradský biskup Lucas Natali konsekroval oltáre
- 1729 — kostol obnovený zvonku a zvnútra vymaľované sanktuárium (GRÉB, J.: c. d., s. 66)
- 1731 — kanonická vizitácia: kostol má 19 kazúľ, 1 kalich, 1 misál, „Visitatio Ecclesia“ — 3 oltáre, veža v blízkej minulosti opravovaná, nemá fundáciu, katolíkov je 228, ev. a. v. 421
- 1736 — kostol poškodil cyklón, opravený
- 1737—1738 — kostol dostal nové zariadenie (bohoslubné náčinie, GRÉB, J.: c. d., s. 68)
- 1766 — kostol má po prvý raz Boží hrob a múr okolo kostola bol opravený od základov (GRÉB, J.: c. d., s. 68)
- 1748 — „Historiae Domus“ v Huncovciach
- 1752 — kanonická vizitácia v Huncovciach
- 1775 — kostol bol reštaurovaný zvnútra — vydláždený kameňom, dostal novú strechu a vežičku (turricula)
- 1781 — kanonická vizitácia: kostol je zvnútra vymaľovaný, má 4 maľované chóry, kostol nebol vyplienený, má kazule, kalichy, atď.
- 1784 — dostali indulgentie (kan. vizit. z r. 1832)
- 1790 — bol odstránený hlavný oltár (!) a postavený nový (GRÉB, J.: c. d., s. 60, 68)
- 1793 — nový hlavný oltár bol „pomaľovaný“ a dostal nový obraz (GRÉB, J.: c. d., s. 60, 68)
- 1797 — konsekrovaný vo veži najväčší zvon 13 q
- 1803 — kanonická vizitácia a konsekrácia 10 q zvonu r. 1803, drevený maľovaný chór, na ktorý chodí mužská mládež
- 1832 — kanonická vizitácia: „...kostol má veľmi starú murovanú vežu v dezolátnom stave, v nej 3 zvony, na veži sú pokazené hodiny, vlastní 3 zástavy: 1 pre školákov a 2 veľké s obrazmi sv. Kataríny, P. Márie, Najsv. Trojice a sv. Jána Nepomuckého, v kostole sú i tri obrazy: Muž bolesti, 2 bolestné P. Márie a 5 krížov na oltároch a používané pri obradoch
- 1919—1924 — zvnútra vymaľovaný a inak usporiadané lavice (GRÉB, J.: c. d., s. 70)
- 1925 — maľovaný zvonku a reštaurované bočné oltáre (GRÉB, J.: c. d., s. 70)
- 1926 — „reštaurovaný“ hlavný oltár a kazateľnice (GRÉB, J.: c. d., s. 70)
- 1957 — 20.—26. júna objavené v sakristii nástenné maľby miestnym farárom J. Kubičárom
- 1960—1962 — prvá etapa reštaurátorských prác a odkrytie nástenných maľieb
- 1964—1966 — celkové reštaurovanie nástenných maľieb a stien i stropu sakristie
- 1967 — vyhotovenie faksimilnej kópie pre Východoslov. múzeum v Košiciach

SPATROMANISCHE WANDMALEREI IN VEĽKÁ LOMNICA

Das Gebiet der sich unterhalb der Tatra ausdehnenden Gemeinde Veľká Lomnica war schon in der Urzeit angesiedelt, was auch die an Funden reiche Burgstätte, die sich an der Stelle des heutigen Friedhofs befand, beweist. Der Name der Gemeinde zeugt davon, dass die Ansiedlung von Slawen besiedelt war. Lomnica wurde das erste Mal im Jahre 1257 erwähnt und wir wissen auch, dass es hier schon im Jahre 1268 eine bedeutende Pfarre gab.

Die ursprünglich spätromanische Kirche gehörte der Kolonisierungsgemeinde, ihr Schirmherr war das deutsch-französische Geschlecht der Berzeviczen, das Beziehung zum Mutterland wie auch zu den umliegenden Klöstern hatte, die in Spiš (Zips) im 13. und 14. Jh. gegründet wurden.

Aufgrund der geschichtlichen Tatsachen, wirtschaftlicher und politischer Ereignisse am Ende des 13. und zu Beginn des 14. Jh. in dieser Gegend des ehemaligen Gross-Ungarn, kann man urteilen, dass die Kirche — eigentlich ihre Sakristie — mit wertvoller Wandmalerei erst nach dem Anfang des 14. Jahrhunderts verziert werden konnte. Während der Jahre 1310 bis 1320, als die neuregierende Dynastie Anjou antrat, kam es im Lande zu einem allseitigen Aufschwung und zu einem zeitweiligen Frieden. Die Kirche

wurde 1412 von ihren Fundamenten aus im gotischen Stil umgebaut. Damals fielen die Umfangsmauern zum Opfer und wahrscheinlich auch weitere Malereien im Kirchenschiff, ausgenommen die der Sakristie, die samt dem Südportal und dem vorgebauten Turm die charakteristischen Merkmale der Architektur des spätromanischen Stils beibehielten.

Zur Ausschmückung der ursprünglichen Sakristie wurde die Legende des Hl. Ladislaus angewendet, dessen Kult im Alt-Ungarn im 13.—15. Jh. sehr verbreitet war. Dadurch erreichte die Ritterideologie ihre letzte und gipfelnde Blütezeit. Die Entdeckung dieser Ausschmückung im Jahre 1957 war das Werk eines glücklichen Zufalls. An der Nordseite der Sakristie begann durch durchsickernde Feuchtigkeit der Verputz abzufallen; so kam eine jahrhundertlang verborgene Wandmalerei zum Vorschein. Die ganze Legende ist von verhältnismässig kleinem Ausmass, sie entstand auf Grund einer einheitlichen, in vornhinein durchdachten Flächeneinteilung; sie bildet nicht nur die Illustration der Legende, aber sie zeichnet sich durch ihren monumentalen Charakter aus.

Die künstlerische Abkürzung, die Reinheit der Zeich-

nung und die unbleibbare technische Qualität, die diese Seccomalerei hat, weist auf ungewöhnlich hohes künstlerisches Niveau hin. Beim Realisieren seiner Konzeption griff der Meister zu einfachen, jedoch umso wirksameren künstlerischen Mitteln. In einem halbtrockenen, mit breiten Pinseln angebrachten Kalkanstrich „schrieb“ er drei ineinanderschmelzende Episoden mit schwarzer Farbe ein. Am wertvollsten ist die aussergewöhnlich ausdrucksvolle Handschrift und die Technik der gemalten Inkarnaten, die eine klare Sicht in den Schaffensprozess des unbekanntem Meisters bieten. Der Autor „modellerte“ die Inkarnate mit kühnen und raschen Zügen breiter, in dichten Farben getauchter Pinseln. Als empfindsamer Kenner seines Handwerks vermochte er ausdrucksvoll Eigenschaften und Qualitäten des Materials bis in die letzte Konsequenz auszunutzen. Die Übereinstimmung seines technologischen Vorgangs mit dem fertigungstechnischen Verfahren der Tafel- und Ikonenmalern ist — insbesondere bei den Inkarnaten — evident.

Der schriftkundige anonyme Meister konnte ein Angehöriger eines der in dieser Gegend wirkenden Orden sein, oder brachte ihn Magister Kakas Berzeviczy von seinen Wanderungen durch Europa auf sein Gut mit. Die gemalte Legende scheint nämlich — ohne Möglichkeit einer breiteren Konfrontation mit anderen Werken — als wäre sie eine gelegentliche Bestellung, Arbeit eines Malers, der in unser Land kam und schon eine Erudition und hohe technische Kenntnisse hatte. Und nicht nur dies! Neben der Reichhaltigkeit der Symbolik, die für dieses Werk mit seinen byzantinischen Elementen und italienischen Einflüssen charakteristisch ist, äussern sich hier schon Anzeichen neuer Tendenzen: realistische Beobachtung der Wirklichkeit, das Milieu, die Bewegung und Zeit, intensives Lebensgefühl und teilweises Interesse für die Gefühlswelt der dargestellten Gestalten, die diskret in die Szenen eingeschoben sind. Und wenn auch das Erlebnis genau beschrieben ist und präzise die Begebenheit ausdrückt, bleibt die Art der Interpretation eigenartig und geistig noch im Einklang mit dem ideellen Born gestaltet, aus dem der mittelalterliche Meister schöpfte. Das Malerische der Illustration und die märchenhafte Schönheit der Zartheit und Frische er-

zielte der Meister des Werkes nicht nur durch geschliffenen stilistischen Formausdruck, sondern auch durch Harmonie der angewandten Farben. Die schmale Palette bewährter Farben verleiht dem gesamten Werk ein angenehm warmes, bezauberndes Kolorit.

Das Gemälde wurde von einem Autorenkollektiv in zwei Phasen restauriert. Im Jahre 1960 und 1966. Es war das Freilegen des wertvollen Fundes unter vielen späteren Kalkanstrichen. Zementpflickungen wurden vom Verputz beseitigt, die lockergewordene Polychromie befestigt und die hartnäckige Kalktrübung von der Oberfläche der ursprünglichen Polychromie beseitigt.

Durch Verkittung lokaler und neutraler Retouche wurde schliesslich die alte Schönheit des Malerwerkes restituiert und reaktiviert. Durch die Freilegung trat es in die Geschichte und durch das Restaurieren reihte es sich unter die wertvollsten Kleinoden unserer Denkmäler ein. Wegen der untraditionellen Komposition, der interessant komplizierten stilistischen, ikonographischen und technischen Lösung bleibt die genaue Datierung dieses Wandgemäldes diskutabel.

Es ist notwendig diesen stilaren Amalgam byzantinischer, italienischer, westlicher und vielleicht auch lokaler Einflüsse erneut einer eingehenden Analyse im Kontext mit neuen mittelalterlichen Entdeckungen zu unterwerfen — besonders aber mit österreichischen Wandmalereien vergleichen, die vor kurzer Zeit von Spezialisten bearbeitet wurden. Weiter wäre es notwendig polnische Wandmalereien entlang ehemaliger Strassen die den Norden mit dem Balkan verbindend, wie auch Fundstellen in Jugoslawien zu überprüfen.

Der unbekannte Maler, der Zeugnis von einer grossen schöpferischen Potenz in diesem einzigen Werk gab, reihte sich unter die Spitzenpersönlichkeiten ein und hinterlies uns ein getreues Dokument seiner Zeit. Er hielt sich nicht krampfhaft an Vorlagen; die Entfaltung des Denkens und neue geistige Strömungen fanden in ihm einen richtigen Interpreten. Und darin liegt das Wesentliche und der positive Zug seines Schaffens, seines ungewöhnlichen, und überhaupt nicht peripheren oder provinziellen schöpferischen Beitrags.

O potrebe teórie v slovenskom dejepise umenia II

JÁN BAKOŠ

Bolo by zbytočné na tomto fóre¹ dokazovať význam dejepisu umenia pre sebauvedomovanie spoločnosti. Poznávanie výtvarnej minulosti nie je žiadnym luxusom, nie je ničím navyše, bez čoho by sa, v najhoršom prípade, spoločnosť i zaošišla. Nie je len okrasou na jej tvári, ktorú si môže raz viac, raz menej dovoliť. Je, domnievam sa, nenahraditeľná pre konštituovanie spoločnosti ako vedomej si seba, svojich rozmerov a schopností. Poznávanie minulosti a predovšetkým umenia uplynulých období prispieva podstatnou mierou k tomu, že spoločnosť nadobúda vieru v svoje schopnosti, potvrdené minulosťou. Lebo práve umenie nám dáva najlepší obraz o duchovnej a kultúrnej situácii našej krajiny v minulých etapách, pretože umenie nie je ani hrou, ani okrasou, ale spolutvorcom prítomnosti a obrazu sveta. Dejepis umenia prispieva teda koniec koncov k posilňovaniu životaschopnosti spoločnosti, k prebúdzaniu energií, ktoré by pri komplexe malosti zostali potlačené a skryté.

Na tomto mieste sa vynára otázka (ktorou sa však pri tejto príležitosti nemôžem podrobnejšie zaoberať): do akej miery možno považovať staré umenie našej krajiny za slovenské. Je známe, že nielen podnety, ale často priamo tvorcovia najvýznamnejších umeleckých hodnôt našej krajiny boli cudzími kolonistami a ich potomkami. Ako teda môže pomáhať poznávanie neslovenského umenia pri pozdvíhaní sebavedomia nášho národa a spoločnosti?

Názor, podľa ktorého staré umenie našej krajiny bolo vo svojich najvýznamnejších plodoch iba „umením na Slovensku“,² dnes už neobstojí. Neznamená to, pravda, že by sme sa mali vrátiť

k starým názorom umenovedy minulého storočia a len s opačným znamienkom tvrdiť, že všetko staré umenie u nás je slovenské.³ Takéto túžby sa u nás občas vyskytnú a ich základom je úsilie opätovať starým cudzím bádateľom prisvojovanie si umenia našej krajiny. Tým sa však nič nerieši: Ide stále o nevedecké aplikovanie v podstate romantickú teóriu národnosti 19. storočia na obdobia, keď po nej nebolo stopy. Tento prístup s mladšou bádateľskou generáciou zreteľne ustupuje i v maďarskej umenovede. Ak si uvedomíme, že pre dejiny umenia nie sú rozhodujúce mimo-umelecké momenty, ale predovšetkým umenie samo, že teda v našom prípade nejde primárne o pôvod umelca, ale o pôvod a charakter jeho umenia, že koniec koncov nejde o tvorcu, ale predovšetkým o umelecké dielo, potom sa aj náš problém dostáva do nového svetla: Rozhodujúcim sa stáva, kde dané umelecké dielo v skúmanom období pôsobilo. Ak pôsobilo na našom území, bolo súčasťou kultúry našej krajiny a je teda v istom relatívnom, nenacionalistickom zmysle „umením Slovenska“. A to o to viac, že jednak pôsobenie cudzieho umenia predpokladá, aby prostredie bolo schopné jeho pôsobenie prijímať,⁴ takže prijatie vonkajšieho vplyvu dáva svedectvo o pasívnom „umeleckom chcení“ krajiny, jednak samo pôsobenie v inom prostredí znamenalo — i keď svojím aktívnym účinkom, prípadne obmedzené na určitú spoločenskú vrstvu — prispôbiť sa mu, počítat s ním. A ak by aj išlo o pôsobenie cudzieho umelca v relatívne samostatnom sociálnom prostredí cudzích usadlíkov v rámci našej krajiny, ani vtedy nemožno hovoriť o cudzom umení a o jeho príslušnosti k umeniu iných krajín, než bolo Slo-

vensko. Samo spolužitie v spoločnom prostredí vyžaduje prispôbenie sa mu, prijatie jeho podmienok, fungovanie v rámci jeho systému. Akákoľvek autonómia etnických zložiek by tu bola, o absolútnej nepriedušnosti nemôže byť reči. Samo geografické územie, krajina, je výsledok stáročných dejín umenia, znamená takéto prostredie.⁵ Vytvára čosi nepopierateľne pôsobivé a prítomné, i keď akokoľvek ťažko definovateľné — špecifický celok tradície.⁶ Tu čaká ešte veľa na budúce bádanie, ktoré bude musieť čo najobjektívnejšie vysledovať pomer medzi domácim prostredím, domácou tradíciou, chápanou ako tradícia kultúrneho priestoru na jednej strane, a novými podnetmi zvonku, ktoré prinášali často cudzinci. Bude potrebné vyskúmať ich vzájomné vzťahy. Ale už teraz možno povedať, že tieto vzťahy neboli nikdy jednostranné, ale zložito štruktúrované. I preto je správnejšie o našom starom umení hovoriť ako o „umení Slovenska“. Jeho špecifickosť voči ostatným krajinám, i keď často len relatívna, to dostatočne dokladá.

Nie tieto problémy sú námetom predpokladaného príspevku. Ide o samu našu vednú disciplínu. Je známe, že nie je dobudovaná, napriek desaťročným úsiliam inštitúcií i jednotlivcov. Treba povedať, že tieto snahy sa neraz rozvíjali izolovane. Na druhej strane len bádateľské súťaženie odstráni nebezpečenstvá, ktoré súvisia s osiadenosťou jedincov na istých vedných teritóriách, čo v minulých rokoch tiež prispievalo k stagnácii našej disciplíny ako vedy. Lebo veda sa vyvíja len ako dialóg.⁷ To znamená, že treba hľadať cesty a spôsoby, ktorými by bolo možné dať do plodnej dialektickej väzby — (a len dialektické napätie znamená pohyb, život a teda i plodnosť vedy) — obe spomínané protikladné stránky: špecializáciu a kolektívny spôsob práce, súťaženie a spoluprácu. Na tomto mieste by som chcel poukázať iba na jeden, podľa môjho názoru však nie zanedbateľný, ale u nás veľmi zanedbávaný moment, ktorý tiež prispieva k stavu našej disciplíny: na potrebu teórie a metodológie dejín umenia v slovenskej historiografii (!) výtvarného umenia.⁸

U nás je rozšírený názor, že metodológia a teória umenia nie sú pre materiálový dejepis umenia nepostrádateľné, že sú buď akýmsi bočným výhonkom, luxusom alebo naopak, metou, koneč-

ným cieľom, ku ktorému máme vzhľadom na súčasný stav našej disciplíny ešte veľmi ďaleko a že si týmito vecami nemusíme lámať hlavu, lebo našou prvorádou úlohou je spracovávať umelecko-historický materiál.⁹ Tento názor stojí na mylných predpokladoch. Zakladá sa na predsudku, ktorý moderné myslenie už dávno deštruovalo: že sa skutočnosť nepriedušne delí na dve časti — na „ja“ a „svet“, a že „ja“ je schopné tento „svet“ celkom nezaujato poznávať. Dávno známym výsledkom vývoja ľudského myslenia je poznatok, že poznávanie a konštituovanie sveta sú rubom a lícom tej istej mince. Inými slovami, že teória a prax sú formovaním sveta, že nie sú ničím mimo sveta, ale ním samým, že „ja“ a „svet“ sú v nedeľiteľnom, dialektickom vzťahu, vo vzťahu vzájomného uskutočňovania sa.¹⁰

Pre dejepis umenia to okrem iného znamená, že ani on — presnejšie povedané, on najmä — nie je nejakým absolútne dištancovaným poznávaním presne daných faktov, ale spolutvorbou sveta, spoluformovaním prítomnosti prostredníctvom poznávania minulosti, čo má spätný vplyv na poznávanie minulého, ktoré sa tak javí ako jeho sprítomňovanie. Ale to konkrétne znamená, že čiste materiálové bádanie je nemožné, že i v tom zdanlivo najčistejšom faktografickom skúmaní je skrytý teoretický, či vedomý alebo nevedomý názor, cez ktorý „fakty“ vidíme, chápeme, teda rozumieme, triedime a interpretujeme. Stačí uviesť taký príklad, ako je predpoklad vývoja umenia. Málokedy nám napadne zamýšľať sa, čo to vlastne vývoj je a ako prebieha. Pri vlastnom bádani však pamiatky do vývojových súvislostí kladieme automaticky, považujúc vývojovú — genetickú interpretáciu za „večnú pravdu“ a samozrejmosť, o ktorej nemožno pochybovať. Treba povedať, že genetické chápanie priebehu umenia, jeho kontinuitne vývinové traktovanie nie je ani jediné možné chápanie dejín, ani večné.¹¹ Vzniklo historicky a je modelom skutočnosti, do formy ktorého „fakty“ tvarujeme. Tento model vznikol na istom dejinnom stupni existencie našej vednej disciplíny a nesie v sebe teda i predstavy svojej doby.¹² Takýchto príkladov by bolo možné vymenovať veľa — či už je to problém chronológie, periodizácie, sociálneho alebo svetonázorového vysvetľovania umenia, ba i konštituovanie tých zdanlivo

najsamozrejmejších pojmov, ktorými uchopujeme „fakt“ ako vôbec čosi uchopiteľné. Všetky zreteľne svedčia o tom, že naše skúmanie tých najjednoduchších „faktov“, akým je napríklad datovanie diel, ba dokonca aj ich opis, buduje na inherentných, predpokladaných teoretických predstavách i názoroch.¹³ Je vlastne neustálym procesom konštituovania alebo potvrdzovania predmetnosti, je procesom spredmetňovania a zvýrazňovania, vynárania a kladenia zmyslu.¹⁴ Vývoj vedy sa odohráva práve v neustálom napätí medzi týmito nestabilizovateľnými predpokladmi a poznávaním faktov na ich základe. Práve to je vnútorná dialektická podstata vedy: sama seba obnovuje svojím popieraním. Jej podstatou je pohyb, dejinnosť. Konštituuje sa ako sebanegácia a neguje sa ako konštituovanie. Neznamená to však ani v najmenšom, že by bola preto menej hodnotná. Naopak, práve tým a v prípade spoločenských vied zvlášť, získava o to väčšiu životnosť. Je intencionálna svojím základom, čo neznamená nič iné, ako že v dôsledku svojej historickej konkrétnosti spolu tvorí prítomnosť, že je práve svojou nevyhnutnou angažovanosťou a ideologickosťou tvorcom prítomnosti, zaujatým tvorcom jej dejinnej konkrétnosti, jej života. Dejinnosť samého dejepisu umenia je základom jeho hypotetickosti, aby zas táto bola základom jeho ontotvornosti, dejinotvornosti a sociotvornosti.¹⁵

Inými slovami povedané, teoretické základy a predpoklady dejepisu umenia sú skutočnosťou, ktorej sa nemôžeme „striasť“, pretože tak či tak bude v našich prácach obsiahnutá, pretože sme v nej. Nie je preto lepšie pozrieť sa tejto skutočnosti do očí a vedome s ňou zápoliť? Ak je teda pohybom, nie je predpokladom a začiatkom pohybu práve sebareflexia? Ako ju však uskutočniť? Tým, že ju preberieme z inonárodných dejepisov umenia a tieto inde a za iných podmienok vzniknuté teórie budeme jednoducho aplikovať na náš materiál?

Ak sa táto možnosť zdá najpriateľnejšou a koniec koncov sa vlastne u nás niekedy praktizuje (súc odôvodnená bytostnou väzbou nášho starého umenia voči umeniu kultúrnych centier Európy), tak treba povedať, že nie je v žiadnom prípade uspokojujúca. Nielenže napriek nepopierateľnosti všeobecných spojitostí umeleckého vývinu v Euró-

pe je nepochybné, že náš materiál má v rámci všeobecnosti aj svoje špecifiká a z toho vyplývajúce osobitné problémy. Sama konkrétnosť našej prítomnosti nielen vyžaduje, ale priamo plodí nevyhnutnosť špecifických ciest skúmania. Doslóvné preberanie teórií od iných bádateľov z iných prostredí a ich púha aplikácia na naše umenie sú napriek internacionálnej súvislosti vedy vlastne nemožné. Tak ako niet čistej danosti mimo interpretácie, tak niet čistej interpretácie mimo špecifiky tejto práve interpretovanej, uskutočňovanej danosti. A okrem toho, niet mimodejinnej, a tým ani mimosociálnej interpretácie. Preto nemožno prevziať teoretické názory bez ich transformovania. Rozpätie voľby spočíva len medzi pólom tvorivého a netvorivého transformovania, medzi pólom pseudoprevzatia a pólom tvorivého prekonávania, zdeformovania prevzatého banálnym alebo nadviazania rozvinutím až do bodu popretia.

Inými slovami, nemôžeme sa plne spoliehať na teoretické a metodologické prínosy iných dejepisov umenia, ktoré „si môžu dovoliť“ zaoberať sa teóriou a metodológiou. Nemožno si povedať, že cudzokrajinné dejepisy umenia nám poskytnú teoretické základy, aby sme sa mohli v pokoji venovať materiálóvemu historickému výskumu. I preto, že ako súčasť svetovej vedy máme svoje špecifické problémy vyvolané nielen špecifickým bádateľským predmetom i spoločenskou a sociálnou funkčnosťou, ale spôsobené aj špecifickým stavom rozvoja našej disciplíny. Paradoxne, aj v dôsledku nevyzretosti nášho dejepisu umenia ako vedy, sme nútení riešiť súčasne problémy, ktoré prináša vývin svetového dejepisu umenia, ako aj problémy nášho vlastného vývinového i spoločenského miesta.¹⁶ Nutnosť vlastnej tvorivosti na poli teórie umenia aspoň v podobe tvorivej transformácie je teda očividná. Ak vezme do úvahy dialektický vzťah medzi spoločnosťou a našou vednou disciplínou, medzi potrebami spoločnosti na jednej a plnením týchto kultúrnych potrieb dejepisom umenia na druhej strane, je o to zreteľnejšia.

Ale zo zistenia, že každé prevzatie je transformovaním, vyplýva aj nemožnosť druhého a často veľmi rozšíreného názoru, ktorý sa snaží odstrániť prirodzenú obmedzenosť rôznych teórií: Presved-

čenia, že treba prevziať rôzne metódy bádania a z každej niečo využiť, že z každej teoretickej stavby je možné vybrať niektoré jej výsledky a ich umným zlúčením sa možno vyhnúť jednostrannostiam. Tento názor neuspokojuje preto, lebo vedie do blízkosti eklekticizmu. Eklekticizmus je však umŕtvením vedy. Vedeckému poznaniu nejde výlučne o to, byť úplným, ale predovšetkým o to, prenikať do hĺbok. Prenikanie je možné za cenu zdôraznenia istých stránok, za cenu tvorivej jednostrannosti. Len takáto angažovaná jednostrannosť je životná a plodná. A na druhej strane, spomínaná viera v možnosť sklbiť rôzne teórie neberie do úvahy práve bytostnú ontotvornosť a sociotvornosť vedy, jej bytostné podieľanie sa na tvorbe historického sveta a spoločnosti, ako aj jej bytostné založenie svetom, skutočnosťou, časom a spoločenskou realitou. Veda je práve len natoľko jednostrannou a ohraničenou, nakoľko je „jednostranná“ skutočnosť, doba a spoločnosť, ktoré ju zakladajú a ktoré spolukonštituuje, a práve natoľko prítomná a totálna ako ony. O jednostrannosti a ohraničenosti tu možno teda hovoriť len z časového a priestorového posunu, z bodu, ktorý sám je natoľko jednostranný ako to, čo posudzuje. A práve tak totálny.

Z tejto dejinnej ontotvornosti vedy vyplýva, že eklekticizmus ako absolútne „objektívny“ nadhľad je vlastne nemožný, a že i ten, kto sa o takúto „objektivitu“ ako nezaujatost usiluje, si vlastne zastiera oči pred svojou ponorenosťou v dejinách, pred funkciou, ktorá z toho vyplýva, i pred nevyhnutnosťou a prítomnosťou transformácie, mýlna sa obmedzujúc na preberanie povrchností. Volanie po absolútnom objektivizme je neraz len skrývaním nevedomky prevzatého celku. Každá tvorivá veda je totálna i v tom zmysle, že totalizuje svoju intenciu, že je sama ňou. Táto intencia preniká všetkými jej procesmi a prvkami a vedecké výsledky sú práve plody tejto intencionálnej energie. Práve túto intencionálnu energiu je možné považovať za onú totalitu, ktorou je veda hypotetická, ktorou presahuje seba samú, prostredníctvom ktorej súvisí tak s predvedeckou, ako aj povedeckou oblasťou, ktorou uskutočňuje skutočnosť a dáva jej zmysel tým, že ju ako skutočnosť odhaľuje, spredmetňuje. Intencionálna energia vedy je vlastne jej ontotvornosťou a sociotvor-

nosťou: jej dejinnosťou i dejinotvornosťou. Nie je preto dosť dobre možné z nejakej vedeckej teórie si ľubovoľne vyberať niektoré zložky alebo dokonca výsledky, ktoré sú len javmi spomínanej intencie, a spájať ich so zložkami inej teórie. Takéto spojenie je možné jedine výsostne tvorivým činom, tvorivou transformáciou — spoznaním spojitelného jadra za rôznymi názormi, odhalením ich, hoci dialekticky protirečivého, pritakania, ich súhlasných intencií. To znamená ich presiahnutím novou teóriou.

Ani preberaním výdobytkov rôznych metodológií nemôžeme vyklznuť z nevyhnutnosti tvorivú našu vlastnú špecifickú metodológiu a teóriu umenia. O to viac, že i metodológia ako návod použitia metódy a skúmanie jej nosnosti sa nevyhnutne zakladá na teoretických predpokladoch, o ktorých sme zistili, že sú bytostne intencionálne a intencionálne ontotvorné a ako také ponorené v sebe, teda sú tak totálne ako jednostranné a tak angažované ako tvorivé. Metóda ako spôsob práce a ako presvedčenie o zdeliteľnosti a nadsubjektívnej použiteľnosti tohto spôsobu je teda taktiež ontotvorne založená a len zdanlivo môže vzbudzovať dojem nadčasovosti a teda i povrchovej zlučiteľnosti s inými metódami alebo ich prvkami.

To však ani v najmenšom neznamená, že riešením by bolo ignorovanie metodických výdobytkov svetového dejepisu a teórie umenia. Bolo by to púhe pseudovýchodisko. Je, naopak, potrebné vyrovnávať sa s výdobytkami rozličných prúdov svetovej vedy v oveľa väčšej miere, než dosiaľ, práve preto, lebo len tak možno dospievať do štádia tvorivej transformácie. Špecifikovať možno len vtedy, ak sme vnútri, transformovať, len ak sme porozumeli. Naliehavá potreba intenzívnejšie než doteraz sa vyrovnávať s výdobytkami svetového dejepisu a teórie umenia však musí byť založená na jasnom vedomí, že napokon ide o našu vednú disciplínu, že preberať výdobytky nemožno bez podstatného pretvorenia, bez formovania a riešenia vlastných problémov. Historik umenia sa teda nemôže vyhnúť tomu, aby nerealizoval — vedome či nevedomky — vlastnú teóriu a metodológiu svojho odboru. Tá je zakódovaná však v konkrétnom historickom skúmaní vlastného materiálu. A nevyhne sa tomu, aby to — ak má byť tvorivou — bola teória, ktorá sa zakladá na

špecifickom stave tak našej vednej disciplíny, ako aj na potrebách našej kultúry, bez toho, aby mohla pritom ignorovať problémy vývinu svetovej umenovedy. Podieľať sa na rozvoji svetového dejepisu a teórie umenia je možné len konštituovaním vlastnej špecifickosti, nie netvorivým napodobovaním a pasívnym aplikovaním. Tak ako púhe preberanie nezakladá špecifiku a nevedie k riešeniu vlastnej a konkrétnej skutočnosti, nevedie k podieľaniu sa dejepisu umenia na tvorbe prítomnosti, tak len otváranie vlastných problémov by mohlo založiť podiel našej histórie umenia na širšom vývine disciplíny. A len tak by mohlo oprávniť jej existenciu ako špecifický spôsob realizácie našej kultúrnej prítomnosti.

Ak nás teda ani poznávanie iných teórií umenia nezabavuje nevyhnutnosti vlastnej teoretickej tvorivosti, znamená to azda, že sa máme obrátiť pre teoretické a metodologické poučenie k iným umenovedným, resp. spoločenskovedným oblastiam, k estetike, filozofii, psychológii alebo sociológii? Zbavili by nás bez zvyšku bremena vytvárajú vlastné teoretické koncepcie? Je nepochybné, že všetky tieto vedy a mnohé ďalšie neraz veľmi podstatne a progresívne oplodňovali i oplodňujú vývoj dejepisu umenia. Neraz svoje najtvorivejšie výkony zakladal práve na poučení a oprení sa o filozofické, psychologické, resp. estetické koncepcie. A zostane nepochybné, že jednou z ciest, ako prehĺbiť naše umeleckohistorické koncepcie, je práve hlbšie preniknutie do filozofických, sociologických, resp. psychologických disciplín. Ale ani to nás nezabaví nevyhnutnosti prevzaté poučenia tvorivo transformovať. Ba viac: predpokladom samého začlenenia prevzatého podnetu z inej humanitnej oblasti do našej disciplíny je akt pretvorenia, prevzatia cez prizmu problémov a metód našej vedy. A čím iným je ten akt, akokoľvek skromný, než konštituovaním teoretického očakávania?

Vzťah dejepisu umenia k ostatným sociálnym vedám je nevyhnutnosťou, ktorá vyplýva z príslušnosti k spoločnej štruktúre vedy ako celku; ako sociotvorného faktora. Oplodňovanie empirickejších, konkrétnejších vedných disciplín abstraktnejšími disciplínami (a vice versa) je historickou skutočnosťou, rovnako ako postupne narastajúce napätie medzi empirickými a abstraktnými veda-

mi. Toto napätie prerástlo až do vnútra samých špeciálnych vied tak, ako došlo k vytvoreniu relatívne uzavretých, sebestačných disciplín. V našej vednej oblasti sa toto napätie prejavilo ako dialektické napätie medzi normatívnou teóriou umenia na jednej a faktografickým dejepisom umenia na druhej strane. Ale už sme si ukázali, že toto napätie je možné len preto, že jestvuje preň spoločný základ. A ním nie je len spoločný predmet — umenie —, pričom sa ho každá zo spomínaných vied zmocňuje z inej strany: systémová teória ho chápe prevažne synchronicky, dejepis prevažne diachronicky. Ako som sa pokúsil ukázať už na začiatku, toto spoločenstvo je oveľa hlbšie. V samom základe konkrétneho historického bádania je obsiahnuté teoretické východisko, a nevyhnutne i opačne: každá teória je nielen odkázaná na dejinne konkrétny materiál, ale je sama dejinne konkrétnou. Neuvedomiť si túto skutočnosť a nevyvodíť pre seba z nej konzekvencie znamená byť teóriou obmedzenou. Nejde tu o rozpor, ale o napätie.

V rámci napätia medzi empirickými a abstraktnými vedami je možné vysledovať istý rytmus: proces približovania a vzdalovania. V istých štádiách vedy smerujú k vyhranenej špecializácii, aby vzápätí nastúpili cestu k otváraní hraníc s inými vednými odbormi, aby smerovali k syntetizácii.¹⁷ Svetový dejepis umenia sa v súčasnosti nachodí v štádiu syntetizácie, zatiaľ čo slovenská historiografia umenia sa dodnes neprebojovala plne do štádia špecializácie. To však nemôže v žiadnom prípade byť zámienkou nevšimáť si problémy, ktoré i pred nás stavia vývoj svetovej vedy. Znamenalo by to nebyť v súčasnosti. A okrem toho aj konštituovanie dejepisu umenia ako osobitnej vedy, s osobitným predmetom a metódami, obsahuje potrebu realizovať túto svojbytnosť na teoretických základoch. Napätie špecializácia — syntetizácia nie je synonymom k napätiu teória — empiria. Je skôr nadstavbou tohto dialektického a bytostného zväzku.

Ale z mimoumenovedných oblastí nemožno preberať podnety bez transformácie aj vzhľadom na špecifickosť našej disciplíny, vzhľadom na jej špeciálny predmet a svojbytné metódy. Inak by tým bola ohrozená nielen vedná svojbytnosť, ale niekoľko ďalších a dôležitejších faktorov: Jednak

špecifickosť a nenahraditeľnosť umenia, — (samým umením sa konštituuje svet prítomnosti) —, jednak spoločenský význam dejepisu umenia. Ontotvornosť a sociotvornosť každej vedy spočíva práve v tom, že je nezastupiteľná v tvorbe uvedomovania sveta a v realizovaní fungovania kultúry. Pasívne preberanie teoretických základov z iných vedných disciplín by malo za následok, že by zostali prázdne alebo dokonca neuskutočnené isté sociálne a kultúrne funkcie. Že vznikli v určitom historickom okamžiku a že v inom možno zaniknú, to nielenže nevyvracia, ale naopak, ešte posilňuje túto skutočnosť.

Aj tu je teda historiografia umenia opäť odkázaná na seba, na svoju schopnosť priameho tvorivého vzťahu k realite a spoločnosti, na schopnosť naplňovať sociálne a dejinné funkcie, ba viac: odhaľovať a spredmetňovať ich k naplňovaniu. Teória umenia, teória dejín a dejepisu umenia, ako aj metóda umeleckohistorického bádania musia vyrásť zo samého skúmaného predmetu a z dejinnej prítomnosti vedy i spoločnosti. Tak ako faktografia obsahuje teoretické základy, tak zase tieto teoretické základy nejestvujú nikdy celkom samostatne pred materiálom bádania, ale len v ňom. Aj pseudoteoretický fundament presahuje vedome aplikované teoretické výpožičky. Nemožno teda prijímať nejakú apriórnu vedeckú teóriu pred skúmaním materiálu. Každá teória lipne na predmete, z ktorého sa absolutizovala. Je to predsudok vyplývajúci z obdivu k prírodným vedám, že teória je len čistý a naddejinný apriórny experimentálny návrh, ktorý musí materiál overiť. Teória je skrytá v samom materiáli a v samej ontotvornosti vedy — v odkázanosti na seba ako na konkrétnu sociálno-historickú funkciu a intenciu, na konštituovanie svojho vlastného predmetu, ktorý spredmetňuje práve jeho interpretovaním a interpretuje spredmetňovaním. Miesto dualizmu teória — prax je tu teda vzájomná obsiahnutosť jedného v druhom a dialektické uskutočňovanie sa jedného druhým. Skôr než o vzťah dualizmu ide tu o vzťah dialektickej imanencie; a skôr než o apriórnu danosť dvoch ohraničených oblastí tu ide o vzťah zrodu jedného z druhého. Práve to znemožňuje prijímať akékoľvek teórie ako vopred dané: teoretické výsledky nie sú len a len predpokladmi, ale sú priamo obsiahnuté v materiá-

vom bádani. Nie sú vopred dané, ale sú „v“ tom. Bádáním sa objavujú a vynárajú. A vynárajú sa práve tak, že sa spredmetňujú do „faktických výsledkov“. Neznamená to, že by pred bádáním nebolo apriórnych „predsudkov“,¹⁸ ktoré materiálom výskum overuje. Tieto vopred dané „predsudky“ sú však buď platformou, od ktorej sa bádanie odráža, t. j. sú poľom porovnania, oným „toto nie“, alebo sú zatiaľ len v negativite sa nachádzajúcim očakávaním, chcením, onou intenciou, ktorá je vlastným obsahom vedy — jej ontotvornou energiou. Táto v negatívne „daná“ teória sa uskutočňuje priamo materiálom bádáním, ním sa realizuje. Teória teda nie je ani len kostra; ani len základňa, ktorú konkrétny výskum predpokladá a potrebuje, aby sa vôbec mohol uskutočniť. Teória ako intencionálna energia, ako dejinotvorný faktor, oná viazanosť na spolutvorbu dejinného sveta poznávaním — takto ponímaná teória, ktorá spočíva v základe aj toho najfaktografickejšieho skúmania ako jeho umožnenie a konštituovanie jeho predmetu-spredmetnenia, táto teória je uchopiteľná z výsledkov bádania, sama sa javí ako ten najvyšší cieľ konkrétneho vedeckého skúmania a skutočne sa až ním realizuje. To, čo sa nám javilo na začiatku ako apriorita, mení sa na výsledok. To čo najprv bolo intenciou, sa uskutočňuje ako vedecký výsledok, to, čo bolo očakávaním, sa realizuje ako presvedčenie. A čo lepšie dokladá ontotvornosť než jej krúživý pohyb, než nekonečnosť pohybu a totálnosť každého bodu kruhu napriek a v rámci pohybu?

Znamenajú azda predchádzajúce úvahy, že konečným cieľom dejepisu umenia sú otázky naddejinné, že sa opäť snažíme zmeniť dejepis umenia na normatívnu estetiku? Sama skutočnosť, že všetko, čím sa človek stáva, sa vyznačuje dejinnosťou, to jednoducho vylučuje. Na tomto mieste sa musím zmieniť o druhom, nazdávam sa, tiež neprijateľnom názore, ktorý sa vyskytuje v našej umenovednej obci. O názore, ktorý je rubom už spomínaného presvedčenia, že teória a metodológia je v našej umeleckohistorickej disciplíne predčasnou. Podľa tohto druhého stanoviska u nás teória výtvarného umenia zahrnujúca i jeho dejiny jestvuje už dávno a je dosť dobre rozvinutá. Príčina nerozvinutosti dejepisu umenia ako vedy vraj spočíva iba v tom, že sa výsledky tejto glo-

bálnej teórie nevedia aplikovať v samom historickom materiálovom bádani. O tom, že takýto názor dualizuje a oddeľuje teóriu a materiálový výskum, že predpokladá, ako by sa dala tvoriť teória bez materiálu, sme už hovorili. Zmieňovali sme sa už aj o tom, že nie je možná faktografia bez teórie a že teória je vo faktografii imanentne obsiahnutá. Že sa nedá jednoducho navliekať akási aprioristická metóda na apriórne daný materiál. Nechcem sa tu znovu šíriť o tom, že zároveň platí, že ani teória nemôže vzniknúť bez materiálu a že je bez neho vlastne nemožná. Chcem iba opäť zdôrazniť, že materiál a teória nie sú ani apriórne dané, ani oddelené, ale obsiahnuté v sebe navzájom v procese vzájomného spredmetňovania. Že teória je v materiáli obsiahnutá tak, ako materiál v teórii, a materiál sa spredmetňuje teóriou tak, ako sa teória uskutočňuje týmto spredmetňovaním. Často dochádza k omylom práve v dôsledku toho, že sa teórie absolutizujú a zovšeobecňujú na iný materiál, než z ktorého pochádzajú, že sa od svojho materiálu ľubovoľne oddeľujú, prípadne že materiál, cez ktorý vznikli, sa zatajuje alebo dokonca uniká uvedomeniu. Prevzatie cudzej teórie a jej tvorivé aplikovanie predpokladá preto spoznanie súňaležitosti materiálu, cez ktorý inú teóriu vidím a teda ďalej predpokladá už konštituujúcu sa teóriu vlastného materiálu, hoci prostredníctvom cudzích spredmetnení.

Druhú skutočnosť, ktorú chcem v tejto súvislosti vyzdvihnúť, je fakt, že ani umenie nejestvuje ako čosi naddejinné, že umenie je, tak ako všetko ľudské, dejinne konkrétne a len také. Nechcem sa tým dotýkať veľmi zložitej otázky dialektiky dejinnej konkrétnej a „naddejinnej“ existencie umenia,¹⁹ ktorej prejavom je sám fenomén estetického pôsobenia starého umenia, i to, že sa ním zaoberáme. Sama tzv. naddejinná existencia umenia je obsiahnutá v dejinnosti, je prejavom dejín a spolutvorbou, vyjavením dejinnosti! Zo skutočnosti, že umenie jestvuje len ako dejinne konkrétne a dejinotvorné jednoznačne vyplýva, že žiadna teória umenia nemôže byť absolútne synchronna. Rozdiel medzi teóriou a dejepisom umenia je len v posune vzťahu k dejinnosti umenia. Sama teória umenia, ak má byť adekvátna svojmu predmetu, musí byť preto jednak konkretizovanou teóriou, a jednak a predovšetkým, teóriou

dejín a dejinnosti umenia. Na margo u nás vyvinutej abstraktnej teórie výtvarného umenia treba poznamenať, že nedocenila práve dejinnosť umenia, že ho chápala ako adejinné, ignorovala to, čo je aj pre dejepis umenia podstatné — jeho dejinnosť. Svoje názory budovala na základe moderného umenia, predpokladala však ako samozrejmu všeobecnú platnosť, čím absolutizovala súčasnú chápanie umenia. Táto absolutizácia bola o to väčšia, že nechápala seba samu ako dejinne konkrétne a viazanú a neprístupila k sebareflexii a deštruovaniu svojej vlastnej apriority. Neprieviedla ontotvornosť do štádia sebauvedomenia.²⁰

Umenie sa však v dejinách mení priamo vo svojej podstate.²¹ To vylučuje akékoľvek neadekvátne a nevedomé prenášanie teórie jedného konkrétne historického umenia na iné. Minulosť môžeme vidieť len cez prítomnosť, teda i cez umenie prítomnosti, v tom koniec koncov spočíva ontotvornosť dejepisu umenia. Ontotvornosť dejepisu umenia vyžaduje ešte jedno — kritickú sebareflexiu prítomnosti, chápanie samej prítomnosti ako dejinnej. V rámci tejto state nie je miesto na rozvádzanie zložitého vzťahu prítomnosti a minulosti, ako vchádza do dejepisu umenia a ako sa v ňom uskutočňuje poznávanie minulosti cez prítomnosť a sebauvedomovanie prítomnosti otváraním minulosti, ako sa odohráva v zložitom dialektickom pohybe medzi stotožňovaním sa s iným a dištancomovaním sa od vlastného. Pre nás je v tejto súvislosti rozhodujúcim zistenie, že naša teória umenia sa nestala teóriou dejinnosti umenia, neriešila otázky, ktoré sú pre dejepis umenia rozhodujúcimi. I to je jeden z dôvodov, prečo nenašla v našom dejepise umenia väčší ohlas. A z druhej strany ani sám faktografický dejepis umenia nedospel k poznatku, že centrálnym a fundamentálnym problémom dejepisu umenia je otázka dejinnej podstaty výtvarného umenia. A tak popri sebe, nezávisle od seba a vo vzájomnej cudzote existovala teória umenia v podstate normatívna, nevšímajúca si dejinnú konkrétne umenia a absolutizujúca to, čo bola schopná vstrebať, a faktografický dejepis o umení, zaoberajúci sa nanajvýš vonkajšími historickými okolnosťami umenia alebo predpokladmi dejín umeleckosti, nie špecifickou dejinnosťou umenia. Nerozvinutosť nášho dejepisu umenia sa teda prejavuje tým, že akoby znovu prežíval detstvo celej

vedy o výtvarnom umení: proti sebe tu stála normatívna teória a kritika umenia a na drobné konkrétne fakty okolo umenia sa obmedzujúca historiografia umenia, chápaná ako zberateľstvo, pamiatkárstvo a všeobecný, pomocný, resp. kultúrny dejepis, ktorého predmetom je zhodou okolností umenie. Tento protiklad a nepresadená svojbytnosť našej disciplíny voči iným vedným odborom, je rubom a lícom tej istej mince. To neznamena, že by teória a dejepis umenia na Slovensku neurobili za posledné desaťročie kus práce. Nie je však skôr výsledkom extenzívneho rozvoja?²² Nenastal dosiaľ čas intenzifikácie našej vednej disciplíny, jej konštituovania ako dejepisu dejinnosti umenia? Tento čas môže prezrieť.²³

Nemožno čakať, kým veda sama od seba do-

POZNAMKY

¹ Táto stať je rozšírenou verziou diskusného príspevku na konferenciu „50 rokov KSC a veda o výtvarnom umení na Slovensku“, ktorá sa pripravovala r. 1971. Zmena pôvodnej funkcie ústneho referátu na časopiseckú štúdiu spôsobila istú nesúrodosť textu, kolísanie medzi rétorickosťou a kontemplatívnosťou. Okrem toho, analýzy sú založené na stave disciplíny v čase napísania. Odvtedy došlo nielen k preskupeniu problémov, ale i samému autorovi sa nejestvuje z nich javí v novom svetle. O základných otázkach — i keby ich dnes riešil inak — sa však domnieva, že trvajú.

² Na tomto presvedčení budujú všetky významnejšie umeleckohistorické práce slovenských a českých bádateľov v období medzi dvoma svetovými vojnami a po roku 1945, ktoré sa zaoberali starým umením Slovenska. Stačí spomenúť práce, ako WAGNER, V.: Dejiny výtvarného umenia na Slovensku, Trnava 1930; HOFMAN, J.: Staré umění na Slovensku, Praha 1930; zborník Staré umění na Slovensku, Praha 1938; alebo WAGNEROVO vrcholné dielo Vývin výtvarného umenia na Slovensku, Bratislava 1948. Ale toto ponímanie prevláda až do súčasnosti. Len zo strany českých historikov umenia, zaoberajúcich sa dejinami umenia Slovenska, vychádzajú občas podnety preveriť tento názor a sústrediť sa na hľadanie špecifik starého umenia Slovenska. Napr. DVORÁKOVÁ, V., STEJSKAL, K.: K vývoji stredoveké nástenné malby v oblasti gemerské a malohontské. Umění VI, 1958, s. 326; KRÁSA, J.: K novým objavům stredovekých nástenných maleb na Slovensku. Umění VII, 1959, s. 70 n. alebo HOMOLKA, J.: K některým otázkám středoevropské plastiky 15. století. Umění XVII, 1969, s. 540 a i.

³ Pozri napríklad katalóg Dvanásť storočí výtvarného umenia na Slovensku, Bratislava 1967.

⁴ STEJSKAL, K.: K obsahovej a formovej interpretácii

zreje. Teóriu a materiálový výskum je nevyhnutné uskutočňovať ruka v ruke, pretože sú si imanentné. Len tak môže dejepis umenia naplňovať funkcie, ktoré mu prináležia pri konštituovaní spoločnosti ako kultúrneho subjektu a ako špecifického činiteľa vo svetovej kultúre.

Poznávanie umeleckej minulosti a tvorbu prítomnosti nemožno oddeľovať. Nemožno preto čakať až na to, kým sa spracujú celé výtvarné dejiny, lebo spracovávať ich, znamená ich sprítomňovať. K tomuto sprítomňovaniu je však nevyhnutná seba si uvedomujúca veda, ktorá nielen skúma svoj predmet, ale skúma i svoje predpoklady, hranice a svoje intencie, svoju vlastnú dejinnosť a dejinnú úlohu.

stredovekých nástenných malieb na Slovensku. Zborník Zo starších výtvarných dejín Slovenska, Bratislava 1965, s. 177.

⁵ Pozoruhodným pokusom deštruovať mechanické chápanie vplyvu je štúdia CHADRABU, R.: Influence, ou antithèse? In: Sborník prací filosofické fakulty brněnské university, r. XIX-XX, 1970—1971, F 14—15, s. 33 n.

⁶ Týmto problémom som sa zaoberal v nepublikovanej kandidátskej dizertačnej práci Počiatky gotického tabuľového maliarstva na Slovensku, obhájenej vo februári 1972 v Ústave teórie a dejín umenia SAV, s. 8—9.

⁷ Z iného hľadiska to vyjadril INGARDEN, R.: O překladech v práci. Překlad literárního díla, Praha 1970, s. 84, keď rozvíja myšlienku, že vedecké diela „jsou spíše jen etapami a zároveň i nástroji ve velmi složitém historickém procesu: při poznávání mnohotvárné skutečnosti (v nejširším slova smyslu) člověkem.“ Samé vedecké dielo je teda nevyhnutne neúplné, pre úplnosť potrebuje práve odpoveď iného diela. Rozhodujúcim teda nie je samo dielo, ale uskutočňovanie vedeckého dialógu, procesu poznávania, vyslovovania poznaneého, jeho presadzovania a obhajovania.

⁸ Pre zjednodušenie nebudem v nasledujúcom špecifikovať rozdiel medzi teóriou umenia, filozofiou umenia, metódou, metodológiou dejepisu umenia, filozofiou dejín umenia, teóriou dejepisu umenia etc., hoci ide o odlišné oblasti. Táto problematika by si zasluhovala osobitnú pozornosť. Označením teória umenia budem pomocne a sumárne označovať taký prístup k skúmaniu dejín umenia, ktorý opúšťa naivné aplikovanie alebo púhu faktografiu, zamýšľa sa nad vlastným postupom a pre ktorý vedecká práca nekončí zozbieraním materiálu, ale pre ktorý je možné doň preniknúť donekonečna — a to práve vďaka sebareflexii. Je rozdiel medzi takouto imanentnou teóriou a teóriou ako systémom zovšeobecnená a hypotéza.

⁹ Korene tohto názoru siahajú k starému rozporu medzi normatívnou estetikou na jednej a konkrétnym dejepisom umenia na druhej strane, ktorý dodnes v tej či onej podobe tvorí chrbtovú kosť modernej vedy o výtvarnom umení. Najnovšie sa touto problematikou zaoberá WERCKMEISTER, O. K.: Ende der Ästhetik, Frankfurt 1971. Pozri tiež recenziu citovanej práce, ktorej autorom je THOENES, CH. v Kunstchronik, r. 25, zošit 4, apríl 1972, s. 118—126. Zo staršej literatúry k tejto problematike pozri najmä PASSARGE, W.: Die Philosophie der Kunstgeschichte in der Gegenwart, Berlin 1930 (predslov a kapitola Kunstgeschichte und Kunsttheorie) a TIETZE, H.: Die Methode der Kunstgeschichte, Leipzig 1913 (najmä kapitola Das Verhältnis der Kunstgeschichte zu anderen Wissenschaften). — Pozri tiež GOMBRICH, E. H.: Kunstwissenschaft, v práci Das Atlantische Buch der Kunst, Zürich 1952, s. 653 n.

¹⁰ Rozhodujúcu zásluhu na tom má Marx svojím dialektickým chápaním práce.

¹¹ Tejto problematike je venovaná práca TÜWE, Chr.: Die Formen der entwickelnden Kunstgeschichtsschreibung, Berlin 1939. Genetické chápanie vehementne odmieta v poslednej dobe BADT, K.: Der kunstgeschichtliche Zusammenhang in der Kunsttheoretische Versuche, Köln 1968, s. 141 n. V českej historiografii umenia deštruoval vývojové chápanie prof. V. Richtera, jeho názory na túto problematiku zostávajú dodnes roztrúsené v nepublikovaných univerzitných prednáškach.

¹² Je notoricky známe, že genetické chápanie dejín umenia presadzovali predovšetkým príslušníci tzv. viedenskej školy.

¹³ O vzťahu a vzájomnej podmienenosti faktografického a teoretického prístupu v rámci dejepisu umenia pozri SEDLMAYR, H.: Kunst und Wahrheit, Zur Theorie und Methode der Kunstgeschichte, Hamburg 1958, tiež PANOF-SKY, E.: Dějiny umění jako humanistická disciplína. In: Texty současných historiků a teoretiků umění, Praha 1968, s. 9—23, pôvodne v práci The Meaning of the Humanities, Princeton 1940, s. 89—118.

¹⁴ Alebo je pseudospredmetňovaním, pseudozvýrazňovaním, ak pôvodného prístupu k materiálu nie je schopné. V tom prípade sklzáva nielen do banálneho opakovania, do rozmnožovania zautomatizovaného, ale je súčasne i šírením nejasnosti, posilňovaním nevedomosti a manipulatívneho, umŕtvujúceho vzťahu k materiálu.

¹⁵ Problematika vzťahov medzi ontotvornou, dejinotvornou, sociotvornou zložkou vedy, ako aj vzťahov týchto zložiek k ich pasívnym stránkam — ontologickej, sociologickej a dejinnej by si zasluhovala samostatnú pozornosť. Nie je možné jednoducho všetky tieto prvky klásť na spoločného menovateľa.

¹⁶ Týmto otázkami som sa zaoberal v podklade k prognóze vývinu dejepisu umenia na Slovensku v nasledujúcich desaťročiach, ktorého časť vošla do „Hypotézy“ o rozvoji vedného odboru v: Ars 1972/74, 1—6, s. 309.

¹⁷ Tento rytmus v rámci dejepisu umenia postrehol už RIEGEL, A.: Kunstgeschichte und Universalgeschichte, v práci Gesammelte Aufsätze, Augsburg-Wien 1929, s. 5 n.

¹⁸ Aby som použil termín prof. V. Richtera.

¹⁹ SEDLMAYR, H.: i c., s. 7, 116, 117 a i. Chápať dejinnosť umenia ako dualitu striktné odmieta BADT, K.: i c., s. 142 n. Tejto problematike — vymedziť špecifickú dejinnosť umenia — sa BADT, K. venuje aj v knihe Eine Wissenschaftslehre der Kunstgeschichte, Köln 1971, s. 25 n.

²⁰ I v rámci našej doterajšej tzv. teórie výtvarného umenia treba však dôrazne špecifikovať. To, čo sa vo všeobecnom používaní pod toto pomenovanie u nás zahrnovalo, nebolo a nie je ani zďaleka jednoliate. Zhruba sa však rozlišuje veda o výtvarnom umení u nás na teóriu a históriu. Vzniká tak celkom mylný záver, že história je odsúdená na neteoretické, čiste faktografické skúmanie umenia. Historik umenia sa a priori považoval za neschopného akejkolvek teoretickej abstrakcie. A na druhej strane sa tzv. teórii pripisovali všetky pozitívne vlastnosti a schopnosti. Čo však bolo vlastne touto teóriou? Na jednej strane sa pod tento pojem zahrnovala estetika, ktorá budovala na dielach výtvarného umenia. Táto estetika sa nepochybne dopracovala svojej úrovne, ale zostala v príliš abstraktnej sfére a historickej nadkonkrétnosti, aby mohla nadviazať plodný kontakt s dejepisom umenia. Napriek svojej úrovni zostala vo sfére adejinnosti a toho, čo sme nazvali — glorifikáciou súčasného umenia. — Na druhej strane sa pod termín teórie umenia zahrnovala všetka spisba, zaoberajúca sa súčasným umením. Akoby ten, čo sa zaoberá súčasným umením, bol už vopred schopný skutočne teoretického myslenia a všeobecných záverov, na rozdiel od prízemne faktografického historika. Samým oblastiam skúmania sa neprípustne a celkom mylne prisudzovali, resp. presnejšie personifikovali vlastnosti, ktoré vyplývajú zo schopností bádateľov zo zorného uhla, z ktorého svoj predmet skúmajú, a zo spôsobu bádania a druhu otázok, ktoré si kladú. V skutočnosti táto druhá časť našej tzv. teórie umenia bola a dosiaľ je z veľkej časti publicistikou. Termín — teória — sa tu používal vo „výtvarníckom“ zmysle slova: ako opak „praxe“, čiže tvorby umeleckých diel. — Čo vyplýva do budúcnosti z tohto zmätku pojmov? Presne vymedziť oblasti dejepisu, kritiky, publicistiky, estetiky, teórie výtvarného umenia, vymedziť ich predmet, problémy a prístupy, aby nedochádzalo viac k neprípustným nárokom i požiadavkám.

²¹ Tento prevratný poznatok v dejepise umenia po prvý raz formuloval DVORÁK, M.: Idealismus und Naturalismus in der gotischen Skulptur und Malerei, publikované najprv v Historische Zeitschrift Bd. 119, r. 1918, neskôr v Kunstgeschichte als Geistesgeschichte, München 1924, s. 43 n. Touto problematikou zo špeciálneho hľadiska som sa zaoberal v zatiaľ nepublikovanej rozsiahlejšej štúdií Ontologické základy gotického tabuľového maliarstva.

²² Rozvoja umenovedných inštitúcií, publikačných možností, základného zmapovania pamiatkového fondu našej krajiny a prvých prehľadných i monografických prác.

²³ Nebolo mojím zámerom vyčerpať všetky problémy a úlohy, ktoré pred našou disciplínou stoja. Zvedčenie nášho dejepisu umenia nie je závislé len od jeho teoretického prehĺbenia, ktorej problematike som sa v predloženej stati výlučne venoval. Rovnakou mierou jeho pozdvihnutie čo do vedeckej úrovne závisí od realizácie jeho svojbytnosti, ako aj od jeho kontaktu s ostatnými hraničnými disciplí-

nami, ako je všeobecný dejepis, pomocné vedy historické, psychológia umenia etc. Naš dejepis umenia sa teda musí zvedčiť oboma smermi: tak čo do sprecizovania a zexaktne- nia metód bádania, ako aj čo do imaginácie, sebareflexie, schopnosti vlastných koncepcií. Inými slovami povedané —

bude musieť prehlbovať tak špecializáciu a svojbytnosť, ako aj syntetizáciu. Ale oboje — zručnosť i teoretickosť, umeleckohistorickosť i kultúrnofilozofickosť — budú môcť a musieť byť rozvíjané len na platforme špecifik našej vedy.

ÜBER DAS BEDÜRFNIS EINER THEORIE IN DER SLOWAKISCHEN KUNSTGESCHICHTE

Der Autor begründet in der vorgelegten Abhandlung folgende Tatsachen:

1. Unvermeidlichkeit der immanenten Theorie der Kunstgeschichte in der Materialforschung, die der ontologischen Auffassung der Kunstgeschichte und dem ontologischen Charakter der Kunst entspringt.

2. Notlage des Kunsthistorikers sich dabei auf sich selbst zu verlassen. Die Notwendigkeit der schöpferischen Transformierung übernommener Anregungen.

3. Unmöglichkeit rein theoretische Gefüge aus anderen sozialen Wissenschaften zu übernehmen. Die Unvermeidlichkeit diese in der eigenen Forschungsarbeit als ihre Bedingung, als innerlichen Bestandteil und als höchstes Ziel zu bilden.

4. Mangel an echtem Historismus in unserer Kunsttheorie und Kunstgeschichte. Die Notwendigkeit diese als Theorie der Kunstgeschichte und als Geschichte der Geschichtlichkeit der Kunst zu verwirklichen.

Der Autor sieht die Kraft der Kunstgeschichte eben in ihrer Angewiesenheit auf sich selbst, in ihrem ontologischen und soziologischen Fundament, also gerade dort, wo die Kunstgeschichte aus der Sphäre der Verifizierbarkeit in die Sphäre des Hypothetischen übersteigt. Der Autor fasst die Kunsttheorie nicht als à priori gegebene, sondern immanente und intentionelle auf. In Hinblick darauf ruft er nach Selbstreflexion der Kunstgeschichte, weil das Ontologische unserer Disziplin soviel bedeutet, dass sie selbst geschichtlich und geschichtsschaffend ist. Ihren Gegenstand erforscht sie so, dass sie ihn vergegenständlicht. Damit das Ontologische nicht ein Pseudoschaffen bleibe, ist es notwendig, dass die Wissenschaft ihre eigenen Vorbedingungen, Grenzen, Intentionen, ihre eigene Geschichtlichkeit prüfe. So wie die Kunstgeschichtsforschung eigentlich auch die Konstituierung dieser Geschichte ist, so ist die Selbstreflexion der Kunstgeschichte gleichzeitig die neue Konstituierung dieser Geschichte und das Mitschaffen der Gegenwart.

Деформация в искусстве

(Проблема выражения и эстетические предпочтения современного зрителя)

ВАЛЕНТИН АНГЕЛОВ

Проблема форма — выражение, рассматриваемая уже несколько десятилетий в литературе по эстетике, приобрела актуальность и для искусствознания. И теперь искусство определило теорию, которая должна учитывать наступившие в нем изменения. Вопрос о художественном выражении, являющийся краеугольным камнем в истории современной живописи и скульптуры, имеет первостепенную важность и для тех произведений, которые относятся к реализму XX века.

Традиционное, я бы сказал, классическое решение этой проблемы дано Г. Е. Лессингом в его сочинении «Лаокоон». Коротко оно звучит так: выражение должно быть пожертвовано для того, чтобы достичь гармонии и совершенства во формах изображаемой природы (человеческого тела). Античные ваятели даются как «пример не для того как выражение может перейти за пределы искусства, а как должно подчиняться первому художественному закону — закону красоты».¹ Они никогда не допускали диспропорций, искривлений, деформаций с целью достижения экспрессии в образе, даже и когда необходимо передать неукротимые страсти, разрывающие человеческую личность. Они придерживались к идеальным формам тела и лица, не нарушая впечатления их верности исходства с жизнью. Разве все это не подтверждается эстетическим взглядом (со времья Демокрита), что искусство — подражание, возникнувшее благодаря «врожденному в каждом человеке желанию к подражанию и чувству гармонии и ритма» (Аристотель)!² Один взгляд, возродивший во время Ренессанса и нашедший выдающиеся сторонники в XVIII в. (Батте, Дидро). Вместе с И. Винкельманом Лессинг утверж-

дает, что эллинский скульптор предпочел бы невыразительную маску лица, еле намекающую на душевные терзания, но ни в коем случае не исказил бы его для того, чтобы внушить силу переживаемой боли. Мое впечатление даже, что немецкий мыслитель рассматривает выражение как несовместное со специфическими возможностями и скульптуры.

В современном искусстве эта проблема нашла другое разрешение. Ударение ставится на выражение; из-за него творец имеет право применять различные формы условности, иногда сильно отклоняясь от правдоподобного изображения природы. Деформация — это не каждое отклонение от сходных с натурой форм. Художественные способы как стилизация, декоративная разработка и т. д. не ставят целью верность с первообразом. Некоторые из них вводятся для того, чтобы достичь более сильной ритмики, симметричности и хорошей пропорциональности в изображении. Деформирование началось резким нарушением «хороших», обычных пропорций (в соответствии с нашими представлениями) претворения человеческой фигуры и природы. Несмотря на то, что реалисты XIX века избегают деформации, современный реализм в изобразительном искусстве давно уже принял ее как полноценное художественное средство. Ставится вопрос: Возможен ли полный искусствоведческий анализ творений Д. Сикейроса, Р. Гутузо, А. Фужерона, Р. Сомбийяла, Фр. Мазареля, никогда не ставившие субъективного творческого проявления над идейной значимостью и актуальностью искусства, не учитывая своеобразия использованных ими выразительных средств вкл. эмоционально-суггестивного



Андрэ Фужерон: «Вьетнам 67», 1967, масло холст

«ореола» введенной деформации. Как художественное явление, деформация относится прежде всего к особенностям творческого выражения. В современном искусстве она имеет три основные сферы применения:

1. Оно может быть использована как *средством*, придающее «плотность» и повышенную выразительность идеи, вложенной в изображение. В этих случаях она принимает различные стоимости: идейно-социальные (как это было у Колвица, Г. Гроса и др. в графиках и рисунках, с политической тематикой), символические и т. п.

2. Не редко она была использована как *элементом* одной или другой художественной системы, развитой в рамках одной школы или направления: молодой Мондриан использовал один тип деформаций, Леже (с 1916 по 1924 г.) — другой тип, лучизм Ларионова и Гончаровой характеризуется третьим типом и т. д.

3. Теперь она нередко используется как *своеобразным способом творчески-самобытного выражения*. Я отношусь скептически к подобному реду-

цированию творческой индивидуальности до определенного типа деформации. Несмотря на то, что в художественной практике XX века встречаем большое число таких примеров, я не вполне уверен, что это может стать основой большого искусства.

Вопреки широкого применения деформации в художественной практике теперь, в прошлом отношение к ней было негативное. Даже к концу XIX и в начале XX века на нее смотрели подозрительно, как противоречащую реализму. И в настоящий момент существуют авторы, которые относятся с недоверием к ней, к ее художественным возможностям. Это имеет свое объяснение — разве не часто она использована художниками — авангардистами как «алиби» их творческой оригинальности. Злоупотребление ею, однако, не уменьшает ее роли в произведениях современного реализма.

Прежде чем остановиться на деформацию при реализме на современном этапе, я хочу остановиться на трудном пути, пройденном искусство-

ведческой и эстетической мыслью, для ее признания как художественное явление. Я буду говорить о деформации позднего Греко и об оценке сатиры в позднебуржуазной эстетике.

1. Деформация позднего Греко

После полвековой борьбы мнений, споры о творчестве Греко, кажется, окончились. После его смерти известность Греко быстро снижается. Он уже не считается художником первой величины, несмотря на то, что его копировали и даже фальшифицировали. Переоценка начинается с двухтомного исследования³ испанского искусствоведа Мануэла Коссио, который ставит Греко рядом с Рибером, Зурбараном, Веласкецом. В начале века это было дерзость, из-за которой обвиняли Коссио в недобросовестности и неудачном подходе, вопреки того, что его книга появилась в 1908 году, после большой ретроспективной выставки, состоявшейся в честь Греко в 1902 году в Прадо. Поздний стиль Греко с его мощными деформациями был прицелом до этого самых острых атак: чрезвычайное уделение тел, «гнувшиеся как пламя»,⁴ уменьшение голов, не учитывание анатомии, неожиданные ракурсы. Резонансом этих тенденций были нарушения в иллюзионистической разработке изображаемой сцены: фигуры ставятся «перед» живописным пространством, перспектива «уменьшается» к полотну, плоть дематериализована, свет приобретает нефизический характер. Верность к природе пожертвовала из-за религиозного экстаза и мистической углубленности. Все это, как и «ужасные пятна» (Франциско Пачеко) заменяющие фона в «Видение Иоана» (1609—1610) является концом некоторых признаков, характерных для маниеризма, но с другой стороны оно не входит в систему маниеристической живописи. Эти деформации заставили Карла Юсти, одного из лучших знатоков испанской школы, написать следующие в своей книге «Веласкец и его век». «Его (Греко — В. А.) аморфную живопись может рассматриваться как зеркало и образец живописных искажений... Вероятно, это является результатом заболевания глазного органа (как у Тернега в его старости). Психологические причи-

ны были уже указаны: оригинальность, мания для величия, большая аффектация, временные заболевания. Такие состояния не редкие в жизни художников. А здесь они нашли благоприятную почву в одной невропатологической натуре»⁵. Юсти не единственный. Ф. де Мадразо, директор Прадо, желает устранить (1881 г.) произведения Греко — «эти абсурдные карикатуры», и т. д.

На последовательных конференциях (1913, 1915, 1928, 1944 г. г.) «случай Греко» был рассматриван с медицинской точки зрения. Преобладает мнение, что касается астигматизму, прогрессивно развивающийся с наступлением старости. Высказаны мнения, которые сегодня кажутся абсурдными: его живопись была «продуктом» сознания, отравленного хашимом (Перера) или обремененного угнетающих переживаний в доме сумасшедших (Маринен). Теперь, однако, Джеральд П. Ходж (из университета в Мичигане, США), доказывает, что ни в коем случае нельзя говорить об астигматизме, так как удлинения и диспропорции фигур Греко в различных направлениях. При астигматизме пропорции нарушаются только в одном направлении, чаще всего в вертикальном. В этой же полемике вопрос о деформациях в искусстве переносится на физиологическую или невропсихологическую основу. Никто не допускал, что они имеют эстетическую характеристику.

Не другое столетие, а именно наше утвердило деформацию как художественный феномен. Сначала это подтвердилось самым искусством, а потом было осознано и теорией. Вот почему в начале века Греко может быть рассматриван с новой точки зрения — с эстетической. Направления, как поздний импрессионизм в конце XIX века, а также и экспрессионизм, при которых вопрос о выражении стал ядром созданных ими образных систем, послужили предпосылкой для новой интерпретации вкл. и поздние, безусловно были поставлены в кругу искусствоведческих понятий и толкований. Действительно, были высказаны различные мнения со стороны некоторых авторов что Греко является предшественником экспрессионизма (Керер, Юсти), другие говорят о «скрытой готике» (Майер, Грефэ), третьи — о присутствии ему символизма, исполненном испанской религиозностью (и мистическим мировоззрением

(Дворжан, Граутоф и др.), «использование утвержденных, исторически определенных понятий о стиле — готическом, ренессансовом, маниеристическом, барокковом, классицистическом, импрессионистическом, экспрессионистическом — при стилистической характеристике Греко внутренне противоречиво. Грековедение является примером о том, как искусствоведению грозит опасность обесценить и разрушить понятия о стиле»⁶. Однако это является косвенным доказательством того, что Греко был «переоткрыт» современным искусствознанием сообразно с новыми зарождающимися эстетическими критериями и представлениями.

Зрелый и поздний Греко изображает деформацию, которую я бы назвал «органическую». Она связана с его психологическим мировоззрением и имеет непосредственное отношение к тому, что мы называем натюрель или «стиль» одного художника. Я считаю, что по некоторым своим признакам деформация показывает двоякую родственность, с одной стороны с «спиритуализацией художественных форм» (В. Н. Лазарев)⁷ в византийской живописи XI и XII в., добывающейся духовной экспрессии, и с другой стороны — с современной экспрессивной деформацией.

Если византийский спиритуализм приводит к устойчивым, канонизированным образцам и вневличным иконографским определенным символам, экспрессивная деформация XX-ого века является проявлением индивидуально-творческого отношения к миру. Греко работает с конвенциональными сюжетами из христианства и античной мифологии, символика которых давно регламентирована. У Греко деформация так сильно подчеркивает индивидуально-творческое отношение, что сюжет превращается уже в личном выражении, которое не всегда вмещается в конвенциональной символике нарисованной библейской сцены. Например, облачение костей плотью христианских праведников («Видение Иоанна») не гимн о тех, «которые стоят перед престолом владыки, а крик напуганного кричащего о справедливости человечества, крик разбивающейся в небосвод»⁸. Греко пошел от византийской экспрессии, чтобы переосмыслить воплощение в ней символическо-религиозные содержания в другом плане — как индивидуальное переживание мира.

«Органическая» деформация не только средство художественного выражения, но и модель по которой творец преобразует воспринятую действительностью сообразно с его субъективным отношением к ней. Существует, однако, другой тип деформации, связанной с определенной идейной позицией к предмету изображения (сатирической, пародийной) и проявляется только при некоторых жанрах — сатира, гротеска, карикатура и т. п. Большие нарушения пропорций, гротескно-фантастические формы, карикатурность, гиперболизация — это некоторые черты сатирической деформации, являющейся носителями критическо-разоблачающего отношения, которое отрекает безобразное и пошлое в жизни. Несмотря на то, что способы деформации знакомы еще с глубокой древности, и что они характеризуют значительную часть творчества Гоя или Домье, долго они оспаривались как эстетические феномены.

2. Отрицание эстетической природы сатиры и сатирической деформации в позднебуржуазной эстетике

Недооценивание сатиры как художественное явление замечаем еще у Жана Пола (Рихтера) и Гегеля. По мнению первого автора деформация — это «нехудожественная форма», которая используется тем чаще, чем «непоэтичен народ или период времени»⁹. Еще у Жана Пола ясно замечаются два аспекта, в соответствии с которыми была характеризована сатира в теоретических работах немецких эстетиков XIX и в начале XX в., а именно: 1. сатира направлена к разрешению нравственных проблем и именно поэтому она остается вне сферы художественного; «осмеянная неморальность не является эстетической видимостью» (Schein);¹⁰ 2. сатира якобы уничтожала искусство как особый вид иллюзии, как эстетическая «игра»; она находилась в несоответствии с требованиями полноценного художественного изображения действительности, которое необходимо дистанцировать от жизни и от ее проблем. Делается вывод, что формально-образные средства, на которые ссылается творчество художника, порождены внеэстетическими причинами, например, разоблачением зла, но они не



Роже Сомвилл: «Вьетнам» 1966, масло, холст

в гармонии с природой искусства. И эстетика Фридриха Т. Фишера (она еще тогда¹⁴ подвергалась острой критике из-за ее глубоких противоречий) противопоставляет «сатирическую живопись» подлинному искусству, которое является только «чистой формой». «При правильной оценки (сатиры — В. А.) необходимо использовать не масштаб чисто эстетического, а смешанный масштаб эстетической и этически-исторической точки зрения: то, что теряется при чистом искусстве, достигается прямым воздействием на жизнь...»¹² Хочу припомнить, что для Фр. Т. Фишера «прекрасное-чистая форма» и именно оно (прекрасное) являлось подлинным содержанием искусства. Сатира, однако, находилась в диссонансе с художественной спецификой, так как ее предмет — безобразное, а ее целенаправленность — разрешение жизненных проблем. «Преувеличение характерного, карикатура... гротескное вплетение

фигур»¹³ — эти основные средства сатирической деформации! — тоже поставлены вне круга эстетического анализа.

В теориях последней четверти XIX века более ясно замечается негативная позиция к сатирическому изображению и к его художественному воплощению. Для Карла Лемке, например, сатира и сарказм «дополнительно вливают яд в раны»; они «едкие, даже ядовитые. Их цель — уязвить и ранить»¹⁴. И для Й. Х. фон Кирхмана они целиком направлены к жизни. Отсюда проистекает дезинтересованность к художественным возможностям сатирического произведения. Другие авторы — К. Гросс и М. Десоар вообще не упоминают о сатире. Для них сатира — понятие не находящего места в эстетической системе.

В позднебуржуазной эстетике более категоричский оформляется понимание, что специфику искусства необходимо искать в его особенной

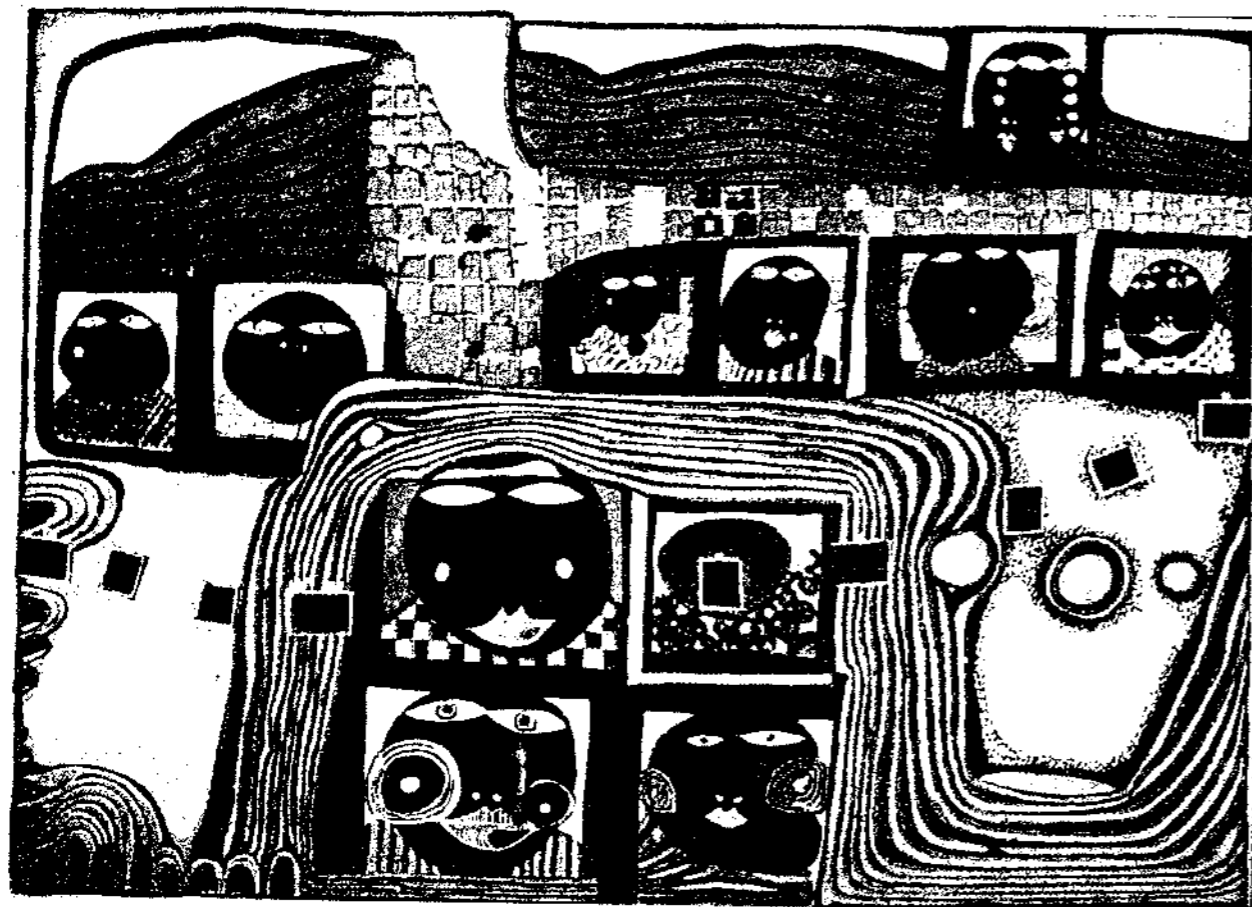
изолированности от реального мира. Это понимание получило много преобразований, но еще в начале XX-ого века оно становится краеугольным камнем того искусствознания, которое родственно с феноменологической эстетикой. Это представители занимаются «методологически важным вопросом эстетической автономии художественного произведения» (Эр. Михалски),¹⁵ однако не с точки зрения его гносеологически-социальной характеристики, но только с учетом его особенной реальности. Для них искусство — «самостоятельная реальность», «изолированная от действительности» (Х. Лютцелер); оно «выкорчевывает из изображения все, что напоминает о витальном существовании предмета».¹⁶ Наконец, «эстетическая автономность и иманентность» произведения являются следствием его «изолированности от зрителя» (Г. Зимель).¹⁷ Видно, что все способы и средства к которым можно отнести сатирическую деформацию, гротеску, преувеличение, поскольку они показывают зрителю определенные негативные стороны жизни (посредством изображения), не оценивались как совместимые с природой искусства. Они отделялись от их настоящего предназначения — выразить в сатирическом аспекте отрицательное отношение художника к социальному злу, следовательно, они лишались своих критических возможностей и рассматривались лишь как выражение субъективно-творческого характера. Еще Йоханнес Фолькелт выражает мнение, что сатира «отделяется от чисто художественного» и утверждает, что при сатире все редуцируется до «искривленной индивидуальности (художника — В. А.), проявляющейся в безобразной форме» (die verzerrte Individualität, die sich in verzerrt Form ausprägt).¹⁸ В сатирических и гротесковых образах он видит лишь творческую индивидуальность с большими отклонениями «от нормального» и из-за этого изображенную в «безобразной форме»¹⁹. По его мнению это представляет «вырождение индивидуально-эстетического».²⁰ Приоритет «предметного содержания и дидактической цели» (М. Десоар)²¹ в сатире и ее разновидностях бросает тень сомнения на художественные возможности сатирической деформации, и из-за этого она остается вне эстетических анализов и оспаривается как художественный феномен.

3. Выражение и деформация. Проблемы

Бессмысленно доказывать широкое применение деформации в современном искусстве, включительно и в реалистическом. Это объясняется роли выражения которое должно быть рассматривано как единство 1. индивидуально-самобытного понимания и переживания действительности со стороны художника и 2. его социально-идейной позиции. Господствующий в нашей эстетике гносеологизм 50-х годов поставил знак равенства между художественным образом и познанием в чувственной форме. От гносеологизма пришла спорная формула о реализме как «отражении жизни в формах самой жизни». Теперь, однако, марксистская эстетика признает выражение органической частью образа в искусстве, который можно считать художественным лишь поскольку, поскольку он не просто «отображает», а именно выражает (отношение художника к отображенному, что же он еще может выражать?)»²² Это самый общий вывод. На самом деле выражение имеет различные художественные проявления и деформация только одна из них. Она служит как современное средство художественной коммуникации: не рассказом или детальным «описанием», не тонким анализом психологического состояния модели, а сугестивными возможностями формы, внушающая зрителю определенную эмоцию или мысль. Этот вид коммуникативной связи совпадает с инвенциями современного художника, поэтому он предпочитает ее.

Деформация имеет, однако, и другой корень, а именно, повышенный интерес к пластическим стоимостям живописного изображения. Взгляд, что картина является «гармонией, параллельной с натурой» (Сезан), а не просто ее подражанием, ставит на переднем плане произведение как отдельно организованную, подчиненную имманентной закономерности структуру. Вопрос о внешнем сходстве изображения с объектом потерял эстетическое оправдание при новых художественных структурах, независимо от того работает ли творец в декоративной системе (Матис) или денатурализирует модель (как это было при кубизме — аналитический и синтетический, в творчестве Леже и др.).

В границах современного реализма деформа-



Фридрих Хундертвассер: «Царство Тороса», 1968, сериграфия

ция имеет богатый спектр разнородных проявлений. Ее характер, особенности и применимости обуславлены сложным комплексом факторов, типом художественного восприятия и мышления, оформляющимися взглядами о современном реалистическом творчестве, некоторыми чертами психики (эмоциональная интенсивность, темперамент) творческой личности и т. п. Экспрессивная деформация, например, имеет выдающиеся представители в социалистических странах: Венгрия (Эн. Домановски и его ученики), Чехословакия (Й. Брож, Фр. Ироудек и др.), тогда как в других социалистических странах она предпочитается редко и то молодыми творцами. Важную роль исполняют и внесубъективные факторы — национальная школа, культурные традиции, существующая и ассимилированная художественная основа, «диалог» с западноевропейской современной живописью, где деформация впервые применялась как эстетический феномен.

Ее «регистр» весьма широк. На практике невозможно определить какой-нибудь границы (измерения), характеризующей ее проявления при реализме. Но если, все таки, необходимо маркировать какую-нибудь, хотя и условную границу между деформацией реалистических и не-реалистических произведениях, надо припомнить слова Ван Гога: «Мое самое сильное желание — это научиться делать такие неточности, такие отклонения, переработки, изменения действительности, чтобы сделать ее из всего этого... более правдивую по сравнению с буквальной правдой...» (Письмо № 416, 1885 г.). Когда деформация скрывает объективное значение изображаемой действительности из-за субъективного выражения, это является бесспорным признаком ее выхода за пределы реалистического творчества.

На самом деле она неоднократно использовалась художниками-реалистами во имя социальных целей, сообразно с гуманистическими идеа-



Жан-Пол Риопель: «Звездная одежда», 1952, масло, холст

лами творца и в соответствии с конкретными художественными задачами, которые он должен был разрешить. Я приведу некоторые примеры! Во время оккупации Франции гитлеристами, сформирования Базеном группа «Молодых живописцев французской традиции» (к которой числился Андре Фужерон) вдохновляется немецким экспрессионизмом. Средства выражения этого «уродливого искусства» (по мнению нацистов) — Бэкмана, Нольде, Дикса, Кирхнера, начинали рассматривать как «средство сопротивления против оккупаторов». Экспрессивная деформация, использованная Фужероном, постепенно оплодотворяет «переход к новым формам чувствования и мышления» одного социально активного реализма, в котором образ возвышается до символа и превращается в «сосуд» огромной идейной энергии. Например, его картина «Вьетнам 67»: деформация безусловно подчинена идейному замыслу и правде о вьетнамской войне с всем ее трагизмом, жертвами и... оптимистической верой в победу.

Сикейрос! Его стенная живопись, соединяющая традиции парижской школы современного искусства с «достижениями Ел Греко — представителя самых прогрессивных форм барокко»,²⁵ показывает два направления деформирования: 1. при изображении зла — природного или социального — художник работает с образами, родственными с фантастическим, взятые из фольклора и из примитивных религий Старого Мексико (образ рака во фреске «Прославление будущей победы медицины над раком», образ политической реакции в «Патриции и отцеубийцы», и т. д.); 2. при фресковых изображениях (с учетом зрителя) необходимы сильные ракурсы, укорачивания, «гипертрофия» некоторых форм, нарушение пропорций, одним словом, необходимы «визуальные деформации геометрических форм» (Сикейрос) — оптический способ, который не «пустая виртуозность, а средство для выражения содержания»²⁶ и идейной позиции живописца.

Третий художник — как он различается по натуре от двух других! — также применяет диспропорционирование форм. Этот художник Фр. Мазарел. Я выбрал его случайно среди других. Его «Капельмейстер» (1959 г., резьба по дереву) с поднятыми длинными руками, зажигает в залу множество солнц из музыкальных аккордов. Проецируем ли их вниз, оно достигнут пола, а фигура капельмейстера превратится в уродливое подобие человека. Какая невероятная сила имеет здесь диспропорция! Она превращает эти удлиненные руки в символ душевного состояния, порожденное музыкой, вырывая из груди зрителя этой графики «богоровные» (по словам Омара) чувства и переживания. А эстетика оценивала диспропорцию как отсутствие красоты! Разве это правда?

Проблема о деформации сделала значительное исправление в нашем понимании об эстетических ценностях. В прошлом теоретическая мысль утверждала пропорциональность, симметричность, соразмерность, правильность форм как атрибуты красоты — природной или созданной человеком. Впрочем, еще на заре человечества, преобразование сырого материала имело эстетический элемент, поскольку выработанные человеком предметы (орудия труда носили эти признаки. В архитектуре и приложном искусстве их эстетичес-

кий эквивалент сохранился до сих пор. О хороших пропорциях говорится и в изобразительном искусстве. Канон Поликлета опирается на них. Во время Ренессанса интерес к «божественной пропорции» (золотое сечение) находит теоретическую обосновку, а в XIX веке и в начале XX века переживает новый подъем (см. Ад. Цайзинга, Х. Тимердинга, Фр. Пфайфера). Произведение, воплощающее золотое сечение, вполне удовлетворяло эстетический вкус. Фехнер доказал экспериментально, что публике XIX в. больше всего нравится прямоугольник, носитель этой пропорции (см. раздел 4).

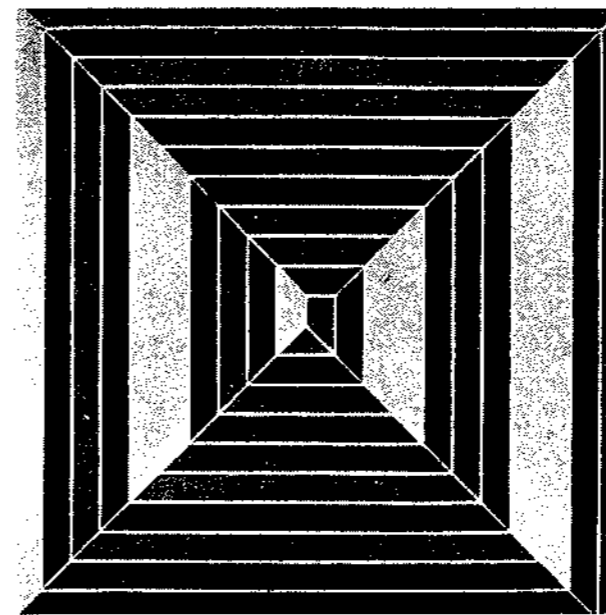
Это вопрос исключительной важности, потому что «метафизика прекрасного» XIX века настойчиво рассматривала искусство как область красоты и закономерностей, которым она подчинялась. А разве эти закономерности не подлежат точному анализу, «логозированию» и даже «математизированию»? Эстетическая и искусствоведческая наука тоже волнуются этой возможностью, ища эстетическое начало искусства в каком-нибудь строгом, даже исчислимом порядке (дж. Биркгофа, Макса Бензе и его школа). В XIX веке еще никто не допускал, что эстетическое восприятие может породиться произведением без хороших пропорций, порядка и т. п. Недопустимой считалось мысль, что деформация может стать причиной эстетического наслаждения.

Эстетическое наслаждение не зависит только от качеств произведения, а и от его синхронизации с нашим вкусом. Болгарский живописец Владимир Димитров — Майстора говорил, что он предпочел бы не безошибочно построенную фигуру Энгра, а деталь Делакроа, где рисунок менее сигурный, но более жизненный. Это под-сказывает, что эстетическое восприятие сложно конструированное. В нем отражается и дух времени, следовательно, оно обусловлено и внехудожественными факторами, фильтрованными в нем. Поэтому недостаточно указать некоторые крепкие «координаты» в произведении (порядок, пропорции и др.), которые являются первопричиной эстетического переживания и восприятия.

По своей сущности, хотя бы только при реалистических произведениях, эстетическое восприятие «парадоксальное» и охватывает два полюса: условность художественных средств и правдивость

претворенного содержания. (Правдивость не означает правдоподобности, ни внешнего сходства, а достижение жизненной правды). Теперь наблюдается утверждение *одного типа эстетического восприятия*, которое опирается на повышенной, поставленной на переднем плане, условности, имеющей сильные деформации. После нескольких веков, в которых условность в искусстве рассматривалось как подобие изображаемой природы, сейчас мы сталкиваемся с противоположным явлением. Глаза нашего современника не смущаются деформацией — этим крайним проявлением художественной условности. Его глаза привыкли искать художественные измерения произведения не в уподобляющей точности претворенной природы, а в области его иманентно-художественных стран (пластические стоимости, внутренняя организованность, экспрессивность и ассоциативность формы и пр.). Это, конечно, не обозначает, что

Ив Клайн: «Антропометрия», 1960, пигмент и синтетическая смола, холст



Франк Стелла: «Цветной лабиринт», 1966, акрил, холст

он ставит под сомнение произведения, «стиль» которых придерживается к жизненной достоверности изображения. Наоборот, именно сегодня реализм, а он совсем не формальная система, а тип художественного отношения к миру, показывает разнообразие творческих проявлений.

Уже созданная, деформация создает и своего зрителя, который понимает и эстетически оценивает ее. Он подходит к искусству с другого угла зрения по сравнению со зрителем XIX века, для которого верность и сходство изображения с природой была предпосылка возвозможного эстетического восприятия картины. Для него форма ни в коем не пассивный «посредник» между творческим и воспринимающим сознанием, который переносит идеи чувства, а сам индифферентен к ним. Наоборот, для него форма является активным фактором, моделирующим воплощенные в ней идеи, дающая им «плотность», выразительность. Аргумент, что деформация непонятна широкой публике, может быть отчасти верен, но крайней мере относительно людей, воспитанные в духе другого искусства. Эта проблема может быть решена на декларативно, а с помощью анкет, статистик и пр. Со своей стороны я сделал некоторые эксперименты, чтобы проверить эстетические предпочтения к экспрессивным, резко отклоняющимся от «хороших пропорций» формам пото-

му что деформация на самом деле представляет резкое отклонение от обычных, сходных натуре пропорций при ее художественном изображении.

Некоторые, полученные мною результаты, перечислю здесь.

4. Экспериментальная проверка эстетических предпочтений деформаций в изобразительном искусстве

Опишу серию опытов: путем сопоставления с некоторыми выводами Густава Фехнера можем судить об амплитуде изменения эстетических вкусов и предпочтений.

Я повторил эксперименты Фехнера, описанные в его эстетике с 1876 года.²⁷ Я экспериментировал не с людьми различного возраста, различных профессий и культуры, а только с студентами-художниками, так как они самые «чувствительные» к изменениям, происходящим в искусстве. Кроме того, они через 2—3 десятилетия окажут своими произведениями сильное влияние на эстетические представления и вкусы общества. Работа проводилась небольшой группой — 46 человек. 28 мужчин и 18 женщин, возраст которых была между 21 и 27 лет. Во всем остальном я придерживался к Фехнеру. Я использовал те же самые 10 прямоугольников из белого картона, разные по всей квадратуре фигуре со странами 8×8 см. Самое маленькое отношение между сторонами было 1:1 (квадрат). Постепенно, путем уменьшения одной и удлинения другой стороны было достигнуто отношение 5:2 (последняя фигура). Методика была та же. Если участник в эксперименте выбирал только одну фигуру, удовлетворяющую вполне его эстетические предпочтения, для нее получил оценку 1. Если колебался между двумя или тремя, он получил соответственно — 0,5 0,33.

Сопоставление моих результатов (табл. 2) с результатами Фехнера (табл. 1) покажет в каких «зонах» получают самые значительные изменения эстетических предпочтений.

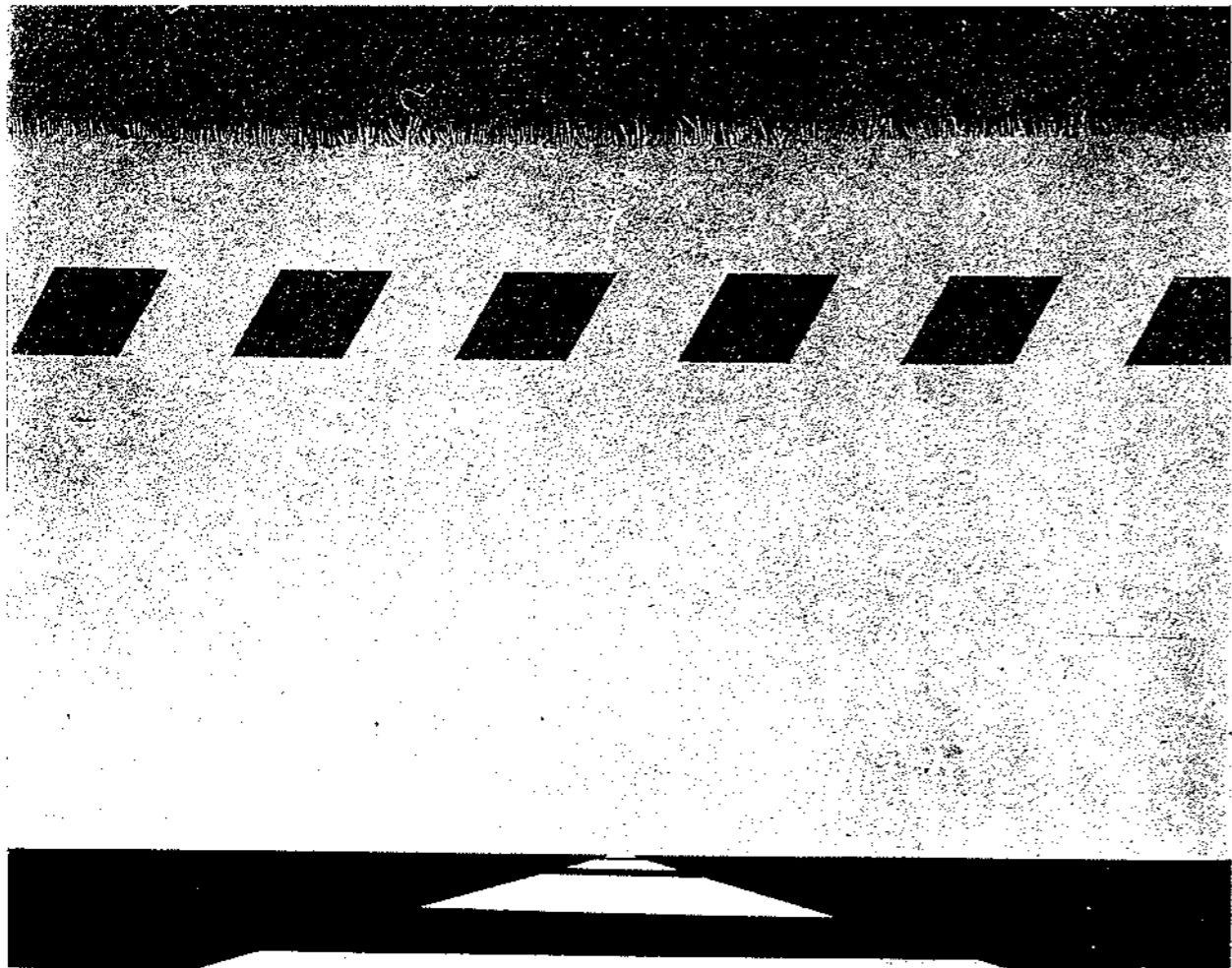
1. Фехнер констатировал, что самое большое число предпочтений даются прямоугольнику с номером 7, долгая и короткая стороны которого находятся в отношении 34:21 — пропорция золо-

толо сечения. При этой фигуре с обеих сторон наблюдается постепенное снижение предпочтений. Для зрителя 70 годов XIX века, воспитанный в духе классицизма и в преклонении перед греческим искусством с Винкельмана, Шилера и Гете до молодого Гегеля, это предпочтение прямоугольника золотого сечения легко объясняется. Впрочем пропорции гармонично развитого человеческого тела соответствуют золотому сечению. Вероятно именно поэтому оно считалось критерием красоты еще при пифагорейцах, лежит в основе античной скульптуры, в поисках Дюрера в ренессансовом искусстве и пр. Все это, кажется, подтверждает взгляд Лессинга, что совершенство и гармоническая уравновешенность форм изображаемой природы имеют приоритет перед субъективно-творческим выражением (если выражение

требует отклонений от «хороших» пропорций)! Кроме того интерес к золотому сечению и множеству его превоплощений в искусстве свидетельствует о наличии *инвариантных* сторон эстетического вкуса сохранные долгие века.

