

ARTS 1/1982

**arts**

CS ISSN 0044 — 9008

**1 / 1982**

**zo starého umenia**

**arts**

71—055—82  
509/58 09/3  
Kčs 40,— I

SLOVENSKÁ AKADÉMIA VIED  
UMENOVEDNÝ ÚSTAV

VEDECKÝ REDAKTOR  
Akademik Ján Dekan

RECENZENTI  
Doc. PhDr. Ivo Krsek, CSc.  
PhDr. Ladislav Šášky

ZOSTAVOVATEL  
Dr. Fedor Kresák

# ars

## zo starého umenia

1 / 1982

*Schválilo Ministerstvo školstva SSR  
dňa 8. februára 1982, číslo Š 1159/1982-32  
ako vysokoškolskú príručku  
pre vysoké školy výtvarných umení,  
fakulty architektúry  
a filozofické fakulty vysokých škôl*

VEDA  
VYDAVATELSTVO SLOVENSKEJ AKADÉMIE VIED  
BRATISLAVA 1982

<b>Ján Bakoš</b>	6	Beitrag zur Problematik der Beziehungen der österreichischen und slowakischen Tafelmalerei im zweiten Viertel des 15. Jahrhunderts	
Zrod a cesty sovietskej umeleckohistorickej metodológie		A Contribution to the Problem of Relations between the Austrian and Slovak Panel Painting in the Second Half of the 15th Century	
Зарождение и пути советской художественно-исторической методологии		Autour des rapports de la peinture d'autels et de retables autrichienne et slovaque en deuxième trimestre du XV <sup>e</sup> siècle	
Die Entstehung und die Wege der sowjetischen kunsthistorischen Methodologie			
The Birth and Pathways of the Soviet Art Historical Methodology			
Méthodologie soviétique de l'histoire de l'art — sa naissance et ses voies			
<b>Jindra Bakošová</b>		<b>Mária Spoločníková</b>	
Reliéfna výzdoba severného a západného portálu košického dómu	30	Korpus z Prešova	88
Рельефные украшения северного и западного портала кошницкого кафедрального собора		Корпус из Прешова	
Reliefs des nördlichen und westlichen Portals der Domkirche in Košice		Korpus aus Prešov	
The Relief Decoration of the Northern and Western Portal of the Cathedral of Košice		The Corpus from Prešov	
Décoration en relief des portails du nord et d'ouest du dôme à Košice		Le corps de Prešov	
<b>Ján Bakoš</b>		<b>Mária Smoláková</b>	
Príspevok k problematike vzťahov rakúskeho a slovenského tabuľového maliarstva v druhej štvrtine 15. storočia	56	Objav renesančného priečelia v Bratislave	100
Вклад в проблематику связей австрийской и словацкой живописи на досках во второй четверти 15. века		Обнаружение ренессансного фасада в Братиславе	
		Die Entdeckung einer Renaissance-Fassade in Bratislava	
		The Discovery of the Renaissance Façade in Bratislava	
		Découverte d'une façade de style Renaissance à Bratislava	
		<b>Eva Toranová</b>	
		Cinárske značky majstrov bratislavského cechu	116
		Марки оловянщиков братиславского цеха	
		Markenwesen der Zinngiesserszunft von Bratislava	
		The Marks of Pewterers from the Guild of Bratislava	
		Les poinçons de potiers d'étain de la corporation à Bratislava	

# Zrod a cesty sovietskej umeleckohistorickej metodológie

JÁN BAKOŠ

Je nad sily jedinca podať, čo i len stručný, prehľad dejín a mnohorozmernosti kolosu, ktorým sa stala sovietska umenoveda za 60 rokov jej vývinu. Sústreďme sa len na jednu jej čiastkovú zložku — umelecko-historickú metodológiu — pokúsime sa však jej vývin vidieť v širších spoločenských i umenovedných súvislostiach. Jej kryštalizácia a jej dejinné premeny odzrkadľujú — aj keď špecifickým spôsobom, ktorý vyplýva z jej zvláštnych tradícií a svojbytnosti jej predmetu — cesty celej sovietskej umenovedy.

Dodnes, žiaľ, nevznikla práca, ktorá by analyzovala vývinové cesty a osudy sovietskej umeleckohistorickej vedy a jej metodológie ako celku.<sup>1</sup> Vzhľadom na to budú nasledujúce riadky len aproximatívne a skicovitité. Pôjde len o referát o tom, ako sa dnes javia dejiny sovietskej umeleckohistorickej metodológie stredo-európskemu bádateľovi, odkázanému na pozorovanie z diaľky a často len na sekundárne pramene. Pôjde tu teda o rekonštrukciu dejín sovietskej umeleckohistorickej metodológie tak, ako ju umožňujú prístupné publikované sovietske historické prehľady.<sup>2</sup>

Navyše cieľom rekonštrukcie nebude zachytenie mnohorozmernosti a konkrétneho priebehu dejín sovietskeho dejepisu umenia (teda vedeckej disciplíny zaoberajúcej sa dejinami umenia), konkrétnych osudov škôl, katedier, najvýznamnejších bádateľov. Nepôjde ani o rekonštrukciu vedeckého života, činnosť múzeí, galérií, vývin vedeckých úsilí a inštitúcií, ani o konkrétne riešenie špeciálnych umeleckohistorických problémov, resp. o sprítomnenie vedeckých polemík, ani o vývin vedeckej problematiky a ikonografie vedy — to všetko si bude vyžadovať ešte dlhý čas na spracovanie a úsilie nejedného bádateľa. V tomto referáte sa sústreďme len na pokus rekonštruovať vývin sovietskej

umeleckohistorickej metodológie. Domnievame sa, že je to pre našu umenovedu dôležité a aktuálne. Dejinné cesty sovietskeho umenovedného — a umeleckohistorického — myslenia sú pre nás zdrojom poučení a inšpirácií. Ide len o to naučiť sa v nich „čítať“.