Результаты моих экспериментов показывают другое: существует бесспорная несигурность эстетических предпочтений прямоугольника № 7 с пропорциями сторон 34:21. Это относится и к тем студентам, которые ищут прямоугольника более «спокойного и уравновешенного и при том не скучного» (Г. Д.). Они выбрали № 5, № 6 и редко № 7. Эта несигурность произтекает из не обученности, неприспособленности глаза к золотой пропорции, несмотря на то, что я работал исключительно со студентами последних двух курсов обучения. Другого я не ожидал, имея в

Алан Д. Аркангелло: «Дорожная серия № 13», 1969, масло, холст



Ян ван Хел: «Композиция» 1967, масло, холст

виду обстоятельство, что золотое сечение давно потеряло значение в современном искусстве.

Если Фехнер констатировал снижение предпочтений к фигурам после золотого сечения (№№ 8, 9, 10), мои эксперименты утверждают обратное: резкое изменение предпочтений к фигурам № 8 и № 9 и в особенности к фигуре № 10, при которой был достигнут возможный максимум. Объяснения студентов показывают променливое направление эстетического предпочтения: № 10 — «крайняя форма». Она «экспрессивная», «динамическая» и т. д.²⁸ Если поставим все 10 фигур последовательно с № 1 по № 10, замечаем, что предпочтения к № 10 мотивированы так: «в законченном виде здесь выражена одна тенденция» (Н. Д.). Когда фигура № 10 поставлена на своей узкой стороне студенты отдела «Скульптуры» предпочитают эту фигуру, воспринимая ее как потенциально «монументальную» форму.

Независимо от этой констатации квадрат при-

влек многих. Фехнер утверждает, что эти предпочтения основаны на «некоторые особые теоретические соображения». Я вполне уверен, что художники меньше всех остальных руководятся соображениями такого рода. Парадоксально, что 5 из участников в эксперименте (14 %) выразили предпочтение к двум конечным фигурам одновременно — к квадранту № 1 (самая уравновешенная, статичная и стабильная форма) и к № 10 (самая экспрессивная и динамическая форма из предложенных). Нужно подумать об этом явлении!

Какие выводы может сделать из этих данных?

1. Эстетический вкус изменился: замечается склонность к экспрессивным художественным проявлениям, даже когда выражение доминирует и разрушает как строгий порядок, так и гармоническую хорошо пропорционированную структуру изображения. Для классиков XVIII века и для академиков XIX века Джакомети выглядел бы уродливый, Лембрук — неестественный, Задкин

(фигура его памятника в Роттердаме) — абсурдный. Для нас таких смущений нет, потому что давно мы предоставили право творцу деформировать натуру, чтобы достичь внушения определенной идеи или эмоции.

2. Ни для художника, ни для зрителя существуют сомнения в эстетическом характере этих отклонений от натуры при ее художественном изображении. Сегодня меньше всего можем говорить о коррелятивной связи между золотым сечением и эстетическим предпочтением. Универсализм эстетического чувства благодаря которому современники ценят наравне с достижениями профессионального искусства и творения наивного и примитивного, вероятно объясняет широкую амплитуду предпочтений двух полюсных фигур (№ 1 и № 10).

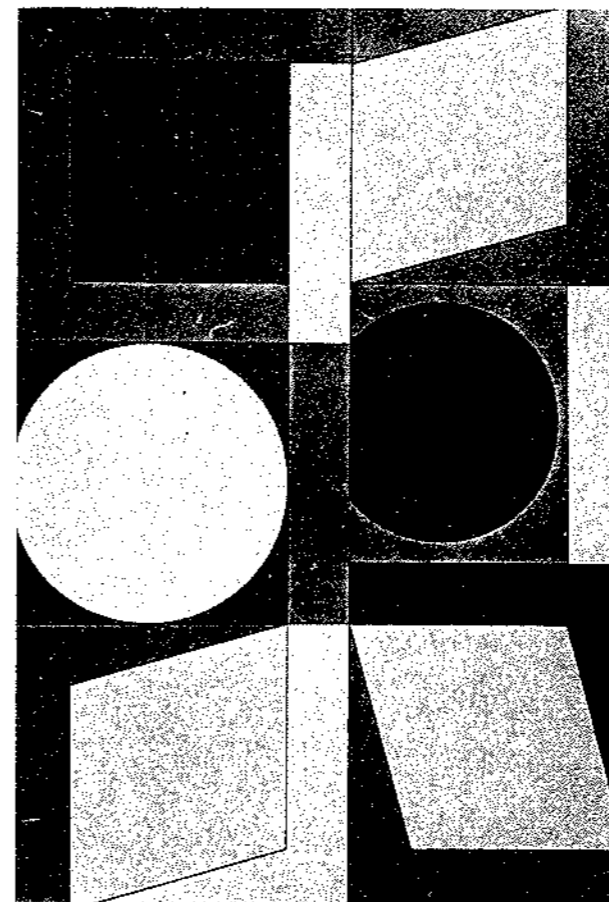
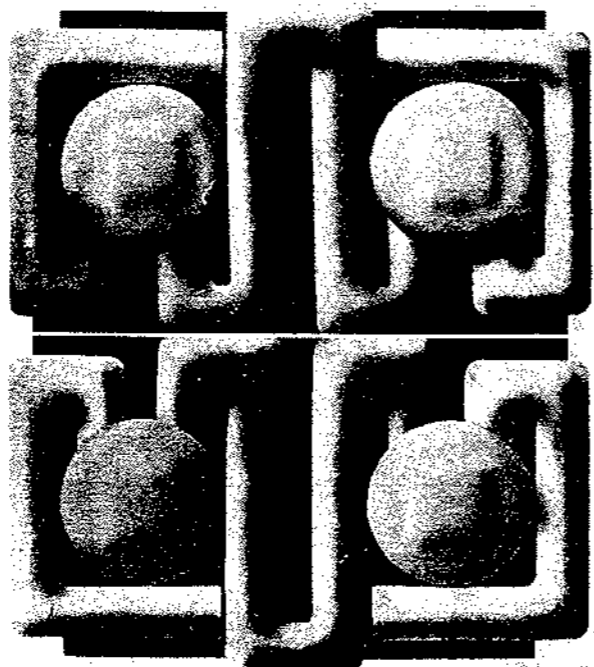
3. Можем сказать, что современному эстетическому вкусу характерны *две направления*: часть студентов, участвующих в эксперименте, все так предпочли те фигуры, которые отличаются своей простотой, уравновешенностью и хорошей пропорциональностью. Отсюда проистекает и их выбор к № 5 и 6 (несигурность при нахождении фигуры с лучшими пропорциями!), а также и выбор квадранта как предельно правильная и стабильная фигура. Это «классическое» направление современного эстетического вкуса. Другая часть студентов, я уже отметил это, предпочитает динамичные, экспрессивные и «крайние» формы. Это модерное направление эстетического вкуса — две направления, вполне полярные, существуют совместно.

Основной недостаток вышеуказанных экспериментов (и мои и Фехнера) состоит в том, что богатство и многообразие эстетического восприятия приравнены к элементарному предпочтению какой-нибудь геометрической фигуры. Если, однако, уже сделанные выводы будут подкреплены аналогичными констатациями из области искусства, это уже хороший показатель. И так, на различных «уровнях» докажем тезис предпочтения экспрессивных, вкл. и диспропорционированных форм. Я провел и вторую серию экспериментов с репродукциями абстрактных картин. Но, почему абстрактные? Я хотел, хотя отчасти, исключить ассоциативный фактор эстетического восприятия, прямо связанный со содержательными мо-

тивами, с темой, с сюжетом и пр. Да ведь цель моя — установить поскольку экспериментированные лица предпочитают картины с «логической», приведенной к геометризму структурой, с гармоничными и ясными пропорциями форм и наоборот, приняты ли творения без такой структуры в эстетическом аспекте. Я работал с 40 цветными иллюстрациями.²⁹ Я выбрал живописцев с различным натюрелем, стилем и эстетическим кредо. На первом этапе эксперимента я не давал никаких объяснений о поисках художника. Оставил студенты наедине с произведениями.

В эксперименте участвовали 32 человека. Их оценки я наносил в двух группах: в первой — положительные оценки картин, распределенные в трех подгруппах (в зависимости от степени эстетических предпочтений). Во второй — отрицательно оцененные картины. Участники в эксперименте не были должны указывать произведение — представитель каждой группы и подгруппы, а только свои действительные оценки. Некоторые, например, указали для первой группы только по одному произведению, а для второй — по двум или трем произведениям и т. д. Каковы были результаты?

Георг Баукхаге: «8/69», 1969, акрил, холст



Виктор Вазарели: «Калота МЦ», 1965—1967, масло, холст

ПЕРВАЯ ГРУППА:

Для первой подгруппы (самые высокие оценки с эстетической точки зрения) даны 13 оценок из 40 возможных. 10 из них для картин со свободной композицией, экспрессивными формами, динамичной «архитектоникой» (П. Сулаж «Живопись», 1964 г.; Вольс «Вокалы», 1950; Е. В. Най «Жемчуг в красном и белом», 1950 — две оценки; Фр. Хундертвассер «Царство Тороса», 1968 — две оценки; М. Луис «Альфа-ро», 1961; Ян Ван Хель «Композиция», 1967), даже для Жана-Пола Риопеля «Звездная одежда», 1952 — две оценки, несмотря на то, что экспериментированные увидели больше хаотичные пятна, чем порядок. Три оценки были даны для произведений с уравновешенной композицией и со строгими, почти приведенными к геометризму формами (Фр. Стелла «Цветный лабиринт», 1966; К. Малевич

«Желтое-оранжевое-зеленое»; В. Вазарели «Калота МЦ» 1965—67).

К второй подгруппе (хорошо оцененные произведения) было указано 12 работ: 4 из них были картины с экспрессивными формами и со свободной композицией (Ив. Клайн «Антропометрия», 1960, Хундертвассер «Царство Тороса» и «Кораблекрушение», 1967; А. Тапиес «Знаки на белом овале», 1966) 7 оценок присудили произведениям с ясной геометрической характеристикой (П. Мондриан «Композиция с красным, синим, желтым, черным», 1925 — две оценки; Й. Альберс «Восхвала квадрату», «Зеленый вуаль», 1963; Вазарели «Калота МЦ» — две оценки, Стелла «Цветный лабиринт»; М. Луис «Столб рассвета», 1962). Картина Клайна «Монохромное синее: ИКБ, 1961 — вне всякой характеристики, несмотря на то, что была оценена к этой подгруппе.

В третьей подгруппе (удовлетворительно оцененные картины) даны 16 оценок: 4 из них произведениям экспрессивным и эмоциональным, в свободных, динамических формах, (Больш, Сулаж, Ив. Клайн «Антропометрия»; Х. Харгунг «Г 1963 Е 2, 1962»). 8 оценок присудили живописным полотнам с геометрической структурой (Альберс, Стелла, Малевич, П. Манциони «Бесцветное», 1960, К. Ноланд «Прованс», 1960; Г. Баукхаге «8/69», Р. Лихтенштейна «4 плиты с одинокими элементами № 1», 1969; А. Д. Аркангело «Дорожная серия № 13», 1969). Остальные четыре картины вообще не подлежат такой характеристике, напр. один дэколлаж, голубое полотно с губками Клайна и др.

ВТОРАЯ ГРУППА:

Всего были даны 21 отрицательные оценки, 4 из которых произведениям Туомбли, 2 — Фонтана, 2 — Тапиеса, 1 — Клайна, но также и другим авторам, оцениваемым положительно как Вольс, Риопель и др. Отрицательные оценки резко снижаются для представителей абстрактного экспрессионизма при выяснении их поисков и целей. Это, однако, нельзя сказать о художниках геометрической абстракции и о авангардистов 60 годов.

1. Бесспорно, процент предпочтений к картинам в экспрессивных, свободных формах, сильно

отклоняющихся от «хороших пропорций», считанных в XVIII и в XIX в. эталонами красоты — самый высокий в 1-ой подгруппе и соответственно снижается во 11-ой и 111-ей.

2. Картины, организация которых напоминает хаос цветных пятен (напр. «Звездная одежда», Риопель), могут быть положительно оценены постольку, поскольку участники в эксперименте находят, что они «богаты визуальным впечатлением», что они «ассоциативны» и имеют «внутренний динамизм» и «экспрессивность». И наоборот. То же самое произведение Риопеля оценено негативно другим участником, который увидел в него только «пестрый беспорядок». Весьма дерзка положительная оценка «Дэколлага», 1963, Жака де ла Вилгле, воспринятый как «интересно организованной мозаикой» из визуальных элементов: цветные плоскости, буквы, тексты. Все это доказывает активную роль ассоциативного фактора, которого нельзя полностью выключить и при абстрактных произведениях. Чтобы узнать роль ассоциаций участников, я нарочно выбрал картины Хундертвассера и Д'Аркангело, находящиеся на предельном между абстрактного и фигуративного.

3. Картина Ласло Мохولي-Надь (разработана

в духе конструктивизма «„Croce gialla“» состоит из двух четырехугольников в золотом сечении и из очертанного черной контурой креста, длинная сторона которого расположена тоже в золотой пропорции 3 : 5. Этой картине присуждена только одна отрицательная оценка. Остальные участники сочли ее скучной и невыразительной. Геометрические формы в картине не имеют такого воздействия, как вне ее. Но и участники в эксперименте оказались невосприимчивыми к красоте «золотого сечения». Их внимание направлено не к отдельным элементам, а к картине, как целостно организованной структуре.

Проведенные эксперименты свидетельствуют о нарастании эстетических предпочтений к произведениям с экспрессивными с свободными формами. Экспрессивные формы абстрактной картины и деформация фигуративной живописи и скульптуры внутренне родственные явления. Я предполагаю, что задуманные мной эксперименты в области фигуративного творчества подтвердят предположение о равноправном положении по отношению остальных средств выражения, даже и об известном предпочтении к ее сугестивным, приведенным иногда к символической обобщенности средствам выражения.

ПРИМЕЧАНИЯ

*Překlad nepřešiel redakčnou ani jazykovou úpravou — pozn. VEDY, vydavateľstva SAV.

¹ЛЕСИНГ, Г. Е.: Лаокоонъ, София 1931, с. 19.

²АРИСТОТЕЛЬ: Поэтика, гл. IV.

³COSSIO, M.: El Greco, Madrid 1908.

⁴REIMANN, G. J.: El Greco, Leipzig 1966, s. 56.

⁵В кн. KULTERMANN, U.: Geschichte der Kunstgeschichte, Wien—Düsseldorf 1966, S. 355.

⁶SOEHNER, H.: Der Stand der Greco-Forschung.-Zeitschrift für Kunstgeschichte, 1956, Nr. 1, S. 65.

⁷См. ЛАЗАРЕВ, В. Г.: История византийской живописи, Москва, 1947, стр. 82.

⁸REIMANN, G. J.: Op. cit., S. 57.

⁹RICHTER, J. P.: Vorschule der Ästhetik. Stuttgart-Tübingen 1813, S. 216.

¹⁰Ibidem, S. 213.

¹¹См. ZIMMERMANN, R.: Geschichte der Ästhetik als philosophischer Wissenschaft, Wien 1858.

¹²VISCHER, F. T.: Ästhetik, oder Wissenschaft des Schönen. Bd. 4, 2 Auflage, München 1923, S. 487

¹³Ibidem.

¹⁴LEMCKE, C.: Populäre Ästhetik, Leipzig 1879, S. 116.

¹⁵MICHALSKY, E.: Die Bedeutung der ästhetischen Grenze für die Methode der Kunstgeschichte, Berlin 1932, S. 10.

¹⁶LÜTZELER, H.: Formen der Kunsterkenntnis, Bonn 1924, S. 163.

¹⁷SIMMEL, G.: Zur Philosophie der Kunst, Potsdam 1922, S. 46 f.

¹⁸VOLKELT, J.: System der Ästhetik, Bd. 2, München 1910, S. 461.

¹⁹Ibidem, S. 413.

²⁰Ibidem, S. 92.

²¹DESSOIR, M.: Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft, Stuttgart 1906, S. 224.

²²МАРКОВ, М.: Искусство как процесс, Москва, 1970, стр. 79.

²³ROLLIN, J.: André Fougeron, Berlin 1972, S. 7.

²⁴Ibidem, S. 8.

²⁵В кн. TIBOL, R.: Siqueiros, Dresden 1966, S. 46.

²⁶Ibidem, S. 45.

²⁷FECHNER, G. T.: Vorschule der Ästhetik, Berlin 1876, S. 193 ff.

²⁸Ф. Баррон обнаружил, тоже экспериментально, что художникам нравятся прежде всего асимметричные фигуры: сходные результаты показывают эксперименты Мак Уинни, Дж. Розена и др. См. BARRON, F.: Artistic Perception as a Factor in Personality Style. — Journal of a Predictor of Originality and Level of Ability in Art. — Journal of appl Psychology, Nr. 39, 1955; WHINNIE, J. MC: Effects of a learning experience on preference for Complexity and Asymmetry. — Perceptual and Motor Skills, August 1966.

²⁹Они засняты следующим картинам; АЛЬБЕРС, Й.: Возврата квадрату. Зеленый аромат, 1963 г.; ВОЛЬС: Вокалы, 1950; СУЛАЖ, П.: Живопись, 1964; МАЛЕВИЧ, К.: Желтое — оранжевое — зеленое; ХАРТУНГ, Х.: Т 1963, Е 1963; МОХОЛИ-НАДЬ, Л.: Croce gialla; ХУНДЕРТВАСЦЕР, Ф.: Царство Тороса, 1968, и Кораблекрушение, Закат Венеции, 1967; НАЙ, Е. В.: Жемчуг в красном и белом, 1955; ФОНТАНА, Л.: Свадьба во Венеции, 1960—1961, и Ожидание, 1960; МАНЦОНИ, П.: Бесцветное, 1960; ГАПИЕС, А.: Знаки на белом овале, 1966, и Белое с розовым, № 77, 1958; РИОПЕТЛЬ, Ж.: Звездная одежда, 1952; ДЮБЮФЕ, Ж.: Легенда о степях, 1961; А. Д. АРКАНГЕЛО: Дорожная серия, № 13, 1965; МОНДАРИАН, П.: Композиция с красным, синим, желтым, черным 1925; ВАЗАРЕЛИ, В.: Калота МЦ, 1965—1967; КЛАЙН, И.: 1. Губчатый рельеф: РЕ, 19, 1958; 2. Антропометрия: АНГ, 130, 1960; 3. Монохромно синее: ИКБ, 1961; и 4. Монохромно золотое: МГ, 18, 1961; НОЛАНД, К.: Прованс, 1960, и Тенистая линия, 1967; КЕЛЛИ, Е.: Три части: синяя, желтая, красная, 1966; СТЕЛЛА, Ф.: Цветный лабиринт, 1966; ЛУИС, М.: Столб рассвета, 1961, и Алфа-ро, 1961; ЛИХТЕНШТЕЙН, Р.: Эксплозия, № 1, 1964, и Четыре плиты с одинаковыми элементами, № 1, 1969; КАПОГРОССИ, Д.: Поверхность 335; АРМАН: Аккумуляция — Рено, № 124, 1967; ПИНЕ, О.: Огненная флора 1972; ХЕЛЬТЯ, ван: Композиция, 1967; Вилгле Ж. де: Дэколлаг; ТУОМБЛИ, С.: Преступление из-за страсти, 1960, и Без имени, 1968; ТЕШИГАХАРА, С.: Мандара, 1968. И так я выбрал произведения из самых различных направлений абстрактной живописи и разных творческих индивидуальностей. Кроме «классиков» абстрактной живописи, я пользовался также картинами «новой абстракции», поп-арта, антиискусства и т. д.

Таблица 1

V	Z		Z %		Общо %
	М	Ж	М	Ж	
1 — 1:1	6,25	4,0	2,74	3,36	2,96
2 — 6:5	0,5	0,33	0,22	0,27	0,25
3 — 5:4	7,0	0,0	3,07	0,0	2,03
4 — 4:3	4,5	4,0	1,97	3,36	2,43
5 — 29:20	13,33	13,5	5,85	11,35	7,65
6 — 3:2	50,91	20,5	22,33	17,22	20,59
7 — 34:21	78,56	42,55	34,50	35,83	34,97
8 — 23:13	49,33	20,21	21,64	16,99	20,05
9 — 2:1	14,25	11,83	6,25	9,94	7,53
10 — 5:2	3,25	2,0	1,43	1,68	1,52
Сумма	228	119	100 %	100 %	100 %

Результаты Г. Т. Фехнера

V — отношение сторон; Z — число предпочтений; М — мужчины; Ж — женщины

Таблица 2

V	Z		Z %		Общо %
	М	Ж	М	Ж	
1 — 1:1	4,0	5,0	14,29	27,78	19,59
2 — 6:5	0,5	—	1,78	—	1,09
3 — 5:4	3,5	—	12,50	—	7,60
4 — 4:3	2,5	—	8,93	—	5,43
5 — 29:20	3,5	0,33	12,50	1,85	8,33
6 — 3:2	0,5	3,5	1,78	19,44	8,70
7 — 34:21	1,0	1,83	3,57	10,19	6,16
8 — 23:13	1,5	1,83	5,36	10,19	7,24
9 — 2:1	3,0	2,0	10,72	11,11	10,86
10 — 5:2	8,0	3,5	28,57	19,44	25,00
Сумма	28	18	100 %	100 %	100 %

Результаты моих экспериментов

V — отношение сторон; Z — число предпочтений; М — мужчины; Ж — женщины

DEFORMATION IN DER KUNST

Es hat sich in der gegenwärtigen Ästhetik eine Ansicht gebildet, die den Vorrang des schöpferischen Ausdrucks betont und dessen Abweichungen von den naturnahen Formen in der Kunst rechtfertigt. Eine Art dieser Abweichungen ist durch die Deformation vertreten, die hier als ein im engen Verhältnis zum Ausdruck Kunstphänomen behandelt wird. Obwohl die Deformation auf die Besonderheiten der subjektiven Ausdrucksmöglichkeit hinweist, verhüllt sie, wenigstens im Rahmen der realistischen Malerei und Skulptur, nicht die Objektivität der dargestellten Wirklichkeit.

Jahrelang wurde sie als ästhetischer Wert vernachlässigt und verurteilt. Das heutige Interesse für sie ist eine Folge der Strukturveränderung des Bewusstseins des kunstgenießenden Betrachters. Um dies zu beweisen, beschreibt der

Verfasser zwei von ihm durchgeführte Serienexperimente. Erstens, er wiederholte die Experimente mit 10 Rechtecken von G. T. Fechner („Vorschule der Ästhetik“, 1876, S. 190 ff.) und stellte fest, dass die Vorzugsurteile nicht mehr dem Rechteck des goldenen Schnitts, sondern den längeren Rechtecken gegeben sind, die das „nobelste“ Verhältnis des goldenen Schnitts auf keinen Fall eingliedern. Jedoch ist eine Bipolarität der ästhetischen Bevorzugungen nicht zu leugnen: eine Zahl der Teilnehmer am Experimente bevorzugte sowohl „expressive“ Figuren, als auch das Quadrat (die stabilste Figur). Bei einer weiteren Experimentaluntersuchung benutzte der Verfasser abstrakte Bilder, um noch einmal die Bipolarität des ästhetischen Vorziehens zu beweisen.

Ein Versuch Bücher und Zeitschriften ästhetisch zu gestalten

(Entwurf für eine formvollendete Gestaltung von Büchern, Broschüren und Zeitschriften im Rahmen der Mitgliedsstaaten des Rats der gegenseitigen Wirtschaftshilfe)

DUŠAN ŠULC

„Standardisieren, das bedeutet eine willkürliche Auswahl zu riskieren, und das Gegenteil dieses Risikos heisst: wunderbare Befreiung der Methoden einer Produktionsökonomik. Und weiter: man muss den tödlichen Irrtum vermeiden, die Standardisierung begrenzen zu wollen, d. h. standardisieren aufgrund gegenseitiger Zugeständnisse...“ (Le Corbusier)¹

Nach Jahrzehnte dauernden Bemühungen um eine Standardisierung der Formate der Buch-, Broschüren- und Zeitschriftenproduktion in den Mitgliedsstaaten des Rats der gegenseitigen Wirtschaftshilfe entstand der Endentwurf einer entsprechenden RGW-Empfehlung, der nun bereits die vierte Wiederkehr seiner Entstehung in Halle feierte. Ende 1976 sollten die Ergebnisse der Empfehlung in den Mitgliedsstaaten realisiert werden, d. h. auch in der Tschechoslowakei.

Diese Empfehlung sollte zur Verbesserung der Wirtschaftlichkeit und Ästhetik beitragen (sachlich geht es hier um Synonyma). Schliesslich folgerichtige optimale (exakt abgegrenzte) Benennung der Papierbogenformate ermöglicht die Unifikation (auch in weltweitem Masse) der einzelnen Papier- und Druckereimaschinenkategorien.

Die Empfehlung sollte auch als ein wirksamer rationalisierender Faktor wirken und auf einem höheren Niveau der künstlerischen Gestaltung, der typischsten, wenn auch vergessenen Eigenheit der

polygraphischen Produktion, den Weg frei geben.

Der Druck ist doch ständig eine *graphische Massenkunst*. Die Empfehlung des Rats der gegenseitigen Wirtschaftshilfe RS 3671-72 „*Bücher-, Broschüren- und Zeitschriftenformate*“, erarbeitet noch im Frühjahr und angenommen im November 1972 durch die Ständige Kommission des RGW für Leichtindustrie in Leipzig sollte eine sichere Gewähr für gute technische nationale Normen der Mitgliedsstaaten sein. Aber vor allem bedeutet sie einen Ausgangspunkt für die rationale Lösung einer vollendeten Formkomposition des Buch-, aber auch Zeitschriftensortiments der Mitgliedsstaaten des RGW.

Die bei uns veröffentlichte Charakteristik der RGW-Empfehlung² skizziert nur ihre Bedeutung für eine erfolgreiche Entwicklung der Buchgestaltung. Sie sei kurz zur Einführung dieser Analyse angeführt:

1. Die RGW-Empfehlung beschränkt die Formate für Bücher und Zeitschriften auf 24 (in zehn Breiten); sie werden aus neun grundlegenden Bogenrößen gebildet.

2. Die Papierindustrie liefert Bogenpapier für die Buch- und Zeitschriftenproduktion mit der benötigten Laufrichtung (auf der Breit- und Schmalseite).

3. Bei der Buch- und Zeitschriftenerzeugung können doppelte und halbe Papierbogen benutzt werden (so werden sie die Papierfabriken liefern).

4. Die Empfehlung erlangt ihre Gültigkeit ab

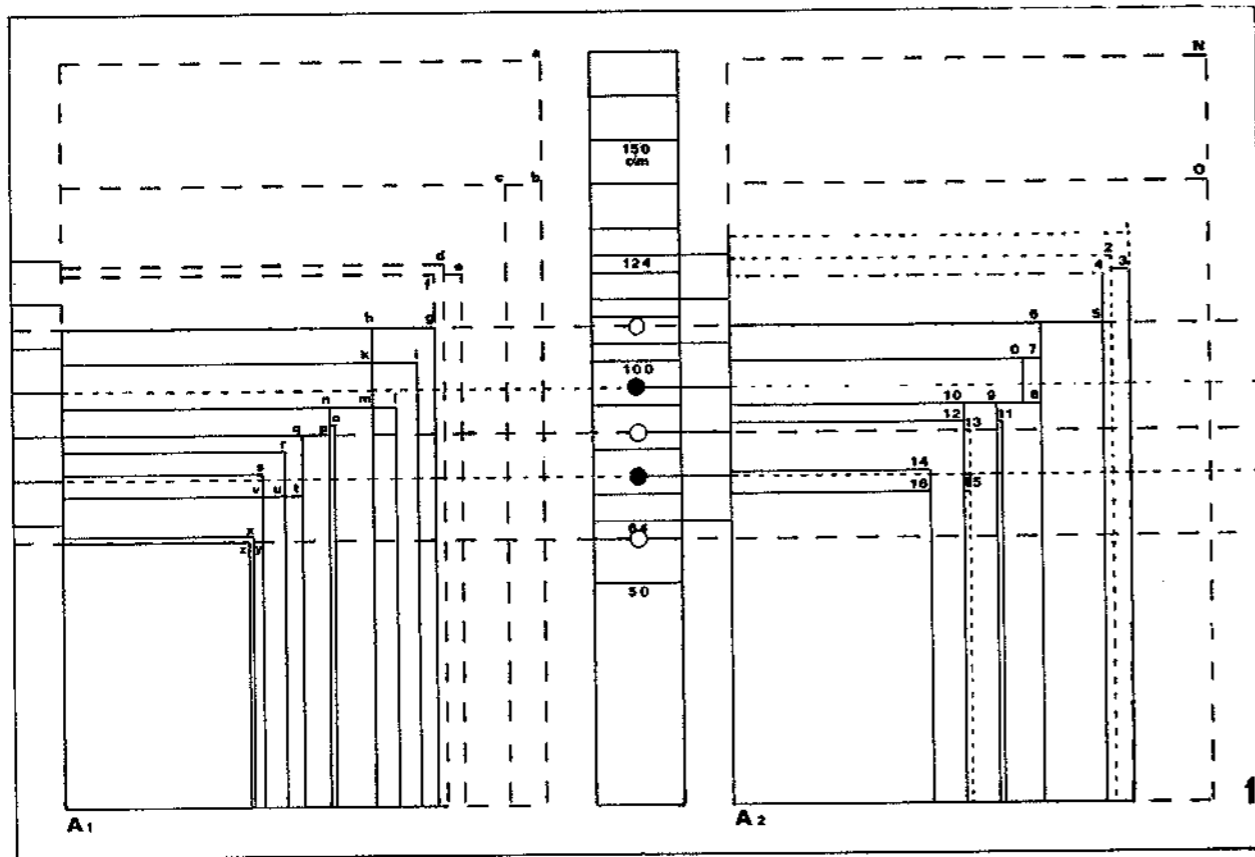


Abb. 1. (Text auf S. 225.)

1976 bei der Kooperation der Buch- und Zeitschriftenerzeugung der Mitgliedsstaaten des RGW. Bis dahin nehmen die Mitgliedsstaaten die Richtlinien der RGW-Empfehlung in ihre Normen auf.

5. Die nationalen Normen können auch weitere Buch- oder Zeitschriftenformate enthalten. Diese sind aber für die anderen beteiligten Länder nicht verbindlich.

6. Die nationalen Normen übernehmen auch weitere technische Anforderungen der RGW-Empfehlung.

7. Die RGW-Empfehlung schliesst illustrierte Kinderbücher für das Vorschulalter nicht mit ein, weiter Bibliophilen, Musikalien, Schaubücher (Alben), Atlanten, Werbedrucke, illustrierte Zeitschriften kleinen Umfangs, die in grosser Auflage erscheinen, Bücher, gedruckt auf Rollenbuchrotationsmaschinen und Bücher, gedruckt auf Zeitungsrotationsmaschinen.

Auch eine so trockene Aufzählung nicht gleichbedeutender Angaben beweist, dass die RGW-

Empfehlung die grösste Unzulässigkeit unserer Buchproduktion ausschliesst — Bücher mit falscher Laufrichtung. Versuchen wir im weiteren festzustellen, in welchem Masse auch die Hauptforderung gesichert ist — *die vollendete Formkomposition des Buchsortiments*.

Wie wir wissen: „... bildet das Format den markantesten Unterschied zwischen den Buchkategorien“ (S. Morison³). Sicher: „Ein hässliches Format bewirkt ein hässliches Buch. Da Brauchbarkeit und Schönheit einer Drucksache, ob Buch oder Handzettel, vom Seitenverhältnis der endlichen Papiergrösse abhängen, muss, wer ein schönes und angenehmes Buch machen will, daher zuerst ein Format von eindeutiger Proportion bestimmen“ (Jan Tschichold⁴).

So konzentrieren wir uns in dieser Arbeit bei den durch die RGW-Empfehlung bestimmten Grössen hauptsächlich auf ihre Formate:

Tabelle A. Übersicht der Formate der RGW-Empfehlung

Hauptsächlich für Zeitschriften		Für Bücher, Broschüren und Zeitschriften		Nur für Bücher und Broschüren	
a*	108 × 84/8 410 × 266 20 : 13	g*	108 × 84/16 261 × 205 33 : 26	q*	108 × 84/32 200 × 130 20 : 13
b	108 × 70/8 338 × 266 33 : 26	h	108 × 70/16 261 × 170 20 : 13	t	108 × 70/32 165 × 130 33 : 26
—	—	i*	100 × 80/16 ¹ 240 × 196 $\sqrt{1,5} : 1$	r*	100 × 80/32 ¹ 190 × 120 $\sqrt{2,5} : 1$
c*	100 × 70/8 341 × 244 7 : 5	k*	100 × 70/16 240 × 170 $\sqrt{2} : 1$	u*	100 × 70/32 165 × 120 11 : 8
—	—	l	90 × 75/16 ^{1,2} 215 × 182 13 : 11	s	90 × 75/32 ^{1,2} 178 × 107 5 : 3
—	—	m	90 × 70/16 216 × 170 33 : 26	v	90 × 70/32 165 × 107 20 : 13
e	90 × 60/8 291 × 218 4 : 3	n	90 × 60/16 216 × 144 3 : 2	y	90 × 60/32 140 × 108 13 : 10
d*	86 × 61/8 ¹ 294 × 210 7 : 5	o*	86 × 61/16 ¹ 206 × 147 7 : 5	x*	86 × 61/32 ¹ 144 × 102 $\sqrt{2} : 1$
f	84 × 60/8 ² 290 × 205 $\sqrt{2} : 1$	p	84 × 60/16 ² 200 × 146 11 : 8	z	84 × 60/32 ² 140 × 100 7 : 5

Die Endformate sind so bearbeitet, dass sie genaue Proportionen behalten.

¹ Nicht akzeptiert von Bulgarien.

² Nicht akzeptiert von Rumänien.

* Akzeptiert von der Tschechoslowakei ab 1976.

- Geschlossenheit,
- Proportionsqualität,
- Brauchbarkeit.

Bisherige ausländische Informationen (H. Weschke: *Ein weiterer Schritt in der Zusammenarbeit im RGW: Vereinheitlichung der Buch-, Broschüren- und Zeitschriftenformate*, Papier u. Druck, 6, Leipzig 1972; B. A. Somorow, E. M. Farber: *Unifikation der Buch-, Broschüren- und Zeitschriftenformate im Rahmen des RGW*, Poligrafija, 6, Moskau 1972) bemerken, dass die Formate der RGW-Empfehlung ungefähr so angewandt

werden sollen (wir führen immer den Rohbogen in cm und seinen Teil, die Masse des beschnittenen Blatts in mm und sein Verhältnis der Seiten an — siehe Tab. A.

An dieser Stelle muss man bemerken, dass die Anwendung der sowjetischen Bogenbezeichnungweise (z. B. 84 × 108/8, 16, 32) in den Materialien der RGW-Empfehlung durch ihre Ungewohntheit unübersichtlich wirkt. Schon Paul Renner hat auf das Archaische einer analogen Weise bei den DIN-Formaten hingewiesen: „Wenn man ein solches Format in der Mitte teilt, zeigt jede Hälfte

Tabelle B. Grundlegende Buchformate mit Blattmassen in mm und seine Proportionen

Bologner Aufschrift (XIV. Jahrhundert)		
Realle 16°	145 × 106	11 : 8
Recute 8°	148 × 108	11 : 8
Mécome 8°	162 × 125	13 : 10
Imperialle 16°	175 × 120	16 : 11
Realle 8°	213 × 149	10 : 7
Recute 4°	214 × 153	7 : 5
Imperialle 8°	240 × 180	4 : 3
Mécome 4°	246 × 169	16 : 11
Realle 4°	298 × 217	11 : 8
Recute 2°	304 × 221	11 : 8
Mécome 2°	336 × 252	4 : 3
Imperialle 4°	358 × 246	16 : 11

Erste deutsche Norm (XIX. Jahrhundert)		
I 8°	155 × 101	20 : 13
II 8°	160 × 102	11 : 7
III 8°	170 × 108	$\sqrt{2,5} : 1$
IV 8°	180 × 115	11 : 7
V 8°	190 × 120	$\sqrt{2,5} : 1$
VI 8°	200 × 127	11 : 7
VII 8°	210 × 135	14 : 9
VIII 8°	220 × 143	20 : 13
IX 8°	231 × 154	3 : 2
X 8°	241 × 157	20 : 13
XI 8°	260 × 165	11 : 7
XII 8°	275 × 191	$\sqrt{2} : 1$

Norm ČSN 88 4301 (XX. Jahrhundert)		
KT26	115 × 82	7 : 5
KT25	125 × 100	5 : 4
K23	144 × 102	$\sqrt{2} : 1$
K20	165 × 120	11 : 8
K17	190 × 120	$\sqrt{2,5} : 1$
K16	200 × 130	20 : 13
K14	206 × 147	7 : 5
K10	240 × 170	$\sqrt{2} : 1$
K9	240 × 196	$\sqrt{1,5} : 1$
K7	261 × 205	33 : 26
K4	294 × 210	7 : 5
K3	338 × 246	11 : 8
K1	410 × 266	20 : 13

Mögliche nationale Norm nach der RGW-Empfehlung			
M	700 × 450	165 × 107	20 : 13
L	700 × 540	165 × 130	33 : 26
K	750 × 450	178 × 107	5 : 3
I	840 × 540	200 × 130	20 : 13
H*	860 × 525	204 × 126	34 : 21
G*	900 × 525	216 × 125	$\sqrt{3} : 1$
F	900 × 600	216 × 144	3 : 2
E	900 × 700	216 × 170	33 : 26
(D)*	(1000 × 660)	240 × 160	3 : 2
D	1000 × 700	240 × 170	$\sqrt{2} : 1$
C	1080 × 700	261 × 170	20 : 13
B	1080 × 840	261 × 205	33 : 26
A	1200 × 900	291 × 218	4 : 3

Zwischen den Linien führen wir die meistbenutzten Buchhöhen an: 175—225 mm.
* Ergänzungen.

wieder das gleiche Verhältnis. Der Deutsche Normenausschuss hat diesen Gedanken übernommen, und so wurden bei der Normung des Buches manche Wünsche erfüllt, die man gar nicht stellen darf — weil man beim Maschinenpapier die Lauf- richtung berücksichtigen muss und deshalb nicht aus dem gleichen Bogen Quart- und Oktavformate herauschneiden kann — und manch andere Wünsche, die niemand gestellt hatte, nämlich dass alle Formate das gleiche Verhältnis haben sollten. Normen soll man immer nur das, was sich im Gebrauch schon lange bewährt hat; eine Normung müsste deshalb von den bewährten Buchgrößen

ausgehen.⁴⁵ In der endgültigen Auswahl der Formate (Tab. 8) benutzen wir der Übersichtlichkeit wegen immer die Grösse des Doppelbogens („1/16“).

Auch überrascht die Anzahl der Formate, was zu jenem Standpunkt verleitet, den auch unsere Delegation einnahm — eine eigene Selektion. Nach den erwähnten Quellen standen der Ständigen Arbeitsgruppe Polygraphie über hundert Buch- und dreissig Zeitschriftenformate von den einzelnen RGW-Mitgliedsstaaten zur Auswahl; dieser Ballast spiegelt sich auch im Ergebnis ab.

In den beteiligten Ländern wurden dazu Nor-

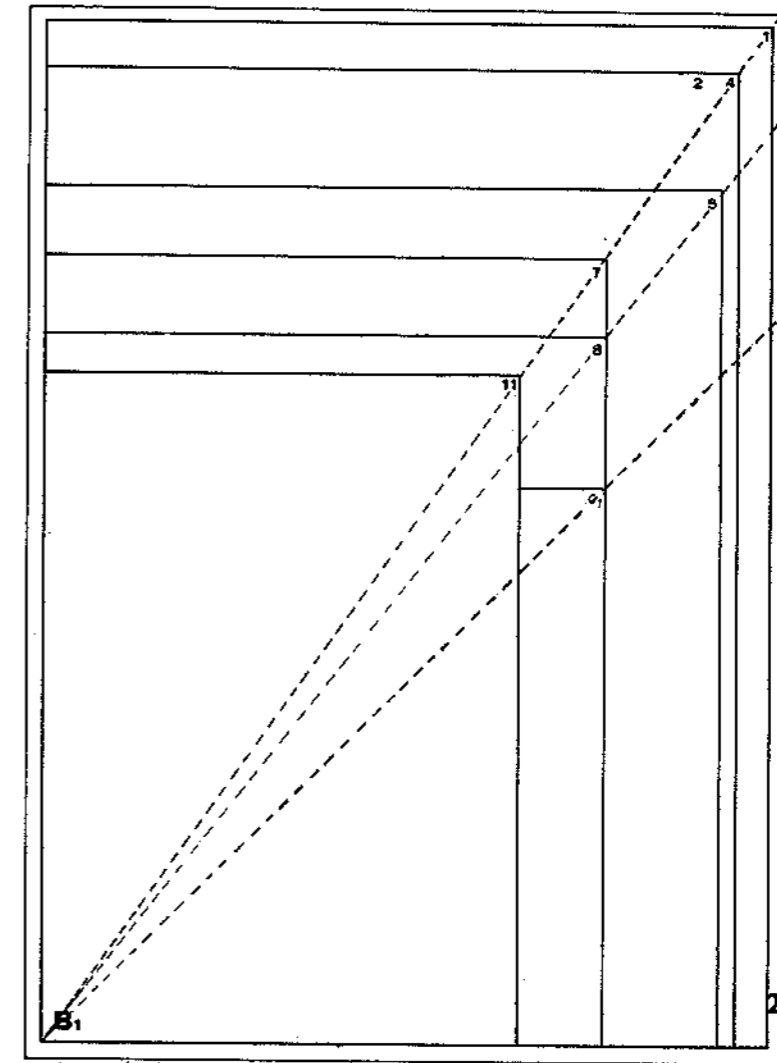


Abb. 2. (Text auf S. 225.)

men unbegreiflicherweise nur administrativ geschaffen, und das so, dass einige gebräuchliche Formate gerade in jener Weise legalisiert wurden, vor der Le Corbusier gewarnt hatte. So existieren nebeneinander ohne exakte Kriterien historische und „Meter“ ISO- (DIN-) Formate, Formate der sowjetischen Norm, die am meisten ausgewogen ist, aber auch aus dem DDR-Standard, der wiederum am besten den Ansprüchen der Bücher entspricht.

Das in der RGW-Empfehlung erreichte Ergebnis umfasst in seiner Menge eigentlich die gesamten Ansprüche an Bogenformate überhaupt.

Wenn wir die Arbeitsergebnisse der Ständigen Arbeitsgruppe Polygraphie verantwortlich bewerten wollen, müssen wir das Material erst klassifizieren. Dabei ist es gut, die Entwicklungstendenzen mit retrospektivem Blick zu überprüfen (wir führen wieder die Bogenbezeichnung, evtl. Teile des Bogens und die Masse des beschnittenen Blatts in mm an mit dem Verhältnis der Seiten — Tab. B).

Die Übersicht bestätigt uns, dass vom 14. Jahrhundert an, aus dem uns vier grundlegende Papiergrößen auf einer Bologner Marmortafelaufschrift erhalten geblieben sind, über ein Halbjahrtausend die Tendenz blieb:

a) das Aneinanderknüpfen der angenommenen Proportionen zu erhalten,

b) so eine laufende Folge von Buchhöhen in differenzierten Proportionen zu schaffen.

Aber gleichzeitig weist die Übersicht auf die Tatsache hin, dass die derzeitige tschechoslowakische Norm, die ebenfalls von den vier grundlegenden Grössen ausgeht, das Bologner-System nicht übertroffen hat und auch hinter der ersten modernen deutschen Norm des letzten Jahrhunderts zurückbleibt. Sie ermöglicht nicht einmal die Hälfte der Buchformate in den gebräuchlichsten Höhen, die die mögliche nationale Norm gleichen Umfangs nach der RGW-Empfehlung bietet, was an sich für das Material der Ständigen Arbeitsgruppe spricht (siehe Abb. 4).



Die sorgfältige Sortierung dieses Materials verlangt, dass wir im voraus die erwünschten Pro-

portionen annehmen und das Entstehen der Ausgangsproportion 20 : 13 (1,538 : 1), dargestellt durch das Format 108 × 84/32 erwägen. Sie wird auch von Josef Käufer⁶ erwähnt.

Eine Serie optimaler Proportionen für die Buchproduktion versuchten schon Jan Tschichold⁷ und Dušan Šulc⁸ aufzustellen. In dieser Studie gehen wir von der Serie Jan Tschicholds aus. Zwei von ihnen gelten als meist entsprechend 3 : 2 (1,5 : 1) — Göttliche Proportion — und 34 : 21 (1,618 : 1) — Goldener Schnitt. Die Proportion 20 : 13 (40 : 26) — mit dem Verhältnis der Basis des regelmässigen Fünfecks zu seiner Spitze — ist interessant durch ihre erreichbaren Abwandlungen: der Querproportion (10 : 13), Quadratproportion (1 : 1), breiten Proportion (33 : 26) in gleichmässigen Abständen gebildet (siehe Abb. 6). Die Proportion $\sqrt{2} : 1$ (1,414 : 1), dem sog. Meterformat

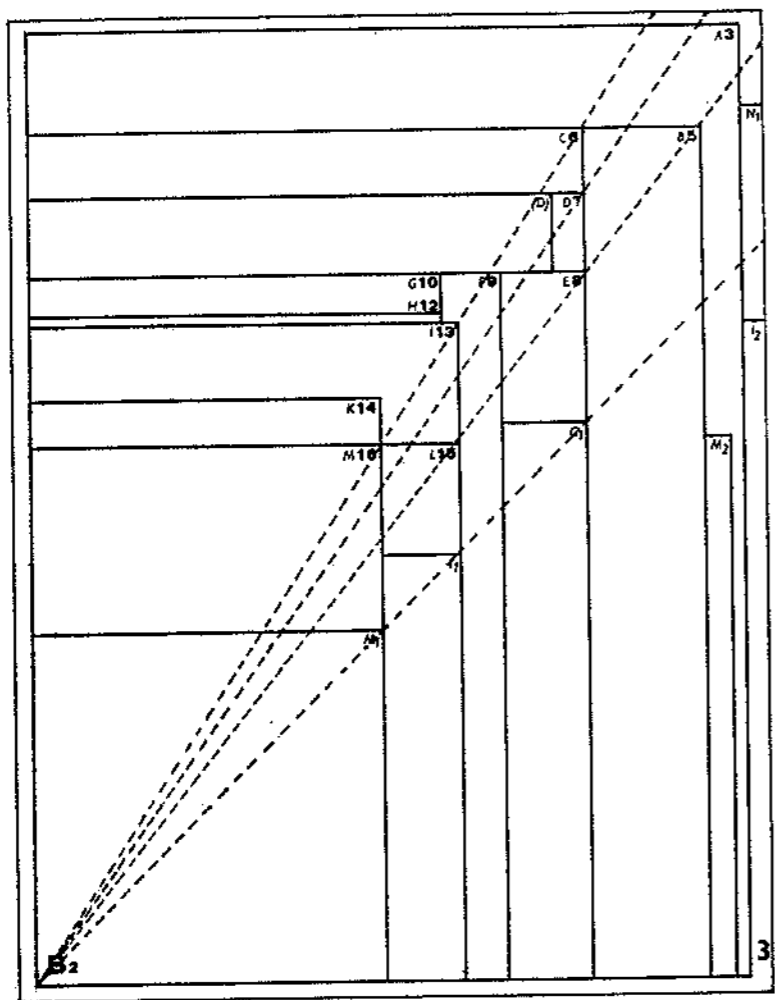


Abb. 3. (Text auf S. 226.)

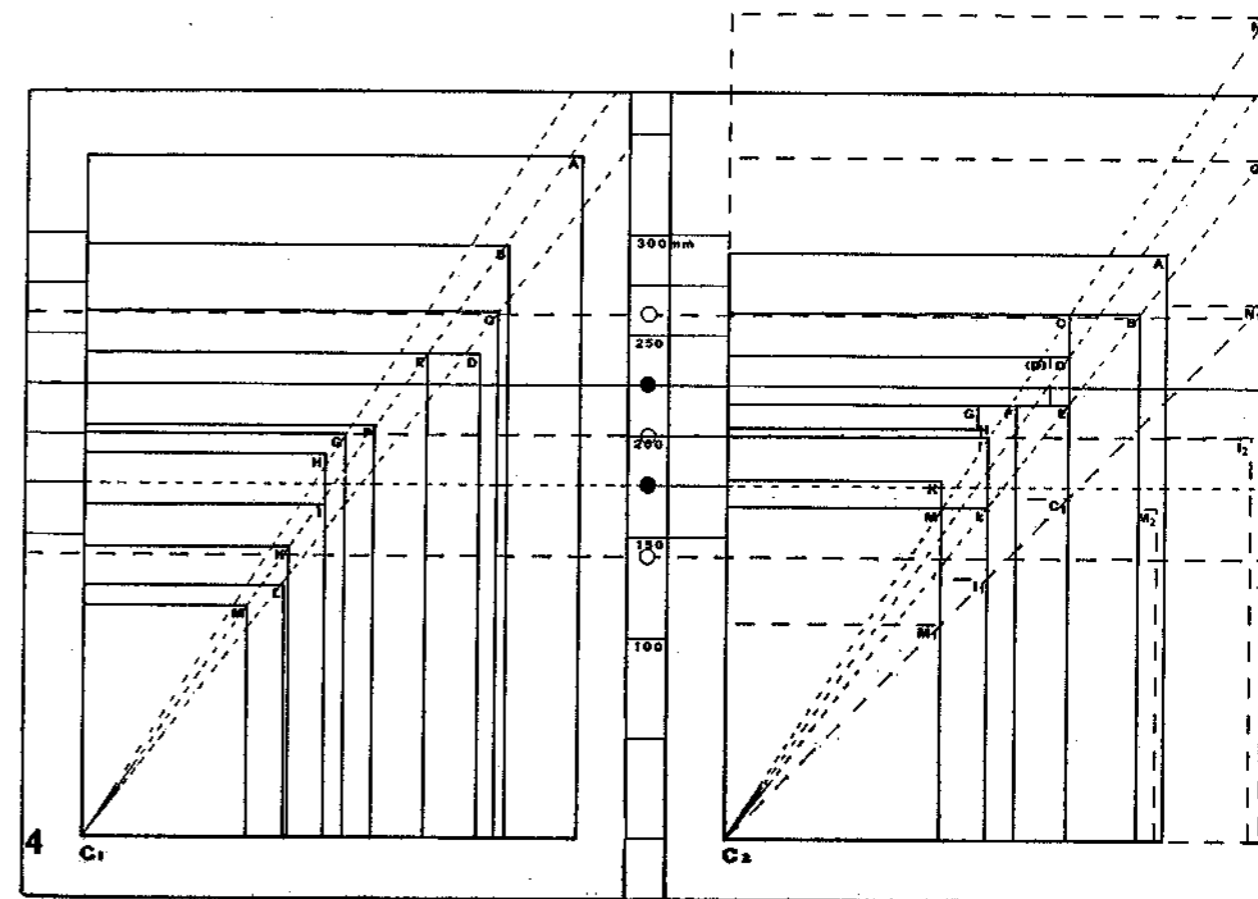
zugeteilt, passt in der Regel nicht als Buchformat ihres ganz neutralen Charakters wegen. (Sie ist dabei völlig ausdruckslos. Während bei Büchern anderer Proportionen sich schon beim Öffnen eine weitere harmonische Proportion ergibt, bei dieser Proportion bleiben sie unverändert.) Man kann sie für Zeitungen, Zeitschriften und flache Drucksachen, besonders administrativen und technischen Charakters, ja sogar für wissenschaftliche Literatur und Hochschullehrbücher benutzen. Und man kann der Schlussfolgerung nur zustimmen: „Wir wären bestimmt mit der Normung weiter, wenn wir nicht dies Kuckucksei der DIN-Formate ausgebrütet hätten. Heute sträubt sich alles gegen eine Normung der Buchgrössen, und das ist nicht nur begreiflich, sondern im Augenblick sogar ein Glück“ (Paul Renner⁹).

Zum Abschluss fassen wir die bewährten Proportionen $\sqrt{5} : 1$, $\sqrt[4]{4} : 1$, 9 : 5 zusammen, besonders aber:

Abb. 4. (Text auf S. 226.)

- a) $\sqrt{3} : 1$, weniger ihre Hälfte $2 : \sqrt{3}$,
- b) 5 : 3 (Grosssexta) und ihre Hälfte 6 : 5 (Kleintertia),
- c) 34 : 21 (Goldener Schnitt) und seine Hälfte 21 : 17,
- d) 8 : 5 (Kleinsexta) und ihre Hälfte 5 : 4 (Grosstertia),
- e) 20 : 13 und daraus hervorgehend 10 : 13, 1 : 1 ($\sqrt{1} : 1$) und 33 : 26,
- f) 3 : 2 (Quinte) und ihre Hälfte 4 : 3 (Quarte),
- g) $\sqrt{2} : 1$ — ihre Hälfte ist wieder $1 : \sqrt{2}$ (Abb. 5).

Nach einer solchen Aufstellung erwünschter Proportionen können wir mit grösserer Sicherheit unser Material untersuchen und können frei die Ansicht des Architekten paraphrasieren: „Im Augenblick, da der Projektant die Formate gewählt hat, kann er sie ordnen, kann Tertien, Quarten, Quinten herausholen, den Rhythmus der Länge und Höhe der Sache erschliessen, ... unter



seinen Händen verwandeln sich die Bauten in Musikinstrumente“ (Karel Honzik¹⁰).

Um eine bessere Übersichtlichkeit des Vorgehens bei der Analyse zu gewähren, haben wir die vierundzwanzig Formate der RGW-Empfehlung durch Kleinbuchstaben (a-z) bezeichnet, die aus ihr ausgewählten Formate mit ihren Ergänzungen durch arabische Ziffern (1—16) und von diesen die Buchformate durch Grossbuchstaben (A—M (N—O)). Die „Meter“-Formate ISO auch durch ihre eigene Bezeichnung (SRA₀, RA₀, RA₁).

Die Formate a (108 × 84/8) und b (108 × 70/8) bezeichnen wir behelfsmässig nur N und O. Sie sind ein Vierfaches der Formate Iq13 (108 × 84/32) und Lt15 (108 × 70/32) und stimmen in der Laufrichtung überein (Tab. 1). Setzen wir in dieser Weise fort:

1. Gliedern wir jene Formate aus, die uns in der erwogenen Struktur überflüssig erscheinen:

c (100 × 70/8) u (100 × 70/32)
 i (100 × 80/16) x (86 × 61/32)
 l (90 × 75/16) y (90 × 60/32)
 r (100 × 80/32)

2. Sortieren wir Formate aus, die sich nicht für beschnittene Druckerzeugnisse eignen. Es sind dies die Formate f (84 × 60/8), p (84 × 60/16) und z (84 × 60/32). Sie gehen aus der sowjetischen Modifikation des Formats A₁ hervor, das sich nur für flache Drucksachen eignet und zwar mit dem Masse 119 × 84 cm (A₀).

3. Nehmen wir die sich nur für Zeitschriften eignenden Formate heraus, die wir modifiziert anführen und ergänzen. Es sind dies d2 (86 × 61,5/8) — RA₀ 123 × 86 und o11 (88 × 61,4/16) — RA₁ 88 × 61,4, die sich eignen auf diese Grösse bestimmt zu werden. Ergänzt würden sie durch das Format l (90 × 64/8) — SRA₀ 128 × 90 cm.

Zeitschriftenformate kann man zweckmässig ergänzen durch breite Buchformate Bg5

Abb. 5. (Text auf S. 227.)

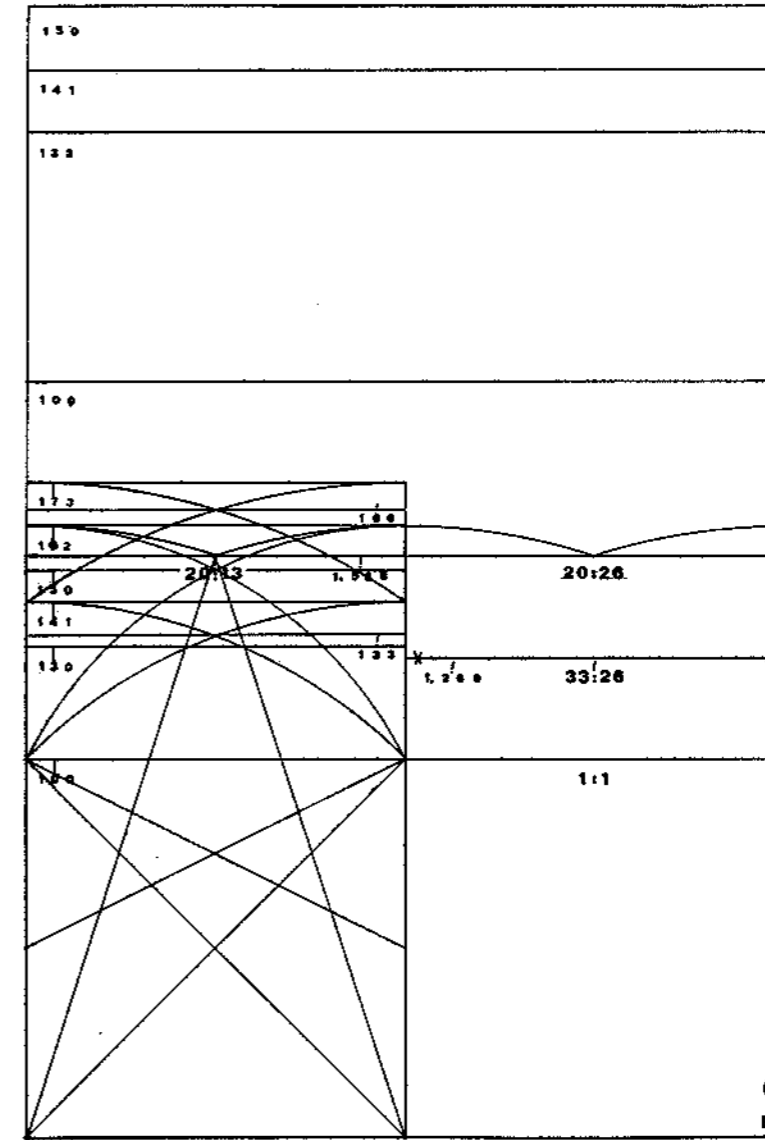
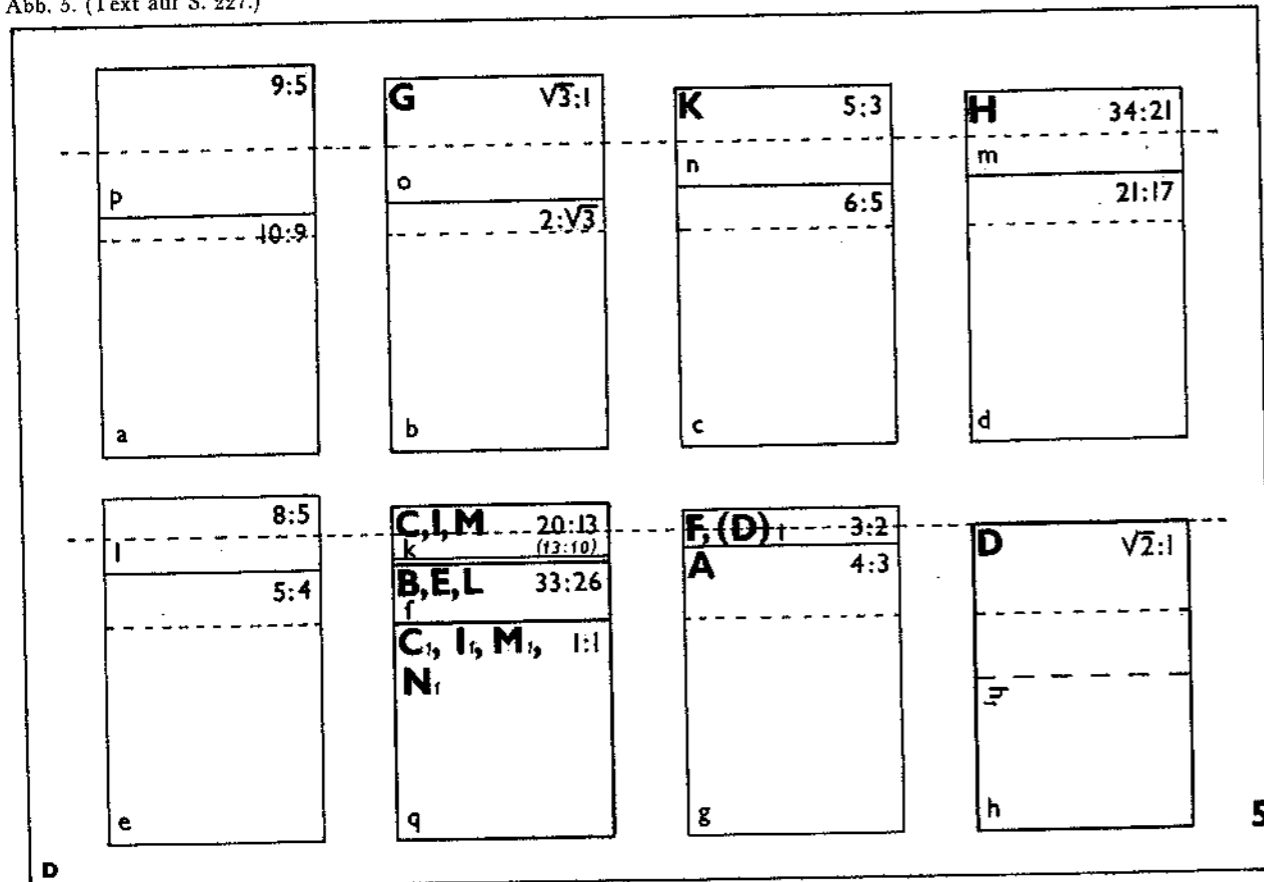


Abb. 6. Konstruktionsgemässe Beziehungen der Buchproportionen (Zeichnung e)

(108 × 84/16), Em8 (90 × 70/16), C₁h6 (108 × 70/24) und mit dem Format Dk7 (100 × 70/16). Sie passen hauptsächlich für Revuen und Sammelbände.

So gruppieren sich sieben Zeitschriftenformate (siehe Abb. 2). Sie entstehen aus den sechs grundlegenden Grössen des Bogens und verlangen drei Rollenbreiten der Papiermaschinen: 420, 430 und 540 cm.

4. Wir setzen die ergänzte Struktur der Buchformate fest. Es zeigt sich, dass dafür eine Auswahl von zehn Formaten der RGW-Empfehlung genügt, minimal ergänzt durch zwei weitere Formate, die wir hier anführen:

Ae3 (90 × 60/8) Fn9 (90 × 60/16)
 Bg5 (108 × 84/16) Iq13 (108 × 84/32)
 Ch6 (108 × 70/16) Lt15 (108 × 70/32)
 Dk7 (100 × 70/16) Ks14 (90 × 75/32)
 Em8 (90 × 70/16) Mv16 (90 × 70/32)

Die Ergänzenden G10 (90 × 52,5/16 — $\sqrt{3}:1$) und H12 (86 × 52,5/16 — 34 : 21) schliessen die Reihe der Buchformate A—M.

Wie wir schon anführten, halten wir die Formate Na (108 × 84/8) und Ob (108 × 70/8) für ausserordentlich, die von den Formaten Iq13 und Lt15 abgeleitet werden, deshalb glauben

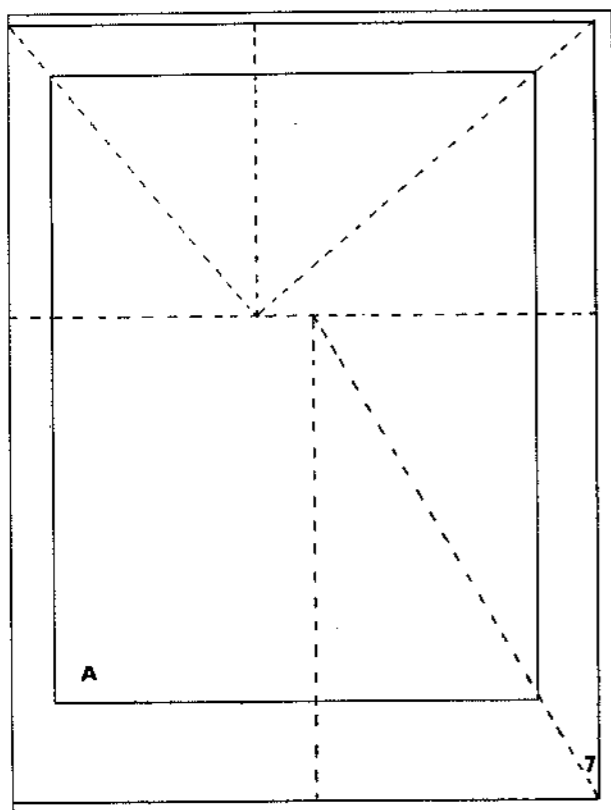


Abb. 7. Buchformat A (291 × 218 mm)

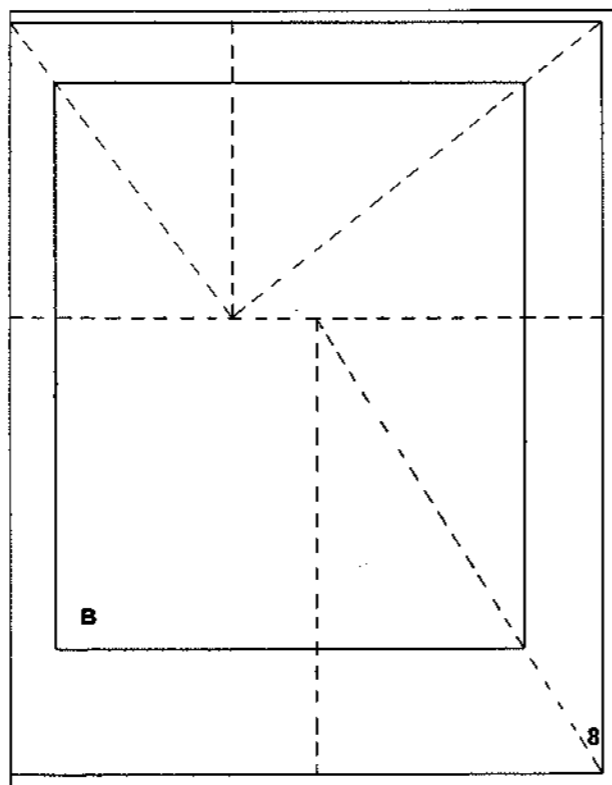


Abb. 8. Buchformat B (261 × 205 mm)

wir, dass sie nicht in der Tabelle der Norm erwähnt sein müssen, sondern nur im Kommentar. Als „Null“-Buchformat (D) ($100 \times 66/16$) empfehlen wir das Bogenformat Dk7 ($100 \times 70/16$) zu benutzen. Dabei gingen wir in einer Weise vor, wie sie in der BRD üblich ist. Die RGW-Empfehlung erwägt diese Möglichkeit unter Punkt 6.

Unsere Auswahl der Bogenformate ermöglicht ihre Ergänzung um weitere Buchformate durch einfache Erweiterung der Benutzung und zwar:

a) um die quadratischen Formate N_{1a} ($168 \times 108/24$), C_{1h6} ($108 \times 70/24$), I_{1q13} ($84 \times 54/24$), M_{1v16} ($70 \times 45/24$),

b) um die Querformate I_{2q13} ($84 \times 54/8$), M_{2v16} ($70 \times 45/8$).

So entsteht eine Gruppe von einundzwanzig Buchformaten; von ihnen — wie wir anführten — genügt es, in der Tabelle die grundlegenden zwölf anzuführen, die anderen nur im Kommentar.

Sie gehen aus acht grundlegenden Bogengrößen hervor und verlangen nur zwei Rollenbreiten der

Papiermaschine: 420 und 540 cm (siehe Abb. 3).

Für Bücher und Zeitschriften haben wir durch unsere Analyse zusammen vierundzwanzig Formate des Endproduktes in den erwünschten Proportionen und Größen ausgewählt, wobei uns von der ursprünglichen Anzahl zehn ausgefallen und drei dazugekommen sind; diese wiederum sind durch die erweiterte Ausnutzung um zehn vermehrt worden, so dass die Auswahl in der Anzahl mit der ursprünglichen Aufstellung der RGW-Empfehlung übereinstimmt (Tab. 8).

Schon aus dem Motto dieses Beitrags geht der ernste Charakter unserer Analyse hervor. Ganz besonders, wenn es sich um eine so verbindende Form, wie die Norm handelt, muss man in höchst verantwortlicher Weise zu ihrer Lösung schreiten, übereinstimmend mit der Ansicht Merle Armitages:¹⁴ „Erlaubt, dass der Inhalt des Buches seinen gesamten Entwurf bestimmt, auch das Format“.

Den hier gewählten Weg haben uns die durch den Versuch um die Gestaltung eines vollständigen Formatsystems aus den existierenden Bogen-

größen (Dušan Šulc¹²) gewonnenen Erkenntnisse ermöglicht und auch die veröffentlichten Beiträge aus der Zeit der Vorbereitung des Vorschlags zur RGW-Empfehlung (Albert Kapr¹³). Überprüfen wir ihn nun an der versuchsweisen Lösung aktueller Ansprüche der Bucherzeugung. Dabei helfen uns die bekannten Ergebnisse der Studie über die Lesbarkeit (Bror Zachrisson¹⁴) (siehe Tab. 3).

Die Brauchbarkeit dieser Buchformate haben wir schon früher überprüft (siehe Tab. 2) und wie wir weiter beweisen, ermöglicht unsere Auswahl wirklich die Lösung der Fragen des Entwurfs:

- Edition für Leser mit verminderter Sehkraft,
- Edition für Kinder und Jugendliche in den einzelnen Altersstufen,
- Schulbücher für die jeweiligen Schulstufen,
- wissenschaftliche Literatur und Hochschullehrbücher,
- Belletrie, und zwar anspruchsvolle (3 Formate), kommentierte (2 Formate), gewöhnliche, Paperbacks, Poesie und Taschenausgaben. Ausserdem ermöglicht unsere Auswahl noch weitere Lösungen.

Höhenspannweite	RGW-Empfehlung	Mögliche Norm	Norm ČSN 88 4301
276—311	3	3	1
251—275	2	3	1
226—250	2	2	2
201—225	4	5	1
176—200	4	3	2
150—175	3	4	1

Wir müssen bemerken, dass wir von der anregenden Analyse der sowjetischen Norm ausgegangen sind (W. W. Pachomow¹⁵).

Abschliessend fassen wir die Resultate der Analysen zusammen. Gleich zu Anfang haben wir uns an eine willkommene Tendenz erinnert: Die RGW-Empfehlung reiht in die meistbenutzte Buchhöhe (175—225 mm) acht Bogenformate ein. Auch wenn wir davon drei fragwürdige umordnen oder auslassen (und durch zwei notwendige ergänzen), bleiben uns in diesem Umfang acht Bogenformate im Gegensatz zu den drei der jetzigen tschechoslowakischen Norm.

Das Zukunftsnehmen dieser Tendenz beeinflusst günstig die gesamte Brauchbarkeit der abschliessenden Zusammenstellung auch bei verminderter Gesamtanzahl der Bogenformate, was auch ein positives Ergebnis der Studie ist. Die Geschlossenheit des Systems wird auch durch einen Vergleich der Anzahl der Buch- und Zeitschriftenformate in den einzelnen Höhenspannweiten (in mm) ausgedrückt.

Das Ergebnis zeigt überzeugend den Beitrag der RGW-Empfehlung für die Tschechoslowakei und auch die Effektivität der ergänzenden Auswahl. Die Ergänzungen beanspruchen ausserdem keine besondere Papierrollenbreite, nur nutzen sie die schon benutzten besser aus; ausser dem Format 1 ($90 \times 64/8$) — SRA₀ — für Zeitschriften, zwei weitere für Bücher G10 ($90 \times 52,5/16$) und H12 ($86 \times 52,5/16$) brauchen sie keine besondere Bogenbreite (wenn für sie die nächste Grösse Fn9 $90 \times 60/16$ und o11 $88 \times 61,4/16$ benutzt wird), so wie beim Format Dk7 $100 \times 70/16$. So kann die Diskussion der Ständigen Arbeitsgruppe um die

Breite 105 cm durch ihre Annahme positiv abgeschlossen werden. Die Überprüfung der sachlichen Brauchbarkeit haben wir schon angeführt (siehe Tab. 3).

Das Ergebnis der Analyse ist auch wirtschaftlich; die mögliche Lösung verlangt elf grundlegende Größen, wobei durch die Spezifikation eine von ihnen ausserhalb der Bücher und Zeitschriften den flachen Drucksachen zugeteilt wird — Format f4 ($84 \times 59,5/8$) — A₀.

Ausschliesslich auf die Zeitschriften fallen zwei grundlegende Größen und zwar die Formate 1 ($90 \times 64/8$) — SRA₀, d2 ($86 \times 61,5/8$) — RA₀ und o11 ($88 \times 61,4/16$) — RA₁: diese, wie auch H12 können auch für Bücher verwendet werden.

Weitere acht (oder sechs) Formate sind für Bücher; vier von ihnen bestimmen wir auch für Zeitschriften.

Eine Übersicht der Lösung bieten die beige-fügten Tabellen (1—8) und die Ergebnisse sind in den Zeichnungen (1—18) abgebildet. Die Tabellen enthalten auch einen Vergleich der typischen Formate der Analyse, konfrontiert mit der historischen Entwicklung (Tab. B im Text) und auch mit den miteinander vergleichbaren Formaten der fünf Länder (Tab. 7). Der Vergleich bestätigt uns die Richtigkeit der Vervollständigung der grundlegenden Struktur mit den entsprechenden Ergänzungen (in der sowjetischen Norm ist die Höhenspanne 225—250 mm ohne Format, d. h. dass die RGW-Empfehlung auch da eine Verbesserung bedeutet). Die organische Ergänzung des Systems der Formate ist jedoch nicht gleichzusetzen mit einer gewalttätigen Unterordnung der Masse, auch wenn numerisch scheinbar logisch.

Ähnlich wie bei den Höhenspannweiten überprüfen wir anhand einer Übersicht die Qualität der Proportionen. Zur Beurteilung benutzen wir die Proportionszusammenstellung Jan Tschicholds in vergleichbarer Höhenspanne der geprüften Ma-

Bezeichnung	RGW-Empfehlung	Mögliche Norm	Norm ČSN 88 4301
A	$\sqrt[5]{5} : 1/$	—	—
B	$\sqrt[4]{4} : 1/$	—	—
C	$\sqrt[9]{9} : 5/$	—	—
D	$\sqrt[3]{3} : 1/$	1	—
E	$5 : 3/$	1	—
F	$\sqrt[34]{34} : 21/$	1	—
G	$\sqrt[20]{20} : 13/$	3	1
H	$\sqrt[3]{3} : 2/$	1	—
I	$\sqrt[2]{2} : 1/$	2	1
K	$\sqrt[4]{4} : 3/$	1	—

aterialien, die wir auf 150—311 mm festsetzen.

Die Übersicht beweist überzeugend, dass die ergänzte Auswahl das System der RGW-Empfehlung verbessert, obwohl auch sie schon unhaltbare Mängel der tschechoslowakischen Norm beseitigt.

Das Ergebnis überzeugt, dass die mögliche Verbesserung dieser Zusammenstellung genutzt werden sollte, was selbst durch die RGW-Empfehlung ermöglicht wird. Zweifellos begrüßen die RGW-Staaten jede wirkliche Verbesserung, da schlechte, hässliche Formate jede weitere Arbeit und gestaltende Bemühung zunichte machen. Es entsteht immer nur Ausschuss und der kann nie wirtschaftlich sein, daraus folgt, dass auch keine wirtschaftliche Qualität entstehen kann.

Diese Übersicht stellt fest, dass die analytisch konstruierte Norm nach der RGW-Empfehlung alle wichtigen Proportionen in entsprechenden Formaten enthalten kann, ausser extremen (überschlanke) (siehe Abb. 5). Die konstruktionsmässigen Beziehungen dieser Proportionen sind in Abb. 6 zu finden, für die einzelnen Buchformate siehe Abb. 7—18.

Wir bringen noch grundsätzliche Bemerkungen über die tschechoslowakische Beziehung zu diesem bedeutenden Dokument. Die Tschechoslowakei war an seiner Abfassung vom Anfang an beteiligt und der Standpunkt der tschechoslowakischen Delegation ist in kurze folgender:¹⁰

1. Die Tschechoslowakei akzeptiert bis 1980 von vierundzwanzig elf Formate der RGW-Empfehlung.

2. Ab 1980 wendet die Tschechoslowakei auch die weiteren dreizehn Formate an.

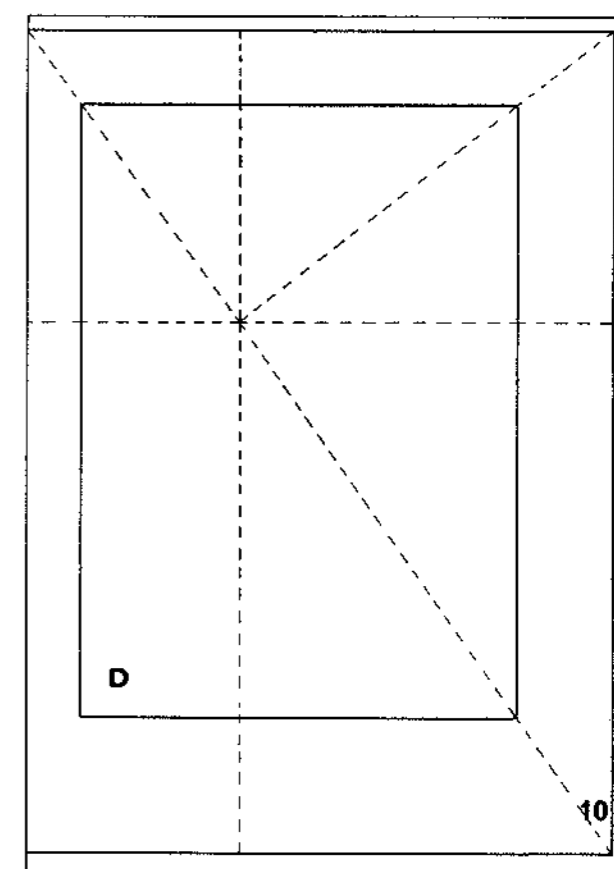
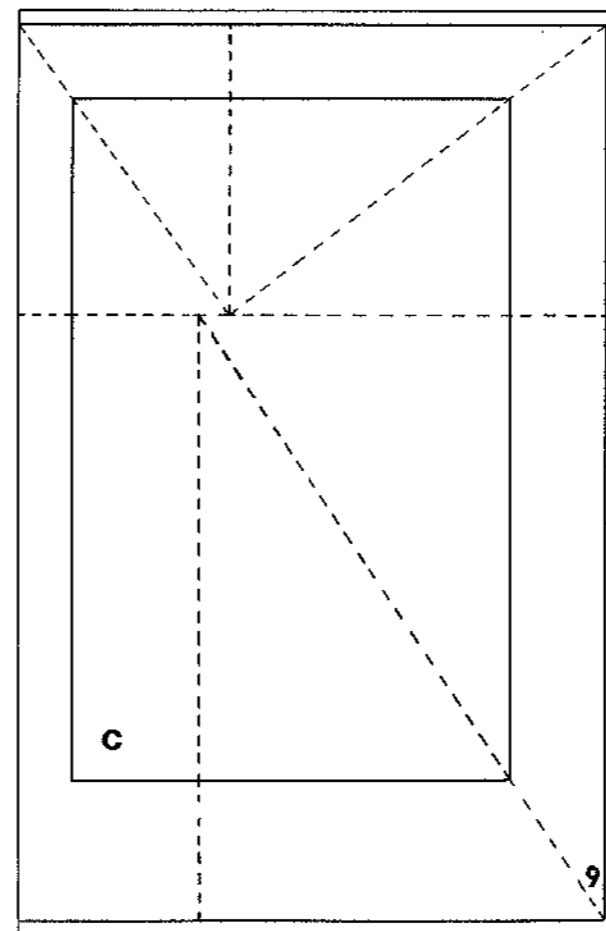
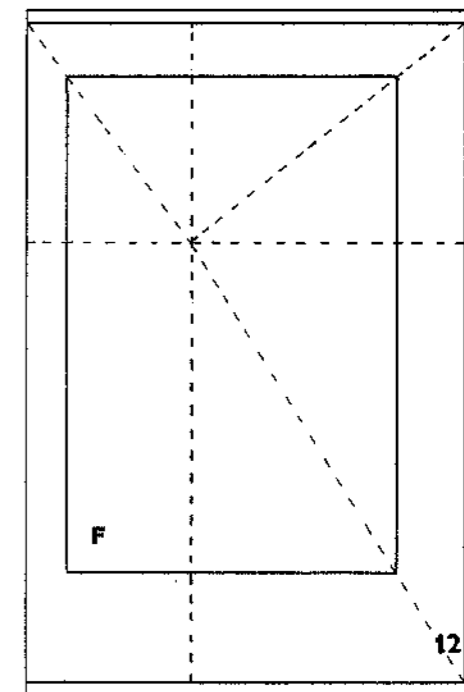
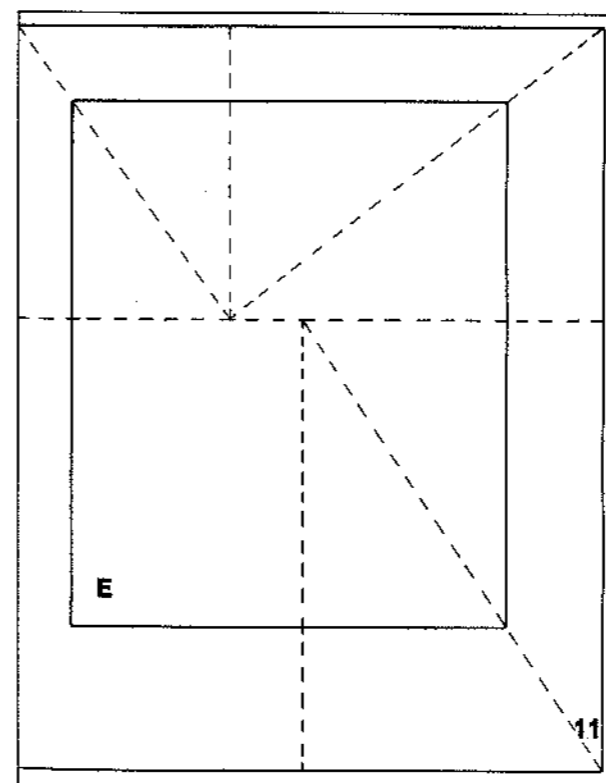


Abb. 10. Buchformat D (240 × 170 mm)

◀ Abb. 9. Buchformat C (261 × 170 mm)

◀ Abb. 11. Buchformat E (216 × 170 mm)

Abb. 12. Buchformat F (216 × 144 mm)



3. Nach der Veröffentlichung der RGW-Empfehlung gibt die Tschechoslowakei die entsprechende nationale Norm aus, die ab 1976 gelten wird. Der Entwurf fügt drei eigene Formate aus der jetzigen Norm hinzu.

4. Die Anzahl der Formate für die Tschechoslowakei wird annähernd im Umfang der heute geltenden Norm festgesetzt.

Dieser Standpunkt lässt Genauigkeit und Deutlichkeit vermissen. Aus dieser Formulierung könnte auch hervorgehen, dass für „das Inland“ auch nach 1980 weitere Formate der Empfehlung nicht akzeptiert werden. Wenn wir in der Analyse die

in der ČSSR nicht akzeptierten Formate der Empfehlung mit einem Fragezeichen bezeichnen (siehe Abb. 4), stellen wir beim Vergleich mit der Norm ČSN 4301 — Bücher fest, dass die ausgewählten angenommenen Bogenformate eigentlich mit der jetzigen Norm übereinstimmen (das Format $108 \times 84/8$ ist nur ein Vierfaches des Formats $108 \times 84/32$); das bedeutet, dass der Beitrag der RGW-Empfehlung sich in der Tschechoslowakei erst im Fünfjahrplan 1981—1985 widerspiegeln wird, wobei aber nicht sicher ist — ob auch für „das Inland“. Zum Beweis führen wir an:

Bzg.	Jetzige Norm ČSN 88 4301	Bzg.	Entwurf der Norm ČSN 88 4301	Bzg.	Formate der RGW-Empfehlung
—	—	K1	$108 \times 84/8$	a	$108 \times 84/8$
1	$100 \times 70/8$	K3	$100 \times 70/8$	c	$100 \times 70/8$
2	$122 \times 86/16$	K4	$86 \times 61/8$	d	$86 \times 61/8$
3	$108 \times 84/16$	K7	$108 \times 84/16$	g	$108 \times 84/16$
4	$100 \times 80/16$	K9	$100 \times 80/16$	i	$100 \times 80/16$
5	$100 \times 70/16$	K10	$100 \times 70/16$	k	$100 \times 70/16$
6	$122 \times 86/32$	K14	$86 \times 61/16$	o	$86 \times 61/16$
7	$108 \times 84/32$	K16	$108 \times 84/32$	q	$108 \times 84/32$
8	$100 \times 80/32$	K17	$100 \times 80/32$	r	$100 \times 80/32$
9	$100 \times 70/32$	K20	$100 \times 70/32$	u	$100 \times 70/32$
10	$122 \times 86/64$	K23	$86 \times 61/32$	x	$86 \times 61/32$
11	$108 \times 84/64$	KT25	$108 \times 84/64$	g	$108 \times 84/16$
12	$100 \times 70/64$	KT26	$100 \times 70/64$	k	$100 \times 70/16$

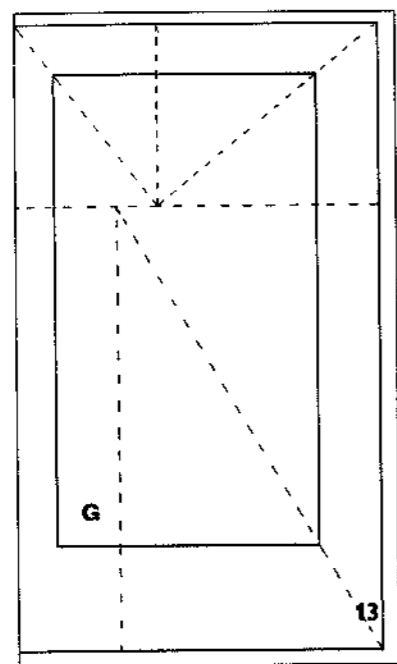


Abb. 13. Buchformat G (216 × 125 mm)

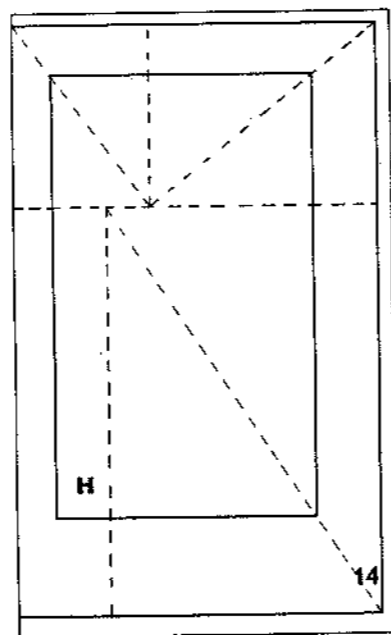


Abb. 14. Buchformat H (204 × 126 mm)

Von zwölf (dreizehn) Formaten der möglichen nationalen Buchnorm, ausgearbeitet nach der RGW-Empfehlung und den anhand der Analyse des Gesamtergebnisses ausgewählten, fällt auf diese Weise schon zum Vorhinein die Mehrheit (sieben) aus, wobei das Schicksal der restlichen zwei Formate unserer Ergänzungen (H*, G* — siehe Tab. B im Text) wirklich fraglich erscheint.

Wie wir anführten, werden für die zwölf anhand der Analyse ausgewählten Formate nur zwei Papierrollenbreiten (420 und 540 cm) benötigt. Für die von der tschechoslowakischen Delegation akzeptierten Formate (jetzt gültige) werden hingegen fünf Breiten gebraucht.

Aus unserer Analyse geht hervor, dass für die gesamte Buch- und Zeitschriftenproduktion drei Papierrollenbreiten benötigt würden, für zwölf Buch- und drei Zeitschriftenbogenformate, d. h. für einundzwanzig finale Buchformate (siehe Abb. 3) und sieben ebensolche Zeitschriftenformate (siehe Abb. 2). Die Rollenbreiten der Papiermaschinen sind dabei übereinstimmend mit den in der Empfehlung akzeptierten.

Es ist schwer zu begreifen, dass die sozialistische Tschechoslowakei mit ihrer hochentwickelten Papierindustrie auf ein grundlegendes Format 15 Jahre warten soll, das noch im Jahre 1966 aus der Norm verschwunden ist, wodurch eine Höhenlücke von 35 mm entstanden ist, dass sie bis 1980 auf ein einziges Paperback-Format warten soll. Und dass erst im Fünfjahrplan von 1981—1985 seitens der Formate auch eine grundlegende Lösung für

Kinder- und Jugendbücher, für Schulbücher, für Lehr- und wissenschaftliche und Sachbücher, für Belletristik ermöglicht sein soll und das nur aus eigenem Entschluss, *obzwar die RGW-Empfehlung doch seit vier Jahren die fertige Unterlage für die Lösung ist.*

Auf diese Weise wird nicht, wie der Referent behauptet: „Ordnung in die Benutzung verschiedener unwirtschaftlicher Buch- und Zeitschriftenformate und von Druckpapier-Rohformaten in der hiesigen Erzeugung“ eingeführt.

Die Analyse überzeugt uns, dass zwar die Empfehlung des Rats der gegenseitigen Wirtschaftshilfe RS 3671—72 „*Bücher-, Broschüren- und Zeitschriftenformate*“ einen guten Ausgangspunkt zur Lösung einer nationalen Norm darstellt, dass aber das tschechoslowakische Ergebnis bisher nur „wirtschaftlich“ nach dem Grundsatz ist — was wir nicht haben, ersparen wir. Eine solche Verfahrensweise stimmt auf keinen Fall mit den Entschlüssen des Novemberplenums des Zentralkomitees der KPTsch von 1974 und auch nicht des Maiplenums von 1975 überein.

Buch- und Zeitschriftenformate können nur zweckmässig oder unzweckmässig sein. Zweckmässig bedeutet schön und wirtschaftlich, denn nur so kann ein vollendetes Produkt entstehen — ein Buch oder eine Zeitschrift für den Leser der sozialistischen Epoche.

BEMERKUNGEN

- ¹ LE CORBUSIER: The Modulor. Cambridge, Mass. 1958, S. 107.
- ² SMAHEL, V.: Normalizace v polygrafickém průmyslu. Typografia, LXXVI, Praha 1973, No. 10, S. 376.
- ³ MORISON, S.: First Principles of Typography. Books and Printing. Cleveland 1963, S. 249.
- ⁴ TSCHICHOLD, J.: Ausgewählte Aufsätze über Fragen der Gestalt des Buches und der Typographie. Basel 1966, S. 48.
- ⁵ RENNER, P.: Die Kunst der Typographie. Berlin 1953, S. 261.
- ⁶ KAUFER, J.: Das Setzerlehrbuch. Stuttgart 1965, S. 251.
- ⁷ TSCHICHOLD, J.: Willkürfreie Massverhältnisse der

- Buchseite und des Satzspiegels. Basel 1962, S. 27.
- ⁸ SULC, D.: Tvar knihy. Bratislava 1972, S. 4.
- ⁹ RENNER, P.: Die Kunst der Typographie. Berlin 1953, S. 86.
- ¹⁰ HONZIK, K.: Tvorba životního slohu. Praha 1947, S. 400.
- ¹¹ ARMITAGE, M.: Notes on Modern Printing. Books and Printing. Cleveland 1963, S. 350.
- ¹² SULC, D.: Tvar knihy. Bratislava 1972, S. 6.
ZAPF, H.: Schrifttypen und Bücher als Ausdruck ihrer Zeit. Gutenberg Jahrbuch 1962. Mainz 1962, S. 68.
- ¹³ KAPR, A.: Grundsätzliche Gedanken zu neuen Bücherformaten. Papier und Druck, XVIII, Leipzig 1969, No. 9, S. 201.

KAPR, A.: Zur Buchgestaltung für industrielle Fließfertigung. Papier und Druck, XX, Leipzig 1971, No. 3, S. 33.

¹⁴ ZACHRISSON, B.: Studia nad czytelnością druku. Warszawa 1970.

¹⁵ PACHOMOW, W. W.: Knishnoje Iskusstwo. I, II. Moskau 1961—1962.

LJACHOV, V. N.: Nástin teorie knižního umění. Praha 1975.

¹⁶ SMAHEL, V.: Normalizace v polygrafickém průmyslu. Typografia, LXXVI, Praha 1973, No. 10, S. 376.

TEXTE ZU DEN ABBILDUNGEN

Abb. 1. Auswahl aus der RGW-Empfehlung für die mögliche nationale Norm (Zeichnung a₁, a₂)

a ₁		(Masse des Doppelbogens in cm)		a ₂		(Masse des Doppelbogens in cm)	
108	a	168 × 108		N	168 × 108	Zeitschriften Zeitschriften flache Drucksachen	
	b	140 × 108		O	140 × 108		
	c	140 × 100		1	128 × 90*		
	d	122 × 86		2	(123) × 86		
	e	120 × 90		3	120 × 90		
	f	120 × 84		4	(119) × 84		
94	g	108 × 84		5	108 × 84	Zeitschriften	
	h	108 × 70		6	108 × 70		
	i	100 × 80		7	100 × 70		
	k	100 × 70		0	100 × (66)*		
84	l	90 × 75		8	90 × 70	Zeitschriften	
	m	90 × 70		9	90 × 60		
	n	90 × 60		10	90 × 52,5*		
	o	86 × 61		11	88 × (61,4)		
74	p	84 × 60		12	86 × 52,5*		
	q	84 × 54		13	84 × 54		
	r	80 × 50		14	75 × 45		
	s	75 × 45		15	70 × 54		
	t	70 × 54		16	70 × 45		
	u	70 × 50					
	v	70 × 45					
	x	61 × 43					
	y	60 × 45					
	z	60 × 42					

a₁ — Formate der RGW-Empfehlung.

a₂ — Auswahl der Formate für die mögliche nationale Norm.

* — Ergänzungen. (Zwischen den Linien die meistbenutzten Formate, in Klammern modifizierte Formate.)

Abb. 2. Formate für Zeitschriften und flache Drucksachen (Zeichnung b₁ — in mm)

1	311 × 220	$\sqrt{2} : 1$	1,41 : 1	Zeitschriften
d2	297 × 210	$\sqrt{2} : 1$	1,41 : 1	Zeitschriften
f4	297 × 210	$\sqrt{2} : 1$	1,41 : 1	flache Drucksachen
o11	210 × 148	$\sqrt{2} : 1$	1,41 : 1	Zeitschriften
B5	261 × 205	33 : 26	1,27 : 1	Sammelbände
D7	240 × 170	$\sqrt{2} : 1$	1,41 : 1	Sammelbände
E8	216 × 170	33 : 26	1,27 : 1	Sammelbände
C ₁ 6	170 × 170	1 : 1	1,00 : 1	Sammelbände

Abb. 3. Buchformate (Zeichnung b₂ — in mm)

N	410 × 266	20 : 13	1,54 : 1	Edition Kunstmonographien, Bücher für Leser mit verminderter Sehkraft, Kinder bis 7 Jahre und Lehrbücher für das Vorschulalter
O	338 × 266	33 : 26	1,27 : 1	
A3	291 × 218	4 : 3	1,33 : 1	
N ₁	266 × 266	1 : 1	1,00 : 1	Kunst- und Bildbände
B5	261 × 205	33 : 26	1,27 : 1	
C6	261 × 170	20 : 13	1,54 : 1	Bücher für Kinder ab 7 Jahren, Schulbücher für die 1. Klasse, Revuen
D7	240 × 170	$\sqrt{2} : 1$	1,41 : 1	Kinderbücher ab 8 Jahren, Schulbücher für die 2.—3. Klasse, Belletrie
(D7)	240 × 160	3 : 2	1,50 : 1	wissenschaftliche Literatur und Hochschullehrbücher, Kunstmonographien
E8	216 × 170	33 : 26	1,27 : 1	Belletrie
F9	216 × 144	3 : 2	1,50 : 1	Kinderbücher ab 9 Jahren, Revuen
G10	216 × 125	$\sqrt{3} : 1$	1,73 : 1	Jugendbücher ab 10 Jahren, Schulbücher ab 4. Klasse, Belletrie
H12	204 × 126	34 : 21	1,62 : 1	Belletrie
I13	200 × 130	20 : 13	1,54 : 1	Belletrie
I ₂ 13	200 × 260	10 : 13	0,77 : 1	Jugendbücher, Belletrie
K14	178 × 107	5 : 3	1,66 : 1	Kinderbücher
C ₁ 6	170 × 170	1 : 1	1,00 : 1	Belletrie, Paperbacks
L15	165 × 130	33 : 26	1,27 : 1	Monographien, Revuen
M16	165 × 107	20 : 13	1,54 : 1	Poesie
M ₂ 16	165 × 214	10 : 13	0,77 : 1	Belletrie
I ₁ 13	130 × 130	1 : 1	1,00 : 1	Jugendbücher und Lehrbücher
M ₁ 16	107 × 107	1 : 1	1,00 : 1	Belletrie und Sachbücher
				Wörterbücher

Abb. 4. Vergleich der Buchnorm ČSN 88 4301 mit der möglichen nationalen Norm (Zeichnung c₁, c₂)

c ₁		(Masse des Buchblocks in mm)			c ₂		(Masse des Buchblocks in mm)		
260	A	340 × 245	338 × 246	11 : 8	?	(N)	410 × 265	410 × 266	20 : 13
	B	295 × 210	294 × 210	7 : 5		(O)	340 × 265	338 × 266	33 : 26
225	C	260 × 205	261 × 205	33 : 26	?	A	290 × 220	291 × 218	4 : 3
	D	240 × 195	240 × 196	$\sqrt{1,5} : 1$		N ₁	266 × 266	266 × 266	1 : 1
	E	240 × 170		$\sqrt{2} : 1$		B	260 × 205	261 × 205	33 : 26
175	F	205 × 147	206 × 147	7 : 5	?	C	260 × 170	261 × 170	20 : 13
	G	200 × 130		20 : 13		D	240 × 170	240 × 160	$\sqrt{2} : 1$
	H	190 × 120		$\sqrt{2,5} : 1$		(D)			3 : 2
140	I	165 × 120		11 : 8	?	E	215 × 170	216 × 170	33 : 26
	K	142 × 102	144 × 102	$\sqrt{2} : 1$		F	215 × 145	216 × 144	3 : 2
?	L	125 × 100		5 : 4	?	G*	215 × 126	216 × 125	$\sqrt{3} : 1$
	M	115 × 82		7 : 5		H*	205 × 126	204 × 126	34 : 21
?					?	I	200 × 130	200 × 260	20 : 13
						I ₂		200 × 260	10 : 13
?					?	K	177 × 107	178 × 107	5 : 3
						C ₁		170 × 170	1 : 1
?					?	L	165 × 130	33 : 26	
						M	165 × 107	20 : 13	
?					?	M ₂	165 × 214	10 : 13	
						I ₁		130 × 130	1 : 1
						M ₁	107 × 107	1 : 1	

c₁ — Formate der Norm ČSN 88 4301.

c₂ — Formate der möglichen nationalen Norm nach der RGW-Empfehlung.