## Prvá fáza ruského dejepisu umenia (posledná tretina 19. storočia)

### *Ikonografická metóda*

Sovietsky dejepis umenia nevyrástol „na zelenej pažiti“. Vznikol prehodením tradícií ruskej historiografie umenia. Ruská akademická umenoveda sa ako samostatná, autonómna vedná disciplína skonštitovala v sedemdesiatych rokoch 19. storočia.<sup>3</sup> Až do nástupu nového storočia v nej prevládalo kultúrno-historické chápanie a ikonografická metóda.<sup>4</sup> Jej hlavným predstaviteľom bol byzantológ svetového mena Nikodim Pavlovič Kondakov.<sup>5</sup> Povzniesol ruskú byzantológiu na svetovú úroveň, vydobyl jej všeobecné uznanie a autoritu, založil jej špecifický charakter, spočívajúci práve v kultúrnohistorickom ponímaní a v primarizácii ikonografického skúmania. Umenie sa nepovažovalo za autonómnu sféru, nepriznával sa mu preto ani imanentný vývin. Kondakov odmietol chápať umenie predovšetkým ako formu a jeho dejiny ako autonómny formálny vývin — stanovisko, ktoré v tom čase presadzovala predovšetkým Bazilejská škola na čele s H. Wölfflinom a Viedenská škola,

predstavovaná A. Rieglom a F. Wickhoffom. Kondakov sa programovo hlásil k protivníkovi a programovému kritikovi Rieglovej koncepcie — J. Strzygowskému.<sup>6</sup> Odmietať Rieglov historizmus,<sup>7</sup> neprijímal predstavu dejín ako tvorbu neustálych inovácií. Oproti autonómne formálnemu stanovisku staval chápanie umenia ako kultúrnohistorického dokumentu.<sup>8</sup> Oproti teoretizovaniu zdôrazňoval konkrétne skúmanie, oproti zovšeobecneniam a konštrukciám obmedzenie sa na umelecké diela ako konkrétne historické fakty.<sup>9</sup> Oproti europocentризmu Viedenskej školy hlásal v stopách Strzygowského skúmanie umenia celého sveta ako komparáciu kultúr, ako sledovanie vzťahov a kontaktov medzi civilizáciami; namiesto historického relativizmu kládol dôraz na skúmanie tradícií.<sup>10</sup> Dejiny umenia sú teda preňho vzťahmi medzi relatívne stabilnými, po stáročia pomerne nemennými celkami umeleckých tradícií, kultúr, nie neustále sa meniacim a inovujúcim jednotným vývinovým radom. Z tejto koncepcie jednoznačne vyznieva skúsenosť byzantológa — skúsenosť relatívnej stability, „bezvývojovosti“ byzantského umenia. Kondakov túto skúsenosť však pokladá za širšie platnú, nachádza ju aj v tvorbe, ktorá nebola natoľko viazaná na tradíciu a dodržiavanie tradičných typov, ako to bolo v byzantskom umení. Ak sa v ňom stabilita udržiavala tradovaním ikonografických typov, v umení „slobodne tvoriacom“ sa a historický, pretrvávajúci rozmer dejín uskutočňuje tým, že aj toto umenie (napríklad renesančné) tvorí všeľudský ideál.<sup>11</sup> Teda nie vývin a zmena, ale zachovávanie tradičných ideálov a hodnôt predstavuje v jeho koncepcii rozhodujúcu stránku umenia a jeho dejín.

Kondakovovo chápanie dejín (ako stabilizácia tradícií a interakcia medzi kultúrnymi celkami) tak organicky súvisí s kultúrnohistorickým traktovaním umenia (ako neautonómneho fenoménu, ako dokumentu dobovej kultúry) a logicky z neho vyplýva primarizácia ikonografickej metódy bádania. Ak umenie nie je predovšetkým forma, ak nie je zakaždým originálnym sformovaním, ak jeho dejiny nie sú samovývinom foriem nového stvárnenia, ale práve naopak udržiavaním tradícií, potom je logické, že tento konzervativizmus sa odohráva predovšetkým v tej oblasti, ktorá je najzávislejšia od spoločenskej konvencie a objednávateľa — v ikonografii. Námety však nie sú výtvarmi jedincov, výrazmi ich subjektívnych predstáv, sú sociálno-kultúrnymi fenoménmi — sú typmi.<sup>12</sup> Preto

je logické, že dôraz na ikonografické typy je zároveň uznaním neautonómie, kultúrnohistorickej dokumentárnosti umenia. Umelecké dielo, ktorého jadrom a centrom je ikonografický typ, je fenoménom vysvetliteľným z mimoumeleckých sfér, z dobovej kultúry. To je tak preto, lebo ikonografickým typom sa kultúra dokumentuje, uskutočňuje a udržiava. Kultúrnohistoricko-dokumentárne chápanie umenia, statické ponímanie dejín a ikonografická metóda sa teda zakladajú vzájomne. Ak aj Kondakov hovorí o výtvarnej stránke umenia, nie je to forma, ale formálne schémy, ktoré v ňom zdôrazňuje. Nevidí cestu od dobového „umeleckého chcenia“ k originálnym formovým výtvorom, ale k vzniku dobovej manieri<sup>13</sup> a jej udržiavaniu. Štýl chápe práve ako konvencionalizovanú manieru, do ktorej sa umelec „vrodí“,<sup>14</sup> aby v jej rámci tvoril, aby túto tradíciu udržiaval. Väzba umenia spoločenskou konvenciou, jeho slúženie udržaniu tradičného celku sa odohráva za každú cenu, a to ikonografickými typmi, vyplývajúcimi z kultúry; štýlom ako apriórnym celkom obsahujúcim formálne schémy, z rámca ktorého umelec nemôže „vyskočiť“, pretože tvorí vždy v rámci istej kultúry; resp. tvorbou všeľudských ideálov, ktoré sa predsa nemôžu meniť, ak majú byť všeľudské. Udržiavanie kultúrnych tradícií sa stáva hlavným zmyslom umenia; súčasne sa považuje aj za udržiavanie večných a všeľudských hodnôt. Sociálno-ideologický rozmer v tomto konzervovaní tradícií Kondakov nepostrehol a ani postrehnúť nechcel. To čakalo na ideologický kriticismus sovietskej umenovedy. Stotožnenie konzervovania tradícií s všeľudskými hodnotami bolo idealizáciou byzantinizmu, traktovaním statických kultúrnych systémov ako pravých a všeľudských. Hoci ďalšie generácie odmietli Kondakovov antihistorizmus, dôraz na rozmer tradície v najnovšom umeleckohistorickom bádani sa stal aktuálny, pravda, po odpútaní od kondakovovskej absolutizácie statiky dejín.<sup>15</sup> Primarizácia ikonografickej metódy, stále výraznejšie obmedzovanie sa na skúmanie ikonografických typov viedla v kondakovovskej ikonografickej škole dokonca k vnútornému rozporu s kultúrnohistorickou metódou, s ktorou, ako sme videli, pôvodne bytostne súvisela. Ikonografický typ sa stále viac skúmal oddelene, ako samostatný fenomén, nezávislý od spoločenských podmienok, podliehajúci vlastným zákonom. V tejto chvíli sa ikonografická metóda dostala na rozhranie. Ikonografické typy sa stali akýmisi ideálnymi typmi, autonómnymi uchová-



vateľmi nadčasových hodnôt, bez vzťahu ku konkrétnej kultúrnohistorickej situácii. Sama kultúra sa stala sférou ideálnych hodnôt a ich zvečňovania, uchovávanía. Ďalej bolo možné — ak sa malo zotrvať pri ikonografickej metóde — buď sa priblížiť k formalizmu, ibaže namiesto typológie foriem a stanovenia autonómneho formálneho vývinu by sa hľadala nadčasová typológia námetov a ich večné opakovanie, alebo dospieť do blízkosti neskoršej ikonologickej metódy a chápať námety ako prežívajúce idey, stvárnenia, modifikácie spirituálnych symbolov. K tomu však už nedošlo. Na začiatku nového storočia došlo v rámci ruskej historiografie umenia k reakcii na jednostrannosť ikonografickej školy.