(Zwischen den Linien die meistbenutzten Formate. In der weiteren Kolonne die Präzisierung.)

* — Ergänzungen.

? — Akzeptiert in der Tschechoslowakei nach 1980.

Abb. 5. Beziehungen der Buchproportionen und der neutralen Proportion $\sqrt{2}:1$ (Zeichnung D, a—q)

q	1 : 1	Prime (C ₁ , I ₁ , M ₁ , N ₁)	1,00 : 1	(r	2 : 1	Oktave	2,00 : 1
a	10 : 9	K. Sekunda	1,11 : 1	p	9 : 5	Septime	1,80 : 1
b	2 : $\sqrt{3}$		1,16 : 1	o	$\sqrt{3} : 1$	(G)	1,73 : 1
c	6 : 5	K. Tertia	1,20 : 1	n	5 : 3	G. Sexte (K)	1,66 : 1
d	21 : 17		1,24 : 1 (2 : 1,62)	m	34 : 21	G. Schnitt (H)	1,62 : 1
e	5 : 4	G. Tertia	1,25 : 1	l	8 : 5	K. Sexte	1,60 : 1
f	33 : 26	(B, E, L)	1,27 : 1	k	20 : 13	(C, I, M)	1,54 : 1
g	4 : 3	Quarte (A)	1,33 : 1	i	3 : 2	Quinte (F, (D))	1,50 : 1
h	$\sqrt{2} : 1$	(D)	1,41 : 1	(h ₁	$\sqrt{2} : 1$		1,41 : 1)

Zwischen den Linien führen wir die meistbenutzten Buchhöhen an: 175—225 mm.
* Ergänzungen.

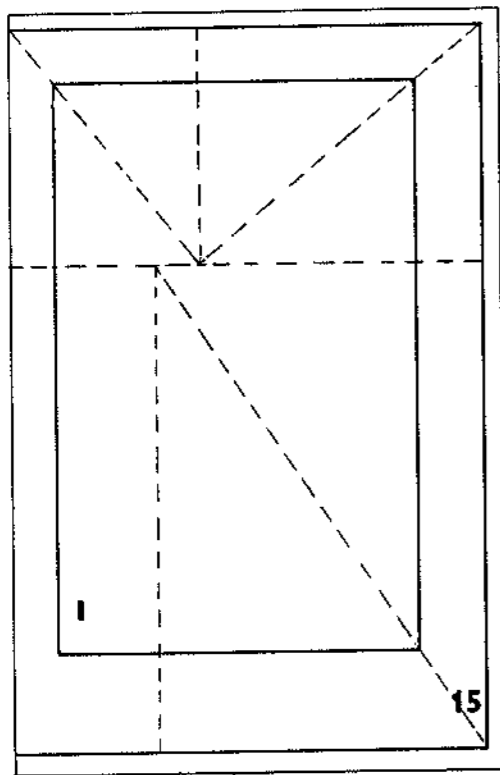


Abb. 15. Buchformat I (200 × 130 mm)

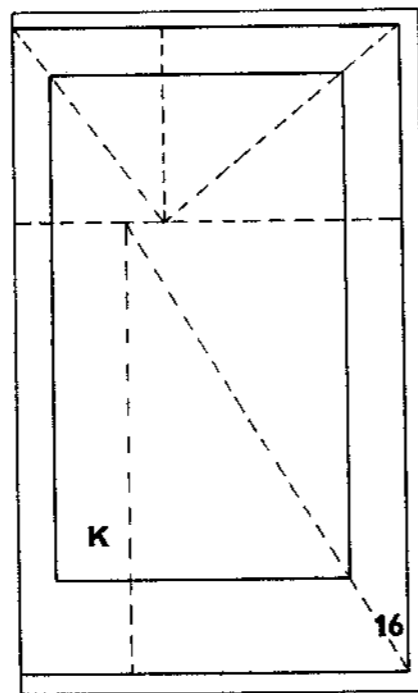


Abb. 16. Buchformat K (178 × 107 mm)

TABELLEN

Tabelle 1
Formate der möglichen nationalen Norm nach der RGW-Empfehlung RS 3671—72
(Übersicht der Ergänzungen und der Auswahl)

Reihenfolge	Bezeichnung u. Anwendung		Mass des beschnittenen Blatts in mm	Proportionen des Blatts	Mass des Doppelbogens in cm	Rollenbreite in cm
Bücher und Zeitschriften						
—	CTO	3	420 × 297	$\sqrt{2} : 1$	172 × 122	488
1	Na	1, 2, 3	410 × 266	20 : 13	168 × 108	540
2	N ₁ a	2	266 × 266	1 : 1		
3	Ob	1, 2	338 × 266	33 : 26	140 × 108	540
—	c	1, 3	338 × 246	11 : 8	140 × 100	400
—	d	1, 3	294 × 210	7 : 5	122 × 86	430
4	Ae3	1, 2	291 × 218	4 : 3	120 × 90	540
—	f	1	290 × 205	$\sqrt{2} : 1$	120 × 84	420
—	f4*	—	297 × 210	$\sqrt{2} : 1$	119 × 84	420
5	Bg5	1, 2, 3	261 × 205	33 : 26	108 × 84	420
6	Ch6	1, 2	261 × 170	20 : 13	108 × 70	420
7	C ₁ h6	2	170 × 170	1 : 1		
—	i	1, 3	240 × 196	$\sqrt{1,5} : 1$	100 × 80	400
8	Dk7	1, 2, 3	240 × 170	$\sqrt{2} : 1$	100 × 70	420
9	(Dk7)	2	240 × 160	3 : 2		
—	l	1	216 × 182	$\sqrt{1,41} : 1$	90 × 75	300
10	Em8	1, 2	216 × 170	33 : 26	90 × 70	420
11	Fn9	1, 2	216 × 144	3 : 2	90 × 60	420
—	o	1, 3	206 × 147	7 : 5	86 × 61	488
—	p	1	200 × 145	11 : 8	84 × 60	420
12	I ₁ q13	1, 2, 3	200 × 130	20 : 13	84 × 54	540
13	I ₁ q13	2	130 × 130	1 : 1		
14	I ₂ q13	2	200 × 260	10 : 13		
—	r	1, 3	190 × 120	$\sqrt{2,5} : 1$	80 × 50	400
15	Lt15	1, 2	165 × 130	33 : 26	70 × 54	540
16	G10	2	216 × 125	$\sqrt{3} : 1$	90 × 52,5	420
17	H12	2	204 × 126	34 : 21	86 × 52,5	420
18	Ks14	1, 2	178 × 107	5 : 3	75 × 45	540
—	u	1, 3	165 × 120	11 : 8	70 × 50	400
19	Mv16	1, 2	165 × 107	20 : 13	70 × 45	540
20	M ₁ v16	2	107 × 107	1 : 1		
21	M ₂ v16	2	165 × 214	10 : 13		
—	x	1, 3	143 × 102	7 : 5	61 × 43	430
—	y	1	140 × 108	13 : 10	60 × 45	540
—	z	1	140 × 99	$\sqrt{2} : 1$	60 × 42	420
—	KT25	3	125 × 100	5 : 4	54 × 42	420
—	KT26	3	116 × 82	$\sqrt{2} : 1$	50 × 35	420
Zeitschriften						
22	1	2	311 × 220 (297 × 210)	$\sqrt{2} : 1$	128 × 90	540
23	d2	2	297 × 210	$\sqrt{2} : 1$	123 × 86	430
24	o11	2	210 × 148	$\sqrt{2} : 1$	88 × 61,4	430

*f4 — für unbeschnittene Drucksachen (Format DIN 6802).
1 — Formate der RGW-Empfehlung RS 3671—72 (a—z).
2 — Formate der möglichen nationalen Norm (1—24).
3 — Formate, vorgeschlagen für die neue ČSN 88 4301.

Tabelle 2
Buchformate der möglichen nationalen Norm nach der RGW-Empfehlung RS 3671—72

a	b	c	d	e	f	g	h	i	k
Ae3	120 × 90	291 × 218	4 : 3	40	20/24	26	13 : 10	7/10	16—19—22—37
Bg5	108 × 84	261 × 205	33 : 26	36	16/18	29	6 : 5	7/11	3—4—5—8
Ch6	108 × 70	261 × 170	20 : 13	28	14/16	33	11 : 7	7/11,5	8—11—14—21
Dk7	100 × 70	240 × 170	$\sqrt{2} : 1$	28	10/12	40	10 : 7	7/11,5	8—11—14—20
(Dk7)		240 × 160	3 : 2	28	12/14	36	3 : 2	6/9,5	4—5—6—10
0*	100 × 66	240 × 160	3 : 2						
Em8	90 × 70	216 × 170	33 : 26	28	12/14	29	6 : 5	7/11,5	8—11—14—21
Fn9	90 × 60	216 × 144	3 : 2	24	11/12	36	3 : 2	6/9,5	3—4—5—8
G10	90 × 52,5	216 × 125	$\sqrt{3} : 1$	20	11/12	36	9 : 5	6/9,5	18—23—28—47,5
H12	86 × 52,5	204 × 126	34 : 21	20	10/11	37	17 : 10	6/9,5	3—4—5—7,5
Iq13	84 × 54	200 × 130	20 : 13	22	10/11	38	11 : 7	5,5/8,5	4—5—6—9
Ks14	75 × 45	178 × 107	5 : 3	18	9/10	37	17 : 10	4,5/7,5	10—13—16—26
Lt15	70 × 54	165 × 130	33 : 26	22	10/11	29	6 : 5	5,5/8,5	4—5—6—9,5
Mv16	70 × 45	165 × 107	20 : 13	18	9/10	34	11 : 7	4,5/7,5	10—13—16—24
Na	168 × 108	410 × 266	20 : 13						
Ob	140 × 108	338 × 266	33 : 26						
Mögliche Quadrat- und Querformate:									
N _{1a}	168 × 108	266 × 266	1 : 1						
C _{1h6}	108 × 70	170 × 170	1 : 1						
I _{1q13}	84 × 54	130 × 130	1 : 1						
M _{1v16}	70 × 45	107 × 107	1 : 1						
I _{2q13}	84 × 54	200 × 260	10 : 13						
M _{2v16}	70 × 45	165 × 214	10 : 13						

a — Bezeichnung des Formats.
b — Mass des Doppelbogens in cm.
c — Mass des Blatts nach der Beschneidung in mm.
d — Verhältnis der Höhe zur Breite des Blatts.
e — Breite des Satzes in c.
f — Höhe der Zeilen in p.

g — Anzahl der Zeilen auf dem Blatt.
h — Verhältnis der Höhe zur Breite des Satzes.
i — Einlagen im Rücken und Kopf in c.
k — Verhältnis der Ränder des Blatts.
* — $66 \times 5 + 90 = 420$ cm.

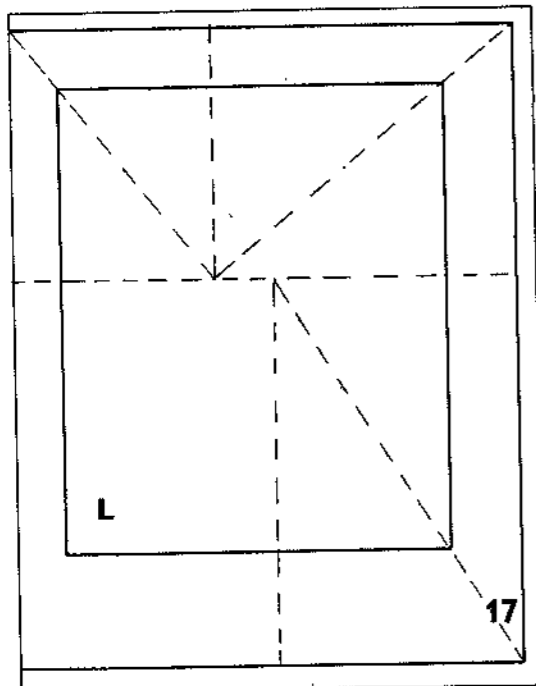


Abb. 17. Buchformat L (165 × 130 mm)

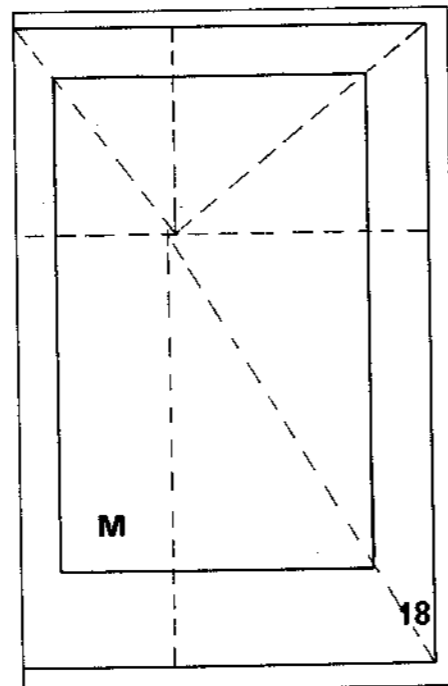


Abb. 18. Buchformat M (165 × 107 mm)

Tabelle 3
Aufteilung der ausgewählten Formate

Buchgruppen	Bezeichnung	mm	v	r	c
a) Edition für Leser mit verminderter Sehkraft	Ae3	291 × 218	20/24	26	40
b) Edition für Kinder und Jugend bis 7 Jahre	Ae3	291 × 218	20/24	26	40
von 7 Jahren an	Bg5	261 × 205	16/18	29	36
von 8 Jahren an	Ch6	261 × 170	14/16	33	28
von 9 Jahren an	Em8	216 × 170	12/14	29	28
von 10 Jahren an	Fn9	216 × 144	11/12	36	24
von 12 Jahren an	Iq13	200 × 130	10/11	38	22
c) Lehrbücher für das Vorschulalter	Ae3	291 × 218	20/24	26	40
für die 1. Klasse	Bg5	261 × 205	16/18	29	36
für die 2. Klasse	Ch6	261 × 170	14/16	33	28
für die 3. Klasse	Ch6	261 × 170	12/14	38	28
für die 4. und 5. Klasse	Fn9	216 × 144	11/12	36	24
von der 6. Klasse an	Fn9	216 × 144	10/11	39	24
d) wissenschaftliche Literatur und Hochschullehrbücher	Dk7	240 × 170	10/12	40	28
	Bg5	261 × 205			
e) Belletrik anspruchsvolle	(Dk7)	240 × 160	12/14	36	28
	Ch6	261 × 170	12/14	38	28
	G10	216 × 125	11/12	36	20
kommentierte	Fn9	216 × 144	11/12	36	24
	H12	204 × 126	10/11	37	20
gewöhnliche	Iq13	200 × 130	10/11	38	22
Paperbacks	Ks14	178 × 107	9/10	37	18
Poesie	Lt15	165 × 130	10/11	29	22
Taschenbuchausgaben	Mv16	165 × 107	9/10	34	18

v — Höhe der Zeilen und Durchschuss in Punkten.
r — Anzahl der Zeilen auf der Seite.
c — Länge der Zeile in Cicero.

Tabelle 4
Bogenformate der RGW-Empfehlung mit möglichen Ergänzungen
(in cm — Masse des Blatts in mm)

Reihenfolge	Vierfacher Bogen (1/16)		Doppelbogen (1/16)		Bogen (1/16)	
I	Na	168 × 108 410 × 266	Bg5	108 × 84 261 × 205	Iq13	84 × 54 200 × 130
II	Ob	140 × 108 338 × 266	Ch6	108 × 70 261 × 170	Lt15	70 × 54 165 × 130
—			i	100 × 80	r	80 × 50
III	c	140 × 100	Dk7	100 × 70 240 × 170	u	70 × 50
—			o	100 × 66 240 × 160		
IV			l	90 × 75	Ks14	75 × 45 178 × 107
V			Em8	90 × 70 216 × 170	Mv16	70 × 45 165 × 107
VI	1	128 × 90 311 × 220 (297 × 210)				64 × 45 148 × 105
VII	Ae3	120 × 90 291 × 218	Fn9	90 × 60 216 × 144	y	60 × 45
VIII			G10	90 × 52,5 216 × 125		
—	d d2	122 × 86 123 × 86 297 × 210	o o11	86 × 61 88 × 61,4 210 × 148	x	61 × 43
X			H12	86 × 52,5 204 × 126		
— (XI)	f f4	120 × 84 119 × 84 297 × 210	p	84 × 60	z	60 × 42

Tabelle 5
Grundlegende Bogenformate der gesamten möglichen nationalen Norm nach der RGW-Empfehlung
(in cm — Masse des Blatts in mm)

Reihenfolge	Vierfacher Bogen (1/16)		Doppelbogen (1/16)		Bogen (1/16)	
I	a	168 × 108 410 × 266	5	108 × 84 261 × 205	13	84 × 54 200 × 130
II	b	140 × 108 338 × 266	6	108 × 70 261 × 170	15	70 × 54 165 × 130
III	—		7 (7)	100 × 70 240 × 170 100 × 66 240 × 160	—	
IV	—		—		14	75 × 45 178 × 107
V	—		8	90 × 70 216 × 170	16	70 × 45 165 × 107
VI	1	128 × 90 311 × 220 (297 × 210)	—		—	
VII	3	120 × 90 291 × 218	9	90 × 60 216 × 144		64 × 45 148 × 105
VIII	—		10	90 × 52,5 216 × 125	—	
IX	2	123 × 86 297 × 210	11	88 × 61,4 210 × 148	—	
X	—		12	86 × 52,5 204 × 126	—	
(XI)	4	119 × 84 (297 × 210)	—		—	

VI — Zeitschriften, IX — Zeitschriften, XI — flache Drucksachen.

Tabelle 6
Grundlegende Buchbogenformate einer möglichen nationalen Norm nach der RGW-Empfehlung
(in cm — Masse des Blatts in mm)

Reihenfolge	Vierfacher Bogen (1/16)		Doppelbogen (1/16)		Bogen (1/16)	
I	(N)	168 × 108 410 × 266	B	108 × 84 261 × 205	I	84 × 54 200 × 130
II	(O)	140 × 108 338 × 266	C	108 × 70 261 × 170	L	70 × 54 165 × 130
III	—		D (D)	100 × 70 240 × 170 100 × 66 240 × 160	—	
IV	—		E	90 × 70 216 × 170	M	70 × 45 165 × 107
V	A	120 × 90 291 × 218	F	90 × 60 216 × 144	—	
VI	—		G	90 × 52,5 216 × 125	—	
VII	—		H	86 × 52,5 204 × 126	—	
VIII	—		K	75 × 45 178 × 107	—	

Tabelle 7
Vergleich mit analogen Buchformaten verschiedener Länder (in mm u. cm (in.))

Höhe des Buchblocks in mm	Mögliche nationale Norm	DDR	F	GB	SU	USA
226—250	(D)	L6	Raisin	Royal	—	
Doppelbogen	240 × 160 3 : 2 100 × 70 (100 × 66) cm	240 × 168 10 : 7 100 × 69 cm	242 × 157 20 : 13 100 × 65 cm	246 × 154 8 : 5 101,6 × 63,5 cm 40 × 25 in.	—	232 × 154 3 : 2 96,5 × 63,5 cm 38 × 25 in.
201—225	F	L7	Cavalier	Medium		
Doppelbogen	216 × 144 3 : 2 90 × 60 cm	215 × 148 16 : 11 90 × 61 cm	220 × 151 16 : 11 92 × 62 cm	219 × 142 20 : 13 91,4 × 58,4 cm 36 × 23 in.	216 × 144 3 : 2 90 × 60 cm	219 × 146 3 : 2 91,4 × 60,9 cm 36 × 24 in.
176—200	I	L7NS	Écu	Large post		
Doppelbogen	200 × 130 20 : 13 84 × 54 cm	200 × 125 8 : 5 84 × 52 cm	190 × 127 3 : 2 80 × 53 cm	200 × 127,5 11 : 7 83,8 × 53,3 cm 33 × 21 in.	200 × 130 20 : 13 84 × 54 cm	200 × 133 3 : 2 83,8 × 55,9 cm 33 × 22 in.
150—175	M	L9S	Couronne	Foolscap		
Doppelbogen	165 × 107 20 : 13 70 × 45 cm	165 × 103 8 : 5 70 × 43 cm	171 × 111 20 : 13 72 × 46 cm	162 × 103 11 : 7 68,6 × 43,2 cm 27 × 17 in.	165 × 107 20 : 13 70 × 45 cm	162 × 126 9 : 7 68,6 × 52,0 cm 27 × 20,5 in.

Tabelle 8
Formate der möglichen nationalen Norm nach der RGW-Empfehlung
(Masse des Blatts in mm, Bogenmasse 1/16 in cm)

Reihenfolge des Formats	Bezeichnung	Masse des beschnittenen Blatts	Seitenverhältnis des beschnittenen Blatts	Masse des benutzten Bogens
Bücher (und Zeitschriften)				
1	Na	410 × 266	20 : 13	168 × 108
2	N ₁ a	266 × 266	1 : 1	
3	Ob	338 × 266	33 : 26	140 × 108
4	Ae3	291 × 218	4 : 3	120 × 90
5	Bg5	261 × 205	33 : 26	108 × 84
6	Ch6	261 × 170	20 : 13	108 × 70
7	C ₁ h6	170 × 170	1 : 1	
8	Dk7	240 × 170	$\sqrt{2} : 1$	100 × 70
9	(Dk7)	240 × 160	3 : 2	(100 × 66)
10	Em8	216 × 170	33 : 26	90 × 70
11	Fn9	216 × 144	3 : 2	90 × 60
12	Iq13	200 × 130	20 : 13	84 × 54
13	I ₁ q13	130 × 130	1 : 1	
14	I ₂ q13	200 × 260	10 : 13	
15	Lt15	165 × 130	33 : 26	70 × 54
16	G10	216 × 125	$\sqrt{3} : 1$	90 × 52,5
17	H12	204 × 126	34 : 21	86 × 52,5
18	Ks14	178 × 107	5 : 3	75 × 45
19	Mv16	165 × 107	20 : 13	70 × 45
20	M ₁ v16	107 × 107	1 : 1	
21	M ₂ v16	165 × 214	10 : 13	
Zeitschriften				
22	1 SRA ₀	311 × 220 (297 × 210)	$\sqrt{2} : 1$	128 × 90
23	d2 RA ₀	297 × 210	$\sqrt{2} : 1$	123 × 86
24	o11 RA ₁	210 × 148	$\sqrt{2} : 1$	88 × 61,4

ÚSILIE O ESTETICKÝ TVAR KNÍH, BROŽÚR A ČASOPISOV

(Základný pokus o dokonalý tvar kníh, brožúr a časopisov v členských krajinách Rady vzájomnej hospodárskej pomoci)

Analýza problému priviedla autora jednak k tomu, aby sa pokúsil zaradiť do systému dosiaľ neriešenú otázku priečnych a štvorcových formátov, otázku potrebného doplnenia klasickými proporciami: 3 : 2 (1,5 : 1), 34 : 21 (1,618 : 1), $\sqrt{3} : 1$ (1,732 : 1), ako aj otázku začlenenia formátov ISO aspoň dvoma základnými hrubými (neorezanými) hárkovými rozmermi: SRA₀ 1280 × 900 mm a RA₀ 1220 × 860 mm, posledného v modifikáciách 1230 × 860 mm — RA₀ a 880 × 614 mm — RA₁, jednak k tomu, že zistil možnosti ekonomického i estetického využitia Odporúčania RVHP RS 3671—72 pri tvorbe národných noriem i pri ich skvalitňovaní. Tým prispieva k téme sympózia Medzinárodnej výstavy knižného umenia v Lipsku 1977 „Estetika knižného návrhárstva a plynulá priemyselná výroba“. Napokon uplatňuje charakter knižnej a časopiseckej tvorby ako grafického umenia, a tak pozitívne prispieva k previerke Odporúčania RVHP RS 3671—72, určenej na rok 1980.

Standardizačné úsilie o určenie optimálnych formátov a ich proporcií spája sa s dvoma historickými medzníkmi:

Veľká francúzska revolúcia podnietila i výber jednotnej formátovej proporcie, základne štvorca k jeho uhlopriečke: $\sqrt{2} : 1$ (1,414 : 1), ako sa v ploche 1 m² ustálila roku 1914 v Nemecku. V súčasnosti formáty ISO (International Organization for Standardization) tvoria čisté (orezané) základné rozmery A₀ 1189 × 841 mm, B₀ 1414 × 1000 mm a C₀ 1297 × 917 mm. Tento na pohľad prostý systém si však vyžaduje iba pri sérii A štyri ďalšie hrubé (neorezané) formáty: RA₀ 1220 × 860 mm, RA₁ 860 × 610 mm; SRA₀ 1280 × 900 mm, SRA₁ 900 × 640 mm, ako ich používajú vo Veľkej Británii, kým v Nemeckej spolkovej republike ich majú až osem: 1220 × 860 mm, 860 × 610 mm; 1260 × 880 mm, 880 × 630 mm; 900 × 640 mm, 640 × 450 mm; 920 × 640 mm, 640 × 460 mm — DIN 6722, aby obsiahli všetky čisté (orezané) čiastkové formáty série A, a to v jedinej proporcii, aká nemôže zahrnúť najmä diferencované potreby knižnej produkcie. Preto si v krajinách, čo prijali formáty ISO, ponechávajú ešte i zostavy domácich tradičných knižných formátov.

Veľká októbrová socialistická revolúcia podnietila obdobné úsilie, ktoré však vychádza z proporcie základne pravidelného päťuholníka k jeho vrcholu: 20 : 13 (1,538 : 1), zaujímavej dosiahnuteľnými obmenami: proporciou širokou — 33 : 26, štvorcovou — 1 : 1 a priečnou — 10 : 13. V súčasnej sovietskej norme využívajú sa z nich proporcie: 20 : 13 a 33 : 26. Predstavovali ich štyri hrubé (neorezané) formáty základných hárkov: 1080 × 840 mm, 1080 × 700 mm, 920 × 700 mm a 920 × 600 mm. Neskôr dva upravili na 900 × 700 a 900 × 600 mm; posledný azda kvôli klasickej „božskej proporcii“ 3 : 2 (1,5 : 1), a pridali aj svoju modifikáciu formátu ISO A₁ — 840 × 600 mm (v materiáli Odporúčania

RVHP ho ešte neprijalo Rumunsko). Podobne vznikali formátové systémy aj v iných členských krajinách RVHP, a tak sa stala naliehavou otázkou kompletizácie, ale aj súčasnej unifikácie formátových sústav v rámci RVHP, aby sa rozvinula a zabezpečila spolupráca členských krajín.

Po desaťročí náročného úsilia vznikol v Halle (Nemecká demokratická republika bola gestorm tejto úlohy) na jar 1972 výsledný návrh Odporúčania RVHP RS 3671—72 „Knihy, brožúry a časopisy — formáty“ a prijala ho v novembri 1972 v Lipsku Stála komisia RVHP pre ľahký priemysel. Koncom roku 1976 majú sa uplatniť ustanovenia tohto odporúčania v národných normách. V Odporúčaní RVHP RS 3671—72 pribúdajú okrem už uvedených zo sovietskej normy tradičné formáty (v dvojitom hárkú) 800 × 500 mm a 1000 × 700 mm (formát 800 × 500 mm neprijalo ešte Bulharsko), formát ISO RA₁ 860 × 610 mm (neprijalo ho ešte Bulharsko) a formát na knižku do vrecka (paperbacky — v dvojitom hárkú) 750 × 450 mm (neprijali ho zatiaľ Bulharsko a Rumunsko). Dovedna so sovietskymi zblíža odporúčanie dvadsaťštyri knižných a časopiseckých formátov. Autor sa pokúša analyzovať výsledky tejto práce z hľadiska:

- a) veľkosti ucelenosti,
- b) proporčnej kvality,
- c) použiteľnosti,

v snahe uľahčiť jej pochopenie, ale i konštruovanie národných noriem. Musí pritom konštatovať, že odporúčanie nerieši ešte otázky priečnych a štvorcových formátov, otázky začlenenia klasických proporcií, zlatého rezu (1,618 : 1) a $\sqrt{3} : 1$ (1,732 : 1), ani celkom dôsledne otázku začlenenia formátov ISO do tohto systému.

Súčasne sledovaním historického vývoja tvorenia formátových sústav autor zisťuje prirodzenú tendenciu:

- a) zachovávať nadväznosť prijatých proporcií,
- b) utvárať takto plynulý sled knižných a časopiseckých výšok v diferencovaných proporciách.

Preto v analýze:

1. vyčleňuje formáty
 - a) javiace sa v systéme ako cudzie alebo prebytočné,
 - b) nevhodné na orezované tlačivá, akými sú knihy, brožúry a časopisy.
2. vyberá, upravuje a kompletizuje formáty vhodné na časopisy.
3. predkladá doplnenú štruktúru knižných formátov. Výsledkom je zasa 24 knižných a časopiseckých formátov (tab. 8).

Použitelnosť týchto formátov si autor overoval ešte na konkrétnych požiadavkách:

- a) edícií pre slabozrakých,
- b) edícií pre deti a mládež,

Tabuľka 1
Formáty novej národnej normy, utvorenej podľa Odporúčania RVHP RS 3671—72
(Prehľad doplnkov a výberu)

Poradie	Označenie	Uplatnenie	Rozmer listu po orezaní v mm	Proporcia listu	Rozmer dvojhárku v cm	Šírka kotúča v cm
Knihy a časopisy						
—	ČTO	3	420 × 297	$\sqrt{2} : 1$	172 × 122	488
1	Na	1, 2, 3	410 × 266	20 : 13	168 × 108	540
2	N ₁ a	2	266 × 266	1 : 1		
3	Ob	1, 2	338 × 266	33 : 26	140 × 108	540
—	c	1, 3	338 × 246	11 : 8	140 × 100	400
—	d	1, 3	294 × 210	7 : 5	122 × 86	430
4	Ae3	1, 2	291 × 218	4 : 3	120 × 90	540
—	f	1	291 × 206	$\sqrt{2} : 1$	120 × 84	420
—	f4*	—	297 × 210	$\sqrt{2} : 1$	119 × 84	420
5	Bg5	1, 2, 3	261 × 205	33 : 26	108 × 84	420
6	Ch6	1, 2	261 × 170	20 : 13	108 × 70	420
7	C ₁ h6	2	170 × 170	1 : 1		
—	i	1, 3	240 × 196	$\sqrt{1,5} : 1$	100 × 80	400
8	Dk7	1, 2, 3	240 × 170	$\sqrt{2} : 1$	100 × 70	420
9	(Dk7)	2	240 × 160	3 : 2	100 × 66	420**
—	l	1	216 × 182	$\sqrt{1,4} : 1$	90 × 75	300
10	Em8	1, 2	216 × 170	33 : 26	90 × 70	420
11	Fn9	1, 2	216 × 144	3 : 2	90 × 60	420
—	o	1, 3	206 × 147	7 : 5	86 × 61	488
—	p	1	200 × 145	11 : 8	84 × 60	420
12	Iq13	1, 2, 3	200 × 130	20 : 13	84 × 54	540
13	I ₁ q13	2	190 × 130	1 : 1		
14	I ₂ q13	2	200 × 260	10 : 13		
—	r	1, 3	190 × 120	$\sqrt{2,5} : 1$	80 × 50	400
15	Lt15	1, 2	165 × 130	33 : 26	70 × 54	540
16	G10	2	216 × 125	$\sqrt{3} : 1$	90 × 52,5	420
17	H12	2	204 × 126	34 : 21	86 × 52,5	420
18	Ks14	1, 2	178 × 107	5 : 3	75 × 45	540
—	u	1, 3	165 × 120	11 : 8	70 × 50	400
19	Mv16	1, 2	165 × 107	20 : 13	70 × 45	540
20	M ₁ v16	2	107 × 107	1 : 1		
21	M ₂ v16	2	165 × 214	10 : 13		
—	x	1, 3	144 × 102	$\sqrt{2} : 1$	61 × 43	430
—	y	1	140 × 108	13 : 10	60 × 45	540
—	z	1	140 × 99	$\sqrt{2} : 1$	60 × 42	420
—	KT25	3	125 × 100	5 : 4	54 × 42	420
—	KT26	3	116 × 82	$\sqrt{2} : 1$	50 × 35	420
Časopisy						
22	1	2	311 × 220 (297 × 210)	$\sqrt{2} : 1$	128 × 90	540
23	d2	2	297 × 210	$\sqrt{2} : 1$	123 × 86	430
24	o11	2	204 × 144	$\sqrt{2} : 1$	86 × 60	420

1 — formáty Odporúčania RVHP RS 3671—72 (a—z).
2 — formáty novej národnej normy (1—24).
3 — formáty navrhované do novej ČSN 88 4301.

* — formát f4 na neorezované tlačivá (DIN 6802).
** — 66 × 5 + 90 = 420.

c) učebníc,
d) náučnej literatúry a vysokoškolských učebníc,
e) beletrie,
(tab. 3) a výsledok konfrontoval s reprezentatívnym výberom zo sústav ďalších krajín (tab. 7).

Veľkostnú ucelenosť si autor overoval na výškovom rozpätí 150—311 mm (členenom na 6 stupňov). Odporúčanie

obsahuje v tomto rozpätí 18 formátov, z toho v najpoužívanejšej výške (176—225 mm) 8 formátov (44,5%); národná norma by mohla obsiahnuť až 20 formátov v tomto rozpätí, z toho v najpoužívanejšej výške tiež 8 formátov (40%); Československo akceptuje zatiaľ v tomto rozpätí 8 formátov, z toho v najpoužívanejšej výške 3 formáty (37,5%).

Proporčnú kvalitu si autor overoval rovnako na výškovom

Tabuľka 2
Sovietska formátová sústava a jej možné doplnenie
(1.—5. sovietska formátová sústava; a—h možné doplnky; dvojhárky v cm; listy v mm)

	I	II	III	IV	V
1	168 × 108 410 × 266 20 : 13	108 × 84 261 × 206 33 : 26	84 × 54 200 × 130 20 : 13	54 × 42 125 × 100 5 : 4	42 × 27 94 × 63 3 : 2
a			75 × 45 178 × 107 5 : 3		
2	140 × 108 338 × 266 33 × 26	108 × 70 261 × 170 20 : 13	70 × 54 165 × 130 33 : 36	54 × 35 124 × 83 3 : 2	35 × 27 77 × 62 5 : 4
b		100 × 70 240 × 170 $\sqrt{2} : 1$		50 × 35 116 × 82 $\sqrt{2} : 1$	
3	140 × 90 340 × 221 20 : 13	90 × 70 216 × 170 33 : 26	70 × 45 165 × 107 20 : 13	45 × 35 102 × 82 5 : 4	35 × 22,5 77 × 51 3 : 2
c	SRA ₀ 128 × 90 311 × 220 (297 × 210) $\sqrt{2} : 1$		SRA ₂ 64 × 45 148 × 105 $\sqrt{2} : 1$		SRA ₄ 32 × 22,5 70 × 51 11 : 8
d, e	RA ₀ 123 × 86 297 × 210 $\sqrt{2} : 1$	RA ₁ 88 × 61,4 210 × 148 $\sqrt{2} : 1$	RA ₂ 61,5 × 43 144 × 102 $\sqrt{2} : 1$	RA ₃ 44 × 30,7 101 × 72 7 : 5	RA ₄ 30,7 × 21,5 67 × 49 11 : 8
4	120 × 90 291 × 218 4 : 3	90 × 60 216 × 144 3 : 2	60 × 45 140 × 108 13 : 10	45 × 30 102 × 70 16 : 11	30 × 22,5 65 × 51 14 : 11
f		90 × 52,5 216 × 125 $\sqrt{3} : 1$		45 × 26,2 102 × 61 5 : 3	
g		86 × 52,5 204 × 126 34 : 21		43 × 26,2 98 × 61 8 : 5	
5	120 × 84 291 × 206 $\sqrt{2} : 1$	84 × 60 200 × 145 11 : 8	60 × 42 140 × 100 7 : 5	42 × 30 96 × 70 11 : 8	30 × 21 65 × 47 11 : 8
h*	A ₀ 119 × 84 A ₁ 297 × 210 $\sqrt{2} : 1$	A ₁ 84 × 59,5 A ₂ 210 × 148 $\sqrt{2} : 1$	A ₂ 59,5 × 42 A ₃ 148 × 105 $\sqrt{2} : 1$	A ₃ 42 × 29,7 A ₄ 105 × 74 $\sqrt{2} : 1$	A ₄ 29,7 × 21 A ₅ 74 × 52 $\sqrt{2} : 1$

h* — neorezované formáty (formát DIN 6802).

rozpätí 150—311 mm (10 vzormi porporčnej sústavy Jana Tschicholda). Odporúčanie používa tieto vzory z 18 formátov na 8 formátoch (44,5 %); možná národná norma používa ich z 20 formátov na 13 formátoch (65 %); Československo ich zatiaľ používa z 8 formátov na 2 formátoch (25 %).

Z celkovej analýzy vyplýva, že — odporúčanie uvádza 24 formátov kníh, brožúr a časopisov, tvorených z 18 základných hárkových formátov papiera v 10 šírkach, vyžadujúcich si 6 širok kotúča piernického stroja;

— národnú normu by bolo možné konštruovať rovnako v 24 formátoch kníh, brožúr a časopisov, vznikajúcich z 15 základných formátov hárku so 7 šírkami, vyžadujúcimi si 3 šírky kotúča;

— Československo zatiaľ akceptuje 11 formátov kníh, brožúr a časopisov, tvorených z 8 základných formátov so 7 šírkami, vyžadujúcich si však 5 širok kotúča. (V návrhu novej normy pridáva 3 vlastné formáty zo súčasných noriem, ktoré sú však zásadne súhlasné s prijatými hárkovými formátmi.)

O počiatkoch umeleckej kritiky

IVA MOJZIŠOVÁ

„Načo? — Ohromný a strašný otáznik, na ktorý kritika narazí hneď pri prvom kroku...“¹. Otáznik, na ktorý sa od čias, keď sa nad ním zamýšľal Baudelaire, vynára zakaždým znova a znova. A s ním i mnohé ďalšie, ako: Čo je kritika? Pre koho je? Aké má poslanie a aký zmysel? Alebo: Aká je a aká by mala byť?

Takéto a podobné otázky sa obyčajne kladú najčastejšie vtedy, keď sa viaceré stránky kritiky javia ako sporné, keď sa pochybuje o správnosti a oprávnenosti úloh, ktoré si kladie, a metód, ktorými narába. Jedným slovom, keď kritika je alebo keď sa zdá, že je v kríze.

Každý pokus o kritiku kritiky však privoláva spomínané otázky. A tie sa pýtajú na samu jej podstatu a sú teda, v zásade, teoretického charakteru.

Pretože povaha otázok zvyčajne predurčuje povahu odpovedí, dostali by sme sa takto, „hneď pri prvom kroku“, na pole teórie. A tu treba, najmä prv, zvážiť únosnosť a schodnosť ciest, po ktorých by sa prichodilo uberať. Predčasné obmedzenie sa na úvahy v čisto teoretickej oblasti môže totiž ľahko vyústiť v slepej uličke apriorizmov, alebo voľných špekulácií, nezávislých od skutočnosti predmetu, na ktorý by sa mali vzťahovať.

Sama povaha umeleckej kritiky — to znamená kritiky výtvarného umenia, ktorú azda v záujme stručnosti, ale bez záujmu o presnosť nazývame kritikou umeleckou,² — naopak, núti mať ustavične na zreteli jej vlastnú konkrétnu prax. Teda postupovať na ceste za poznávaním problémov, ktoré s ňou súvisia, od konkrétneho a jednotlivého k všeobecnému.

Kto sa však rozhodne zamerať svoje pátranie

práve naznačeným smerom k jestvujúcej kritickej praxi, pred tým opäť vyvstanú otázky, o ktorých bola reč na začiatku, opäť sa ukáže potreba mať určité pevnejšie stanovisko, z ktorého sú tieto otázky vôbec postihnuteľné. No kde ho vziať, ak nechceme vychádzať z teórie, ani sa hneď na začiatku dovoľávať pomoci iných, i keď príbuzných disciplín.

A tu nám prichádzajú na pomoc dejiny. Nie poznávanie chronologicko-klasifikačného historického prehľadu ako súhrnu údajov o minulosti Historický záujem o umeleckú kritiku môže spočívať aj v retrospektívnom dopytovaní sa na to, prečo a ako vznikla, o čo sa pôvodne i neskoršie usilovala a ako fungovala, na podmienky, ktoré pred ňu stavali stále nové úlohy a ciele i na spôsoby, akými tieto ciele naplňala. A pritom sa môžu vynárať veci, ktoré na prítomnosti nie sme schopní postrehnúť, ktoré sa však stávajú zjavnými práve vďaka časovému odstupu, vďaka možnosti nazerať na dejinnú súvislosť celku. Pomocou historického štúdia sa možno učiť rozlišovať medzi tým, čo je na umeleckej kritike premenlivé a dočasné a tým, čo pretrváva a čo teda tkvie v samej jej podstate.

Takéto zamýšľanie sa nad minulosťou umeleckej kritiky, ktoré nie je samo osebe cieľom, ale slúži živej prítomnosti, pomáha k prehĺbeniu nášho chápania dneška a podnecuje nás k dôkladnejšiemu sebaopoznaniu, je nielen možným, ale aj nevyhnutným základom každého uvažovania o problémoch umeleckej kritiky.

Východiskom k takýmto úvahám by malo byť poznávanie prameňov, to znamená pôvodnej spisby o umení, s výberom a zameraním sa na to, čo

možno považovať za vlastný materiál histórie umeleckej kritiky. Keďže však nemáme k týmto pôvodným textom priamy prístup — samo takéto štúdium by si napokon vyžiadalo roky sústredenej práce — neostáva nám iné, ako opierať sa, okrem zlomkov originálneho materiálu, vydávaného znovu po časovom odstupe, prevažne o literatúru, ktorá nám sprostredkuje poznanie z „druhej ruky“.

Za tejto situácie by mohol a mal byť základom k nasledujúcim poznámkam už spracovaný dejepis umeleckej kritiky. Avšak práve tu je, žiaľ, značná medzera. Na rozdiel od literárnej kritiky, o ktorej jestvuje rozsiahla historiografická literatúra, sme pri štúdiu dejín kritiky výtvarného umenia odkázaní zväčša len na monograficky alebo inak užšie vymedzené štúdie, na literatúru k dejinám dejepisu umenia, estetiky alebo umenovedy vôbec, kde sa otázkam kritiky venuje len čiastková a aj to často iba nepriama pozornosť.

Prvým špecializovaným dejepisom umeleckej kritiky je Dresdnerova kniha *Die Kunstkritik. Ihre Geschichte und Theorie*,³ zameraná na dejiny kritiky od antického Grécka po Diderota, ktorá vyšla roku 1915 v Mníchove ako prvý zväzok zamýšľaného, no nedokončeného rozsiahlejšieho diela. Jej autor sa pokúsil odlišiť umeleckú kritiku od iných, príbuzných disciplín, od estetiky, teórie a dejepisu umenia ako samostatnú disciplínu s vlastným predmetom a vlastnými metódami. Svoj výklad pritom postavil na sledovaní vzťahu vzájomnej podmienenosti medzi kritikou a dejinami umeleckého života. Tento prístup k látke a závery, ktoré z neho vyvodil, urobili z Dresdnerovej knihy nielen prvý pokus o spracovanie dejepisu umeleckej kritiky, ale aj dielo vskutku priekopnícke a nestarnúce.

Ďalšia práca, Venturiho *History of Art Criticism*, vydaná v New Yorku roku 1936, je čo do historického rozsahu látky úplnejšia — prvá a základná, ktorá zahrnuje dejiny umeleckej kritiky od antiky po 20. storočie — ale je menej špecializovaná. Venturiho postoj k téme nie je taký jednoznačný ako Dresdnerov. Dejiny umeleckej kritiky v jeho poňatí zahrnujú ako nazeranie konkrétnych umeleckých diel, tak aj všeobecnejšie dobovo platné názory na umenie. Preto okrem poznatkov o umeleckej kritike, ako ju chápeme dnes,

začlenil Venturi do svojho dejepisu aj údaje o historickom stave a vývine ostatných, príbuzných odborov uvažovania a spisby o výtvarnom umení.

Z novej literatúry si zasluhujú pozornosť Vipperove kapitoly, zamerané na výtvarné umenie, v štvorzväzkovom sovietskom zborníku *Istoriya jevropijskogo iskusstvoznania*.⁴ I keď sama umelecká kritika je tu len súčasťou širšej témy, predsa jej Vipper venuje značný priestor. Celé dielo je navyše podnetné ako prvá historiografická syntéza, opierajúca sa o marxistickú filozofiu dejín, a tiež ako prvý pokus o súhrnné a paralelné dejepisné spracovanie viacerých umenovedných disciplín: teórie a dejepisu umenia, umeleckej kritiky, teórie architektúry, muzikológie, teatrológie i tej najmladšej, vedy o filmovom umení.

Posledná kniha, venovaná histórii umeleckej kritiky, Grassiho *Teorici e storia della critica d'arte*, vyšla roku 1970 v Ríme. Po prvom zväzku s podtitulom *Dall'antichità a tutto il cinquecento* má nasledovať druhý v rozsahu od secenta po šesťdesiate roky nášho storočia. Grassi vychádza z predpokladu, že každé hodnotenie umeleckého diela si vyžaduje snahu ho pochopiť a mať tiež na zreteli jeho historicitu sociálnu a kultúrnu. Opiera sa pritom, podobne ako už spomenutí autori, o názory na umenie vlastnej doby z pera umelcov, filozofov, historikov, spisovateľov alebo zberateľov, ktoré utrieduje i typologicky, a vykladá ich ako dialektickú štruktúru dejinných vzťahov medzi umením na jednej a myslením o ňom na druhej strane.

Okrem týchto prác a historiografickej literatúry z iných odborov vedy o výtvarnom umení jestvujú ešte štúdie monografické, zamerané na dielo významných kritických osobností. Tie nám, vďaka podrobnejším a hlbkovejším úvahám o jednotlivostiach, dovoľujú upresniť si predstavu o celkovom stave umeleckej kritiky v rámci istých konkrétnych historických súvislostí. A v nich nachádzame tiež najviac ukážok autentických kritických textov, ktoré sú často jediným dostupným prameňom aspoň čiastkového poznania pôvodnej spisby z minulosti umeleckej kritiky.

Pokiaľ ide o dopytovanie sa na niektoré základné otázky umeleckej kritiky, o ktorých bola zmienka na začiatku týchto riadkov, dá sa povedať, že historiografická literatúra si ich zatiaľ priamo ne-

kladie. Samo štúdium tejto literatúry nám však potvrdzuje, že dnešná kritika je svojimi cieľmi i metódami a pojmami, ktorými narába, skutočne v mnohom dedičom minulosti. Preto sa tu chceme pokúsiť nie odpovedať, ale aspoň upozorniť na to, že práve pomocou dejín je možné dopátrať sa odpovedí na onen veľký otáznik, na ktorý „kritika narazí pri prvom kroku“.

Hneď na začiatku týchto poznámok sa ocitáme pred dilemou: pokúšame sa hľadať v dejinách odpoveď na otázku, čo je umelecká kritika a pritom práve ona má byť predmetom nášho štúdia. To nás núti si priznať, že ako o veci samej, tak aj o mnohých ďalších okolnostiach s ňou súvisiacich máme už určitú, vopred danú predstavu, a že sa teda snažíme pomocou dejín si ju overiť a azda aj doplniť alebo zmeniť.

Všimnime si najprv samo slovo kritika. Pochádza z gréckeho „krités“ — posudzovateľ alebo „krineín“ — posudzovať. Zmysel tohto termínu sa v priebehu dejín menil.⁵ Prvé známe použitie výrazu kritikós v súvislosti s umením pochádza z konca 4. storočia p. n. l. a charakterizuje Philitasa, tútora kráľa Ptolemaia II., ako básnika a súčasne kritika. Starí Rimania označovali pomenovaním *criticus* alebo *gramaticus* mužov, ktorí sa venovali interpretácii textov a slov. V stredoveku bolo známe len medicínske uplatnenie termínu v zmysle „kritická“ choroba alebo „kritický“ stav. Staroveký význam pojmu znovuoživila renesancia a ešte aj niektorí humanisti z konca 16. a začiatku 17. storočia nazývali kritikmi vydavateľov a upravovateľov antických spisov. Ba aj sám Diderot vo *Úseobecnom systéme ľudských vedomostí* sa pridržiaval tradičného výkladu kritiky ako tej, „ktorá opravuje porušené miesta, pripravuje nové vydania.“⁶ No už predtým, roku 1719, vyšiel v Paríži Du Bosov spis, nazvaný *Kritické úvahy o poézii a maliarstve*. V nasledujúcom storočí, napokon, označoval Baudelaire kritika ako človeka premýšľavého, ktorý sa zaoberá tak generalizáciou, ako aj štúdiom detailu, pojmom poriadku a všeobecnej hierarchie⁷ a uvažoval o poslaní a metódach kritiky.

Slová majú svoje dejiny a dejiny majú svoje slová a tak aj podrobnejšie štúdium pojmu kritika, jeho chápanie a uplatňovanie v rôznych historických situáciách, v rôznych krajinách i v rozlič-

ných oblastiach myslenia alebo praktickej činnosti by nám istotne podkrylo kus tajomstva. No už len celkom letmá zmienka, ako sme ju tu uviedli, nás upozorní na to, že treba mať na zreteli dva základné významy samého pojmu kritika.

Na jednej strane všeobecnejší a širší zmysel slova kritika, kritický ako označenia istého prístupu alebo názoru na vec, ktorý obsahuje hodnotenie, úsudok alebo súd. A na druhej strane užší a špecifikovanejší zmysel toho istého slova ako pomenovania istého druhu samostatnej literárnej činnosti, ktorej predmetom je posudzovanie inej samostatnej tvorivej činnosti, v našom prípade umeleckej a jej plodov, umeleckých diel. Našou úlohou teda bude pýtať sa, odkedy a prečo sa dá v dejinách hovoriť, v súvislosti s výtvarným umením, o kritike v druhom spomínanom zmysle slova.

A tu sa dostávame k otázke, ako si vymedzujú predmet svojho bádania dejepisci umeleckej kritiky. Dresdner, Venturi, Vipper i Grassi zhodne začínajú svoje výklady antickým Gréckom podobne, ako aj väčšina historiografov estetiky, teórie a filozofie umenia i dejepisu umenia. Všetci sa pritom opierajú prevažne o tie isté pramene, o ten istý zachovaný literárny materiál o výtvarnom umení. Každý z nich si však vyberá a dáva prednosť tomu, čo sa javí ako zárodok ním skúmanej disciplíny. V našom prípade sú to tie úvahy, postrehy o umelcoch a umeleckých dielach, v ktorých sa stretávame s momentom hodnotenia.

No od antiky až po renesanciu sa dá hovoriť len o nesústavných, viac alebo menej náhodných a rozlične motivovaných prejavoch kritického náhľadu na umenie, ktoré nachádzame rozptýlené vo filozofických alebo všeobecne historických, v teoretických a technologických spisoch, v topografickej literatúre alebo v životopisoch umelcov. Vo väčšine z nich však hodnotenie nie je cieľom, ale len prostriedkom na objasnenie určitej teórie, na vysvetlenie technických postupov, na podanie svedectva o sláve či biede istého okamihu dejín.

Ide tu teda o kritiku v spomínanom širšom a všeobecnejšom zmysle slova, o prvky kritiky ako metódy. Dresdner uvádza v tejto súvislosti ešte aj „difúzne umelecké hodnotenie“,⁸ to znamená spontánne hovorené mienky ľudí, stojacich zočivoči umeleckým dielam.⁹ Táto spontánna, anonymná kritika, podobne ako aj kritický aspekt,

resp. kritická metóda nazerania na umenie pretrváva ďalej ako metodická súčasť všetkých ume-
novedných odborov.

Nám však teraz pôjde o umeleckú kritiku z hľadiska druhého, špecializovaného zmyslu tohto termínu. Preto vynecháme to, čo ju predchádzalo príliš vzdialene a skôr nepriamo alebo v podobe ojedinelých výnimiek a čo by sa dalo nazvať prehistoriou umeleckej kritiky a budeme si všímať skôr počiatky a dovriešenie onoho procesu, v ktorom sa zrodila umelecká kritika, ako ju chápeme dnes. Ak sa pritom obmedzíme na zmienky o jedinej zemi, o Francúzsku, nebude to len kvôli stručnosti a možnosti väčšieho sústredenia, ale predovšetkým z toho dôvodu, že práve tu dozreli prvé podmienky a boli vykonané skutky, ktoré urobili z Francúzska naozajstnú kolísku modernej umeleckej kritiky.

Ak nám majú dejiny pomôcť k tomu, aby sme si pripomenuli základné predpoklady vzniku a existencie umeleckej kritiky, musíme si všímať rôzne stránky jej podmienenosti konkrétnou historickou skutočnosťou. Musíme postupovať od celkov k jednotlivostiam a od jednotlivostí k celkom a mať pritom na zreteli, že isté dejinné zjavy sú závislé od iných, ktorým môžu byť podriadené alebo nadriadené, alebo sa môžu navzájom pre-
stupovať a prelínať.

Pri takomto spôsobe štúdia je asi najťažšie sa rozhodnúť, kde začať. Nebola by najlepším východiskom sama umelecká kritika? Alebo umenie, ku ktorému sa vzťahovala a ktoré spôsobilo, že vôbec vznikla? Či azda historická situácia, ktorá musela vplyvať na jedno i na druhé? Posledná otázka nás núti si uvedomiť, že zvyčajne to, čo považujeme za začiatok, býva dôsledkom toho, čo predchádzalo a že si teda hodno všímať najprv momenty stretnutia starých javov s novými. „Dejiny sú dôkladné,“ píše Marx, „a keď pochovávajú nejakú starú formu, prechádzajú mnohými fázami.“⁴⁰ To isté platí aj opačne, pri zrode nových foriem. Keďže tu teda ide o súbežnú existenciu viacerých činiteľov, začnime priamo in medias res, pri vlastnom písaní o umení.

„V krajine, kde je dobrá konverzácia,“ tvrdí Thibaudet, „tvorí sa i dobrá kritika. Ozajstná kritika vzniká v sedemnástom storočí spolu s ozajstnou konverzáciou.“⁴¹ Tento postreh, i keď tak veľmi francúzsky a vyslovený na adresu literár-

nej kritiky, má čo povedať i k našej téme. Začiatky novodobého uvažovania o výtvarnom umení vo Francúzsku vskutku spadajú do druhej polovice 17. storočia, do čias, keď sa tu v umení i v teórii formovala a vrcholila klasicistická doktrína. Francúzi, ktorí sa v tomto smere opierali o podnety z Itálie, sa z pôvodných „talienskych žiakov a talienskych dedičov“⁴² stali dovŕšiteľmi a vlastníckmi klasicizmu ako spôsobu svojho vlastného umeleckého sebauvedomenia.

Prvým pretlmočením zásad talianskeho akademizmu vo Francúzsku boli latinsky písané verše maliara Du Fresnoya *De arte graphica* z roku 1648. Ich autor, podobne ako jeho talianski súčasníci, videl jedinou cestu k umeleckému pochopeniu prírody v poznávaní antických vzorov, vo vyhľadávaní medailí, sošiek, váz, malieb a basreliéfov, ktoré odhaľovali invenciu a myslenie starých Grékov a bez ktorých „je všetko ničím, iba slepým a prenáhleným barbarstvom“.⁴³ Onedlho, roku 1662, už Frérart de Chambray, stúpenec Poussinov a vzdelaním matematik, v práci *Idée de la perfection de la peinture* ostro vystúpil proti „maliarstvu bez dôkladnej znalosti geometrie, anatómie a vedy o proporciách“.

Po tomto udomácnení klasicistickej teoretickej doktríny na francúzskej pôde nachádzame ju už dotvorenú a úplnú u Félibiena. Jeho predchodcovia zdôrazňovali, že ak má umenie zdokonaľovať prírodu, a tak sa priblížiť antickému ideálu krásy, musí sa opierať o správnu metódu. No až Félibien, podobne ako Boileau na poli básnictva,⁴⁴ túto metódu vyložil a opísal jej pravidlá. V spise *Entretiens sur les vies et ouvrages des plus excellents peintres anciens et modernes* z rokov 1666—1688 označil za najvyššiu kvalitu maliarstva to, čo sa javilo ako najracionálnejšie a najmenej subjektívne — kompozíciu. Druhé miesto pripísal kresbe ako tej, ktorá dovoľuje uplatňovať „vedecké“ postupy a len po nej mala nasledovať farba, púhy prostriedok remesla. Okrem tejto hierarchie vyjadrovacích prostriedkov stanovil Félibien aj hierarchiu druhov — od alegorického a historického maliarstva až po krajinu a zátišie — ktorá potom dlho ostala rozhodujúcou ako v teórii, tak aj v umení samom.

Takéto ponímanie maliarstva však znamenalo viac ako len dôkaz o víťazstve klasicizmu a ra-

cionalizmu vo francúzskom myslení o umení druhej polovice 17. storočia. Podobná teoretická koncepcia umenia prevažovala v tom čase i v Itálii a predsa tu umelecká tvorba žila v znamení manierizmu a baroka.⁴⁵ Prečo sa práve vo Francúzsku stala metóda klasicizmu, v teórii i v umení jediným prejavom správneho vkusu? Prečo tu umenie javilo voči tomuto vkusu takú prispôbitivosť a takú súdržnosť? Ujal sa klasicizmus v tejto zemi tak rýchlo a tak úplne len preto, lebo svojim grand goût, clarté a bienséance bol blízky povahe francúzskeho ducha? Ovládla tu idea zvrchovaného rozumu umenie i uvažovanie o ňom len vďaka vplyvu Descartovho génia?

Odpoveď na tieto otázky treba hľadať nielen vo sfére ideí, ale aj vo sfére praktického života, ktorý práve nadobudol v tom čase vo Francúzsku nové a zvláštne črty. Stačí si pripomenúť, že išlo o dobu Ludovíta XIV. a jeho „l'état c'est moi“ ako tou najstručnejšou definíciou novodobého absolutizmu, vlády s ústredným spravovaním spoločnosti i jednotlivca pomocou dobre fungujúceho byrokratického aparátu a za výdatnej podpory donucovania a násilia. Toto „najranejšie dovriešenie moderného štátu“⁴⁶ dokázalo výrazne a novým spôsobom presadiť svoj vplyv aj v oblasti ducha.

I sám klasicizmus svojou záľubou v systematickosti a sklonom prispôbovať sa zhora daným predpisom bol pre francúzsku politickú moc jedinečnou príležitosťou, ako oprieť politický absolutizmus o absolutizmus v umení, ako umenie podporiť a pritom sa ho zároveň zmocniť a využiť ho na svoj prospech. Francúzske Grand Siècle takto našlo svoj umelecký Grand Styl. Lenže kým sa klasicizmus stal oným veľkým štýlom alebo presnejšie, na to, aby sa ním mohol stať, nestačila len zhodnosť umeleckého programu s ambíciami vysokopostaveného mecenáša. Umenie, od ktorého sa tu po prvýkrát žiadalo — po prvýkrát tak jasne a bez oklúk — aby namiesto náboženských ideálov vteľovalo ideály národnej slávy a vznešenosti francúzskeho ducha, kladlo nové nároky aj na ekonomickú skutočnosť. Ani ľudia, ktorí mali toto umenie vytvárať, nemohli byť ponechaní napospas existenčnej náhode. Bolo teda v záujme štátnej moci dať umelcom a umeniu životný priestor v podobe nových inštitúcií.

Prvým a rozhodujúcim krokom týmto smerom

bolo založenie parížskej akadémie roku 1648 a jej povýšenie o šesťnásť rokov neskoršie na Kráľovskú akadémiu maliarstva a sochárstva. Predtým boli hospodárskou a organizačnou bázou umeleckého života vo Francúzsku ešte cechy, ktoré tu, na rozdiel napríklad od Itálie, prežívali od stredoveku. So vznikom akadémie sa razom zmenila spoločenská príslušnosť umelcov. Z nedávnych členov bratstva majstrov maliarov, sochárov, zlatníkov a sklenárov, teda „artisans“ alebo jednoducho „ouvriers“ sa stali ľudia s postavením čoraz bližším tomu, aké už dávnejšie mali „gens de lettres“.

Akadémia zreteľne odlíšila nové praktiky umeleckého života od starých. Okrem umeleckej výuky hrala aj úlohu hlavného spojiva medzi umením a štátom. Sústreďovala a dodávala umelecké diela svojmu patrónovi, kráľovskému dvoru. A ten jej zasa poskytoval prostriedky na udeľovanie cien, odmien a titulov, na finančné podpory a penzie pre umelcov, na výstavbu a prenájmanie dielni a ateliérov. Takto sa všetko rozhodovanie o veciach umenia — prostredníctvom akadémie — monopolizovalo v rukách štátu a zotrvalo pod jeho prísnu kontrolou.

A bola to zas len akadémia, na čele s Le Brunom, ktorá sa najväčšmi zaslúžila o presadenie klasicizmu z teórie do umeleckej tvorby. A to nielen preto, že sa tu ovládanie félibienovských noriem považovalo za základ dobrej výchovy. Aj pre tých, ktorí už dávno mali za sebou učňovské roky, bola akadémia naďalej arbitrom, ktorý na svojich pravidelných konferenciách jednal o osude umeleckých diel a ich autorov.⁴⁷ A tu, na týchto konferenciách sa azda rodila a potom kvitla v dvorských salónoch tá už spomínaná konverzácia, umenie zhovárať sa o umení. Okolo čoho sa krútila táto konverzácia, alebo, ako hovoria literáti, táto „kritika rozhovorom“? V dobe, keď umeniu vládli pravidlá, presne formulované a zaznamenané, nebolo ťažké naučiť sa maľovať podľa kníh a nebolo ani ťažké podľa kníh o umení uvažovať, hodnotiť ho, mať správny vkus. Stredobodom tejto hovorenej kritiky teda sotva mohlo byť iné ako vyslovovanie mienok sudcov o súdených, z ktorých jedni i druhí sa cítili byť obhajcami rovnakých zákonov.

Vráťme sa však teraz ku klasicistickej literatúre o výtvarnom umení a jej úlohe v dejinách ume-

leckej kritiky. Netreba zvlášť zdôrazňovať, že táto literatúra mala v zásade teoretický charakter. Vlastný kritický zreteľ sa tu preukazoval len v jedinom smere: v premeriavaní umeleckého diela platnými pravidlami a ideálnym vzorom, umeleckými dielami antiky. No i tak mala táto spisba nové a zvláštne črty, ktorými anticipovala niektoré z budúcich vlastností modernej umeleckej kritiky.

Ak sa nám dnes vidí, že klasicistická „kritika“ nemohla hlbšie nazrieť do umeleckého diela, lebo si na ňom cenila to, čo bolo všeobecné, nemenné a neosobné, treba predsa len priznať, že stanovením presného umeleckého programu a pomenovaním jeho čiastkových stránok udala zároveň — pre umeleckú kritiku vždy nevyhnutné — kritériá, ako isté určujúce znaky, o ktoré sa pri posudzovaní umeleckých diel dalo spoľahlivo opierať. Druhou črtou, ktorou francúzska klasicistická teória predznačila jeden z hlavných cieľov umeleckej kritiky, bola jej vôľa — nikde a nikdy pred ňou nepresadzovaná tak rozhodne a s takým veľkým ohlasom — priamo vplývať na umeleckú prax, na súdobé umenie.

A napokon, bola tu ešte jedna fáza písania o výtvarnom umení, akési pozdné štádium, ktoré sčasti väzilo ešte v klasicizme a sčasti stálo už voči nemu v opozícii. Jej predstaviteľom bol De Piles, autor spisu *Abrégé de la vie de peintres* z roku 1699 a troch spisov o farbe.¹⁸ Na svojich cestách po Európe mal De Piles možnosť spoznať umenie baroka, ktorého nárazy od juhu i od severu už čoraz prudšie útočili na baštu francúzskeho klasicizmu. Ako pravý dedič Descartov opieral sa pri posudzovaní umeleckého majstrovstva o systém čísel. V štyroch kategóriách: kompozícii, kresbe, kolorite a výraze hodnotil maliarov číselnou stupnicou s maximálnym počtom 20 bodov.¹⁹ V prvej kategórii De Piles najvyššie ohodnotil Quercina, v druhej Raffaela a po ňom Michelangela, v tretej Tiziana a Girgioneho a za nimi Rubensa a Rembrandta a vo štvrtéj zvíťazil Raffael. Po konečnom sčítaní bodov sa na prvom mieste napokon ocitli Rubens (65) a Raffael, zatiaľ čo všeobecne ešte vždy veľmi uznávaný Poussin ostal ďaleko za nimi (53).²⁰

De Piles však zašiel ešte ďalej, v ústrety nadchádzajúcemu obdobiu. Klasicizmus, s jeho potlá-

čaním osobnosti, temperamentu a inštinktu, na rozdiel od krásnej literatúry, ktorá mala svojho Moliéra, Racina a La Fontaina, nedal Parížu veľkých maliarov. Iba Le Bruna, ktorý bol skôr slávny než veľký. Keď r. 1690 zomrel, nastúpil na jeho miesto kolorista Mignard. A bol to De Piles, ktorý prvý v teórii dal prednosť farbe pred klasicizmom preferovanou kresbou a dokázal oceňiť už aj také fenomény, ako sú dejinnosť umeleckého diela alebo právo na individuálnosť v tvorbe i vo vnímaní umeleckého diela. „Prísny štýl nedovoľuje zaujať divákovu predstavivosť, radujúcu sa z odhaľovania a domýšľania vecí, ktoré pripisuje umelcovi, zatiaľ čo v skutočnosti vychádzajú len z nej samej,“²¹ napísal roku 1708 v *Cours de la peinture par principes*. Jeho literárnym dielom sa potom začal teoretický aj praktický zápas medzi prívržencami Poussina na jednej a Rubensa na druhej strane, ktorý pokračoval ešte v nasledujúcich rokoch.

Z uvedených poznámok azda dostatočne jasne vyplýva jedno: že ozajstná umelecká kritika v 17. storočí ešte nevznikla. Z hľadiska dejín ozajstnej umeleckej kritiky predstavovala vtedajšia literatúra o umení a celé sociálne a duchovné zázemie, z ktorého vyrastala, skôr pripravovanie pôdy pre zánik starých a vznik nových foriem umenia a písania o ňom než ich skutočný zánik a vznik. No práve tu, v lone vrcholného a neskorého 17. storočia, vyklíčili zárodky onoho procesu, ktorý završila až doba budúca a ktorý sa pre genézu umeleckej kritiky obyčajne považuje za rozhodujúci.

Francúzsko bolo prvou krajinou, v ktorej sa od obdobia klasicizmu do začiatku 19. storočia, teda oproti ostatnej Európe so značným predstihom, od základu zmenila štruktúra vzťahov v umení. Postupne sa trhali staré zväzky medzi umením a spoločnosťou, spoločnosťou a umelcom, umelcom a umeleckým dielom i medzi dielom a divákom. A to sa ukázalo aj v nových potrebách, úlohách a spôsoboch písania o umení.

Historiografovia umeleckej kritiky sa vcelku zhodnú v tom, že toto dianie znamenalo pre zrod modernej kritiky *conditio sine qua non*. Zato však každý z nich pripisuje rozhodujúci význam iným skutočnostiam. Dresdner vyzdvihuje nové formy usporiadania výtvarnoumeleckého života a v nich obsiahnuté príčiny a dôsledky nových požiadava-

viak, ktorými na charakter písania o umení pôsobili umenie i spoločnosť. Venturi sa zas zameriava skôr na uvažovanie o duchovných než iných podnetoch. Vipper v úvode svojho výkladu 18. storočia zdôrazňuje, že ide o epochu „vítazstva kapitalizmu a utvrdenia buržoázneho spoločenského poriadku“,²² teda o obdobie, v ktorom bol na literatúre o umení už čoraz jasnejšie rozpoznateľný jej historicky progresívny alebo konzervatívny ráz.

Pri pokuse — i keď len celkom letmom — pripomenúť si francúzske 18. storočie, sa ukáže, že prechádzanie dejín pri pochovávaní starých a zrode nových foriem mnohými fázami sa dialo často tak, že veci nadobúdali v tej istej chvíli dve rôzne stránky, z ktorých jedna bola pozostatkom odumierajúcej tradície, a druhá výrazom novovznikajúcich dejinných fenoménov.

Sám absolutistický spôsob vlády, zdedený po Ludovítovi XIV. ako posledná forma politického vzopätia feudálnej moci, predstavoval zároveň prvé vtelenie modernej organizácie štátu, ktorá sa časom stala vzorom pre väčšinu Európy. A rovnako aj osvietenstvo sa čoskoro prejavilo ako dvojsečná zbraň. Ako zbraň obranná, v službách feudálneho absolutizmu, ktorý v zavádzaní osvietenského spôsobu vlády videl možnosť, ako uvoľniť priestor moderným hospodárskym štruktúram a udržať tak svoju odumierajúcu moc, a jednak ako útočná zbraň moderného ducha, ktorý vzburou proti tradičným hodnotám pripravoval pôdu pre nadchádzajúce víťazstvo buržoázie.

A už v celkom výrazne dvojakej situácii bol sprvoti francúzsky meštiak. Kým jeho význam pre spoločnosť ustavične rástol, zatiaľ jeho sociálne a politické postavenie tomuto významu ešte dlho nijako nezodpovedalo. Preto sa vydal na cestu zápasu o väčší kus životného priestoru a o primeranejšie miesto v občianskom živote i vo svete ducha. V tomto zápase si osvojil a vypestoval polemický prístup k veciam, polemický štýl a urobil z francúzskeho dix-huitième storočia silne a všeobecne kritické a zároveň postavil proti stálosti a striedanosti rozumu nevypočítateľnosť a bohatstvo citu.

Umenie v tomto období strácalo postupne svoje najväčšie, oddávna platné úlohy. Francúzsky klasicizmus sa nelíšil od európskeho baroka len formou, rozdielom pokojnej jasnosti a rozumnej,

chladnej harmónie oproti vrušenému pohybu, dynamizmu alebo iluzionizmu. Jeho odlišnosť bola hlbšie, vnútornejšie motivovaná. Barok bol nástrojom idey katolicizmu a vôle získať pre ňu ľudové masy, ku ktorým sa bezprostredne obracal. Umenie vôbec, v minulosti, v náboženských a naivných dobách, bolo vždy nositeľom kultu, vždy vteľovalo mýty, legendy, idey, podľa potrieb obce, v ktorej vznikalo a na ktorú malo pôsobiť.

Francúzsky klasicizmus i neskoršie rokoko, hoci mali ešte všetky vonkajšie znaky slohu, postrádali už takúto hlbokú a jednotiacu kolektívnu vieru. Vznikali ako umenie svetské. Sčasti „svetsky monumentálne, poplatné moci“,²³ ako jej dekórum a sčasti intímne: portréty, krajinárstvo, žánrové scény, poplatné bohatstvu, ako prepych, ozdoba života. Umenie sa tu prestalo obracať k davu, prestalo slúžiť „vyšším“ duchovným potrebám.

Takto boli i umelecké diela stále menej vecou spoločnosti a stále viac sa stávali autonómnou záležitosťou umenia a umelcov, nespokojného, oslobodzujúceho sa ducha alebo prispôsobivého, pokorného slúženia. V tejto situácii potom De Pile som začatý spor medzi „poussinistami“ a „rubensistami“, podobne ako v krásnej literatúre boj Starých a Moderných, završilo víťazstvo tých, ktorí chválili osobitosť subjektu namiesto všeplatnosti metódy, fantáziu namiesto pravidiel, pôsobivosť námetu namiesto suchej dokonalosti spracovania.

Snahu vidieť zdroj krásy v prirodzených príčinách, vo výraze spontánnosti, obrazotvornosti a jedinečnosti nájdeme už v spise abbé Du Bosa *Réflexions critiques sur la Poésie et la Peinture* z roku 1719. Umenie, podľa neho, nemá pôsobiť na intelekt, ale na cit. Zmyslom umenia je dojímať, vzrušovať, budiť prudké vášne. Toto svoje presvedčenie ilustroval Du Bos príkladom: „Čím nebezpečnejšie sú cviky, ktoré odvážny akrobat predvádza na lane, tým pozornejší je zástup divákov. Ak skočí medzi dva kordy, ktoré by ho určite prebodli, akonáhle by sa jeho telo v zápale pohybu iba o kúštiček odchýlilo od čiary, ktorú musí opísať, potom sa stáva dôstojným predmetom všetkej našej žiadostivosti po novom. Postavme tam namiesto kordov dve palice, napnime lano nad lúkou púhe dve stopy nad zemou, márne bude predvádzať tie isté cviky, ktoré robil predtým, nikoho

ani nenapadne, aby sa na neho pozeral, s nebezpečenstvom sa stratí i divákova pozornosť.²⁴ Podobné požiadavky ako na umenie samo mal Du Bos aj na posudzovanie umeleckých diel, kde namiesto poznania pravidiel a techniky sa mal uplatniť individuálny vkus.

Za Du Bosových čias sa umenie len pomaly od-pútavalo od tradície. V čom sa však menilo predovšetkým, to bola praktická stránka vzťahov medzi ním a spoločnosťou. Zánik všeobecnej jednotiacej idey privolať i koniec duchovnej, formovej i funkčnej integrácie umení pod záštitou architektúry, pretrhnutie starých väzieb umenia na verejnú potrebu a tým i stratu objednávateľa. Táto strata bola o to väčšia, že aj kráľovský dvor schudobnel a po bankrote Ľudovíta XIV. sa musel postupne vzdať úlohy patróna umenia. Ba ešte aj šľachta, v zhode s duchom rokoka, mala záujem už len o umenie intímne, menšie v citoch aj v meradle. Umelec sa tak odrazu ocitol zoči-voči novej ekonomickej skutočnosti. Musel hľadať nový spôsob, ako predstúpiť so svojím dielom pred verejnú.

Touto novonájdenu cestou umenia k publiku sa stali výstavy. Novonájdenu, nie novou, lebo výstavy, ako spôsob predvádzania umeleckého diela divákovi, vznikli dávnejšie, v renesančnej Itálii.²⁵ Ostatne aj v Paríži sa prvý Salón konal už roku 1667 a po ňom nasledovalo niekoľko ďalších výstav pre úzky okruh zainteresovaných. No o sedemdesiat rokov neskôr, od usporiadania oficiálneho Salónu v Louvri roku 1737 a jeho sprístupnenia širokej verejnosti, sa stala z výstav pravidelná a vrcholná udalosť parížskeho umeleckého života.

Hneď od začiatku bolo medzi návštevníkmi výstav vidno „množstvo prostých zvedavcov všetkých tried a každého veku, ktorí obdivovali vystavené diela a živo o nich debatovali.“²⁶ Takto sa rozmáhala spontánna kritika, viedli sa rozhovory, celkom voľné a verejné, vznikala kritika umeleckých diel obecnosťou a kritika obecnosťou. Stará konverzácia o umení, ktorá prekvitala v okruhu akadémie a v dvorských salónoch, bola možno uhladenejšia i zasvätenejšia, ale dozaista nebola taká pozorná, zvedavá a živá ako táto hovorená kritika umeniamilovných Parížanov. Bola to však kritika, ako vravel Saint-Beuve,

ktorá bola iba tlmočníkom obecnosť.²⁷ No spolu s výstavami vznikla i potreba nového druhu písania a nového druhu čítania o umení, ktorá by zasa naopak, tlmočila publiku mienku zasvätených. Výstavy boli teda prvým podnetom k vzniku recenzentského písania, z ktorého neskoršie vyrástla moderná umelecká kritika.

Druhým podnetom boli noviny. Po drobných oznamoch, ktoré od roku 1735 uverejňoval *Mercur de France*,²⁸ začalo sa v novinách o Salónoch písať pravidelne a podrobnejšie. Takto sa písanie o výtvarnom umení stalo z veci úzko špecializovanej verejnou spoločenskou záležitosťou. Takto nakoniec spontánna kritika i recenzentská činnosť vyústili do budúcej novinárskej kritiky. Hovoríme budúcej, lebo sú na to dôvody. Je pravda, že predmetom tohto raného novinového písania o umení boli diela nové, práve vznikajúce, že sa zaoberalo umením súčasnosti a to isté chceme od kritiky aj dnes. Treba mu priznať aj jeho novú adresnosť, to, že sa ako nikdy predtým nijaká spisba o umení obracala už nie k odborníkom, ale k laickému čitateľovi, k širokej verejnosti.

Keby sme sa uspokojili s týmto konštatovaním, dalo by sa povedať, že sme sa už dostali do tesnej blízkosti k našej vlastnej téme, k počiatkom modernej umeleckej kritiky. No treba si všimnúť ešte jednu vec, ktorá je vskutku paradoxná. Totiž, že tejto ranej novinovej „umeleckej kritike“ celkom chýbal kritický aspekt. Že bola všetkým možným, len nie, v pravom zmysle slova, kritikou.

Prečo? Lebo štátna moc, i keď chudobnejšia, bola ešte dosť silná na to, aby si mohla ponechať právo rozhodovať ako o Salónoch a o tom, čo sa na nich má vystavovať, tak aj o novinách a o tom, čo a ako sa v nich má písať. Stačilo, že bolo dovolené vystavovať len to, čo prešlo starostlivým výberom a schválením poroty. Akékoľvek zaujatie kritického stanoviska tu teda bolo nežiadúce a vďaka ostrážitej cenzúre aj nemožné.²⁹ Preto si novinové komentáre k výstavám dlho uchovávali podobu neosobných opisov, akéhosi kronikárstva, oživovaného spomienkami, anekdotami, príbehmi zo života umelcov.³⁰

Iným typom sprostredkovania medzi umelcami a publikom bolo znalectvo.³¹ Bol to svojho druhu pendant hovorenej kritiky, s tým rozdielom, že znalectvo malo bezprostredný vplyv na kúpu a

predaj umeleckých diel. Connoisseur, znalec, podobne ako novinár, vyjadroval vkus dňa, no jeho úloha poradcu mu umožňovala nie iba podieľať sa, ale priamo rozhodovať o spoločenskom i materiálnom osude umelcov, o ich publicite, o ich úspechu alebo neúspechu. Takto znalectvo využívalo a neraz zneužívalo svoju moc vo vlastný prospech, predstavovalo „tyranu“,³² ktorej vláda trvala až do šesťdesiatych rokov a potom pokračovala v iných formách, čiastočne ako ďalšia, iba skrytejšia tyrania a čiastočne ako skutočné znalectvo alebo, ako hovorí Panofsky, lakonické de-jepisectvo.³³

Ani v novinových recenziách ani v znalectve sa však nemohla preukázať tá pravá kritickosť, ktorá bola pre 18. storočie taká príznačná. Objavila sa však inde, tam, kde sa nedala vnucovať nijaká poslušnosť. Bola tu už zmienka o tom, že najvlastnejším prejavom meštiaka sa stali polemika, diskusia, pamflet. Vydávali sa samostatné brožúry o verejných veciach od politiky a náboženstva až po literatúru a výtvarné umenie, ktoré na rozdiel od cenzurovaného novinového písania boli predovšetkým výrazom kritického ducha.³⁴

Takto v podobe brožúry vyšiel roku 1747 aj spis La Fonta de Saint Yenne *Réflexions sur quelques causes de l'état présent de la peinture en France. Avec une examen des principaux ouvrages exposés au Louvre le mois d'août 1746*, všeobecne uznávaný ako prvá moderná a skutočná umelecká kritika. V úvode tohto spisu autor napísal: „Vystavený obraz je kniha, ktorú tlač priviedla na svetlo, hra, predvedená na javisku — každý má právo ho posudzovať.“³⁵ Za základ hodnotenia umeleckého diela považoval La Font konfrontáciu znalectva s mienkou publika. Predpokladal však, že verejný vkus býva vrtošivý, a preto odporúčal opierať sa o to, pri čom sa v chvále i v hane zhodne najväčší počet hlasov.

La Font videl zmysel kritiky v jej pôsobení tak na verejnosť, ako aj na umelcov. Pokiaľ ide o priame posúdenie „súčasného stavu maliarstva vo Francúzsku“, zavrhol rokoko ako koketné, afektované a priveľmi mondénne, a tým otvorene protirečil vládnúcemu štýlu. U Bouchera, napríklad, postrádal „... silnejšie a dôraznejšie farby tela, viac vznešenosti a výrazu vo vzhľade hláv, najmä v jeho madonách, ktoré by nemali dôstoj-

nosťou a mravopočestnosťou zaostávať za Raffae-lovými, Carraciovcov, Maratovými, Le Brunovými, Poussinovými, Mignardovými a pod. ... Tiež by sa žiadalo, aby v jeho postojoch bolo trochu viac pravdivosti a prirodzenosti.“³⁶ No zároveň Chardinovi, u ktorého si cenil maliarsku citlivosť a opravdivosť, vytýkal všednosť námetu, ktorá mu bráni dosiahnuť veľkosť maliarov historických scén, lebo: „Zo všetkých maliarskych druhov nepochybne prvý je historický. Maliari histórie sú jedinými maliarmi duše...“³⁷ Tieto výhrady však nezabránili La Fontovi predsa len zvolať: „Šťastlivé storočie, v ktorom pokrok a dokonalosť vo všetkých umeniach znovu urobili Francúzsko rivalom Itálie.“³⁸

La Fontov význam pre dejiny kritiky nespočíval natoľko v súdoch, ktoré vyslovil, ako skôr v jeho prístupe k veci. To znamená v sústredení sa na konkrétne diela, a to na diela práve vytvorené a v ich porovnávaní a nahradení tradičného princípu konfrontovania diela s vopred danými regulami opačným postupom, od skúmania jednotlivých diel k zovšeobecňujúcim záverom.

La Fontov spis vyvolal búrku rozhorčenia medzi umelcami. V nej vyvrcholili prejavy nevraživeho pomeru umelcov ku kritike,³⁹ preukazované od čias Du Bosových aj napriek tomu, že skutočne kritická kritika bola ešte len zriedkavosťou. Hlava akadémie Coypel vystupoval vo svojich prednáškach proti zverejňovaniu posudkov o umeleckých dielach i proti tomu, aby sa o odborných otázkach umenia vyslovovali laici. V tomto boji neskôr pokračoval znalec a starožitník Mariette⁴⁰ a rytec Cochin, ktorému sa podarilo presadiť zákaz uverejňovania recenzií výstav na jeden rok.⁴¹

V druhej polovici 18. storočia sa situácia menila a kritika postupne získavala viac voľnosti. Nie však ako púhy dôsledok toho, že v spore umelcov s kritikmi kritici nepodľahli. Dôvody tejto zmeny tkveli predovšetkým v tom, že nebolo už takej sily, ktorá by zabránila, aby tu veci, aspoň v rámci jestvujúcich možností, nenadobudli voľný priebeh. Lebo tí, čo bývali mocní, štát a dvor, boli čoraz bezmocnejší a čoraz silnejší bol meštiak. Čím ďalej tým zjavnejšie práve on pôsobil na umenie. Uplatňoval už svoje nároky aj ako kupec, chcel teda počuť zasvätenú mienku, aby si vedel správne vyberať.

Od kritiky sa teraz očakávalo, že bude učiť ľudí oceňovať na umení i to, čo sa prieči ich osobnému vkusu. „Umenie udáva pravidlá a vkus výnimky“, napísal ešte roku 1738 Montesquieu, „vkus odhaľuje, za akých okolností by sa mu malo umenie podrobiť a za akých okolností by sa mal on podrobiť umeniu.“⁴² V skutočnosti však kritika skôr ustaľovala vkus, ktorý bol už ustálený. Navyše sama často prijímala za svoje hotové sudy a pre tento svoj konformizmus potom strácala schopnosť rozlišovať medzi pravými a zdanlivými hodnotami. Preto tiež, ako poznamenal Brunetiére, „... ženy milovali a ľudia z vyššej spoločnosti si vážili nie Corneilla a Racina, tým menej Boileaua, Moliéra, ba ani Voltaira a Montesquieua, ale Voiture, Bensenarda, Quinaulta, ... teda vyumelkovaných, strojených“.⁴³ Podobne i vo výtvarnom umení sa uctievali mená, ktoré po čase celkom stratili svoj bývalý lesk a dnes nám už nič nehovorí. Schopnosť a najmä vôľa rozpoznávať skutočné kvality súčasných umelcov a ich diel sa mohla v kritike plne presadiť až neskoršie, v nasledujúcom storočí.

Ak sa zmenilo postavenie kritiky francúzskeho dix-hutième, ona sama sa veľmi nezmenila. Pridržiavala sa La Fontom stanovených zásad, no v metóde sa viazala ešte na oveľa staršiu tradíciu. Uspokojovala sa zväčša s opisom umeleckých diel podľa jednotlivých kategórií, ako boli námet, výraz, historická vernosť, kompozícia, kresba, kolorit, ba ešte aj riasenie drapérií. Rovnako postupovala pri hodnotení, ktorému takto celok diela a jeho umelecká podstata spravidla unikali.

Celok kritickej spisby tohto obdobia vybledol v tieni jej najväčšieho predstaviteľa, Diderota. Práve on podal jedinečný dôkaz o tom, čo zmôže metóda, ak sa dostane do rúk majstra. O otázkach výtvarného umenia, podobne ako o divadle a o hudbe, začal Diderot uvažovať bez zvláštnej „odbornej“ prípravy, no zato s výnimočnou vnímavosťou, intuíciou a vášnivým zaujatím. Roku 1763 sa v liste jednému z bratov Grimmovcov vyslovil: „Viete, priateľu, čo si žiada opísanie Salónu, ak sa má mne i Vám páčiť? Všetky druhy vkusu, srdce, vnímavé ku všetkým pôvabom, dušu, schopnú donekonečna sa nadchýňať, rozmanitosť štýlov, ktorá by zodpovedala rozmanitosti štétcov.“⁴⁴

V jeho názoroch na umenie, zaznamenaných v kritikách Salónov z rokov 1759—1781,⁴⁵ akoby boli prítomné obe protikladné tendencie, ktoré celkove charakterizovali 18. storočie. Na jednej strane chvála morálnych cností, pravdivosti a jasnosti tvaru a etickej hodnoty námetu, ktorých ideál ešte aj on videl v príklade antiky. Na druhej strane potreba vrúcnosti citu, drámy, vzrušenia. Tak napríklad o Boucherovi roku 1765⁴⁶ napísal: „Neviem, čo povedať o tomto človekovi. Úpadok vkusu, maľovania, kompozície, charakterov, výrazu a kresby prichádza krok za krokom za skazenosťou mravov... Stavím sa, že medzi postavami mužov a žien, ktoré namaľoval, nenájdu sa ani štyri vhodné pre basreliéf a ešte menej pre sochu. Je v nich priveľa pretvárek, koketnosti, manieri a afektovanosti na vážne umenie.“⁴⁷ A ďalej: „Odvážujem sa tvrdiť, že tento človek naozaj nevie, čo je pôvab, odvažujem sa tvrdiť, že predstavy jemnosti, statočnosti, nevinnosti, prostoty stali sa mu takmer cudzími, odvažujem sa tvrdiť, že ani na chvíľočku nevidel prírodu, aspoň nie tú, ktorá je na to, aby vzbudila záujem v mojej i vo vašej duši...“⁴⁸ Týmto, zjednodušene povedané, dvojakým nazeraním Diderot anticipoval obe hlavné smerovania najbližšej budúcnosti umenia tak neoklasicizmus, ako aj romantizmus.

Na rozdiel od La Fonta, Diderotov význam pre dejiny umeleckej kritiky spočíval menej v metóde a viac v konkrétnom hodnotení. Sainte-Beuve o ňom povedal, že mal vysoko vyvinutú schopnosť „polopremeny“, to znamená, že sa dokázal vžiť do postavenia autora diela, o ktorom práve písal, a vedel naň hľadieť z podobného zorného uhla ako ten, kto ho vytvoril. A tiež, že kritika vo Francúzsku pred Diderotom nikdy „nebola živá, plodná, prenikavá, ... akoby nebola mala dušu. Diderot jej ju prvý dal“.⁴⁹

O francúzskom 18. storočí sa dá vcelku povedať, že bolo pre dejiny umeleckej kritiky obdobím prechodu. Avšak tento prechod bol nevyhnutným predpokladom toho, čo sa malo udiť v najbližšej budúcnosti. Došlo v ňom, po prvé, k literárnej emancipácii kritiky od iných druhov písania o umení, najmä od teórie a rodiaceho sa dejepisu umenia. Po druhé, kritika nadobudla novú spoločenskú funkciu, novú publicitu. A napokon, po tretie, 18. storočie bolo tiež dobou prvých kritikov.

Všetko to, čo sa v kritike odohrávalo po Diderotovi, takisto ako to, čo sa po Veľkej buržoáznej revolúcii odohrávalo vo francúzskej spoločnosti, sa zdá v porovnaní s minulosťou oveľa zložitejšie, ťažšie prehľadné. Toto zdanie nie je iba vecou menšieho časového odstupu. Premenlivosť a vzájomná podmienenosť sociálno-ekonomických, ideologických, kultúrnych i umeleckých javov bola od začiatku 19. storočia taká nezvyčajne prudká a taká prenikavá, že je naozaj veľmi ťažké postihnúť tieto javy a ich jednotlivé stránky tak, aby ich obraz nebol neúplný alebo dokonca skreslený.

Na tomto mieste by prehľad údajov o kritike a kritikoch, čo ako stručný, bol iba znôškou názvov a mien, ktorých vlastný zmysel by nám ostal skrytý. Preto zanecháme chronologický postup a pokúsime sa pripomenúť aspoň niektoré z dôvodov, pre ktoré, ako zhodne tvrdia historiografovia umeleckej kritiky, vznikla práve vo Francúzsku a práve v 19. storočí skutočná a úplná umelecká kritika a aspoň niektoré z vlastností, ktoré dovoľujú hovoriť o nej ako o skutočnej a úplnej.

Aby sme sa však nevzdialili priveľmi alebo predčasne od historickej konkrétnosti, uvedieme najsamprv ako príklad ukážky z mienok viacerých kritikov o diele jediného maliara Delacroixa, muža, ktorého tvorba bola roky prameňom hádok a stala sa skúšobným kameňom kritiky.

Keď roku 1822 vystúpil Delacroix po prvý raz na Salóne s obrazom Dante a Vergílius, nazval ho Delécluze, čelný predstaviteľ Davidových prívržencov a v tom čase skutočná autorita, „mazanica“. Tým odvážnejšie museli znieť Thiersove slová: „Žiadny z obrazov neprezrádza, podľa môjho názoru, budúcnosť veľkého maliara, ako obraz pána de Lacroix, predstavujúci Danteho a Vergíliu v podsvetí. Môžeme tu totiž pozorovať hlavne výtrysk talentu, zárodok rodiacej sa nadradenosti, ktorá oživuje nádeje, dost ochabnuté priemernosťou ostatných obrazov... Svoje postavy kreslí, zoskupuje a umiestňuje, ako ho napadne, s michelangelovskou smelosťou a rubensovskou prekypujúcou silou.“⁵⁰

Po vystavení Masakry na ostrove Chio roku 1824 ešte i samému Stendhalovi sa videlo, že publikum sa pristavuje pri namodrastých a polorozložených mýtvolách Delacroixovho obrazu iba preto, lebo je znudené kopírovacou módou akademického

žánru.⁵¹ Mély-Janin označil Masakry za „hrubé, surové, kostrbaté, prašivé“⁵² a pre mnohých iných to bol jednoducho zlý obraz. Zato Thoré napísal: „Pokiaľ ide o mňa, nepoznám v umení nič krajšieho, ako sú tí mladí Gréci z Masakry... ten kontrast medzi nádherou orientálnej oblohy, pokojom prírody a nevýslovnou úzkosťou človeka, medzi hrôzou a krásou, medzi smrťou a životom, to nadšené unášanie do poetického sveta; lebo je to celkom nové umenie, podstata a tvar, cit a výraz.“⁵³

Dva roky po Davidovej smrti a rok po skone romantika pred romantizmom Géricaulta bol Delacroixov obraz Maniero Faliéro označený za šok Salónu, ktorý, podľa Viteta, udivoval bohatstvom koloritu, no ten sa mu zároveň videl taký ťažký a disonantný, že spôsoboval skôr únavu než potešenie.⁵⁴

O ďalšie dva roky, po vystavení Smrti Sardanapalovej, Delacroix odmietol ponuku vládnych objednávok, ktorými by ho boli zahrnuli, len keby bol ochotný zmeniť svoj štýl. A to i napriek tomu, že jeho vtedajšia situácia, podľa jeho vlastných slov, vyzerala takto: „... päť rokov som nedostal žiadnu objednávku, nepredal žiadny obraz. Môžete si predstaviť, čo tento nedostatok zamestnanosti pre mňa znamenal, keď som sa cítil schopný pokryť celé mesto svojimi maľbami.“⁵⁵

Salón z roku 1831 sa niesol v znamení Júlovej revolúcie, stal sa tribúnou, ako vrazil Planche: „toho nového a vážneho pokolenia, narodeného včera a takého silného a mocného dnes, ktoré je nositeľom zvláštneho a závažného poslania, dovoľáva sa regenerácie spoločnosti, obnovenia inštitúcií...“⁵⁶ Medzi vyše štyridsiatimi obrazmi, ktoré sa vzťahovali na revolúciu, dominovala Delacroixova Sloboda, vedúca ľud na barikádach ako, podľa slov republikána a budúceho historika Hazéaua, „veľké a ušľachtilé nadšenie, ... delírium vlastenectva na bledých čelách a sklopených viečkach“.⁵⁷ V samej postave Slobody videl Heine „hrdinu, burácajúceho nad galejami“,⁵⁸ ktorý mu pripomínal „jedného z tých ženských filozofov, tých rýchlych poslov lásky, ... akí sa po večeroch túľajú na bulvároch“.⁵⁹

Po celé tridsiate roky sa viedli spory o Delacroixových výrazových prostriedkoch, o jeho štýle. Pre mnohých bola v jeho obrazoch na prvom mies-

te farba. Ba ešte i bratia Goncourtovci so svojim vkusom 18. storočia⁶⁰ o ňom tvrdili, že má „štetec, namočený v krvi a pušnom prachu“.⁶¹ „Nedá sa však povedať, že pán Delacroix nekreslí a že pán Ingres tu jediný má monopolné oprávnenie,“ písal Gautier, „pán Delacroix kreslí pohyb a pán Ingres pokoj; jeden útočí na figúry zo stredu, druhý z boku; tento štetcom, tamten ceruzou: to je všetko.“⁶² Laviron zas považoval Delacroixa za literárneho maliara a odmietal mienku, že mu išlo predovšetkým o farbu a o harmóniu.⁶³ „Ten nevyssloviteľný magnetizmus, ktorý vás priťahuje a rozochvieva vaše city,“ vyslovil sa o Delacroixovi Thoré, „to je ideálna krása, ktorá . . . spočíva viac v námete než v predmete, . . . vyvoláva z hĺbín našej duše mysteriózne sny, ktorými človek komunikuje s nadprirodzeným.“⁶⁴

Ešte roku 1845, keď porota Salónu váhala nad maliarovými obrazmi, postavil sa proti nej Gautier slovami: „Dobre! Pretože sa nezdá, že by ste o tom vedeli, moji drahí páni, oznamujeme vám jednu vec, že pán Eugène Delacroix je jedným z najznamenitejších maliarov francúzskej školy, ktorý je ctou a slávou veľkej krajiny, ktorý má a bude mať mocný vplyv na umenie svojej doby a ktorý bude figurovať v tom istom Louvri, z ktorého ho vyhánate, po boku Rubensa, Tintoretta, Tiziana, Murilla . . .“⁶⁵ No v recenzii toho istého Salónu už Baudelaire poznamenal: „Vďaka zdĺhavej spravodlivosti času, ktorý nakoniec zmierni nenávisť, údiv i zlú vôľu a odplaví do nenávratna všetky prekážky, máme už za sebou dobu, keď sa pri vyslovení Delacroixovho mena zaostanci žehnali a jeho meno bolo symbolom, zjednocujúcim všetkých jeho protivníkov . . .“⁶⁶

A neskoršie, po ďalšej revolúcii, označil básnik Delacroixa za predstaviteľa niečoho „celkom nového, čo z neho urobilo jedinečného umelca, človeka, ktorý nemá otca ani predchodcu a pravdepodobne ani nasledovníka, článok taký cenný, že je nenahraditeľný a keby sme ho vypustili, ak by to vôbec bolo možné, vylúčili by sme celý svet myšlienok a pocitov a v historickej reči by vznikla obrovská medzera“.⁶⁷

Tieto ukážky rôznych kritických mienok, i keď len celkom letmé, nám azda predsa len poskytnú konkrétnu látku k ďalším úvahám. Azda nás upozornia aspoň na niečo z toho, čo by sme si mali

všimnúť, ak sa chceme vyzvedať na otázky vzniku skutočnej a úplnej umeleckej kritiky.

Predovšetkým na to, že francúzska kritika 19. storočia sa rodila v prudkom vlnobití politického, sociálneho a umeleckého diania, aké čo do charakteru a rytmu nemalo vo vtedajšej Európe obdoby. Že sa rodila v Paríži, v tomto „hlavnom meste 19. storočia“, ktoré cez ustavičné zvraty, revolty, revolúcie a rezignácie prešlo za necelé storočie od cisárstva až po komúnu, aby ani pri tej neostalo.

Táto kritika bola teda plodom spoločnosti, upriamenej na prítomnosť. No nie už na prítomnosť prekvitajúcej francúzskej vzdelanosti ako v predchádzajúcom storočí. Prítomnosť umenia na pozadí prítomnosti vôbec sa teraz objavovala ako čosi nesmierne dráždivé, príťažlivé, nepodobné ničomu minulému, čo si zasluhovalo, ba priam si vynuovalo, aby sa práve jej, umeleckej súčasnosti, venovala ustavičná pozornosť, aby sa o nej hovorilo a písalo, aby sa o ňu viedol boj.

Záujem o prítomnosť sa v 19. storočí, ešte viac ako predtým, viazal na výstavy. Hoci klasicizmus i romantizmus mali znaky slohových vln, práve ony, prvý svojím anachronizmom a druhý subjektívnym a individualizmom, potvrdili nástup novej éry v umení. Ak umelci už dávnejšie stratili svojich tradičných patrónov, cirkev a dvor, odtiaľ pre nich nebolo spoľahnutia ani na štát ani na architektúru, ktorá sa vyčerpávala v hľadani nových stavebných typov pre nové spoločenské potreby, od priemyselných podnikov, bánk, úradov, múzeí, divadiel a pod. až po mestský nájomný dom. Umelec, najmä maliar, celkom nezávislý od spoločenskej objednávky, sa stal „neproduktívnym pracovníkom“,⁶⁸ ktorý vytvára svoje diela ako „hodvábnik vyrába hodváb, pre činné uplatnenie svojej prirodzenosti“.⁶⁹ Neostávalo mu teda iné, ako hľadať si pre svoj „tovar“ vlastný trh u obchodníkov s obrazmi, zberateľov alebo náhodných kupcov. Trh, značne neistý a závislý od mnohých vonkajších činiteľov. Tak viac než kedykoľvek predtým vystúpila do popredia otázka publicity. Stačí tu spomenúť starší prípad Davidov, ktorý by sa sotva bol stal tým slávnym Davidom, nebyť toho, že Revolúcia prijala za svoj jemu vlastný neoklasicistický štýl a že tento štýl prevzalo a prispôbilo si aj cisárstvo.

No napriek tomu nestratilo maliarstvo v 19. storočí svoju príťažlivosť. Ani ako povolanie, ani ako predmet spoločenského záujmu. Naopak. Revolúcia zverejnením umeleckých zbierok v Louvri sprístupnila umenie v Paríži všetkým a každému, „od deviatej hodiny ráno čakal nesmierny dav ľudí . . . na otvorenie múzea“.⁷⁰ A otvorenie Salónu roku 1831 zanechalo v recenzentovi z le Constitutionnel takýto dojem: „ . . . oblaky prachu, zvířené nohami návštevníkov, sa usadili na plátnach . . . Počas dvoch hodín boli tieto vrstvy prachu také hrubé, že celkom zmenili tón väčšiny obrazov“.⁷¹ Takto sa Paríž stal hlavným mestom umenia i hlavným mestom výstav, ktoré od Júlovej revolúcie navštevoval nevídaný počet — milión — divákov.⁷²

Od zmienky o výstavách sa dostávame priamo k ďalšiemu z momentov, ktoré podnecovali vývin umeleckej kritiky, k novinárstvu. Bola tu už zmienka o novinovej kritike 18. storočia i o tom, prečo a ako bola obmedzená. Noviny a novinárstvo neboli teda pre 19. storočie nijakým objavom. „Nebolo však,“ píše Thibaudet, „novinárov. Tí prišli až po Voltairovi . . . Voltaire a Diderot svojím pružným, dravým a pôsobivým štýlom osemdesiateho storočia utvorili školu novinárstva, splodili potomstvo novinárov. Voltaire, ktorý literárnych novinárov pokladal iba za bastilských diviakov, by sa veľmi čudoval tomuto otcovstvu.“⁷³ Toto novinárske potomstvo, zbavené predsudkov a obohatené o najlepšie kritické osobnosti doby, predkladalo čitateľom svoje názory na práve prebiehajúce umelecké dianie, pokúšalo sa na ich základe dôjsť k všeobecnejším úvahám o súčasnej situácii v umení i k prognózam do budúcnosti.

A tu sa pred nami vynárajú otázky: kto bol kritik? Vznikla zároveň s kritikou i profesia kritika? O kritike ako o profesii hovoril, nie veľmi lichotivo, už Voltaire: „U moderných národov, pestujúcich literatúru, sme sa stretli s ľuďmi, čo sa ujali ako kritici z povolania, ako sa ujali prehliadači sviň, ktorí majú zisťovať, či sediaci nevedú na trh choré zvieratá.“⁷⁴ Lenže na rozdiel od literárnej kritiky aj profesionálni umeleckí kritici, podobne ako novinári, prišli až po Voltairovi a boli sprvoti skôr výnimkou ako pravidlom.

Aké teda boli pôvodné alebo hlavné povolania

ľudí, ktorí spolutvorili rané dejiny modernej umeleckej kritiky? Tak ako v minulosti aj teraz to boli sami umelci, buď tvorcovia, ktorí cítili potrebu sprevádzať vlastné dielo slovom, ako Delacroix, Ingres, Courbet alebo neskoršie Manet, Cézanne, Gauguin a ďalší alebo tí, ktorí sa venovali predovšetkým písaniu o iných umelcoch, ako Delécluze, Fromentin alebo Astruc. Oveľa menej ako v iných krajinách, s výnimkou Taina a Proudhona, sa vo Francúzsku zaujímal o umenie filozofi.

Avšak aj medzi tými, ktorých by sme mohli považovať za profesionálnych kritikov, boli mnohí, ba azda väčšina z nich, ľudia s rôznymi povolaniami. Ak nerátame treforadých kritikov, ktorí sa živili písaním vaudevillov alebo gastronomických príručiek,⁷⁵ spomeňme aspoň, že napríklad Vitet bol historik, Lenormant profesor egyptskej archeológie a konzervátor antiky v Bibliothéque Nationale a Peisse konzervátor zbierok na École des Beaux-Ars. Kritikou sa zaoberali aj štátnici, Guizot, Clemenceau a Thiers. Boli však i „čistí“ kritici, z prvej „modernej“ generácie, ako Planche, Thoré, Descamps alebo Laviron, ktorí boli v jednej osobe kritikmi i novinármi.

Zvláštnou a azda aj najvýznamnejšou kapitolou francúzskej umeleckej kritiky 19. storočia bola kritika spisovateľov. Alebo, ako vraví Thibaudet, „kritika majstrov“, ktorá jestvovala popri „majstroch kritiky“.⁷⁶ Je to kapitola sama osebe a ťažko sa dá o nej hovoriť bez kontextu s vlastným literárnym dielom, s vlastnou umeleckou tvorbou spisovateľov, ktorí boli i majstrami umeleckej kritiky. Preto sa uspokojíme len so zmienkou o tom, že so Stendhalom, Gautierom, Baudelairom, Champfleurom, bratmi Goncourtovcami alebo Zolom sa spisovatelia a básnici stavali na stranu výtvorných umelcov, obhajovali ich v umeleckých a generačných zápasoch, sympatizovali s nimi vnútorne i navonok. A prenikavosťou svojho videnia i literárnou kvalitou svojho písania pozdvihli a udržiavali umeleckú kritiku na úrovni naozajstnej tvorby.

Ďalšou novou a dôležitou črtou kritiky, ktorú splodilo francúzske 19. storočie, bola mnohorkosť. To znamená rozmanitosť kritických zámerov a koncepcií dovtedy celkom neznáma a nemožná. Pri pozornejšom pohľade sa ukáže, že táto nová

stránka umeleckej kritiky mala trojaký pôvod. Predovšetkým v samom umení. To sa postupne vynaňovalo spod závislosti od iných oblastí ducha a čoraz viac sa stávalo autonómnu tvorbu diel, ktoré boli samy v sebe úplné a v ktorých intencie umelca i diváka dosahovali svoj konečný cieľ. Dochádzalo k oslobodeniu tvorivého subjektu a vzniku osobného štýlu ako prejavu umelcovho individuálneho temperamentu a jeho vzťahu k svojmu sociálnemu a kultúrnemu prostrediu.⁷⁷ Pôvodný dualizmus neoklasicizmu a romantizmu vyústil do mnohotvárnosti umenia a umeleckého diania, ktorá zasa nachádzala svoje odzrkadlenie v mnohotvárnosti kritických reakcií.

Druhým priaznivým momentom bola politická diferenciácia spoločnosti a z nej vyplývajúca pluralita rozličných, neraz celkom protikladných postojov a mienok. To prispievalo k tomu, že v umeleckom živote i v kritike, aj keď nie úplne a často iba zdanlivo — sa priznávali rovnaké práva viacerým tvorivým postupom a viacerým systémom vkusu.

A po tretie, sama kritika bola teraz postavená zoči-voči takému množstvu nových a rôznorodých fenoménov, že už v tom, čo z nich a ako ich bola schopná postihnúť, aké stanovisko zaujať, čím a ako bola podnecovaná a podnetná, ju nevyhnutne robilo mnohorakou, žičiacou pluralizmu.

Všetky tieto zjavy, mnohotvárnosť umenia, liberalizmus i pluralita vnútri samej kritiky stavali kritiku pred otázku voľby. Nevyhnutne teda pľdili kritiku zaujatú, stranícku. Grate v tejto súvislosti hovorí o pravičiarkej kritike, ktorú pôvodne reprezentovali zástancovia neoklasicizmu, ako Delécluze, Emeric-David, Boutard, z mladších Coupin a Landon; o kritike stredú, predstavovanej Arnaultom, Merlom, Vieillardom, Martinom či Barginetom; a o kritike ľavičiarkej, kam patrila väčšina kritikov „prvej triedy“, obhajcov romantizmu a neskoršie realizmu, od Jala, Viteta, Flocony, Aycarda, Scheffera cez Lenormana, Laverona, Planchea, Thorého a Castagnaryho⁷⁸ až po kritiku spisovateľov. To na jednej strane viedlo k diskusiám a sporom medzi kritikmi a na druhej strane privykalo publikum na rozdiely a porovnávanie praxou zmierovacieho súdu.

Nové typy kritiky, ich vlastnosti a metódy súviseli s novými vlastnosťami a metódami umenia.

Tak sa od začiatku ocitala kritika tvárou v tvár zmenám v oblasti námetu. Heroické témy z čias revolúcie a napoleónskych vojen vystriedali príbehy, ktorých hrdinovia „neniesli nijaké preslávené meno“. „Zobrazovanie drobných nešťastí, všedných príhod, krehkosti ľudstva,“ napísal Scheffer, „sa stalo zaujímavým, len muselo byť pravdivé a vzrušujúce.“⁷⁹ Umelec sa už neprispôboval námetu, ale ten sa mu javil ako prostriedok, ako jeden z prostriedkov na zviditeľňovanie toho, čo ani zďaleka nespočívalo v námete samom.

Takto sa objavila i nová úloha kritiky, rozpoznával mieru pravdivosti umeleckého diela. Nová v tom, že sa líšila od starého posudzovania pravdepodobnosti alebo historickej vernosti spodobenia literárneho námetu, že spočívala v uznaní života a prírody za hlavných inšpirátorov umeleckej tvorby. „Pravdivým umelcom nie je ten, kto prírodu napodobuje do všetkých podrobností,“ vysvetľoval Cloretie v *Spomienkach na Corota*, „ale ten, kto si v prírode všimne motív, zachytí ho, zmocní sa ho a tak ho poznamená svojou osobitosťou.“⁸⁰

Takto chápaná pravdivosť nás približuje k ďalšiemu fenoménu v umení samom i v jeho vnímaní a posudzovaní, k imaginácii. Príroda je len slovník, hovoril Baudelaire. Tí, ktorí nemajú obrazotvornosť, z neho len opisujú. Ale maliari, ktorí sa riadia obrazotvornosťou, nie v zmysle fantázie, ale skutočnej tvorivej imaginácie, hľadajú v slovníku prvky, ktoré potom usporadúvajú a dávajú im celkom nový vzhľad.⁸¹

Pri tomto usporadúvaní prvkov, pri ich vteľovaní do nového vzhľadu sa — začnúc romantizmom — dbalo o jedinečnosť a svojbytnosť výrazových prostriedkov, vlastných práve a výlučne len výtvarnému umeniu. „Potešenie, ktoré poskytuje obraz,“ písal Delacroix, „je celkom iné ako potešenie, ktoré poskytuje literárne dielo. Vyvoláva taký druh vzrušenia, aký môže spôsobiť len maliarstvo, básnictvo o ňom nedáva nijakú predstavu. Toto pôsobenie sa zakladá na určitom usporiadaní farieb, svetla a tieňov. Je to niečo, čo by sa dalo nazvať hudbou obrazu.“⁸² Zmyslová stránka diela sa takto stávala jedným z najvypätejších nositeľov umeleckého výrazu. Aj kritika jej venovala oveľa väčšiu pozornosť. Namiesto všeobecne známej normy alebo estetického ideálu,

mohla sa opierať už len o vlastný inštinkt, skúsenosť oka a o vlastný vkus. Pravidlom bolo — nemať pravidlá. Preto Zola ešte roku 1866 kritizoval Proudhona: „Práva vykladača sú široké, viem to, každému je dovolené povedať, čo pri pohľade na umelecké dielo cíti. V Proudhonových myšlienkach pred Courbetovými obrazmi sú i poznámky prenikavé a správne. Lenže ostáva filozofom, nechce cítiť umelecky... jeho výklady sa stávajú nebezpečné, keď ich zhrňuje do pravidla a chce z nich urobiť pre umenie zákony.“⁸³

S oslobodením a uznaním individuálnej tvorivej sily sa k záujmu kritiky o dielo pripojil záujem o osobnosť umelca. Klasik francúzskej literárnej kritiky Sainte-Beuve si v článku O kritickej metóde kládol otázky, ako si pri takomto štúdiu treba počínať, aby kritikovi neušlo nič podstatné, aby sa nedal oklamať frázami a dobral sa až k pravde ako v prírodnom štúdiu.⁸⁴ Toto skúmanie sa pritom neupínalo len na hotovú ľudskú a umeleckú osobnosť tvorcu, ale dotýkalo sa aj jeho pôvodu, prostredia, výchovy a sociálneho postavenia.

Z nazerania umenia ako individuálnej tvorby, ako procesu, ktorý je sám v sebe uzatvorený a riadi sa podľa osobitých, sebe vlastných zákonitostí, vyrástla idea umenia pre umenie. Nešlo tu však, ako si to často vysvetľujeme dnes, len o obhajobu autonómie umenia, so zreteľom na jeho výrazové prostriedky, na jeho formu. V skutočnosti bola idea „l'art pour l'art“ — v umení i v kritike — šťastí výrazom delby práce, kráčajúcej ruka v ruke s industrializáciou, a šťastí aktom obrany proti nebezpečenstvu životnej automatizácie, znamenala teda snahu o uchovanie individuálnej kvality a spontánnosti, navzdory všeobecnej mechanizácii života.⁸⁵

Na druhej strane sa francúzske umenie od romantizmu — ako dedič Rousseauov a súpútnik saint-simonistov — otvorene stavalo na stranu odbojných životných a životodarných síl. Uvedomovalo sa ako ich spolubojovník v nadchádzajúcich konfliktoch a zápasoch, ako nositeľ a spolutvorca revolučných ideálov. Tak sa aj kritika, zo straníckej či zaujatej, stávala kritikou sociálne i politicky zaangažovanou. „Pokiaľ ide o kritiku v pravom zmysle slova,“ vyslovil sa Baudelaire, „aby bola spravodlivá, to znamená, aby mala nejaké raison

d'être, musí kritika niečomu strániť, musí byť vášnivo zaujatá, politická, to znamená, že musí vychádzať z určitého výlučného názoru, ktorý otvorí čo najširšie obzory.“⁸⁶

Z naznačených kritických postojov a metód vyplynuli ďalšie, ako rozlišovanie medzi veľkosťou talentu a priemernosťou, medzi pôvodnosťou a eklekticizmom a mnohé iné, o ktorých sa dá ťažko hovoriť bez hlbšej a mnohostrannejšej analýzy. Vcelku však možno povedať, že táto kritika nadobudla — v porovnaní s predchádzajúcimi obdobiami — dve základné a rozhodujúce nové črty. Jednak vedomie, že umelecké dielo je tvorivou hodnotou, jedinečnou a neopakovateľnou, ktorú kritik musí rešpektovať a musí sa tiež usilovať ju chápať, rozoznávať a vykladať. A jednak zameranie kritiky na skutočný kritický súd a jeho zdôvodnenie, jej pozdvihnutie do postavenia naozajstného formulátora kritérií — vždy závislých a podmienených umením samým — a obhajcu hodnôt životaschopných, vitálnych, pravých proti zdanlivým alebo nepravým.

Všetko to, čo sa v umeleckej kritike odohralo od romantizmu, potvrdzuje, že práve 19. storočie vo Francúzsku bolo dobou a miestom vzniku skutočnej a úplnej umeleckej kritiky. No ešte zaujímavějšíe pre nás je, že už vtedy, v tomto ranom štádiu, mala kritika takmer všetky tie hlavné vlastnosti, ktorými sa vyznačuje po dnešné dni. A sú to práve ony, ktoré nám dovoľujú hovoriť o tejto kritike ako o skutočnej a úplnej.

Všimnime si najsamprv otázku funkcie umeleckej kritiky. Aby sa táto funkcia ustálila, aby sa vôbec zrodila, museli sa umenie i spoločnosť, v ktorej vznikalo, ocitnúť v situácii, nejestvujúcej pred 19. storočím. Takáto situácia nastala zároveň s tým, ako sa umenie odpútalo od po stáročia platných väzieb a vstúpilo — vnútorne i navonok — do nových vzťahov, ako sa zmenili ciele i zmysel vytvárania umeleckých diel a s ním i postavenie a poslanie umelcov, duchovná i materiálna štruktúra umeleckého života. Funkcia umeleckej kritiky, skutočnej a úplnej, vyklíčila predovšetkým z týchto koreňov: z potreby ľudí, laikov, publika vojsť do dialógu s umením. A môcť sa pri tomto dialógu oprieť o slová, ktoré hovoria o umeleckých dielach, ktoré mlčia. Mlčali najmä odvtedy, odkedy zanikli súvislosti, v ktorých „obsahy“ ume-

leckých diel a ich „formy“ patrili ešte spoločnému, všetkým známemu myšlienkovému, citovému i zmyslovému svetu istej obce. V 19. storočí, keď parížske Salóny znovu postavili umelecké diela pred zraky širokej verejnosti, vzrástol dopyt po čítaní o umení. O tom tu však už bola reč. Stačí azda ešte poznamenať, že písanie, ktoré tomuto dopytu vyhovovalo, si kládlo za cieľ umenie, a to treba zdôrazniť — umenie súčasnosti —, vykladať porovnávaním, súdom, polemikou. Teda zaujatím stanoviska, ozajstnou kritikou ho divákovi približovať a pritom pôsobiť na jeho vkus. Dodajme, že tu alebo odtiaľ kritika popularizovala nielen umenie, ale i samu seba.

Druhým koreňom, z ktorého vyrastala ďalšia funkcia kritiky, bolo jej zameranie na opačnú stranu, smerom k umelcom. Každý súd, ktorý kritika vynáša, sa pohybuje v rozpätí dvoch krajností: sympatie alebo antipatie k umeleckému dielu, resp. jeho tvorcovi. Pravda, to platí len o kritike, schopnej vynášať súdy. Presnejšie povedané, nemusí ísť ani o súdy, ale skôr o postoje, o zaujatie stanoviska. 17. storočie so svojím premeriavaním umenia a nátlakom naň a na umelcov pomocou vopred daných noriem splodilo predchodcu dogmatickej, autoritatívnej kritiky. S romantizmom nadobudla funkcia kritiky ako autority aj nový, pozitívny zmysel. Zameniac odsudzovanie nedostatkov za vyzdvihovanie predností pomáhala kritika umelcom v ich zápase o presadenie nového proti prežitým, no ešte vždy platiacim konvenciám. Popri takejto tradícii kritiky vznikla a dodnes jestvuje aj tradícia chválorečí na výtvyry, ktorým to neprislúcha. Kritika, ktorá neslúži, ale poslúhuje.

Ďalšia z funkcií umeleckej kritiky vzišla z hromadenia a vzájomného stretania protikladov. Od čias La Fontových sa stalo samozrejmosťou, že medzi umelcami a kritikmi býva často nepriateľský vzťah. Umelci obviňujú kritikov zo zaujatosti, z nedostatku pochopenia, ba i zo zlomyseľnosti a hlúposti, kým kritici zas neraz chcú mať pravdu za každú cenu, dopúšťajú sa omylov raz viac, inokedy menej ospravedlniteľných. „Umelec vytyka kritike predovšetkým to,“ písal už Baudelaire, „že aj tak nemôže ničomu naučiť ani meštiaka, ktorý neveršuje, ani nemaľuje, ani umenie, pretože z jeho útrobov sama vyšla. A predsa, koľko dneš-

ných umelcov vďačí jedine kritike za svoj úbohý ohlas. A to jej možno právom vytykame.“⁸⁷

A azda ešte prirodzenejšie boli a sú vzájomné spory medzi kritikmi. Od nevážnych škriepok až po zásadné diskusie, v ktorých ide o skutočné vyjasňovanie problémov, o naozaj vážne a poctivo mienené zápasy názorov na podstatu vecí. Keď k jednému i druhému prirátame ešte nedorozumenia, ku ktorým dochádza medzi kritikmi a ich čitateľstvom, ukáže sa, že to predovšetkým musí byť sama kritika, ktorá z týchto zrážok nakoniec ťaží. Že vďaka nim sa musí usilovať byť ustavične v strehu, mať poruke vždy nové, vierohodné argumenty, nezabúdať, že pre ňu, na rozdiel od súdnictva, je len veľmi málo trvale platných zákonov. A z nich napokon, zo všetkých názorových trení a sporov, ktoré z kritiky vzhádzajú a v nej vyúsťujú, ťaží aj umenie, umelci a publikum, lebo ony pomáhajú udržiavať a živiť nepretržitý pohyb, prúdenie, záujem, napätie medzi tým, čo sa rodí a zreje, čo sa ukladá, stráca a obnovuje.

K týmto trom koreňom funkcie umeleckej kritiky sa drží a od nich závisí i štvrtý: uvedomenie si seba samej, svojich cieľov a svojich možností aj hraníc. Francúzske 19. storočie je z tohto hľadiska nielen kolískou modernej kritiky výtvarného umenia, ale aj jej teoretického a historického sebapoznávania.⁸⁸ Zároveň s týmto sebauvedomením a sebapoznávaním sa časom dospelo k rozlišovaniu, dalo by sa povedať, vnútornému, k diferenciácii vnútri kritiky. „Dnes sa musí písať veľa,“ citujeme ešte raz Baudelaira, „preto treba postupovať rýchlo; preto sa treba ponáhľať pomaly; preto je nevyhnutné, aby všetky rany sedeli, aby ani jeden zásah nebol zbytočný.“⁸⁹ Novinárska kritika, ktorej išlo predovšetkým o okamžitý a silný úder, mala málo času na rozmýšľanie. Riskovala teda, že bude a často aj bola unáhľená, povrchná. Preto musela ustupovať inej kritike, sústredenejšej, prenikavejšej, hlbavejšej — kritike knižnej. Tá sa však zas mohla „ponáhľať len pomaly,“ mohla byť plodnejšia, tvorivejšia, trvácnejšia ako každodenná novinárska kritika, no mala tiež inú publicitu. A tak, hoci sa obe navzájom prenikali a jedna z druhej vyrastala, predstavovali a podnes predstavujú akúsi jánosovskú dvojtvárnosť, dve — zhodujúce sa podstatou, no rôzne zamerané — formy či typy kritiky.

A tu sa dostávame od funkcie kritiky k jej metódam. Pokúsili sme sa tu naznačiť, ako tieto metódy vznikali a aké boli. Až do 19. storočia sa kritika formovala spolu s problémom druhov. Poznanie druhov bolo to hlavné a dlho aj to jediné, čo predurčovalo jej metódu. Od romantizmu rozhodovala o metódach kritiky snaha vidieť. Vidieť všetko, čo sa dalo, nielen na umeleckom diele samom osebe, ale aj na súvislostiach, ktoré v ňom boli vtelené. Onedlho potom, keď pôvodné „poznať“ vystriedala potreba „vidieť“, pribudla ešte vôľa „vedieť“. To znamená, zbavovať sa vlastných nedostatkov, prekonávať neistotu, subjektivnosť, jednostrannosť opieraním sa o to, čo malo svoje domovské právo za hranicami umeleckej kritiky.

Pri zrode umeleckej kritiky ako zvláštneho a samostatného odboru uvažovania a písania o výtvarnom umení teda spolupôsobili a ďalej spolupôsobia dva momenty. Na jednej strane úsilie urobiť z umeleckej kritiky — literárne i čo do zamerania a metód — autonómnu disciplínu. Súčasne, na druhej strane, vstúpiť do otvoreného vzťahu k „susedom“, či už najbližším, ako sú teória a dejepis umenia a estetika alebo vzdialenejším, ako filozofia, psychológia, história, sociológia a pod.

Spomeňme tu z týchto „susedov“ umeleckej kritiky aspoň jedného, dejepis umenia. Na prvý pohľad sa môže zdať jasné: zásadný rozdiel medzi oboma disciplínami spočíva, ako to definoval už Dresdner, v tom, že prvá sa zaoberá tým, čo v umení je a druhá tým, čo bolo. Prvá uplatňuje poznávanie pomocou inštinktu, intuície a fantázie, a preto je na rozhraní medzi vedou a umením, druhá sa zakladá na racionálnom a objektivizujúcom prieskume faktov a je čistou vedou.⁹⁰ Lenže od Dresdnerových čias sa táto odlišnosť znejasnila.

POZNÁMKY

¹ BAUDELAIRE, Ch.: Úvahy o niektorých súčasníkch, Praha 1968, s. 95.

² Pripomeňme tu adekvátnejšie obdoby termínu umelecká kritika v jazykoch, kde má táto disciplína najstaršie tradície: francúzsku „critique d'art“, nemeckú „Kunstkritik“, anglickú „art criticism“ alebo taliansku „critica d'arte“.

Vedy obyčajne sa začínajú v štádiu naivnej indukcie, píše Frey, každá disciplína sa stáva vedou v istom čase.⁹¹ Kritika so svojím úsilím o postup od náhodného ku kauzálnemu, od nesústavného k systematickejšiemu pri súčasnom uchovávaní pôvodnej autonómie a integrity sa dnes, aspoň vo svojich vrcholných výkonoch, čoraz väčšmi približuje vede. A dejepis umenia zasa dávno prestal byť súpisom alebo kronikou. Historikovi umenia nejde o púhe zhromažďovanie a klasifikáciu materiálu, ale ide mu o pochopenie umeleckých diel minulosti a o ich výklad, často pomocou postupov, zhodných s tými, ktoré vypestovala a rozvinula práve umelecká kritika. Tak sa stalo, že sa dnes často každá bádateľská práca v oblasti výtvarného umenia označuje za kritiku.⁹² Poznávanie úloh a cieľov umeleckej kritiky, jej poslanie, adresnosti a publicity, ako sa formovali v jej raných dobách a uchovali sa v hlavných črtách po dnešné dni, nám však potvrdzuje, že umelecká kritika a dejepis umenia sú dva protiľahlé brehy jednej rieky.

Otázku „susedov“ treba mať na zreteli i pri samom dejepise umeleckej kritiky. Ak chceme, aby nám práve on pomohol pri rozmýšľaní o podstate kritiky a o zmysle jej existencie, nemožno brať do úvahy len vlastnú kritickú literatúru, ale treba sa pokúšať o viacstranné, viacvrstvové skúmanie a opierať sa pritom o poznatky a metódy iných disciplín. Nie náhodou sa pri uvažovaní o kritike stretávame s výrazmi ako „anatómia kritiky“ alebo „fyziológia kritiky“.

Na záver ostáva len dodať, že tieto poznámky, i keď len celkom stručné a skicovitú, azda postačia ako podnet k tomu, aby sme si uvedomili, že dejiny umeleckej kritiky sú skutočne jednou z najschodnejších ciest pri hľadaní odpovedí na otázky: Čo je kritika? Pre koho je? Aké má poslanie a aký zmysel? Aká je a aká by mala byť?

Táto štúdia bola napísaná na jeseň roku 1972.

Ot antičnosti do konca XVIII veka, 1965; Pervaja polovina XIX veka, 1965; Vtoraja polovina XIX veka, 1966 a Pervaja polovina XX veka.

⁵ Historickou premenlivosťou pojmu kritika sa v súvislosti s literárnou kritikou podrobnejšie zaoberá WELLEK, R.: *Concepts of Criticism*, New Heaven — London 1963, s. 21—36. Vychádza z konštatovania o tom, že niet literatúry, ktorá by sa zameriavala na dejiny termínu kritiky. Jeho práca patrí k prvým pokusom o výklad tejto otázky.

⁶ DIDEROT, D.: *Skutočnosť v umení*, Bratislava 1959, s. 11.

⁷ BAUDELAIRE, Ch.: c. d., s. 205.

⁸ DRESDNER, A.: c. d., s. 6—7.

⁹ Otázkou hodnotenia umeleckých diel publikom sa podrobne zaoberá GOLASZEWSKA, M.: *Odbiorca sztuki jako krytyk*, Kraków 1967.

¹⁰ MARX, K., ENGELS, E.: *O umení a literatúre*, Bratislava 1954, s. 446.

¹¹ THIBAUDET, A.: *Fyziológia kritiky*, Bratislava 1964, s. 19.

¹² DRESDNER, A.: c. d.

¹³ OSBORNE, H.: *Aesthetics and Art Theory. A Historical Introduction*, New York 1970, s. 14—15.

¹⁴ BOILEAU, N.: *L'art poetique*, Paris 1674.

¹⁵ „Bez ohľadu na to, že talianske umenie secenta sa rozvíjalo v znamení barokového svetonázoru... keď klasicisti boli v menšine, nie je ťažké postrehnúť, že umelecká teória secenta, preniknutá racionalizmom a akademickou doktrínou, vychádzala z klasicistického základu.“ VIPPER, B. R.: c. d., *Ot antičnosti do konca XVIII veka*, s. 154.

¹⁶ BURCKHARDT, J.: *Úvahy o svetových dejinách*, Praha 1971.

¹⁷ „Dem Zweck, die reine Lehre als rocher de bronze zu stabilisieren, dienten nun die Konferenzen der Akademie, in denen in der Hand von Kunstwerken die Hauptprobleme der Kunst, speziell der Malerei, durchgesprochen wurden, und hier war es, wo die akademische Doktrin endgültig jene eigentümlich französische Prägung empfing, deren hauptsächliches Merkmal darin lag, dass sie überall dogmatischer, illiberaler, fanatischer war als die Lehre der Italiener.“ Pozri DRESDNER, A.: c. d., s. 88—89.

¹⁸ DE PILES, R.: *Dialog sur le coloris*, Paris 1671; *Dissertation sur les ouvrages des plus fameux peintres*, Paris 1681; *Cours de la peinture par principes*, Paris 1708.

¹⁹ KULTERMANN, U.: *Geschichte der Kunstgeschichte*, Düsseldorf 1966, s. 53—54.

²⁰ Rubens získal 18 bodov za kompozíciu, 13 za kresbu, 17 za farbu a 17 za výraz, Raffael 17 za kompozíciu, 18 za kresbu, 12 za farbu a 18 za výraz. Pozri: *The Critic and the Visual Arts*, New York 1965, s. 41.

²¹ GOMBRICH, E.: *Art and Illusion*, London 1968, s. 167.

²² VIPPER, B. R.: c. d., zv. *Ot antičnosti do konca XVIII veka*, s. 20.

²³ BURCKHARDT, J.: c. d., s. 66.

²⁴ UTITZ, E.: *Dejiny estetiky*, Praha 1968, s. 34—35.

²⁵ „Die italienische Renaissance hat... einen neuen Zug in die Geschichte der Kunstausstellungen hineingetragen,

indem sie die Kunstausstellung als Organ freien künstlerischen Wettbewerbes schuf, wobei der dekorative Zweck in Wegfall kam und die wirtschaftlichen Rücksichten mehr oder weniger in den Hintergrund traten.“ Pozri DRESDNER, A.: c. d., s. 119—120.

²⁶ DRESDNER, A.: c. d.

²⁷ THIBAUDET, A.: c. d., s. 38.

²⁸ DRESDNER, A.: c. d., s. 125.

²⁹ „Der Mercure behandelte die ausstellenden Künstler grundsätzlich als tabu, als immun gegen die Kritik.“ Pozri DRESDNER, A.: c. d., s. 127.

³⁰ DRESDNER, A.: c. d., s. 125.

³¹ „Der Connoisseur spielt also die Rolle jenes Mr. Jorkins im David Copperfield: er ist der Drahtzieher des öffentlichen Kunsturteils, bleibt aber selbst stets hinter den Kulissen, unverantwortlich und unsichtbar.“ Pozri DRESDNER, A.: c. d., s. 107—108.

³² Tamže, s. 111—114.

³³ PANOFKY, E.: *On Intentions*. Pozri WEITZ, M.: *Problems in Aesthetics*, New York 1959, s. 294.

³⁴ „Es war für die Französer des ancien régime immer ein pikanter Genuss, wenn die Staatseinrichtungen eins abbekamen, und die Broschürenkritik hat sich diese Chance nicht entgehen lassen.“ Pozri DRESDNER, A.: c. d., s. 153.

³⁵ Tamže, s. 129.

³⁶ GAEGHTENS, T. W.: *Diderot und Vien. Ein Beitrag zu Diderots klassizistische Ästhetik*, Zeitschrift für Kunstgeschichte, 36 Bd., 1973, H. 1, s. 55.

³⁷ Tamže, s. 55.

³⁸ Tamže.

³⁹ V tomto nepriateľstve umelcov voči kritikom možno vidieť zárodok dodnes bežnej koncepcie kritika ako parazita alebo „artist manqué“, „intelektuála s vkusom, ale bez dostatočného talentu k vlastnej tvorbe, ktorý tiež nemá dost peňazí na to, aby mohol byť mecenášom“. Pozri FREYE, N.: *Anatomy of Criticism*, Princeton 1967, s. 8.

⁴⁰ MARIETTE, P. F.: *Abecedario et autres notes inédites*, T. 1—6. Paris 1851—1860.

⁴¹ VIPPER, B. R.: c. d., *Ot antičnosti...*, s. 206.

⁴² SCHAPER, E.: *Symposium: About Taste*, *The British Journal of Aesthetics*, No 1, 1966, s. 60—61.

⁴³ THIBAUDET, A.: c. d., s. 25—26.

⁴⁴ GAEGHTENS, T. W.: c. d., s. 51.

⁴⁵ DIDEROT, D.: *Salons 1759—1781. Oeuvres complètes*, Paris 1798.

⁴⁶ Štyri roky predtým, roku 1761, sa Diderot o Bouchevovi vyslovil: „Aké farby! Aká rozmanitosť! Aké bohatstvo vecí a myšlienok! Tento človek má všetko, okrem pravdivosti.“ GAEGHTENS, T. W.: c. d., s. 54.

⁴⁷ DIDEROT, D.: *Skutočnosť v umení*, s. 277—278.

⁴⁸ Tamže.

⁴⁹ THIBAUDET, A.: c. d., s. 80.

⁵⁰ BAUDELAIRE, Ch.: c. d., s. 104—105.

⁵¹ GRATE, P.: *Deux critiques d'art de l'époque romantique*, Stockholm 1959, s. 157.

⁵² Tamže, s. 28.

⁵³ Tamže, s. 157.

⁵⁴ VENTURI, L.: *History of Art Criticism*, New York 1964, s. 241.

⁵⁵ PELLE, G.: *Art, Artists, Society. Origins of a Modern Dilemma*, Englewood 1963, s. 85.

⁵⁶ GRATE, P.: c. d., s. 80.

⁵⁷ Tamže, s. 146.

⁵⁸ PELLE, G.: c. d., s. 114.

⁵⁹ Tamže, s. 119.

⁶⁰ RICHARD, A.: *La critique d'art*, Paris 1964, s. 81.

⁶¹ MANZ, K. v.: *Französische Künstler des XIX. Jahrhunderts in den Schriften der Brüder Goncourt*, Stuttgart 1966, s. 81.

⁶² SPENCER, M. C.: *The Art Criticism of Theophile Gautier*, Genève 1969, s. 27.

⁶³ Tamže, s. 23.

⁶⁴ Tamže.

⁶⁵ Tamže, s. 46.

⁶⁶ BAUDELAIRE, Ch.: c. d., s. 25.

⁶⁷ Tamže, s. 226.

⁶⁸ MARX, K., ENGELS, F.: c. d., s. 71.

⁶⁹ Tamže.

⁷⁰ GRATE, P.: c. d., s. 1.

⁷¹ Tamže, s. 48.

⁷² „Roku 1836 v deň zahájenia bolo prítomných 30 000 osôb a o štrnásť dní neskoršie prešla galériou Louvru polovica obyvateľov Paríža... Predstavme si, že roku 1831 malo hlavné mesto 774 000 obyvateľov a roku 1846 1 054 000.“ Thoré hovoril roku 1847 o „milióne zvedavcov, ktorí navštívili Louvre za dva mesiace trvania výstavy.“ GRATE P.: c. d., s. 48.

⁷³ THIBAUDET, A.: c. d., s. 6—7.

⁷⁴ Tamže, s. 40.

⁷⁵ K týmto kritikom patrili napr. divadelný riaditeľ a autor melodram Merle, pisateľ kníh o gastronómii Martin, autor operných libret Vicillard a ďalší.

⁷⁶ THIBAUDET, A.: c. d., s. 71.

DES DÉBUTS DE LA CRITIQUE D'ART

Depuis Baudelaire, le critique voit toujours réapparaître des questions telles que: Qu'est-ce que c'est que la critique d'art? A qui s'adresse-t-elle? Quelle est sa vocation et sa raison d'être? Ou encore: Comment est-elle et comment devrait-elle être? Pour pouvoir adopter un point de vue solide à partir duquel on pourrait traiter de ces questions il faut s'en rapporter à l'histoire, mais non pas comme à une simple connaissance d'un précis chronologique de classement. L'intérêt historique de la critique d'art peut également résider en un examen rétrospectif qui doit nous dire pourquoi et comment elle est née, à quoi elle visait et comment elle fonctionnait à l'origine et plus tard. De surcroît il peut apparaître des choses que l'on n'est pas apte à saisir sur le présent, mais qui cependant deviennent évidente grâce à l'écart de temps, grâce à la possibilité d'étudier la cohérence historique de l'ensemble.

L'étude historique nous oblige à tenir compte de deux

⁷⁷ Takto definuje osobný štýl GREENE, T. M.: *The Arts and the Art of Criticism*, Princeton 1947, s. 374.

⁷⁸ GRATE, P.: c. d., s. 19—34.

⁷⁹ Tamže.

⁸⁰ Camille Corot. *Dokumenty*, Praha 1959, s. 99.

⁸¹ BAUDELAIRE, Ch.: c. d., s. 389.

⁸² HOFFMANN, W.: *Grundlagen der modernen Kunst*, Stuttgart 1966, s. 167.

⁸³ Gustav Courbet. *Dokumenty*, Praha 1958, s. 244.

⁸⁴ SAINTE-BEUVE, A.: *Podobizny a eseje*, Praha 1969, s. 217.

⁸⁵ HAUSER, A.: *The Social History of Art II*, London 1951, s. 732.

⁸⁶ BAUDELAIRE, Ch.: c. d., s. 25.

⁸⁷ Tamže, s. 95.

⁸⁸ V 19. storočí vychádzali už vo Francúzsku prvé práce a články o umeleckej kritike a kritikoch. Pozri MONTEGUT, E.: *Écrivains modernes de la France — Gustave Planche. Revue des Deux-Mondes*, 1856 III, s. 642—670; PÉTROZ, P.: *L'art et la critique en France depuis 1822, 1875*; PÉTROZ, P.: *Un critique d'art au XIX^e siècle. Théophile Thoré*, 1884; SEIGNEUR, M. du: *Eugène Delacroix et Théophile Thoré*, *Journal des arts* 24, 1890; DELHASSE, F.: *Notes et souvenirs de Théophile Thoré (1807—1896)*, *Nouvelle Revue rétrospective* IX, 1898.

⁸⁹ BAUDELAIRE, Ch.: c. d., s. 87.

⁹⁰ DRESDNER, A.: c. d., s. 8.

⁹¹ FRYE, N.: c. d., s. 15.

⁹² Takéto chápanie kritiky ako disciplíny, ktorá zahŕňa každé bádanie a uvažovanie o umení, narábajúce kritickou metódou, bez ohľadu na časový pôvod materiálu, na ktorý sa vzťahuje, je bežné na poli krásnej literatúry, a to najmä v anglosaskej a románskej jazykovej oblasti. Uplatňuje sa však — u niektorých, najmä starších autorov — i v súvislosti s výtvarným umením.

significations fondamentales de la notion de critique: l'acception commune et plus large de la critique en tant que méthode consistant à émettre une appréciation ou un jugement et, l'acception plus étroite de la signification de cette notion en tant que définition d'une discipline littéraire particulière et d'un concept de l'art, en l'occurrence de l'art plastique.

Puisque pour nous il s'agit de critique dans la seconde acception du terme, nous passerons outre ce qui, dans l'histoire, précédait de trop loin ou indirectement et nous nous limiterons aux remarques sur l'origine et l'évolution de la critique d'art moderne dans son berceau — en France.

Les débuts de l'histoire de la critique d'art moderne remontent à la doctrine théorique de classicisme qui s'est formée en France dans la seconde moitié du XVII^e siècle dans les écrits de Du Fresnoy et de Frérart de Chambray et qui a culminé chez Félibien. A son rapide et entier en-

racinement en France ont contribué, en outre des réalités spirituelles, de nouvelles réalités sociales, culturelles et économiques, et notamment l'aide institutionnelle accordée par le gouvernement de Louis XIV, ainsi que des changements structuraux dans l'art. Les écrits classicistes sur les arts plastiques ont précédé la future critique d'art en ce sens qu'ils ont établi des critères pour l'appréciation et le jugement des oeuvres d'art et manifesté la volonté, inconnue jusque là, d'influer directement sur l'art, sur la pratique artistique.

A la fin de ce siècle, dans les travaux de De Piles, et au début du siècle suivant, chez Du Bos, se manifestait déjà l'effort de rechercher le sens de l'art dans les causes naturelles, comme dans le classicisme, dans la prépondérance donnée à la création individuelle, à la fantaisie, au sentiment par rapport à l'universelle validité de la méthode rationnelle. A cette époque commença à se désintégrer l'unité spirituelle, de forme et de l'art sous l'égide de l'architecture, les artistes perdirent la „commande sociale“ et furent contraints de soumettre leurs oeuvres au public par une voie nouvelle, par la voie des expositions. Depuis l'établissement des Salons parisiens réguliers en 1737 commença à se développer dans ce milieu la critique d'art spontanée, orale et ainsi naquit le besoin d'un nouveau genre d'écrit sur l'art, écrit de caractère critique. Mais étant donné que, comme les Salons, les journaux — qui avaient accordé de l'espace à ce besoin — étaient eux aussi, placés sous le contrôle de l'Etat, cette critique resta dans sa primeur sous forme de descriptions impersonnelles, sans prise de position critique.

La propre expression de l'esprit critique, si caractéristique pour le XVIIIe siècle français, furent des brochures éditées indépendamment, notamment l'écrit la Font de Saint-Yenne, généralement considéré comme la première critique d'art moderne. Après lui, vers la fin du siècle, vinrent les „Salons“ de Diderot qui émancipèrent les deux principaux courants de l'avenir le plus proche de l'art et de la critique: le néo-classicisme et le romantisme.

Dans l'ensemble, le XIXe siècle a été pour l'histoire de la critique d'art une époque transitoire. Il vit l'émancipation littéraire de la critique des autres genres de littérature sur l'art, la naissance d'une nouvelle fonction sociale de la critique et ce fut aussi l'époque où apparurent les premiers critiques. La naissance de la véritable et „totale“ critique d'art eut cependant lieu au XIXe siècle, de fait. Des extraits de diverses opinions émises par les critiques sur l'oeuvre d'un seul peintre, Delacroix, nous donnent un image qui nous dit pourquoi et comment est née, justement à Paris et précisément au XIXe siècle, une critique que l'on peut d'ores et déjà considérer comme véritable et complète.

Avant tout, ces extraits prouvent que cette critique est née en un violent tumulte d'activité politique, sociale et artistique qui, par son caractère et sa cadence, n'avait pas de précédent. Les Salons étaient alors quasi vraiment la seule

voie de l'art vers le spectateur et les journaux, contrairement à l'époque précédente, étaient la principale tribune de la critique qui, par leur truchement, transmettait aux lecteurs ses opinions et ses jugements sur le présent de l'art.

Comme auparavant, les artistes créateurs s'occupaient eux-mêmes de critique, tels que Delacroix, Ingres, Courbet, Manet, etc, ou encore d'autres, plus gens de lettres comme Delécluze, Fromentin ou Astruc. Moins les philosophes, à part Taine et Proudhon. A eux vinrent s'ajouter les prédécesseurs des critiques professionnels, ou de vrais critiques qui étaient en même temps journalistes: Vitet, Thiers, Planche, Thoré, Lenormand, Laviron, Castagnary et de nombreux autres. Et finalement naissait et jouait un rôle éminent la critique des écrivains: Stendhal, Gautier, Baudelaire, les Goncourt, Champfleury et Zola qui, par la pénétration de leur vue et leur qualité littéraires, élevèrent la critique d'art au niveau d'une véritable création.

Les facteurs favorables à la naissance de la critique engendrée en France au XIXe siècle furent la diversité et la pluralité des opinions et des jugements d'une part et, d'autre part, par la variété de l'art lui-même. La critique se vit ainsi en présence de nombreux facteurs nouveaux allant des changements dans le domaine du sujet et passant par la découverte de phénomènes tels que la véridicité de l'oeuvre d'art, l'imagination, l'unicité et la particularité des moyens d'expression artistique jusqu'à l'intérêt quant à la personnalité de l'artiste, quant à sa physionomie d'homme et d'artiste, la différenciation entre le talent et la médiocrité, entre l'originel et l'éclectique, etc. En même temps la critique devait nécessairement devenir partielle, tendancieuse et de plus en plus engagée sur le plan social et politique.

Tout ce qui s'est déroulé dans la critique d'art depuis le romantisme confirme que, depuis ses débuts, cette discipline avait quasi tous les traits qui la caractérisent jusqu'à nos jours. Ce fut la germination de ses fonctions et méthodes, notamment des quatre racines suivantes: du besoin que ressentait le public de mener un dialogue avec l'art en s'appuyant pour cela sur les avis autorisés; de l'orientation de la critique sur l'art et sur l'artiste; du heurt réciproque des opposés et des contestations qui ravivent autour de l'art un mouvement permanent; de l'intérêt pour ce qui naît, se perd et se renouvelle ainsi que de la conscience de soi-même en tant que discipline indépendante particulière mais toutefois ouverte à la philosophie, à l'esthétique, à la théorie et à l'histoire de l'art, à la sociologie, à la psychologie, etc.

Ceci renforce notre conjecture première que l'étude de l'histoire de la critique d'art peut être utile à notre présent, qu'elle peut aider à l'approfondissement de la compréhension de notre époque et à une meilleure connaissance de nous-même et, finalement, qu'elle est en fait l'une des voies des plus praticables dans la recherche des réponses aux questions relatives à la substance et à la raison d'être de la critique d'art.

Prinzipien des geometrischen Systems und der Konstruktion gotischer Masswerke

ALOJZ STRUHAR

In der Kunst der Slowakei kam der gotische Stil in der Epoche des entfalteten Feudalismus zur Geltung. Die Architektur der Gotik entstand im 12. Jh. in Nordfrankreich, wo die ökonomischen Bedingungen für ihre Entstehung entwickelter waren, als in den übrigen europäischen Ländern, wie z. B. im ehemaligen Ungarn.

Für die Entfaltung der Gotik entstanden in der Slowakei günstige gesellschaftliche und ökonomische Bedingungen am Ende des 13., besonders aber im 14. Jh. In der zweiten Hälfte — hauptsächlich aber während des letzten Drittels des 13. Jh. treten im Schosse der ausklingenden romanischen Kunst immer mehr neue gotische Elemente in Erscheinung. Die Entfaltung der gotischen Architektur begann im 14. Jh. Die Spätgotik nimmt das gesamte 15. Jh. ein und reicht bis ins 16. Jh.

Der heimischen Entwicklung unserer Gotik kamen auch Erfahrungen und Vorbilder der gotischen Baukunst in den übrigen europäischen Ländern zu Hilfe.

Bei uns ist die sogenannte Sigismundianische Gotik von besonderer Bedeutung, die in die Epoche der Blütezeit der Gotik fällt und bis in die der Spätgotik reicht. Sie erblüht zur Zeit der Regierung Sigismunds (1361—1437), der aus der Position eines Herrschers sein Land in einen direkten Kontakt mit der Kultur europäischer Länder bringt. Diese Tatsache ermöglicht auch eine rasche Entfaltung der gotischen Baukunst bei uns.

Die Sigismundianische Gotik stand in enger Beziehung zur Wiener Kunst, deren Architektur seit dem Jahre 1400 sich im Geist der berühmten Prager Parlerschen Gotik bewegte. Die Ostslowakei

war an das künstlerische Bereich der rheinländischen Baukunst angegliedert, die eine der entwickeltsten war. Das geschah hauptsächlich anlässlich des Baues des Kaschauer Domes.¹ Košice (Kaschau) wurde zum Zentrum der Kunst- und Bautätigkeit in der Ostslowakei, das einen bedeutenden Anteil an der Formung der eigenartigen ostslowakischen Gotik hatte.² Es entstand hier auch eine Bildhauerwerkstatt.

Die Westslowakei, besonders Bratislava, schöpft aus der Tätigkeit der Baumeister und Steinmetze der Wiener St. Stephans-Hütte wie es dies Hans Puchspaum, Peter von Prachatice und weitere waren.³ Dank ihrem Verdienst gelangen die parlersch konzipierten Gedanken der Baukunst nach Bratislava, wo sie schliesslich am Sigismundianischen Umbau der Burg und der Stadtmauern, am Bau des Rathauses, des Doms usw. ausklingen.

Die Architektur Bratislava aus der Sigismundianischen Epoche verliert allmählich im 15. Jh. die eingeführten Elemente und entwickelt sich zu einem typisch heimischen Stil. Für diesen Stil ist die horizontale Tendenz charakteristisch, die hauptsächlich bei der Anwendung des Segmentbogens und der flachen Gliederung von Form und Materie betont wird. Der Kontakt unseres künstlerischen Bereichs mit der Architektur der Wiener Bauhütte kann nicht nur in der Westslowakei, sondern auch in der Mittelslowakei, besonders in den Bergwerkstädten festgestellt werden.

Die Gotik in der Slowakei hatte demnach zwei bedeutende Zentren: Bratislava und Košice. Košice hatte Beziehungen zu Wien, Buda und zu Polen. Die Handelsbeziehungen zu Polen und Siebenbürgen, die durch den Ausbau wichtiger, durch

Košice führender Handelsverbindungen ermöglicht wurden, gaben weitgehende wirtschaftliche Privilegien unseren ostslowakischen Städten. Der Wohlstand des Patriziats stieg an, es entstanden materielle Vorbedingungen einer reichen Entfaltung von Kultur und Kunst. Die Kulturbeziehungen zu Polen waren beiderseitig positiv, was auch die Architektur beider Länder widerspiegelt.

Zur Einleitung stellten wir fest, dass die Wiege der gotischen Architektur in Frankreich stand, von wo aus sie sich in die übrigen europäischen Länder verbreitete. Die Bautradition der gotischen Architektur lässt sich seit damals verfolgen. Französische Kathedralen wurden zum Vorbild für architektonische Dispositionen des Kirchenbaues des gesamten damaligen Europa. Orden, besonders die der Zisterzienser, wurden mit Recht die „Missionäre der Gotik“ genannt. Sie brachten die Kunst der Gotik bis in die entferntesten Ecken Böhmens, der Ungarländer, nach Schweden, England, Italien und nach Spanien.⁴ In der Slowakei liessen sich die Zisterzienser in Kláštor pod Znievom nieder. Sie hatten hier eine Bauhütte. Weitere Bettel- und Predigerorden begannen ihre Kirchen und Klöster intensiver zu Ende des 13. Jh. im städtischen Armenviertel zu bauen (Minoriten in Levoča (Leutschau), Franziskaner in Bratislava und Dominikaner in Košice). Die Baumeister gingen aus nach Frankreich um zu lernen und unterrichteten später andere. Fürsten, Aristokraten und hohe Würdenträger aus den verschiedensten Ländern Europas luden französische Künstler ein. Zum Beispiel Villard de Honnecourt arbeitete in den Ungarländern und Matthias aus Arras in Böhmen. Die französische Gotik drang erfolgreich in die benachbarten Länder ein. In Deutschland trat die gotische Kunst erst am Anfang des 13. Jh. auf (in Trier, Marburg, Limburg, Köln und in vielen süddeutschen Zisterzienserklöstern). Französische Formen herrschten hier bis Ende der Jahrhundertwende vor.

Hallenartige Langhauskirchen (mit drei gleich hohen Schiffen) ohne Strebebögen, ohne Querschiffe, ohne Ambitus und mit einem Netzgewölbe wurden im 14. Jh. gebaut. Diese verbreiteten sich im Laufe des 15. Jh. in ganz Mittel- und Nordeuropa.

Bei der Entfaltung unserer gotischen Architek-

ture spielte in erster Linie die Prager, die Wiener und teils auch jene Hütte von Buda eine bedeutende Rolle. Die Kunst der Prager Parlerschen Hütte wurde schon von vielen Autoren gewürdigt, darunter auch in neuen Publikationen,⁵ so dass wir uns mit dieser nur global befassen werden.

Der Kristallisationskern des kulturellen und künstlerischen Geschehens während der Zeit der Luxemburger in Böhmen war der Prager Hof, in der Sphäre der Architektur die Prager Hütte Peter Parlers. Hier lag der Schwerpunkt jenes Kampfes um den neuen Stil, dessen Vermächtnis über hundert Jahre lang die Zöglinge und Erben der Prager Hütte vertraten.⁶ Die grundlegenden Angaben vom Ursprung und Werk Peter Parlers bietet uns die Gedenkschrift an seinem steinernen Bruststück im Triphorium des Veits-Doms in Prag. Der Text gibt Zeugnis davon, dass Parler das Amt des zweiten Meisters am Bau des St. Veits-Doms im Vorfrühling des Jahres 1356 antrat und seine Arbeit mit der Beendigung des Baues der Sakristei an der Nordseite des Chorambitus begann, die Meister Matthias von Arras zu bauen anfang. Peter, der begabteste und wahrscheinlich auch der jüngste Sohn des Gmünder Meisters Heinrich kommt zu einer Zeit nach Prag, als eine ganze Reihe von Bauten der Parlers aus Schwaben in eine sehr entwickelte und reife Bauphase mündete (Gmünd, Augsburg). Etwa in den 50-er Jahren entfaltete sich voll und ganz das Wirken der Gmünder Parlers auch anderwärts in Europa. Ihre Heimat, das schwäbische Gebiet, bleibt jedoch weiterhin ihr Hauptwirkungsbereich. Zöglinge der Prager Hütte treten im 15. Jh. auch in den entferntesten Gegenden Europas in Erscheinung. Zwischen ihnen und den übrigen mittelalterlichen Hütten bestand ein enger Kontakt. In freundschaftlicher Atmosphäre und im regen Kontakt der prominenten Repräsentanten der Familie Parlers und die der Savoyer, konkret Meister Michael von Savoyen und Heinrich Parler und deren Söhne wuchsen in der Kölner Hütte zu solchen Kräften heran, die im Kreise der Kunst des Prager Hofes im Stil Peter Parlers und seiner Hütte von St. Veit den Gipfelpunkt erreichten. Bei der wechselseitigen Beziehung einzelner Parlerscher Hütten ist es wahrscheinlich, dass in die Prager Hütte Bildhauer und Steinmetze berufen wurden, die

vorher in Nürnberg oder in Augsburg und möglicherweise auch an anderen Parlerschen Bauten arbeiteten. Wir schliessen auch die Möglichkeit der Mitwirkung eines in der Wiener Hütte geschulten Meisters nicht aus.

Die böhmische Kunst um 1400, ihre europäische Priorität und ihr aktiver Anteil an der Formung des gotischen internationalen Stilausdrucks, ihre reiche Vielfältigkeit, hatte sehr grosse Anziehungskraft für die benachbarten Länder. Sie verbreitete sich weit in Mitteleuropa — vom Rhein bis zur Weichsel und beeinflusste tiefgehend die Kunst einzelner Länder, in die diese Kunst gelangte bis in die erste Hälfte des 15. Jh. Der aus Prag sich verbreitende „schöne Stil“ ist ein sehr grosser Beitrag der Parlerschen Hütte auf dem Gebiet der Bildhauerei. Das Werk dieser Hütte wies der mitteleuropäischen Gotik einen neuen Weg, deren Pioniere und Verkünder die Söhne und Zöglinge Peter Parlers — „die Junker aus Prag“ — wurden.

Im Osten beschliesst das Wirkungsbereich der Prager Hütte das Gebiet der Slowakei. Wir könnten eine ganze Reihe architektonischer Plastiken aufzählen (aus Trenčín, Beckov, Bratislava, Kremnica (Kremnitz), aus der Zips (Spiš), aus Košice und weitere), die beweisbar in den Schaffenskreis der Meister, Zöglinge und Vertreter des „schönen Stils“ fallen. Uns wird hauptsächlich ihre Tätigkeit an gotischen Masswerken interessieren.

Die andere — für uns sehr bedeutende — ist die Wiener St. Stephans-Hütte, die eine bedeutsame Rolle in der Entwicklung unserer Gotik spielte. Die Zusammenarbeit mit dieser Hütte widerspiegelt sich markant an unserer Architektur aus dem Pressburger und Kaschauer Bauumkreis.

So zum Beispiel vereinigt die Pressburger Kapelle des hl. Johannes in der Franziskanerkirche die donauländische Tradition der Kapelle mit Doppelboden mit einigen typischen Formen des St. Stephanschen Erbes mit den direkten Eingriffen von Parlerschen Elementen des St. Veit.⁷ Heute ist schon das gemeinsame Bestreben der Wiener und Prager Hütte und ihre fruchtbare Zusammenarbeit durchforscht und bewiesen. Zur Wiener Hütte — einer der grössten unter den vier europäischen mittelalterlichen Bauhütten — gehörte auch das heutige Gebiet der Slowakei und

der Ungarischen Volksrepublik. Neue, moderne Prager Ergebnisse drangen in die Hütte von St. Stephan durch den Übergang Wenzeslaus (Václav), des Sohnes Parlers, in die Wiener Hütte ein. Das beweist auch der Stilcharakter des Doppelfensters an der Südwand des Domes zu St. Martin in Bratislava.⁸ Es wird vermutet, dass Meister Wenzeslaus wahrscheinlich auch der Autor der Parlerschen Kapelle, die in Bratislava um 1400 erbaut wurde, gewesen war.

Ihre grösste Bedeutung erwarb die Wiener St. Stephans-Hütte um 1459 — sie war eine der vier wichtigsten Hütten Mitteleuropas.

Wir haben Nachricht darüber, dass die Kaschauer Bauhütte schon voll und ganz im Jahre 1406 am Dome arbeitete. Der Initiator des Baues war König Sigismund selbst. Der Dom wurde im Grunde genommen als Königskirche erbaut und er ist von Beginn an ein Werk von Parlerisch orientierten Meistern. Man kann beweisen, dass die Kaschauer Hütte von Beginn an eine Zweigstelle der Wiener Hütte war. Es ist nicht ausgeschlossen, dass die Kaschauer Meister auf den Bau des Domes direkt aus dem späteren Prager Parlerschen Milieu übergingen.

Den Namen des ausübenden Meisters aus der Zeit zu Beginn des Dombaus kennen wir nicht. Die eingewölbten Schiffe sind ein Werk des niederösterreichisch orientierten, in Wien geschulten Kaschauer Meisters Stephanus (Stefan). Er war Baumeister des Königs Sigismund und nach seinem Abgang aus Košice arbeitete er in Buda. Csemegi charakterisiert ihn als Künstler, dessen Kunst aus der Parlerisch geprägten, im Geist der französisch konzipierten Wiener Schule hervorging.⁹

Meister Stephanus nahm sich nach seiner Rückkehr aus Wien in Košice der Beendigung der Franziskanerkirche an. In Wien stand er im persönlichen Kontakt mit Meister Hans Puchspaum, dem ausgezeichneten Kenner der Gewölbetechnik und Kunst, von dem er sich diese aneignete. Neben seinen Arbeiten in Košice gehört in den Umkreis seines künstlerischen Schaffens das Pastophorium in Gelnica (Gölnitz) und die Kapelle der Familie Zápořský in Spišský Štvrtok

(Donnersmark). Er selbst wölbt die St. Ägidius-Kirche in Bardejov (Bartfeld) (1464) nach dem Einsturz des ursprünglichen Kirchengewölbes ein. In den 60-er Jahren arbeitet Meister Stephanus intensiv am Kaschauer Dom.¹⁰

Die Wiener Hütte gab dem Meister Stephanus nicht nur Anregung sondern auch ausgezeichnete technische Kenntnisse beim Lösen von schwierigen baumeisterischen Problemen. Er wurde einer der bedeutendsten Künstler der hervorragenden spätgotischen Kunst von Košice.

Über den Dom zu Košice — besonders aber über seine Portale — urteilt Menzel,¹¹ dass sie „fest in der ästhetisch aufgeschlossenen Atmosphäre ihrer Zeit stehen, hoch das überragen was in der weiten und breiten Umgebung am Ostrand Lateineuropas geschaffen wurde, in ihnen steigert sich die fortschrittlichste mitteleuropäische Kunst des 14. Jh., die Kunst der Parlers. Die Portale von Košice vollbrachten knapp vor den Hussitenkriegen das, was in der ostslowakischen Kunst vor zwei Jahrhunderten begonnen wurde: sie schlossen die Stilbewegung des schlesisch-polnischen Weges, jener erstrangigen geistigen Magistrale ab, die Jahrhunderte hindurch die Länder unserer Nordgrenze mit dem allerbesten vereinigte, was seit jeher in der nördlichen Mitte Europas auf dem Gebiete der Kunst geschaffen wurde. Sie sind also bis heute die monumentale Rosette die mit ihrem Schlussstein den gesamten Bau ihrer spätgotischen Kunst einwölbten.“



In Verbindung mit der Schlosskirche des hl. Matthias in Buda tauchen weitere nachweisbare Eingriffe der Prager und Wiener Hütte und auch die Zusammenarbeit zwischen den mitteleuropäischen Hütten überhaupt auf.¹² Die Schlosskirche (Mátyástemplom), erbaut im 14.—15. Jh. veränderte während der Hauptepoche ihres Baues die ursprüngliche Zielsetzung ihrer Disposition (in den Jahren 1380—1412) und es wurde aus ihr ein Hallenraum mit sechs Gewölbestreifen und mit einer neuen Chorlösung. Laut Csemegi ist diese vereinzelt Chorlösung nur die Lösung des Chores in Hronský Beňadik (St. Benedikt am Gran) verwandt, das während der Regierungszeit Lud-

wig des Grossen und dank seiner Unterstützung in demselben Stil wie die Kirche in Buda erbaut wurde. An beiden Bauten treten neben der typologischen Identität auch viele morphologische Ähnlichkeiten in Erscheinung.

Die Handelsstrasse, die Böhmen, die Slowakei und die übrigen Gebiete des ehemaligen Ungarn verband, war von grosser Bedeutung und bedeutete auch für die Kunst dieser Länder sehr viel. Die erwähnte Strasse, die sogenannte Steirische, erlangte eine bedeutende Lage nur mit der Zeit. Im ehemaligen Ungarn wechselten sich die österreichisch-bayrischen Kenntnisse mit den tschechisch-mährisch-schlesischen immer mehr ab. Das beweist auch der Bau der Schlosskirche in Buda. So zur Zeit des Baues der Kapelle des Palatins von Gara in dem Dom stammten die leitenden Steinmetze direkt aus der Prager Parlerschen Hütte zu St. Veit.

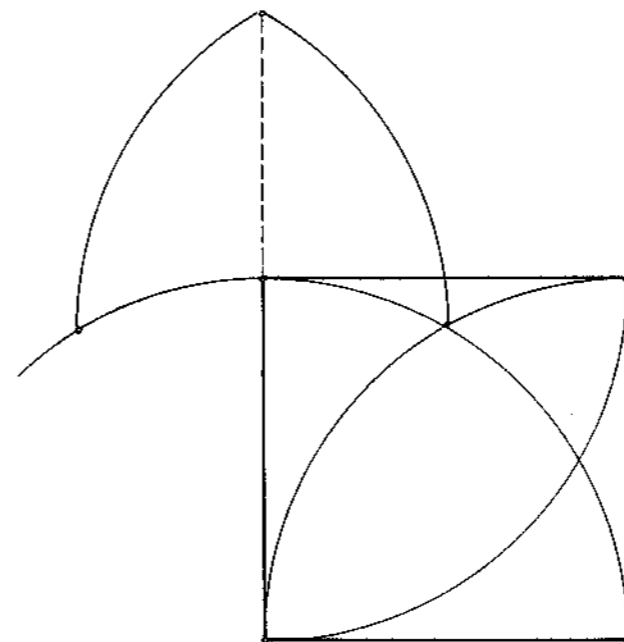
Dank der persönlichen Beziehungen König Sigismunds zu dem Prager Hof des tschechischen und deutschen Kaisers Karl IV., kamen aus der Prager Hütte geschulte Steinmetze nach Buda. Und während das Portal der Jungfrau Maria an der Schlosskirche Einflüsse der französischen Gotik durch Vermittlung der süddeutschen Kunst mit bürgerlichem Kolorit widerspiegelt, ist die Kapelle des Palatins Nikolaus von Gara das Werk des höfischen „schönen Stils“ der Kunst der Prager Hütte — eines der schönsten ungarländischen Denkmäler aus der Zeit der Gotik.

Zum Abschluss dieser Abhandlung, in der wir auf das Zusammenwirken der europäischen Bauhütten hinwiesen, kann konstatiert werden, dass die Prager Parlersche Hütte die „Lehrerin-Mutter“ war, die half, beriet, Baumeister und Steinmetze erzog und im mitteleuropäischen architektonischen Schaffen die bedeutendste Rolle spielte.

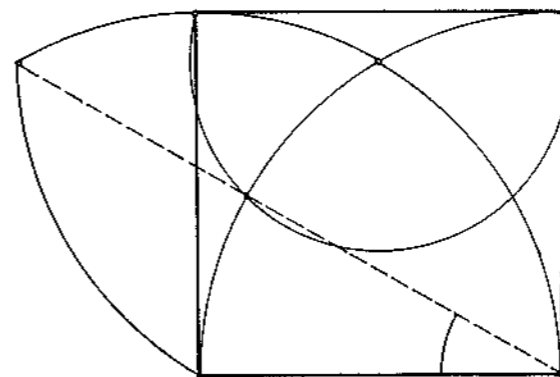


Die Kunst des Mittelalters in der Slowakei kam in Zusammenhang mit dynastischen Beziehungen und mit der politischen Orientierung der Anjous in unmittelbare Verbindung mit der deutschen, italienischen und französischen Gotik. Im 13. und 14. Jh. kam die Slowakei in direkten Kontakt mit den Zentren des europäischen Kulturlebens.

(a)



(b)



1. Konstruktion des rechten Winkels, den man schon im Ägypten des Altertums kannte

Am Ende des 14. und zu Beginn des 15. Jahrhunderts, als Ungarn und die Länder Böhmens vom gleichen Herrscher regiert wurden, überwiegen die künstlerischen Verbindungen mit den Ländern Böhmens. Infolgedessen erreichten Spitzenwerke der gotischen Architektur und Plastik in der Slowakei wahrhaft europäisches Niveau.



Das mittelalterliche architektonische Schaffen lehnt sich in seiner ganzen Breite an die Geometrie, die hauptsächlich in der Gotik sowohl die architektonische Gesamtheit als auch ihre Details zu komponieren verhalf.¹³ Das beweisen unter anderem auch Sitzungsprotokolle der Bauhütte des Mailänder Domes aus den Jahren 1391—1401, die besagen, dass „für Baumeister aus den Ländern nördlich der Alpen keine Kunst ohne Geometrie gab“. Bei dieser Gelegenheit äusserte sich im Jahre 1399 einer der berufenster Berater des Baues — J. Wignot aus Paris: „Er, Meister Johann betont, die Kunst ohne Wissenschaft sei nichts“ („dictus magister Joanes dicit quod ars sine scientia nihil est“).¹⁴ Mittelalterliche Theoretiker, wie es M. Roritzer, H. Schuttermayer (1484), L. Lacher und weitere waren konstataren gemeinsam in ihren Werken, dass die Geometrie, über die sie schreiben und am Werk applizieren, nicht von ihnen selbst stammt, sondern, wir zitieren: „die Geometrie stamme nicht von ihnen selbst, sondern von den Alten der Kunst Wissenden, fühnehmlich der Jungkern von Prag“. Demnach sind die Prager Junker — Zöglinge der Parlerschen Hütte als Autoren und Meister angeführt, die die Geometrie zu ihrem Schaffen gebrauchten. Das ist aber eine bedeutende Tatsache, die wichtig bei der Beurteilung unserer mittelalterlichen architektonischen Komposition und des Schaffens überhaupt ist. Spätgotische Meister bestanden auf alten Bautraditionen und waren sich dessen vollständig bewusst.

Bevor wir zu den eigentlichen Konstruktionen und zur Analyse von Masswerken vom Gesichtspunkt der Geometrie herantreten, wollen wir in Kürze noch einiges über die Entwicklung der Geometrie und des Zeichnens sagen, mit deren Hilfe Masswerke entworfen und gezeichnet wurden.

DIE ENTWICKLUNG DER GEOMETRIE UND DES GEOMETRISCHEN ZEICHNENS

Die Geometrie, hauptsächlich aber das geometrische Zeichnen, verhalf im Mittelalter dem Baumeister und dem Steinmetz beim Entwerfen und Komponieren architektonischer Gesamtheiten und deren Details. Mit Hilfe der Geometrie wurden

auch gotische Masswerke entworfen und das geometrische Zeichnen half diese wieder auf den Stein zu zeichnen — in diesen „einzuritzen“. Die geometrische Darstellung von Gegenständen auf der Fläche ist vom geometrischen Zeichnen untrennbar, es bildete seit langem nach den Worten Kadeřáveks¹⁵ „das feste Gerüst der Baukunst“. Die Geometrie spielte im Verlauf der Entwicklung unserer Architektur keine kleine

Rolle. Sie hilft bis heute viele praktische Aufgaben zu lösen, die vom architektonischen und künstlerischen Schaffen angeregt sind. Sie verhalf Entwurf und Komposition unseres gotischen Masswerkes zu lösen.

hinzu — „die Messgerte“. In der Baukunst der Antike wird schon der sogenannte „proportionale Zirkel“, dessen Armlänge von den irrationalen Längen der proportionalen Beziehungen, wie es unter anderem der „goldene Schnitt“ war, benutzt.¹⁶

URANFÄNGER DER GEOMETRIE

Unsere Urahnen stiessen an zwei grundlegende Probleme: das erste war, sich ein Dach über dem Kopf zu bauen, das zweite, damit sie die Stelle erbauen, wo sie jene, von denen sie meinten, sie leiteten und lenkten ihre Schicksale — ihre Götter um Schutz und Segen bitten könnten. Die Realisierung dieser Aufgabe führte zu den elementaren geometrischen Messmethoden und Kenntnissen.

Allmählich entstanden aus einfachen und nur gelegentlich hergerichteten Räumlichkeiten stabile Gotteshäuser, die nicht selten in riesigen Mengen erbaut wurden, die Jahrtausende überdauerten und noch heute ein Zeugnis von Kenntnissen und über die Kunst längst vergangener Menschengeschlechter geben. Diese Gigantbauten konnten nicht einmal ohne Kenntnisse der Messkunst und ohne orthogonale Projektion auf waagrecht oder senkrechter Ebene errichtet oder fundiert werden.

ENTDECKUNG DES KREISES UND DER GERADEN

Der Kreis ist womöglich das älteste geometrische Gebilde mit dem der Mensch in der Natur zusammentraf. Die Beobachtung der Sonne, des Vollmondes, der Kreise auf Wasserflächen führten unsere Urahnen zum Erkennen des Begriffes „Kreis“. Ein festgehaltener Zweig, später schon ein kleiner an einem in den Boden gestossenen Pfahl befestigter Bindfaden mit einem an seine entgegengesetzte Seite befestigtem Hacken zeichnete eine Kreislinie. Der kleine Bindfaden ist der älteste Zirkel auf der Welt.

Der Mensch beobachtete eine schön gewachsene Gerte, oder einen angespannten kleinen Bindfaden, auch durch einen dichten Wald scheinende Sonnenstrahlen und machte sich mit weiteren Begriffen — der „Geraden“ vertraut. Zum Zirkel kam allmählich ein weiteres wichtiges Messgerät

ALTE BELEGE ÜBER DAS GEOMETRISCHE ZEICHNEN

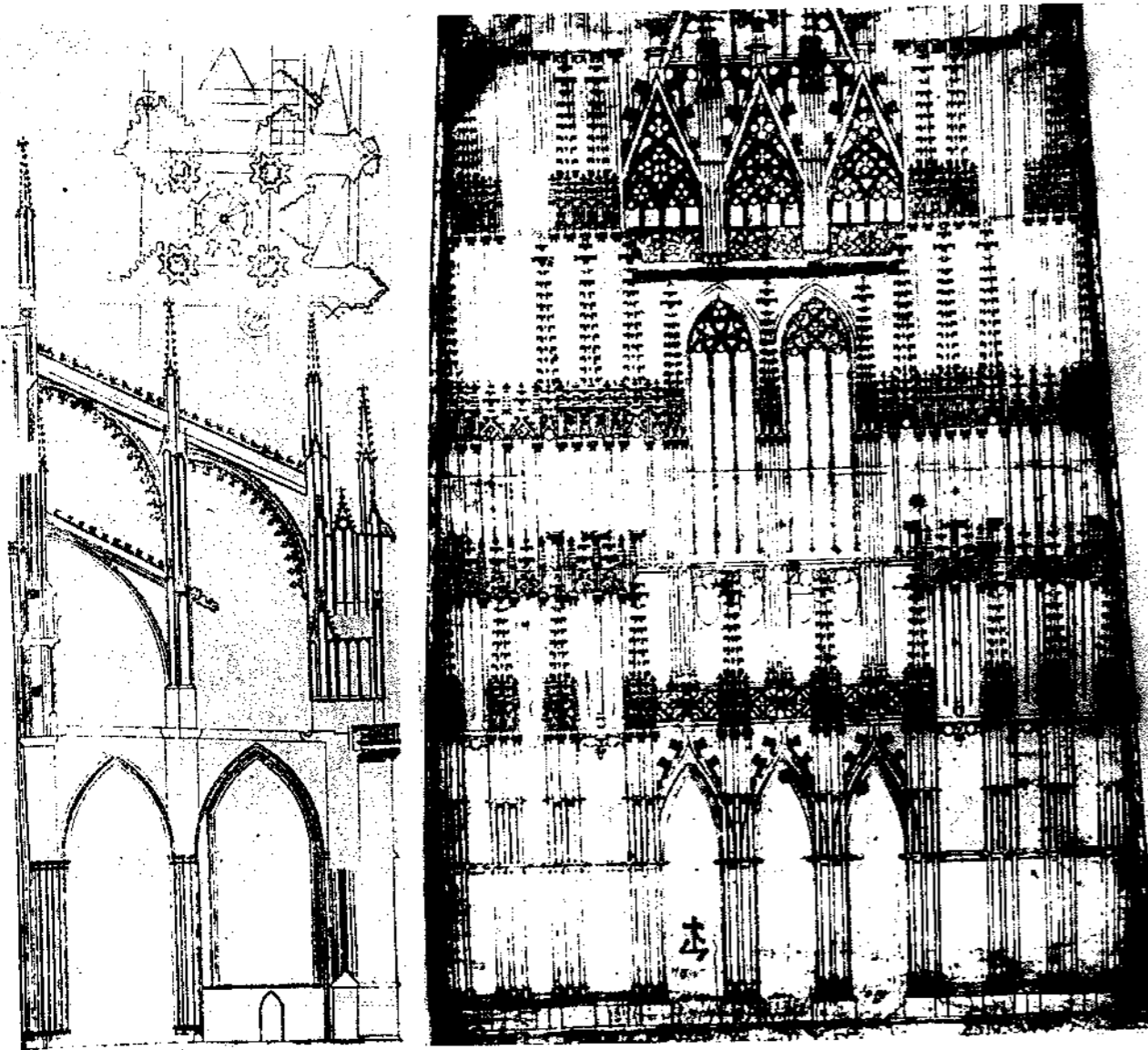
Die ältesten Belege über das geometrische Zeichnen kämen aus Ägypten (in den Tempeln von Luxor und Edfa¹⁷), aber die Gewohnheit geometrisch in Stein zu zeichnen d. h. ritzen blieb aus dem mittelalterlichen Bauwesen erhalten und wurde auch am meisten, besonders in der Gotik, gepflegt. Architektonische Details von Kapitellen, Pfeilern, Fenstermasswerken u. ä. wurden — im wahren Sinne des Wortes — geometrisch gezeichnet, sie wurden in den Pflasterstein von Chören und Emporen gezeichnet, damit sie den Erneuerern als Unterlage für ihre Restaurierung oder zur Ersatzung durch Neues dienen sollen.

KONSTRUKTION DES RECHTEN WINKELS

Bei der Grundsteinlegung neuer grossangelegter Bauten war es notwendig den Möglichkeiten nach am genauesten *den rechten Winkel zu konstruieren*. Der Bauplatz war gepflastert (hauptsächlich eine ägyptische Praktik) und in diesen Pflasterstein waren die Grundrisslinien eingeritzt. Die Konstruktion des rechten Winkels aus jener Zeit stellt Abb. 1 dar.

VERTIKALE PROJEKTION UND IHRE ANWENDUNG IM MITTELALTERLICHEN BAUWESEN

Die vertikale Projektion auf eine Projektions-ebene war schon den Völkern des Altertums bekannt. Ihre Anwendung kam im Mittelalter noch mehr zur Geltung. Mit Hilfe dieser Projektion wurden auch Pläne gotischer Bauten in den einzelnen Hütten entworfen. Es ist zum Beispiel be-

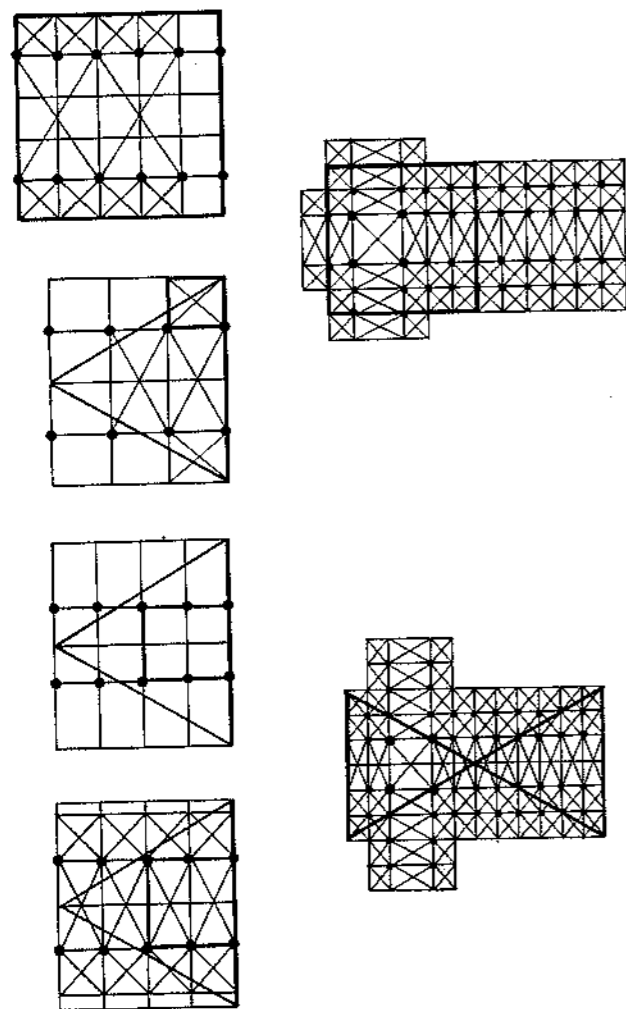


2a. Schnitt der St. Sigismund-Kapelle, ausgeführt auf Pergament im Massstab 1 : 36. Die Zeichnung stammt aus der Prager Bauhütte aus der Zeit um 1352

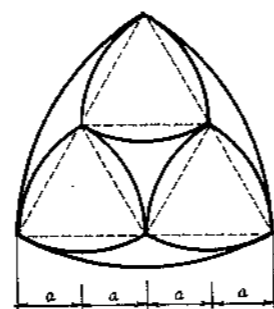
2b. Zeichnung des zweiten, nicht realisierten Turmes des St. Stephan-Doms von Meister Zierholt aus der Zeit um 1525; Massstab 1 : 15. Sie ist im Museum von Brünn hinterlegt

kannt, dass im Jahre 1344 Fundamente des St. Veits-Domes in Prag gelegt wurden. In der Bauhütte wurde besondere Aufmerksamkeit und Fürsorge dem geometrischen Zeichnen gewidmet — das ist aus dem geometrischen Zeichnungen zu ersehen — die aus der Zeit des zweiten Baumeisters des Domes Peter Parlers erhaltenegeblieben sind, also aus der Zeit um die 50-er Jahre des 14. Jh. (Abb. 2a). Etwa im Jahre 1420 wurden diese in die St. Stephans-Hütte nach Wien gesandt, wo sie bis heute im Archiv aufbewahrt sind. Die Abb. 2b zeigt uns den genauen Entwurf des nichtrealisierten Turmes des St. Stephans-Doms in Wien, der von Meister Zierholt ausgearbeitet

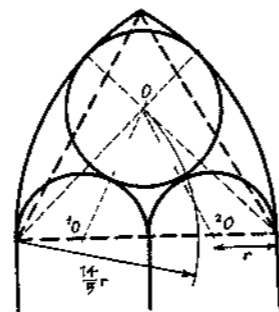
wurde und mit seiner Steinmetzsignatur gezeichnet ist. Die Steinmetzsignatur hat auch einen geometrischen Entwurf, eine Unterlage die aus der Form der „Hüttenwurzel“ hervorging.¹⁸ Grundrisse und Schnitte der Bauten, die realisiert werden sollten, wurden in ein vier-eckiges Netz gezeichnet (mit Hilfe der Quadratur), oder in ein Netz von gleichseitigen Dreiecken (also mit Hilfe der Triangulatur — Abb. 3). Mit Hilfe der Quadratur und der Triangulatur — im Einklang mit der gesamten Disposition — wurden dann selbstverständlich die Details des Baues gelöst, die man nicht isoliert vom Ganzen komponieren kann. Diese Prinzipien wurden



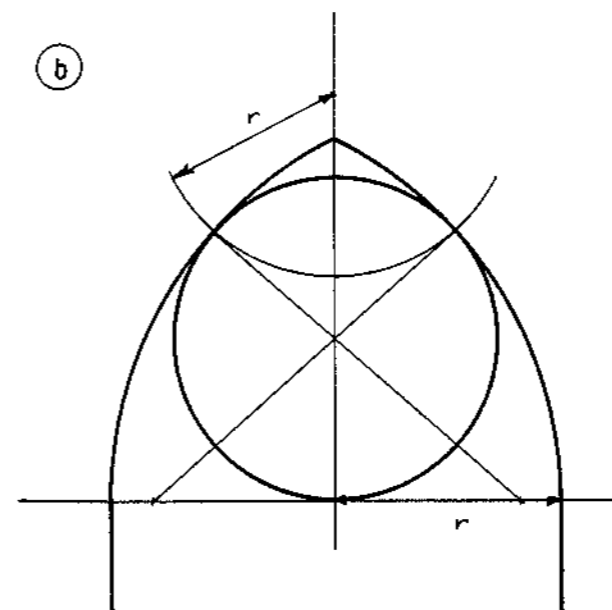
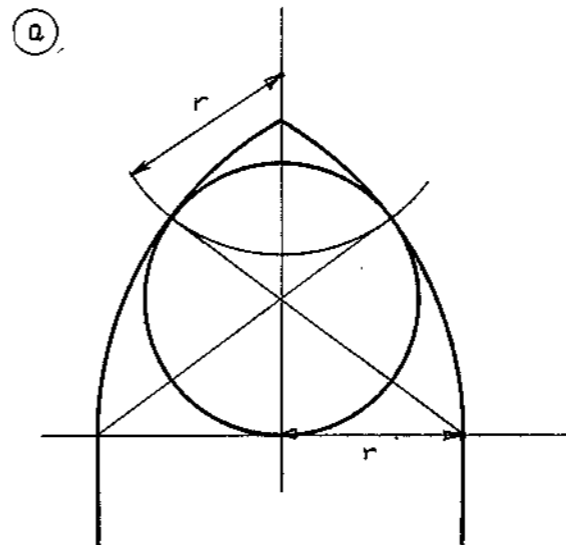
3. Schaffungsmethoden des mittelalterlichen Grundrisses mit Anwendung eines Modulennetzes (Triangulatur, Quadratur)



4. Konstruktion eines sphärischen Dreiecks und dessen Gliederung mit Hilfe der Triangulatur. Beispiele der Fensterkonstruktion aus dem St. Martin-Dom in Bratislava (Pressburg)



5. Konstruktion des Masswerkes eines frühgotischen Doppelfensters



6. Konstruktion eines eingeschriebenen Kreises in einem Gewölbespitzbogen. a) Periode der Hochgotik, b) Periode der Frühgotik

in den gotischen Bauhütten sehr streng eingehalten. Darum ist es selbstverständlich, dass auch Fenster mit Masswerken nach gleichen gültigen Prinzipien der Komposition komponiert worden waren.

Geometrisches Zeichnen auf Pergament war sehr schwer. Man zeichnete mit Zirkeln, die anstatt des Bleistiftes beschafft wurden — Minen mit sehr scharfen Spitzen oder mit einem scharfen kreisförmigen Rasiermesser. In Wirklichkeit wurde mit ihnen ins Papier oder Pergament „geritzt“ und die Stiche wurden später sorgfältig „ausgefüllt“ — sie wurden mit Tinte oder Tusche mit Hilfe einer fein gespitzten Gansfeder mit der Hand nachgezogen.

URANFÄNGE DER ENTFALTUNG DER GEOMETRIE BEI UNS

Die ältesten Spuren der Geometrie müssen wir in den Kulturen der Urgesellschaft suchen. Die Geometrie verhalf den Bewohnern unserer Heimat schon damals Probleme zu lösen, die unausweichlich für ihre Existenz und Arbeit waren. Aus der Praxis ausgehend vervollkommneten sich die Kenntnisse des Menschen und seine Erfahrungen bereicherten sich stets durch neue. So entwickelte sich die Geometrie im Verlauf der Jahrtausende dauernden Zivilisation bis auf unsere Tage.

Der Gegenstand unserer Erwägungen wird das Studium und die Enthüllung der Zusammenarbeit der Geometrie an der praktischen und künstlerischen Tätigkeit des mittelalterlichen, besonders aber des gotischen Baumeisters und Steinmetzen beim Schaffen gotischer Fenstermasswerke sein. In erster Linie geht es um die Feststellung der Arten und Konstruktionen, mit welchen Masswerke seitens der Geometrie entworfen und konstruiert wurden. Die Form der Zusammenarbeit von Geometrie und Architektur im Mittelalter in der Slowakei zu suchen und zu enthüllen ist schwer. Aus der Zeit der Gotik blieben uns keine Baupläne erhalten — diese sind ausserhalb unseres Landes in Archiven hinterlegt. Ausserdem hielt man sich auch bei uns in den Bauhütten an das strenge Schweigegesetz und deswegen kamen Bautwürfe nicht an die Öffentlichkeit. Umso weniger die

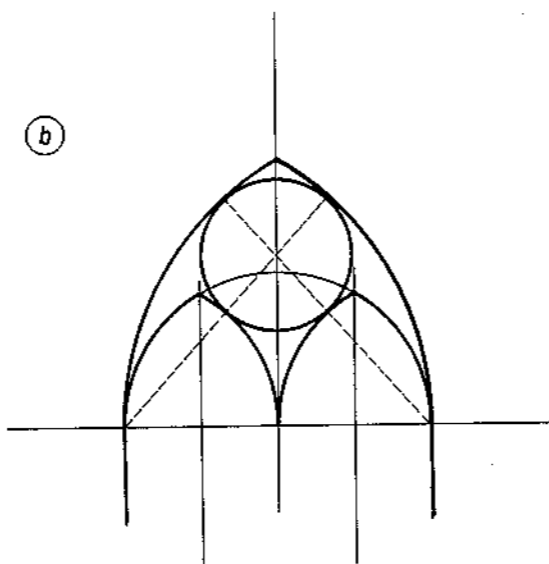
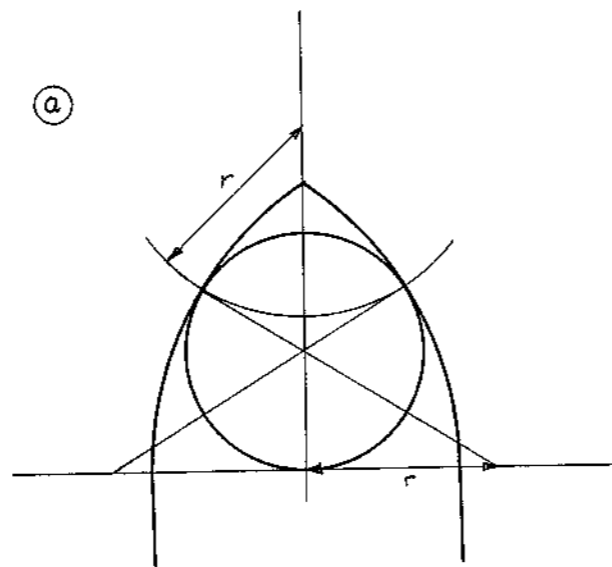
Form des geometrischen Entwurfes von architektonischen Ganzen und der Details.¹⁹ Trotzdem — wie wir sehen werden — kann dieses interessante Problem gelöst werden.

ÜBERSICHT DER ENTFALTUNG GOTISCHER MASSWERKE UND IHRE GEOMETRISCHE KONSTRUIERUNG

Das künstlerische Ziel wurde in der gotischen Architektur mit Hilfe einiger technischer Mittel erreicht. Es waren hauptsächlich folgende: das Kreuzrippengewölbe, der Spitzbogen — das sprichwörtliche Element der gesamten gotischen Konstruktion und Komposition und schliesslich die Stützkonstruktion mit Stützpfeilern und Bögen.

Wie wir schon erwähnten, war der gotische Spitzbogen in unserer gotischen Architektur eines der grundlegenden Konstruktions- und Kompositionselemente. Beim Komponieren von Fassaden und ihrer Details bildete der Spitzbogen das grundlegende dekorative Element. Den Spitzbogen, vom statischen Standpunkt aus Ergebnis einer Gegeneinanderspreizung zweier Rundbögen, konnte man leicht konstruieren. Durch Verschiebung der Mitte von Kreissegmenten änderte sich die Bogenlichte und die Bogenform, wobei man die Grundform über ein gleichseitiges Dreieck konstruierte. Ausserdem wandte man eine niedere und eine höhere Form an. In der Spätgotik kamen noch weitere Bogenarten hinzu: der tudorsche, der maurische, der Eselrückenbogen, der Kleeblattbogen, der Hängebogen usw.

Das Fenster ist einigen Theoretikern nach das Grundelement des Fassadenentwurfs. Auch Le Corbusier schreibt dem Fenster als Kompositionselement neben seiner Grundfunktion — den inneren Raum zu beleuchten — eine grosse Bedeutung zu. Die Masswerkausfüllung der gotischen Fenster wurde aufgrund der Prinzipien der geometrischen Harmonie und bei ausgiebiger Hilfe der Geometrie die aus der Teilung des Kreises hervorgeht und durch das Einschreiben regelmässiger Vielwinkel aus der Menge weiterer geometrischer Gebilde und Konstruktionen gebildet. Die Problematik des geometrischen Entwurfes gotischer Masswerke kann am besten an Sakral-



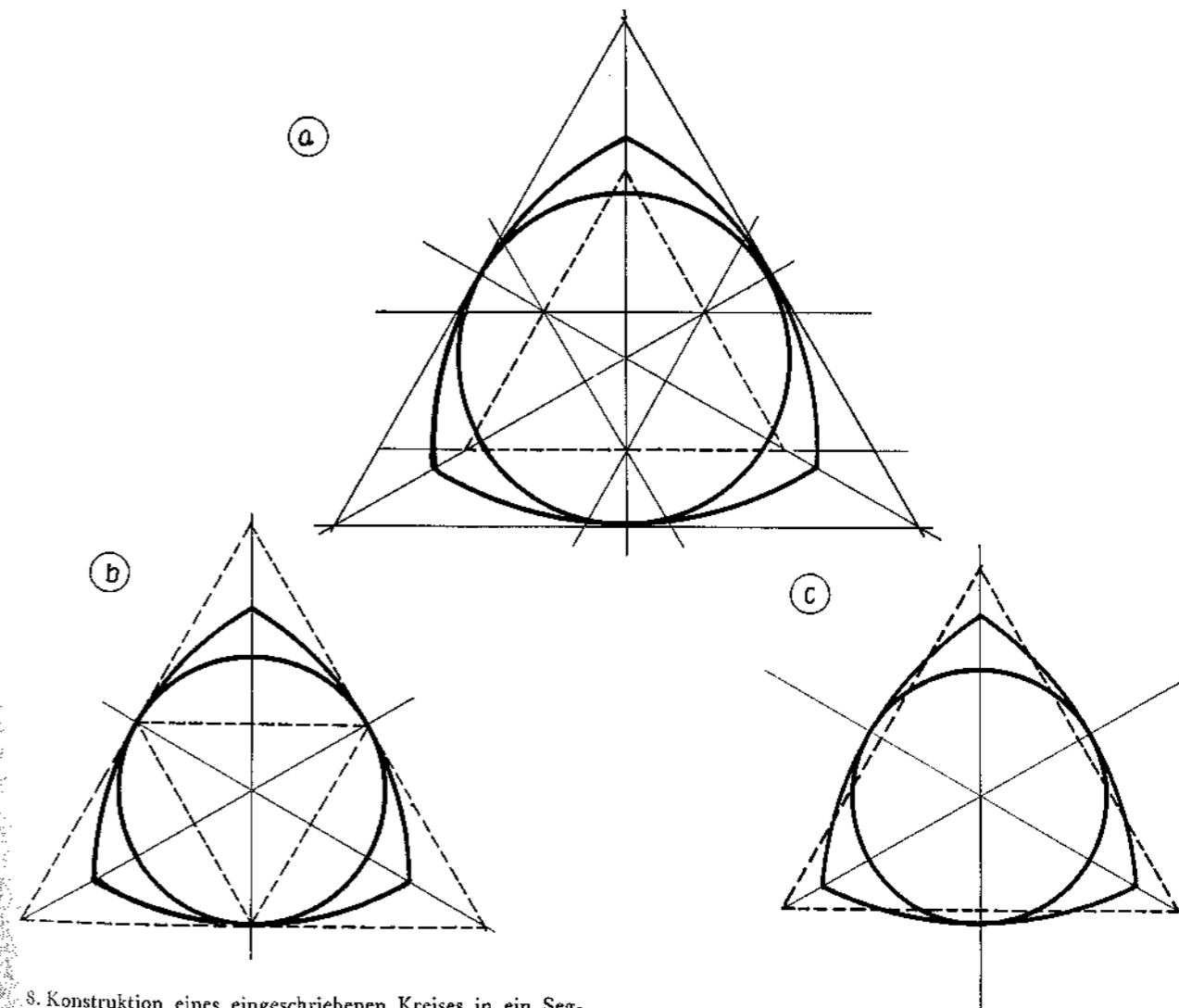
7a. Konstruktion eines eingeschriebenen Kreises in die Form eines spätgotischen Gewölbespitzbogens
7b. Lösung eines eingeschriebenen Kreises in einen Grundbogen, der ausserdem noch zwei kleinere Spitzbögen berührt

bauten, unter anderem auch wegen ihres häufigen Auftretens in der Slowakei illustriert werden. Fenster von Profanbauten der gotischen Architektur wurden jedoch aufgrund derselben Prinzipien komponiert.²⁰

Der grundlegende Unterschied zwischen dem romanischen und gotischen Fenster ist der, dass in der Gotik die Mauerfläche entrückt, sie entmaterialisiert sich, das tektonische Tragwerk konzentriert sich in Stützpfeilern — in den Rest der Mauerwand — und zwischen den Pfeilern bricht über fast der ganzen Breite das gotische Fenster durch. Das Fenster säumen Spaletten.

Fenster aus dem 13. Jh. — aus der Zeit der

Frühgotik — haben in der Mitte der Komposition (in der Achse) eine schmale kleine Säule, statt deren man in der späteren Zeit einen Steinstab verwendete und die Fenster verglaste. Das gotische Masswerk nennen wir die Gliederung des gotischen Fensters. Die geometrische Gliederung des Masswerkgebildes wird am häufigsten aus der Steinprofilierung geschaffen, die die blinde oder durchbrochene Fensteröffnung ausfüllt. Im unteren Teil des Masswerkes, wo es in vertikale Stäbe übergeht, bildet es ein Nonnenmotiv. Die Teile zwischen den Stäben waren verglast. Sie waren nur 60—80 cm breit — und das aus technischen Gründen.



8. Konstruktion eines eingeschriebenen Kreises in ein Segmentdreieck. a) Periode der Frühgotik, b) Periode der Hochgotik, c) Periode der Spätgotik

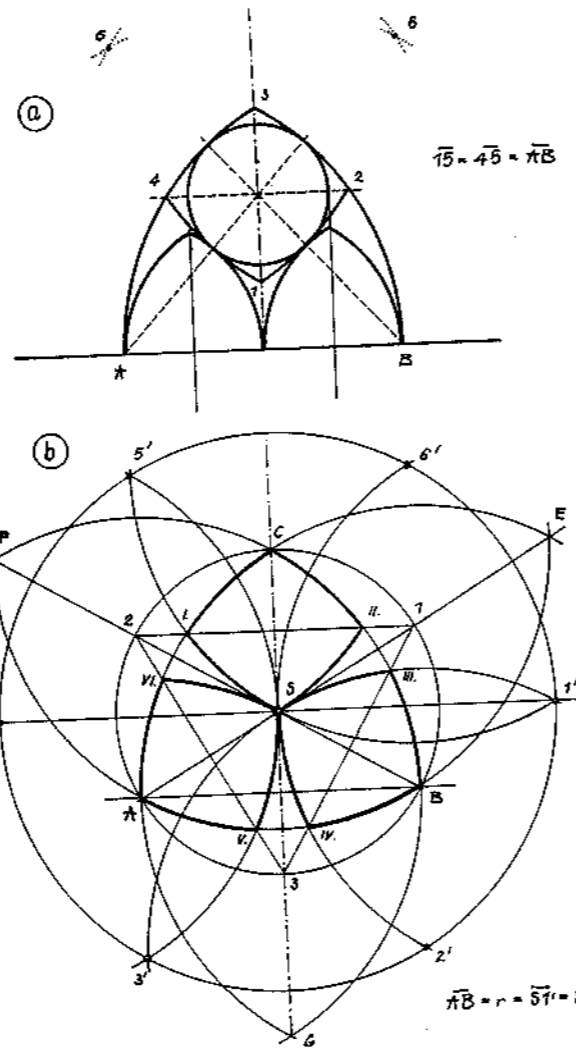
Rosettenfenster wurden vom geometrischen Gesichtspunkt aus auf zwei Arten konstruiert: 1. durch Vierecklösung oder 2. durch Dreiecklösung in einen Kreis eingeschrieben. Durch ihre Formsteigerung und ihrem vielfältigen und individuellen Zutritt zu ihrer Lösung wurden — besonders in der späteren flamboyantschen Gotik — wunderschöne Kompositionen erreicht (Bardejov, Levoča u. ä.). Grosse Rosettenfenster der Hauptfassaden von Kirchen hatten ein rosettenförmiges Masswerk mit Farbverglasung.