#### *Úsilie o prekonanie jednostrannosti*

Kondakov vytvoril silnú a významnú školu. K jej hlavným predstaviteľom patrili E. K. Redin, D. V. Ajnalov, V. I. Šmit a M. I. Rostovcev,<sup>16</sup> niekedy sa medzi nich počíta i N. P. Lichačev, Uspenskij a Ščepkin.<sup>17</sup> Hoci sa pridrižovali všetkých zásad ikonografickej metódy — stotožňovania umeleckého diela s ikonografickým typom, chápania umenia ako historického faktu a kultúrneho dokumentu, a odmietania zovšeobecňovania a teoretizovania v prospech konkrétnych historicko-faktografických výskumov — aj v rámci Kondakovovej školy možno vystopovať postupné opúšťanie striktnie ikonografického stanoviska. Najzreteľnejšie sa to prejavilo v prácach Ajnalova.<sup>18</sup> Ak sám Kondakov smeroval stále viac k absolutizácii skúmania ikonografických typov ako samostatných a svojbytných fenoménov,<sup>19</sup> Ajnalovovi nešlo o to, čo bolo spoločné s typom, ale predovšetkým o „umelecké prostredie“.<sup>20</sup> Venoval pozornosť i umeleckým zvláštnostiam a dospel k názoru, že aj ikonografia má svoj štýl.<sup>21</sup> Tak sa jeho záujem sústredil na „historicko-porovnávaciu analýzu foriem a štýlov“<sup>22</sup> (predovšetkým prenikania sýrsko-palestínskych prvkov do byzantského umenia, ako aj jeho helenistických základov).<sup>23</sup> Hoci tu ide o globálnu komparatistiku štýlov a nie ešte o absolutizáciu formy ako autonómneho a jedinečného fenoménu, hoci štýl je stále fenoménom kultúry, aj keď sa už berie do úvahy jeho špecifickosť, a hoci sa skúmanie naďalej chápe ako historické a konkrétne — faktografické, predsa to možno považovať za krok smerom od kultúrnohistorického traktovania

dejepisu umenia k jeho konštituovaniu sa ako samostatnej disciplíny<sup>24</sup> nielen inštitucionálne, ale aj svojím predmetom a metódou. Počas prevažovania ikonografickej metódy bol síce ruský dejepis umenia inštitucionálne samostatnou vedou — mal vlastné univerzitné katedry<sup>25</sup> aj vlastné záujmy — ale v podstate splýval na jednej strane s klasickou archeológiou a na druhej strane s kultúrnou históriou.<sup>26</sup>

## Druhá fáza ruského dejepisu umenia (medzirevolučné obdobie)

#### *„Formálno-estetická škola“*

Celá ruská historiografia výtvarného umenia poslednej tretiny 19. storočia v obidvoch hlavných vetvách — byzantologickej a antikologickej — sa zhodovala v zásadnej otázke: v dôraze na tradíciu.<sup>27</sup> Tradícia, ktorej jadrom boli pretrvávajúce ikonografické typy, chápané ako stelesnenie a zvečnenie základných duchovných hodnôt tej-ktorej kultúry, považovala sa za podstatu umenia.<sup>28</sup> Umenie sa nechápalo ako novátorstvo a vytváranie originálnych a jedinečných výtvarov, ale ako obmeňovanie a transformovanie stabilných prvkov tradície, ako udržiavanie a oživovanie tradičnej kultúry. Dejinné zmeny — či sa už považovali za dôsledok historických udalostí a sociálnych procesov (ako tvrdili A. A. Pavlovskij a B. V. Farmakovskij),<sup>29</sup> za výsledok zmeny svetonázoru, alebo sa zmeny v ikonografii popierali úplne,<sup>30</sup> tradícia sa považovala za nepremennú a novotvary sa pripúšťali len v umeleckej technike (Uspenskij, Pokrovskij),<sup>31</sup> resp. ikonografia sa chápala ako samovyvíjajúca sa sféra (Kondakov)<sup>32</sup> — hodnotili sa ako sekundárna stránka, pre umenie a jeho dejiny nepodstatná. Presnejšie povedané: dejinné zmeny sa odmietali interpretovať ako tvorba čohosi nového. Namiesto toho sa kládla buď koncepcia absolútnej nepremennosti podstaty umenia, t. j. jej tradície prejavujúcej sa stabilitou ikonografie, alebo koncepcie dejín ako vzájomných vplyvov inak vnútorne stabilných tradícií a kultúr.<sup>33</sup> Dôkaz sa odohrával v kruhu: najprv sa s podstatou umenia stotožnila ikonografia,<sup>34</sup> ktorá je relatívne statickým prvkom; potom sa dôvodilo, že tradicionalitu dejín umenia dokazuje práve jeho pod-

stata — statická ikonografia. Ideológia konzervativizmu je tu zrejmä.