Für die Spätgotik ist die strahlenförmige Masswerkkomposition (Rayonantgotik), für den späteren Stil ist das Gewirr von asymmetrischen Flammenformen (Flamboyantes, flammenförmiges Masswerk) kennzeichnend. Der Keim der antretenden Renaissance zu Ende des 15. und zu Beginn des 16. Jh. zeigte sich an gotischen Fenstern mit verflachtem Spitzbogen, woraus der Eselrückenbogen entstand.

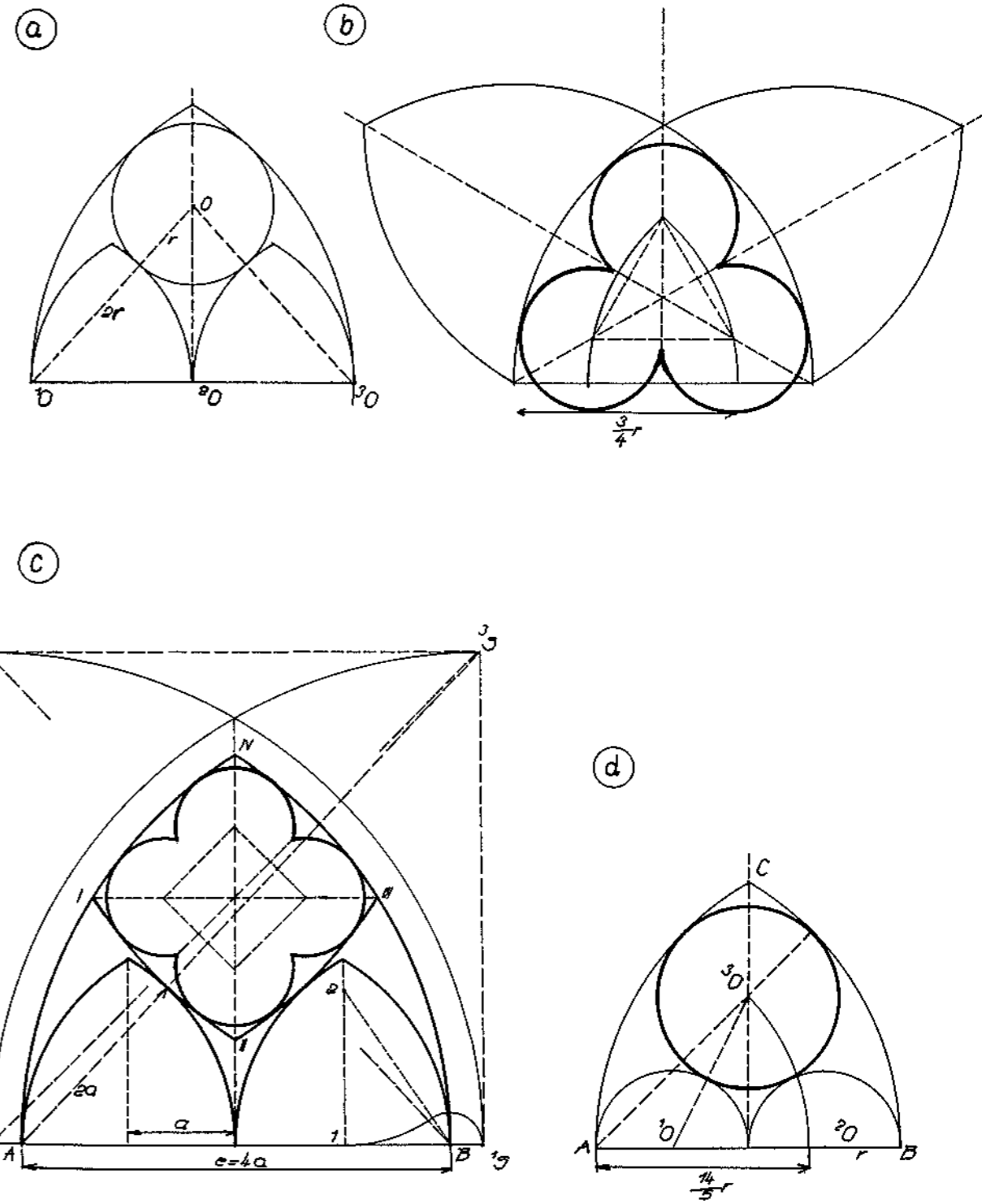
Die Masswerke in dieser Arbeit werden vom Aspekt ihrer geometrischen Konstruktion analysiert. Der Autor ist auch bemüht das Anwenden der Triangulatur und der Quadratur zu ihrem Entwurf zu enthüllen. Die Masswerke sind schematisch gezeichnet — es sind Konstruktionslinien, die sich wechselseitig überschneiden und sich berühren. Lediglich in einigen Fällen ist neben den geometrischen Schemas das Masswerk in seiner wirklichen Form gezeichnet. Die Profilierung des Masswerkes bewegt sich (vom Gesichtspunkt der geometrischen Gestaltung der Flächen) in orthogonaler Ebene zur Konstruktionslinie und schafft — die Linie des entworfenen Masswerks folgend — ein Steinnetz in der Fensterfüllung.

Wie wir schon erwähnten war der Spitzbogen ein fundamentales geometrisches Gebilde, in das man in die Fensternische die Masswerkfüllung komponierte. Der Spitzbogen wurde mit Hilfe eines gleichseitigen Dreiecks konstruiert, dessen Scheitel die Mittelpunkte der Rundbögen sind (Abb. 4). In der Komposition der Fenstermasswerke benützte man häufig ein vollständiges Segmentdrei- (sphärisches), dessen weitere Gliederungen mit Hilfe der Triangulation eingezeichnet wurden. So wurde z. B. auf der Abb. 4 ein Masswerkschema des Doms zu St. Martin in Bra-

tislava eingezeichnet. Es sind hier drei kleinere Segmentdrei- (sphärische), die ihrer Grösse nach ein Drittel des Grunddreiecks ausmachen. Die geometrische Konstruktion ist auf der Abbildung einfach und einleuchtend. Diese Lösung kommt am häufigsten an Doppelfenstern vor. Einige Masswerke an Doppelfenstern aus der Zeit der Frühgotik wurden aufgrund der Konstruktion, die auf der Abb. 5 zu sehen ist, gelöst. Eine solche ist auch am Pressburger Dom. Im wesentlichen geht es hier um eine Kreislinie mit einer „O“-förmigen Mitte, die sich an den Rundbögen im Gewölbe lehnt und



9 a) Konstruktion eines in die Fensternische in Spitzbogenform eingeschriebenen sphärischen Segmentvierecks
 b) Konstruktion dreier in einen Spitzbogen eingeschriebener Segmentvierecke, bzw. in ein grösseres Segmentdrei-
 eck



10. Einschreibung von Drei- und Vierblättern in die Grundform eines Spitzbogens und eines sphärischen Dreiecks

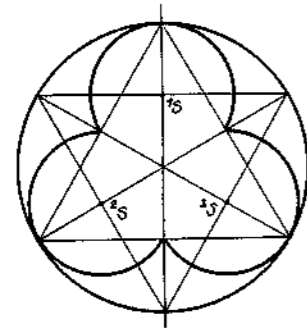
auch die beiden halbkreisförmigen Segmente im unteren Teil berührt. Mit Hilfe der Rundbögen mit einem Halbmesser von $14/5 r$ bekommen wir das in die Mitte der Kreislinie eingezeichnete „O“. Die Konstruktion können wir vom Aspekt der Geometrie als eine Apollonische Aufgabe konstruieren, die die Steinmetze jedoch nicht benutzten, vielleicht deswegen, weil sie diese nicht kannten, obwohl sie schon im Altertum entdeckt worden war.

Die Abbildungen 6a, 6b und 7a stellen das Einzeichnen des Kreises in die Grundform des Spitzbogens dar. Die Abbildung 6a bezieht sich auf die Zeit der Hochgotik, 6b auf die der Frühgotik und

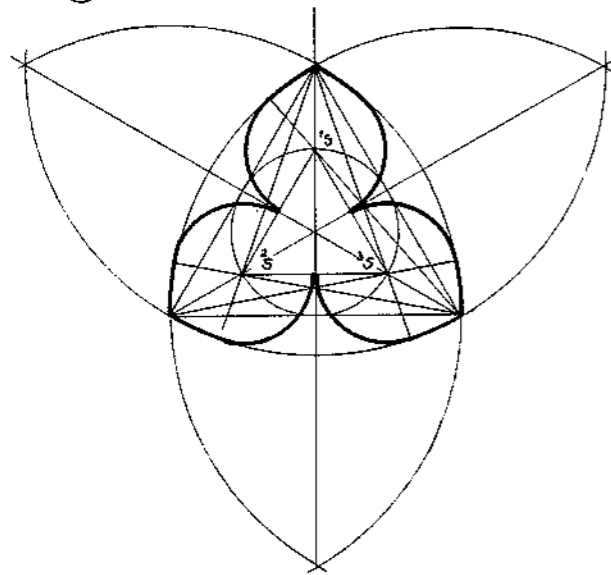
7a auf die Spätgotik. Die Konstruktion auf der Abbildung 7b stellt eine weitere Entwicklungsstufe dar. Die in die Grundform der Spitzbögen eingezeichnete Kreislinie berührt neben seinem Segment auch zwei kleinere Motive des kleinen Spitzbogens. Diese Lösung wurde bei uns hauptsächlich in der Frühgotik angewendet, doch sie überdauerte bis in die Hochgotik. Beispiele können aus Kaplná (13. Jh.), oder aus dem Pressburger Dom angeführt werden (um 1400).

Auf der Abb. 8 sind Konstruktionen angeführt, die in die Kreislinie des Segmentdrei ecks eingeschrieben sind. Der erste unter ihnen ist aus der Zeit der Frühgotik (8a), der zweite aus der Zeit

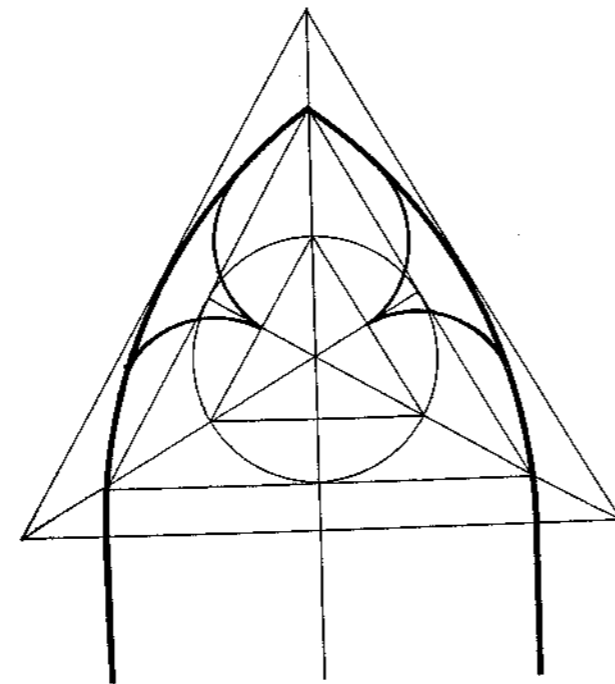
a



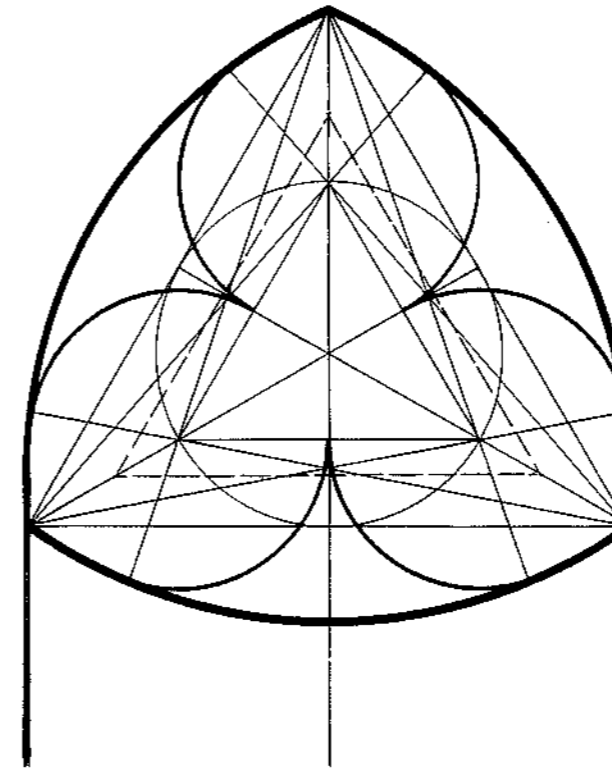
b



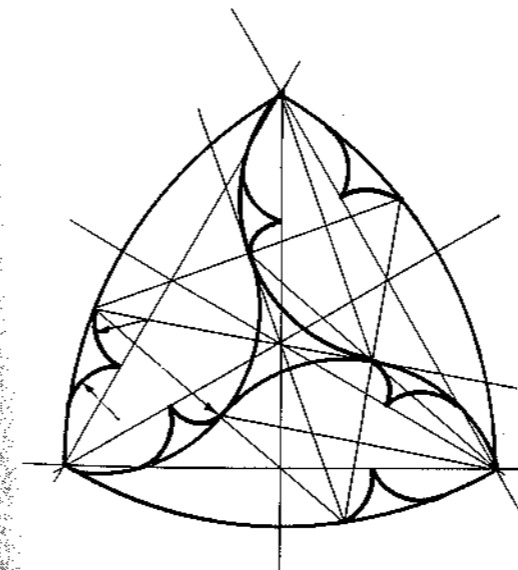
11. a) Dreiblatt in einen Kreis eingezeichnet
b) Dreiblatt in ein Segmentdrei eck eingezeichnet



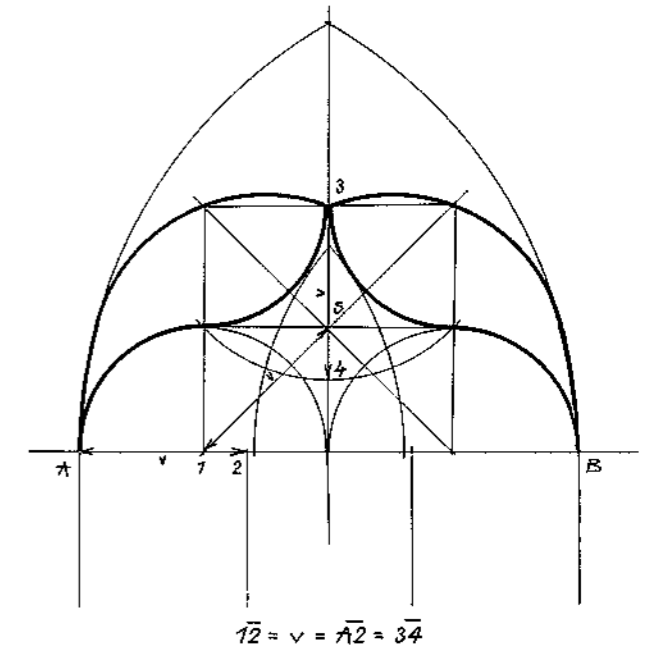
12. Konstruktion des „nonnenförmigen“ Motivs



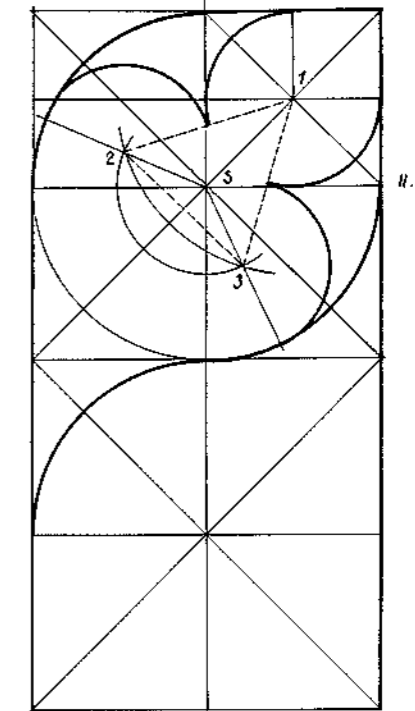
13. Weitere Konstruktionsmöglichkeiten des „nonnenförmigen“ Motivs, das aus der Konstruktion eines in einem sphärischen Dreieck eingeschriebenen Dreiblatts hervorgeht



14. Drei „Fischblasen“-Motive in ein sphärisches Dreieck eingeschrieben



15. Konstruktion zweier ineinander gestemmt und in die Grundform der Wölbung eines Spitzbogens eingeschriebener Flammenmotive



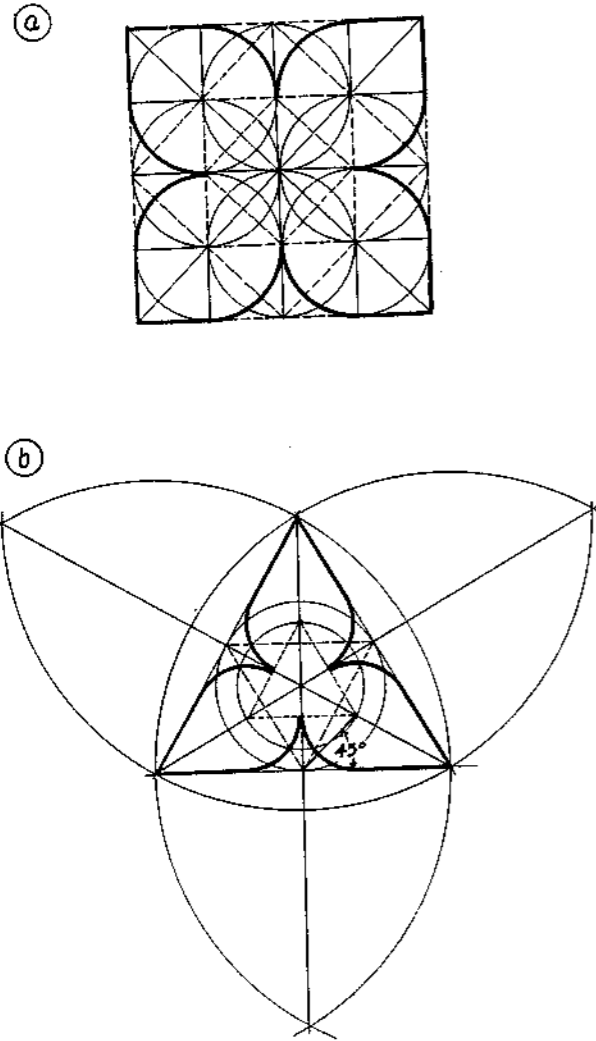
$$\overline{11} = \overline{28} = \overline{33}$$

$$\overline{5H} = \overline{12} = \overline{13}$$

16. Flammenmotiv durch ein eingeschriebenes Dreieck gegliedert

der Hochgotik und der letzte aus der Zeit der Spätgotik (8c).

Die Abb. 9a stellt ein eingeschriebenes, regelmässiges Segmentviereck — „sphärisches Viereck“ dar, dessen Segmentseiten die gleichen Verkrümmungen haben. Kreislinien, deren Bögen, Seiten dieses Gebildes sind, haben demnach gleiche Halbmesser. Leicht kann man einen Kreis einschreiben. Das Viereck berührt ausserdem noch zwei kleine Spitzbögen. Auf der Abb. 9b sehen wir die Konstruktion dreier Segmentvierecke, die in ein Spitzbogenmotiv, bzw. in ein Segmentdrei-eck eingeschrieben sind. Das Grundschema

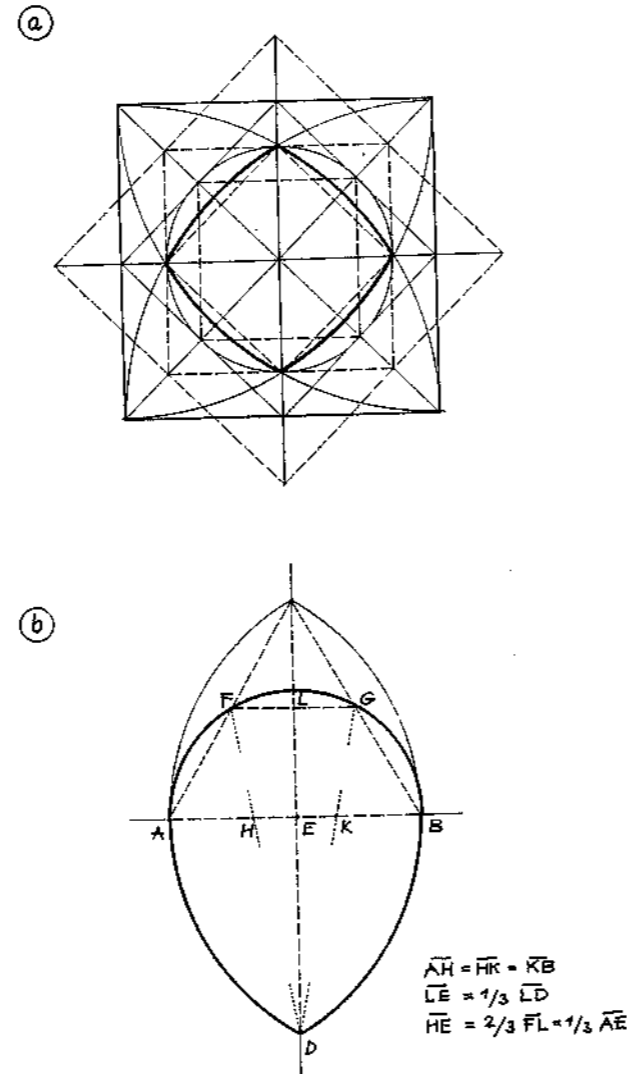


17. a) Vierblatt in ein Viereck eingeschrieben
b) Dreiblatt in ein gleichseitiges Dreieck eingeschrieben

dieser Komposition lehnt sich an die Triangulatur an.

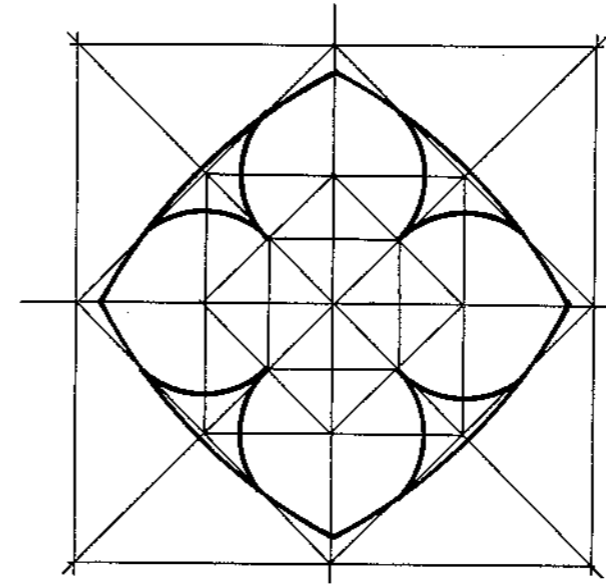
In der Abb. 10c ist eine weitere, verzierte Ausführung der vorangegangenen Aufgabe, bei der in das Segmentviereck auch ein kleeblattförmiges Motiv eingeschrieben wird (die Konstruktion des Kleeblattes führen wir detaillierter im Text an; Abb. 10).

Die Komposition eines Dreiblattes, das in die Kreislinie eingezeichnet ist, stellt die Abb. 11a dar; die Abb. 11b ist ein in das Segmentdrei-eck eingezeichnetes Dreiblatt, das gleiche Motiv sehen wir in grösserer und detaillierterer Ausführung im



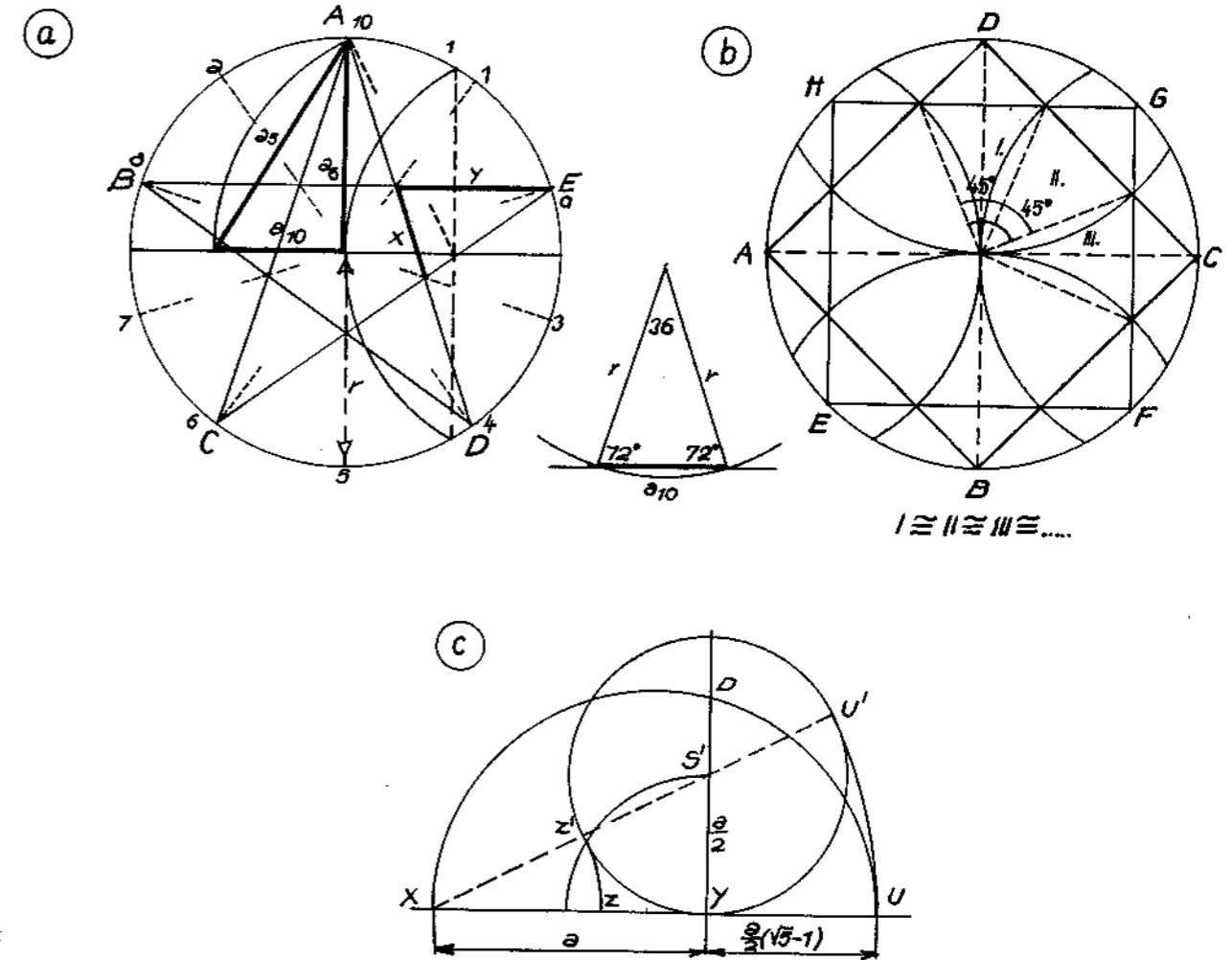
18. a) Regelmässiges Segmentviereck gelöst aufgrund der Prinzipien der Quadratur
b) Eierförmiges Linienmotiv

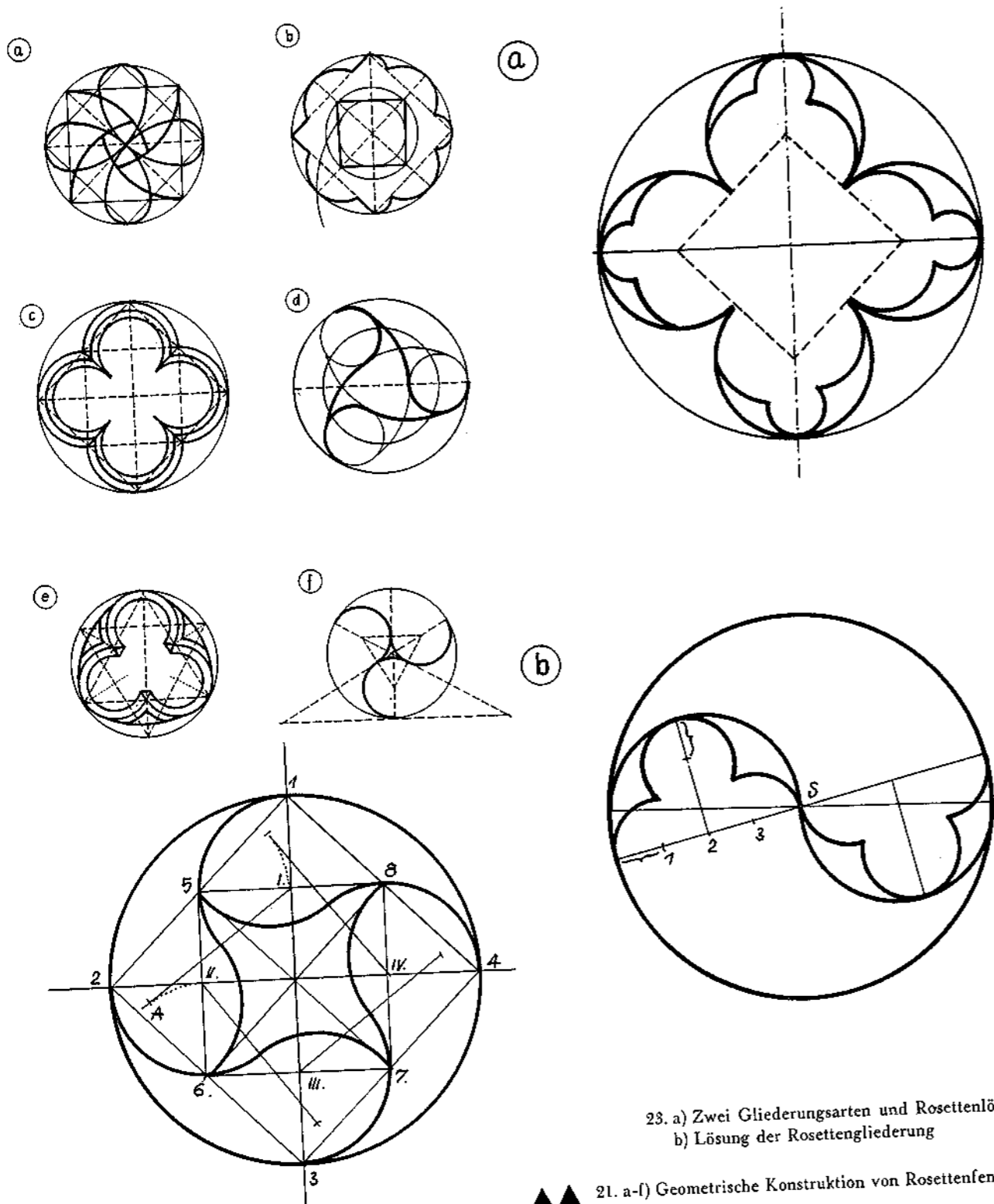
$$\begin{aligned} \overline{AH} &= \overline{HK} = \overline{KB} \\ \overline{LE} &= \frac{1}{3} \overline{LD} \\ \overline{HE} &= \frac{2}{3} \overline{FL} = \frac{1}{3} \overline{AE} \end{aligned}$$



19. Vierblatt in ein sphärisches Viereck eingeschrieben

20. Teilung des Kreises und Einschreibung regelmässiger Vielecke. Konstruktion eines sternförmigen Fünfecks und Konstruktion des „goldenen“ Schnittes



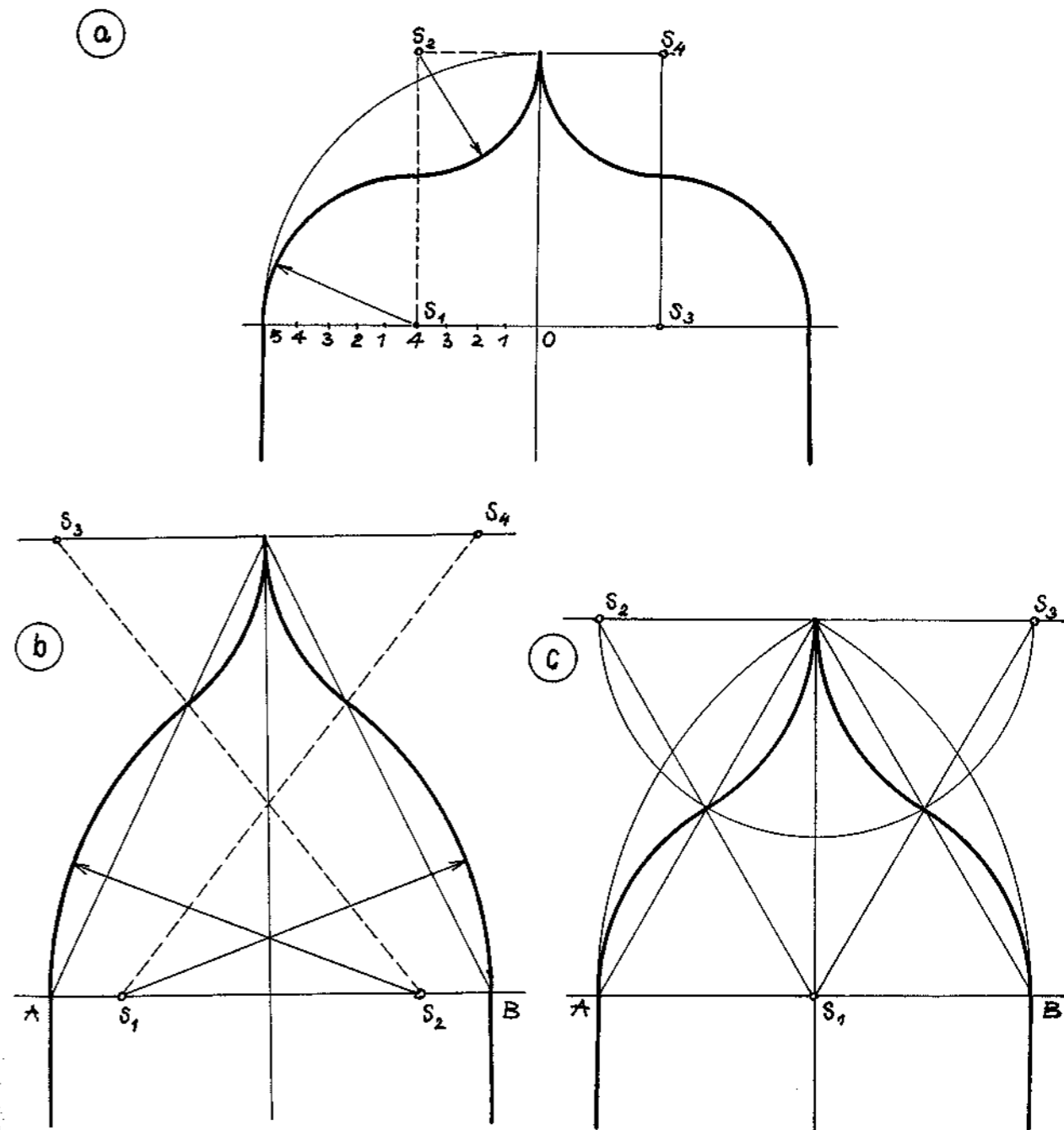


$$\overline{IA} = \overline{56}$$

$$\overline{II6} = \overline{A6}$$

- ▲▲ 21. a-f) Geometrische Konstruktion von Rosettenfenstern
- ◀ 22. Motiv von vier in einen Kreis eingeschriebenen Flammen

23. a) Zwei Gliederungsarten und Rosettenlösung
b) Lösung der Rosettengliederung



24. Drei verschiedenartige Lösungen des „Eselsrückenbogens“: a) gedrückter Bogen, b) erhöhter Bogen, c) Grundform, aus der Triangulatur abgeleitet

sog. Nonnenmotiv an den Abb. 12 und 13. Häufig ist sein Vorkommen besonders im unteren Masswerkteil, wo es in vertikale Stäbe übergeht.

In der Zeit der Spätgotik bekommen die Grundelemente der dekorativen architektonischen Verzierung der Masswerke Bewegung. Wir sprechen über die Dynamik der Spätgotik. Diese flamboyante Gotik verwendet an Stelle des ruhigen Motivs des Dreiblattes, das sog. Fischblasen- oder Flammenmotiv. Seine geometrische Konstruktion sehen wir auf der Abb. 14.

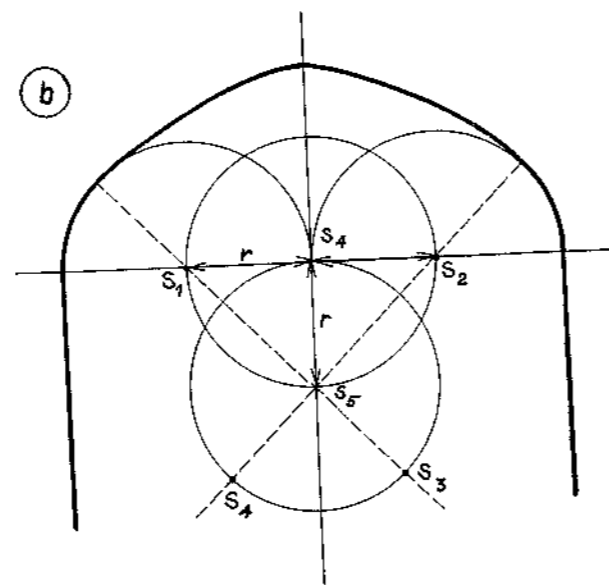
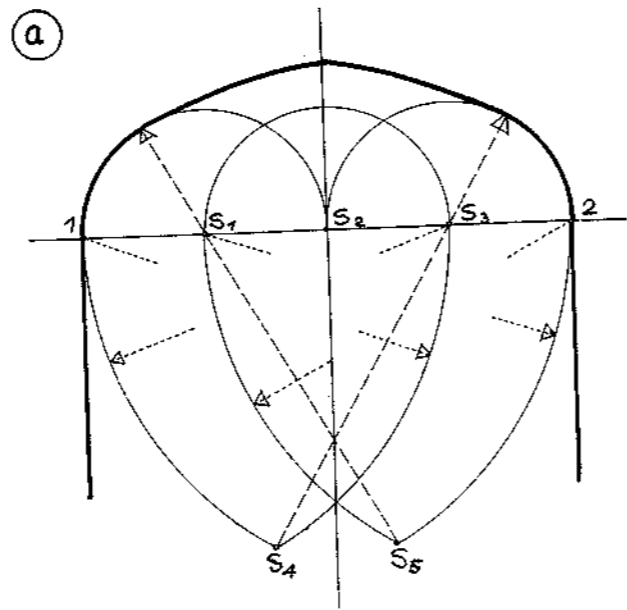
Weitere, sehr schöne Kompositionslösungen aus der Zeit der Hochgotik sehen wir auf der Abb. 15. Zwei gewissermaßen gegeneinander gelehnte und sich in ihren Spitzen berührende Flammenmotive sind in die spitzbogenartig gestaltete Grundform einer Nische eingegliedert. Die Komposition kam an einigen Fenstermasswerken der Südfassade des Kaschauer Doms zur Geltung, (Abb. 15). Die geometrische Konstruierung ist aus dem Bild klar zu ersehen.

Das durch ein eingeschriebenes Dreiblatt gegliederte flammenförmige Motiv stellt die Abb. 16 dar. Es ist bei uns ein sehr häufig angewandtes Element der Spätgotik.

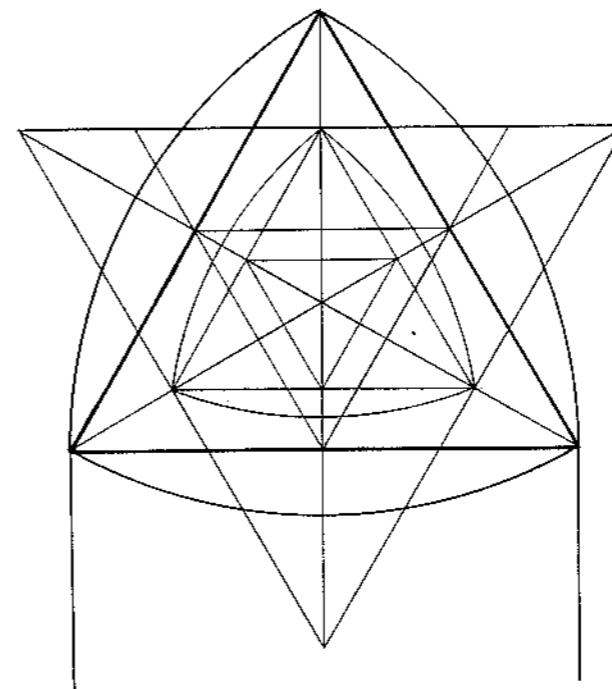
An der weiteren Abb. 17a ist die Konstruktion eines in ein Viereck eingeschriebenen Vierblattes. Die geometrische Lösung lehnt sich hier an die Quadratur und an die Wiederholung einer in ein Viereck und in ein viereckiges Netz eingeschriebenen Kreislinie. Ein in ein gleichseitiges Dreieck eingeschriebenes Dreiblatt sehen wir auf der Abb. 17b. Hier geht es um eine ausgesprochene Triangulatur. Ein regelmässiges, aufgrund der Prinzipien der Quadratur gelöstes Viereck sehen wir auf der Abb. 18a.

Das Linienmotiv in Eiform, das z. B. ausserhalb des Masswerkes auch an Massgeländern (zum Beispiel am Geländer des Orgelchores) verwendet ist, stellt die Abb. 18b dar. Ein Vierblatt, das in ein Segmentviereck eingeschrieben ist, ist auf der Abb. 19 konstruiert.

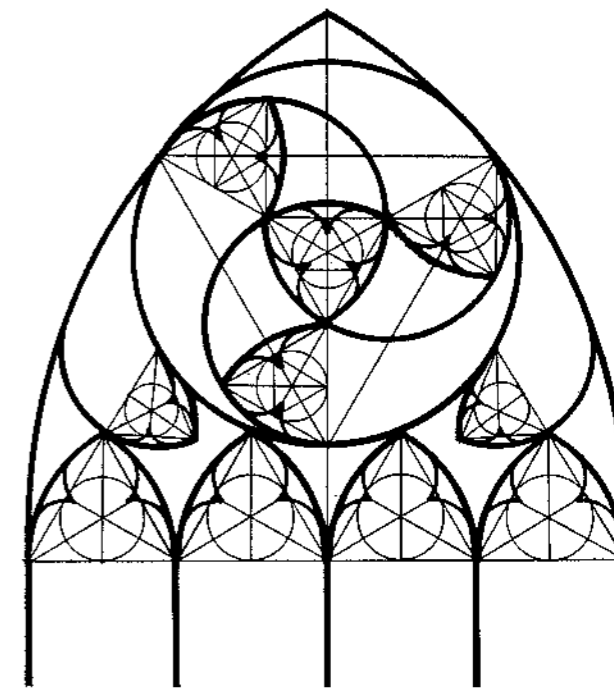
Rosettenfenster — wie schon erwähnt — wurden kompositorisch in einem Kreis gelöst. Die Teilung des Kreises und das Konstruieren eingeschriebener regelmässiger Vielecke schuf eine geometrische Basis — den Kompositionsentwurf. Einige dieser Konstruktionen sehen wir auf der



25. Zwei Konstruktionen des normannischen, bzw. des tudorschen Bogens



26. Beispiele des Masswerkes mit Hilfe der Triangulatur



27. Geometrische Masswerklösung anhand des Entwurfs auf der Abb. 26. Beispiel vom Dom zu St. Martin in Bratislava (Pressburg)

Abb. 20. Unter ihnen auch die Konstruktion des goldenen Schnittes.

In der Abb. 21a—f sind einige geometrische Lösungen von Rosettenfenstern.

Das Motiv von vier eingeschriebenen Flammen in den Kreis stellt die Abb. 22 dar. Die geometrische Konstruktion ist auf der Abbildung anschaulich durchgeführt. Weitere zwei Lösungen auf der Abb. 23 kommen sehr häufig in verschiedenen Kombinationen mit übrigen Motiven bei geometrischen Lösungen von Masswerken vor.

Die Spätgotik verwendet mit Vorliebe den sogenannten Eselrückenbogen. Drei Alternativen geometrischer Lösung dieser Linie sehen wir auf der Abb. 24; die Form eines gedrückten Bogens (a), die Form eines erhöhten Bogens (b) und die von der Triangulation abgeleitete Grundform (c). Die geometrische Lösung des normannischen oder tudorschen Bogens ist auf der Abb. 25 dargestellt. Dieser Bogen tritt in unserer gotischen Architektur nicht in Erscheinung. Eher ist der Bogen mit flacher Kleeblattform beliebt.

Die Pressburger Sigismundianische Gotik (aus den Jahren um 1400 und später) verwendet sehr häufig den Bogen in der Form eines Kreisseg-

ments, der bei der Lösung der Querbalken von Portalen (z. B. Portal des Gebäudes der Academia Istropolitana, am sogenannten Matthias-Tor der Burg, gegebenenfalls am Alten Rathaus u. ä.), wie auch an anderen Objekten vorkommt.

Beim Entwerfen von Fenstern ging man vom geometrischen Gesichtspunkt der Grundschemaform der Einwölbung aus dem Spitzbogen hervor.

Die Komposition lehnte sich dabei am häufigsten an die Triangulatur an. Es war auch nicht selten, den Masswerkesentwurf mit Hilfe einer Quadratur durchzuführen. Es ist auch überhaupt keine Seltenheit das Anwenden (Kombinieren, beider Entwurfsmethoden am gleichen Fenster, wie wir dies an den monumentalen Masswerken z. B. des Doms in Košice sehen. Erst die Spätgotik unterliess die strenge Gesetzmässigkeit des mittelalterlichen Entwerfens von Masswerken mit Hilfe geometrischer Konstruierung und Modulennetzen der Quadratur und Triangulatur (z. B. an der spätgotischen Kirche in Kežmarok — Käsmark u. ä.).

Im allgemeinen zeichnete man in die Grundform des Spitzbogens durch weitere Gliederung dieses grundlegenden Stützdreiecks auf kleinere

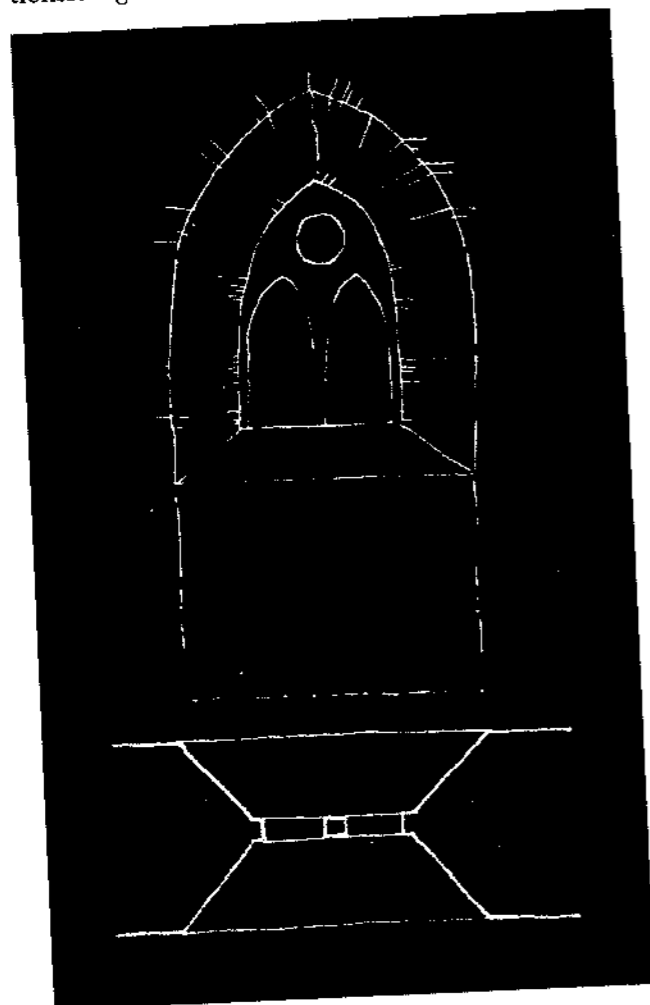
und noch kleinere eingeschriebene Dreiecke den Masswerkentwurf ein, wie dies auf den Abb. 26 und 27 zu sehen ist (Fenstermasswerkentwurf des St. Martin-Doms in Bratislava).

Zum Abschluss dieser Abhandlung muss bemerkt werden, dass die angeführten geometrischen Konstruktionen der Grundmotive von Masswerkkompositionen etwas wie ein „morphologisches Alphabet“ war, dessen Elemente mit einem Zirkel und einem Lineal ausgeführt werden konnten — also mit Geräten, die dem gotischen Baumeister und Steinmetz zur Verfügung standen (ausser Senkblei und Kohle). Es ist selbstverständlich, dass die künstlerische Schönheit und der Wert gotischer Steinmetzarbeiten nicht allein in diesen Konstruktionen liegt, aber hauptsächlich in der Phantasie ihrer Urheber, in ihrer künstlerischen Arbeit und handwerklichen Gewandheit, in ihren Kombinationsfähigkeiten durch schöpferische Bemühung

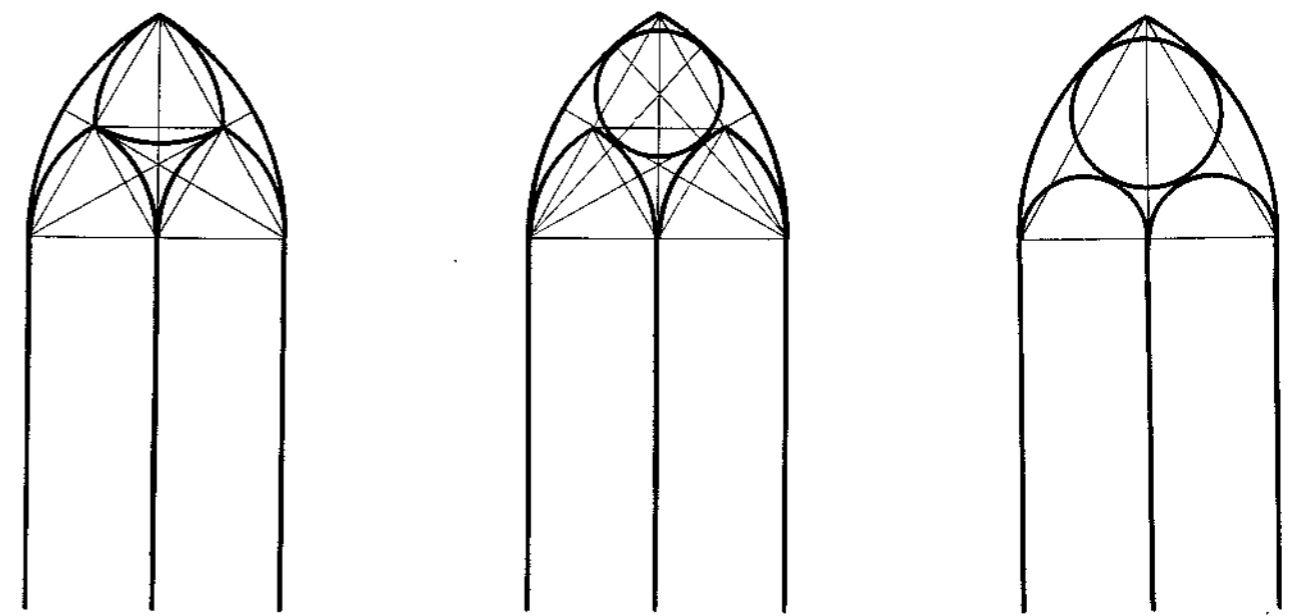
die Wirkung dieser mannigfaltigen Gebilde auf den Betrachter zu steigern; nicht im letzten Mass widerspiegelt so ein Werk die langjährigen reichlichen Erfahrungen seines Urhebers. Die Geometrie schuf zwar in der Gotik den Entwurf des architektonischen Werkes und ermöglichte dessen Realisierung mit ihren Konstruktionsmethoden. Jedoch war sie nicht selbst fähig ohne schöpferische Konzeption des Künstlers eine architektonische Komposition zu lösen.

In der vorangegangenen Abhandlung war es möglich anhand geometrischer Konstruktionen die Entwicklung der Masswerkkonstruktionen von den einfachsten bis zu den kompliziertesten zu verfolgen.

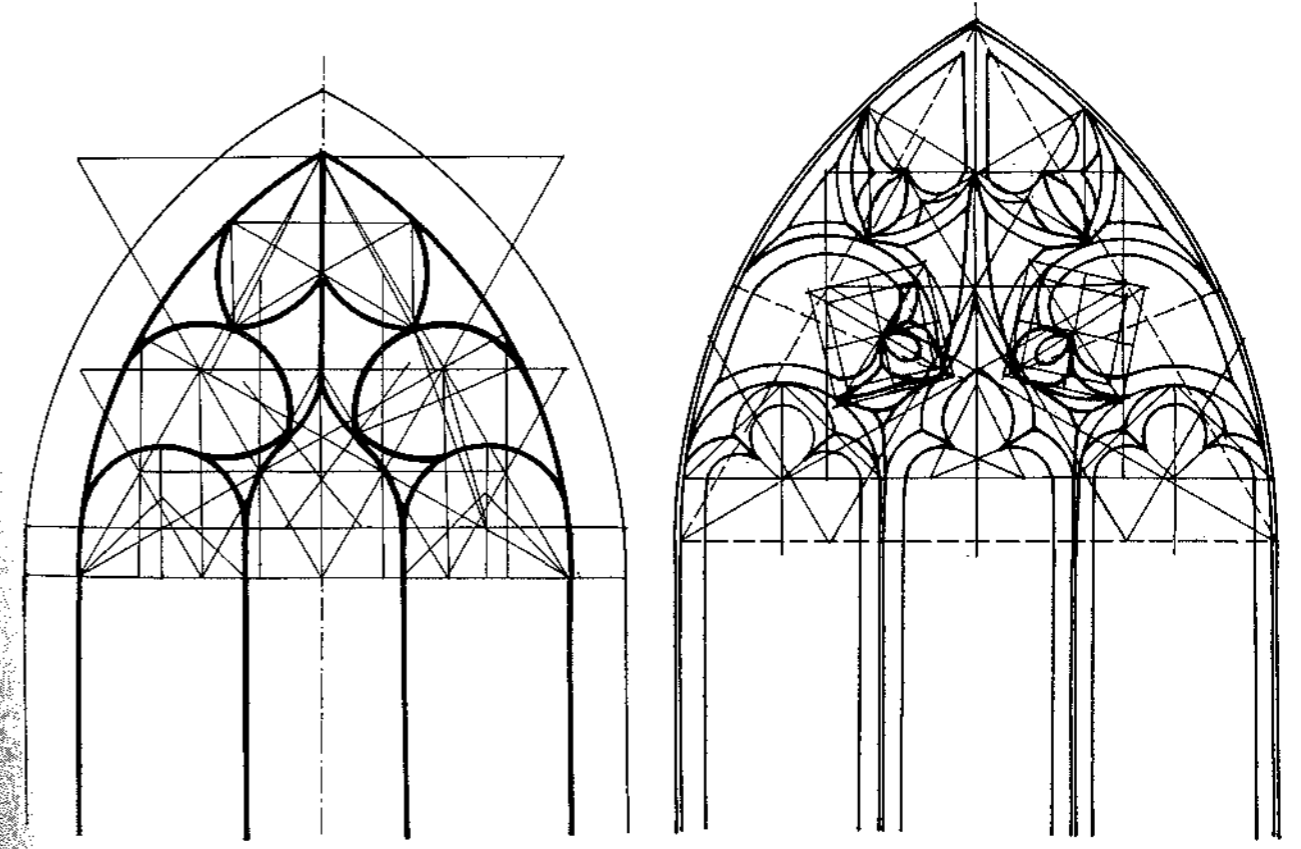
Die einfachsten gotischen Masswerke stammen aus dem 13. Jh. — noch aus der Zeit des sog. Überganges der romanischen Architektur zur gotischen. Es zeugen davon die Kirchenfenster in



28. a) Kaplná bei Bratislava, Zeichnung des frühgotischen Fensters
b) Fotografie des Fensters bei seiner Enthüllung

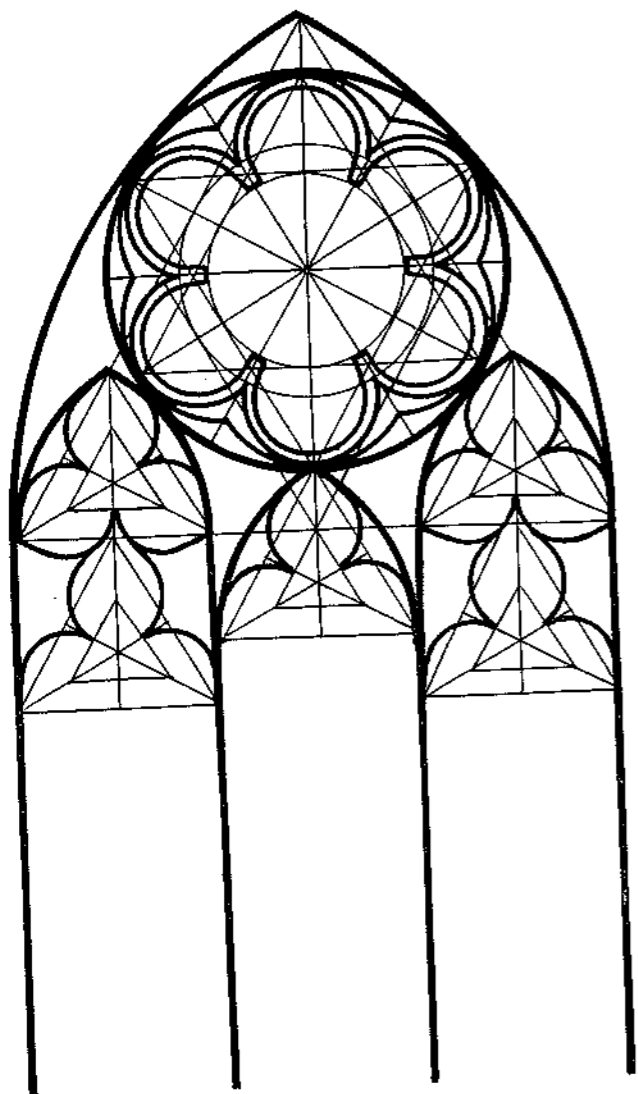


29. Frühgotisches Masswerk des Doms zu St. Martin in Bratislava (Pressburg)

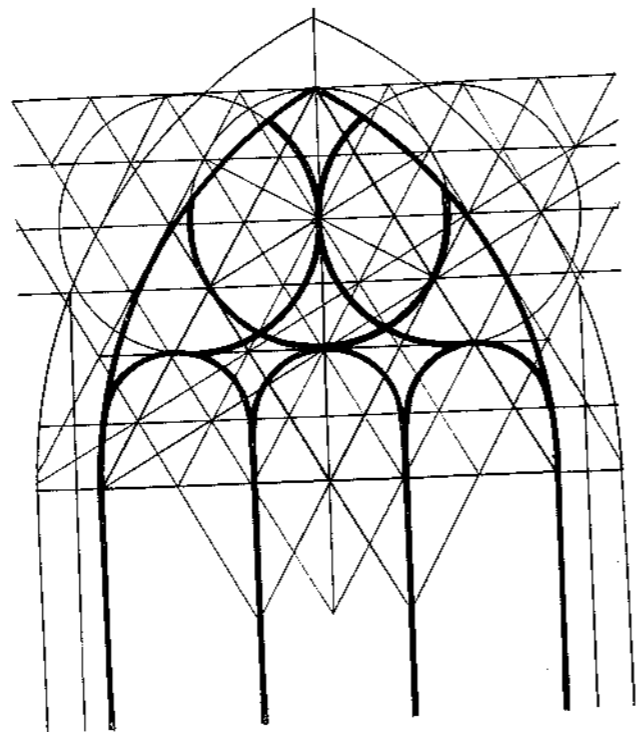


32. Bratislava (Pressburg) — Dom zu St. Martin, Westwand der St. Anna-Kapelle, spätgotisches Masswerk

33. Bratislava (Pressburg) — Dom zu St. Martin, Triangulatur des Fenstermasswerks an der Nordwand der St. Anna-Kapelle



31. Bratislava (Pressburg) — Dom zu St. Martin, Masswerk des Fensters an der Ostwand des Presbyteriums

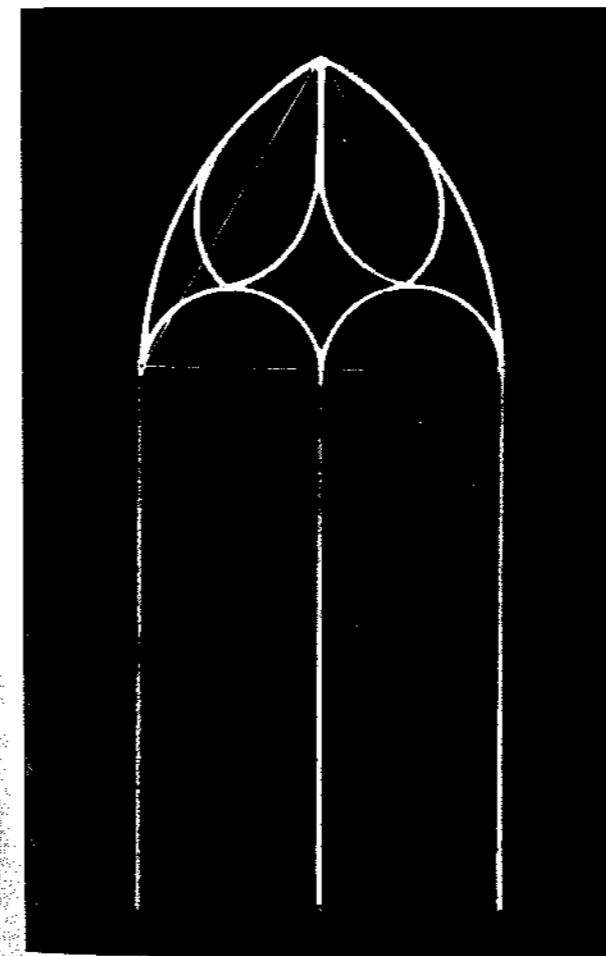


Kaplná (13. Jh.), in Ludrová (aus der zweiten Hälfte des 13. Jh.), in Čečejevce (zweite Hälfte des 13. Jh.), in Žehra (Schigra — Ende des 13. Jh.) u. ä.

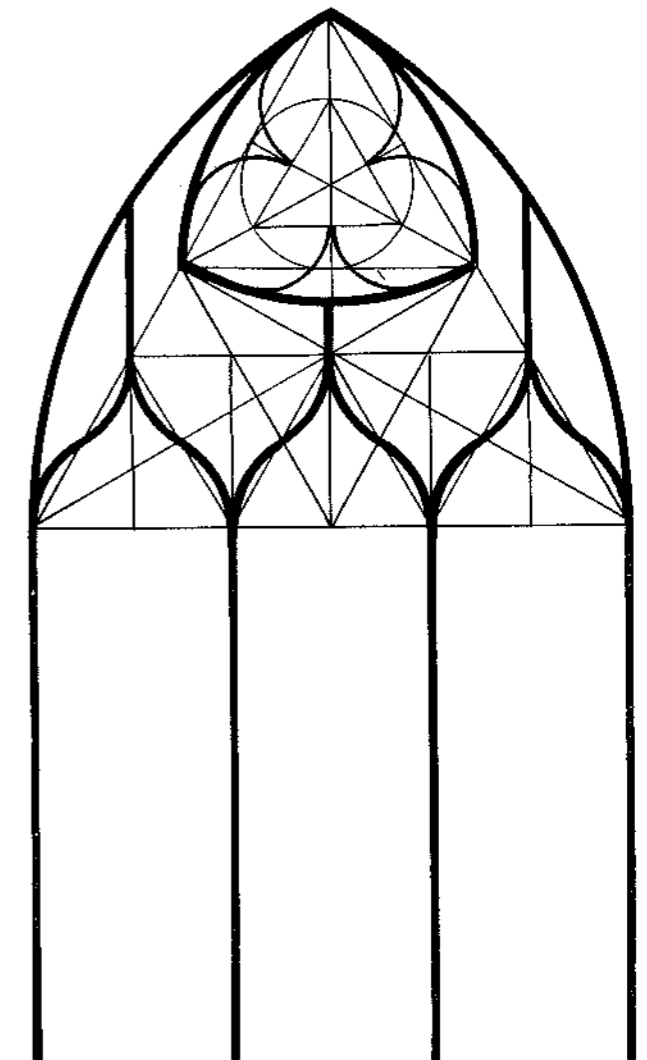
Im 14. Jh. wurde die Kirche in Halič beendet (1357), weiters wird die Kirche in Levoča und das St. Ladislaus-Kloster beendet (das sog. Minoritenkloster, gegr. 1309) und es wird an den Masswerken des Doms gearbeitet (nach Wagner), das im Jahre 1360 beendet wurde. Aus der Hütte, die diesen Dom baute, gingen angeblich Steinmetze auf den Bau der St. Jakobs-Kathedrale in Levoča über.

In der zweiten Hälfte des 14. Jh. wurde die Kathedrale in Spišská Nová Ves (Zipser Neudorf) gebaut, zu der im Jahre 1395 die St. Michael-Kapelle hinzugebaut wurde und die man wiederholt um 1445 einwölbte und gleichzeitig wurden auch die ursprünglichen polygonalen Pfeiler umbaut. Zu Ende des 14. Jh. wurden die Kirchen in Čerín und Kocelovce fertig.

Eines unserer bedeutsamen Objekte, der Dom zu St. Martin in Bratislava wurde im 14. und 15. Jh. gebaut. Die beiden an dem Turm hinzugebauten Kapellen stammen aus dem Jahre 1400, die St. Anna-Kapelle stammt aus der zweiten Hälfte



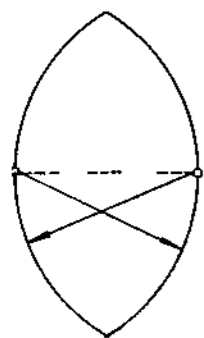
35. Bratislava (Pressburg) — Dom zu St. Martin, St. Anna-Kapelle, Masswerk des Doppelfensters an der Ostwand der Kapelle



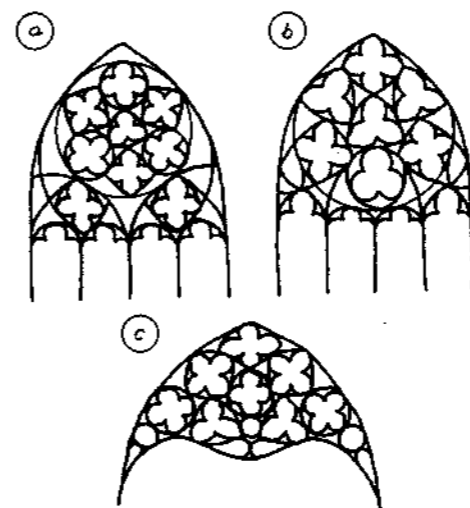
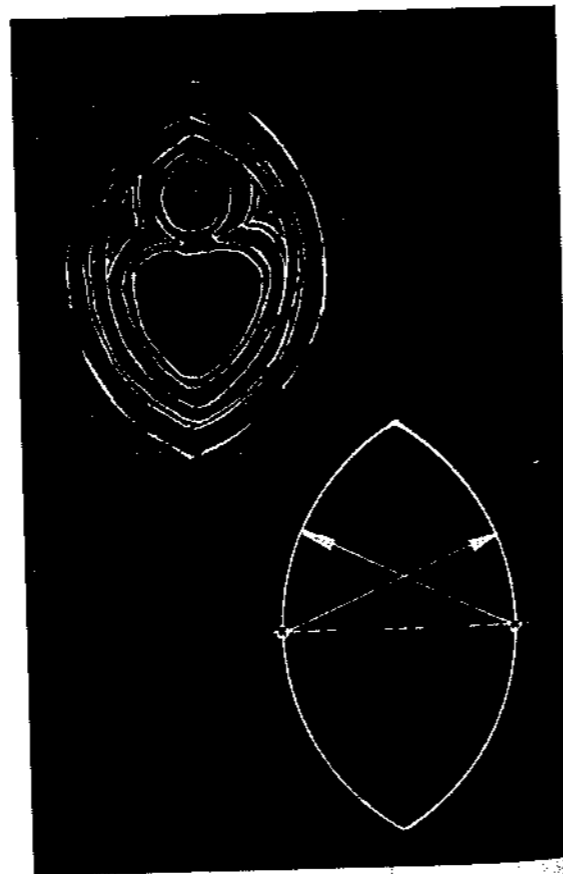
36. Bratislava (Pressburg) — Dom zu St. Martin, Fenstermasswerk an der Westwand des Dreischiffes

34. a) Bratislava (Pressburg) — Dom zu St. Martin, geometrischer Masswerkentwurf
b) Fotografie desselben Masswerks

des 15. Jh., das Presbyterium wurde in der späten Periode (1467—1487) und die südliche Vorhalle erst um das Jahr 1510 beendet. Die Pressburger St. Johannes-Kapelle in der Franziskanerkirche stammt aus dem Zeitabschnitt rund um 1400. Unseren grosszügigsten gotischen Bau — den Dom in Košice — begann die dortige Bauhütte um das Jahr 1380 zu bauen. Die Umgrenzungsmauer mit Türmen bis zum Hauptgesims wurden beiläufig bis zum Jahr 1420 fertig. Fast ganz fertig wurde der Bau bis zum Jahr 1440. Zu dieser Zeit wurde an den Fenstern gearbeitet. In der weiteren Etappe entstanden die Kapellen (1470—



38. Mandorla und ihre geometrische Konstruktion



40. Masswerk aus dem Schaffen des St. Stephans-Doms zu Wien

1477). Das Baukunstwerk wurde um 1480 beendet. Die Pfarrkirche in Levoča (St. Jakob) wurde ab erstem Drittel des 14. Jh. bis zum Jahre 1400 gebaut. Die spätgotische Vorhalle baute man in den Jahren 1480—1490 hinzu.

Gegen Ende des 15. Jh. (1473) wurde die Kapelle der Familie Zapoľský in der Kirche in Spišský Štvrtok beendet. Sie hatte wunderschöne ursprüngliche Masswerke aus der Zeit der Hochgotik, die in den Jahren 1899—1901 anlässlich der Renovierung mit pseudogotischen ersetzt wurden. Kurz nach dem Zubau wurde die zweite, ähnliche Kapelle der Zapoľskýs²¹ in Špišská Kapitula (Zipser Kapitel) realisiert (1488—1493).

Der St. Ägidius-Dom in Bardejov entstand in den Jahren 1448—1468, der Überbau des Turmes in den Jahren 1482—1497. Die spätgotische Kir-

che in Sabinov (Zeben) ist auf Jahre 1484—1518 datiert.

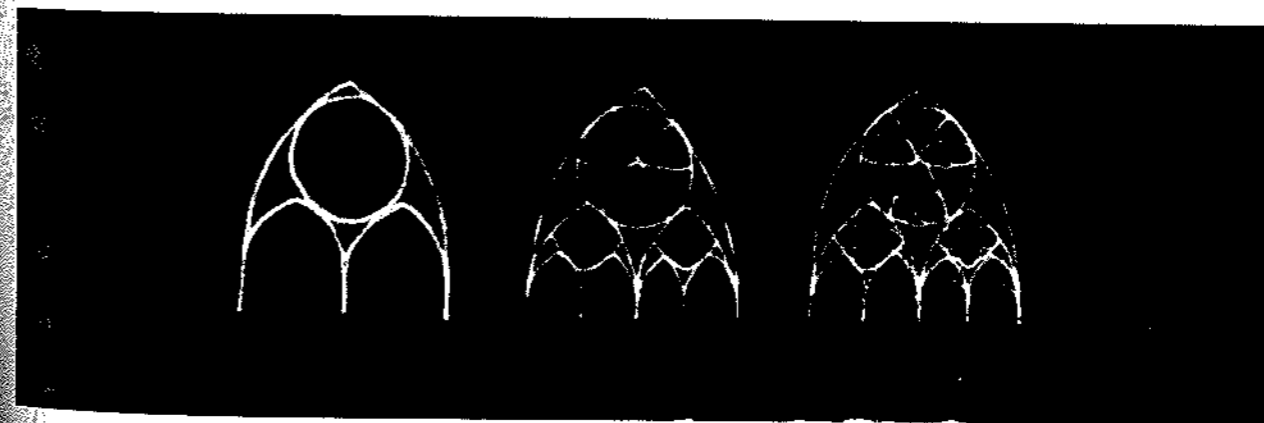
Die Heiligenkreuzkirche in Kežmarok ist auch spätgotisch, sie besitzt einen Hallenraum. Sie wurde in den Jahren 1444—1498 gebaut.

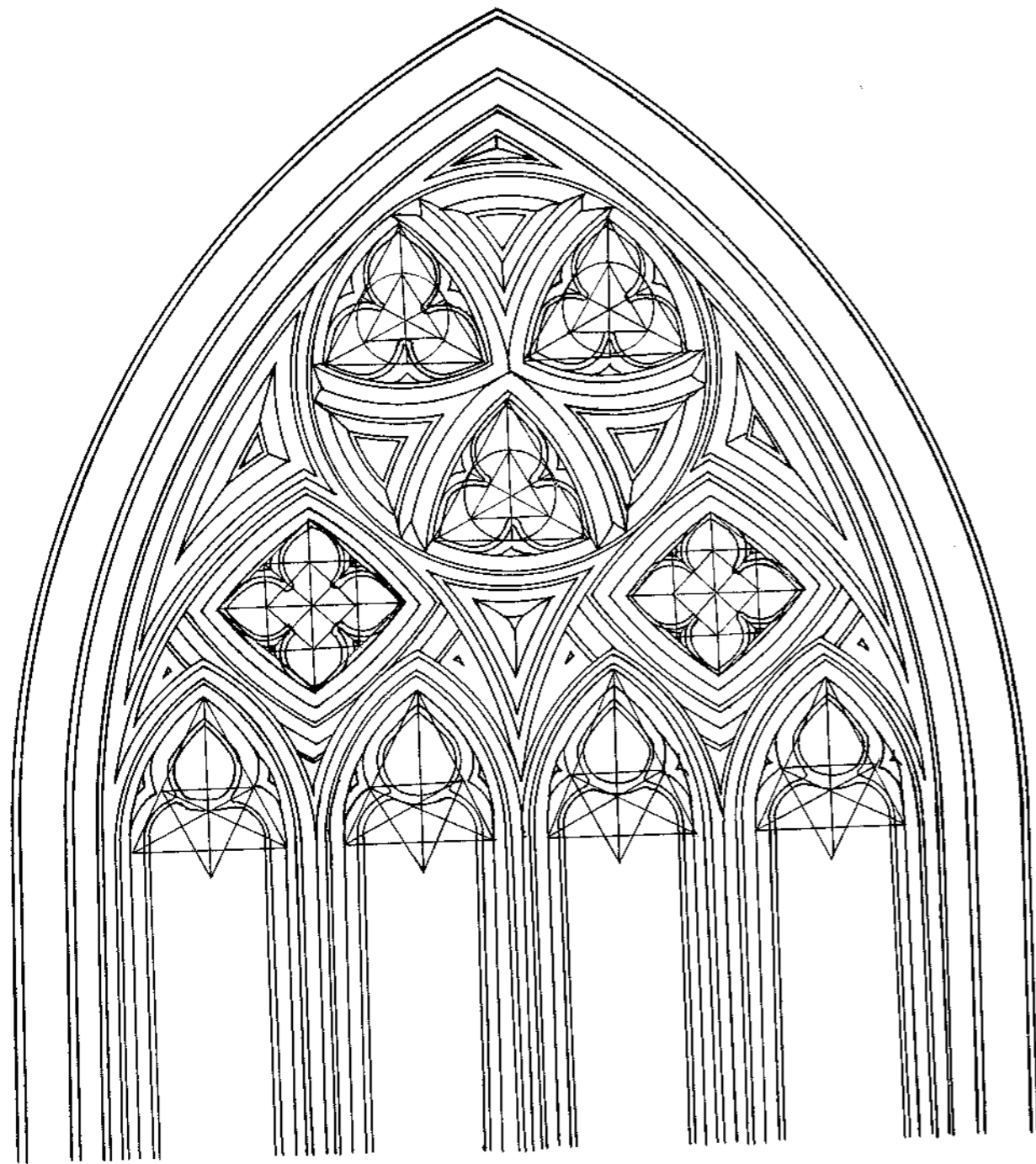
Die St. Nikolaus-Kathedrale in Prešov (Eperies) begann man in der Mitte des 14. Jh. zu bauen. Jedoch wurde sie im Jahre 1502 im spätgotischen Stil erweitert. Das Steinfutter der Fenster mit den dreimal abgestuften Masswerken stammt aus den Jahren 1513—1514.

Die angeführte kurze Übersicht von all dem, was in der Epoche der Gotik bei uns erbaut wurde, ist ungefähr in chronologischer Reihenfolge angeführt und an Bauwerken illustriert, an denen die Forschung gotischer Masswerke durchgeführt wurde. Aus dem Belegmaterial hervorgehend zeigen wir am Grossteil der angeführten Objekte die Art des Entwerfens dieser Masswerke mit Hilfe der Geometrie.

BEISPIELE DES GEOMETRISCHEN ENTWERFENS UND DER KONSTRUKTIONEN GOTISCHER MASSWERKE

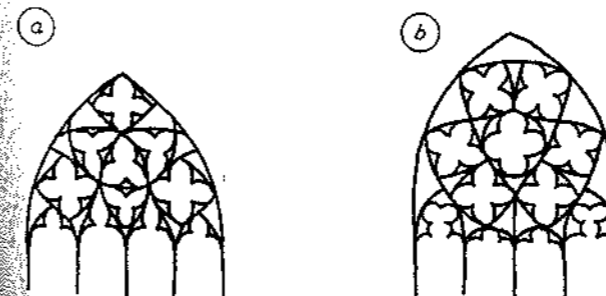
Unter den Beispielen aus der Epoche der Frühgotik, bzw. noch aus der vorangegangenen Zeitspanne kann man unter mehreren Denkmälern die St. Elisabeth-Kirche in Kaplná bei Bratislava anführen. An der Ostwand wurde bei der kürzlich durchgeführten Renovierung, ein verhältnismässig hohes und breites gotisches Fenster entdeckt. Der eigentliche Fensterrahmen ist so gelöst, dass über





46. Bratislava (Pressburg) — Dom zu St. Martin, Fenster der südlichen Kapelle

47. a) Bardejov (Bartfeld) — Masswerkentwurf aus der St. Ägidius-Kirche
b) Levoča (Leutschau) — Minoritenklosterkirche, Masswerkentwurf



Lücken, die von einem Fensterkreuz geteilt sind, sich eine kreisförmige Öffnung im Steinrahmen befindet, wodurch ein einfaches Masswerk entsteht.²² Das Fenster fällt seiner Form nach in die 40-er Jahre des 13. Jh. also in die Epoche der Frühgotik (Abb. 28a, b). Eine ähnliche Lösung könnten wir an mehreren von unseren frühgotischen Denkmälern finden. Grössere Kirchen (wie die Dome in Bratislava und Košice) wurden länger gebaut und deswegen finden wir an ihnen Masswerke aus verschiedenen Epochen.

Der Dom zu St. Martin in Bratislava wurde im 14. und 15. Jh. gebaut. Die Fenster der Kathedrale haben frühgotische Masswerke, aber auch solche, die aus der Zeit der Hoch- und Spätgotik stammen.

Im Jahre 1302 übernahm über die Kirche die Schirmherrschaft der Stadtrat und begann mit ihrem Umbau zu einer Pfarrkirche. Im 14. Jh. hat man ein kurzes Presbyterium gebaut und man begann eine dreischiffige Basilika zu bauen. Im Verlauf der Bauarbeiten änderte man die Basilika zu einem Hallenraum. Um das Jahr 1400 fügte man dem Turm zwei Kapellen hinzu; eine von ihnen liess sich die böhmische Königin Sophie erbauen.²³ Während der Hussitenkriege wurden die Bauarbeiten unterbrochen. Im Jahre 1452 beendete man die Schiffgewölbe und den Dachbau. Dan riss man das kleine ursprüngliche Presbyterium ab und 1467—1487 erbaute man ein neues.²⁴ In der zweiten Hälfte des 15. Jh. wurde die St. Anna-Kapelle hinzugebaut und um 1510 der südliche Hallenraum. Im 15. Jh. wurde das Kircheninnere ausgestattet. In der Kathedrale ist das erste Vorkommen von Rundgewölben in der Slowakei, das dem Meister H. Puchspaum zugeschrieben wird. Im Jahre 1451 werden die Arbeiten am Schiffgewölbe beendet (Dreischiff). Die hohen Fenster des Schiffes waren damals mit einem Schutzgitter versehen. Die Renovierung des Domes hat z. Z. den Innenraum zum Ziel.

Aus der frühen Zeit des Bauwerkes stammen die Masswerke, die wir auf der Abb. 29 sehen. Sie sind einfach konstruiert. Zwei von ihnen sind an die Westfassade, eines an die südliche situiert. Alle drei Masswerke sind mit Hilfe der Triangulatur entworfen. Das erste unter ihnen (Abb. 30) kann geometrisch anhand der Abb. 4, das zweite

42. Lösungsvorgang der dreimal abgestuften Masswerk-komposition (anhand des Wiener Musters der St. Stephans-Hütte) aus dem vorangegangenen Beispiel (Abb. 41)

43. Triangulatur des Fensters im Presbyterium des Domes zu St. Martin in Bratislava (Pressburg)



Tympanons. An den erwähnten Masswerken des Doms wurden in die Mandorla nonnenförmige Motive eingeschrieben (Abb. 38), die man etwa als stilisierte Gestalten betrachten könnte. Das Fenster wurde aufgrund der Triangulatur entworfen.

Das weitere Fenster, das zweite in der Reihenfolge von der linken Seite (Abb. 39) des Presbyteriums ist wiederum vierteilig. Das Hauptmotiv des Masswerkes ist eine Rosette mit drei eingeschriebenen Flammen. Seine geometrische Konstruktion stellt die Abb. 27 dar. Auch dieses Masswerk wurde mit Hilfe der Triangulatur entworfen. Es stammt aus der spätgotischen Zeit des Flamboyant. Eine ähnliche Rosette ist in der ersten Nische der Südkapelle des Doms. Die Masswerkkomposition ist mit sechs rotierenden Flammen rund um das sphärische Sechseck komponiert. Das Masswerk stammt aus der spätgotischen Zeit des Flamboyant. Wienerische Schaffen der St. Stephans-Hütte nach Bratislava durchdrang.

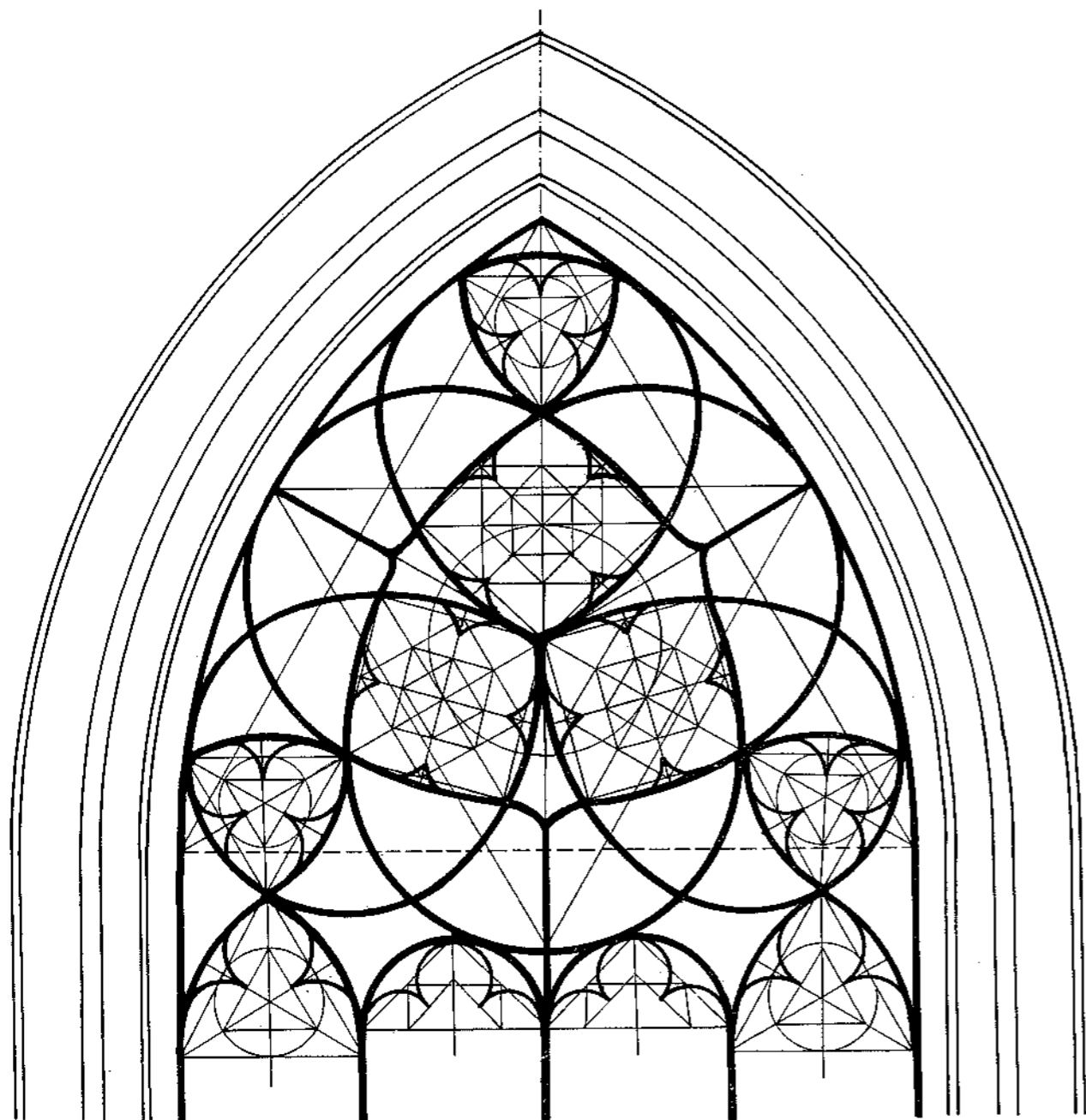
An einem der Fenster des Presbyteriums können wir die Zusammenarbeit der Wiener und Pressburger Bauhütte und ihre morphologische Verwandtschaft in Lösungen architektonischer Details sehr schön beweisen. Wenn wir also das grosse Fenster an der Westfassade des St. Stephans-Doms in Wien eingehender studieren (die Zeichnung, aufgrund der das Fenster tatsächlich realisiert wurde, blieb erhalten), stellen wir fest, dass das Masswerk mit Hilfe dreier unterschiedlicher Stabprofilierungen gelöst wurde, die organisch eines aus dem anderen entwickelt sind und die den Masswerkentwurf verfolgen.²⁶ Das Hauptprofil teilt die eigentliche Fensteröffnung in zwei senkrechte Teile und in der Nische bildet es ein einziges Kreismotiv. Die zweite, ihrem Ausmass nach kleinere und weniger reich gegliederte Stabprofilierung ermöglichte die weitere Gliederung der ursprünglich zwei Öffnungen auf vier und auch der Kreis in der Nische wurde mit Masswerk und sphärischen Vierecken durchgegliedert. Schliesslich ist die letzte Gliederung mit der am wenigsten dimensionierten Stabprofilierung durchgeführt, mit der man die kleinsten Details einzeichnete, eingeschriebene Drei- und Vierblätter der Masswerke (Abb. 40). An diesem Fenster kommt das erste Mal in der Arbeit der St. Stephans-Hütte das in einen Kreis komponierte Ornament mit Mo-

tiven aus wechselseitig aneinandergereihten Vierecken vor. Gleichzeitig sind am Masswerk auch sich durchschneidende Ruten, sowie verlängerte Bogen sphärischer Vierecke, Dreiecke und Segmente von Spitzbogen.

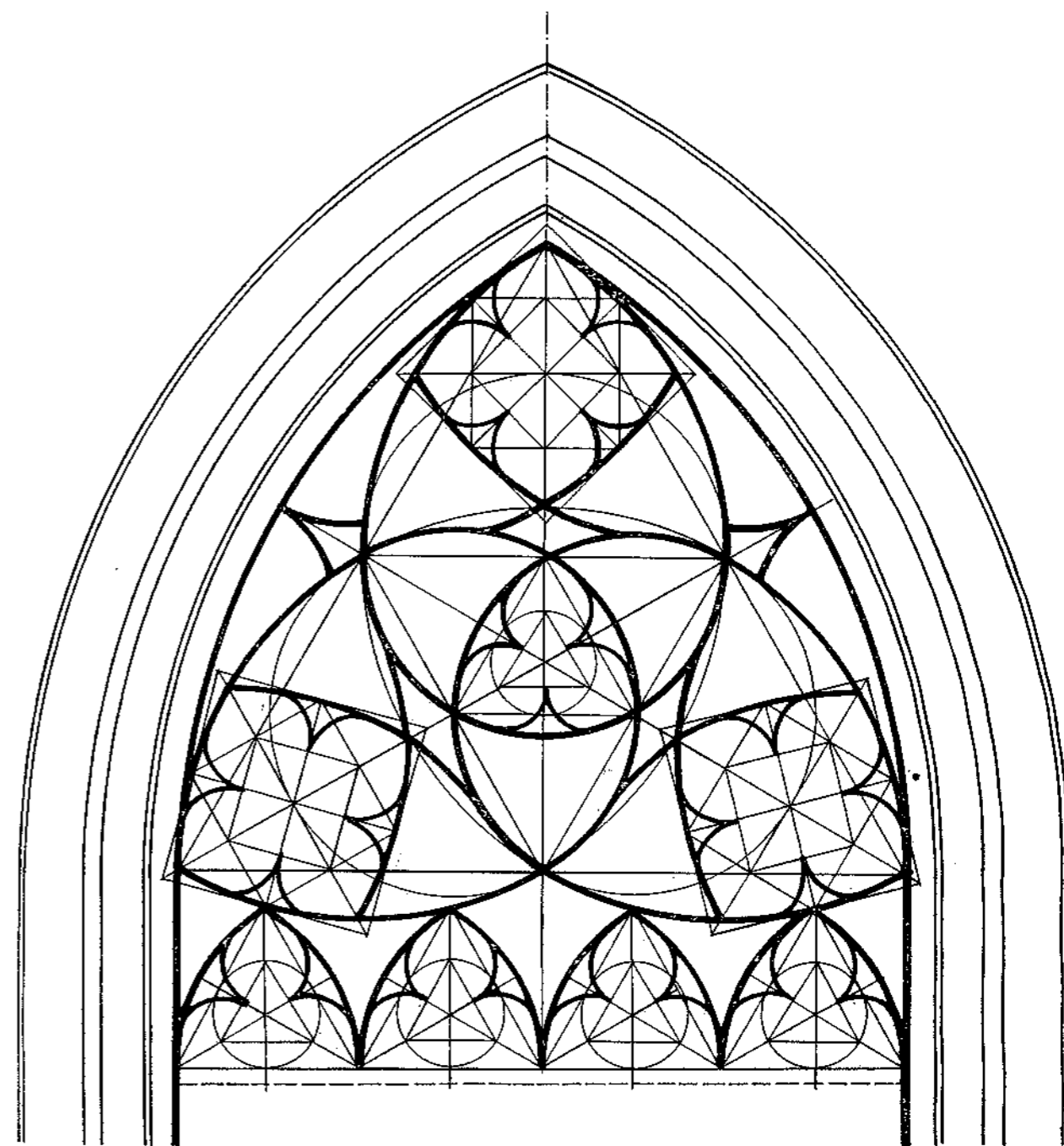
Eine weitere Entwicklungsstufe am St. Stephans-Dom kann man aus der Zeit des Johann von Prachatice, dem Baumeister des Doms aus den Jahren 1429—1439 feststellen, der unter anderem den von Meister Peter von Prachatice begonnenen Südturm beendete (Abb. 40). Die Masswerke seiner Schaffenszeit sind so, dass lediglich zwei unterschiedliche Arten der Rutenprofilierung verwendet wurden.

Aus der Wiener Hütte gelangte die erwähnte Schaffensart von Fenstern zur Zeit des Meisters Puchspaums nach Bratislava und Košice. Und tatsächlich, falls wir das Fenster (Abb. 41) des Presbyteriums im Pressburger Dom betrachten, sehen wir eine vollkommene Übereinstimmung der Entwürfe. Der Unterschied liegt allein in der Rosettenverzierung, deren Gliederung nicht so reichhaltig ist wie die in der Wiener Vorlage (Abb. 42). Der Vorgang (bzw. Kompositionsentwurf ist aus der Abbildung ersichtlich), das ganze Masswerk ist ähnlich wie jenes in Wien in ein gleichseitiges Dreieck komponiert (Abb. 43).

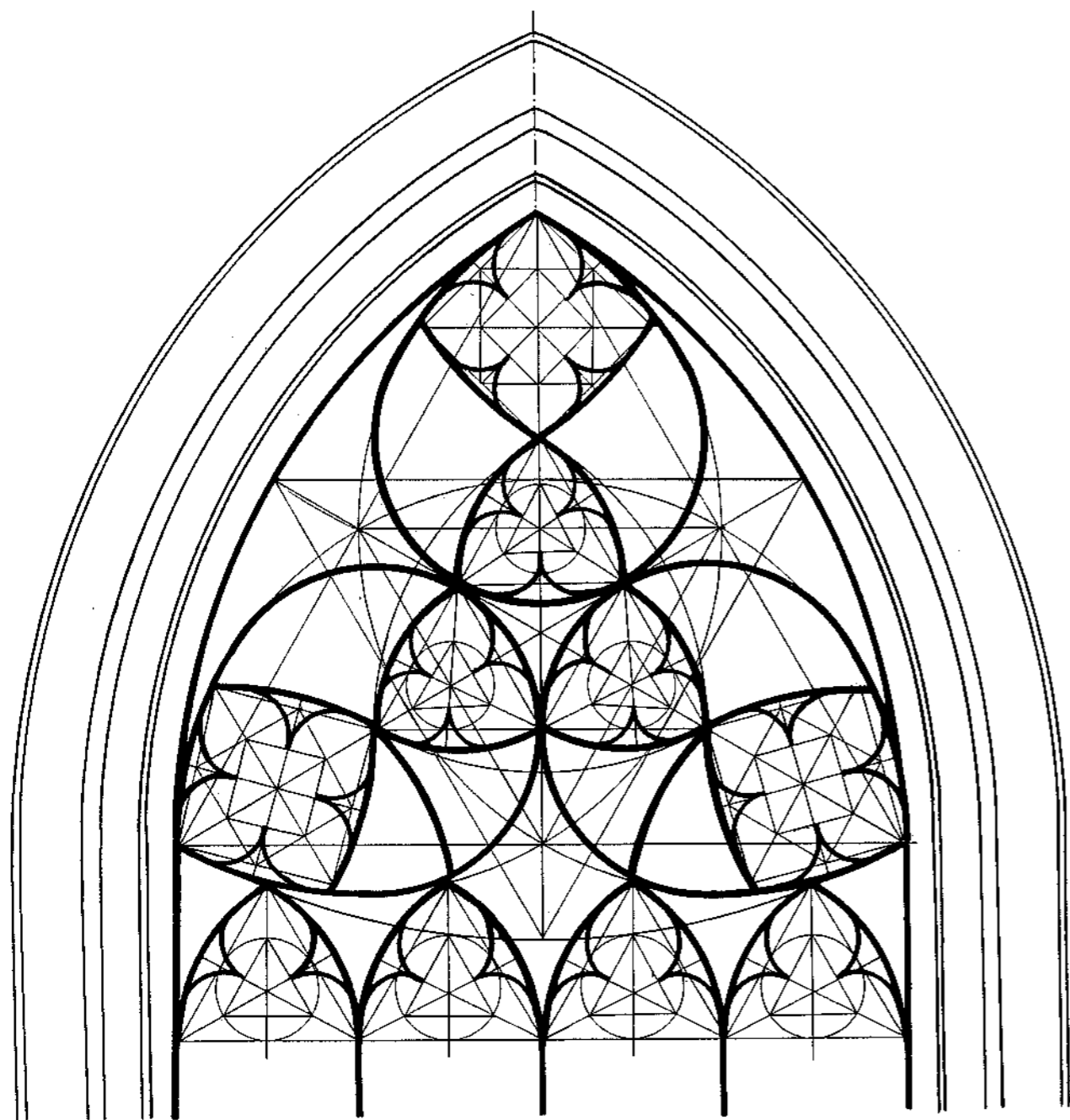
Das Masswerk des weiteren Fensters an der Nordwand des Presbyteriums (Abb. 44) ist mit Hilfe der Triangulatur entworfen. In der Einwölbung sieht man hoch- und spätgotische Motive. Ganz an der Spitze ist eine Mandorla in die übereinandergereiht mehrere Motive eingeschrieben sind: ein sphärisches Dreieck und ein sphärisches Viereck, weiters flammenförmige Motive, ein kleiner Spitzbogen und ein Halbkreis — überall sind in diese Gebilde noch Drei- und Vierblätter einkomponiert. Neben diesem Fenster ist noch ein gleich grosses (in der Nachbarschaft der Donner-Kapelle) (Abb. 45), das wiederholt mit Hilfe der Triangulatur in die hochgotische Form eines Spitzbogens entworfen ist. Gegenüber des Masswerkornaments des vorangegangenen Fensters kann man dieses Masswerk — seine Komposition — als Flammengewirr charakterisieren. Es ist ein schönes Beispiel eines spätgotischen flamboyanten Masswerkes, wo jedoch der strenggeometrische Entwurf der Gotik bereits beeinträchtigt wird,



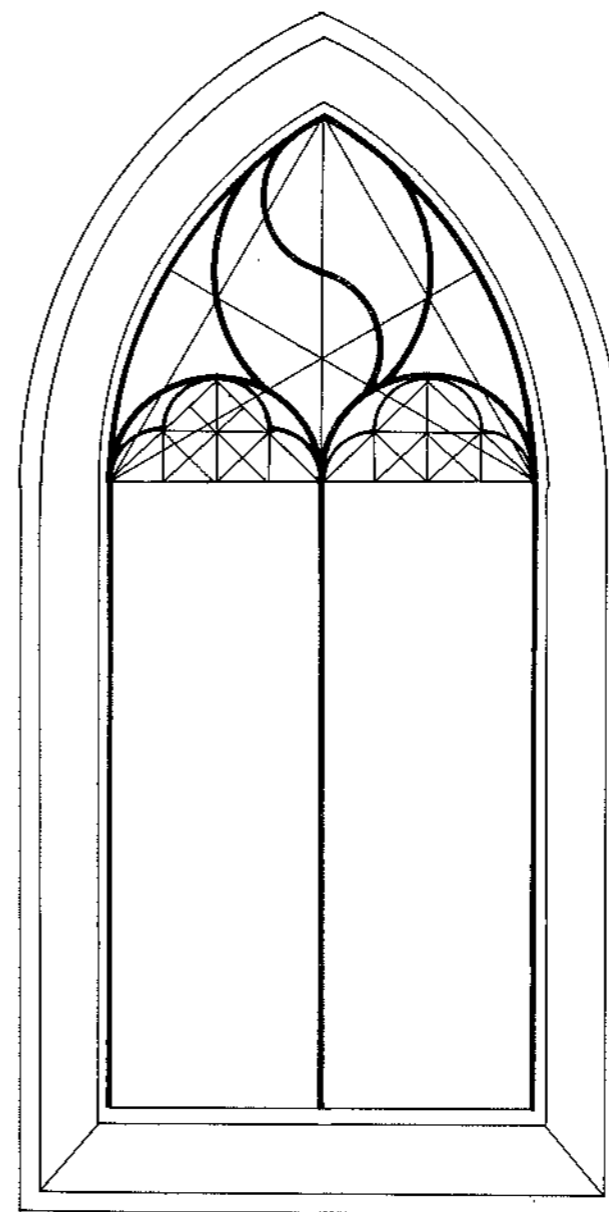
56. Spišský Štvrtok (Donnersmark) — Zápoľský-Kapelle,
Detail des Fenstermasswerkes



57. Spišský Štvrtok (Donnersmark) — Zápoľský-Kapelle,
Detail des Fenstermasswerkes



58. Spišský Štvrtok (Donnersmark) — Zápoľský-Kapelle.
Detail des Fenstermasswerkes



59. Spišská Kapitula (Zipser Kapitel) — Zápoľský-Kapelle.
Fenster in der Westfassade

die Symmetrie bleibt nur teilweise eingehalten. Dem Urheber ging es wahrscheinlich in erster Linie um die künstlerische Wirkung. Die südlich gebaute Domkapelle am Turm hat ihre Wände aus dem Jahre 1401 und ist so gestaltet, dass sie die Kombination von Einflüssen der Wiener Hütte und die der Parlerschen Konzeption in sich einschließt. So dass während die älter aufgefasste Wandkonstruktion auf die niederösterreichische Schule und ihre Tradition hinweist, verrät das steinerne Spitzenmuster der Fenster Parlersche Morphologie (Abb. 46). Die Masswerke der beiden dreiteiligen Fenster an der Südwand der Kapelle mit flammenförmigen Motiven sind ein klarer Beweis von der engen Zusammenarbeit beider Hütten und des Parlerschen Schaffens. Der Stilcharakter der Fensterpaare (aus dem Jahre 1402) bestätigen den Zusammenhang vom Übergang Wenzeslaus, des Sohnes Parlers in die St. Stephans-Hütte. Mit dieser Problematik beschäftigt sich eingehend J. Bureš.²⁷

Bevor wir weitere Beispiele geometrischer Lösung von Masswerken anführen, wollen wir wiederholt etwas über das Durchdringen der künstlerischen Tätigkeit und der Morphologie der Wiener Hütte in unser Gebiet sagen.

Der Masswerktypus der Westfassade des Doms von St. Stephan kam (laut Csemegi) durch die frühe Entwicklungsstufe Puchspaums nach Košice. Die morphologische Identität kann man durch die Zusammenarbeit beider Hütten erklären. Der Dom in Košice war von Beginn an ein Werk Parlerscher Bau- und Steinmetzmeister und bekannt sind die Umstände, wie auch Stützpunkte für die Feststellung, dass die Hütte des Kaschauer Doms von ihrem Beginn an eine Zweigstelle der St. Stephans-Hütte war. Gleichzeitig ist auch nicht ausgeschlossen, dass aus dem späteren Parlerschen Milieu Baumeister direkt nach Košice gingen. Und da der eigentliche Initiator des Baues selbst König Sigismund war — also den Dom als Königskirche baute — berief er auf diesen Bau bestimmt die besten Fachleute aus der Prager, Wiener oder niederdeutschen Hütte. Die angeführten Lösungen von Masswerken traten nicht nur am Dom von Košice in Erscheinung, aber sie durchdrangen in das gesamte Gebiet der Slowakei. So sehen wir diese zum Beispiel auch in Bardejov (Abb. 47a) an der

St. Agidius-Kirche, in Spišská Nová Ves, in Levoča am Dom zu St. Jakob und an der Minoritenkirche (Abb. 47b). In diesen Fällen, aber besonders in dem letzten in Levoča gelangte die Entwicklung um einen Schritt weiter. Es entwickelte sich eine neue und sehr interessante Konzeption des Masswerkes, die sich statt der bisherigen Art von mosaikenhafter Flächenanordnung der Elemente nebeneinander, um eine geschlossene organische Struktur bemüht. Die nebeneinander gereihten Stabsegmente verschmelzen in grössere Bogen, die niedrigere Elemente einem kompositionell höheren System unterordnen. Die an den Wiener-Kaschauer Masswerken applizierte Bemühung Elemente nebeneinander zu reihen, löst die Bemühung alle Elemente der Grundkonzeption zu unterordnen ab.

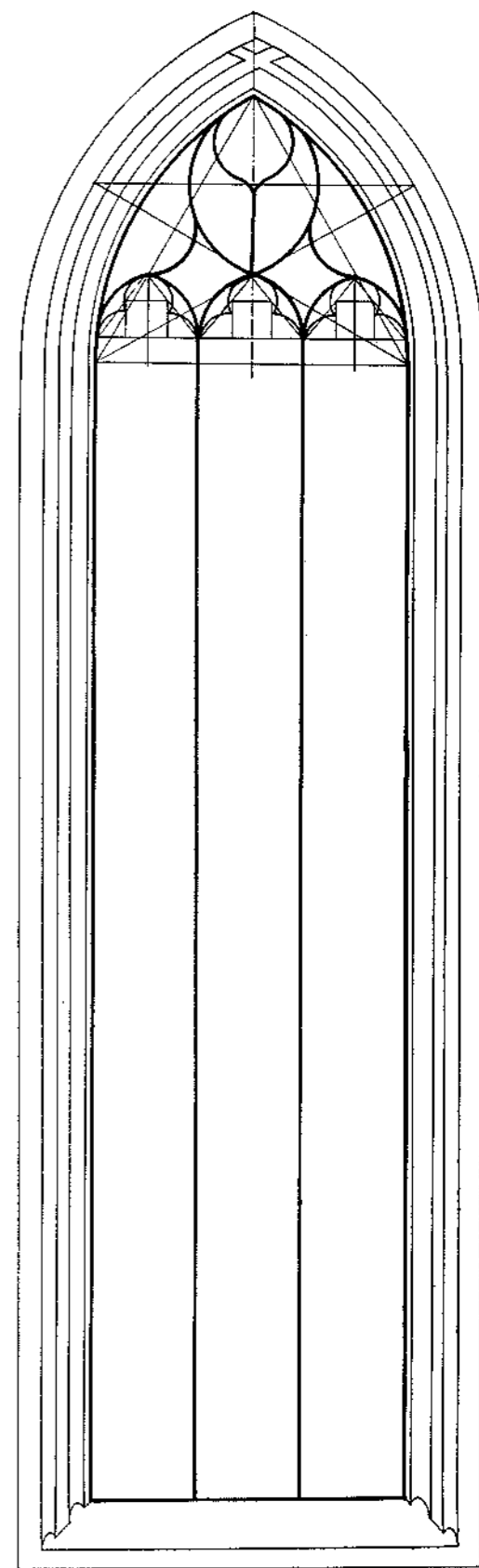
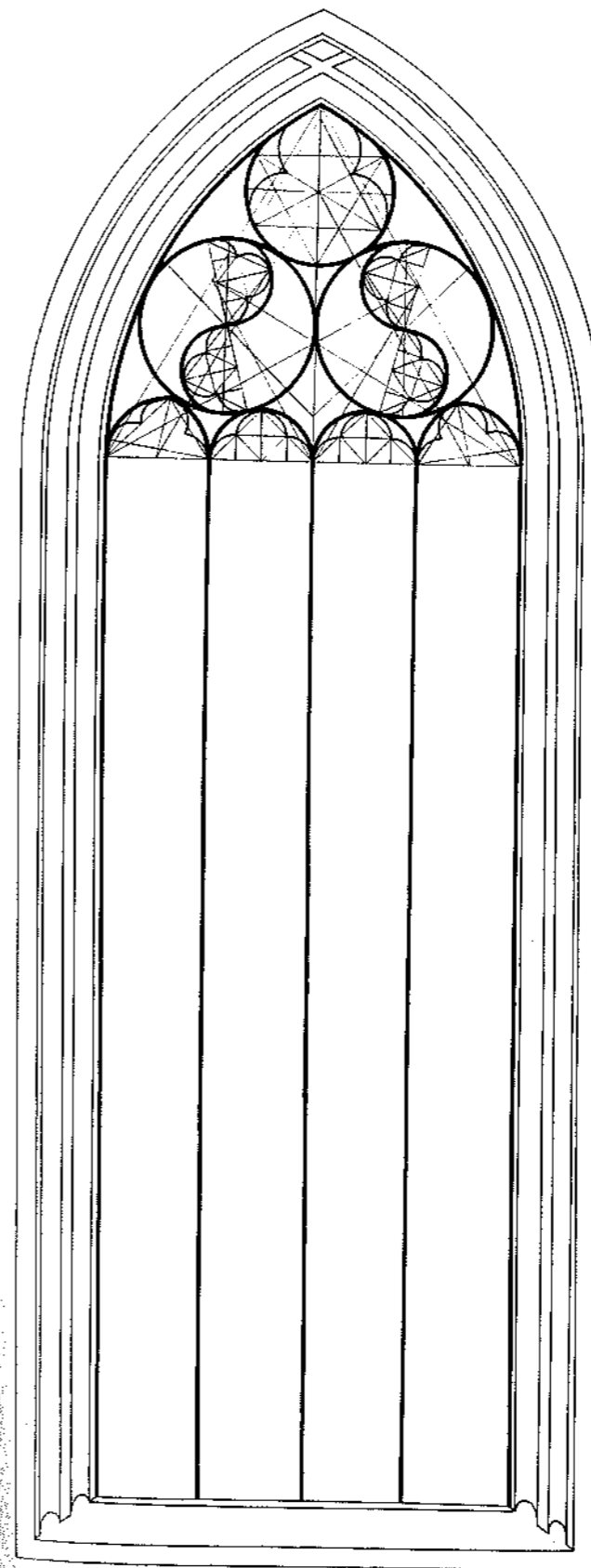
Diesen neuen Gedanken, der das erste Mal in Levoča auftrat, kann man am besten an den Masswerken an der Zápoľský-Kapelle in Spišský Štvrtok illustrieren (Abb. 48). Wir können uns an der Eleganz der durchflochtenen und an den sich überschneidenden Stabbogen dieser Masswerke gegenüber den Masswerken des Kunstkreises von Košice begeistern, wo die Elemente flächenhaft nebeneinander angeordnet sind.

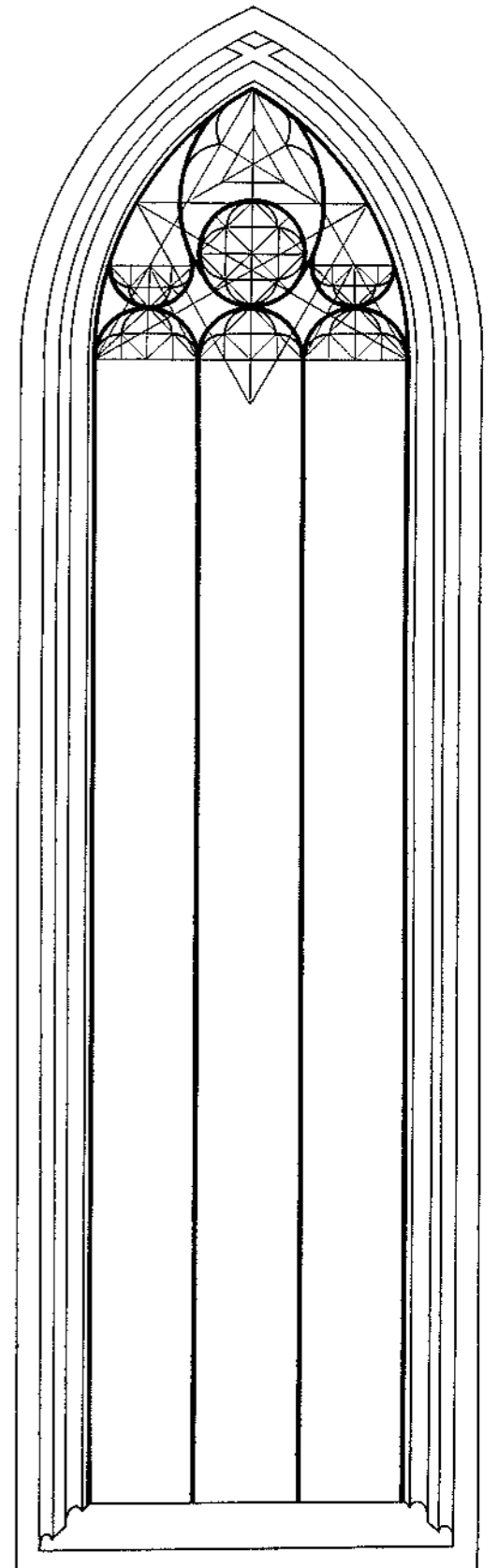
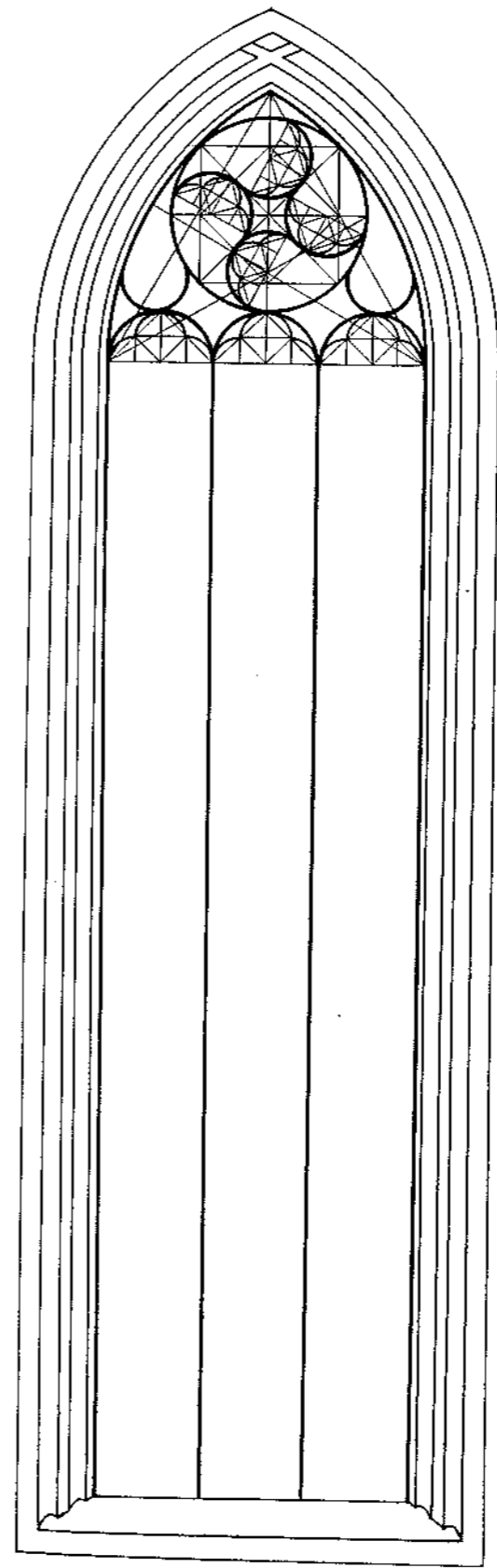
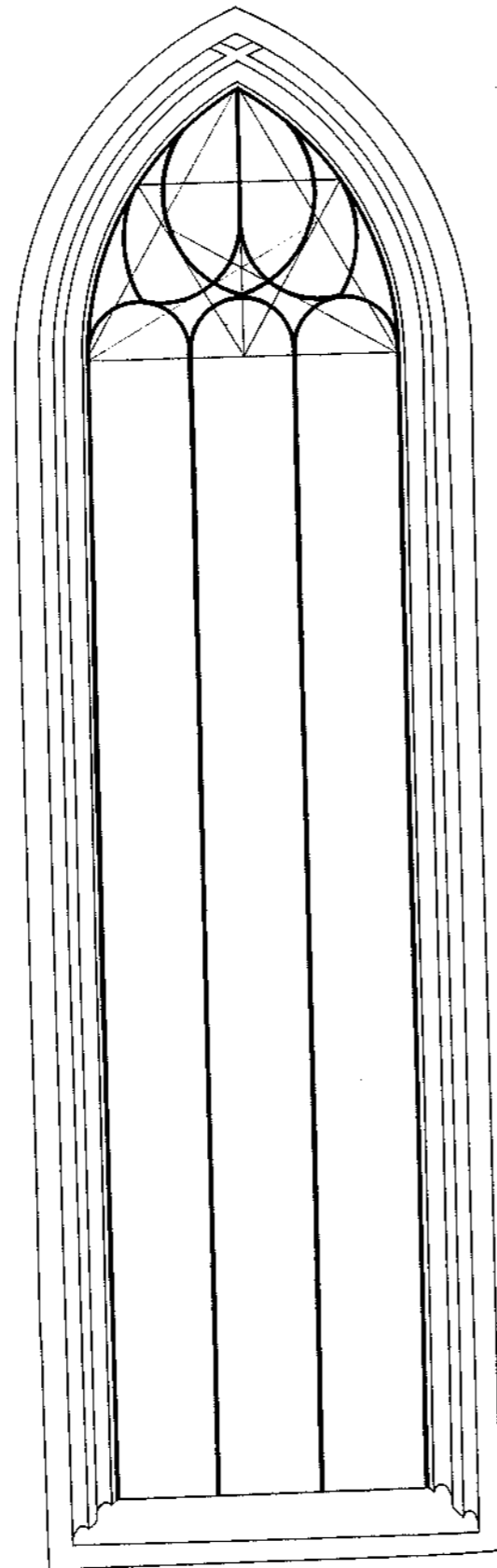
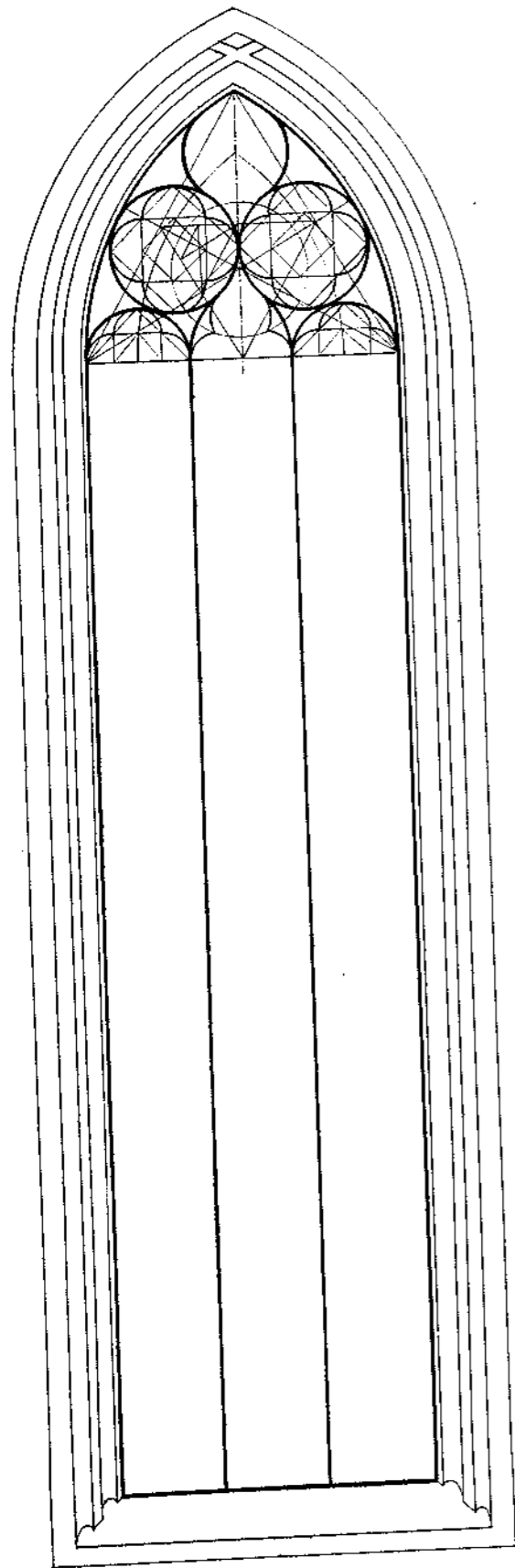
Die beschriebene Entwicklung bestätigt die Tatsache, dass die frühen niederösterreichischen Masswerke auf die gleiche Art und zur selben Zeit wie bei uns komponiert worden waren und ähnlich so auch Spitzenwerke der Gotik aus der St. Stephans-Hütte in ihrer Gestalt mit den unsrigen übereinstimmen. Die Entfaltung begann am Westportal des St. Stephans-Doms, weitere Beispiele kann man aus Wien-Heiligenstadt anführen (Abb. 49), wo an der St. Michael-Kirche Masswerke sind, die man mit der Masswerkkomposition an dem Dom zu St. Jakob und an der Minoritenkirche in Levoča identifizieren kann. Demgegenüber sind die Masswerke an der Zápoľský-Kapelle in Spišský Štvrtok fast ununterscheidbar von den Masswerken der Kirche im österreichischen Steyr komponiert (Abb. 50), deren erster Baumeister der Wiener J. Puchspaum war — die Kirche ist zweifellos ein Werk des Wiener Kunstkreises. Hier muss auch bemerkt werden, dass die ursprünglichen von J. Puchspaum gezeichneten Pläne der Zápoľský-Kapelle erhalten geblieben sind.

Csemegi in seiner Publikation,²⁸ aus der wir hier zitieren (gemeinsam mit seinen Bildbeilagen), spricht u. a. über den Restaurator der Zápoľský-Kapelle, den aus Levoča gebürtigen L. Steinhaus, der ein ausgezeichneter Baumeister war und dieses Objekt sehr sorgfältig, genau so wie viele andere, restaurierte. Auch von Kornél Diváld wurde er sehr anerkannt. Trotzdem verursachte er bei der Restaurierung kleine Abweichungen von der ursprünglichen Lösung der Masswerke. Václav Merklas sah die Kapelle in ihrem ursprünglichen Zustand, vor der Restaurierung im Jahre 1899—1901 und bildete die ursprünglichen Masswerke sehr genau ab (Abb. 48 unten). Merklas zeichnete auch die Kapelle in Spišská Kapitula und diese Zeichnung stimmt mit dem jetzigen Zustand der Masswerke überein. Daraus urteilt der Autor, falls Merklas so genau die übrigen Details der Kapelle in Spišská Kapitula abbildete, warum hätte er die Masswerke weniger genau erfasst? Und was noch auffällender ist — die von Steinhaus so pedant ausgeführte pseudogotische Masswerkkonstruktion unterscheidet sich von den geschmackvoller ausgeführten und genaueren Zeichnungen von Merklas, der den ursprünglichen Zustand erfasst hatte. Die Zeichnungen von Merklas aus dem Aspekt der Konstruktion mit der Lösung zeitgenössischer Masswerke in Steyr sind fast identisch (Abb. 50). Das berechtigt uns im unbekanntem Autor den Meister, der das Schaffen des Doms von Steyr kannte, oder Kontakt mit diesem hatte, zu vermuten. Er konnte eventuell auch dort in der Lehre gewesen sein. Gleichzeitig aber musste der Meister, der Masswerke in Spišský Štvrtok mit der Arbeitsweise der Wiener Hütte bekannt gewesen sein und musste auch die Komposition des erwähnten Fensters an der Westfassade des St. Stephans-Doms kennen. Seine Masswerke sind formgemäss von niederösterreichischen Beispielen abgeleitet.

Die zweite Zápoľský-Kapelle in Spišská Kapitula hat viel mit der vorangegangenen gemein. So z. B. sind sich der Grundriss und der Innenraum auffallend ähnlich. Dieser französische Kapellentypus, dessen ursprüngliche Ähnlichkeit die Saint Chapelle in Paris für ganz Europa war, fand besonders in Österreich (Klosterneuburg, Graz, Im-

60—65. Spišská Kapitula (Zipser Kapitel) — Zápoľský-Kapelle, Fenster der Südfassade





bach, Wien) und auch bei uns (Bratislava und die erwähnten Kapellen in der Zips) Anwendung. In Ungarn ist das die Kapelle des Palatins Gara; eine weitere in Győr.

Beide unsere Kapellen haben ein Netzgewölbe, das man von der Prager Hütte ableiten kann, wo man es das erste Mal zur Einwölbung des Mittelschiffes des St. Veits-Doms anwandte (siehe: Grundriss der Kapelle in Spišský Štvrtok). Diese Art der Wölbung gelangte nach Wien und von dort aus wahrscheinlich zu uns. Man kann von dieser auch das Gewölbe des Sanktuariums im Bardejover Dom — ein Werk des Meisters Stephanus aus Košice — und ebenso auch in Spišská Kapitula ableiten.

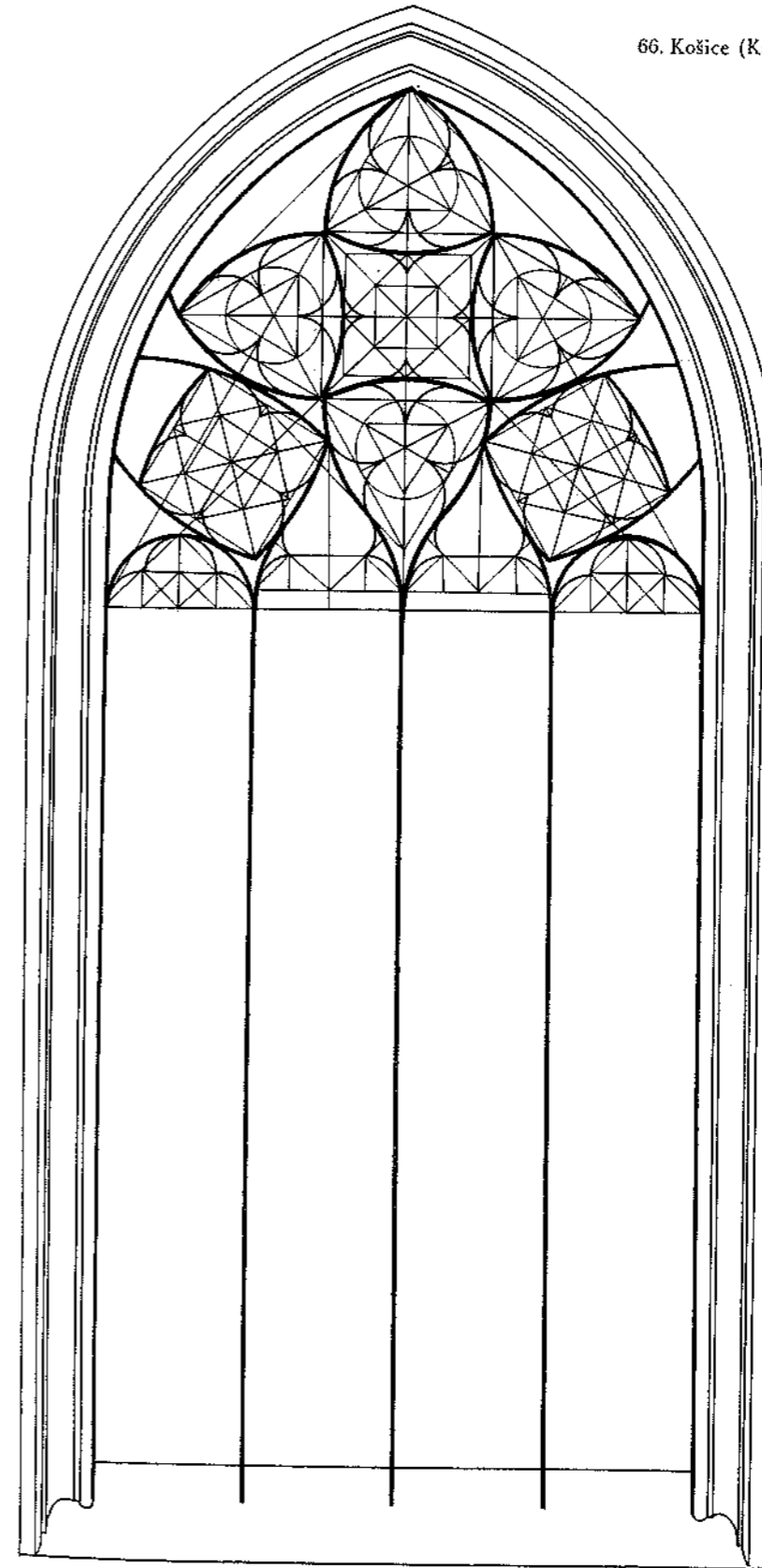
Die Kapelle in Spišská Kapitula hat eine stark konstruktive Aussenverzierung, ihr Urheber arbeitete mit abstrakten Elementen und die Verzierungsteile beleben nur die Fassadenoberfläche und gliedern nicht die geschlossenen Formen der Mauern. Ebenso ist es nicht möglich den Grundriss und die Form der Strebepfeiler von den Wiener Vorlagen abzuleiten, wie man es in Spišský Štvrtok getan hatte. Aus all dem kann man ein Urteil ziehen, dass beide Kapellen trotz der erwähnten Ähnlichkeiten nicht Werke desselben Meisters sind.

An den Masswerken der Kapelle in Spišská Kapitula (Abb. 51a—e und Abb. 52) finden wir nicht das Anwenden sphärischer Drei- und Vierecke, wie dies an den Masswerken in Wien, Košice und Spišský Štvrtok eventuell woanders war. An diesem Objekt herrschen Fischblasenmotive vor. Es geht um Masswerke aus der späten flamboyant-Zeit, die nichts gemein mit der Wiener-Kaschauer Masswerklösung hat. Am Kaschauer Dom ist zwar ein Fenstermasswerk an der Nordwand, das den angeführten Masswerken ähnelt, jedoch entstand es wahrscheinlich im Rahmen späterer Renovierungen. Zeitlich fällt es nicht in die Zeitspanne der Errichtung des Mauerwerkes. Der Baumeister der Kapelle von Spišský Štvrtok war entweder ein Zögling des Kunstkreises um St. Stephan und besass dieselben künstlerischen Qualitäten wie Meister Stephanus, oder entstammen die Arbeiten dem Puchspaum-Kreise. Der Autor der Kapelle schuf ein nüchterneres und steiferes dem künstlerisch ausgereiften Schaffen Meisters

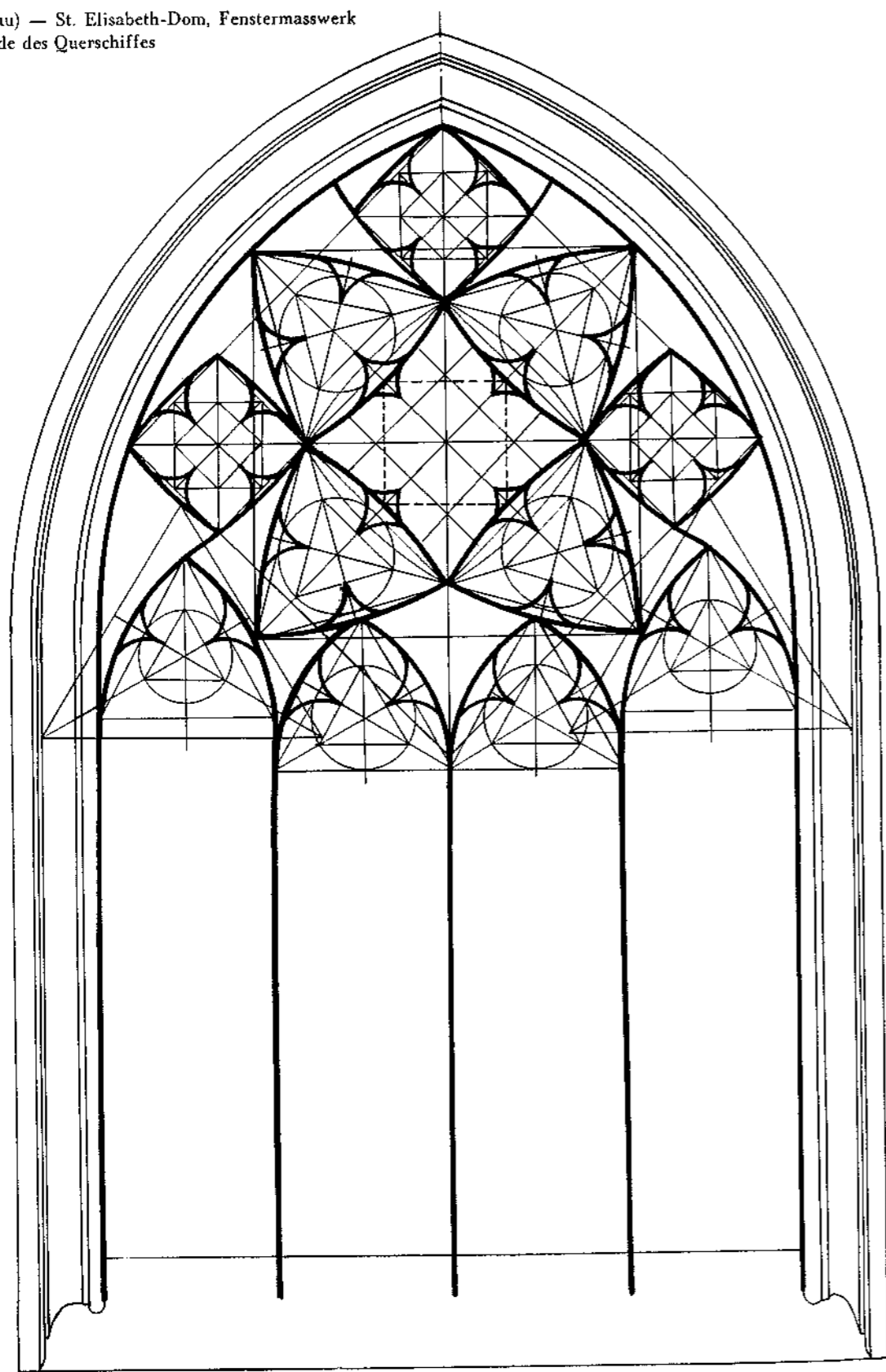
Stephanus entferntes Werk. Obwohl er ein Vorbild in der vorangegangenen Kapelle in Spišský Štvrtok hatte, löste er im Rahmen der gegebenen Möglichkeiten das Werk nach seiner eigenen Konzeption. Die Morphologie, die sein Kunstgefühl widerspiegelte, machte er geltend und blieb aufrichtig in seiner Aussage. Betrachten wir jetzt die Fenstermasswerke beider Kapellen!

Spišský Štvrtok, die Kapelle der Familie Zápoľský hat einen Doppelboden, sie wurde zur St. Ladislaus-Kirche im Jahre 1473 hinzugebaut (Abb. 53 und 54). Im westlichen Kapellenteil ist die Empore des Landesfürsten (Abb. 55). Ihr Parapett ist mit Masswerken verziert. Die heutigen Fenstermasswerke sind pseudogotisch aus der Zeit der Renotisierung in den Jahren 1899—1901 (Abb. 56—58). Am Fenster (Abb. 56) in der ersten Reihe links an der südlichen Kapellenfassade ist das Masswerk nach der Renovierung auf den ersten Blick unterschiedlich vom ursprünglichen (siehe Abb. 48f) und verwendet Ruten in Halbkreisform statt des Spitzbogens und gewissermassen orthogonale Ruten zum Durchmesser dieser Halbkreise des Masswerkornamentes. Das Masswerk unterscheidet sich auch im unteren Teil und verfolgt nicht den ursprünglichen Zustand (Abb. 48). Spišská Kapitula, die Kathedrale zu St. Martin ist spätgotisch und wurde wahrscheinlich an Stelle einer älteren Kirche erbaut. Das gotische Presbyterium wurde im Jahre 1462—1478 gleichzeitig mit der Erhöhung und Erweiterung des Schiffes erweitert. Im Jahre 1488—1493 wurde an der Südseite die spätgotische Zápoľský-Kapelle anstatt der älteren frühgotischen Kapelle Corporis Christi aus dem Jahre 1382 hinzugebaut. Die Fenstermasswerke sind ein wunderschönes Beispiel spätgotischer flammenförmiger Masswerke (Abb. 59—65). Ihr geometrischer Entwurf ist genügend anschaulich an den Zeichnungen durchgeführt und ihre einzelnen Elemente lassen sich aufgrund der Abbildungen (Abb. 1—27) im einführenden Text konstruieren.

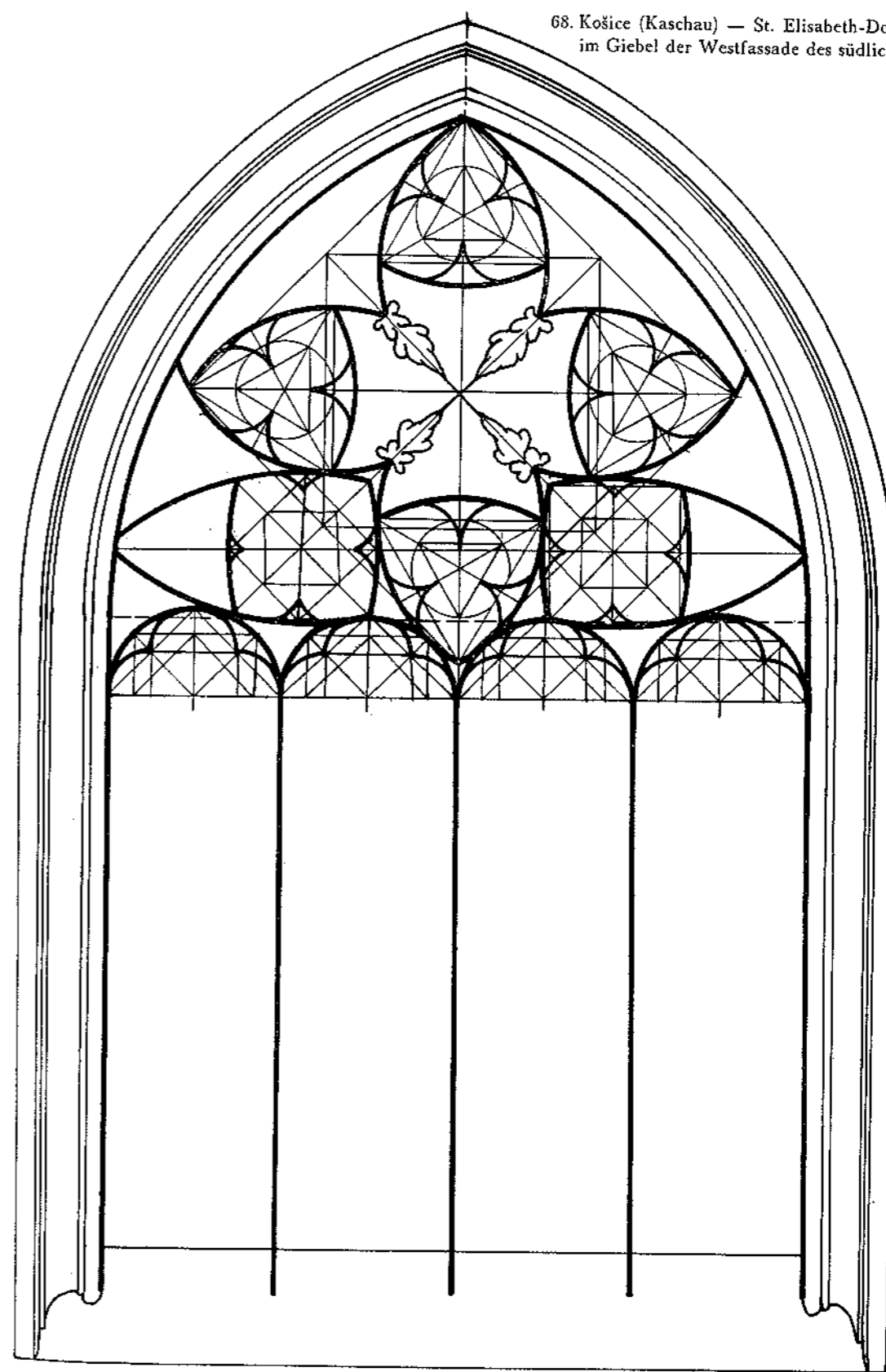
Eines unserer bedeutendsten und umfangreichsten gotischen Denkmäler ist der St. Elisabeth-Dom in Košice. Mit seinem Bau wurde nach dem Jahre 1378²⁹ begonnen. Um das Jahr 1402 setzte man mit den Bauarbeiten voll fort, davon zeugt auch die in diesem Jahr herausgegebene Ablass-



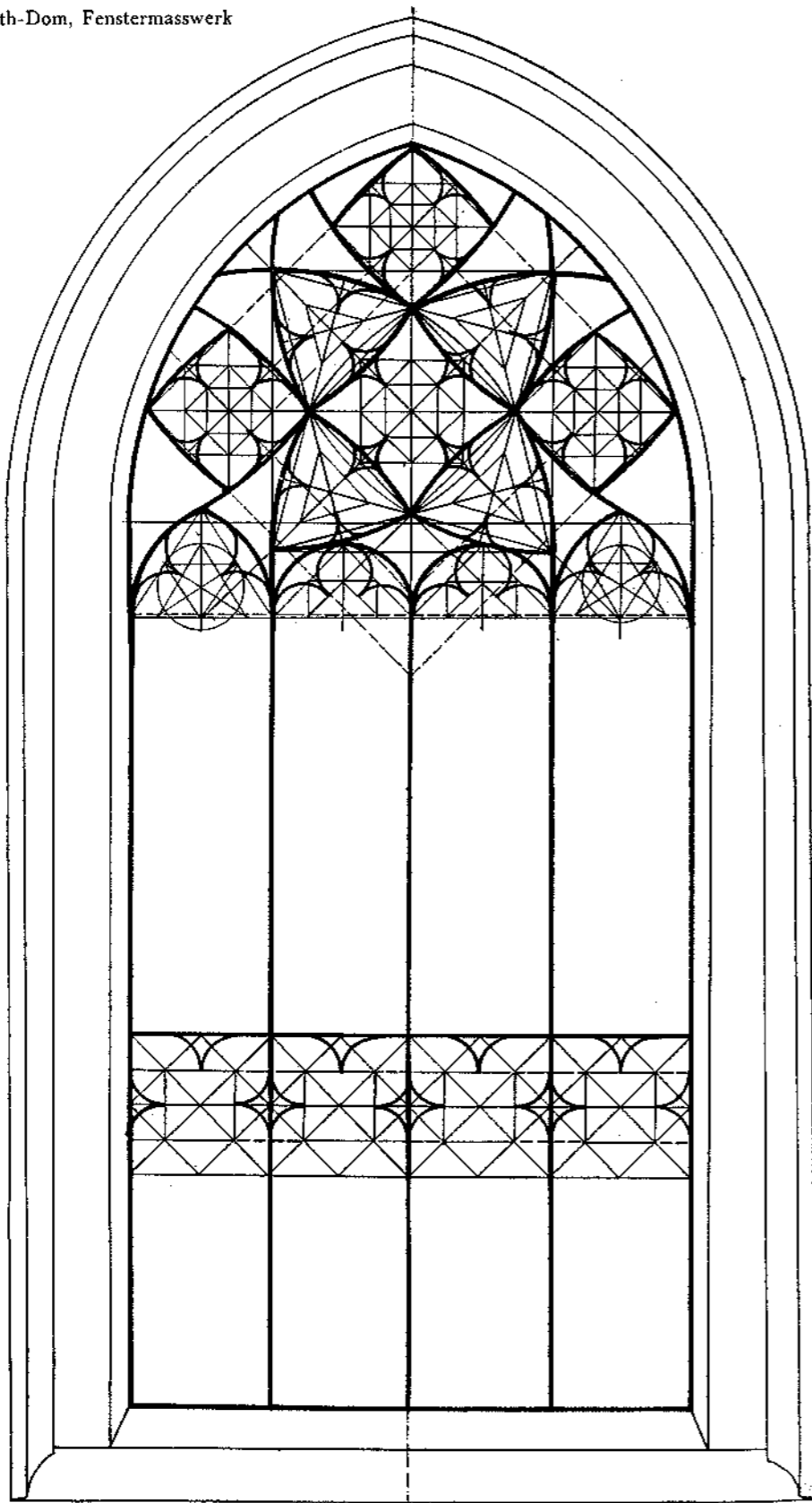
67. Košice (Kaschau) — St. Elisabeth-Dom, Fenstermasswerk
der Nordfassade des Querschiffes



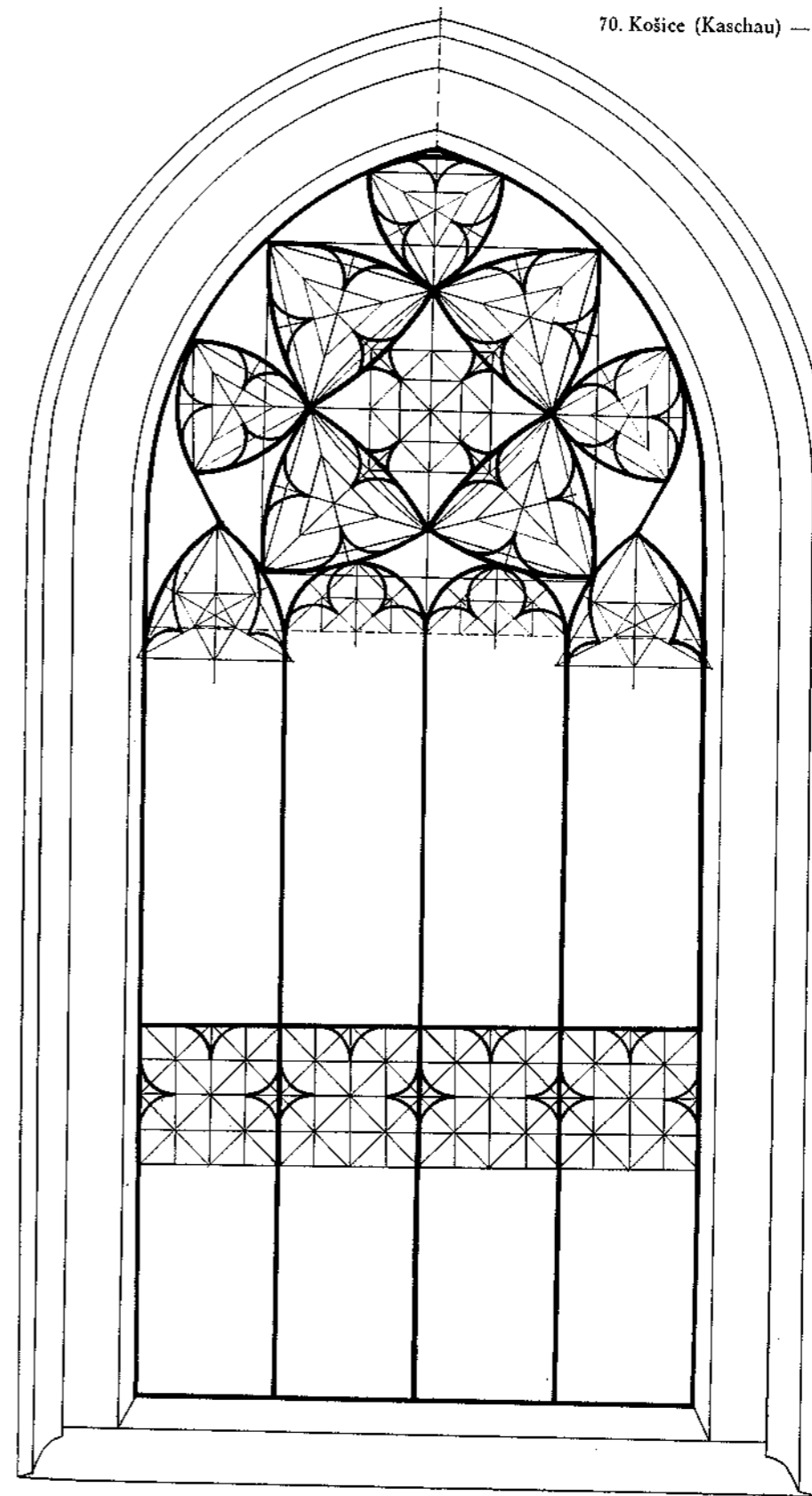
68. Košice (Kaschau) — St. Elisabeth-Dom, Fenstermasswerk
im Giebel der Westfassade des südlichen Querschiffes

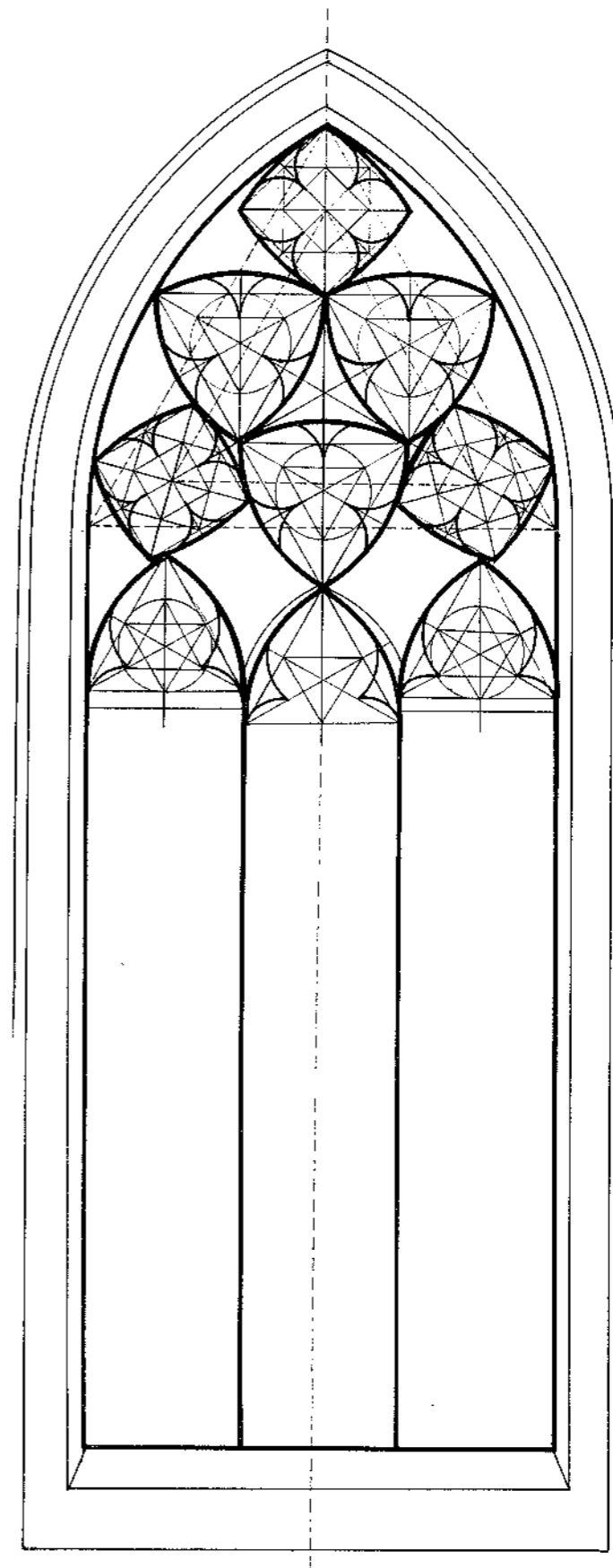
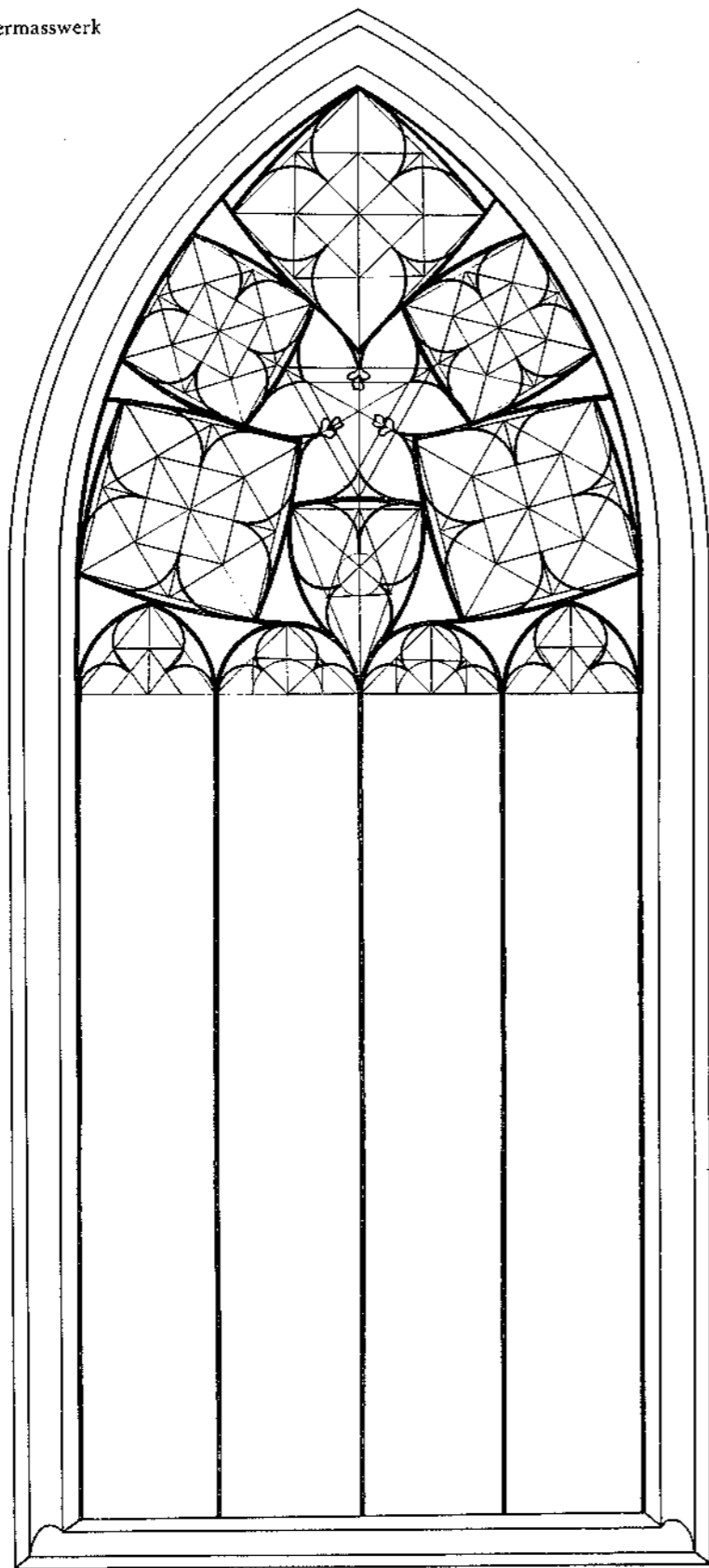


69. Košice (Kaschau) — St. Elisabeth-Dom, Fenstermasswerk
der Südfassade (Obergeschoss)



70. Košice (Kaschau) — St. Elisabeth-Dom, Fenstermasswerk
im Obergeschoss der Südfassade

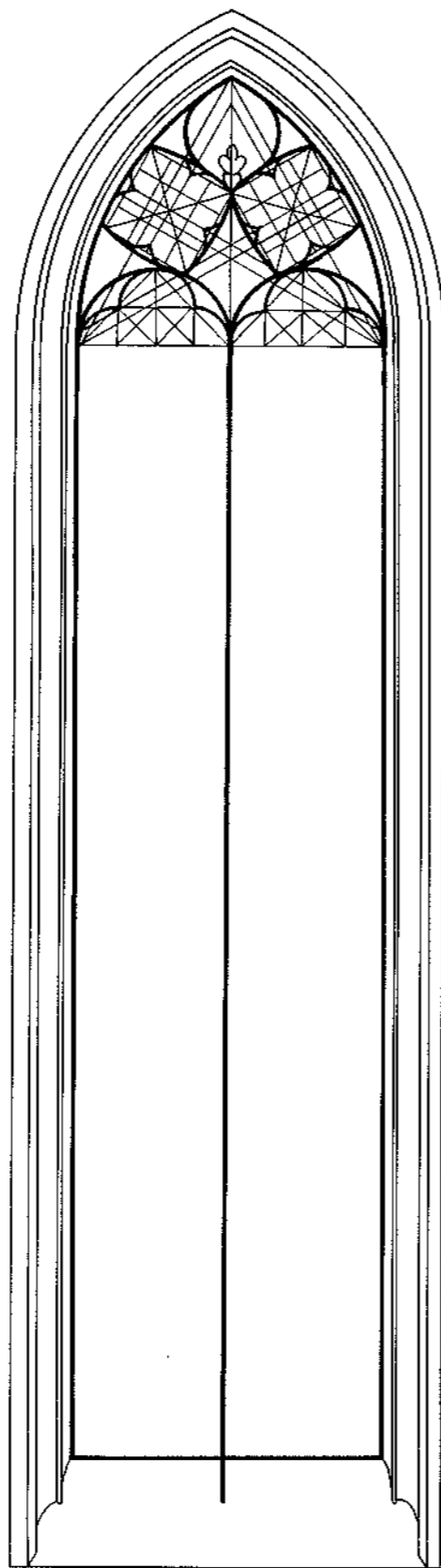
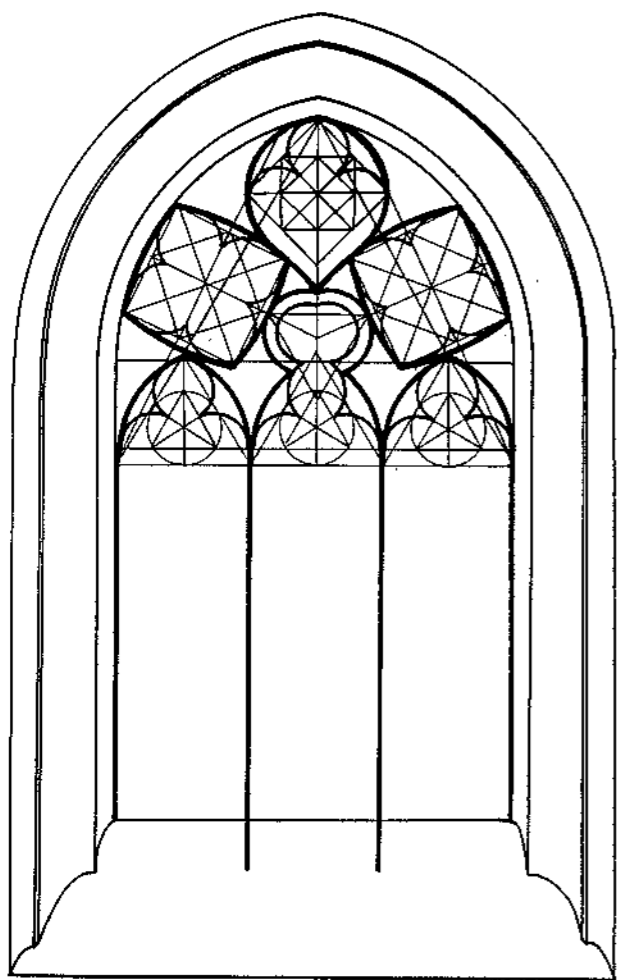




72. Košice (Kaschau) — St. Elisabeth-Dom, Fenstermasswerk im Obergeschoss der Südfassade

73. Košice (Kaschau) — St. Elisabeth-Dom, Fenster oberhalb des Portals der Westfassade

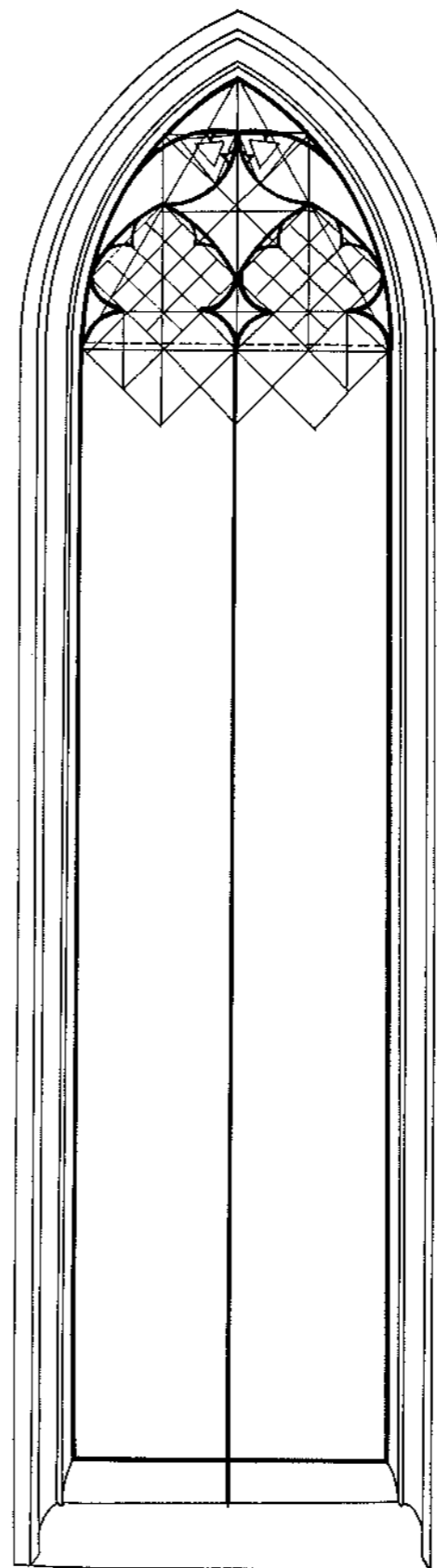
74. Košice (Kaschau) — St. Elisabeth-Dom, Fenster der südlichen Apsiswand des südlichen Seitenschiffes

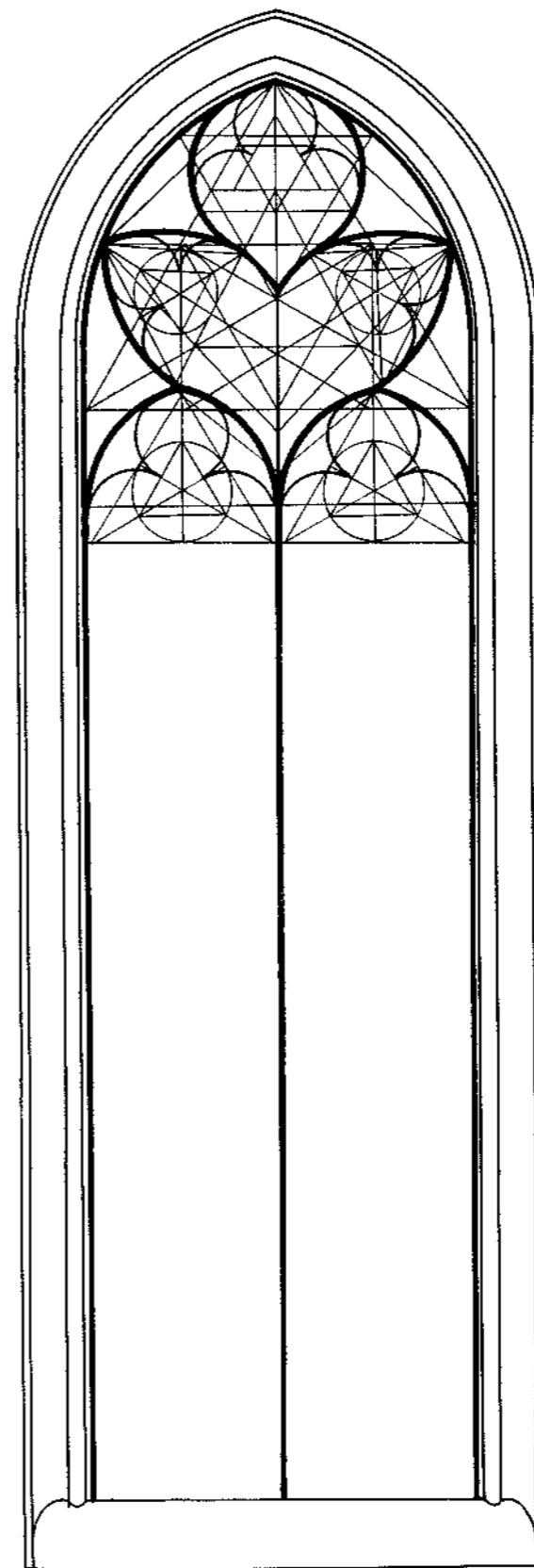
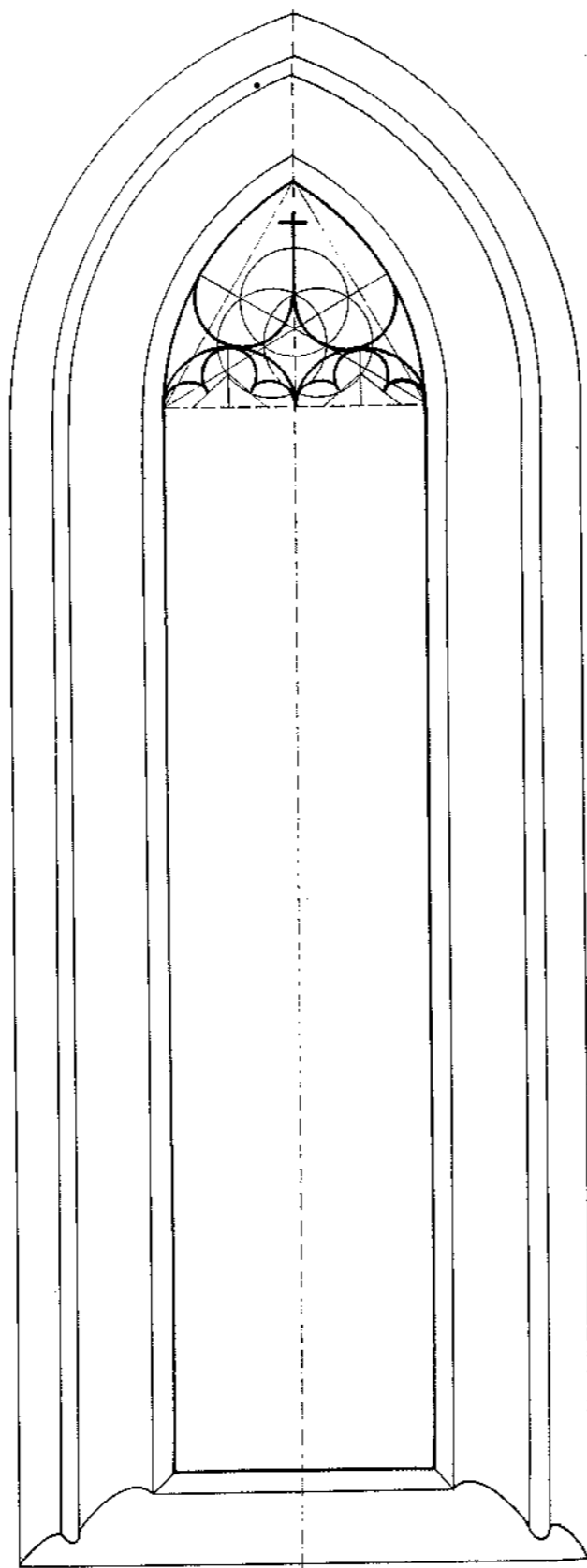
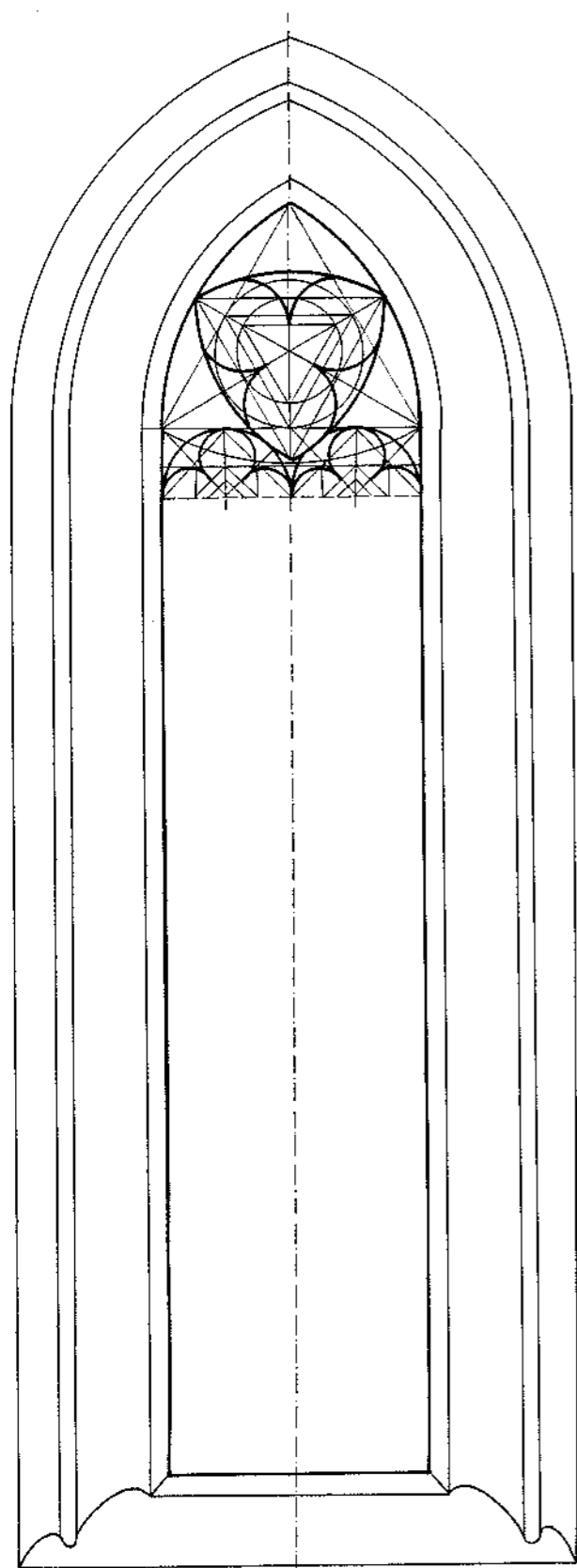


75. Košice (Kaschau) — St. Elisabeth-Dom, Fenster der südlichen Apsiswand des südlichen Seitenschiffes

76. Košice (Kaschau) — St. Elisabeth-Dom, Fenster der nördlichen Apsiswand des nördlichen Seitenschiffes

77. Košice (Kaschau) — St. Elisabeth-Dom, Fenster der nördlichen Apsiswand des nördlichen Seitenschiffes

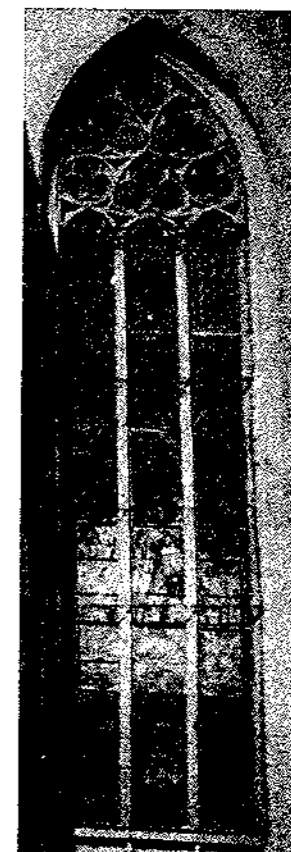
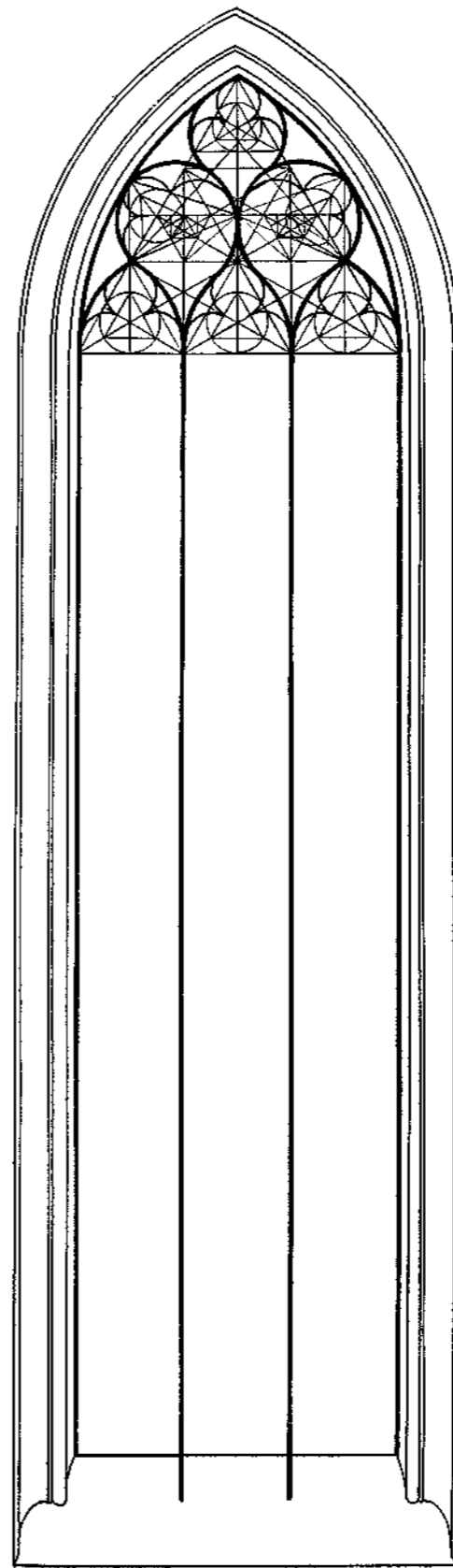
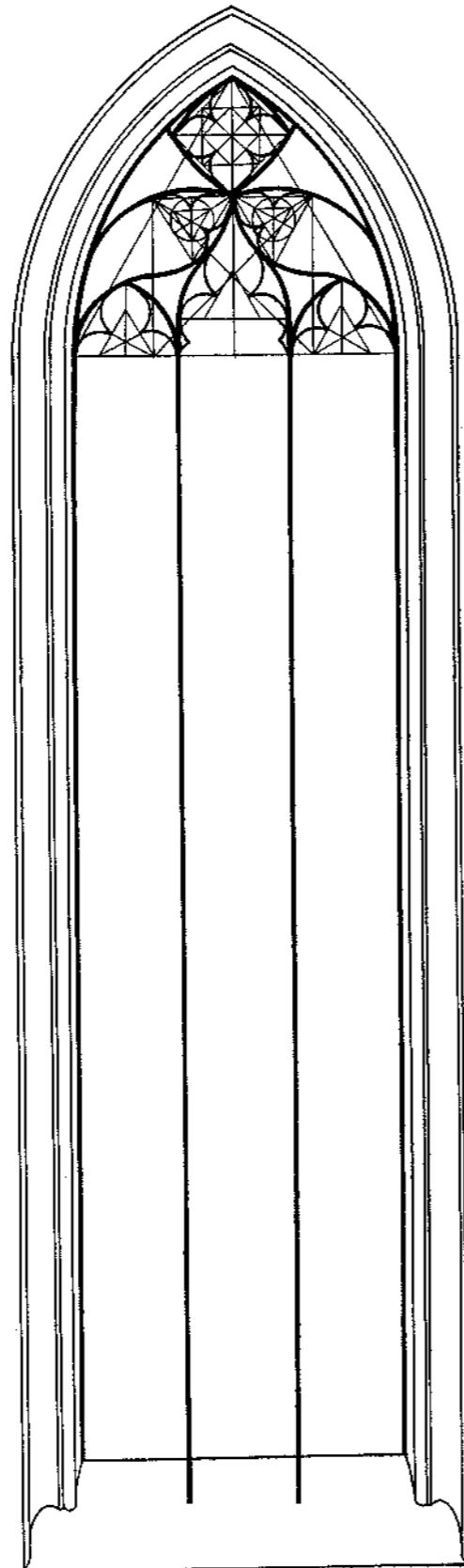
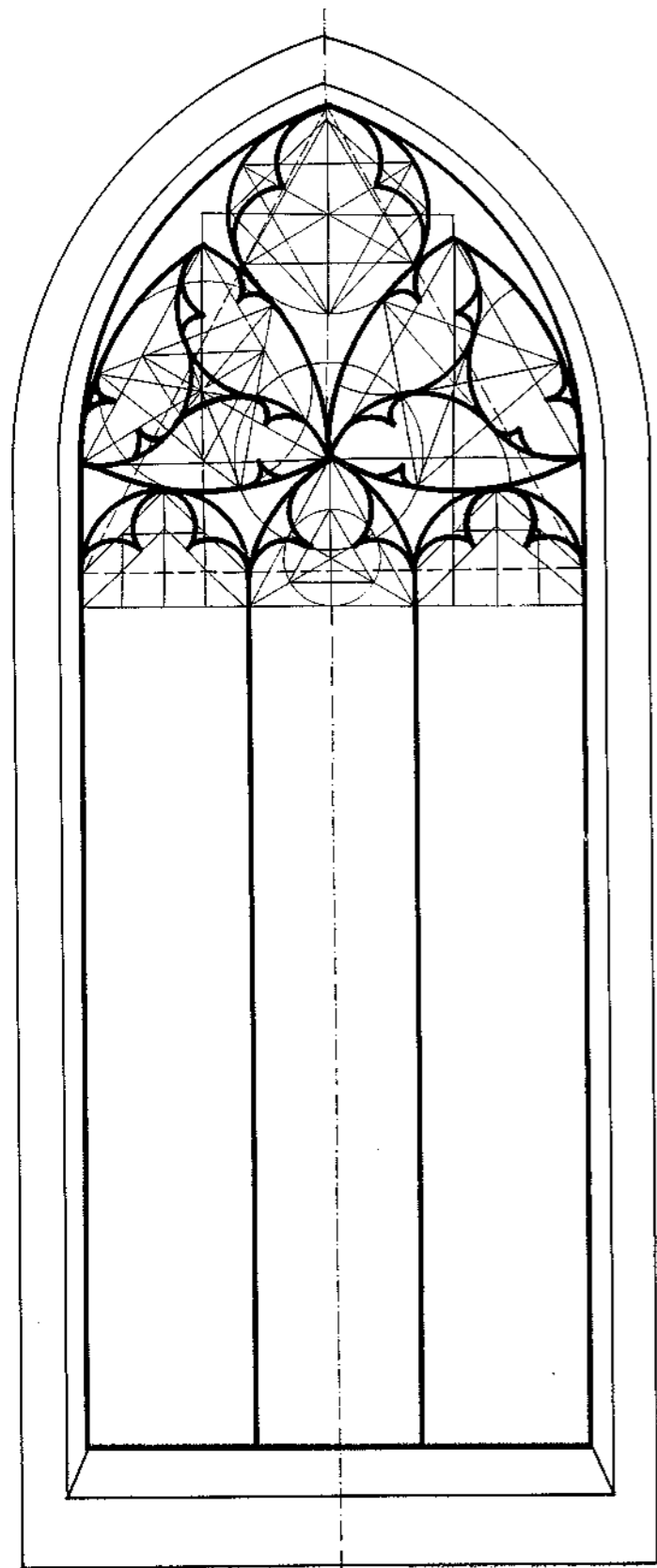




78. Košice (Kaschau) — St. Elisabeth-Dom, Fenster im Erdgeschoss der Südkapelle

79. Košice (Kaschau) — St. Elisabeth-Dom, Fenster im Erdgeschoss der Südkapelle ▶

80. Košice (Kaschau) — St. Elisabeth-Dom, Fenster im Erdgeschoss der Südkapelle ▶▶



82. Levoča (Leutschau) — St. Jakobs-Kathedrale, Fenster der Südfassade des Dreischiffes

81. Košice (Kaschau) — St. Elisabeth-Dom, Fenster im Erdgeschoss der Südkapelle

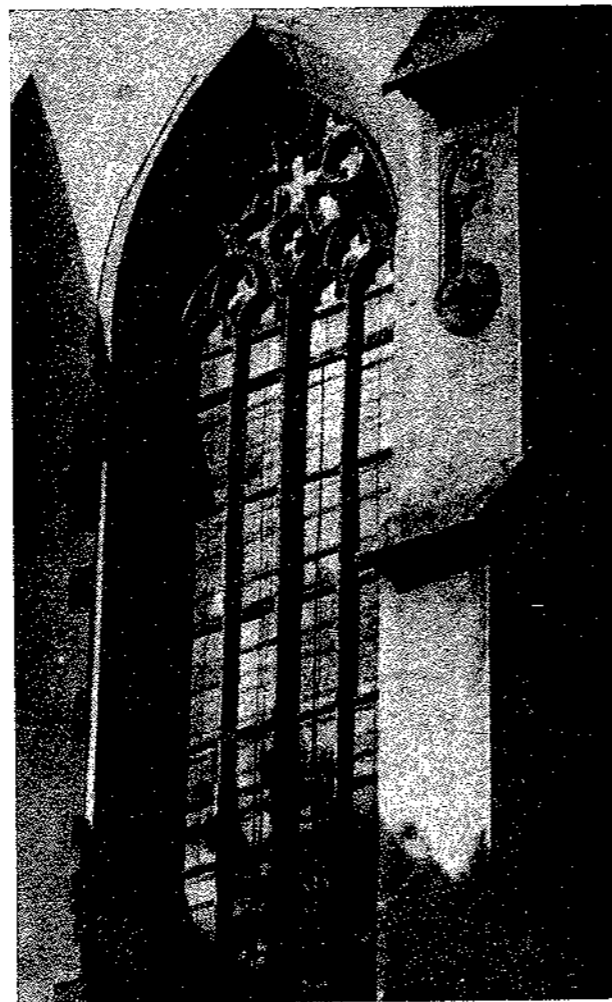
bulle des Papstes. Vom Beginn des 15. Jh. gibt es wenig Nachrichten und Dokumente, aber die Anwesenheit vieler Baumeister in der Stadt, unter ihnen auch Baumeister Königs Sigismunds im Laufe der ersten Jahrzehnte zeugt bestimmt von reger Bautätigkeit in der Stadt. Das Hauptschiff wurde im Jahre 1440 eingewölbt und zur gleichen Zeit wurde auch die Kirche gemalt. Der Kriegsereignisse wegen wird der Bau seit den 40-er Jahren weniger intensiv fortgesetzt; man arbeitet am Nordturm und seit den 60-er Jahren schon an den weiteren Teilen.

Im dritten Viertel des 15. Jh. übernahm die Bauleitung der königliche Baumeister Stephanus, der laut Archiveintragen im Jahre 1475 die Südkapelle des hl. Kreuzes (die sog. Cromer-Kapelle), im Jahre 1477 die südliche, ebenso die Seitenkapelle der Jungfrau Maria (die sog. Szakmárikapelle) und die heute nicht mehr existierende St. Josefs-Kapelle (niedergerissen Ende des 19. Jh.) erbaute. Von Meister Stephanus, dessen vermutliche Büste sich an der Wölbungskonsole der Marienkapelle befindet, stammt auch das aus dem Jahre 1477 erbaute reichgegliederte hohe Steinpastophorium. Die Bauwerkstatt des Meisters Stephanus erbaute auch den Südturm des Doms bis auf das Niveau des dekorativen Kranzes mit den Wappen der Mathias-Länder. Dieser Werkstatt kann man auch die Verfertigung des steinernen Masswerkgeländers des Orgelchors zuschreiben, das anlässlich der Restaurierung des Doms um das Jahr 1880 beseitigt und nach Kreuzenstein in Österreich verkauft wurde. Bei der Belagerung und Besetzung von Košice im Jahre 1491 wurde der Dom ziemlich beschädigt. Seine Reparatur führte M. Krompholz unter der Aufsicht Meisters Wenzeslaus aus Prag durch. Das war in den Jahren 1496—1497. Nach dieser Zeit gibt es über die Bauarbeiten keine Eintragungen mehr, und nicht einmal der Brand im Jahre 1556 erwünschte grundlegende Ausbesserungen des Doms.

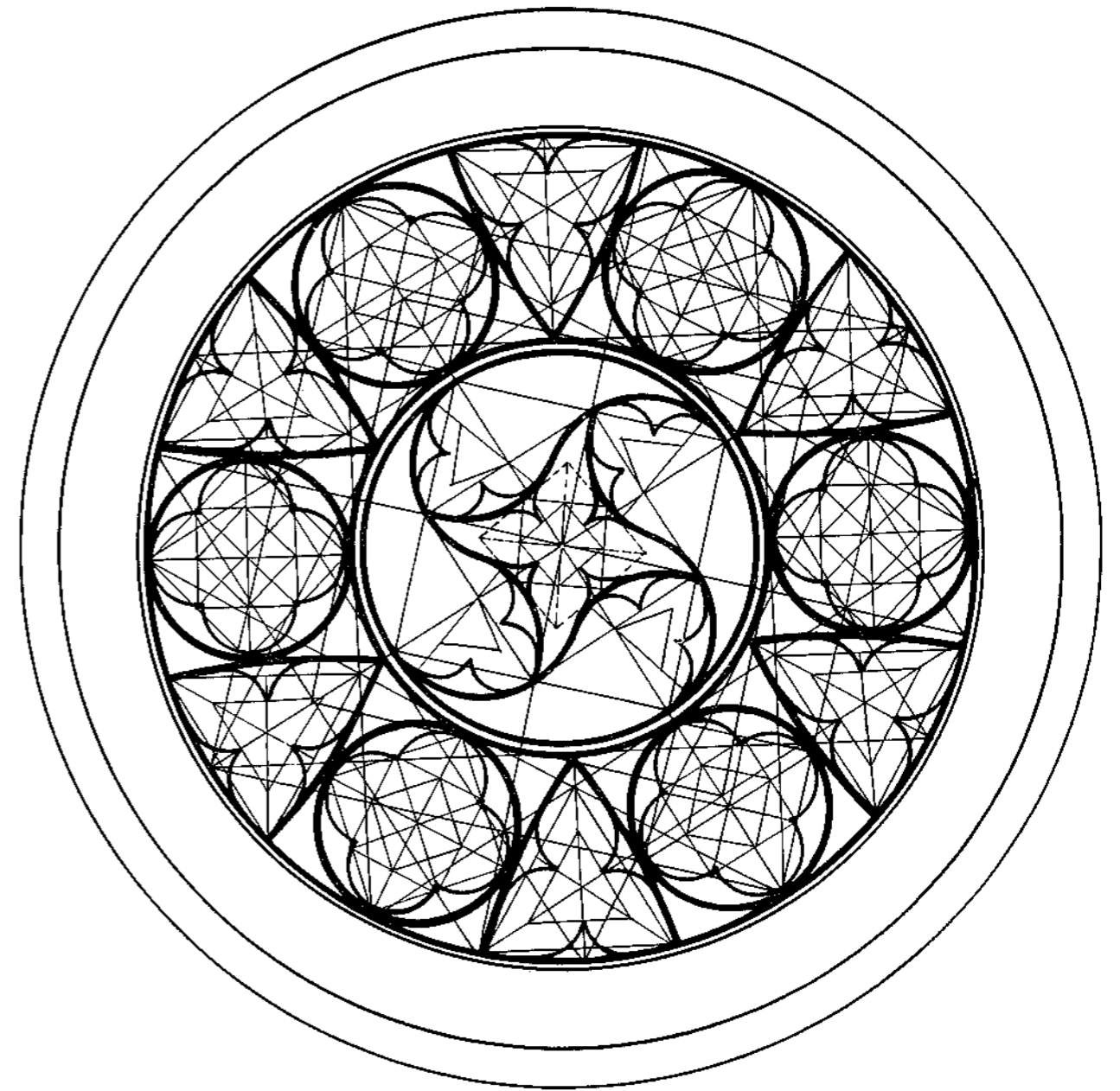
Aufgrund der Stilanalyse der Domarchitektur kann man urteilen, dass ihr wesentlicher Teil in den Jahren 1380—1430 erbaut wurde. Die Zeitspanne vom Bau der Kirche kann vom Gesichtspunkt der morphologischen Stilentfaltung in drei Phasen geteilt werden. Diese Phasen — laut Marosi³⁰ — entsprechen der allgemeinen mittel-

europäischen Stilorientierung. Im Sinne künstlerischer Beziehungen, die den Bau des Doms beeinflussten, entstanden an ihm keine wesentlichen Veränderungen.

Die erste Phase wurde von Künstlern, die im allgemeinen in süddeutschen Hütten herangebildet wurden, durchgeführt. Nach ihnen kamen Meister, die zu ihrem Schaffen Prager Elemente anwandten, auch wenn sie nicht direkt aus der St. Veits-Hütte, sondern aus einer anderen, auch sehr bedeutender Hütte kamen. Diese Meister legten definitiv die architektonische Materie und die Konstruktion des Gebäudes fest. In der zweiten Phase (vom Jahre 1410) verstärkten sich allmählich Einfluss und Zusammenarbeit der Kaschauer und Wiener Hütte — eine Beziehung, die wir auch



83. Levoča (Leutschau) — St. Ladislaus-Minoritenkirche, Fenster der Südwand des Schiffes



84. Levoča (Leutschau) — Minoritenkirche, Zeichnung der Rosette mit Masswerk oberhalb des südlichen Eingangs

in der vorangegangenen Phase nicht ausschliessen. Dieser Stil machte sich hauptsächlich an den Teilen des Baues vom Hauptschiff bemerkbar, mit dem ihr Bau beendet wurde.

In der dritten Phase (um 1440) war das Hauptschiff im wesentlichen fertig. Die westliche Fasadwand wurde beendet, weiters der Nordturm bis über die obere Ebene des unteren oktogonalen Teils. Wir wissen nicht in was für einer Phase sich damals der Südturm befand. Der Nordturm hat im fünften Obergeschoss die Datierung 1453 und auf der Wendeltreppe die Jahreszahl 1462.

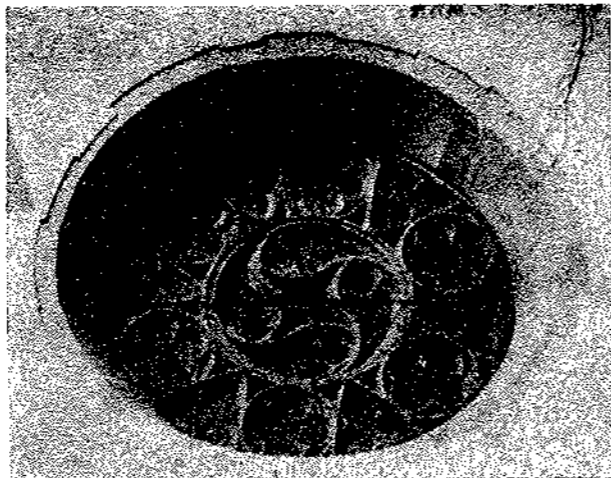
Uns werden hauptsächlich Angaben, die die Schaffung der Masswerke betreffen interessieren. Im grossen und ganzen kann man konstatieren, dass in jeder Phase an den Fenstern gearbeitet wurde. Konkrete Angaben haben wir darüber, dass die Fenster des oberen Teils der Westfassade des Doms um die Mitte des zweiten Jahrzehnts des 15. Jh. entstanden sind. Wir wissen, dass in den 40-er Jahren des 15. Jh. an den Masswerken und schliesslich an den spätgotischen Masswerken der Kapellen intensiv gearbeitet wurde.

Im Laufe der zweiten Bauetappe entstanden Fenster mit Masswerken im Querschiff. Auch an der Südwand ist ein grosses vierteiliges Fenster (Abb. 66). Es ist mit Hilfe der Triangulatur komponiert. Die eingeschriebenen Vierblätter sind mit Hilfe der Quadratur entworfen.

An der Nordfassade des Querschiffes sind Masswerke eines vierteiligen Fensters (Abb. 67), das mit Hilfe der Quadratur geschaffen wurde, wobei die sphärischen Dreiecke und nonnenförmige Motive mit der Triangulatur entworfen sind. Die angeführten Fenster befinden sich im Obergeschoss des Gebäudes.

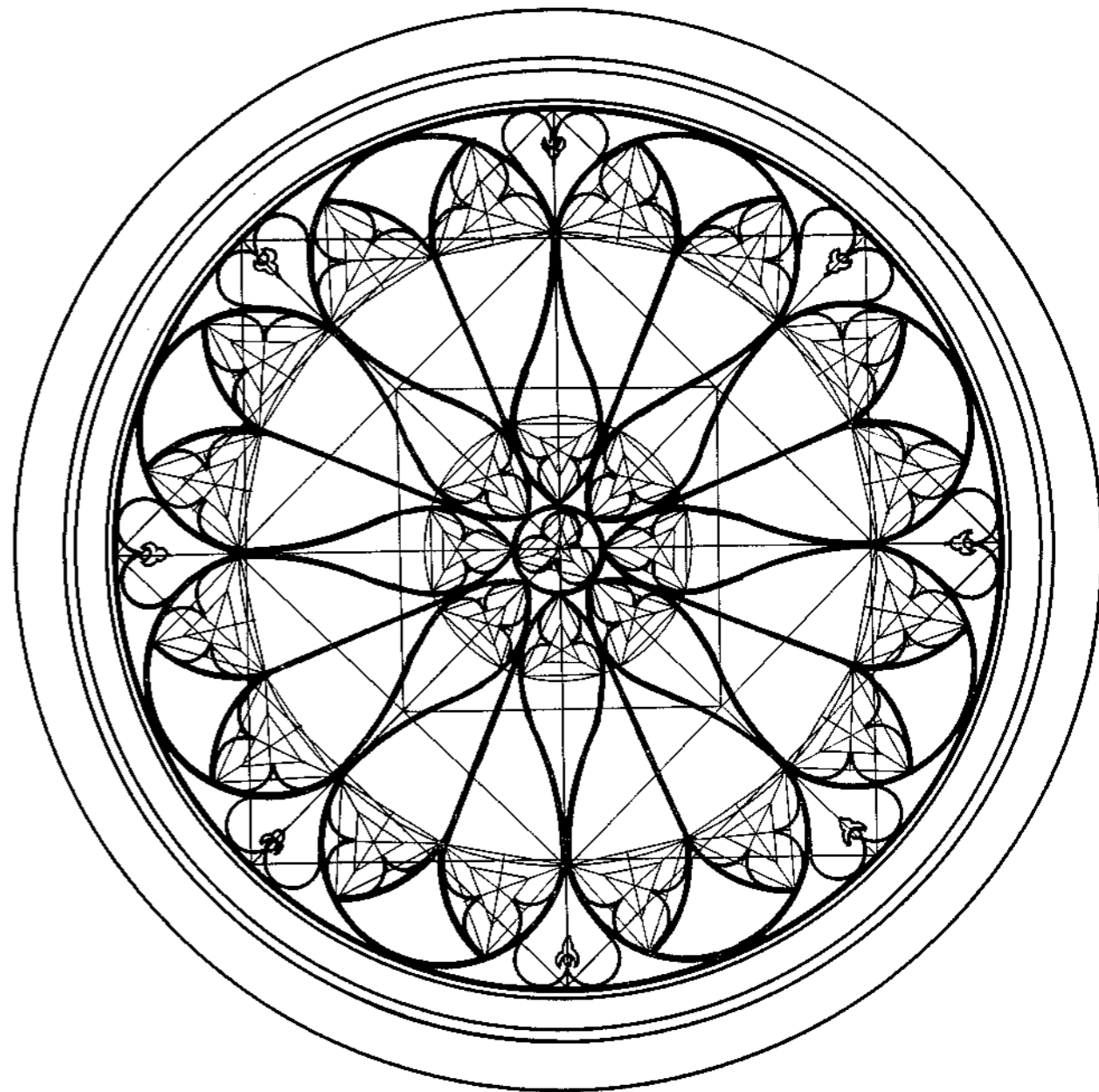
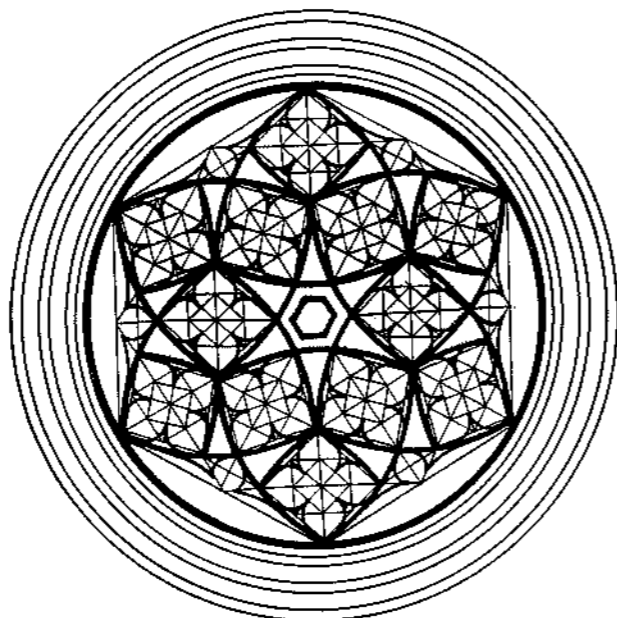
Im Giebel der Westfassade des südlichen Querschiffes befindet sich seinen Massen nach ein ähnliches vierteiliges Fenster (Abb. 68) das nach den gleichen Grundlagen wie das vorangegangene geschaffen wurde, lediglich ist die Anreihung der Grundelemente zueinander bei jedem unterschiedlich. Das Masswerkornament der Fenster im Obergeschoss ist durch Stäbe zweier unterschiedlicher Profile realisiert, die in einer einzigen vertikalen Ebene des Fensters den geometrischen Entwurf verfolgen.