Stará ruská „kunsthistoria“, ako vidieť, celkom negovala umelecké novátorstvo,<sup>35</sup> faktor jedinečnosti, formového utvárania a estetickej konkrétnosti a zmyslovosti výtvarných diel. Reakcia na podriaďovanie umenia mimoumeleckým sféram, predovšetkým kultúrnej histórii, na popieranie špecifickosti a svojbytnosti umenia, na stotožňovanie umenia s ikonografiou, na ignorovanie konkrétnej výtvarnosti, zmyslovosti umeleckých diel, ako aj na tradicionalistické chápanie dejín a nezáujem o jedinečnosť, originalitu, inováciu v prospech typu a tradovania sa v plnej sile a prudkosti prejavila nástupom novej bádateľskej generácie v druhom desaťročí 20. storočia (najmä v období medzi dvoma revolúciami).<sup>36</sup> Inšpiratívnu úlohu pri tejto revolučnej zmene charakteru ruskej historiografie výtvarného umenia malo silné pôsobenie súčasného umenia,<sup>37</sup> polemiky točiac sa okolo neho predovšetkým na stránkach časopisov *Mir iskusstva* a *Iskusstvo i chudožestvennaja promyšlennosť*,<sup>38</sup> a čulá aktivita umeleckej kritiky.<sup>39</sup> Nový prúd bádateľov a mysliteľov chápe umenie predovšetkým ako umeleckú formu, zdôrazňuje jeho vlastnú estetickú hodnotu, svoju pozornosť upriamuje na jedinečné dielo, vyzdvihuje jeho výtvarnosť, tvorivosť, konkrétnosť, originalitu. Dôležitou osobnosťou v presadzovaní tohto nového pohľadu bol práve kritik A. N. Benua,<sup>40</sup> pre ktorého umenie bolo nielen samostatnou tvorivosťou, ale aj postihnutím tajupnosti.<sup>41</sup> Jeho Dejiny maliarstva všetkých čias a národov (uverejňované od roku 1912) možno považovať za prvé dielo dôsledne sa orientujúce na umeleckú formu.<sup>42</sup> Ale skôr než za formalistu treba Benuu pokladať za subjektivistu a idealistu.<sup>43</sup> Do dejepisu umenia preniesol subjektívnu kritiku (najmä v *Dejinách ruského maliarstva 19. storočia* v rámci Mutherových *Dejín maliarstva*),<sup>44</sup> vyzdvihol práve tvorivosť historika, ktorá ho robí umenovedcom.<sup>45</sup> Do dejepisu umenia sa tak vlieva estetika i kritika a spolu vytvárajú nový fenomén — umenovedu.<sup>46</sup> Namiesto starého typu bádateľa—zberateľa a systemizátora faktov nastupuje znalec, ktorého hlavným prostriedkom je umelecká intuícia a hlavným záujmom jedinečnosť umeleckej formy.<sup>47</sup> K hlavným predstaviteľom tohto nového prúdu ruského dejepisu umenia patrili P. P. Muratov, N. M. Ščekotov, Punin, D. Nedovič, A. Sidorov.<sup>48</sup> Záujem o ikonografiu poklesol dokonca aj pri skúmaní byzantského a staro-

ruského umenia. Príznačný je názov Ščekotovovej práce *Ikonopis kak iskusstvo*.<sup>49</sup> Sama ikonomaľba sa nepovažuje za sféru ikonografie, ale za maliarstvo.<sup>50</sup> Vyvracia sa stará doktrína o nedejinnosti, neinovačnosti byzantského a staroruského ikonopisu, zisťuje sa naopak, že ide o živé, neasketické, formálne sa vyvíjajúce a meniace umenie, vytvárajúce nové formy napriek nepopierateľnému tradicionalizmu a statickosti ikonopisu ako celku. Nová umeleckohistorická škola však nebola len estetizujúcou, ale aj formálnou.<sup>51</sup> Sústredenie sa na novú formovú analýzu, chápanie umenia predovšetkým ako formy, presvedčenie o autonómii umenia a jeho vývinu ako vývinu foriem, ako aj rastúci záujem o teoretické zovšeobecňovanie sa inšpirovali koncepciou H. Wölfflina a A. Hildebranda.<sup>52</sup>

Nový bádateľský prúd obnovil záujem o dovtedy zanedbávané stránky umenia, objavil umelecké hodnoty starých diel, ukázal, že aj staroruské a byzantské umenie je výtvarným stvárňovaním, vytváraním nových zmyslových a názorných foriem, presvedčil o vlastných hodnotách umeleckých diel a vrátil dielam centrálny význam. Absolutizáciou formy, jej stotožnením s umeleckosťou a výlučným sústredovaním sa na jednotlivé diela a ich formový charakter sa však zabúdalo na historickú kontextualitu umenia.<sup>53</sup> Esteticko-formová stránka sa osamostatnila na úkor historického zakotvenia a väzieb umenia. Viedlo to neraz k nezájmu o historické fakty. Umenie sa začalo vznášať v samostatnej, sebestačnej, ideálnej sfére foriem a formotvorby, čerpajúcej zo seba samej.

#### *Reakcia: Štúdium archíválii*

Je logické, že jednostrannosť estetizmu vyvolala reakciu.<sup>54</sup> Pocítilo sa, že formovo-abstrahujúce traktovanie umenia nemá nijaké korekcie voči subjektivismu. Bolo potrebné umenie nielen opätovne historicky zakotviť, ale dať jeho skúmaniu aj pevnejší, objektívnejší základ. Primárny význam formovo-umeleckej stránky sa nepoprel, zostala naďalej centrom i východiskom záujmu. Nepovažovala sa však už ani za jedinú, ani za sebestačnú a absolútne autonómnu. Formálna analýza, založená na dialektike dojmu a abstraktného pojmu, zakotvila sa v novom historickom bádání. Pozornosť sa sústredila na štúdium archívnych prameňov a dokumentov.<sup>55</sup> To sa stalo korektívom voči nebezpečenstvám subjektívneho impresionizmu na jednej

a abstraktného konštruktivismu na druhej strane. Hlavným predstaviteľom tohto úsilia bol I. E. Grabar; podobným smerom alebo v jeho stopách sa uberali mnohí ďalší bádatelia, ako N. I. Romanov, Maculevič, Syčev, Anisimov.<sup>56</sup> Obnovený záujem o štúdium archívnych materiálov neznamena upadnutie do starého extrému — chápania umenia iba ako historického dokumentu. Ak sa sprvu spájalo skúmanie archíválií a historických prameňov s analýzou formálnej stránky diel aditívne, ak slúžilo ako objektívne zakotvenie a hrádza proti subjektivismu, ak nová pozornosť voči historickému i kultúrnemu kontextu mala byť doplnením formálno-štylového rozboru, tak perspektíva, ktorá sa tu otvorila, bola epochálna. Urobil sa prvý krôčik k hľadaniu komplexnej, syntetickej umelecko-historickej metódy, ktorá by organicky pojala všetky klady tak formálnej, ako aj ikonografickej, estetickéj i kultúrnohistorickej koncepcie. Grabar má na tejto veci veľkú zásluhu, je jedným zo zakladateľov komplexnej metódy skúmania.<sup>57</sup> Spájal do jedného celku analýzu techniky umelca, výskum ikonografie, vymedzenie svetonázoru, ale aj videnie tvorcu, rekonštrukciu všeobecného historického pozadia, na ktorom dielo vznikalo, i rekonštrukciu umeleckého života skúmaného obdobia, vývin umelcovej tvorby, analýzu jeho manieri, ako aj sledovanie vzťahu druhov a žánrov.<sup>58</sup> Analýzu archívnych prameňov používa v niekoľkorakom zmysle, nielen ako oporu pre atribúcie, ale aj ako materiál, na základe ktorého možno rekonštruovať dobový sociálny aj umelecký život.<sup>59</sup> Umenie chápe ako organickú súčasť historického celku, ktorého spolutvorcami sú: sociálna štruktúra, historické udalosti, tvorivé zážitky, idey a duchovné prúdy.<sup>60</sup> Dejiny štýlov netraktuje ako autonómny vývin, ale vo vzťahu k sociálno-historickým zmenám a striedaniu ideí a prúdov.<sup>61</sup> Hľadá zákonitosti umeleckého vývinu, nie však v jeho autonómii, ale v jeho väzbe na zákonitosti spoločenského vývoja, ako aj skúmaním analógií výtvarného umenia k hudbe a literatúre.<sup>62</sup> Pred Októbrovou revolúciou však ešte nebol zrelý čas pre všeobecné konštituovanie takejto komplexnej umelecko-historickej metódy. Vykryštalizovala sa až oveľa neskôr — uprostred sovietskej epochy — predovšetkým úsilím nasledujúcich generácií bádateľov na čele s Nekrasovom, Brunovom, Vipperom, Alpatovom a Lazarevom.<sup>63</sup> Kultúrnohistorická komplexnosť tam nadobudla novú kvalitu, a to marxistickú materialistickú platformu a marxistický dialekticko-sociologický mo-

nizmus, presnejšie — syntetizmus. Najprv však sa musela zrodiť táto nová kvalita. Muselo dôjsť k prevratným spoločenským, duchovným, kultúrnym a umeleckým revolúciám. Neboli jednorazovým aktom, ale procesom, plným úporných stretaní ideí, názorov, koncepcií.

### Prvá fáza sovietskej umenovedy (dvadsiate roky)

#### *Revolúcia v umení a v spoločnosti*

Proces kvasenia v ruskej kultúre a umení sa zradikalizoval už od druhého desaťročia 20. storočia.<sup>64</sup> Do umenia prenikali celkom nové ikonografické motívy, hranice medzi vysokým a nízkym umením sa rušili a zdanlivo trvalé vysoké umelecké hodnoty sa devalvovali.<sup>65</sup> Predstavy o autonómnom umení boli radikálne otrasené; teórie, ktoré na nich stavali, stratili pôdu pod nohami. Tento revolučný proces pretvárania celej kultúry<sup>66</sup> sa v porevolučnom období — v dvadsiatych rokoch — len prehĺbil a nadobudol nové rozmery. Umenie nadobudlo nové sociálne funkcie, jeho sociálna aktivita, priama väzba na spoločenské premeny sa stali zrejmy a zámernými. Z nových sociálnych funkcií vyrástla i nová štruktúra umenia.<sup>67</sup> Zmenila sa nielen sociálno-kultúrna funkcia umeleckej formy; zásadne sa premenil typ umeleckej formy, ba aj sama identita umenia.<sup>68</sup> Nehľadali sa a nevznikali len nové ikonografické motívy ako prejav novej priamej spoločenskej väzby umenia; i tradičný typ komorného umenia a umenie ako estetický fenomén stratil svoju pozíciu.<sup>69</sup> Vznikalo umenie ako reálny materiálny svet priamo sa podieľajúci na premene prítomnosti, aktívne zasahujúci do reálneho diania. Spolu s tým prichádza nový typ umelca — inžiniera, experimentátora, ktorý nahradil romantického mystika.<sup>70</sup>

Umenoveda sa ocitla v zásadne novej situácii. Súčasné umelecké prúdy ju stavali pred radikálne novú skúsenosť, ktorá sa vymykala všetkým kategóriám a koncepciám starej umenovedy. Bolo potrebné nájsť nové pojmy, ktoré by tieto nové fenomény vystihli. Nebolo možné naďalej zotrvať pri starých predstavách o nezávislej a izolovanej umeleckej forme.<sup>71</sup> Zároveň stavali umenovedu pred nové úlohy aj

revolučné spoločenské premeny.<sup>72</sup> Bolo nevyhnutné po novom riešiť otázky sociálnej funkčnosti nielen umenia, ale aj umenovedy samej. Tradičný mediatívny opisno-znalecký typ dejepisu umenia bolo potrebné nahradiť umenovedou ako aktívnym inštrumentom,<sup>73</sup> ktorý by zároveň — z nového uhla prítomnosti — riešil problémy tradície; zároveň by sa vyrovnával s novými otázkami, ktoré vznikli zo súčasnej kultúry.<sup>74</sup> Bolo potrebné hľadať nové metodologické cesty, aby sa pochopili nové umelecké a kultúrne javy, a aby sa tradícia minulosti pochopila z ich perspektívy. Nový sociálne aktívny rozmer kultúry a umenia nebolo možné zamlčať, nebolo možné pred ním zavrieť oči. Vrhla nové svetlo na celé predošlé historické koncepcie a relativizoval ich. Bolo potrebné prehodnotiť dejiny umenia z novej perspektívy umenia ako aktívneho, reálneho, nespirtuálneho pretvárateľa sveta, ako „formy duchovno-materiálnej kultúry ľudstva v jej konkrétnom historickom prejave“.<sup>75</sup> Bolo nevyhnutné prehodnotiť dejinné koncepcie umenia z hľadiska umenia, ktoré zrušilo hranice medzi umením a reálnym životom, medzi duchovným a materiálnym svetom.

Z novej situácie a nových spoločenských potrieb vyrástali nové koncepcie umenia a jeho dejín — koncepcie sociologické.<sup>76</sup> Nie že by sociologické chápanie dejín umenia v rámci ruského myslenia nemalo svoju staršiu tradíciu, dokonca marxistickú:<sup>77</sup> G. V. Plechanov v Dopisoch bez adresy, uverejňovaných od roku 1899, zaoberal sa otázkami pôvodu umenia, vzťahom umenia k práci, výrobným vzťahom a výrobným silám.<sup>78</sup> Chápal umenie ako sociálny jav a sledoval jeho úlohu v historickom vývine spoločnosti: umenie sa mu javilo ako výraz sociálnych citov a myšlienok.<sup>79</sup> Úlohu dejepisu umenia videl v hľadaní sociálneho ekvivalentu k umeleckému javu, v prevádzaní jazyka umenia na jazyk sociológie.<sup>80</sup> Výtvarnému umeniu venoval pozornosť aj v práci „Francúzska dramatická literatúra a francúzske maliarstvo 18. storočia z hľadiska sociológie“ (1905), kde skúma vzťah medzi bytím, poznaním, technikou, ekonómiou na jednej strane a umením na strane druhej, v rámci vyvinutých spoločenských formácií<sup>81</sup> (ako protipól skúmania sociálnej podstaty umenia v prvobytnej spoločnosti v prvom Dopise bez adresy).<sup>82</sup> G. V. Plechanov chápal umenie ako závislé od stavu výrobných síl, od ekonomiky, ale nie ako bezprostredne ten stav odrážajúce. Umenie je v jeho koncepcii výrazom ideí,

myšlienok, citov, nálad i úsilí tried,<sup>83</sup> ktoré vznikajú na základe ich ekonomickej situácie a stavu rozvoja výrobných síl i vzťahov. Umenie je obrazným vyjadrením týchto ideí a citov, a to na základe psychologických zákonov napodobenia a antitézy.<sup>84</sup> Zaoberal sa aj možnosťou interpretovať umenie ako hru, pretože ona je „dietaťom práce“<sup>85</sup> — a umenie je podľa Plechanova nepochybne dietaťom ekonomickej situácie, nevyjadruje však priamo ekonomickú situáciu, ale psychológiu tried.<sup>86</sup>