An den Wänden der Südfassade sind im Ober-

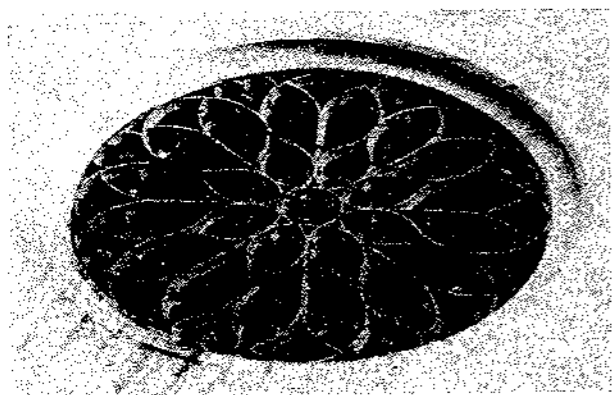


85. Levoča (Leutschau) — Minoritenkirche, Blick auf das Rosettenfenster

86. Spišská Nová Ves (Zipser Neudorf) — Pfarrkirche, Rosette oberhalb des Eintrittsportals



87. Bardejov (Bartfeld) — St. Agidius-Kirche, Rosette in der Westfassade, Zeichnung mit Entwurf



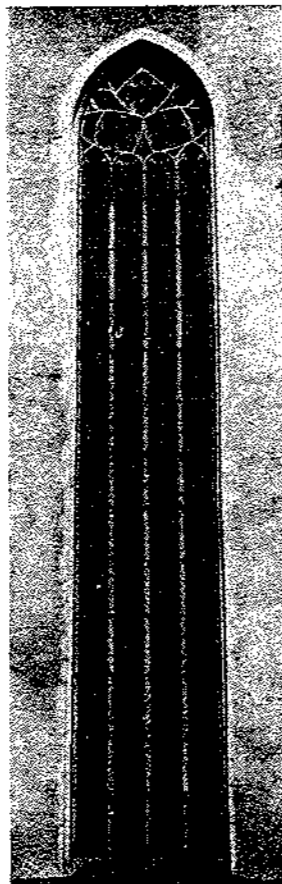
88. Bardejov (Bartfeld) — St. Agidius-Kirche, Rosette in der Westfassade, Ansicht.

geschoss grosse vierteilige Fenster mit Masswerken. Sie sind im vollkommenen Einklang mit den vorangegangenen komponiert, mit denen sie ein harmonisches Ganzes bilden. Einige von ihnen werden an den Abb. 69—72 dargestellt.

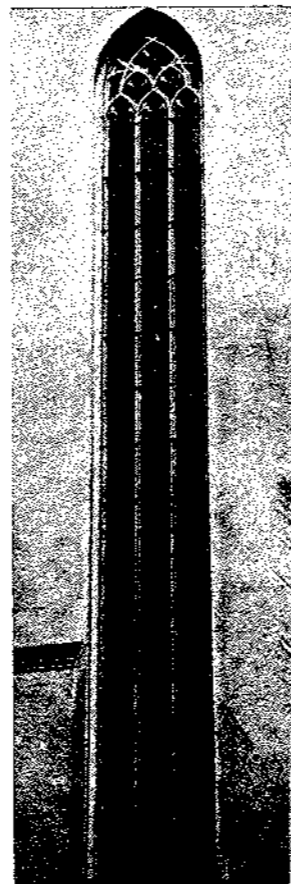
Über dem Portal der Westfassade befindet sich ein kleineres dreiteiliges Fenster mit Masswerken aus der Mitte des zweiten Jahrzehnts des 15. Jh. (Abb. 73).

Im Wimperk über dem Nord- und Südportal, ähnlich wie am Steingelände sind Masswerke, die mit Hilfe der Quadratur und Triangulatur entworfen sind. Sie wurden jedoch den erwähnten Renovierungen unterworfen, und da der Autor kein genügendes Belegmaterial hat, das überzeugend den erhaltengebliebenen ursprünglichen Zustand bei diesen Renovierungen bestätigen würde, führt er ihre geometrische Analyse und Konstruktion vorläufig nicht an.

Während der zweiten Bauetappe des Doms entstanden Masswerke in den ebenerdigen, seitlichen, niedrigeren und zentral aufgefassten Räumlichkeiten. Zwei hohe schlanke Fenster sind nebeneinander gereiht (sie haben gleiche Masswerke) und sind in die Südwände dieser Räumlichkeiten situiert (Abb. 74). Weitere Fenster, die gleich gross wie die vorangegangenen sind, haben auf gleiche Weise gelöste Masswerke (Abb. 75). An der Nordseite sind an den erwähnten ebenerdigen Teilen ihrem Ausmasse nach genau solche Fenster wie an der Südseite. Sie haben durch Triangulatur entworfene Masswerke und sind zweiteilig (Abb. 76 und 77).



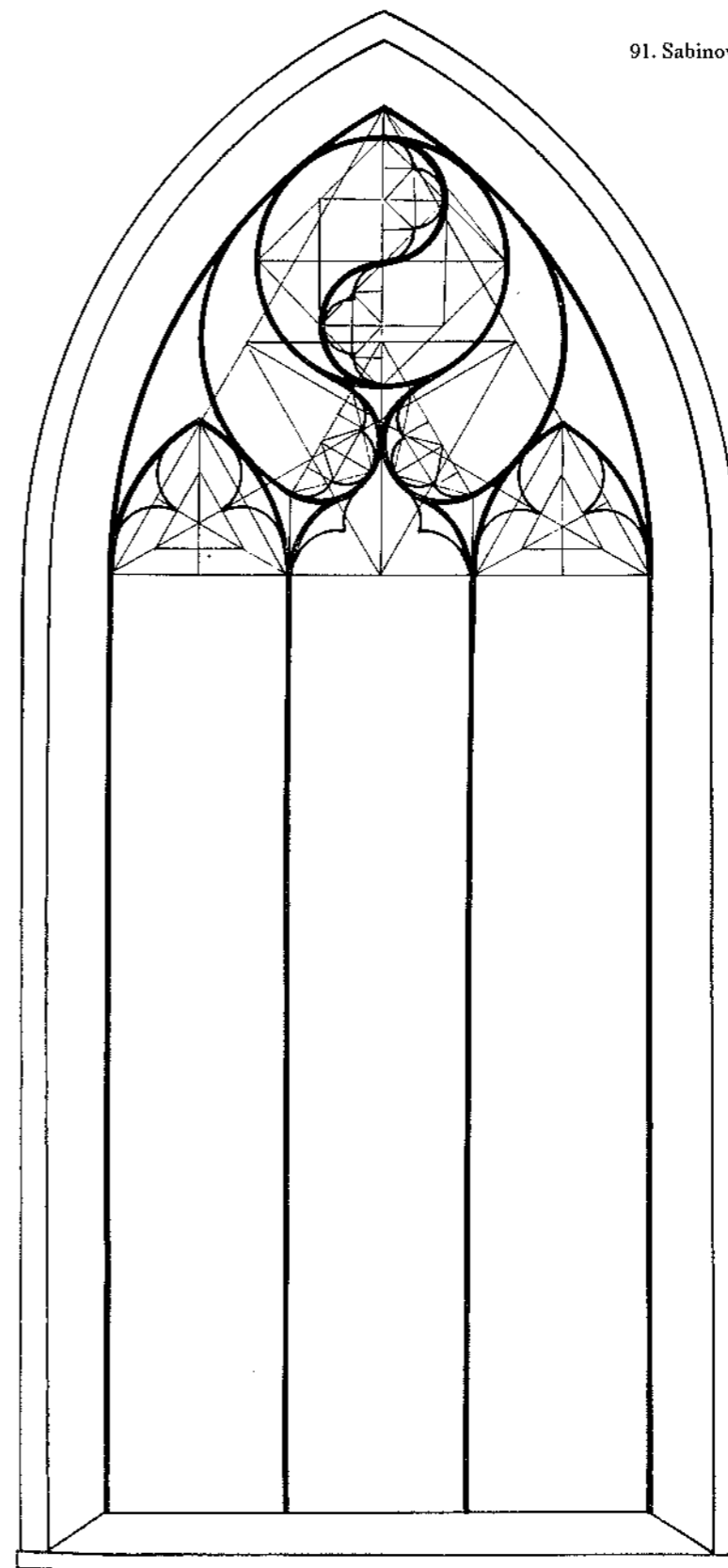
89. Bardejov (Bartfeld) — St. Agidius-Kirche, Fenster in der Kirchenapsis



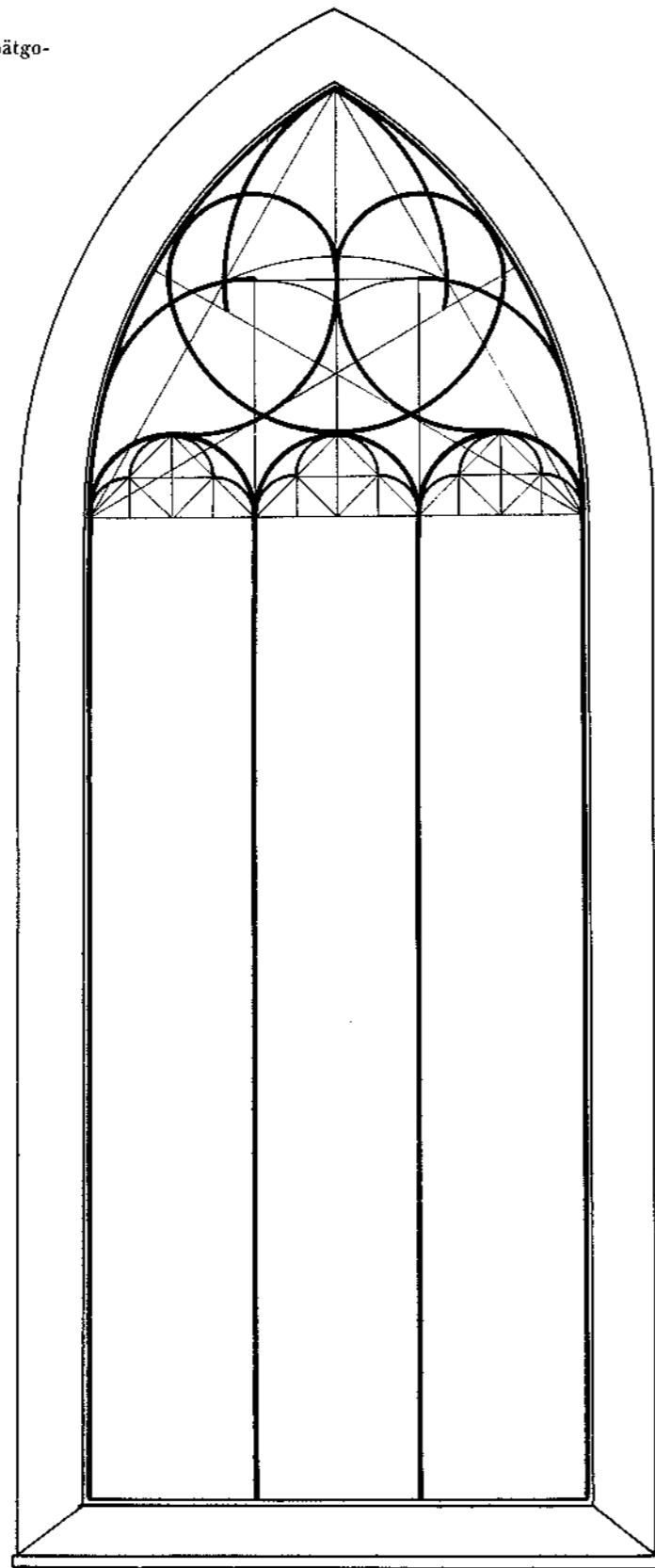
90. Bardejov (Bartfeld) — St. Agidius-Kirche, Detail des Fensters in der Kirchenapsis



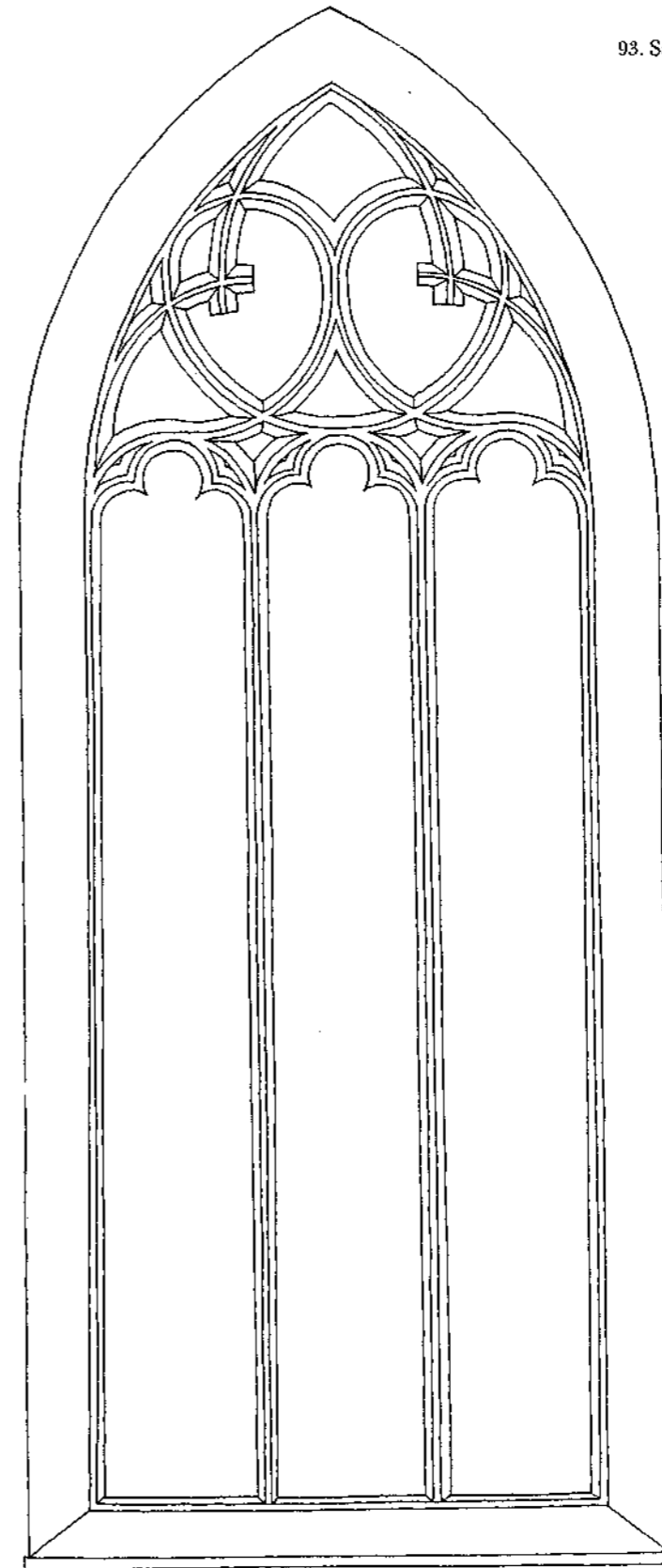
91. Sabinov (Zeben) — Pfarrkirche, Masswerk eines spätgotischen Fensters



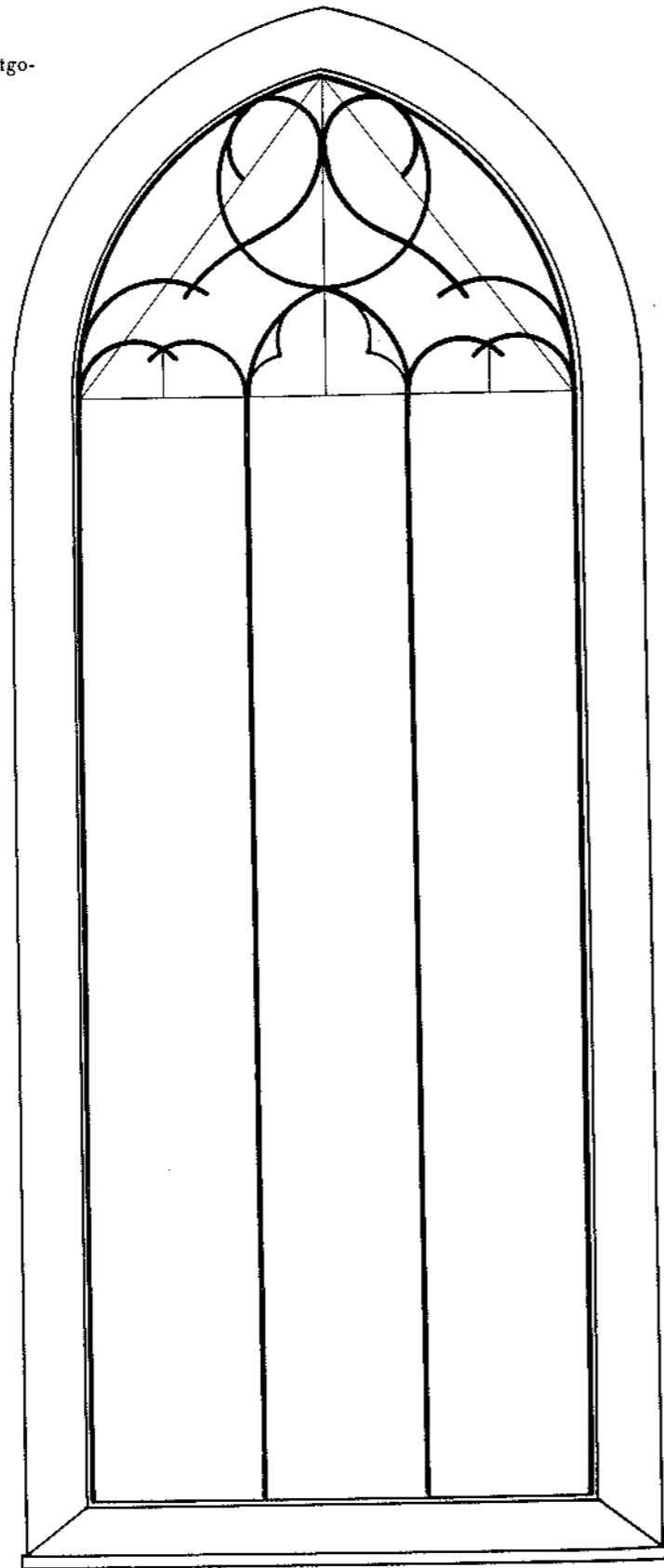
92. Sabinov (Zeben) — Pfarrkirche, Masswerk eines spätgotischen Fensters



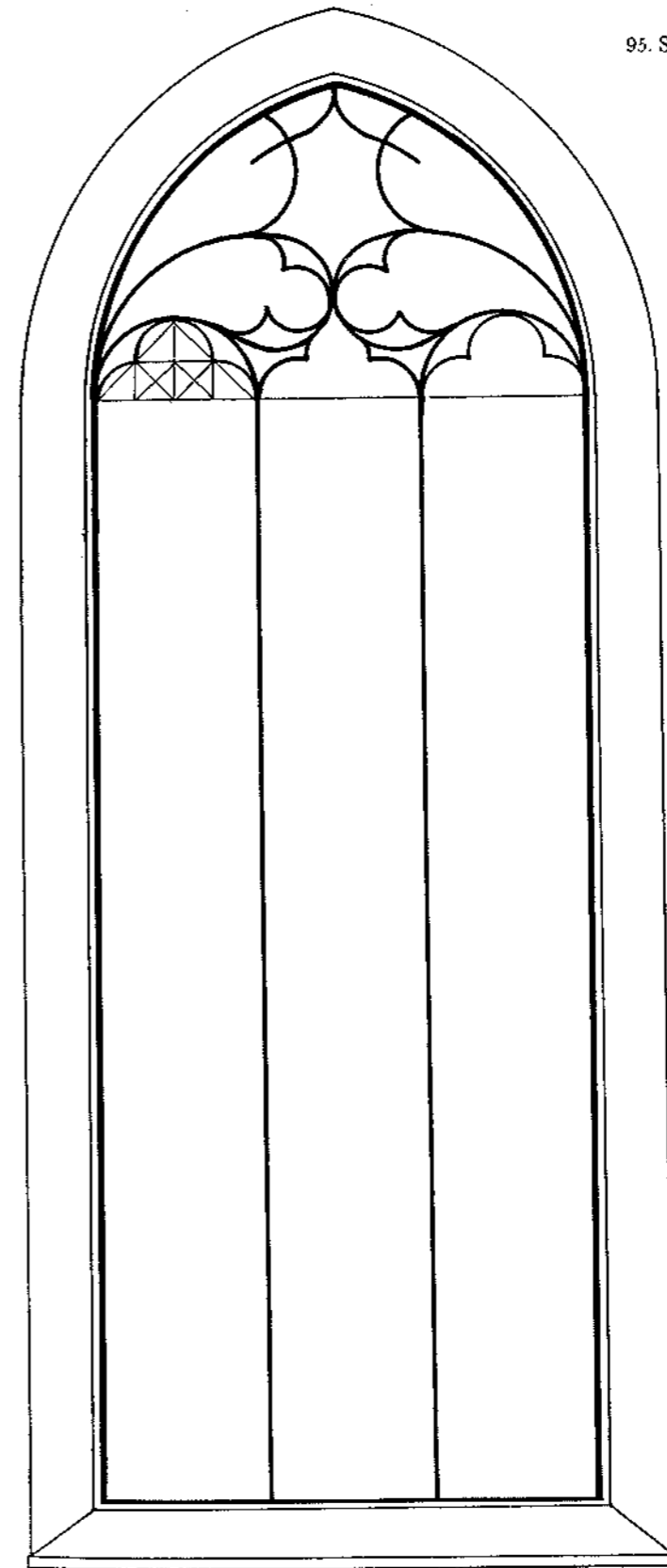
93. Sabinov (Zeben) — Pfarrkirche, Zeichnung des Fensters aus der Abb. 92



94. Sabinov (Zeben) — Pfarrkirche, Masswerk eines spätgotischen Fensters



95. Sabinov (Zeben) — Pfarrkirche, Masswerk eines spätgotischen Fensters

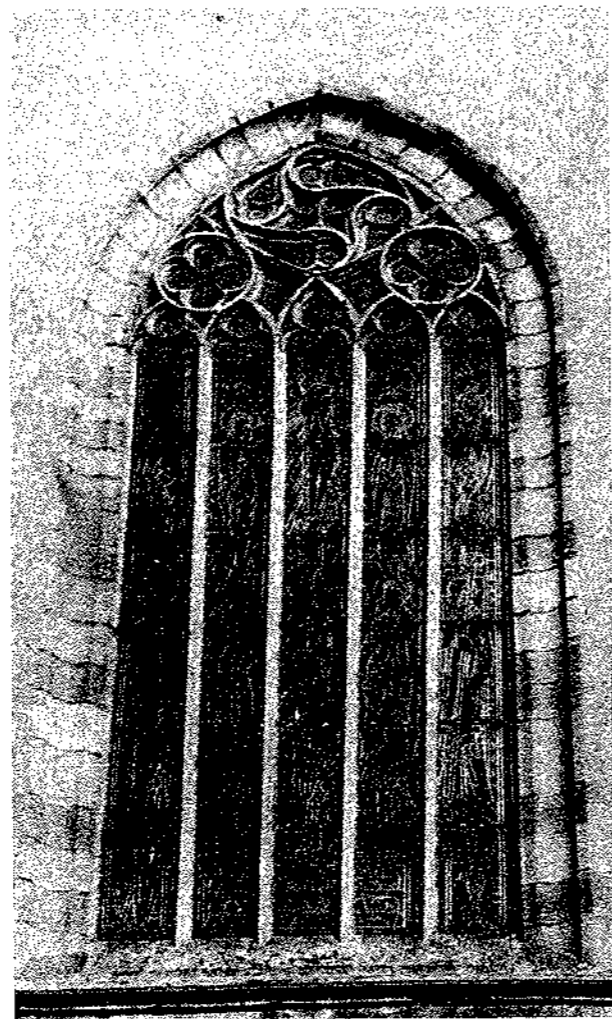


Am Obergeschoss der Nordwand des Doms sind Fenster, die genau so komponiert sind wie die der Südfassade. Die gleichen Fensterpaare sind senkrecht symmetrisch zur Längsachse der Disposition des Doms eingesetzt.

In den 70-er Jahren des 15. Jh. wurde die Südkapelle beendet (und die heute schon niedergelassene Westkapelle). Von den Fenstern an der Südfassade der Kapellen (Abb. 78—81) hat das an der Abb. 79 wiedergegebene Fenster eine besonders schöne Komposition. Das Masswerk dieses Fensters ist ein glänzendes Beispiel der spätgotischen Kunst der Parlers. Gemeinsam mit den Masswerken der weiteren Fenster schafft es eine untrennbare kompositionelle, harmonisch ausgewogene Gesamtheit, ein Werk von hoher künstlerischer Qualität des genialen Schöpfers und Begründers einer neuen Entwicklungsstufe der Spätgotik in der Slowakei — des Meisters Stephanus und seiner Bauhütte.

Die Pfarrkirche zu St. Jakob in Levoča wurde im ersten Drittel des 14. Jh. an Stelle einer vermutlichen älteren Kirche erbaut, die laut lokaler Tradition aus dem Jahre 1280 stammte und ein Teil ihres Chorabschlusses in der heutigen, im 14. Jh. erbauten Sakristei erhalten blieb. Der derzeitige gotische Hallenraum des Typus eines pseudobasilikalischen Dreischiffs wurde 1400 beendet, sein Plan wurde im Verlauf des Baues in der zweiten Hälfte des 14. Jh. geändert. Es wird vorausgesetzt, dass die Planänderung mit der Übernahme der Leitung von der Bauwerkstatt zusammenhing, die die Minoritenkirche in Levoča baute. An der Südseite der Kirche beim Eintrittsportal aus dem Ende des 14. Jh. ist eine in den Jahren 1480—1490 gebaute spätgotische Vorhalle. Das von grossen Spitzarkaden geteilte Dreischiff beleuchten in die Südwand eingesetzte Fenster. Ähnliche Fenster sind an den geraden Abschlüssen der Seitenschiffe und an den Abschlüssen des Presbyteriums (Abb. 82).

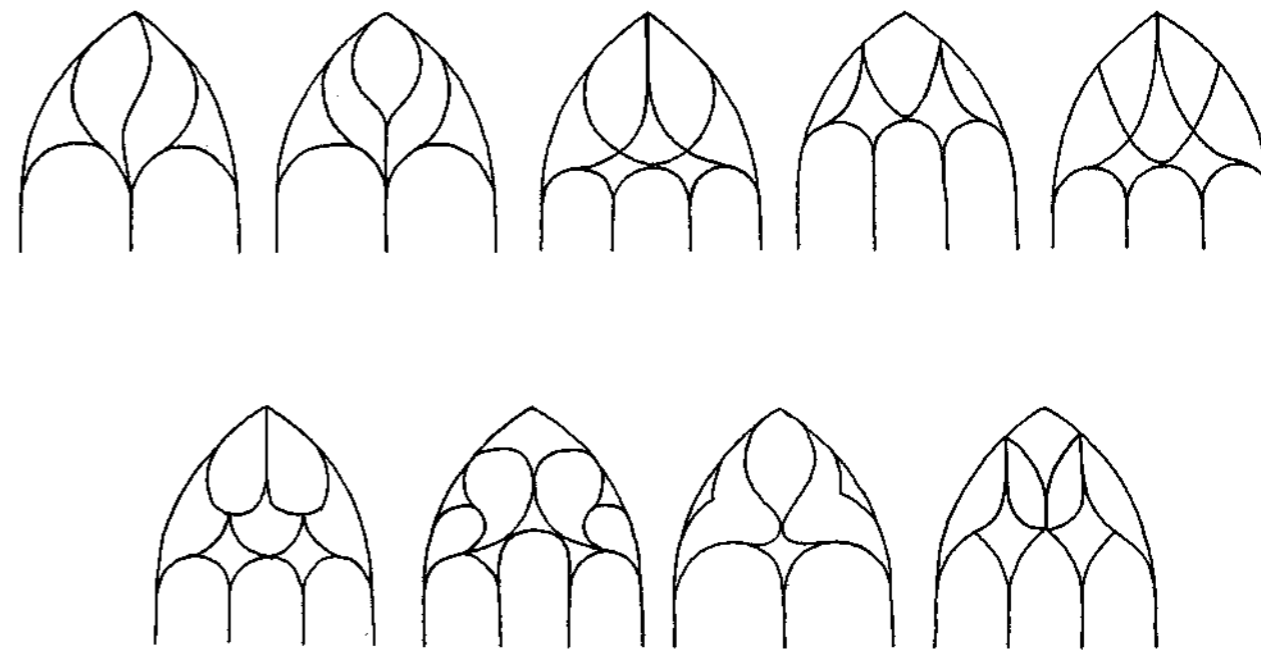
Die Minoritenklosterkirche des St. Ladislaus in Levoča hat ein Presbyterium der Kirche, das durch ein Spitzbogendoppelfenster mit reichem Masswerk, das in den Abschluss und in die Südwand eingesetzt ist, erhellt wird. In die Südwand eingesetzte Fenster des Schiffes sind ähnlich gelöst wie die des Presbyteriums, jedoch sind sie vierteilig



96. Prešov (Eperies) — St. Nikolaus-Kirche, Blick auf das fünfteilige Fenster mit Masswerken

mit reichhaltigem Masswerk (Abb. 83). Mencl datiert die Masswerke auf die Zeit um das Jahr 1360.³¹ Über dem südlichen Eintrittsportal befindet sich ein wunderschönes gotisches Rosettenfenster mit einem flammenförmigen Masswerk (Abb. 84 und 85). Die Rosette hat in der Mitte Kompositionen von vier um ein Sternviereck kreisende kleinen Flammen. Um die Mitte des Masswerkes im Kreisring sind wechselseitig Kreismotive und solche von sphärischen Dreiecken aneinandergereiht, in die Drei- und Vierblätter eingeschrieben sind. Das Masswerk ist ein schönes Beispiel der dynamischen Gotik.

An der Südfassade der Pfarrkirche in Spišská Nová Ves befinden sich vier dreiteilige Fenster mit



97. Kežmarok (Käsmark) — Heiligenkreuzkirche, Skizze der spätgotischen Masswerke am Obergeschoss der Kirchenwände

Masswerken und dazwischen im Mittelfeld oberhalb des Portals ein Rosettenfenster. Die Rosette ist mit Hilfe der Triangulatur entworfen, das Masswerk ist in ein gleichseitiges Dreieck, bzw. in ein regelmässiges Sechseck eingeschrieben, wobei das einzige Motiv eines Segmentvierecks verwendet ist, aus dem ein ganzes Spitzenmasswerk geschaffen wird (Abb. 86).

Die St. Agidius-Kirche in Bardejov wird im Jahre 1427 als Dreischiffbasilika erwähnt, jedoch wird sie gemeinsam mit den hinzugebauten Kapellen zu Ende des 15. Jh. beendet. In den 80-er Jahren wird der Turmbau fortgesetzt, er wurde im Jahre 1856 beendet und in den Jahren 1886—1898 umgebaut. Das Presbyterium wird von grossen Spitzbogenfenstern mit erhaltengebliebenen gotischen Masswerken erhellt. An der Nordseite des Oratoriums sind vermauerte Fenster, an der Südseite befinden sich drei- und vierteilige Fenster mit reichen Masswerken. Das Schiff und der südliche Zubau haben ursprüngliche gotische Fenster.

An der Westfassade der Kirche dominiert das besonders schöne Rosettenfenster (Abb. 87 und 88) als Kompositionszentralmotiv der gesamten Fas-

sade. Das Masswerk ist mit Hilfe der Quadratur geschaffen und entstand vom geometrischen Standpunkt aus durch Einschreibung und Teilung des Grundmasswerkes auf ein Acht- und ein Sechzehneck. Die eingeschriebenen Dreiblätter sind mit Anwendung der Triangulatur entworfen.

Die Südfassade des Schiffes und der Zubau haben zweiteilige, dreiteilige und vierteilige, ursprünglich gotische Fenster mit Masswerken (Abb. 102 und 103).

Die schönsten und schlanken Masswerkfenster sind an der Apsis (Abb. 89 und 90). Sie sind drei- und vierteilig; die Masswerke sind spätgotisch. Das Verhältnis der Öffnungsbreite zur Höhe bewegt sich bei diesen Fenstern in den Grenzen von 1 : 1,5 bis 1 : 7.

Die Pfarrkirche in Sabinov wurde zu Beginn des 14. Jh. erbaut; nach dem Brand im Jahre 1461 wurde sie von neuem im Sinne der Spätgotik erbaut (1484—1518). Am Bau arbeitete Meister Ján aus Prešov (Johann von Eperies). Nach dem Brand im Jahre 1863 wurde sie renoviert. Ihr ursprünglicher Charakter blieb bei der Renovierung unberührt.

An der Ost- und Westseite des Presbyteriums

befinden sich gotische Fenster mit ursprünglichen Masswerken. Die Kirchenfassade ist durch gotische Stützpfiler und ursprüngliche gotische Fenster gegliedert, die verschiedenste spätgotische Masswerke haben: flammenförmige, dreiblattformige, durchkreuzte a. ä. Einige der Masswerke sind an den Abb. 91—95. Die Masswerke an den Abb. 91 und 92 halten sich noch an den geometrischen Entwurf (Triangulatur) und benutzen spätgotische Motive. Das Masswerk, dessen geometrisches Schema an der Abb. 92 zu sehen ist, ist an der Abb. 93 so gezeichnet, wie es in Wirklichkeit aus Stein gemeißelt aussieht. Die weiteren zwei Fenster (Abb. 94 und 95) sind weder nach der Triangulatur noch nach den Methoden der Quadratur komponiert. Ähnliche spätgotische Masswerke sind auch an weiteren Denkmälern aus der spätgotischen Zeit.

Die St. Nikolaus-Kirche in Prešov hat am ganzen Baumumfang ursprüngliche gotische Fenster mit dreimal abgestuften Masswerken. Laut Archivbelegen arbeitete Meister Ján im Laufe der Jahre 1513—1514 an diesen Masswerken. Den grössten Eindruck erweckt das Masswerk am fünfteiligen Fenster an der Südfassade (Abb. 96).

Die Heiligenkreuzkirche in Kežmarok ist spätgotisch, erbaut wurde sie in den Jahren 1444—1498 an Stelle der gotischen Pfarrkirche, die im Jahre 1443 ausbrannte. Im Jahre 1444 begann man das Presbyterium zu bauen und in den Jahren 1486—1487 erbaute man einen pseudobasilikalen Raum. Diese spätgotische Kirche repräsentiert den Typus der Hallenkirchen in der Zips.

Die hohen Spitzfenster mit Teilung und reichem Masswerk sind ein schönes Beispiel für ab-

solute kompositionelle Gelöstheit, sogar für die Verachtung gültiger, in der Hochgotik noch insgesamt geltender Prinzipien der Komposition. Die Masswerkstäbe (Abb. 97) stellen naturalistische, der Natur entnommene Motive dar (Blumenkelche, Knospen u. ä.). Diese Masswerke haben mit dem Entwerfen von Masswerken in der Früh- und Hochgotik mit Hilfe streng eingehaltener geometrischer Konstruktionen nichts gemein. An der Komposition dieser Masswerke klingt die Gotik im Schosse aus dem die Renaissance geboren wurde, aus.

Damit haben wir Beispiele von typischen gotischen Masswerken unserer Architektur erschöpft. Bei der Wahl von Objekten waren wir bemüht diese aufgrund der Entstehungszeit der Masswerke und aufgrund einzelner Etappen der Masswerkentwicklung einzureihen. Das Bestreben des Autors in dieser Arbeit war die Entwicklung des Masswerkes von den einfachsten Formen an bis zu den kompliziertesten zu zeigen und die Arten ihres geometrischen Entwurfs und Konstruktion zu enthüllen. Er wollte desgleichen auf die Geheimnisse der gotischen Bauhütten hinweisen und die Art der Zeichnung und des Entwurfes von Masswerken aufdecken.

Für die Ausleiher der Zeichnungen von Bratislavaer Dom (Zeichnungen der Fenster) spreche ich auf diesem Wege den beteiligten Personen und Institutionen meine Dank aus.

ANMERKUNGEN

¹ Als Kaiser und ungarischer Herrscher in einer Person berief König Sigismund auf den Bau der Kathedrale von Košice Meister, die früher im künstlerischen Kreis der Hütte von Köln am Rhein wirkten. Aus diesem Gebiet — aus Gmünd — stammt die Familie Parler.

² Kollektiv: Dejiny Slovenska I. Bratislava, VSAV 1961.

³ MENCL, V.: Vzťahy východného Slovenska ku gotike sliezkopolskej vetvy. In: Zo starších výtvarných dejín Slovenska. Bratislava, VSAV 1965.

⁴ Kollektiv: České umění gotické 1350—1420. Praha, Academia 1970.

⁵ Kollektiv: České umění gotické 1350—1420; weiter KUTAL, A., České umění gotické. Praha, Obelisk 1972, S. 50.

⁶ Kollektiv: České umění gotické 1350—1420.

⁷ BUREŠ, J.: On the Beginnings of Late Gothic Architecture in Slovakia (K počiatkom neskorogotickej architektúry na Slovensku). ARS, II, 1968, Nr. 1, S. 1.

⁸ BUREŠ, J.: z. W.

⁹ CSEMEGI, I.: Kassai István művészete, Budapest 1939.

¹⁰ Einige Daten aus dem Leben Meister Stephans aus Košice (laut Csemege, z. W.):

- er wurde wahrscheinlich in den Jahren 1424—1430 geboren,
- im Jahre 1464 war er leitender Meister des Baues des Doms von Košice und auf Empfehlung des Stadtrates begibt er sich nach Bardejov um den St. Ägidius-Dom einzuwölben,
- um das Jahr 1464 wölbt er das Sanctuarium des Doms von Bardejov ein und erbaut das Pastophorium,
- im Jahre 1465 beendet er die Arbeiten in Bardejov,
- vor dem Jahr 1470 sendet er Bildnererwerke aus der Košicer Werkstatt nach Bardejov für den St. Ägidius-Dom. Dem Namen von Meister Stephan begegnen wir in Košice in den Jahren:
 - 1465 ist er Garant des Malers Kölner,
 - 1467—1487 ist er Stadtratmitglied der Stadt Košice, obwohl er gleichzeitig im Jahre 1467 auch in Diósgyőr arbeitet,
 - 1477 bietet er an die Klosterräume in Bardejov einzuwölben,
- in jener Zeit unterschreibt er sich schon als „Stejnmetz von Cascha“, obwohl er sich vorher, z. B. im Jahre 1464 noch als „Werkmeister zu Khassa“ unterschrieb,
- im Jahre 1480 beendet er die Arbeiten am Dom der St. Elisabeth in Košice und unterbreitet seine Abrechnung. Damit verliert sich sein Namen in den Košicer Dokumenten, und im Jahre 1499 wird er schon in der Abschrift, in der der Stadtrat in Buda aufgrund des Gesuches seiner Witwe Dorothea dem Košicer Stadtrat im Zusammenhang mit dem Nachlass des Meisters schreibt, als tot erwähnt.

¹¹ MENCL, V.: z. W.

¹² CSEMEGI, J.: Die mittelalterliche Baugeschichte der Liebfraukirche von Budavár. Inhaltsübersicht. Budapest, Corvina 1956.

¹³ STRUHAR, A.: Princípy geometrickej harmónie a ich použitie v stredovekej architektúre na Slovensku. ARS, II, 1968, Nr. 1, S. 133.

¹⁴ VELTE, M.: Die Anwendung der Quadratur und der Triangulatur bei der Grund- und Aufrissgestaltung der gotischen Kirchen. Basel, Birkhäuser 1951.

¹⁵ KADERÁVEK, F.: Geometrie a umění v dobách minulých. Praha 1935.

¹⁶ STRUHAR, A.: z. W.

¹⁷ KADERÁVEK, F.: Úvod do dějin rýsování a zobrazovacích nauk. Praha, ČSAV 1954; BALADA, F.: Z dějin elementární matematiky. Praha, Stát. pedagog. nakladatelství 1959.

¹⁸ STRUHAR, A.: z. W., siehe die in den Anmerkungen angeführte Literatur.

¹⁹ VELTE, M.: z. W.

²⁰ STRUHAR, A.: z. W.

²¹ CSEMEGI, J.: Kassai István művészete. Budapest 1939.

²² KOVÁČICOVÁ-PUŠKAROVÁ, B. — JANKOVIČ, V.: Kostol sv. Alžbety v Kaplnkej pri Bratislave. In: Zo starších výtvarných dejín Slovenska. Bratislava, VSAV 1965.

²³ Hier zeigt sich fast der Einfluss der Beziehung zu Prag — Königin Jolana, die Witwe König Václavs IV., übersiedelte nach Bratislava und wird zur Wohltäterin des Doms (unterhalb des Domturmes ist die Kapelle „capella reginae Bohemiae“) und es ist wahrscheinlich, dass nach der Schliessung der St. Veits-Hütte zu Beginn der Hussitenkriege hierher unter der Schirmherrschaft die Prager königlichen Meister kamen. Selbst König Sigismund beschäftigt (laut Eintragungen des Stadtarchivs in Bratislava) einen Baumeister mit tschechischen Namen, z. B. einen gewissen Meister Václav. Später sendet er hierher seine Baumeister und Steinmetze aus Wien, wovon auch die Urgenzen zeugen, die der „Struktur ecclesian“ — der Wiener Peter Grümpach in den Jahren 1444—1445 schickt (HOFMANN J.: Staré umenie na Slovensku. Praha 1930, S. 30).

²⁴ Laut T. Ortway begann der Bau des Presbyteriums im Jahre 1461. Hinweise auf den Bau des Chores sind aus den Jahren: 1448, 1453, 1456, 1461, 1464 bekannt (ORTVAY, T.: Geschichte der Stadt Pressburg, II/2. Bratislava 1900).

²⁵ Angaben über den Dom sind aus theoretischen Quellen und aus den bisher bekannten Ergebnissen der noch nicht abgeschlossenen Forschungen entnommen, die darüber sicherlich auch weitere und präzisere Angaben bringen werden.

²⁶ CSEMEGI, J.: Kassai István művészete. Budapest 1939.

²⁷ BUREŠ, J.: z. W.

²⁸ Wie nach 26.

²⁹ Der Autor dieser Abhandlung hielt sich bei der künstlerisch-historischen Beschreibung an die heimischen Autoren (Mencl, Güntherová, Bureš, Kahoun u. a.), gleichzeitig auch an die neuesten Arbeiten des ungarischen Kunstwissenschaftlers E. Marosi, der dem Dom eine ganze Reihe von Studien und Aufsätzen widmete. Er lehnte sich dabei an das erhaltene gebliebene zeichnerische Material wie auch an die stilistische Analyse des Doms, besonders in den Arbeiten: MAROSI, E.: Studien zur Baugeschichte der Elisabethkirche in Kaschau (Košice), I-II. Művészettörténeti Értesítő und MAROSI, E.: Beiträge zur Baugeschichte der St. Elisabeth-Pfarrkirche von Kassau. Acta historiae artium, X, Budapest 1964.

³⁰ MAROSI, E., z. W.

³¹ MENCL, V., z. W.

Štúdia venuje v úvode pozornosť krátkemu vývoju gotickej architektúry na Slovensku. Po nej podrobne rozoberá prácu pražskej parlérovskej huty, jej spoluprácu s ostatnými európskymi staviteľskými hutami (vo Viedni, v Budíne) a najmä s našimi dvoma najvýznamnejšími: košickou a bratislavskou. Dotýka sa konštrukčných a štylistických otázok, otázok kompozičných a tvorby architektonickej plastiky. Poukazuje na pomoc geometrie a rysovania architektonickej tvorbe v stavebných hutách, hovorí sa o vývoji geometrie a rysovania u nás v stredoveku, o starých dokladoch poukazujúcich na dôležitosť „umenia rysovať“, ďalej o premietaní a o jeho použití v zobrazovacej praxi gotiky. Autor sa ďalej zaoberá pojmami: okno, gotické okno a najmä jeho výplňou — kružbou. Po tejto stati nasledujú geometrické konštrukcie prvkov, pomocou ktorých sa kružbová výplň tvorila: konštrukcie lomeného oblúka, sférických trojuholníkov a štvoruholníkov, vpisovaných trojlístkov a štvorlístkov, mandorly, plamienkov, motívov „mniškovitého“ tvaru a konštrukcie prvkov dynamickej neskorej gotiky, napokon riešenia rozetových kružieb. Niekoľkými vetami vysvetľuje postup pri geometrickom osnovení gotických kružieb. Autor sa odvoláva na svoje pôvodné štúdiá (ARS, 1968, č. 1; ARS 1970, č. 1—2), v ktorých uvádzal i základnú literatúru k problematike.

Podstatnú a najobširnejšiu časť štúdie tvoria rozbor a ukážky gotických kružieb na Slovensku. Uvádzajú sa typické kružby z obdobia raného, vrcholného a neskorého v jednotlivých tvarových etapách vývoja — od tvarov najjednoduchších až po najzložitejšie. Všetky sa riešia z hľadiska ich geometrickej konštrukcie. Poukazuje sa na „tajomstvá gotických hút“, čo sa týka kreslenia a navrhovania plánov.

Stať dokazuje, že geometria a geometrické osnovanie tvorili v stredoveku základ kompozície architektonických celkov, pôdorysov i detailov. Veľký význam pre tvorbu kružieb malo uplatnenie „kvadratury“ a „triangulácie“, ako aj znalosti a konštrukcie týkajúce sa kružnice, jej delenia a vpisovania pravidelných mnohoúhelníkov. Pravidlá geometrického osnovania, dielňami utajované, znalosť rysovania a vytvorenia zložitých útvarov a obrazcov zo základných tzv. „koreňov“ jednotlivých dielní — to všetko tvorilo základ komponovania gotických kružieb.

Spolupráca kamenárskych stavebných dielní sa odzrkad-

lila niekedy napr. aj v tom, že na kružbách — o ktorých možno celkove povedať, že ich komponovali pomocou triangulácie do základného tvaru lomeného oblúka — sa miestami (napr. na košickom dome) stretávali dva systémy osnovania — triangulácia i kvadratura. Autor sa nazdáva, že sa tak stávalo z niekoľkých príčin:

Vieme, že základným tvarom pražskej parlérovskej dielne bol rovnostranný trojuholník (príp. trojlístok), naproti tomu svätoštetfanskej dielne tvar štvorca. Neskoré obdobie tvorby viedenskej dielne — po príchode Václava, syna Petra Parléra do Viedne — voláme parlérovským. Takto sa teda v tvorbe svätoštetfanskej dielne stretli a uplatňovali dva odlišné spôsoby osnovania. Praha obľubovala trianguláciu, Viedeň kvadraturu. Tvorivé spojenie obidvoch systémov osnovania vo Viedni — v období vrcholnej tvorby tejto dielne — malo veľký ohlas aj v ostatných stavebných dielňach. Zdá sa, že tak došlo aj k spomenutým kompozíciám kružieb košického domu. Okrem toho bola košická dielňa od začiatku pobočkou parlérovsky ladenej viedenskej dielne a jej kamenári pracovali v Košiciach.

Spoluprácu spomenutých dielní možno dokázať aj geometricky: do štvorca sa dá totiž vždy vpísať (až štvorakým spôsobom pootočením) segmentový trojuholník, ktorého vrcholy sú stredmi náprotivných strán trojuholníka a ležia ako body na stranách štvorca, do ktorého ho vpisujeme. Preto sa v mnohých uvedených prípadoch osnovania kružby dalo vychádzať z kvadratury aj z triangulácie.

Pri výskume sa ukázalo, že sa niekedy napr. neskorogotická kružba dala vpísať do základného lomeného oblúka ranogotického tvaru (napr. v Sabinove) a naopak, ranogotická kružba do neskorogotického oblúka. Nazdáame sa, že tvorcom týchto kružieb išlo o dokonalú kompozíciu, harmonickú proporcionalitu, umelecky dokonalý účinok pri použití architektonických detailov, účinky svetla a tieňa, kamenársky dokonalé, majstrovské vyhotovenie diela a pod. Hodnota, krása a harmónia architektonického diela nezávisia však iba od geometrickej schémy, ale najmä od talentu jeho tvorcu, od majstrovského vyhotovenia jeho myšlienky, jeho koncepcie. Geometria — a to sme tu chceli dokázať — tvorila svojimi útvarmi iba základnú osnovu, akýsi dokonalý „cantus firmus“ celej kompozície nespočítateľnými možnosťami kombinovania jej základných útvarov.

Doc. PhDr. Alžbeta Güntherová-Mayerová III (1905—1973)

VIERA LUXOVÁ



Dodnes ju ako živú vidím pred očami. Nenápadná, ľudsky prostá, pôsobila skôr dojmom jednoduchej ženy zo stredných vrstiev ako intelektuálnej pracovníčky. Nik by totiž nehľadal za zovňajškom, prezradzajúcim priam provokatívny nezaujem o vlastný výzor, osobnosť takých výrazných morálnych vlastností, umeleckého citu a odborných vedomostí. Spoznala som ju až v druhej polovici päťdesiatych rokov, v čase jej pedagogického pôsobenia na katedre dejín umenia Filozofickej fakulty Univerzity Komenského v Bratislave. Vtedy mala už za sebou bohatú publikačnú a kultúrno-osvetovú činnosť, i kus nezvyčajne pohnutého, ťažkého súkromného života.

Detstvo prežila dr. Güntherová-Mayerová v prostredí predrevratovej malomeštiackej Bratislavy, v meste ideovo i spoločensky výrazne ovplyvňovanom neďalekou Budapešťou. Malebnosť starobyľých zákutí rodiska i jeho vtedajšia

svojrázna atmosféra sa nezmazateľne vryli do pamäti vizuálne vnímavej školáčky a zaiste podstatne zavázili pri voľbe jej budúceho povolania.

Po štúdiu na klasickej gymnázii, ktoré ukončila už v politickom ovzduší prvej Československej republiky (roku 1924), vstúpila do miestnej súkromnej maliarskej školy Gustáva Mallého. Nadobudnuté maliarske skúsenosti obohatila napokon jednoročným štúdiom aplikovanej grafiky (roku 1928) na Umelecko-priemyselnej akadémii vo Viedni u prof. Müllera-Hoffmanna. Paralelne s praktickým oboznamovaním sa so špecifikami moderného prejavu venovala sa výtvarnému umeniu i teoreticky: navštevovala prednášky prof. K. Tietzeho na viedenskej univerzite a prednášky z odboru dejín umenia a prehistorickej archeológie na bratislavskej filozofickej fakulte (v rokoch 1925—1929).

Po štúdiu pracovala spočiatku krátky čas v reklamnej grafike — ako návrhárka v Baťovom závode v Zlíne. Začiatok jej umelecko-historickej aktivity spája sa s rokom 1930, keď vstúpila medzi pracovníkov Mestského múzea v Bratislave. Zrejme v dôsledku potrieb tejto inštitúcie koncentrovala najskôr pozornosť na problematiku umeleckých remesiel: prvá rozsiahlejšia štúdia, ktorú po troch rokoch obhájila ako dizertačnú prácu, hovorila o západoslovenskej fajanse. Vlastným osobným záujmom však inklinovala k barokovému maliarstvu. Zverejňuje celú sériu príspevkov týkajúcich sa parciálnych otázok bratislavského umenia 17. a 18. storočia, v ktorých materiálovo i teoreticky spresňuje poznatky najmä o tvorbe jednotlivých dobových osobností (*Neznáma práca F. Paluku*, 1934; *Neznámy bratislavský maliar*

prvej polovice 17. storočia, 1937; *Dve Maulbertschove skice*, 1937 a i.). K obľúbeným barokovým témam sa vracia — síce sporadicky — i v neskorších rokoch (napr. monografia o kláštornom kostole v Jasove, 1958; článok o trnavskom baroku, 1966).

Popri tejto práci ako výraze viac-menej individuálneho záujmu — ako muzeálna kustódka tlačou propagovala a v praxi uplatňovala odborne fundovaný postup pri rozširovaní umelecko-historického fondu bratislavského múzea i pri jeho katalogizácii. Má nespornú zásluhu na tom, že sa nesystematický, číro emocionálny prístup k poslaniu a úlohe nášho múzejníctva začal už v rokoch prvej republiky nahrádzať vedecky podloženým chápaním. Preto nie div, že sa stala hlavnou organizátorkou pri veľkorysejšie plánovaných kultúrno-historických akciách Slovenského národného múzea v Martine. Príprava výstav (*Slovenský ľud v dielach československých výtvarníkov, Turiec a 600 rokov trvania mesta Martin*) podnietila dr. Güntherovú-Mayerovú k detailnému topografickému výskumu severoslovenských regiónov. Získané poznatky zhrnula potom v publikáciách typu *Pamiatky pozdnej gotiky v Turci* (1937), *Príspevky k dejinám výtvarného umenia v Turci* (1941), *Dejiny a súpis výtvarných pamiatok Oravy* (1944). Týmto dodnes aktuálnymi štúdiami stala sa priekopníčkou v prehodnocovaní výsledkov bádania maďarských odborníkov najmä v umelecky dovtedy najviac prezieraných oblastiach Slovenska, čím prispela k väčšej diferenciacii sumárneho pohľadu na stredoeurópsku tvorbu vôbec. Položila súčasne základný kameň, určila náročné kritériá pre nasledujúcu slovenskú súpisovú literatúru a zaradila sa tak na čelo našej histórie umenia ako vednej disciplíny.

Užší kontakt so starším kolegom dr. Vladimírom Wagnerom (1900—1955) a sama múzejnícka práca upriamili dr. Güntherovú-Mayerovú v štyridsiatych rokoch na skúmanie podstaty čirej slovenskej etnicity. Podrobnú analýzu národných špecifik nachádzame v jej drobnejších príspevkoch (*Ciele a vývin slovenskej etnografie a jej vzťah k ľudovému umeniu*, 1939; *Ľudové sošky v Slovenskom múzeu*, 1941; *Úchodné prvky v slovenskom umení*, 1947; *O slovenskej ľudovej kultúre*, 1948 a pod.), v súhrnnejších štúdiách

(*Slovenská keramika*, 1942; *Slovenské ľudové sošky*, 1944), neskoršie i v monografiách typu *F. Kostka* (1953). V tom istom období začala sa intenzívnejšie zaoberať aj otázkami súčasného výtvarného života. Publikuje celý rad populárno-vedeckých monografických profilov, resp. katalógových predslavov s prekvapivo výstižnými postrehmi a zúčastňuje sa tak na prezentácii tvorby výrazných osobností našej moderny (*J. Mudroch*, 1944; *E. Zmeták*, 1948; *L. Mrázová*, 1948; *J. Alexy*, 1949, ďalej úvody vo výstavných katalógoch *E. M. Šimerovej*, 1958; *A. Jasuscha*, 1958; *L. Mrázovej*, 1965 a i.). Otázky ľudovej kultúry, ktoré v úzkej nadväznosti na slohový fenomén pocítovala dr. Güntherová-Mayerová ako problém dotýkajúci sa celých kultúrnych dejín národa, teda všetkých jeho vývinových stupňov, tvorili jeden z koreňov jej komplexného ponímania. Tento prístup vysvetľuje a zdôvodňuje šírku jej vedeckého záberu, jej schopnosti sledovať popri historických epochách i súčasné výtvarné dianie, čo iba pri povrchnom pohľade môže vyznieť ako trieštenie záujmu.

Situácia na poli kultúrneho života v oslobodenom Československu a množstvo naliehavých úloh pri záchrane a prehodnocovaní kultúrneho dedičstva zapríčinili, že v druhej polovici štyridsiatych rokov prevládla načas u dr. Güntherovej-Mayerovej organizačná činnosť. Stála v popredí snáh zakladania kultúrnych ustanovizní ako dôležitých centier miestneho výchovného a vedeckovýskumného úsilia. Vo funkcii pracovníčky Povereníctva školstva, vied a umení prispela k zrodu Slovenskej národnej galérie, Vysokej školy výtvarných umení, ako aj orgánov pamiatkovej starostlivosti.

Neblahé zmeny v súkromnom živote dr. Güntherovej-Mayerovej zapríčinili, že roku 1952 musela Bratislavu opustiť. Usadila sa v Betliari a stala sa správkynou tamojšieho štátneho kaštieľa i hradu Krásna Hôrka. Popri odbornom prehodnocovaní a reorganizovaní zbierok (publikácie *Štátny kaštieľ Betliar*, 1954, *Štátny hrad Krásna Hôrka*, 1954) zaoberala sa vtedy i štúdiom umeleckých pamiatok východoslovenskej oblasti (*Signované pastofórium rožňavskej katedrály*, 1955; *Z minulosti Rožňavy*, 1961). Vďaka svojej činrodnej povahe premenila teda i roky pobytu v tomto

kraji na výrazné aktíva z hľadiska slovenských dejín umenia.

Roku 1955 povolali dr. Güntherovú-Mayerovú za odbornú asistentku na bratislavskú katedru dejín umenia Filozofickej fakulty Univerzity Komenského. Vtedy už päťdesiatročná prekonávala s mladíckou vytrvalosťou vlakom vyše 350 km vzdialenosti medzi bydliskom a novým pôsobiskom i niekoľko ráz do mesiaca. Po roku prideliili jej napokon izbičku vo vysokoškolskom internáte v bratislavskom Horskom parku; tam pracovala i žila so svojim dospievajúcim synom do druhej polovice šesťdesiatych rokov.

Pedagogickú činnosť začala dr. Güntherová-Mayerová ešte v druhej polovici tridsiatych rokov ako lektorka múzejníctva, neskôr ochrany pamiatok na Filozofickej fakulte Univerzity Komenského v Bratislave. Zrejme už v tomto období treba hľadať korene jej lásky k výchove mladých umelecko-historických kádrov; prakticky sa jej venovala do konca svojho života. Najplnšie uspokojenie a súčasne využitie vlastných schopností pocítovala totiž pri práci s mládežou, ktorej vstúpila zmysel pre heuristiku, pre spoločenskú zodpovednosť i základy metódy umelecko-historickej práce. Počas celej svojej pedagogickej pôsobnosti s materinskou starostlivosťou sledovala odbornú dráhu svojich odchovancov, ktorým vždy nezištne a vďačne sprístupňovala i nepublikované výskumy a so sponátnou ochotou odovzdávala svoje bohaté skúsenosti. Bola to „naša vonkoncom milá doktorka“, ako ju dobromyseľne prezývali v študentskom žargóne jej žiaci.

Do problematiky dejín umenia na Slovensku zasiahla dr. Güntherová-Mayerová závažne tak svojou organizačnou, publicistickou, ako aj pedagogickou činnosťou. Po boku prof. V. Wagnera a za pomoci českých kolegov zúčastňovala sa na identifikácii miestneho pamiatkového fondu v úsilí interpretovať ho ako duchovné bohatstvo národa, teda etnicky. Za prestížnu otázku pokladala ako príslušníčka zakladateľskej generácie syntetické prehľady aj s vedomím medzerovitosti základného výskumu a závislosti od faktografie maďarskej

umenovedy. Prakticky od roku 1935 (*Československá vlastiveda*) prispievala do rôznych publikácií a časopisov ucelenými štúdiami o slovenskom umení (*Umení na Slovensku*, 1938; *Umenie Slovenska*, 1939; *Dejiny nábytkového umenia*, 1950; *Románske umenie na Slovensku*, 1954; *Renesančné umenie na Slovensku*, 1955; *Barokové umenie na Slovensku*, 1955). V spolupráci s J. Mišianikom vydala i rozsiahle súhrnné zhodnotenie nášho stredovekého knižného maliarstva (1961). Za historicky zásluhný počin treba však klasifikovať jej redakčnú prácu na trojzväzkovom *Súpise pamiatok na Slovensku* (1967, 1968, 1969), ktoré u nás predstavujú prvý pokus o kompletný zoznam nášho pamiatkového fondu, podložený terénnym výskumom i štúdiom existujúcej literatúry.

Pre nedostatok odborných kádrov pripadlo dr. Güntherovej-Mayerovej pričasto zastávať viacero postov, suplovať prácu iných a vyrovnávať sa s množstvom dobou nastolených, neraz značne rozdielných úloh. Táto mnohostrannosť jej, žiaľ, nedovolila venovať sa sústredenejšie rýdzo odbornej práci. Svojimi vlohami a uspôsobením bola totiž typom vedeckého pracovníka s neobyčajne vyvinutým intuitívnym zmyslom pre umeleckú hodnotu a štýlové špecifiká. Metodicky vychádzala principiálne z viedenskej umelecko-historickej školy, predovšetkým z Dvořákovho odkazu, ktorý tvorivo spájala s novými spoločenskovednými poznatkami. Bola vlastne univerzálnym odborníkom, ktorý umeleckú históriu chápe a interpretuje zo širokých hľadísk a v zložitých väzbách kultúrno-historických.

Treba preto ľutovať, že pre nezrelosť a nepripravenosť miestnych podmienok nemohla dr. Güntherová-Mayerová svoju tvorivú potenciú a praxou nadobudnuté doslovne encyklopedické znalosti konkrétneho materiálu uplatniť pri plánovaných a až v súčasnosti veľkoryso koncipovaných *Dejinách umenia na Slovensku*. Napriek tomu zostávajú jej čiastkové sondáže do problematiky histórie umenia podnes živým odkazom a vzorom mladším generáciám tak zo stránky metodickej, ako aj názorovej.

Относится к основоположникам словацких историков искусства. В проблематику истории изобразительного искусства она внесла свой вклад как организатор (приняла активное участие в создании Словацкой народной галереи, Института изобразительных искусств, комитетов по охране памятников страны), как публицист (к ее главным статьям относятся «Памятники поздней готики в Турце», 1937 г., «Заметки об изобразительном искусстве в Турце», 1941 г., «История и список памятников изобразительного искусства Оравы», 1944 г., «Словацкие народные статуэтки», 1944 г. и «Средневековая книжная живопись в Словакии», изданная в соавторстве с Й. Мишиаником, 1961 г.) и как педагог (читала лекции на философском факультете

университета имени Коменского после освобождения в 1955—61 гг. и в Институте изобразительных искусств в 1964—73 гг.). В качестве редактора и автора она участвовала в работе над первым «Списком памятников Словакии» (три тома: 1967, 1968, 1969). Методически в своей работе она исходила из венской художественно-исторической школы, опираясь на наследие М. Дворжака, которое она систематически обогащала новыми научными познаниями. Поэтому мы относим ее к числу специалистов универсального типа, которые интерпретируют историю искусства с учетом сложных общественно-культурных связей.

Doz. Dr. ALŽBETA GÜNTHEROVÁ-MAYEROVÁ (1905—1973)

Gehört zur Gründergeneration der modernen slowakischen Kunsthistoriker. Für ihre umfangreiche Tätigkeit war ein ausgeprägter Sinn für Komplexität bezeichnend. Die mannigfaltig verzweigte Problematik der materiellen Kultur betrachtete sie grundsätzlich in ihrer Gesamtheit; daher verliefen ihre Bestrebungen in mehreren miteinander verknüpften Linien. Neben der Organisationsarbeit und Pädagogik erreichte sie bedeutsame Ergebnisse besonders am Gebiet der eigentlichen kunstwissenschaftlichen Forschung. Ihr positiver Anteil an der Gründung wichtiger Kulturinstitutionen, z. B. der Slowakischen Nationalgalerie, der Hochschule für bildende Künste und des Instituts für Denkmalpflege ist nicht zu übersehen. Sie hinterliess eine Reihe von wichtigen Studien, z. B. Pamiatky pozdnej gotiky v Turci, 1937 (Spätgotische Denkmäler in Turiec),

Dejiny a súpis pamiatok Oravy, 1944 (Geschichte und Verzeichnis der Denkmäler in Orava), Slovenské ľudové sošky, 1944 (Slowakische Volksplastik), Stredoveká knižná malba na Slovensku, 1961 (Illuminierte Handschriften aus der Slowakei) — in Mitarbeit mit J. Mišianik, usw. Von grundsätzlicher Wichtigkeit ist ihr Redaktions- und Verfasseranteil am ersten slowakischen Denkmalverzeichnis (3 Teile: 1967, 1968, 1969).

Die Arbeitsmethodik von A. Güntherová-Mayerová entspross der Tradition der Wiener Schule, namentlich dem geistlichen Erbe von M. Dvořák, das sie systematisch bereicherte und durch neue gesellschaftswissenschaftliche Erkenntnisse weiterentfaltete und korrigierte. Sie gehört in die Kategorie jener Universaltypen von Fachleuten, die die Kunstgeschichte prinzipiell in ihren kulturgeschichtlichen Kontexten interpretieren.

Bibliografia prác Alžbety Güntherovej-Mayerovej

FEDOR KRESÁK — KATARÍNA ZÁVADOVÁ

Bibliografia diela doc. PhDr. Alžbety Güntherovej-Mayerovej je roztriedená chronologicky podľa rokov vydania. V rámci jednotlivých rokov uvádzame najprv jej knihy, potom úvody v iných knihách a redakčné práce na nich, príspevky v zborníkoch, články v periodickej tlači, úvody v katalógoch, recenzie kníh a nakoniec krátke glosy. V bibliografii chýbajú drobné, zrejme anonymne uverejnené správy o slovenskom výtvarnom živote v brnenských Lidových novinách z konca prvej republiky, resp. z vojnových rokov. Pri jej vyhotovení sme použili Čs. bibliografický katalóg, registre časopisov a kartotéky časopiseckých článkov Umenovedného ústavu Slovenskej akadémie vied a Zväzu slovenských výtvarných umelcov.

1933

1. Wagnerová, Olga — Mayerová, Alžbeta: Katalóg Múzea mesta Bratislavy. Bratislava, t. J. Pocisk 1933. 308 s.

1934

2. Neznáma práca Františka Palkova v múzeu mesta Bratislavy. Ročenka ved. ústavov mesta Bratislavy 1934. Bratislava, Mestské vedecké ústavy 1934, s. 235—241, 1 obr. — Osobit. odtl.:... Bratislava, vl. nákl. 1934. 9 s., 1 obr.

1935

3. Československá vlastivěda. Díl 8. Umění. Praha, Sfinx B. Janda 1935. — Výtvarné umění v Československu, s. 7—322. Red. Zd. Wirth... A. Mayerová... — Umění bývalého Horního Uherska, s. 311—315. (19. a zač. 20. storočia.)
4. Dějepis výtvarných umění v Československu... Praha, Sfinx B. Janda 1935. 351 s., 14 s. far. obr. příl. Rozšířený odtlačok 8. dielu Čs. vlastivědy.
5. Bratislava a okolie. Pod vedením O. Fausta a za spo-

lupráce J. Ladvenicu, A. Mayerovej a O. Wagnerovej. Bratislava, Cudzinecká komisia mesta (1935). 8 s., 1 mp.

6. Les environs de Bratislava. Sous la rédaction... Bratislava, Commission d'Etrangers (1935). 8 s., 1 mp.
7. Die Umgebung von Bratislava. Unter Schriftleitung von... Bratislava, Fremdenverkehrskommission (1935). 8 s., 1 mp.

1937

8. Pamiatky pozdnej gotiky v Turci. V majetku SNM v T. Sv. Martine. Sborník MSS, 31, s. 80—90, 9 obr. — Osobit. odtl. 12 s., 9 obr.
9. Peter M. Bohúň 1822—1879. Časopis MSS, 37—38, s. 5—9. — Osobit. odtl.
10. Univerzitný prof. dr. František Žákavec. Sborník MSS, 31, s. 204. Nekrológ.
11. Ein unbekannter pressburger Maler aus der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts. Forum, 7, s. 69—70. 1 obr. O. H. Pleschovi.
12. Zwei Maulbertsch-Skizzen in Pressburg. Forum, 7, s. 192—193, 3 obr.
13. Verschwundene Pressburger mittelalterliche Kirchen. St. Martins Kalender.
14. Kirchliche Barockmalereien in Pressburg. St. Martins Kalender.
15. Mencl, Václav: Stredoveká architektúra na Slovensku. Sborník MSS, 31, s. 205. Recenzia knihy.

1938

16. Umění na Slovensku. Odkaz země a lidu. Praha, Melantrich 1938. 88 s., 1331 obr. — Vývoj keramiky na Slovensku, s. 57—62. Vysvetlivky k reprodukciám, s. 64—67, 80—84.
17. Nová inštalácia kultúrno-historickej zbierky. Časopis MSS, 29, č. 1—2, s. 28—39, 21 obr.
18. Slovenské národné múzeum a účasť Slovincov na vybudovaní slovenského múzejníctva. Živena, 28, č. 5, s. 131—134, 3 obr.
19. Výstava Ley Mrázovej v Bratislave. Slov. Pohľady, 54, č. 11—12, s. 648.
20. Neplecha so Slovenskou národnou galériou. Slov. denník, 21, č. 116, 18. 5., s. 3. Odpoveď M. Bazovskému na článok z 11. 5.

1939

21. Die Kunst der Slowakei. Eine Sammlung von Dokumenten. L'art en Slovaquie. Ensemble de Documents. Art in Slovakia. Selection of Documents. Praha, Melantrich 1939. 80 s., 213 s. obr. príh. Pozri 16.
22. Ziele und Entwicklung der slowakischen Volkskunde und ihre Stellung zur slowakischen Volkskunst. Südostdeutsche Forschungen, 4, č. 3—4, december, s. 684—702, 3 obr. — Osobit. oddíl.
23. Pražák, Vilém: Slovenské lidové výšivky. — Bogatyrev, Peter: Funkcie kroja na moravskom Slovensku. — Cincík, Jozef: Barokové fresky Jána Josepha Chamanta a Antona Fr. Maulbertscha na Slovensku. — Mencl, Václav und Dobroslava: Bratislava. Stavební obraz města a hradu. Südostdeutsche Forschungen, 2, august, s. 422—424. Recenzie.
24. Slovenský archiv. Sbírnka pramenů k dějinám Slovenska. Sv. 1. . . V. Chaloupecký. — Jeršová, Maria: Rod Ivánka z Jordánu a Dražkovic. Príspevok k dejinám Turca. — Húščava, Alexander: Ján Literát a liptovské falzá. — Janota, Ludwig: Slovenské hrady. Südostdeutsche Forschungen, 4, č. 3—4, december, s. 827—833. Rec.

1940

25. O význame umeleckých zbierok na Slovensku a správa o neznámych dielach slovenských umelcov v Slov. nár. galérii. Časopis MSS, 31, č. 1, s. 1—9.

1941

26. Príspevky k dejinám výtvarného umenia v Turci. Sborník MSS, 34—35, s. 44—77, 8 obr. — Osobit. oddíl. 37 s., 4 obr. príh.
27. Madona zo Šenvízu. (V zbierkach SNM.) Sborník MSS, 34—35, s. 77—80, 2 obr.
28. Ludové sošky v Slovenskom múzeu. Elán, 11, č. 7, marec, s. 4.
29. Pavel Socháň zomrel. Slovák, 23, 25. 1., č. 21, s. 7.

1942

30. Slovenská keramika, T. Sv. Martin, MS 1942. 63 s., 32 s. obr. príh.
31. Inštalácia zbierok podľa moderných zásad muzeologických. Odborné práce v múzeách. Pokyny pre správcoch múzeí. T. Sv. Martin, Sváz slov. múzeí 1942, s. 39—53.

1943

32. Slovenské múzejníctvo. Slovensko, 9, č. 2, február, s. 29—34.

1944

33. Dejiny a súpis výtvarných pamiatok Oravy. T. Sv. Martin, MSS 1944. 88 s., 14 s. obr. príh.
34. Slovenské ľudové sošky. Bratislava, SSVU 1944. 6 s., 9 obr. príh.
35. Mudroch. Bratislava, SSVU 1944. 8 s., 8 far. obr. príh.
36. Kresby sochára Kostku. Elán, 14, č. 9, máj, s. 5, 4 obr. (s. 1—5).

1946

37. O keramike. Nová cesta, č. 2, s. 7.
38. Výstava obrazov starých svetových majstrov 15.—19. storočia . . . Katalóg zostavili: Dr. Alžbeta Güntherová

a Dr. Ludmila Kraskovská. Bratislava, Slov. múzeum 1946. 23 s., 11 tb.

39. Celoslovenská výstava 1946. Elán, 16, č. 3—4, december, s. 11.

1947

40. Slovenské výtvarníčky. Živena, 37, s. 19—22, 1 obr.
41. Dve slovenské maliarky (Lea Mrázová, Elena Bellušová-Haberernová). Živena, 37, s. 133—136, 9 obr.
42. Koloman Sokol. Dnešné Slovensko, s. 30—33, 4 obr. Text slov., rus., angl., franc.
43. Vývoj slovenského výtvarného umenia. Hlas práce, 2, č. 108, s. 5.
44. Východné prvky v slovenskom umení. Hlas práce, 2, č. 102, s. 5.
45. Výstava Kolomana Sokola. Hlas práce, 2, č. 117, s. 5.
46. Dubay a Zmeták. Výstava dvoch mladých výtvarníkov slovenských. Umelecký mesačník, 1, č. 4, s. 75.

1948

47. Zmeták. Kresby a drevorezy. Bratislava 1948. 4 s., 33 obr. príh., 3 far. obr. príh.
48. Lea Mrázová. Bratislava, Nakladateľstvo Pravda 1948. 14 s., 16 obr. príh.
49. Mikuláš Galanda 1896—1938. Umelecký mesačník, 1, č. 5—10, október, s. 89.
50. Desať rokov od smrti Mikuláša Galandu. Umenie, 1, č. 5, s. 193—194. Prejav na spomienkovom večierku UBS.
51. Dr. h. c. Dušan Jurkovič. Časopis MSS, 39, č. 1—4, s. 8—11, 1 obr. Nekrológ.
52. Ferdiš Kostka. Tvar, 1, č. 7, s. 151—156.
53. O slovenskej ľudovej kultúre. Dnešné Slovensko, 2, s. 17—22, 3 obr. Text slov., rus., angl., franc.
54. Sto rokov slovenského výtvarného umenia 1848—1948. Bratislava 1948. Úvod v katalógu.
55. Súčasné slovenské umenie. Ostrava, Dům umění 1948. Úvod v katalógu: František Vystrčil a Dr. Alžbeta Güntherová-Mayerová.
56. Obrazy E. Šimerovej. Kultúrny život, 3, č. 20, s. 8.
57. Z bratislavských výstav. Kultúrny život, 3, č. 20, s. 8.
58. Bratislavské výstavy. Práca, 3, č. 132, s. 4.
59. Bratislavské výstavy. Práca, 3, č. 340, s. 4.
60. Náš výtvarný dorast vystavuje. Nár. obroda, 4, č. 22, s. 4.

61. Vystavujeme slovenské ľudové umenie. Nové slovo, 5, č. 26, s. 382.

62. Výstava slovenského ľudového umenia. Práca, 3, č. 164, s. 4.

1949

63. Janko Alexy. Bratislava, Tatran 1949. 12 s., 6 obr., 20 far. obr. príh.
64. Maliar Ľudovít Kudlák. Umenie, 1, č. 4—6, december, s. 98—100.
65. Na štyridsiatu Jána Mudrocha. Práca, 4, č. 84, s. 4.
66. 75. výstava členov UBS. Bratislava, UBS 1949. Úvod v katalógu.

1950

67. Dejiny nábytkového umenia na Slovensku, Dějiny nábytkového umění. Díl 3. Praha, Rovnost 1950, s. 993—1035, 56 obr.

68. Päťdesiatke Vladimíra Wagnera. Práca, 5, č. 26, 27. 1., s. 4.

1951

69. Goya. Bratislava, Tvar 1951. 125 s., 87 obr., 3 obr. príh.
70. Ochrana pamiatok na Slovensku. Kultúrna práca, 5, č. 4, s. 2—3.

1952

71. Ochrana pamiatok na Slovensku a jej dnešné úlohy. Pamiatky a múzeá, 1, č. 2, s. 49—53, 12 obr.
72. Ochrana pamiatok a jej význam vo výchove socialistického vlastníctva. Učiteľské noviny, 2, č. 39, s. 8.
73. Güntherová, Alžbeta — PISOŇ, Štefan: Ochrana pamiatok na Slovensku. Národné výbory, 8, č. 7, 1. 4., s. 111—112.
74. Realistický odkaz Petra Bohúňa. Pravda, 33, č. 233, s. 7.
75. Leonardo da Vinci — bojovník za pokrokovú vedu a umenie. Učiteľské noviny, 2, č. 15, s. 6.

1953

76. Ferdiš Kostka. Bratislava, Tvar 1953. 28 s., 40 obr. príh.
77. Ferdiš Kostka. Prague, Artia 1953. 40 s., 66 obr. príh.
78. Zo zbierok štátneho kaštieľa v Betliari. Pamiatky a múzeá, 2, č. 2, s. 109—113, 3 obr.
79. Výstavy. Pamiatky a múzeá, 2, č. 2, s. 126.

1954

80. Štátny kaštieľ Betliar a okolie. Bratislava, STN 1954. 24 s., 12 obr.
81. Štátny hrad Krásna Hôrka a okolie. Bratislava, STN 1954. 32 s., 14 obr.
82. Lazištan, Eugen: Bratislava. Vorwort . . . Prag, Artia 1954. 18 s., 191 obr. príh.
83. Románske umenie na Slovensku. Pamiatky a múzeá, 3, č. 2, s. 49—55, 12 obr.
84. Štátny kaštieľ v Hodkoviach na Spiši. Pamiatky a múzeá, 3, č. 1, s. 1—14, 7 obr.
85. Štátny kaštieľ vo Sv. Antone. (Okres Banská Štiavnica.) Pamiatky a múzeá, 3, č. 3, s. 119—123, 10 obr.
86. Význam umeleckého priemyslu v muzejníctve. Pamiatky a múzeá, 3, č. 2, s. 84—88, 10 obr.
87. Výstava stupavskej keramiky v Bratislave. Tvar, 6, č. 10, s. 322.

1955

88. Renesančné umenie na Slovensku. Pamiatky a múzeá, 4, č. 3, s. 97—114, 40 obr.
89. Barokové umenie na Slovensku. Pamiatky a múzeá, 4, č. 4, s. 145—167, 44 obr.
90. Kaštieľna knižnica v Betliari. Zborník Knižnice na Slovensku. Martin 1954, s. 185—186.
91. Signované pastofórium rožňavskej katedrály. Pamiatky a múzeá, 4, č. 1, s. 28, 3 obr.
92. Výstava Františka Studeného. 20. sept. — 11. okt. 1955. Bratislava, ÚSČSVU — Kraj. stredisko. Úvod v katalógu.
93. Donner a jeho okruh na Slovensku. Pamiatky a múzeá, 4, č. 3, s. 141—143. Recenzia.
94. Monografia o Treskoňovi. Kultúrny život, 10, č. 24, s. 12. Recenzia.

95. Nové umelecké maďarské topografie. Pamiatky a múzeá, 4, č. 2, s. 90—91. Recenzia.

1956

96. Lazištan, Eugen: Bratislava. 2. preprac. vyd. Úvod . . . Martin, Osveta 1956. 23 s., 196 s. obr. príh. Ďalšie vydania 1964, 1965 a 1970.
97. Na okraj súbornej výstavy L. Kudláka. Pravda, 37, 10. 6., 2 obr.

1957

98. O poslaní a povahe monumentálneho maliarstva v spolupráci s architektúrou. Výtvarný život, 2, č. 4, s. 133—139.
99. E. Lazištan: Výstava obrazov z krajov odboja. Bratislava, SFVU 1957. Úvod v katalógu.
100. Čičátka — Djuračka — Gašpar — Kráľ: Obrazy a kresby z cesty po Rumunsku. Tablouri și desene impresiile unei călătorii în RPR. Bratislava, SFVU 1957. Úvod v katalógu.
101. Maďarskí výtvarníci vystavujú v Bratislave. Kultúrny život, 12, č. 34, s. 10, 2 obr. László Holló a Gyula Hincz.

1958

102. Jasov. Bratislava, SVKL 1958. 126 s., 60 obr.
103. Z dejín manufaktúrneho podnikania umeleckého smeru. Pamiatky a múzeá, 7, č. 2, s. 91—95, 9 obr.
104. E. M. — Šimerová. Výber z tvorby 1938—1958. Bratislava, SFVU 1958. Úvod v katalógu.
105. Anton Jasusch. Súborné dielo. Košice, SFVU — Krajská galéria 1958. Úvod v katalógu.
106. Výstava Františka Studeného. Bratislava, ÚSČSVU 1958. Úvod v katalógu.
107. Studeného výstava. Kultúrny život, 13, č. 39, s. 6, 1 obr.
108. Umelecké pamiatky Čech. Pamiatky a múzeá, 7, č. 2, s. 96. Recenzia.

1959

109. Paberky z dejín fajansovej manufaktúry v Holíči. Pamiatky a múzeá, 8, č. 3, s. 131—132, 3 obr.
110. Jozef Vydra mŕtvy. Pamiatky a múzeá, 8, č. 4, s. 192.
111. Súborná výstava Petra Matejku v Bratislave. Výtvarný život, 4, č. 10, s. 386—389, 4 obr.
112. Alte Holzfiguren in Ungarn. Pamiatky a múzeá, 8, č. 3, s. 144. Recenzia.

1960

113. O otázkach amatérskeho výtvarníctva. Zborník materiálov z celoslovenského seminára o amatérskom výtvarníctve. Bratislava 1960. 74 s.
114. M. Štalmach. Výber z reštaurátorskej tvorby a ochrany pamiatok. Bratislava, SSVU 1960. Úvod v katalógu.
115. Výstava diel výtvarníkov Západoslovenského kraja. Bratislava, SSVU 1960. Úvod v katalógu.
116. Filmová dekorácia. Anton Krajčovič. Bratislava, Galéria C. Majerníka 1960. Úvod v katalógu.
117. K prvej výstave slovenských výtvarníkov. Výtvarný život, 5, č. 6, s. 202—209, 19 obr.
118. Výstava kresieb Ley Mrázovej. Výtvarný život, 5, č. 10, s. 397—398.
119. Prínos pre výtvarné amatérske krúžky. Ľudová tvorivosť, 10, č. 7, s. 330. Recenzia rámcových osnov.

120. Aggházy, Mária: A barokk szobrászat Magyarországon. Pamiatky a múzeá, 9, č. 2, s. 96. Recenzia.
- 1961**
121. Güntherová, Alžbeta — Mišianik, Ján: Stredoveká knižná maľba na Slovensku. Bratislava, SVKL 1961. 86 s., 163 obr. príl. Ďalšie vydanie: Tatran 1977.
122. Z minulosti Rožňavy a jej pamiatok. Vlastivedný časopis, 10, č. 3, s. 120—125, 8 obr.
123. Ochrana kultových pamiatok a jej problémy. Vlastivedný časopis, 10, č. 4, s. 165—169, 7 obr.
124. Za akademikom Z. Wirthom. Vlastivedný časopis, 10, č. 4, s. 183.
125. Artur Slatinský zomrel. Výtvarný život, 6, č. 9, s. 354—355.
126. Desiat rokov ochrany pamiatok v NDR. Vlastivedný časopis, 10, č. 1, s. 46.
127. Výstava Ústredia umeleckých remesiel v Bratislave. Umění a řemesla, 4, č. 5, s. 165—169, 10 obr., 1 s. obr. príl.
- 1962**
128. Güntherová, Alžbeta — Mišianik, Ján: Illuminerte Handschriften aus der Slowakei. Praha, Artia 1962. 73 s., obr. príl.
129. Dielo Jozefa Kostku. Výtvarný život, 7, č. 3, s. 92—96, 5 obr.
130. Súborná výstava Mikuláša Klimčáka. Výtvarný život, 7, č. 1, s. 31—33, 6 obr.
- 1963**
131. Peter Matejka päťdesiatročný. Výtvarný život, 8, č. 8, s. 313—314.
132. Magyar műemlékvedelem 1949—1958. Vlastivedný časopis, 12, č. 1, 3. strana obálky. Recenzia.
- 1964**
133. K šesťdesiatinám Eugena Nevana. Výtvarný život, 9, č. 4, s. 156—157, 2 obr.
- 1965**
134. Vladimír Wagner (1900—1955). Zo starších výtvarných dejín Slovenska. Bratislava. Vydavateľstvo SAV 1965, s. 9—12, 1 obr.
135. Prof. dr. Vladimír Wagner (1900—1955). Vlastivedný časopis, 14, č. 1, s. 46.
136. Güntherová-Mayerová, Alžbeta — Steinhübel, Gejza: Prehľad vývoja sadovníctva na Slovensku. Vlastivedný časopis, 14, č. 3, s. 105—113, 12 obr.
137. Lea Mrázová. Výstava z tvorby 1964—65 v Galérii C. Majerníka. Bratislava, SFVU 1965. Úvod v katalógu.
138. K výstave Jána Mudrocha. Výtvarný život, 10, č. 10, s. 392, 2 obr.
139. Výstava Eugena Lehotského. Výtvarný život, 10, č. 9, s. 352—353, 1 obr.
140. Výstava E. Lazínovej. Výtvarný život, 10, č. 2, s. 76, 1 obr.
141. Záverečná výstava VŠVU v Bratislave. Výtvarný život, 10, č. 8, s. 312.
- 1966**
142. Hradý v dejinách Slovenska. 15 s. Úvod v knihe: Fialová, Hilda — Fiala, Andrej: Hradý na Slovensku. Bratislava, Obzor 1966.
143. Trnavský barok a jeho majstri. Vlastivedný časopis, 15, č. 4, s. 163—165, 2 obr.
144. K šesťdesiatke Eleny Holéczyovej. Výtvarný život, 11, č. 2, s. 76—77.
145. František Studený. Bratislava, SFVU 1966. Úvod v katalógu.
146. Peter Romaňák. Bratislava, SFVU 1966. Úvod v katalógu.
147. Výstava tvorivej skupiny Život. Výtvarný život, 11, č. 3, s. 116—117.
148. Útok naozaj neodôvodnený? Predvoj, 2, č. 18, s. 4—5. Polemika okolo výstavy skupiny Život.
149. Výstava Edity Spannerovej. Výtvarný život, 11, č. 4, s. 157, 1 obr.
150. Lyricko-epické vyznanie Čemického. Predvoj, 2, č. 51, s. 13.
- 1967**
151. Súpis pamiatok na Slovensku. I. A-J. Bratislava, Obzor 1967. 531 s. Úvod A. Güntherová a V. Jankovič. Vedec. red. A. Güntherová.
152. Maliar Johannes Privizer, rodák zo Slovenska. Vlastivedný časopis, 15, č. 2, s. 64—67, 4 obr.
- 1968**
153. Súpis pamiatok na Slovensku. II. K-P. Bratislava, Obzor 1968. Vedec. red. A. Güntherová.
154. Tradícia slovenskej moderny. (Na margo výstav tvorivej skupiny Život v Bratislave a Nitre.) Predvoj, 4, č. 19, s. 15.
- 1969**
155. Súpis pamiatok na Slovensku. III. R-Ž. Bratislava, Obzor 1969. 563 s. Vedec. red. A. Güntherová.
156. Vznik a vývoj výroby fajanse — majoliky na Slovensku. 17 s. Za rozvoj tradícií ľudovej keramiky na Slovensku. Zborník z konferencie... 14. a 15. 5. 1969 v Košiciach. Košice 1969. Rozmn.
157. Voda a záhrady v architektúre. Architektúra a urbanizmus, 3, č. 1, s. 3—19, 15 obr.
158. Nové nálezy gotickej kamennej plastiky v Bratislave. Vlastivedný časopis, 18, č. 4, s. 184—185, 5 obr.
159. Dvadsať rokov založenia VŠMU v Bratislave 1949—1969. Vlastivedný časopis, 18, č. 4, s. 173—176, 5 obr.
160. Dielo citovej obrody a duševnej sviežosti. (Na margo výstavy obrazov Petra Romaňáka.) Smena, 22, 24. 5., s. 4.
161. Heves megye műemlékei. Vlastivedný časopis, 18, č. 4, s. 192. Recenzia.
- 1970**
162. Maľby na skle Dagmar Romaňákovéj-Kopeckej. Beseda, 10, č. 18, s. 7, 4 obr.
- 1971**
163. Tapié, Victor Lucien: Barok. Bratislava, Pallas 1971. 180 s., 55 obr. príl. Preklad odborne revidovala a obrazovú prílohu zostavila...
164. Dürer a Slovensko. Výtvarný život, 16, č. 7—8, s. 55—56.
165. Jubilujúci František Studený. Výtvarný život, 16, č. 7—8, s. 46—47.
- 1972**
166. K životnému jubileu prof. Karola Veselého. Výtvarný život, 17, č. 7, s. 15—17, 3 obr.
167. Výstava reštaurátorskej tvorby. Výtvarný život, 17, č. 3, s. 16—25, 13 obr.
- 1975**
168. Po stopách výtvarnej minulosti Slovenska. Výber z diela A. Güntherovej-Mayerovej. Zostavila a úvodnú štúdiu napísala A. Petrová-Pleskotová. Bratislava, Pallas 1975. 188 s., 44 obr.

Trône de grâce à Bardejov

MARIA SPOLOČNIKOVA

Le „Trône de Grâce“, groupe de statues en bois polychrome, provient de l'église paroissiale catholique romaine St-Egide à Bardejov; son nom et sa datation varient dans la littérature spécialisée.¹ Les écrits qui le mentionnent nous prouvent que les historiens d'art se sont, bien que superficiellement, souvent occupés de l'évaluation et de la genèse de cette composition sculpturale appartenant à nos oeuvres d'art les plus remarquables et du plus bel effet esthétique qui aient été conçues sur ce thème.

Pour ce qui concerne la sculpture proprement dite, elle ne s'est pas conservée intacte, telle qu'elle était à l'origine; plusieurs détails ont été gâtés par la vermoulure ou, dans une mesure non négligeable, détériorés par des chocs accidentels lors desquels furent endommagés certaines parties de la couronne d'épines, l'index de la main droite et deux doigts de la main gauche du Christ, les lis de la couronne royale de Dieu le Père. Des ornements du trône ont également disparu et il manque malheureusement aussi la colombe qui, à l'origine, ornait la colonne qui s'élève à l'arrière de la stalle, juste au-dessus des deux figures. Certaines parties dorées de la tunique de Dieu le Père et du trône ont été rebronzées et le tout a été enduit d'une couche de laque, interventions qui furent effectuées au début de notre siècle et plutôt malheureuses sur le plan de l'esthétique, mais qui n'ont toutefois point altéré les éléments stylistique de l'ensemble et auxquelles on a pu remédier sans difficultés.

Ce groupe de statues a subi des transformations plus importantes à l'époque du baroque, alors que dans le bois des sculptures, c'est-à-dire dans le

personnage du Christ, furent faites des entailles devant figurer les plaies ouvertes et accentuer les souffrances de l'Homme-Dieu. Ces transformations ne furent bien visibles qu'après que les couches de peinture aient été enlevées. Ces nouveaux éléments n'avaient qu'endommagé la mine et s'écartaient considérablement de l'intention initiale de son auteur. D'autre part les incarnats et les parties non dorées de la tunique, du trône, du piédestal avaient été plusieurs fois grossièrement repeints. Les repeints effectués entre-temps par d'autres réparateurs avec beaucoup de précision, notamment par le maître rénovateur baroque, ont bien tenu et sont restés en bon état jusque dans les dernières décennies, comme en témoignent des photographies faite vers 1932, époque à laquelle le Musée de la Slovaquie de l'Est, à Košice, a documenté tout l'intérieur, presque tous les autels et les autres valeurs historiques particulières de l'église de Bardejov, et certaines oeuvres particulières également en détails.² En 1937, le groupe de statues fut installé à Prague et sa photographie est reproduite dans le catalogue de Šourek sous le numéro 401. En 1957, le groupe de statues Dieu le Père et le Fils fut prêté à l'exposition de l'Art ancien tchécoslovaque à Paris.³ Après son retour, il fut installé pour quelque temps dans les locaux de la Galerie Nationale Slovaque et en 1964 il fut rendu à l'église et installé à la place qu'il occupe actuellement dans une niche de l'autel de sainte Barbe. Ces malencontreux déplacements du groupe de statues de sa place originelle dans les locaux d'exposition, les transports, l'atmosphère polluée, les mouvements de foule pendant les cérémonies du culte, etc. tout cela devait nécessairement avoir



une influence néfaste sur l'état de la polychromie repeinte et préalablement non assurée, voire sur le bois enduit d'une couche crayeuse sous-jacente. Ces changements de climat eurent pour suite la chute des couches de peinture sous forme de fines écailles qui tombèrent ensemble avec la couche de peinture originelle en maints endroits.

Par suite de ce lent écaillage des couches de peinture et de craie la structure spongieuse du bois devint visible. L'intérieur du bois de tilleul avait cependant dû se vermouler bien longtemps avant. Les perce-bois continuèrent leur oeuvre destructrice même pendant les travaux de restauration effectués en 1972 et lors desquels on procéda à la première phase du renforcement de la polychromie libérée. Leur activité cessa partiellement qu'après plusieurs injections répétées de solutions désinfectantes et pétrifiantes et elle ne cessa entièrement qu'après des injections répétées de solution insecticide concentrée. Les parties du bois qui n'avaient toutefois pas encore été atteintes par ces agents délétères n'étaient pas suffisamment réceptives et l'on craint qu'à l'avenir elles soient attaquées à leur tour.

Les repeints et les bronzages locaux datant du début de notre siècle étaient à l'huile et pouvait être relativement bien enlevés. Les repeints baroques, à la détrempe, par contre, bien que la couche ait été très mince, étaient particulièrement durs, compacts et consistants pour la relativement fragile et trop mince polychromie gothique originelle, notamment pour les incarnats. Ce fait eut pour suite que le repeint baroque ait arraché avec lui la mince couche sous-jacente de polychromie gothique avec le mastic de base constitué de craie diluée dans la colle et dont l'épaisseur est aussi minime par endroits. Par l'application de cette couche de base de ce genre les saillies des tailles dans le bois étaient respectées, certes, mais la couche de mastic mentionnée, d'épaisseur minimale, ne recouvrait pas suffisamment et ne préservait aucunement la masse de bois des changements climatiques — fût-ce de courte durée — et c'est précisément à ces changements que le groupe de statues a si sensiblement réagi au cours des dernières années.

◀ Maître inconnu: Trône de grâce à Bardejov, groupe de statues en bois polychromé vers 1500, état après la restauration



État pendant la restauration

Les repeints n'ont pu être enlevés que par voie mécanique — au scalpel — après gonflement lent des couches de peintures à l'aide de produits chimiques. Après que les repeints baroques aient été ôtés, il fut constaté que la dorure du manteau de Dieu le Père avait été à cette époque presque entièrement renouvelé. La raison de cette opération pouvait fort bien être l'état alarmant de l'intérieur du bois qui devait être déjà à cette époque considérablement vermoulu. Le doreur baroque avait redoré, sur une nouvelle couche de base, le manteau de Dieu le Père, alors que le vêtement de dessous, ainsi que le voile qui ceint les hanches du Christ, il les a laissés avec leur dorure gothique originelle. Sur ces parties des vêtements le peintre baroque a, pour les renouveler, posé sur une couche de base grise, une couche de peinture blanche. Les dedans des tuniques et du voile en question étaient bleu clair, de même que les ogives sculptées et les éléments décoratifs des couvrit l'intensité originelle de la couleur bleu foncé qui a un fond bleu indigo sur une couche



État après l'enlèvement des gros mastics et des repeints, la structure spongieuse du bois est devenue visible

crayeuse un peu plus épaisse. La couche de base colle-craie recouvrant tout le trône, y compris les côtés, le dossier, les bras et le piédestal, est beaucoup plus épaisse que sous les incarnats et la tunique. Sous les repeints, il y avait une dorure gothique du trône bien conservée qui était cependant absente des parties saillantes de la sculpture, parties dénudées et soumises au frottement. Les ornements et les surfaces des ogives sculptées avaient été argentés à l'origine et il subsiste suffisamment de vestiges de cette argenture. Le plus grand problème était l'enlèvement des repeints des incarnats des deux visages, opération qui imposait beaucoup de précaution pour préserver la polychromie originelle s'écaillant sous les repeints. Il fallut fixer progressivement et simultanément la mince couche de peinture au fur et à mesure que le repeint était enlevé, ce qui requirait pas mal de temps et non seulement le contrôle du travail, mais une exécution ininterrompue sous loupe binoculaire. L'incar-

nat du Christ n'a pu être préservé et libéré des repeints que de cette manière. Son coloris et son dessin ont été préservés jusqu'au moindre détail sur les deux visages. Le recollage et la retouche de cette délicate couche de polychromie, qui ont nécessité des efforts qui ont duré plusieurs mois, ont été une phase des plus exigeantes du travail de restauration.

Autant pour l'état matériel, le cours des travaux et le procédé technologique de la restauration qui fut achevée en 1973. Le groupe de statues a été installé le 2 janvier 1974 à la place qu'il occupe actuellement sur autel de l'église paroissiale catholique romaine de Bardejov.

Dans la progression des travaux de restauration j'ai eu la possibilité de méditer sur les noms qui furent donnés au groupe de statues par certains historiens d'art qui traitent de cette très belle et rare oeuvre sculpturale du gothique tardif chez nous. Ni l'Ancien ni le Nouveau testaments ne contiennent une doctrine formelle sur la Trinité, mais le Nouveau testament contient des „dénominations“ qui signalent la „Triunicité“ de trois personnes distinctes ne formant qu'un seul Dieu (Père, Fils et Saint-Esprit). Cette Union ne devint la base de la décision de l'Eglise que plus tard. „La Sainte Trinité“ de la doctrine chrétienne diffère essentiellement des „tridivinités“ païennes où la famille divine est formée par les père-mère-fils. La Trinité divine est particulièrement signalée dans les épîtres de saint Paul 2 Cor 13,13; 1 Cor 12,4—6; Efez 1,3—14; 1 Pet 1,2; de même dans l'évangile de saint Mathieu 28,19; Actes des apôtres 2,33; l'évangile de saint Jean 15,26; puis Jn 1,1; 10,30.38; 14,11; 17,11.21; ainsi que Jn 14,9; 14,16; 16,7—11.13. Enfin saint Paul dans sa seconde épître aux Corinthiens parle de l'Esprit disant que le Père le donne au peuple de par le Christ, et dans l'épître Rome 8,9, que l'Esprit est l'âme de la vie du Fils ressuscité des morts, que le Père envoie, et dans l'épître Efez 4,3—6; Tit 3,4 que de par lui se réalise l'oeuvre de Rédemption.

Le dogme christologique de la st. Trinité, dont le bien-fondé et l'exégèse sont notés dans l'évangile même, fut en tant que notion souvent figuré dans les arts plastiques au cours des siècles et diversement conçu même si le verbe du dogme

offre un aussi faible appui pour l'illustration que l'ébauche faite par les premiers théologiens restée telle que jusqu'ici. Le premier à avoir écrit le mot „TRINITAS“ fut l'apologiste Tertullien.⁵ Depuis ces temps-là, la manière de représenter les époques historiques particulières documente son évolution et des riches trésors de l'art religieux mondial, mais aussi les nôtres, nous ont conservé maints précieux et irremplaçables témoignages de cette intéressante et hétérogène évolution.

Dans la prime tradition chrétienne la forme d'expression la plus fréquente de pareils concepts était le symbole. De parmi les plus anciennes représentations de la st. Trinité citons: La création d'Adam et d'Eve par trois vieillards figurant sur un sarcophage du IV^e siècle au musée Lateran et une copie de Dieu le Père (?), de Moïse(?) représenté avec un agneau et une colombe à l'église st. Paul sous les murs de Rome, mais leur authenticité est cependant contestable jusqu'ici.⁶ L'évangélique de Durrow, datant de l'an 700, contient une page de conception ornementale sur laquelle il y a trois cercles parsemés d'étoiles; ils cernent une petite croix au milieu d'un grand cercle. Pour les premiers Chrétiens, le symbole de la foi était un simple triangle équilatéral; depuis le IX^e siècle, la st. Trinité fut représentée sous l'aspect de trois personnages de même taille; au Moyen Age un triangle joint à un cercle, ainsi que trois cercles entrecroisés devinrent l'objet de méditations. Une croix de Lorraine datant de l'an 1000 et provenant d'Aix-la-Chapelle, un vitrail de St-Denis ainsi qu'une suite de miniatures dans les manuscrits illuminés du XII^e siècle sont des témoignages des plus éloquentes.

A partir du XIII^e siècle se multiplient les exemples où le soleil, la lumière et le rayonnement furent utilisés comme symboles de la st. Trinité et, très souvent aussi, une main, un agneau et une colombe symboliquement agencés, ainsi que d'autres symboles de ce genre.⁷

Pour l'illustrations des psautiers des XII^e et XIII^e siècles fut choisie la st. Trinité du psaume 109 dans lequel commencèrent les nouvelles représentations symboliques⁸ qui, plus tard, furent reprises pour les missels, les bréviaires, les antiphonaires, etc. Il s'agit de deux personnages assis sur un trône et au-dessus desquels plane une co-



Masticage et enlèvement des repeints

lonbe qu'entourent soit des têtes d'anges soit des anges, des arcs-en-ciel,⁹ etc., et l'on peut considérer cette composition comme l'une des deux représentations les plus remarquables de la Trinité dans les pays occidentaux. La seconde représentation la plus importante du dogme de la trinité de Dieu est une représentation spéciale à laquelle l'histoire des arts a donné le nom de „Trône de grâce“.¹⁰ Dieu le Père, roi, assis sur le trône, tient devant lui une croix avec le corps du Christ. Au-dessus d'eux, comme symbole de la troisième personne de la Trinité, plane une colombe. Ce symbole était utilisé dans le sacramentaire pour illustrer le souvenir de l'oeuvre rédemptrice du Christ dans le texte du canon dont il est l'exacte reproduction. De là son utilisation s'est étendue dans diverses techniques de la peinture sur verre, de la mosaïque, de la fresque et on le retrouve sur différents retables d'autels célèbres sous forme de peintures sur bois et, particulièrement à la fin du Moyen Age, également dans la sculpture sur bois.



État avant la restauration

L'intention de notre contribution informative n'est point de nous occuper de cette vaste question iconographique et de l'histoire des symboles religieux ni de traiter exhaustivement le sujet de l'évolution depuis le type le plus ancien de représentation de la Trinité dans l'histoire de l'art jusqu'à notre „Trône de grâce“ qui s'est conservé comme sculpture polychrome sur bois en une incomparable beauté et sous une forme inimitable depuis l'époque où le gothique était très florissant sur notre territoire. Il y va pour nous cette fois-ci de la terminologie et de l'utilisation du nom du groupe de statues pour la pratique et pour la littérature spécialisée. C'est que dans la terminologie de l'histoire des arts slovaque le terme „Trône de grâce“ n'a pas encore été assimilé, comme si le concept de l'oeuvre ne correspondait pas assez visiblement et exactement avec ce terme. On utilise les noms „Trinité“,¹¹ „Vir dolorum“,¹² „Le roi David présente de Rédempteur“,¹³ etc.

M. Luther, réformateur religieux de l'Allemagne et traducteur de la Bible en allemand, traduisit le concept de „Thronum gratiae“, du texte de la Vulgate de l'Ancien testament, à la lettre comme „Gnadenstuhl“, terme que beaucoup plus tard F. X. Kraus introduisit dans l'histoire des arts.¹⁴ En français correspond à ce terme l'expression „Trône de grâce“, en anglais „Throne of grace“ ou „Mercy seat“ ou encore „Our Father of Pity“, en suédois „Nädstolen“, en danois „Naadastolen“.¹⁵ La terminologie hongroise utilise le terme „Fájdalmas Szentháromság“,¹⁶ ce qui, traduit, donne à peu près „St. Trinité de la Douleur“ ce qui est un terme diamétralement opposé au terme „Thronum gratiae“. Le concept de „St. Trinité de la Douleur“ n'est point connu non plus dans l'art du cérémoniel oriental, à Byzance, et pareil mode de représenter les trois personnes de la Trinité n'est point confirmé par des témoignages provenant de l'antiquité de la prime chrétienté, ni dans l'ancien art copte, ni dans les manuscrits arméniens, ni dans d'autres témoignages matériels provenant d'Orient.

La scène de la rencontre avec le Fils torturé, bien qu'elle soit une représentation purement imaginaire, a sa profonde motivation dans l'esprit de la mystique médiévale et dans la révocation des discussions théologiques sur la st. Trinité. L'étendue de l'ingratitude humaine est toujours grande et actuelle; l'homme refuse la grâce divine et reste indifférent à l'oeuvre rédemptrice du Christ qui a donné sa preuve de son amour envers le Père par le sacrifice de sa vie, qui fut l'Envoyé de Dieu le Père pour que, par ses souffrances et le sacrifice de sa vie, il sauve le genre humain. „Adeamus cum fiducia ad thronum gratiae, ut misericordiam consequamur, et gratiam inveniamus in auxilio opportuno“ (Jude 4,16) — „Nous nous présentons en toute confiance devant le trône de grâce afin de concevoir la miséricorde et trouver grâce et aide en temps opportun.“

La décision du concile sur la question de la Rédemption même devint au XV^e siècle un thème de peinture particulier,¹⁷ bien que pareille représentation rappelle plutôt l'obéissance du Christ au Créateur qu'un symbole de la Trinité. Les auteurs

État après la restauration ►



Détail visiblement vermoulu, état avant la restauration



Détail après le masticage

de nombreux remarquables retables s'emparèrent du motif pour le présenter en de larges relations théologiques.¹⁸

Notre représentation de Dieu le Père avec le Christ mort dans ses bras est l'oeuvre d'un sculpteur anonyme du début du XVI^e siècle.¹⁹ Dieu le Père, assis sur le trône céleste, vêtu d'une tunique dorée richement plissée, soutient le Fils supplicié évanoui dont seul le bas-ventre est recouvert d'un voile. Dans le cas qui nous occupe, le Christ n'est pas cloué à la croix, il remplit l'espace à la gauche du Roi des cieux trônant. Il est à côté du Tout-Puissant, brisé et soumis, touchant à peine le sol du bout des pieds, comme enlevé du sol par les bras du Père qui le tient sous les aisselles. Alors que le manteau du Dieu le Père est plein de mouvement et a de nombreux plis, le simple voile qui ceinture le Christ et lui cache le bas-ventre tombe légèrement entre les jambes fléchies, vers l'arrière du trône. Comme l'un des attributs de la royauté le Père porte une couronne dorée, simple et dentelée, basse,²⁰ posée sur les

longs cheveux gris-blanc, légèrement ondulés, se confondant sur les côtés à une longue et vénérable barbe. La tête du Christ porte une couronne d'épines verte, malheureusement aujourd'hui très endommagée, complétée au baroque avec de nouvelles parties en bois aux endroits les plus dégradés. Les cheveux ne sont bouclés qu'ondulés; la barbe et la moustache sont et plastiques et reléves par la couleur.

Les traits caractéristiques des deux visages sont les pommettes saillantes, des nez quasi pointus, des bouches aux lèvres bien dessinées et entrouvertes, laissant voir de fines dents. Très expressives sont aussi les mâchoires inférieures dont les contours carrés prononcés donnent aux visages un aspect anguleux.

La tunique de Dieu le Père est, elle aussi, assez richement plissée et également dorée. Par ses proportions et par sa forme, le corps du Christ est, par rapport à la taille de Dieu le Père, petit, menu et délicat. Les mains pendent inertes mais, anatomiquement parlé, elles ont, comme les autres par-

ties du corps, des proportions classiquement acceptables et sont bien formées. Sur leurs dos apparaissent des veines d'un bleu foncé entre lesquelles coule un large filet de sang.

Les gouttes de sang sur la poitrine, le visage, le front et sur les jambes sont réalistes et leur couleur est d'un rouge écarlate. Les plaies faites par les clous sur les mains et sur les pieds sont indiquées par le même rouge. Leur relative rudesse est partiellement due à la délicate pâleur du corps du Christ avec laquelle elle contraste assez fortement. De par cela l'incarnat du Christ gagne par ce très fin coloris en subtilité et la taille de la sculpture reste pure grâce à la minceur de la couche de peinture de base colle-craie.

Par ses proportions l'oeuvre est petite²¹ et sa force d'expansion est cachée en elle. Elle est une indirecte sollicitation à se détacher des choses terrestres et matérielles, une invitation à voir la miséricorde et à recevoir la grâce, à chercher le céleste et à s'unir à Dieu — parce que Lui seul est créateur et source de grâce — „Thronum gratiae“ — „Gnadenstuhl!“

La scène est plus ou moins lyrique, comme si le tragique cours de la crucifixion serait secondaire dans cette rencontre, avec pourtant cela en soi que la tension de l'atmosphère qui précédait, lors de laquelle furent prononcées les paroles du Christ: „Père, je remets mon âme entre tes mains“, y est exploitée avec maîtrise. Toute l'attention semble plutôt concentrée sur le moment qui suivit la Descente de croix, lorsque Dieu le Père reçoit le sacrifice „... tout est accompli...“. De là découle également le nom des icônes byzantino-russes „Otetchestvo“, qui se sont conservées des XV^e et XVI^e siècles.

Le contenu symbolique reçoit pour la mise en valeur de l'expression moins d'espace. Il est comme édifié sur deux réalités contradictoires, sur deux thèmes contrastant: le corps du Christ dans son expression pathétique et pourtant majestueuse malgré la douleur, et le relativement puissant personnage, comme animé, de Dieu le Père dans l'effet dynamique non-traditionnel étendu obtenu par le drapé. Le point de départ est la bouleversante réalité vécue par le Christ, réalité dont l'empreinte a marqué la substance même de l'Homme-Dieu. Le poids des événements, la fusion



Détail du Christ, après la restauration

des souffrances vécues dans le passé avec le présent au côté du Père ont nécessité d'une solution particulière dans la forme et la composition. Par rapport aux plus anciennes représentations de la „Trinité“ des environs du XIII^e siècle, dans lesquelles le corps du Christ était cloué sur la croix et celle-ci placée au centre, dans les mains de Dieu le Père, dans notre „Trône de grâce“ le corps libéré de la croix est placé à la droite du Père. Ce mode de représentation apparaît sporadiquement dans l'art religieux dès le XIV^e siècle et plus souvent aux XV^e et XVI^e siècles — même si la représentation de Dieu le Père tenant la croix avec le corps du Christ a subsisté parallèlement presque sans interruption avec la nouvelle conception et s'est maintenue pendant tout le siècle suivant (Dürer — 1511, El Greco — 1577, peinture murale baroque).

En libérant le Christ de la croix le sculpteur a non seulement mettre en valeur avec esprit ses qualités par une maîtrise technique, mais il



Détail de la polychromie originale gothique, nettoyée des repeints

trionphe aussi par sa noble invention. Ce faisant, il ne s'en tient pas aux possibilités d'expression contemporaines, mais découvre et utilise de nouvelles et de nouvelles nuances qui dépassent les conventions de l'époque et l'époque elle-même et montrent la voie loin en avant. Elles n'ont pu naître que d'une maîtrise créatrice mûre.

Les éléments stylistiques ont également été mis en oeuvre, comme pour appuyer le concept de la scène représentée. Particulièrement digne d'attention est le manteau de Dieu le Père, mentionné déjà auparavant, par l'agencement compliqué des profonds plis en des positions presque horizontales. L'audacieux langage de cet agencement non vertical des plis de l'habit, à but unique, fait impression non seulement par sa particularité, mais malgré que la composition soit renfermée sur elle-même, qu'elle soit cohérente

et équilibrée, elle donne au groupe de statues beaucoup de mouvement, de vie. Dans son oeuvre l'auteur ne manie pas les grandes formes; il donne prépondérance à une exécution opulente, voire même très détaillée. Il prouve que son art de sculpteur et ses vues sont particulièrement variés et universels. Ses drapés sont, en comparaison avec la douce taille et la forme lyrique du corps du Christ, pleins de dynamisme et de forte dissonance. Le rapport réciproque de ces deux composantes du groupe de statues n'est toutefois hétérogène et contrastant qu'à première vue. Dans toute la composition est contenue une vaste gamme d'émotions et de traits caractéristiques de lyrisme le plus délicat jusqu'au tempérament le plus débridé et l'explosibilité la plus graduée, témoignant aussi des tendances ascendantes du développement de la sculpture du gothique tardif qui, dans cette pha-



Détail après le masticage

se de l'évolution, visait déjà à une autre expression artistique; déjà là se montrait en perspective la voie de la future progression artistique — vers la grande époque baroque.

Ce remarquable sculpteur en bois anonyme du Moyen Age, auquel on doit certainement des valeurs des plus hautes de la sculpture du gothique tardif, concentre principalement l'attention sur lui chez nous par ces „innovations“. De toute la composition on sent qu'elle est le fruit de l'époque créatrice du maître, elle dévoile son tempérament et documente sa maturité artistique, sa maîtrise de son art. L'un des grands traits positifs du sculpteur est son inflexible recherche de la vérité de l'expression. Dans son effort visant à obtenir et à intensifier cette expression il cherche à exprimer également un problème théologique compliqué. C'est l'oeuvre d'un artiste dont la maturité

le rend apte à une sûreté absolue de l'expression, c'est une vue sur l'époque dans laquelle il a vécu et un certain tronçon de l'évolution de la sculpture en bois. Ses efforts créateurs peuvent se caractériser par cette unique oeuvre créée par lui comme la recherche et la découverte du nouveau. La taille est parfaite, d'exécution brillante; elle témoigne d'une parfaite maîtrise. Elle est d'une surprenante invention, très variée, sans rien de falsifié et elle a tout ce qui rend attirant et viable. De surcroît, dans le concept statique de „grâce“ il a su cerner une réalité dynamique. L'art de son époque entendait le dogme comme l'une des aspirations fondamentales de l'homme. Le catalogue de Šourek, de 1937, date la sculpture à l'an 1500, d'après Radocsay elle aurait été exécutée vers 1480—1490, Homolka et d'autres auteurs situent son exécution après 1500, Schürer-Wiese ne la



Détail du Christ, après la restauration

mentionnent même pas dans leur ouvrage „Deutsche Kunst in der Zips“ de 1938. Le réalisme de l'exécution touche au naturalisme du gothique tardif, ce qui est complété et accentué également par la polychromie des incarnats — notamment chez Jésus-Christ. En relevant, en jugeant et en traitant de cette sorte de naturalisme on peut supposer que l'oeuvre — ainsi que le dit Homolka dans son ouvrage traitant de la sculpture gothique en Slovaquie — a été exécutée après 1500, comme en témoignerait le système de surfaces horizontales et étroitement brisées du manteau de Dieu le Père. Ce système est coupé par une diagonale sans former de grand drapé vertical ni de plis tombants, diagonale qui coupe aussi la composition des vêtements inférieurs encore bien ordonnée. Le voile ceinturant les hanches et le bas-ventre du Christ est aussi horizontalement plissé, ses bouts non liés tombent vers l'arrière et s'élargissent au sol en un large voile comme, par exemple, chez le Maître de Lamentations de

Žebrák datant de l'an 1510. Notre sculpture est, à sa partie arrière, dégrossie et n'est pas travaillé en relief, c'est un groupe de statues autonome composé pour être vu de face, de droite et de gauche. Sa vocation primitive et son emplacement originel dans l'intérieur de l'église gothique St- Eglise ne nous sont point connus jusqu'ici. Elle pouvait orner quelque autel aujourd'hui peut-être disparu, ou avoir été placée isolément sur un pilier, ou encore a-t-elle pu servir occasionnellement au culte de la st. Trinité dont la fête fut instaurée dans les monastères de France déjà en 1250 et dans les autres pays d'Europe, donc en général dans l'Eglise romaine, depuis l'an 1334.²²

L'oeuvre n'a jamais fait partie de l'autel Ste. Barbe où elle est placée aujourd'hui. La niche qu'elle y occupe est trop profonde et le groupe de statues y semble en quelque sorte noyé, englouti, perdu et toute vue de côté est maintenant impossible. D'autre part l'oeuvre diffère par le style des autres parties sculptées de l'autel, la paternité ne peut être attribuée non plus aux ateliers des sculpteurs dont nous connaissons à Bardejov les sculptures en bois aux polychromies originelles maintenant au jour.

Le sculpteur du „Trône de grâce“ travaillait probablement en Autriche, d'où cette oeuvre „de poche“ a bien pu être apportée sur commande. Après que les couches de peinture qui l'enlaidissaient eussent été enlevées, lorsque les drapés apparurent sous leur forme la plus pure dans les tailles de la sculpture, il fut possible de juger que le travail de l'exécution avait un rapport avec l'environnement de Gerhaert, ou que l'exécution ait été effectuée sous l'influence directe de ses oeuvres.²³ On peut chercher certains traits de ressemblance et une certaine apparenté d'expression également dans les sculptures du dessus de l'autel du „Couronnement de la Vierge Marie“ de la cathédrale St-Martin à Spišská Kapitula, actuellement en voie de restauration. Cependant on pourra prononcer définitivement un jugement et faire une conclusion que lorsqu'on aura ôté les nombreuses couches de repeints et les inconvenants accessoires dont on a affublé ces très belles sculptures. Ce n'est que lorsque les travaux de

Tête du Christ avant la restauration ►





Têtes de la groupe restaurée

restauration seront achevés que l'on pourra procéder à la comparaison des sculptures et à une datation plus précise dans l'évolution historique de l'art.

On peut citer à propos également la statue de st. Jean-Baptiste de Tajov, placée actuellement au Musée national à Banská Bystrica, dont la figure est typologiquement proche des deux visages de notre groupe de statues.²⁴

Les écrits qui traitent de cette oeuvre l'attribuent à d'autres sculpteurs, à d'autres ateliers; cependant ce n'est pas le rôle de cette contribution de s'occuper de la datation ni de situer l'atelier

d'où elle est issue, mais de traiter de la question de sa dénomination et de la motiver.²⁵

Dans l'ancienne tradition chrétienne, dans l'héritage spirituel de L'Orient ainsi que dans les autres cultures et civilisations le symbole est essentiellement davantage que ses attributs matériels, ses signes et marques extérieurs qui le créent et le déterminent. L'aspect de notre groupe de statues s'écarte assez sensiblement d'un certain concept de ce qu'on pourrait réellement appeler un symbole de la „Trinité“. On pourrait difficilement soutenir que cette oeuvre soit encore un symbole. Peut-être. Mais ce ne le sera alors que dans

◀◀ Tête du Christ après l'enlèvement des couches de repeint

◀◀◀ Tête du Christ après la restauration

la formulation intellectuelle occidentale dans laquelle il y a déjà eu parfait accord et fusion, ou bien une identification plus ou moins totale entre le symbole et la réalité ou, plus précisément, entre le symbolisme et le réalisme. Et puisque le concept de symbole n'est point opposé au réalisme, le sculpteur de la fin du Moyen Âge a mis à profit pour la représentativité de son expression —

POZNAMKY

- ¹ MYSKOVSZKY, V.: Bártfa középkori műemlékei. Budapest 1879, Le roi David présente le Rédempteur, p. 72.
² DIVALD, K.: Magyarország művészeti emlékei. Budapest 1927, Dieu le Père avec le Christ, p. 140.
³ WAGNER, V.: Histoire des arts plastiques en Slovaquie. Trnava, SSV 1930: Vir dolorum, p. 85.
⁴ La documentation s'est conservée dans les archives photographiques du département des monuments historiques du Musée de la Slovaquie de l'Est à Košice.
⁵ Au Musée des Arts décoratifs — L'Art ancien en Tchécoslovaquie, Juin — octobre 1957. Numéro du catalogue 256.
⁶ KIRSCHBAUM, E. S. J.: Lexikon der christlichen Ikonographie, 1970 — Herder — Rome, Fribourg, p. 256.
⁷ Tertulian Simplicista (Tertullien) années 160 — 222 — Dictionnaire philosophique — 1948.
⁸ KIRSCHBAUM, E.: Lexikon, p. 532.
⁹ DOERING-HARTIG: Christliche Symbole, 1940, p. 31—35, 36—37.
¹⁰ Reclams Lexikon der Heiligen und der biblischen Gestalten, von Hiltegard L. Keller. 2^e édition. Stuttgart, p. 156—160.
¹¹ KIRSCHBAUM, E.: Lexikon, p. 534.
¹² KIRSCHBAUM, E.: Lexikon, p. 535.
¹³ VACULÍK, K.: Catalogue de l'exposition au Musée des Arts décoratifs, 1957.

TRÓN MILOSTI V BARDEJOVE

Neskorogotická polychromovaná drevorezba s námetom *Trón milosti* pochádza z majetku rím.-kat. farského kostola sv. Egídia v Bardejove, jej datovanie a názov v odbornej literatúre sú rôzne.

Niektorí historici umenia kladú jej vznik medzi roky 1480—1490, niektorí do roku 1500, iní zase až po prelome storočia. K poslednému datovaniu sa možno pripojiť nielen na základe rozboru čistých slohotvorných prvkov drapérií a rezby vôbec, ale najmä po posúdení pôvodnej polychromie odkrytej reštaurovaním, ktorá nesie všetky charakteristické znaky neskorogotického ponímania inkarnátov. Mnohé

même s'il l'a fait inconsciemment — précisément cet aspect.

Par cette description de l'oeuvre et la contribution à la réflexion sur le „Trône de grâce“ et la „Trinité“ nous sommes parvenus à la conclusion sur la juste utilisation de la dénomination, du nom notre groupe de statues qui lui revient à juste titre.

- ¹² ŠOUREK: L'Art ancien en Slovaquie. Prague 1937.
¹³ MYSKOVSZKY, V.: Bártfa középkori műemlékei. Budapest 1879, p. 75.
¹⁴ KIRSCHBAUM, E.: Lexikon, p. 535.
¹⁵ Dictionnaire Polyglotte des Termes d'Art et d'Archéologie, par Louis Réau, 1953, p. 236.
¹⁶ RADOCSAY, D.: A középkori Magyarország faszobrászata. Budapest, Akadémiai Kiadó 1967, p. 49.
¹⁷ KIRSCHBAUM, E.: Lexikon, p. 533.
¹⁸ KIRSCHBAUM, E.: Lexikon, p. 535.
¹⁹ HOMOLKA, J.: La Plastique Gothique en Slovaquie. Tatran, Bratislava 1972, l'image 155 est dans l'état d'avant la restauration avec les couches plus récentes de colle-craie et de repaint.
²⁰ A l'origine la couronne de Dieu le Père était fleurdelisée.
²¹ Hauteur 71,5 cm, largeur 55 cm, profondeur 32 cm.
²² Reclams Lexikon der Heiligen und der biblischen Gestalten, von Hiltegard L. Keller. 2^e édition, Stuttgart.
²³ HOMOLKA, J.: La Plastique Gothique en Slovaquie. Tatran, Bratislava 1972, p. 232.
²⁴ VACULÍK, K.: L'Art médiéval en Slovaquie. Paris 1957.
²⁵ HOMOLKA, J.: La Plastique Gothique en Slovaquie. Tatran, Bratislava 1972, p. 232.

vrstvy premalieb s novým glejovo-kriedovým podkladom, bronzovaním zo začiatku 20. storočia, hrubými nátermi medzivrstiev z 19. storočia a ťažko rozpustnej tempéry z obdobia baroka robili vzhľad súsošia zo stránky estetickej neúnosným, nepôsobivým a vo svojom výraze neautentickým. Likvidovaním nových zásahov, odstránením nepôvodných vrstiev premalieb, tmelením a lokálnou retušou stalo sa dielo prehľadným a vynikol i jeho obsahový moment, o ktorý tu vlastne autorovi — neznámemu gotickému rezbárovi išlo.

I keď Starý ani Nový zákon neobsahujú výslovné učenie

o Trojici, v Novom zákone predsa nájdeme také „vyhlásenia“, ktoré poukazujú na trojjednosť, na tri božské osoby v jednom Bohu. Táto christologická dogma, ktorej opodstatnenie a definovateľnosť zaznamenalo evanjelium samo, bola v priebehu storočí ako pojem vo výtvarnom umení mnohokrát zobrazovaná a rozmanito ponímaná. Spôsob zobrazenia má svoj vývoj. Bohaté svetové i naše pokladnice cirkevného umenia nám zachovali aj ne jeden cenný a nenahraditeľný doklad tohto zaujímavého a rôznorodého vývinu.

V ranej kresťanskej tradícii najčastejšou vyjadrovacou formou bol jednoduchý symbol. V 12.—13. storočí nadošla nová prvky a mení sa i jeho vnútorný obsah. Používa sa na ilustráciu žaltárov, misálov, breviárov, antifonárov a pod. Týmto symbolom sú dve postavy sediace na tróne, nad ktorými sa vznáša holubica. Obkolesené sú hlavami alebo štylizovanými postavami anjelov, dúhy atď., kompozíciu možno pokladať za jednu z dvoch najvýznamnejších vyobrazení Trojice v západných krajinách.

Druhým najdôležitejším zobrazením dogmy o trojjednosti Boha je špeciálne vyobrazenie, ktorému dejiny umenia dali názov *Trón milosti*.—Boh Otec, kráľ, sediaci na tróne drží pred sebou kríž s korpusom Krista. Nad nimi sa vznáša ako symbol tretej božskej osoby holubica.—Používalo sa v sakramentárii omše v texte kánonu na ilustrovanie spomienky na vykupiteľské dielo Kristovo, ktorej je presnou reprodukciou. Odtiaľ sa rozšírilo jeho používanie v rôznych výtvarných technikách a majú ho aj mnohé maľované oltárne retábulá a v neskorom stredoveku vyskytuje sa i v rezbárskom spracovaní.

Nie je predmetom nášho príspevku zaoberať sa touto obširnou ikonografickou problematikou a dejinami náboženského symbolu. Ide nám o terminológiu a používanie názvu nášho súsošia pre prax a odbornú literatúru. V terminológii slovenskej umeleckej histórie sa zatiaľ totiž neudomácnil názov *Trón milosti*, ako keby sa obsah diela nekryl dostatočne zreteľne a výstižne s týmto pomenovaním. Používa sa *Trojica*, *Vir dolorum*, *Kráľ Dávid predstavuje Spasiteľa* a iné. V maďarskom názvosloví zaužívaný je tiež iba pomocný názov „Fájdalmas Szentháromság“, t. j. Bolestná sv. Trojica a s „thronum gratiae“ sa úplne rozchádza.

Výjav stretnutia so zmučeným Synom, i keď je vlastne len pomyselným, imaginárnym obrazom, má svoje hlboké zdôvodnenie až v myšlienkovom svete stredovekej mystiky a v revokovaní teologických polemík o sv. Trojici. Podľa nich rozsiahlosť ľudskej nevďačnosti je stále veľká a aktuál-

na, človek odmieta božské milosrdenstvo a nevšíma si vykupiteľské dielo Kristovo, ktorý dal dôkaz svojej lásky k Otcovi žertvou svojho života. „Adeamus cum fiducia ad thronum gratiae, ut misericordiam consequamur, et gratiam inveniamus in auxilio oportuno“ (Žid 4, 16) — „Predstúpime s dôverou pred trón milosti, aby sme obsiahli milosrdenstvo a našli milosť a pomoc v pravom čase.“

Rozhodnutie učiteľského úradu cirkvi o samom vykúpení rozrástlo sa v 15. storočí na vlastnú, samostatnú obrazovú tému, pričom takéto zobrazenie pripomína už skôr spodobenie poslušnosti Kristovej voči Stvoriteľovi než symbol Trojice.

Nemčina používa „thronum gratiae“ preložený z latinského textu Vulgaty Starého zákona doslovne ako „Gnadenstuhl“, ktorý neskôr do dejín umenia zaviedol F. X. Kraus. Vo francúzštine zodpovedá tomuto výrazu „thrône de grace“, v angličtine „Throne of grace“, alebo „Mercy seat“, tiež „Our Father of Pity“, švédsky „Nödastolen“, dánsky „Naadastolen“.

Náše vyobrazenie Boha Otca s mŕtvym synom v náručí je svojimi rozmermi dielko malé, v rezbe realisticky poňaté s príznačnými naturalistickými prvkami neskoréj gotiky, čo dopĺňa a zvyrazňuje aj polychrómia inkarnátov. Kristus nie je pribitý na kríž, stojí voľne po pravom boku tróniaceho Kráľa nebies, zmučený a pokorený. Scéna je lyrická, ako keby tragický príbeh ukrižovania bol v tomto stretnutí vedľajší, iba že majstrovsky ťaží z napätia predchádzajúcej atmosféry, v ktorej odzneli slová Krista: „Otče, do Tvojich rúk porúčam svojho ducha.“ Celá pozornosť sa sústreďuje skôr na chvíľu po sniatí z kríža, keď Boh Otec prijíma obeť „... dokonané je...“

Znázornenie Boha Otca držiaceho kríž s korpusom sa pestovalo i popri tomto novom ponímaní takmer nepretržite a udržalo sa po celé nasledujúce stáročia.

Rezba tohto popredného sochára — pravdepodobne so vzťahom ku gerhaertovskému okruhu — je brilantne virtuóznou, majstrovskou, má ohromujúcu invenciu, mnohostrannú pestrosť a nefalšovanú umeleckosť. Všetko toto ju robí príťažlivou, životaschopnou. Navyše do statického pojmu „milosti“ vedel uzavrieť dynamickú skutočnosť. Umenie jeho veku chápalo dogmu ako jednu zo základných aspirácií človeka.

Týmto stručným opisom diela a príspevkom k úvahe o *Tróne milosti* a Trojici sme sa dostali k záveru o správnom používaní pomenovania nášho súsošia, ktoré mu právom patrí.

GNADENSTUHL IN BARDEJOV (BARTFELD)

Die spätgotische polychromierte Holzschnitzarbeit mit dem Thema „Gnadenstuhl“ stammt aus dem Besitz der röm.-kath. St. Agidius-Pfarrkirche in Bardejov und ihre Datierung und Benennung ist in der Fachliteratur unterschiedlich angeführt.

Einige Kunsthistoriker setzen ihre Entstehung auf die Jahre 1480—1490, einige auf das Jahr 1500, weitere hingegen erst in die Zeit nach der Jahrhundertwende fest. Zur letzten Datierung kann man sich nicht nur aufgrund der Analyse reiner stilformenden Elemente, Draperie und die Schnitzerei überhaupt anschliessen, aber — insbesondere nach der Beurteilung der durch Restaurierung entblösster ursprünglichen Polychromie, die noch alle charakteristischen Merkmale der spätgotischen Auffassung von Inkarnaten trägt. Die vielen Übermalungsschichten mit Leimkreidegrundlage, mit Verbronzung vom Anfang des 20. Jh., mit groben Anstrichen von Zwischenschichten aus dem 19. Jh. und der schwer lösbaren Tempera aus der Zeit des Barocks gestalteten das Äussere der Statuengruppe von der ästhetischen Seite her untragbar, wirkungslos und unauthentisch in seinem Ausdruck. Durch Liquidierung neuer Eingriffe, durch Entfernung der nicht ursprünglichen Übermalungsschichten, durch Verkittung und lokale Retouchen wurde sie übersichtlicher und auch ihr eigentlicher Inhalt kam zur Geltung, um den es dem Autor — einem unbekanntem gotischen Schnitzmeister — eigentlich ging.

Auch wenn weder das Alte noch das Neue Testament wörtlich die Lehre über die Dreifaltigkeit beinhaltet, im Neuen Testament finden wir doch so eine „Kundgebung“, die auf die Dreieinigkeit, auf drei göttliche Personen in einem Gott hinweist. Dieses christologische Dogma, dessen Stichhaltigkeit und Definierbarkeit selbst das Evangelium verzeichnet, wurde im Laufe der Jahrhunderte als Begriff in der bildenden Kunst oft dargestellt und auf mannigfaltige Weise aufgefasst. Die Art der Darstellung hat ihre reiche und weltweite Entwicklung; selbst in der Schatzkammer unserer heimischen Kirchenkunst blieben etliche und unersetzbare Dokumente dieser interessanten und vielfältigen Entwicklung bewahrt.

In der frühchristlichen Tradition war die häufigste Ausdrucksform ein einfaches Symbol, das im 12.—13. Jh. neue Elemente annimmt, wobei sich auch sein innerer Inhalt verändert. Es wird zur Illustration von Psalmen, Misalen, Breviaren, Antiphonaren u. ä. gebraucht. Es sind zwei, auf einem Thron sitzende Gestalten, über denen eine Taube schwebt, mit Köpfen oder stilisierten Engelgestalten, Regenbogen usw. umgeben, und man kann die Komposition als eine von den zwei bedeutendsten Darstellungen der Dreifaltigkeit in den westlichen Ländern betrachten.

Die andere wichtigste Darstellung des Dogmas der Dreieinigkeit Gottes ist die spezielle Darstellung, die die Kunstgeschichte als „Gnadenstuhl“ bezeichnet. Gott Vater, König hält auf dem Thron sitzend das Kreuz mit dem Corpus Christi vor sich. Über ihm schwebt als Symbol der dritten göttlichen Person eine Taube. Dies wurde im

Messesakramentar zur Illustration der Erinnerung an das Erlöserwerk Christi im Text des Kanons, dessen genaue Wiedergabe es ist. Von hier aus verbreitete sich seine Anwendung in der bildenden Kunst; wir finden ihn z. B. an vielen Altartafeln und im späten Mittelalter tritt er auch bei Schnitzwerken in Erscheinung.

Es ist nicht der Gegenstand unseres Beitrags sich mit dieser umfangreichen ikonographischen Problematik und mit der Geschichte dieses religiösen Symbols zu beschäftigen. Uns geht es um die Terminologie und um die Anwendung der Benennung unserer Statuengruppe für die Praxis und Fachliteratur. In der slowakischen Terminologie hat sich nämlich die Benennung „Gnadenstuhl“ („Trón milosti“) nicht einheimlich gemacht, als ob der Inhalt des Werkes nicht genügend klar und treffend hinter dieser Benennung stünde. Es werden da Benennungen, wie „Dreifaltigkeit“, „Vir dolorum“, „König David stellt den Erlöser vor“ u. a. benutzt. In der ungarischen Terminologie ist auch nur eine Behelfsbenennung „Fájdalmas Szentháromság“ d. h. „Schmerzensreiche hl. Dreifaltigkeit“ eingeführt und vom „thronum gratiae“ ist sie weit entfernt.

Diese Begegnungsszene mit dem gepeinigten Sohn, auch wenn sie nur ein verfehltes, imaginäres Bild ist, hat ihre tiefe Begründung in der Gedankenwelt der mittelalterlichen Mystik und in der Revozierung theologischer Polemiken über die heilige Dreifaltigkeit. Aufgrund dieser ist die Verbreitung der menschlichen Undankbarkeit ewig gross und aktuell, der Mensch lehnt Gottes Barmherzigkeit ab und lässt das Erlöserwerk Christi unbeachtet das den Beweis seiner Liebe zum Vater das Brandopfer seines Lebens ist. „Adeamus cum fiducia ad thronum gratiae, ut misericordiam consequamur, et gratiam inveniamus in auxilio oportuno“ (Moses 4, 16) — „Mit Vertrauen treten wir vor den „Gnadenstuhl“, damit wir Barmherzigkeit erlangen und Gnade und Hilfe zur rechten Zeit finden“.

Die Entscheidung des kirchlichen Lehreramtes über die eigentliche Erlösung entfaltete sich im Laufe des 15. Jh. in ein selbständiges Bildthema, wobei so eine Darstellung an den schon früher dargestellten Gehorsam Christi, dem Schöpfer gegenüber, als Symbol der Dreifaltigkeit erinnert.

Die deutsche Sprache benutzt „thronum gratiae“ aus dem Lateinischen Text der Vulgata — Übersetzung des Alten Testaments wörtlich als „Gnadenstuhl“, den später F. X. Kraus in die Kunstgeschichte einführte. Im Französischen entspricht diesem Ausdruck „thrône de grace“, im Englischen „Throne of grace“, oder „Mercy seat“, auch „Our Father of Pity“, schwedisch „Nödastolen“, dänisch „Naadastolen“.

Unsere Abbildung Gott-Vaters mit dem toten Sohn in den Armen ist in seinem Ausmass ein kleines Werk, die Holzschnitzerei ist mit symptomatischen naturalistischen Elementen der Spätgotik realistisch aufgefasst, was auch die polychromierten Inkarnaten ergänzen und betonen. Christus ist nicht an das Kreuz geschlagen, er steht frei, gepeinigt und erniedrigt an der rechten Seite des thronen-

den Himmelskönigs. Die Szene ist lyrisch, als ob die tragische Begebenheit der Kreuzigung in dieser Begegnung nebensächlich wäre, nur dass es meisterhaft die Spannung der vorangegangenen Atmosphäre nutzt, in der die Worte Christi erklingen: „Vater, in Deine Hände lege ich meinen Geist“. Die ganze Aufmerksamkeit konzentriert sich eher auf den Augenblick der Kreuzabnahme, als Gott-Vater das Opfer annimmt „... es ist vollbracht...“.

Die Darstellung Gott-Vaters das Kreuz mit Corpus haltend wurde auch neben dieser neuen Auffassung fast ununterbrochen gepflegt und überdauerte nachfolgende Jahrhunderte.

Das Schnitzwerk dieses prominenten Bildhauers — wahrscheinlich mit Beziehung zum Gerhaertschen Kreis —

ist brillant virtuos, meisterhaft, mit einer überwältigenden Invention, es ist vielfältig in seiner Farbigkeit und von ungefälschtem Künstlertum. Ale das ist anziehend, Lebensfähigkeit ausstrahlend gestaltet. Darüber hinaus brachte es der Künstler fertig in den statischen Begriff der „Gnade“ dynamische Wirklichkeit einzuschliessen. Die Kunst seiner Zeit fasste das Dogma als eine fundamentale Aspiration des Menschen auf.

Mit dieser kurzen Beschreibung des Werkes und dem Beitrag zur Erwägung über den „Gnadenstuhl“ und die „Dreifaltigkeit“ kamen wir zur Konklusion über die richtige Anwendung der slowakischen Benennung unserer Statuengruppe, die ihr in Wirklichkeit zusteht.

Tézy a posudky kandidátskych dizertačných prác

BLANKA KOVAČOVIČOVÁ-PUŠKÁROVÁ
Románska architektúra na Slovensku a jej pamiatková ochrana

Tézy kandidátskej dizertačnej práce

Predložená práca je rozdelená na štyri časti. V prvej časti sa okrem historického úvodu venuje pozornosť predrománskemu umeniu, v druhej časti svetským stavbám, v tretej stavbám sakrálného charakteru a vo štvrtnej, výslednej časti riešia sa otázky vzťahujúce sa na úpravu objektov z hľadiska pamiatkovej starostlivosti.

Predrománske umenie čerpá z poznatkov predchádzajúcich období. Zo starších kultúr sa do súčasnosti zachovalo najmä v oblasti ľudovej kultúry mnoho prvkov (konštrukcia stavieb, hlinená architektúra, zrubové stavby, obilné jamy, pece, žrnovy atď.), ktoré svedčia o kontinuite a nadväznosti na staré antické dedičstvo.

V oblasti vysokého umenia nám o nadväznosti na staršie umelecké vplyvy hovoria archeologické vykopávky, napr. bazilika v Pribinovom sídle v Blatnohrade, bazilika na Bratislavskom hrade — obidve stavby z 9. storočia, kostol v Nitre na Martinskom vrchu, ako aj predbežné pracovné zariadenie častí kostolov sv. Štefana v Párovciach, Bratke a náš najstarší dodnes jestvujúci objekt v Kostoľanoch pod Tribečom. Pri týchto stavbách sa prelínajú záujmy dvoch kultúrnych sfér, západnej fransko-bavorskej (Nitra, Kostoľany) a južnej, anticko-byzantskej (bazilika v Blatnohrade a v Bratislave), sprostredkovanej istrijsko-dalmátskym okruhom.

Profánnu románsku architektúru možno podľa druhu stavieb rozdeliť na obytné a strážne veže, hradné paláce, dvorce — kúrie, mestá, event. meštianske domy.

V starom Uhorsku vojenským reprezentantom moci bol systém hradnej správy, strediskom hospodárskeho života boli hospodárske dvorce.

Súčastou každého stredovekého hradu bola veža,

obytného alebo obranného charakteru (Budatín, Vodná veža v Bratislave, Strážna veža v Rusovciach, Šintave, z mladších stavieb veža v Trenčíne, vo Veľkom Šariši, na Orave atď.). Obytné veže možno odvodiť z teritória rímskeho kastro, ktoré sa udomácnilo vo Francúzsku a v Taliansku. Tieto veže však ovplyvňujú aj hrady švábske, bavorské a rakúske.

Palác vedno s vežou je typom západného hradu. U nás reprezentantmi tohto druhu stavieb je hrad v Uhrovci a hrad na Spiši.

Dvorcová hospodárska sústava nadväzovala pravdepodobne na staršiu slovanskú organizáciu. V písomných prameňoch sa stretávame s dvorcem na kráľovskom majetku a s dvorcem tvoriacim stredisko väčšieho hospodárskeho celku. Napriek správam o mnohých dvorcoch a kúriách (Dvory nad Žitavou, Dvorec v chotári Dolných Krškán, Dvorec pri Šali, pri Topoľčanoch, v Pastovciach, Boleráze atď.), kúriu, ako stavebný typ, poznáme len z archeologického výskumu zaniknutej osady Zaľužany pri dnešných Nemešanoch. Kúrie nadväzujú na typ rímskej „villa rustica“ a dajú sa odvodiť zo starších dvorcov a vežovitých stavieb. Takéto objekty sa rozšírili po celej západnej Európe.

Zakladacie listiny jednotlivých stredovekých miest sú právneho charakteru a u každého mesta treba predpokladať dlhší vývoj a staršiu existenciu. Archeologické nálezy potvrdzujú, že mestá, ako strediská hospodárske, administratívne a kultúrne, sú staršie ako ich výsadné listiny (Banská Štiavnica, Bratislava, Nitra). Architektonické pamiatky osvetľujúce vznik jednotlivých miest sa nám zachovali len ojedinele (Bratislava, vykopávky na hrade, na Jiráskovej ul.; Nitra, sakrálné

stavby odkryté archeológmi, obytné chaty v radovej zástavbe, dláždená cesta; Banská Štiavnica, kostoly, predpokladaná časť obytného románskeho domu), zväčša iba vo fragmentoch, získaných archeologickými výskumami.

Sakrálna architektúra na rozdiel od svetských stavieb sa zachovala do súčasnosti. Podľa pôvodného určenia poznáme niekoľko stavebných typov, ako napr. kláštorné kostoly, emporové stavby, centrálné stavby, farské kostoly.

Najvýraznejšie sú kláštorné kostoly patriace pôvodne benediktínom, ako Hronský Beňadik, Diakovce a Čajakovo, chápané ako trojložia s dvojicami veží v západnom priečelí. Do tejto skupiny stavieb možno zaradiť aj objekty charakterizované ako rodové kláštory. Tieto rodové kláštory vznikali na základe veľkých kráľovských alebo veľmožských donácií. Charakteristickým stavebným typom pre ne je trojloďová bazilika, resp. hala, prípadne jej redukovaná podoba v tvare jednoložia s dvojicou veží na západnej strane, kde bola pravdepodobne umiestnená empora. Na trojloďových i na jednoloďových objektoch sa prejavuje lombardský vplyv vypustením priečnej lode, rozčlenením priečelí pomocou prípor a ďalších dekoračných prvkov. Pre rodové kláštory treba hľadať vzor vo franskej architektúre, charakterizovanej západnými Westwerkami.

Pomerne v značnom počte sa u nás zachovali emporové kostoly, označované ako zemepanské (Kalinčiakovo, Drážovce, Sedmerovce-Pominovce atď.). Podľa tvaru rozoznávame empory plné, poschodové, vežovité a v tvare speváckeho chóru.

Centrálné stavby stáli pôvodne na hradištiach alebo v centrách panstiev. Podľa byzantského i kresťanského symbolizmu sa stali predstaviteľmi spojenia svetského i cirkevného panstva. Pri niektorých centrálnych stavbách môžeme predpokladať pokračovanie veľkomoravskej kultúrnej kontinuity (Skalica), iné vznikali pod vplyvom dalmátsko-chorvátskeho okruhu (Bíňa, Dechtice, Šivetice, M. Kosihy). Samostatnou skupinou centrálnych stavieb sú karnery, ktoré vznikli na našom území pod vplyvom rakúskeho podunajského umenia.

O ochrane pamiatok, ako o uvedomelej činnosti u nás, môžeme hovoriť od polovice 19. storočia.

Predchádzajúce stavebné zásahy na jednotlivých objektoch boli motivované predovšetkým zlým stavebným stavom. Na románskych objektoch stretávame sa s prestavbami románskymi (Diakovce, Skačanské Hradište, Boldog, Kostoľany pod Tribečom, Nitra), gotickými (Dechtice, Trstín, Križovany nad Dudváhom), renesančnými (Jalšové, Bzovík), barokovými (Bíňa, Čajakovo, Dolné Obdokovce) a klasicistickými (Malé Kosihy, Spišské Podhradie, Veľká Trňa).

Začiatočná pamiatková činnosť je v podstate romantická, dopĺňa jednotlivé stavby podľa svojej predstavy slohove rovnakými architektonickými doplnkami. Druhá fáza, puristická, sa usilovala výtvarné dielo dať do takého slohového stavu, v akom bolo v čase svojho vzniku, čo sa často prejavilo obyčajným kopírovaním údajne verných tvarov.

Romantizmus, neskôr purizmus boli nahradené konzervačným princípom, ktorého reprezentantom bol A. Riegl, neskôr jeho žiak M. Dvořák. Zlom v našej ochrane pamiatok nastal po roku 1918, keď vznikol Vládny komisariát na ochranu pamiatok na Slovensku, neskôr pozmenený na Štátny referát na ochranu pamiatok pod vedením J. Hoffmanna, ktorý vystriedal prvého vedúceho, arch. D. Jurkoviča. Činnosť tohto referátu sa plno rozvinula po roku 1930, keď sa pozornosť pracovníkov obrátila na mnohé románske objekty. Pri opravách sa uplatňovala konzervačná metóda so zdôraznením najstarších častí. Úspešnú pamiatkársku činnosť prerušili roky druhej svetovej vojny.

Pri Povereníctve školstva, vied a umení bol zriadený po roku 1945 referát na ochranu pamiatok a roku 1951 samostatný Slovenský pamiatkový ústav. Pri opravách jednotlivých románskych pamiatok (Bíňa, Kaplná, Kostoľany) sa ešte stále pokračuje v duchu konzervačnej metódy. Pre budúcnosť je však potrebné pri oprave význačných, najmä románskych pamiatok podrobiť ich výskumu, vyhotoveniu pamiatkového zameru, projekcie a realizácie tak, aby boli vytvorené optimálne podmienky pre zachovanie pamiatkového objektu a pre jeho ďalšie kultúrne využitie, primerané jeho významu a hodnote.

BLANKA KOVAČOVIČOVÁ-PUŠKÁROVÁ
Románska architektúra na Slovensku
a jej pamiatková ochrana

Posudok kandidátskej dizertačnej práce

Dizertačná práca má spolu 299 strán formátu A4 strojom písaného textu, fotomontáží a tabuliek.

Elaborát bol ukončený a predložený na obhajobu roku 1967, resp. 1968.

Obsah sa delí na štyri hlavné časti:

- Predrománske umenie
- Profánna románska architektúra
- Sakrálna románska architektúra
- Ochrana pamiatok románskej architektúry

Začína sa úvodom a úvodnou kapitolou:

- Pomery na Slovensku v období raného feudalizmu.

Práca je ďalej doplnená poznámkovým materiálom, predbežným zoznamom pamiatok románskej architektúry na Slovensku, ilustráciami, zoznamom ilustrácií a obsahom elaborátu.

A. Rozbor jednotlivých kapitol a poznámky

Predmetom práce je románska architektúra na Slovensku, resp. jej lokality, vývinové problémy, objektívne hodnotenie, ako aj otázky praktického charakteru, vzťahujúce sa na ochranu týchto objektov z hľadiska potrieb pamiatkovej starostlivosti. Výsledným cieľom štúdie je spracovať komplexne teoretické podklady pre rozvinutie odbornej pamiatkovej ochrany s prihliadnutím na historický vývoj aj samej ochrany. Splnenie tejto úlohy podmieňuje poznať skutkový stav, jeho obsah a kvalitu, peripetie vývinu, ďalej poznať aj vývin inštitucionalizovanej pamiatkovej starostlivosti, ale aj metódy a prostriedky jej realizácie v teréne.

Štúdia je už v úvode zameraná na začiatky organizovanej pamiatkovej starostlivosti na území Slovenska ešte v rámci Rakúsko-uhorskej monarchie. Zsvätene nastoľuje problematiku so širším záberom z historických dôvodov, keďže vývin románskej architektúry na Slovensku by nebol inak objektívne poznateľný. Historický prístup autorky je rozvážny a dobrý, opiera sa o dostupný pramenný materiál umenovedcov, historikov výtvarných pa-

miatok bývalého Uhorska. Autorka práce sa skutočne usiluje nielen zhrnúť príslušnú odbornú literatúru v maximálnom rozsahu, ale usiluje sa ju aj analyticky zhodnotiť zo špecifického slovenského hľadiska s prihliadnutím na objektívne nové skutočnosti.

V takomto zmysle hodnotí prácu maďarských autorov „protagonistov“, najmä biskupa Arnolda Ipolyiho Stummera, Imricha Henszlmana, ďalej práce Myskovszkého, Kornela Divalda, Gerevichove atď., ale jednako skúma a hodnotí aj práce českých a slovenských autorov, ako V. Chaloupeckého, V. Šmilauera, J. Hoffmanna, V. Mendla a D. Menclovej, V. Wagnera, J. Špirku a z povojnových autorov V. A. Zavorského, V. Budinského-Kričku, publikácie historického, archeologického a pamiatkového ústavu atď. Dobrá znalosť literatúry, poznanie pamiatok na mieste a prehľad politického vývoja Uhorska v 10.—12. storočí sa potom vhodne odzrkadľuje vo všetkých polohách štúdie. Nesporne prínosom práce je dobrá znalosť maďarských prameňov aj preto, lebo našim aj erudovaným vedeckým pracovníkom často už veľmi chýbajú vedomosti v maďarskej aj latinskej reči, a tak sú im základné pramene v pôvodine už nie dost prístupné. Pri analyzovaní prameňov autorka často odvážne zasahuje do diskutabilných, vedecky sporných problémov (rozloha Starého Slovenska atď.) a prináša na ich spresnenie na základe nových poznatkov aj vlastné stanoviská k nim.

Kapitola Pomery na Slovensku v období románskeho feudalizmu je užitočnou aj obsažnou exkurziou do histórie pre pochopenie pozadia predrománskeho a románskeho umenia. Slovania prichádzajú na naše územie v 4. storočí, tu sa udomáňujú, ich kultúra čoskoro splynie s hmotnou kultúrou najmä Avarov. V 7. storočí sú Slovania už organizovaní ako prvá slovenská štátna formácia, ktorá zaniká po vpáde Maďarov, keď boli značne vyčerpaní dlhotrvajúcim bojom s východofranskými feudálmi. Koncom 11. storočia, po upevnení feudálnych vzťahov maďarskej spoločnosti, slovenský ľud, jeho kultúra vedno s pôvodným územím stali sa organickou časťou viacnárrodného uhorského štátu. Táto skutočnosť bola po vpáde Tatarov ďalej spestrená veľkou kolonizáciou nemeckých „hostí“. Na pozadí vzájomného pôsobe-

nia kultúr sa potom vyvíjalo románske umenie na Slovensku v nových podmienkach, nie však bez trvalého vplyvu autochtónnej kultúry pôvodných obyvateľov. Novšie archeologické vykopávky nesporne znovu preukázali kontinuitu kultúry aj vo výstavbe, pretože tvorba Slovanov mala už aj pred vpádom Maďarov dobrú úroveň, ktorá sa ďalším vývinom ani v novších podmienkach nestratila. Naša predrománska staviteľská kultúra má preto pre ďalší vývin románskej architektúry kľúčový význam. Úvodná kapitola tým, že sa opiera o dosť široké zázemie poznatkov, prináša viaceré objektívne nové hypotézy, ktoré sú pre pochopenie ďalšieho vývinu užitočné.

Kapitola o profánnej architektúre obsahuje päť podkapitol: Hrad, obytné a strážne veže, hradné paláce, dvorce — kúrie a mestá (44—74). Výstavnosť „profánnych“ architektúr v ranofeudálnom období, ale aj v začiatkoch rozvoja feudalizmu všeobecne zaostávala za sakrálnymi stavbami, preto je zachovaných pamiatok málo. Autorku táto skutočnosť však neodrádzala od hľadania stôp k predmetným, najčastejšie už neexistujúcim objektom a priestorovým úpravám, ktorých základy súčasný intenzívny najmä archeologický výskum predsa len postupne objasňuje, čo aj len v stopách. V práci sa metodicky venuje pozornosť príčinnosti a funkciám typov profánnych stavieb. Úvahy sú dobre založené a široko zamerané, keď súbežne sledujú vývin a nálezy aj v lokalitách hraničiacich s dnešným Slovenskom. Autorka sa usiluje o komplexné analýzy. Východiskovo sa opiera o systém hradnej správy dynastie Arpádovcov ako pokračovateľky slovanského župného — hradného zriadenia. Pôvodne boli to však len hradiská a refúgiá, ktoré sa postupne dobudovávali, spevňovali a obohacovali na výstavné celky, skutočné hrady. Štúdia diferencuje okrem hradného komplexu osobitne obytné a strážne veže, hradné paláce a fortifikačné stavby, ktoré v súboroch alebo osamelo stoja v protiklade k dvorcem — kúriam; ich pôvodným poslaním bolo zaopatrovať kráľovskú družinu, ktorá v ranom období cestovala po svojich dvorcoch. Kúrie s hospodárskymi dvorcami možno súčasne pokladať za sídla najstarších predstaviteľov šľachty. Príbytky poddaných boli priestorovo podobné. Nadradenosť sídla zemepána sa vyjadrovala najmä rozmermi a kvalitou stavby. Úvahy

o profánnych stavbách podľa funkčného druhu majú široký záber a obohacujú poznatky v tejto oblasti. Zložitejšia a menej ujasnená ostala zložitá otázka vzniku dedinských a mestských sídliskových útvarov na Slovensku a hodnotenie románskych objektov v nich. Azda aj preto, že sa tejto najmenej atraktívnej skupine v rámci skúmania a vývinu architektúry na Slovensku nevenovala zatiaľ žiaduca pozornosť ani zo stránky priestorovej tvorby, zaiste predovšetkým pre nedostatok podkladového aj pramenného materiálu. Istá metodická rozpačitosť sa javí preto aj v štúdiu, kde sled kapitol (s. 44—74) a teoretické delenie na skupiny (s. 69) vyznievajú miestami rozporne. A keď už úvaha teoreticky člení profánnu architektúru tohto obdobia do štyroch hlavných skupín, iste by tam organicky mohla, ba mala byť aspoň evidenčne začlenená aj tzv. sakrálna architektúra, keďže ona s profánnou architektúrou spolu tvorila jeden organicky, funkčne spätý celok, tak ako na to pri analyzovaní štruktúry miest, hradov a kláštorov poukázala aj autorka. Dôsledne spätšie analyzovanie všetkých skupín stavieb by viedlo medzi iným aj k poznatkom metodiky tvorby životného a architektonického prostredia v urbanizovanom krajinnom prostredí, čo by potom z hľadiska pamiatkovej ochrany mohlo viesť navyše aj k zámernej ochrane makropriestorov, na čo v praxi naša pamiatková ochrana spravidla zabúda. Potvrďuje to ostatne aj štúdia v kapitole Ochrana pamiatok románskej architektúry (s. 166—167 „hľadiská všeobecnej metodiky pamiatkovej starostlivosti“). Odstrašujúcim príkladom je zanedbanie takýchto kritérií ochrany v Bratislave, napr. uvoľnenie domu sv. Martina aj domu „U dobrého pastiera“ zo širších súvislostí likvidovaním celého južného aj východného podhradia od hradu, alebo naopak brutálne zahustenie priestranstva cour d'honneur veľkého evanjelického „Štúrovho“ chrámu na Pannenskej ulici nadstavbou nárožia atď., a to všetko v súčasnosti.

V kapitole Sakrálna románska architektúra sú štyri podkapitoly venované kláštorom vo vzťahu k dobovej štruktúre reholí a tri podkapitoly kostolom diferencovane podľa typologických charakteristik utvárania chrámových priestorov pre konkrétne potreby, nie nezávisle od predstáv a potrieb príslušných kláštorných bratov.

Na našom území sa zákonite zachoval pomerne veľký počet sakrálnaj najmä chrámovej architektúry z doby románskej rozličnej umeleckej aj historickej hodnoty. Jej výstavba vznikla súbežne s rozvojom cirkevnej organizácie s hustotou osídlenia z iniciatívy feudálov a mníchov ako nositeľov „vládnúcej triedy“. Vtedy sa predovšetkým v kláštoroch sústreďovala všetka vzdelanosť, teda aj stavebné umenie. Kláštory mali organizačnú nadväznosť na cirkevné strediská aj v medzinárodnom meradle, a tak súc aj dobre informované boli nositeľmi stavebného pokroku, z čoho vyplývalo, že ich stavebná činnosť, často aj donátorský vplyv úzko nadväzoval na obdobnú tvorbu a skúsenosti najmä južných a západných kultúrnych stredísk Európy. Takýto skutkový stav potom neobyčajne poznačil rozvoj celej výstavby, predovšetkým však chrámovej architektúry, z hľadiska potrieb ľudu, jeho spoločenských centier aj dominant jeho sídlisk, často „združených obcí“ (farností), poznačených spravidla vysokou urbanistickou kvalitou ešte citlivo rešpektujúcou krajinné prostredie.

Metodiky dizertačnej práce aj tu charakterizuje dobrý všeobecný historický a teoretický prístup, kompletná registrácia a súpis, opísanie artefaktov s prihliadnutím na špeciálne požiadavky „investorov“, najmä reholí, a nakoniec ich osobitné syntetické hodnotenie a začlenenie podľa tvaru empor do pracovného systému (s. 118—119 — Birnbaum) bez prihliadnutia na zemepisnú a politicko-správnu polohu lokality a z nich vyplývajúce dôsledky funkčné, typologické, technologické a psychologické. Volený metodický postup, aj keď sa pozdáva, že je miestami azda rozvláchny (s. 89, 90 atď.) pri nevyhnutnom opakovaní niektorých už uvedených javov, má svoje prednosti najmä v tom, že porovnávacou metódou lepšie vedie k niektorým syntetickým záverom (typologická charakteristika, vplyvy, stavebné etapy, rozmery, spresnenie datovania atď.). Tým, že práca vznikla v kontakte s výskumom a súpisovou prácou v teréne, prináša veľa nových poznatkov, nových podnetov aj preto, lebo jej autorka má schopnosti pre analytické videnie a syntetické vyvodzovanie príslušných záverov s prihliadnutím na exponovanú polohu slovenských lokalít románskej architektúry na európskej križovatke kultúr. Do materiálu vkĺzlo aj nie-

koľko nedopatrení alebo ešte sporných otázok, ako napr. lokalizovanie chrámu sv. Salvátora v Bratislave (s. 70, 140), dátum založenia opátstva v Pannonhalme, zdôvodnenie lokalizovania dómu sv. Martina (s. 70).

Posledná kapitola Ochrana pamiatok slovenskej architektúry je vlastne druhým okruhom záujmu dizertačnej práce. V kapitole sa usiluje autorka zhrnúť vývoj pamiatkovej ochrany pri historickom prístupe všeobecne a s prihliadnutím na románsku architektúru aj osobitne. Starostlivosť o pamiatky je nová, približne 100-ročná. Všetky predchádzajúce historické zásahy neboli dosť uvedomelé, pretože ich cieľom bola predovšetkým nevyhnutná údržba stavebno-technického stavu a prispôbenie novým potrebám. Románska architektúra ako pamiatky najstaršej štýlovej epochy stredoveku v strednej Európe sú poznačené aj na Slovensku častými prestavbami aj štýlovými úpravami, a tak vznikol vedecký problém ich identifikovania, datovania a zhodnotenia, ale aj záchrany a ochrany ako kultúrnej pamiatky. Fázy vývoja pamiatkovej záchrany a ochrany demonštruje štúdiá dobre na slovenských príkladoch. Zaujíma stanovisko k vývojovým prístupom: puristickému, tektonickému, romantickému, opierajúcim sa najmä o Schmidtovu viedenskú školu. Zámery tejto staršej školy mali klady aj nedostatky, v podstate boli „takmer bezduchým kopírovaním údajne verných a presných pôvodných architektonických zámerov a tvarov“. Podľa tvrdenia štúdie zlom vo vývoji názorov, sprevádzaný aj konkrétnymi realizáciami, nastal na Slovensku po roku 1918 zavedením metódy konzervačnej, v čom však nemožno plne súhlasiť, keďže dozvuky romantizmu a nedostatočné skúsenosti, najmä po druhej svetovej vojne, dokazujú často opak. V štúdiu autorka sa ďalej usiluje zhrnúť metodiku postupov súčasnej pamiatkovej starostlivosti založenej na serióznych teoretických základoch, na komplexnom systéme výskumov pamiatkových zámerov, na špecializovanej projekcii atď. V ďalšom potom adresne na pamiatkovú ochranu románskych kultúrnych pamiatok sa usiluje formulovať aj metodický návod na ich zabezpečenie (s. 166—170) a osobitne zdôrazňuje význam potreby vždy skúmať možnosti ďalšieho dlhodobého funkčného využitia s konkrétnou funkčnou náplňou. Celkový prístup ku

koncipovaniu metodiky pamiatkovej ochrany je nesporne podnetný aj dosť ucelený. Predsa však naša pamiatková ochrana t. č. neuspokojuje. Dobře by bolo v kapitole o ochrane pamiatok sa analytickejšie dotknúť aj základnej koncepcnej otázky, resp. kritéria ochrany: historického prostredia, ochrany súborov vo vyšších jednotkách aj ochrany historických miest historických jadier. Prax ukazuje, že principiálnou otázkou pamiatkovej ochrany nie je dnes ani najlepšia ochrana konkrétnej izolovanej pamiatky, ale ochrana historického prostredia, ktorého organickou časťou je chránená a udržiavaná živá historická pamiatka aj preto, lebo historické priestorové prostredie má často väčšiu kultúrnu hodnotu ako izolovaná objektívna pamiatka registrovaná v súpisoch pamiatok (školský príklad Rybné námestie v Bratislave atď.).

B. Hodnotenie práce

Dizertačná práca je podľa titulu zameraná na otázku románskej architektúry na Slovensku a jej pamiatkovej ochrany. V tomto rámci sa autorka usiluje komplexne postihnúť — evidovať, stručne hodnotiť a datovať predovšetkým všetky druhy románskej architektúry a zhrnúť kritériá modernej ochrany pamiatok predovšetkým vo všeobecnosti. Ciele, ktoré si vytýčila, sú tematickým aj spoločenským dosahom veľmi široké, náročné aj závažné. V záujme ich dosiahnutia pristupuje k práci metodicky a čo najviac komplexne. Historický prístup je dobre a relatívne široko fundovaný. Autorka pozná väčšinu pamiatok bezprostredne z lokalít, a to v súvislosti s realizovaním vedeckovýskumnej súpisovej akcie pamiatok na Slovensku, realizovanej v kolektíve. Opiera sa ďalej o excerptovanie a analytické hodnotenie rozsiahlej i menej prístupnej literatúry domácej, ako aj zahraničnej. Prínosom práce je dobrý súhrn prameňov, ich stručná bibliografia a hodnotenie, ďalej osobitne dobrá nadväznosť na základné maďarské pramene. Vznik a vývin pamiatok sa usiluje hodnotiť správne v historickom priestore strednej Európy. So záujmom a pozorne skúma najnovší vývin poznatkov aj na báze súčasných archeologických vykopávk. V predloženej štúdiu ako dizertačnej práci nastoľuje viaceré pracovné vedecké hypotézy, poukazuje na potrebu predatovať

vznik viacerých pamiatok. Analytické glosy štúdie majú dostatočne široký záber. Hodnota práce je v širokom rozhlade a vhodnej syntéze poznatkov s prihliadnutím na lokality slovenských románskych pamiatok na križovatke hospodárskych, kultúrnych a mocenských sfér a vplyvov. Prínosom práce je aj to, že sa usiluje aj o určovanie okruhu a prínosov týchto vplyvov. V práci je viac teoretických inštruktívnych úvah, ktoré ju nielen dopĺňajú, ale aj prispievajú k pochopeniu súvislostí vo vývine. V práci je veľa objektívneho a utriedeného materiálu.

V predloženej práci autorka ukázala, že sa vie samostatne, metodicky vyrovnáť s problémami pri riešení náročných teoretických a vedeckých problémov, preto navrhujeme, aby kandidátka prom. hist. Blanka Kovačovičová-Puškárova podľa platných predpisov o konaní pri udeľovaní vedeckých hodností (§ 17 ods. 1 a 2 vyhl. č. 198 Zb.) bola pripustená k obhajobe svojej kandidátskej dizertačnej práce.

Akademik Emil Belluš

BLANKA KOVAČOVIČOVÁ-PUŠKÁROVA Románska architektúra na Slovensku a jej pamiatková ochrana

Posudok kandidátskej dizertačnej práce

Vyššie tridsať rokov nás delí od vydania dvoch základných diel o románskom umení nášho územia, ktorých autormi boli Václav Mencl (*Stredoveká architektúra na Slovensku*. Kniha prvá. Stavebné umenie na Slovensku od najstarších čias až do konca doby románskej. Praha-Prešov 1937) a Tibor Gerevich (*Magyarország románkori emlékei*. Budapešť 1937). Pokiaľ Gerevichovo dielo, obsahujúce syntetické spracovanie všetkých odvetví románskeho umenia v Uhorsku v rámci kultúrno-historického vývoja, ostalo u nás bez ozveny, vyvolalo Menclovo úzko špecializované a v metodike príkladné dielo živý ohlas najmä v radoch mladých slovenských historikov, ktorí však oponovali v podstate skôr tendenčným hypotézam Václava Chaloupeckého o osídlení starého Slovenska než Menclovmu pozitivistickému zámeru podať gene-

tický vývoj architektúry na Slovensku na základe systematického formálneho rozboru samých pamiatok a ich konfrontáciou s historickými údajmi v interpretácii Chaloupeckého (*Staré Slovensko*. Bratislava 1923).

Spomínané základné diela T. Gerevicha a V. Mencla zhrnuli takmer všetky dovtedy známe zistenia, výsledky a poznatky predošlých výskumov a publikácií a sú materiálom také rozsiahle a vyčerpávajúce, že každý ďalší výskum a spracovanie románskeho umenia musel a musí sa ešte stále k nim vracaf a zaujať k nim stanovisko z hľadiska zmien a novej situácie, ktoré medzitým nastali. Pritom nebudú to len dopĺňajúce aspekty súvisiace s materiálom obohatením látky (napr. nové archeologické výskumné výsledky, náhodné objavy, odkryté románske jadrá novších stavieb pri demoláciách, vojnové poškodenie stredovekých budov s obnažením ich jednotlivých stavebných fáz a pod.), ale v súvislosti s Menclovým dielom aj nové stanoviská k ideologickej interpretácii otázok rozsahu a kontinuity slovanského osídlenia v období pred Veľkomoravskou ríšou a po nej. Požiadavku nevyhnutnej revízie v tomto smere vyvolala už veľmi prudká polemika okolo nitrianskeho Pribinového kostola v tridsiatych rokoch a po nej vyvolaný zvýšený záujem o Pribinu a o Veľkomoravskú ríšu, sústredený najmä do výskumov historickej archeológie. Podobný, ale iným smerom vedený záujem bol aj v Maďarsku, kde archeologický výskum mal objasniť kontinuitu antického dedičstva Panónie s keszthelyskou avarsko-slovanskou kultúrou, najmä sledovaním christianizácie tohto územia, ktorého kultúru prevzali maďarské kmene po usadení sa v Podunajskej oblasti. Archeologické výskumy v Maďarsku odkryli roku 1942 medzi inými aj pribinovské stavby v tej oblasti Blatenského jazera v blízkosti Zalaváru, ktorá sa identifikovala s lokalitou uvedenou v spise *Conversio Bagoariorum et Carantanorum*. Najväčšia z týchto stavieb, bazilika sv. Hadriána, zároveň potvrdila tradíciu karolínskej stavebnej orientácie, ktorá súvisela s južnou, ravenskou oblasťou. Do tejto oblasti smerovali aj cirkevné stavby akvilejského patriarchátu, ku ktorému patrilo aj územie Dolnej Panónie. Nález týchto panónskych kamenných kostolov, založených v dobe kniežata Pribinu (847—861) a Koceľa (861—874),

vyvrátil staršiu už Niederlem hlásanú hypotézu o výlučne drevenej architektúre Slovanov (Niederle: *Slovanské starožitnosti*. Praha 1906, 1910; Niederle: *Základy staré slovanskej kultúry*. Praha 1926—1927), ktorú napriek stredovekým správam Conversia o účasti soľnohradských murárov, maliarov a tesárov na Pribinových stavbách dôsledne a dôrazne prízvukovali českí odborníci aj v súvislosti s pribinovým nitrianskym kostolom. Zdôraznenie drevenej architektúry ako jedinej možnej stavebnej techniky na Nitrianskom hrade vyvolalo u dr. Jura Hodála a v mladej slovenskej generácii určitý pocit krivdy, hoci pôvodne akiste nebolo myslené pejoratívne, ale skôr súviselo s vtedajšou vedeckou otázkou zistenia autochtónneho výtvarného prejavu barbarskej Európy v tej koncepcii, ako sa s ňou stretávame u J. Strzygowského (*Der Norden in der bildenden Kunst Westeuropas* 1926; *O razvitku starohrvatske umjetnosti* 1927; *Altslawische Kunst* 1929). Strzygowského myšlienky otvorili nové perspektívy na otázky kultúr európskych národov pred christianizáciou a do značnej miery prispeli k rozšíreniu bádateľskej činnosti v tejto sfére. Nové archeologické objavy v jednotlivých európskych krajinách medzitým potvrdili, že prvé kresťanské stavby v barbarských oblastiach boli prispôbené miestnym pomerom, ba nová viera neraz nadväzovala na staré kultové tradície a len po hospodárskom a politickom upevnení svojej pozície začala presadzovať nové formy a techniky, odlišné od miestnych pomerov. Kamenný kostol a latinský bohoslužobný jazyk sú v najčastejších prípadoch symbolom dovŕšenia procesu kultúrnej prestavby a začlenenia územia do politických vzťahov a súvislostí ranofeudálnej Európy (*Forschungen zur Kunstgeschichte und christlichen Archäologie. III. Karolingische und ottonische Kunst*. Wiesbaden 1957). Okolnosť, že vo Veľkomoravskej ríši došlo k programovému zavedeniu národného bohoslužobného jazyka privolaním Cyrila (Konštantína) a Metoda, je preto mimoriadne pozoruhodným javom, ktorému naši historici doteraz nevenovali dostatočnú pozornosť, aj keď otázky byzantskej orientácie boli už častejšie nadhodené (výstava Veľkej Moravy, usporiadaná v Prahe a v Nitre, ako aj v zahraničí).

Naše poznatky o kultúre a stavebnej činnosti

Veľkej Moravy sa podstatne rozšírili vďaka vykopávkam v Starom Meste a v Mikulčiciach, ktoré sa uskutočnili v rokoch 1949—1955. Počas nich objavili aj kamennú architektúru so značnou technickou vyspelosťou a bohatými stavebnými variantmi cirkevných a profánnych objektov. Napokon k otázke veľkomoravských stavieb prispeli aj vykopávky na Bratislavskom hrade, kde odkryté základy bazilikálnej stavby z 9. storočia pripomínajú schému kostola sv. Hadriána pri Zalaváre. Pozoruhodné výsledky sa dosiahli aj pri vykopávkach v Nitre, ktoré sa uskutočňovali od roku 1955. Tu B. Chropovský v priestore tzv. Martinského vrchu odkryl rozsiahle hradisko, v strede ktorého stál novší románsky kostol sv. Martina, zborený ešte v rokoch 1911—1912. Pod základmi tohto románskeho kostola objavili pri vykopávkach staršie zvyšky predrománskeho prvého kostola, stavaného v prvej polovici 9. storočia. K starším predrománskym prvkom viedol aj výskum v Nitre-Párovciach, kde pod dnešným kostolom, pochádzajúcim z 12. storočia, našli základy staršieho objektu stavaného do slovanského sídliskového podlažia, stavba však pochádza už z 10. storočia. Do okruhu typov kostolov veľkomoravských s orientáciou na staviteľstvo obdobia Karolingov v strednej Európe (Panónia, ilýrsko-dalmatínska oblasť) zaradila slovenská archeológia (Habovštiak, Polla, Puškárová) starší objekt vykopaný v základoch v Barátke v rokoch 1958—1960, kde odkryli dve stavby vzájomne sa prekrývajúce, ako aj základy kostola v Krásne, datované približne do polovice 11. storočia. Napokon vo veľkomoravskej tradícii mohla ešte vzniknúť stavba predrománskeho kostola v Kostoľanoch pod Tribečom, podľa nálezov okolitého cintorína datovaná do roku 1050, ktorá sa približuje typu kostola karolínskeho hradu Karnburg v Korutánsku (podľa analógie uvedenej J. Cibulkom pri rozbere kostola v Modre, — Cibulka: *Veľkomoravský kostel v Modre*, s. 99—101).

K výsledkom archeologických vykopávok usku-točnených v rokoch 1938—1955 V. Mencl zaujal svoje stanovisko ešte roku 1956 v článku *Románska architektúra na Slovensku vo svetle nových vykopávok* (v časopise *Pamiatky a múzeá*, 5, s. 74—81), v ktorom poukazuje na charakteristický pretiahnutý pôdorys apsidy ako na spoločný slo-

hový znak všetkých slovanských kostolov 9. storočia, dokázaných na území Veľkej Moravy, Panónie a v ilýrsko-dalmatínskej oblasti. Ďalej tvrdí, že v 9. storočí, keď sa rozšírila známosť kamennej architektúry u panónskych a moravsko-slovanských Slovanov, bolo rozhodujúcim činiteľom na všetkých severných pobrežiach Stredozemného mora a v Lombardii umenie Ravenny, ktoré sa sformovalo už v 5. storočí splynutím antických a byzantských prvkov a v priebehu 6.—8. storočia buď dožívalo v kultúrach barbarských národov, alebo bolo u nich znovu oživené. Ravenské umenie a jeho stavebné typy stali sa príkladom karolínskeho umenia (Cáchy), prenikali všade do barbarských oblastí, najskôr boli prevzaté Longobardmi (6.—8. stor.) a Chorvátmi (7.—8. stor.), kde sa vyvíjali veľmi osobitým spôsobom. V 9. storočí bola transformácia ravenského umenia v rámci nového usporiadania kresťanskej Európy zhruba dokončená. Podľa V. Mencla nadviazali panónski a korutánski Slovanovia, takisto ako aj Veľká Morava na longobardsko-chorvátske umenie, s ktorého oblasťami dostali sa do styku jednak susediacou polohou (Korutánsko, Dolná Panónia), jednak prostredníctvom Lombardie, cez ktorú viedli dôležité cesty na sever. Ranostredoveký typ lombardsko-dalmatínsky sa uplatnil tak v pozdĺžnych, ako aj v centrálnych kostoloch panónskych Slovanov a šíril sa i smerom na Veľkú Moravu, odkiaľ sa mohol dostať i do Čiech, kde už v dobe otónskej pod vplyvom západného priestorového vývoja získal najmä v centrálnych stavbách osobitý charakter, realizovaný najskôr pri stavbe svätovítskej rotundy. Menclove úvahy nadväzujú na hypotézu J. Cibulku (súvis svätováclavskej rotundy so Zadarom) a J. Strzygowského (*Altslawische Kunst*).

Keď sa po rozpadnutí Veľkej Moravy a po bojových výpadoch maďarských kmeňov na Východnú marku a Bavorsko (907—972) pomery konsolidovali, pokračovala christianizácia východnej Európy v novoutvorenom uhorskom štáte (Gejza 972—997 a Štefan 997—1038) smerom z juhu a z Čiech (biskup Adalbert z rodu Slavníkovcov, Radla Astrik). Kostolné stavby na starom území južných poriečnych rovín niekdajšej Veľkej Moravy zhodne so Zadunajskou oblasťou niekdajšej Panónie si zachovali staršiu orientáciu lombard-

sko-dalmatínsku azda kontinuitne, alebo bola táto orientácia oživená po pričlenení Dalmácie k uhorskému štátu za Ladislava I. (1077—1095). Je zaujímavé, že ani naša, ani maďarská umelecko-dejepisná veda si túto okolnosť nevšimla, hoci práve v nej mohli by sme nájsť vysvetlenie na dlhé pretrvávanie predrománskych pôdorysných typov lombardsko-dalmatínskej orientácie, s ktorým sa stretávame aj pri sakrálnej architektúre z 12. a prvej polovice 13. storočia. Zo stavebného rozboru sakrálnej stavieb, ktoré sa nám z tejto doby zachovali a ktorými sa po prvý raz obšírne zaoberal V. Mencl vo svojom diele o románskej architektúre (c. d. z roku 1937), vidíme totiž veľmi jasne, že tradícia Veľkej Moravy a s ňou aj panónska tradícia, smerujúca k juhu, trvala ešte veľmi intenzívne a jej nositeľmi bolo slovanské autochtónne obyvateľstvo týchto oblastí, u ktorého môžeme predpokladať nepretržité trvanie kresťanstva už od 9. storočia. Otázke postupného podmanenia dnešného územia Slovenska Maďarmi v priebehu 10.—11. storočia venuje sa najnovšie Peter Ratkoš (článok v zborníku *O počiatkoch slovenských dejín*. Bratislava 1965), ktorého stanoviská našli ohlas aj v tejto kandidátskej práci a nastolili aj otázku nového datovania väčšiny pamiatok, kde vznikli pochybnosti o správnosti Menclom predpokladaného vzniku stavieb (pozri s. 5 kandidátskej práce).

Pokiaľ pri získavaní poznatkov o stavbách predrománskeho obdobia z 9.—10. storočia pomohli predovšetkým archeologické vykopávky, bolo nasledujúce románske obdobie obohatené novými údajmi, ktoré sa zistili pri systematickom súpise pamiatok na Slovensku. Súpis viedol v rokoch 1954—1959 Slovenský pamiatkový ústav a jeho výsledky sú čiastočne už zverejnené v I. a II. zväzku *Súpisu pamiatok na Slovensku* A-J a K-P. Ostatné zväzky sú v tlači. Do súpisových prác bola zapojená aj autorka posudzovanej kandidátskej dizertácie, poverená vo väčšine prieskumov vedúcou úlohou v teréne. Pri týchto terénnych prácach získala rozsiahly prehľad o celom materiáli a mala aj príležitosť prieskumom objektov poškodených za vojny s odkrytými alebo deštruovanými múrmi zisťovať staršie stavebné jadrá, ktoré pochádzali často aj z pôvodnej prvej stavebnej etapy románskej. Cenné doklady získala aj pri demoláciách

ťažko poškodených objektov, kde sa našli zvyšky starších stavieb v základoch demolovaných budov. Nemenej dôležité boli aj výsledky sondáží, ktoré predchádzali dokumentačným výskumom, potrebným pre projekčné zámery. Z bohatej ochrannárskej praxe získala autorka mimoriadne cenné poznatky, ktoré čiastočne zverejnila v menších časopiseckých štúdiách (*Pamiatky a múzeá*, *Vlastivedný časopis*, zborník *Zo starších výtvarných dejín Slovenska* a pod.). Výsledky svojich urbanistických poznatkov spracovala aj v malých monografiách s vlastivedným a propagačným charakterom. Vedeckou problematikou predrománskej a románskej architektúry sa začala zaoberať, keď nahromadený nový materiál priam nútil k doplnkom a k revízií Menclovho diela z roku 1937, s ktorým mladá slovenská generácia nesúhlasila v otázkach datovania, v urýchlennom premieňaní historických údajov na umelekohistorické fakty a v suverénnom generalizovaní, ktoré chápala táto mladá generácia ako predčasné. Autorka je žiačkou V. Mencla, s ktorým spolupracovala aj pri prvých súpisoch čiastkovej úlohy ľudovej architektúry. Tému svojej kandidátskej dizertácie volila z presvedčenia, že svojou aktualitou pomôže aj pri riešení stále otvorenej otázky kontinuitného vývoja pôvodného slovanského osídlenia od 9. storočia až do veľkej kolonizačnej vlny za Štefana II. (1116—1131) a po tatárskom vpáde (1241). Na svojej kandidátskej dizertácii pracovala niekoľko rokov, lebo musela začleniť nové výsledky do vývojových súvislostí po konfrontácii so staršími výsledkami V. Mencla, čo si vyžadovalo revíziu všetkých Menclových údajov od lákavých hypotéz formálneho rozboru až k najmenším detailom historického dokazovania. Autorka musela pritom vychádzať z obšírnej znalosti dejín a umeleckej situácie za čias Karolingovcov a Otónovcov v Európe a zo špecifických pomerov Uhorska za Arpádovcov. O rozsahu nových dopĺňajúcich objavov a nálezov uvádzame tu iba holé štatistické dáta podľa predbežného zoznamu na strane 205—225 predloženej kandidátskej práce: autorka zaradila spolu 60 doteraz neznámych kostolov — románskych podľa najstaršieho jadra stavby, 32 nových lokalít vykopávkami odkrytých a neodkrytých a 17 nových archívnych údajov o stavbách 12. a 13. storočia, pričom tieto posledné údaje sa týkajú zväčša profánnej

architektúry. Zdá sa však, že vo väčšine týchto prípadov Slovenský pamiatkový ústav (SÚPSOP) ešte nezačal zameriavať a architektonicky skúmať novoobjavené objekty, a tak bola autorka nútená pri interpretácii románskeho obdobia, na rozdiel od predchádzajúceho predrománskeho obdobia, niektoré už známe fakty opakovať a svoju pozornosť zamerať skôr na čiastočnú korektúru doterajších poznatkov a na revíziu Menclovho datovania objektov. Svoju prácu však postavila na iných metodických formách, ktoré jej umožnili novú interpretáciu materiálu, známeho už z Menclových prác. Mencl, ako architekt, koncipoval svoje dielo o románskej architektúre exaktnou systematickou logickej stavby rozborov. Skúmal každý objekt osobitne analytickou metódou a jednotlivé rozborové začlenil do väčších typologických celkov podľa významu a subordinácie. Skladba diela je jasne členená a veľmi prehľadne usporiadaná. Veľký syntetizujúci prehľad uplatnil až v závere knihy. Naproti tomu si kandidátka zvolila syntetický spôsob skladby s uplatnením väčších historických rozborov, ktoré mohla rozšíriť aj do širších relácií európskeho vývoja. Svoju metodicky náročnú interpretáciu prispôbila teda skôr vedeckej štruktúre spoločenských vied, ktorú v oblasti dejín umenia príkladne realizovali jednotlivé tematické monografie nemeckej série príručiek *Handbuch der Kunstwissenschaft*.

Práca obsahuje krátky úvod (s. 1—7), všeobecný prehľad dejín v období od 9. storočia do kolonizácie po tatárskom plene v 13. storočí a štyri veľké tematické časti (I. Predrománske umenie, II. Profánna románska architektúra, III. Sakrálna románska architektúra, IV. Ochrana pamiatok románskej architektúry) doložené príslušnou anotáciou, očíslovanou priebežne od strán 1—269. Pripojené prílohy podávajú predbežný zoznam pamiatok románskej architektúry na Slovensku podľa lokalít v abecednom poriadku a dokumentačný fotografický materiál. Každá z tematických častí sa delí na menšie celky, ktoré v predrománskej časti nie sú označené, v ostatných častiach sú však tieto menšie celky uvedené pod titulkami (pozri Obsah na 298. strane rukopisu).

V úvode autorka podáva stručný prehľad o vývoji vedeckého pamiatkového záujmu od polovice

minulého storočia do roku 1945 s poukazom na literatúru o románskom umení tohto obdobia. Poukazuje pritom na známy spor okolo Chaloupeckého diela *Staré Slovensko* a na vplyv tohto diela prejavujúci sa v názoroch umelekohistorických prác (Hoffmann, Wagner), najmä však v práci V. Mencla. Bádateľské výsledky z posledných dvadsiatich rokov (1945—1965) pripisuje autorka všeobecnému rozvoju slovenskej vedy, ktorá sa značne prehĺbila založením nových vedeckých ústavov, pričom hodnotí najmä činnosť archeológov a významné objavy pri vykopávkach na Morave, ktoré dokázali, že už na Veľkej Morave bola kamenná architektúra všeobecnejšie známa. V niektorých prípadoch boli tieto veľkomoravské kamenné stavebné typy doložené aj na Slovensku v materiáli z 11. storočia. V úvode je aj krátka zmienka o vzniku, postupe a cieľoch jej práce (s. 7), ako aj prehľad členenia.

Označenie všeobecného prehľadu dejín názvom *Pomery na Slovensku v období raného feudalizmu* nevystihuje dostatočne obsah tejto kapitoly, lebo začiatky dejín Slovanov patria časove, resp. vývoje ešte do predfeudálneho obdobia vzniku kmeňových zväzkov a do 6. storočia sa odohrávajú teritoriálne mimo územia Slovenska (Peter Ratkoš: *Pramene k dejinám Veľkej Moravy*. Druhé vydanie. Bratislava 1968). V texte tohto historického prehľadu chýbajú odkazy na literatúru, z ktorej autorka čerpala; tu sa žiada napr. doplniť údaj o hypotéze, že medzi Samovou ríšou (623—658) a Veľkou Moravou (zal. okolo rokov 831—833) bola priama následnosť (s. 9). Na strane 13 chýba dopĺňajúca poznámka, že kráľovský mešec s vyšívaným nápisom v cyrilike sa nachádza vo Viedni v cirkevnej pokladnici (Gerevich: *Magyarország románkori emlékei*, s. 250).

Do časti o predrománskom umení (časť I) autorka začlenila konfrontáciu slovenského ľudového staviteľstva s predpokladanými formami a technikami predrománskeho obdobia, ktoré čiastočne poznáme z vykopávok. Skúmala pritom veľmi archaické formy a techniky ľudových hlinených stavieb južného Slovenska a zrubové konštrukcie hospodárskych stavieb lesného pásma, ktoré pripomínajú zrubové stavby predrománskych slovenských pevností. Problematiku sledovala z hľadísk historickej etnografie, u nás veľmi obľúbenej ešte

z čias Niederleho a oživenej v niekoľkých článkoch V. Mencla, z ktorého hypotéz vyšla aj autorka. Vcelku však mohla venovať väčšiu pozornosť funkčnosti týchto stavieb, ktorá podľa vývojového stupňa spoločnosti je veľmi podobná v najrozličnejších európskych a mimoeurópskych oblastiach (Bulharsko, Maďarsko, Normandia, Malá Ázia, Afrika, Borneo). — V druhej téme tejto I. časti práce (s. 24—43) sa autorka pokúsila načrtnúť kontinuitu medzi predrománskymi cirkevnými stavbami 9.—11. storočia na Slovensku, odkrytými pri najnovších vykopávkach (Bratislava, veľkomoravský kostol z 9. storočia; Nitra, predrománsky kostol na Martinskom vrchu pri Nitre z 9. storočia, zvyšky staršieho kostola z 10. storočia pod románskym kostolom v Párovciach; základy staršieho kostola v Barátke pri Leviciach z 11. storočia; základy predrománskeho kostola v Krásne z polovice 11. storočia a staršia časť dodnes jestvujúceho kostola v Kostolanoch pod Tribečom z prvej polovice 11. storočia). Pri rozbere tejto témy B. Kovačovičová-Puškárová vychádza z textu *Conversia* a zo zverejnených výsledkov maďarských a moravských vykopávok, ktoré doplnila slovenským výskumným materiálom. Vzhľadom na to, že táto téma nebola doteraz spracovaná v takom rozsahu a súvislostiach, pokladáme túto časť za autorkin veľmi kladný vedecký prínos.

Rovnako cenná je aj nová interpretácia II. časti práce o románskej profánnej architektúre (s. 44—73). Je spracovaná podľa typov (hrady, obytné a strážne veže, hradné paláce, dvorce a kúrie, mestá) a na základe predošlých publikácií (Gerevich, Mencl, Perényi), doplnených novými výskumnými výsledkami z nášho územia. V texte sú začlenené kratšie i dlhšie odkazy na všeobecný európsky vývin (zväčša podľa Pipera, Schuchhardta, Passargea, Gurlitta), ktoré by bolo dobré zaradiť buď do poznámok, alebo vyznačiť inou sadzbou (petitom). Autorkin zámer poukázať na kontinuitný vývoj uvedených typov profánnej architektúry s 8. a 9. storočím, teda s obdobím prvých slovanských štátnych útvarov, nebol teoreticky ťažký, veď základy všetkých týchto typov sú staršie a súvisia s rímskou tradíciou, ba aj so staršími kultúrami Európy. Žiaľ, archeologické vykopávky sú zatiaľ skromné (aj inde), takže nemôžu dostatočne podporiť veľkú pravdepodobnosť teórie.

V III. časti (Sakrálna románska architektúra, s. 74—174) sa Blanka Kovačovičová-Puškárová opiera o výsledky Menclových výskumov, ktoré reviduje len pri pokusoch o nové datovanie, ako aj pri zaradení do skupín. Pokiaľ u Mencla bol materiál triedený do skupín aj z hľadiska stavebného materiálu (skupina juhoslovenskej tehlovej architektúry), toto hľadisko je u Puškárovej-Kovačovičovej eliminované, takže objekty z tejto skupiny (tehlové) sú zaradené buď medzi emporové kostoly, alebo benediktínske a premonštrátske kostoly, prípadne aj medzi kostoly rodových kláštorov. Jednotlivé analýzy objektov, ktoré Mencl vždy uvádzal topograficky (obce), dostali sa u Puškárovej-Kovačovičovej do všeobecných prehľadných, syntetických rozborov. Väčšie rozdiely v datovaní sú len v prípade niekoľkých kostolov (Koliňany 50 rokov, Streda nad Bodrogom 40—60 rokov, Svinica 80—100 rokov), ba niektoré kostoly označuje autorka za mladšie než Mencl (Kalinčákovo, Klížske Hradište, Jur, Sedmerovce-Pominovce, Veľká Trňa). Pri skupinách B. Kovačovičová-Puškárová zavádza novú skupinu „rodových kláštorov“, ktorých výskum v Maďarsku v posledných rokoch značne pokročil (maďarský názov: *családi kolostorok*, *nemzetségi monostorok*, *nemzetségi templomok*). Typ kostola tejto skupiny je vždy dvojvežový a má zemepanskú emporu, priestorove je vo väčšine prípadov jednolodový. Kláštory a kostoly tejto skupiny spravovali cisterciiti a premonštráti, čo by svedčilo o ich vzniku v priebehu 12. storočia. Staršie kláštory a kláštorne kostoly sú totiž benediktínske. Rodové kláštory sú menšie ako rehoľné kláštory; sú obsadené iba malým počtom rehoľníkov. Autorka označuje kostoly v Rimavských Jánovciach, v Krušovciach, Diviakoch nad Nitricou, Štvrtku na Ostrove, vo Svodíne a v Kaplnej za kostoly rodových kláštorov, ku ktorým ešte priraduje premonštrátsky kláštor v Bzovíku, berúc do úvahy jeho staršiu cisterciátsku fázu za comesa Lamparta. V bohatom materiáli zaradenom do skupín: Benediktínske kláštory (s. 76—81), Premonštrátske kláštory (s. 84—88), Dominikánske kláštory (s. 88), Cisterciátske kláštory (89), Emporové kostoly (s. 95—125), Centrálné stavby (s. 126—142) a Farské kostoly (s. 143—147) je pomerne málo nových objavov [v Bíni základové ryhy kostola v loka-

lite Apátipart, druhý kostol v základoch prvého v Barátke, základy tehloveho kostola v lokalite Páldomb pri Bohatej, základy emporového kostola v Podhoranoch-Sokolníkoch, kostol v Hradišti pri Skačanoch, románske jadro kostola v Pastovciach, kostol v Boldogu (prv Matka Božia, maď. Boldogasszony), kostol v Horných Zeleniciach, románske časti kostola v Batizovciach a základy emporového zemepanského kostolíka v zemepanskom dvorci Zálužany-Nemešany (odkrytý Belom Pollom)]. Škoda, že z veľmi veľkého počtu kostolov s románskym jadrom, ktoré uvádza autorka v prílohe (Predbežný zoznam pamiatok románskej architektúry, s. 205—225), nezradila viac objektov do jednotlivých skupín. Akiste boli to iba technické príčiny, o ktorých sme sa už zmienili (s. 8).

V IV. časti práce (Ochrana pamiatok románskej architektúry, s. 149—174) sú najzaujímavejšie údaje, správy a doklady o opravách románskych objektov, najmä kostolov, realizovaných zvyčajne v súvislosti s ich rozšírením. Takéto opravy sleduje autorka od románskeho obdobia (nastavba v Diakovciach, rozšírenie v Boldogu, rozšírenie v Kostolanoch pod Tribečom, rozšírenie v Skačanskom Hradišti) cez obdobie gotické, renesančné a barokové. Barokových prípadov bude rozhodne viac, ako autorka uvádza, keďže v cit. predbežnom zozname ide v najčastejších prípadoch o barokové kostoly s románskym jadrom. Cenné sú aj údaje o najnovších ochranných zásahoch, ktoré majú značnú dokumentačnú hodnotu už tým, že doteraz na rozdiel od ochrannárstva — v období druhej polovice 19. storočia a prvej tretiny 20. storočia — neboli prístupnejšie publikované.

Predložená kandidátska práca nebola ľahkou úlohou a autorka musela prekonať všetky ťažkosti, ktoré sa pravidelne objavujú pri novom spracovaní výsledkov prvých veľkých súhrnných publikácií korpusového významu (v našom prípade Menclových diel). Autorka sa usilovala podať nový rozbor materiálu, obohatený poukazom na historické pozadie súvislostí kontinuálneho vývoja. V otázke kontinuity románskej architektúry s predošlou panónskou a veľkomoravskou architektúrou pripísala veľký význam stavbám, ktoré vznikli v 10. a 11. storočí, ktorých je síce veľmi málo, ale majú z vývojového hľadiska kľúčový význam.

Ak chce autorka svoju prácu vydať tlačou, musí bezpodmienečne začleniť do textov aj analýzy a vyhodnotenia tých novoobjavených objektov, ktoré sú nateraz uvedené v predbežnom súpisovom zozname podľa obcí (s. 205—225). Zároveň musí k týmto objektom vyhotoviť dokumentáciu (pôdorysy, rezy, detailné nákresy etc.) a celý tento nový materiál vedno s výsledkami starších výskumov zaniest do prehľadných máp a prehľadov zostavených podľa doby a typov. Veľmi dobrým doplnkom by bola aj chronologická tabuľka s najdôležitejšími historickými dátami, do ktorých by sa dali zaniest v osobitných kolonkách aj diela s konfrontáciou vzniku diel v zahraničí.

Malé nedôslednosti, ktoré sú nateraz v texte, môžu sa odstrániť bez väčších zásahov. Sú to napríklad duplicita rehoľných stavieb a mestských kostolov, ktoré sú uvedené raz v tej, raz v druhej skupine, ďalej dosť ľubovoľne umiestnené veľké prehľady raz pred kapitolami, raz na konci kapitola a nechronologické zaraďovanie údajov (napr. byzantské pred starokresťanskými, dominikáni pred premonštrátmi a pod.). — Pre lepšie sledovanie kontinuity s predošlou literatúrou (Mencl, Gerevich) žiada sa účelné doplnenie menoslovu obcí staršími názvami (aspoň v zozname) a ich maďarským pomenovaním. Napokon vítali by sme aj odkazy v tom smere, či je údaj prvotný (ešte nepublikovaný) alebo druhotný (prevzatý z literatúry). Uvedené poznámky sú vo svojej podstate myslené len ako návrhy, ktoré by mala autorka akceptovať pre prípad, že by na téme pokračovala, čo by bolo zaiste vítané a želateľné.

Hodnotíme predloženú kandidátsku prácu ako svedomitú a samostatnú, ktorá svojimi novými výskumnými výsledkami a do istej miery aj svojou od Mencla značne odlišnou metódou priniesla nové poznatky o slovenskom románskom staviteľstve obdobia od 9. do 13. storočia, odporúčame ju prijať a autorke udeliť po obhajobe vedeckú hodnosť kandidátky vied.

Dr. Alžbeta Güntherová-Mayerová

Obhajoba sa uskutočnila v Bratislave dňa 24. 3. 1969 v Ústave teórie a dejín umenia Slovenskej akadémie vied.

ars
umeleckohistorická revue Slovenskej akadémie vied — 1975—76, 1—4,
ročník IX—X

Hlavný redaktor: Ladislav Saučín, redakčná rada: Ján Dekan, Elena Dubnická, Anna Petrová-Pleskotová, Karol Vaculík.
Výkonná redaktorka: Katarína Biathová.
Recenzenti: Ján Dekan, Soňa Kovačevičová a Martin Kusý.
Vydal Umenovedný ústav SAV vo VEDE, vydavateľstve Slovenskej akadémie vied, v Bratislave roku 1978 ako svoju 2028. publikáciu. Strán 370. Redaktorky publikácie: B. Princová, A. Ondrušová, K. Moravcová, E. Zikmundová, výtvarný redaktor: Jozef Szabó. 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 I, Jindřišská 14. — Vytlačili Tlačiarne SNP, n. p., Martin. AH 53,3. VH 54,0 (text 27,15, ilustrácie 20,68). Náklad 600 výtlačkov.