Napriek tomu, že plechanovovská koncepcia dosiahla vysoký stupeň prepracovanosti, predsa len zostala v polohe všeobecnej teórie a do umelecko-historických teórií nevošla.<sup>87</sup> Aktualizovala sa a zasiahla do umenovedného myslenia až neskôr, v dvadsiatych rokoch, ale aj to nie celkom priamo.<sup>88</sup>

#### *Mnohoprúdovosť*

Nový umenovedný fenomén dvadsiatych rokov — sociologické koncepcie — nebol jediným predstaviteľom umenovedného myslenia tých čias. V prudkých polemikách sa sociologické koncepcie stretali s prežívaním predošlých prúdov — kultúrnou históriou i formalizmom.<sup>89</sup> Napätie medzi tradičnou umenovedou a sociológiou umenia<sup>90</sup> sa stalo leitmotívom umenovedného bádania toho obdobia. Na ich pozadí viedli spor dve filozofické pozície — novokantovstvo a marxizmus.<sup>91</sup> Ale tak, ako sa tradičná umenoveda rozpadala na dva hlavné, vzájomne protikladné prúdy — kultúrnohistorický a formalistický — ani sociológia umenia nebola homogénnym celkom. Obsahovala dva vzájomne vzdialené póly — pokus o aplikáciu marxistickej sociológie, o materialistický výklad javov základne a formálno-sociologický pól, tzv. „forsoc“.<sup>92</sup> Tak ako mal „forsoc“ v mnohom oveľa bližšie k staršiemu formalizmu, z ktorého aj vyrástol, vtedajšia marxistická sociológia, neskôr nazvaná „vulgárny sociologizmus“, mala v nejednom ohľade blízko ku kultúrnej histórii. V prípade „forsocu“ to bolo jeho genézou z formalizmu,<sup>93</sup> v prípade „vulgárnej sociológie“ jej odvodzovaním umenia z mimoumeleckých faktov a jeho prevádzaním na ne. Čo sa však týka starších koncepcií — kultúrnohistorickej a formalistickej — spomínali sme styčné body spôsobené práve novou situáciou v spoločnosti a v kultúre, a vplyvom marxizmu, ktorý začínal mať dominantnú úlohu.<sup>94</sup> Starý

formalizmus sa usiloval vyrovnat sa s novými sociálnymi kultúrnymi fenoménmi; kultúrna história sa usilovala do seba pojať podnety marxizmu, obohatiť sa sociologickým rozmerom, s cieľom vytvoriť objektívnejší pohľad jednoduchým pluralitným pospájaním rozmanitých metód.<sup>95</sup> Napriek styčným bodom medzi starými a novými prúdmi umenovedného myslenia, napriek tomu, že sa nové neraz presadzovalo na starej platforme alebo modifikáciou starších horizontov, bolo dialektické napätie medzi starými a novými, idealistickými a materialistickými, novokantovskými a marxistickými pólmi ostré a nekompromisné.

#### *Synkretizmus kultúrnej histórie*

V priebehu dvadsiatich rokov naďalej pôsobí staršia bádateľská generácia, pracujúca kultúrohistorickou a ikonografickou metódou (D. V. Ajnalov, L. A. Maculevič, N. P. Syčev).<sup>96</sup> Trvá na odmietaní teoretizovania a na opieraní sa o množstvo historických faktov, pokladajúc za rozhodujúci predpoklad bádania presnú znalosť empirického materiálu.<sup>97</sup> Umenie i naďalej odvodzuje z mimoumeleckých sfér; novým v jej práci je len väčší zreteľ na sociologický fenomén, a snaha zmocniť sa nových javov a dospieť k objektívnejšiemu pohľadu pluralitou metód, pospájaných aditívne.<sup>98</sup>

#### *Transformácie formalizmu*

V činnosti pokračujú aj predstavitelia formálneho prúdu. Oveľa zásadnejšie sa usilujú vyrovnat sa s novými umeleckými a kultúrnymi javmi a postihnúť ich modifikáciou svojich starších teórií. Ich činnosť od roku 1921 do roku 1930 sa sústreďuje vo viacerých inštitúciách: v Seminári teórie umenovedy a múzejníctva (tzv. Setim), v Gosudarstvennoj akademii chudožestvennych nauk (tzv. GACHN), v Naučno-issledovateľskom institute archeologii i iskusstvoznanija a v Gosudarstvennom institute istorii iskusstv.<sup>99</sup> Ich teoretická aktivita bola teda aj inštitucionálne oficalizovaná, sú predstaviteľmi akademickej vedy.

Programovo opúšťajú čistú formálnu metódu; do centra pozornosti kladú problém tzv. „umeleckej koncepcie“, t. j. sledovanie toho, ako sa zámer mení na dielo.<sup>100</sup> Namiesto formy ako statického prvku sa záujem prenáša na sledovanie procesu tvorby, t. j.

rozmeru, ktorý sa odohráva nielen v čase, ale aj pred dielom a spája teda dielo so životom, i keď, pravda, naďalej zotrúva vo sfére ideálnej, vo sfére autonómnej umeleckej tvorivosti. Zreteľné je však úsilie nechápať formu ako hotovú a večnú vec, ale ako proces;<sup>101</sup> sledovať jej dynamický vznik a preskúmať ten tajuplný jav, keď sa z nemateriálneho zámeru rodí materiálny predmet.<sup>102</sup> Neskúma sa však tento proces ako psychologický jav, skúma sa práve vzťah formálneho stvárnenia, štruktúry výtvoru ako jedinečného diela k zámeru, ktorý ho ideálne predchádzal. Je to úsilie spojiť konkrétnu faktickosť formovej analýzy s výskumom genézy. Muratov rozlíšil v umeleckom diele tri momenty:<sup>103</sup> a) tému, ktorá ešte nie je umením; b) kompozíciu, ktorá je už hotovým dielom. Medzi nimi sa však nachádza c) koncepcia, ktorá je práve tým poriadkom procesu, z ktorého sa rodí dielo. Umelecká forma sa tak prestáva ponímať ako izolované dielo, ako statická a hotová štruktúra; stáva sa procesom, ktorým sa dielo spája so svetom pred ním a ktorý sa v procese tvorby stáva jeho súčasťou. Umelecké dielo sa tak začleňuje do kultúry, pričom kultúra nie je voči dielu vonkajšia. Umelecká forma je priamou vnútornou súčasťou kultúry a kultúra sa stáva vnútornou súčasťou formy.<sup>104</sup> Umelecký zámer, koncepcia prestávajú byť faktormi čisto subjektívnymi, pribúda rozmer spoločenského zakotvenia umenia. Tým sa zasa vynára problém, v akom vzťahu je tvorivý individuálny zámer, subjektívna koncepcia, jednak k sociálnej, resp. kultúrnej tradícii a konvencii, jednak k sociálnym intenciam; nakoľko je individuálna tvorba spredmetňovaním kolektívnych intencií a nakoľko presahuje reprodukovanie kultúrnej viazanosti, nakoľko je inováciou.

Iný predstaviteľ akademického formalizmu Gabričevskij<sup>105</sup> rozlišuje v umeleckom diele dve stránky: a) dielo ako mikrokozmos, sebestačný systém s vlastnými zákonitostami, zvláštny typ bytia; b) kultúrnu nasýtenosť diela — to, že prijalo a na seba pretvorilo celú dobovú duchovnú kultúru. Dielo teda vzniká z kultúry, je spojené geneticky so životom. Na druhej strane z tejto apriority vytvára novú vec, ktorá má zvláštny ontologický status. Nový, svojbytný svet vytvorený dielom nielenže je spätý so spoločenským životom geneticky — tým, že z kultúry vyrastá — je zapojený do nej „futureskicky“ tým, že vplýva na celé kultúrne vedomie.<sup>106</sup> Približovanie sa formálnej metódy k sociologizácii tu nemožno nevidieť.

Na jednej strane sa zotrúva na idealistických, ba až mystických pozíciách.<sup>107</sup> Z pojmu „koncepcie“ sa vyvinula „vnútorná forma“, ktorá nie je zmyslovo zistiteľná, a nakoniec je prístupná len intuícii bádateľa (Bakušinskij<sup>108</sup> rozlišuje „vnútorný obsah“ — Kunstwollen, „vonkajší obsah“ = materiálny, „vonkajšiu formu“ = sujetovú, materiálnu, a „vnútornú formu“ = obraz—idea, ktorá sa stáva materiálnou formou). Na druhej strane sa však „vnútorná forma“ chápe dynamicky a navyše ako spätá s inými prvkami kultúry. Formálna škola teda nezotrúva pri skúmaní izolovaných diel a autonómnych formálnych problémov. Hľadá a do istej miery aj nachádza nové metodologické cesty. Organicky do svojho systému (bez toho, aby ho deštruovala) začleňuje problematiku umeleckej formy ako organického článku kultúry, a perspektívne, aj keď nie celkom uvedomele, smeruje k sociológii formy.<sup>109</sup> Nezostáva len pri kultúrnej genéze štruktúry diela, pojíma do seba i druhý rozmer: kultúrne a sociálne pôsobenie umenia. D. Nedovič<sup>110</sup> rozlišuje štyri rovnocenné predmety umenovedy: umelca — dielo — rozbor — diváka. Kultúrno-spoločenská aktivita umeleckého diela, jeho smerovanie do budúcnosti, reálne ovplyvňovanie prítomnosti sa však vo formalistickej koncepcii nemôže odohrávať ako nejaký dodatočný, vonkajší a tým aj metafyzický vplyv, ale uskutočňuje sa práve svojbytnosťou diela, tým že kultúru pretvorí na umeleckú štruktúru a vytvorí svojbytný systém. Ide tu o jasné smerovanie k sociológii imanentnej, k sociológii umeleckej štruktúry.<sup>111</sup>

#### *Formálno-sociologická metóda*

To, čo bolo u formalistov obsiahnuté len v náznaku, stalo sa explicitným programom prvého prúdu sociologie umenia — formálno-sociologickej metódy, tzv. „forsocu“. Jeho hlavnými predstaviteľmi boli B. Arvatov a I. Ioffe.<sup>112</sup> Ich teórie priamo vyrastali zo súvekých revolučných zmien umenia.<sup>113</sup> Boli, takpovediac, ich teoretickým spredmetnením. Považovali delenie spoločenskej reality na základňu a nadstavbu za dualizmus, z ktorého nevyhnutne vyplýva metafyzické chápanie nadstavby (a teda aj umenia) ako spirituálnej emanácie géniov.<sup>114</sup> Oproti tomu presadzovali technologické chápanie, v ktorom je protiklad duchovnej a materiálnej kultúry prekonaný.<sup>115</sup> Umenie nechá-

pali ako vznešenú a duchovnú oblasť, ale vytváranie materiálnej kultúry.<sup>116</sup> Umelecké dielo je pre nich vecou, vytvorenou podľa určitých pravidiel. Táto vec však nie je len produktom, ale aj nástrojom dejín: umelec je inžinierom, ktorý premieňa technologické myslenie na reálny sociálny život, práve umeleckými dielami svet preorganizúva.<sup>117</sup> Nadstavba teda nie je len svetonázorom, ale aj materiálnou konštrukciou. Preto sa nesústreďuje pozornosť na skúmanie ideologickej koncepcie diela, ale na analýzu samého diela ako veci, lebo ona je produktom sociálnej pracovnej činnosti ľudí. Odmieťa sa akýkoľvek psychologizmus, spiritualizmus a estetizmus. Estetický aspekt podľa „forsocov“ v reálnom živote nejestvuje, je ilúziou harmónie.<sup>118</sup> Preto hlavnú pozornosť venujú skúmaniu samej štruktúry umeleckých predmetov, chápaných ako organizovanie, konštruovanie materiálu.<sup>119</sup> Toto konštruovanie materiálu však nie je samoučelom, pretože je aktívnym pretváraním reálneho, materiálneho sveta a tvorbou života.

„Forsoci“ sa zhodovali s formalistami v dôraze na samú štruktúru diela i v jej chápaní ako organizácie materiálnych prvkov. Oproti nim však zásadne vzdvihli sociálny charakter umenia, a to v dvojakom zmysle. Jednak pochopili umenie ako súčasť materiálnej kultúry v aktívnom (nie pasívnom!) zmysle, ako konštruovanie reálneho sveta a pretváranie reality: sociálne aktívny, futurologický aspekt sa stal oproti sociálne genetickému aspektu primárnym; jednak však takto materiálno-konštruktívne pochopená umeleckosť diela sa považovala za organickú súčasť sociálno-historického kontextu.<sup>120</sup> Zmysel umeleckého diela nie je nadhistorickou, večnou ideou — je zmyslom kontextuálnym. Umelecké dielo nemá nadčasový zmysel, ale jeho zmysel vyplýva z jeho reálneho sociálno-historického kontextu. Preto ho môže adekvátne rozpoznať len ten, kto tento kontext pozná.<sup>121</sup> Sociálno-historická kontextualita zmyslu diela však ani teraz nie je metafyzickým atribútom diela, ani mystickou atmosférou, ktorá ho obklopuje, ale na druhej strane ju „forsoci“ nepovažujú ani za výlučne sociálno-konvencionálnu. Viac im záleží na schopnosti umenia tvoriť nové, než aby ho interpretovali ako reprodukovanie sociálnych konvencií. Kontextualita je podľa nich funkčnosťou diela.<sup>122</sup> Má dve vrstvy. Prvotný zmysel je daný materiálno-funkčným použitím diela. Prvotným je aj v časovom význame: nové diela majú predovšetkým zmysel materiálnej funkcie. Druhotný



a časovo následný zmysel je sociálno-kultúrny, keď sa pôvodná materiálna funkcia stráca, ale dielo si zachováva svoj pôvodný sociálno-konvenčný význam.<sup>123</sup>

Dielo je teda späť so spoločnosťou práve svojimi funkcionálnymi zmyslami. Čo ich však zakladá, čo vlastne uskutočňuje fungovanie? Významy diela nie sú spirituálne ani ideové javy, sú imanentné formy, štruktúry diela. „Forsoci“ zásadne odmietajú dualistické oddeľovanie formy a obsahu.<sup>124</sup> Forma je imanentne obsažná, jej obsahom je práve jej funkčnosť, jej použitie. Tak je zaistená vnútorná sociálnosť formálnej štruktúry. Jej obsahom je jej sociálne fungovanie. Sociológia umenia, ktorá hľadá len sociálny ekvivalent pre umeleckú formu, odmieta sa ako dualistická a metafyzická<sup>125</sup> (idealizuje formu ako čisto formálnu, autonómnú sféru!) rovnako, ako sa odmieta sociológia, pátrajúca len po ideologickom obsahu, ako spiritualistická. Umenie nie je tvorba statických diel, je vzťah a téma, pričom sama téma je realizovaným postupom aj prístupom.<sup>126</sup> To je druhý aspekt obsahovosti formy: dynamika jej vytvorenia, ktorá vchádza priamo do nej, stáva sa ňou a spolu s ňou do nej vchádza i sociálna zakotvenosť — práve prostredníctvom témy, idey, úlohy.<sup>127</sup> Ale ani potom nie je obsahovosť formy len pasívnou sociabilitou, posluhovaním sociálne apriórnej konvencii. „Prijem“, ktorý je realizovaný materiálom i témou (ktorý sa stáva témou), je práve prvkom aktívnej inovácie, konštruktívnosti, tvorby nového.

Predmetom umenovedy však nemá byť podľa „forsocov“ len umenie. Už tým, že ono samo je organickou a aktívnou súčasťou kultúry, je to vylúčené. Predmetom umenovedy musí byť kultúra ako celok,<sup>128</sup> v ktorom niet substanciálnych rozdielov medzi tzv. umením vysokým a nízkym, medzi umením a technikou, medzi duchovným a materiálno-technickým svetom. Všetky sféry kultúry sú vo vzájomných a dynamických vzťahoch. Keďže samo dielo nie je ohraničenou vecou, ale funkcionálnym vzťahom, ktorého hranice sú určované konkrétnym sociálnym kontextom, sociálnou organizáciou,<sup>129</sup> a ktorého funkčný obsah sa rozlišuje práve podľa fungovania v určitom sociálnom prostredí, musí byť bádanie o kultúrnej dynamike sociologické. Keďže kontextualita, udávajúca identitu predmetu sociológie umenia, je okrem toho nielen sociálnou, ale aj konkrétne historickou, musí byť tento sociologický výskum historický. Lenže jednotlivé kultúry nenasle-

dujú za sebou v „husom rade“,<sup>130</sup> aby navždy odišli do „imaginárneho múzea“. „Forsoci“ prichádzajú s radikálne novým chápaním systému kultúry: nečlení sa len horizontálne, ale predovšetkým vertikálne.<sup>132</sup> Súčasná kultúra znamená súčasnosť, simultánnosť všetkých predošlých kultúrnych tradícií. Staré kultúrne systémy neodhaľujú a nesprítomňujú len historici, ony reálne jestvujú v prítomnosti. Prítomná kultúra je súhrnom kultúr minulých. Pravdaže medzi jednotlivými vrstvami kultúry sú rozdiely — sú kultúrne vrstvy dominujúce a vrstvy skryté. Avšak raz vytvorené vrstvy už nezanikajú, dostávajú sa len do pozadia, potenciálne a skryto pôsobia naďalej. Medzi simultánne prítomnými vrstvami sú dynamické vzťahy, ktoré vedú k ich preštrukturovaniu. Nový štýl nikdy nie je absolútnou inováciou, ale novým zmiešaním horných a spodných vrstiev. Kultúra je teda štruktúrou, ktorá si zachováva v pamäti svoju minulosť,<sup>133</sup> a to tak v ikonografických motívoch, ako aj v štýlových schémach.<sup>134</sup> Minulosť je teda neustále prítomná. Táto koncepcia sociológie kultúry ako dynamického synchronického systému bola nielen radikálnou opozíciou voči relativistickému historizmu, ale anticipovala o desaťročia mnohé súčasné koncepcie dejín umenia a kultúry, včítane sovietskej semiotiky 60. a 70. rokov.<sup>135</sup> Ku konkrétnej aplikácii tejto synchronickej koncepcie kultúry v sovietskom dejepise umenia v dvadsiatych rokoch však nedošlo.

#### *Materialistický sociologizmus*

Hlavným prúdom sociologického chápania umenia neboli „forsoci“, ale smer, ktorý sa usiloval aplikovať historický materializmus a marxistický monizmus na konkrétne otázky umenovedy.<sup>136</sup> Uplatnil sa viac v literárnej vede ako v teórii a dejepise výtvarného umenia, ale svojou aktivitou zasahoval celú sféru umenovedného myslenia. Tvoril totiž protiváhu idealistickým aj formalistickým teóriám, stál proti nim v otvorenom ideovom spore.<sup>137</sup> Hoci si neskôr vyslúžil prívlastok „vulgárny sociologizmus“, pretože v zápale boja a v snahe presadiť základné idey materialistického chápania dejín zjednodušil zložitú sociálnu funkčnosť umenia,<sup>138</sup> bol to prúd, ktorý stál pri kolíske sovietskej marxistickej umenovedy.<sup>139</sup> Aj keď nasledujúce generácie sovietskych umenovedcov jeho základné idey ako simplifikatívne odmietli a prekonali,

zaslúžil sa nemálo o vytvorenie marxistickej základne celej neskoršej sovietskej vedy o umení.<sup>140</sup> Bolo to po prvý raz, čo sa marxistický svetozhľad premieňal na konkrétne špeciálne skúmanie a stal sa rozhodujúcim metodologickým prúdom v špeciálnej vede.

Jeho predstavitelia na čele s V. M. Fričem, ktorý zasiahol i do skúmania výtvarného umenia,<sup>141</sup> a literárnymi vedcami P. S. Koganom a V. F. Pereverzevom, vedome nadväzovali na myšlienky G. V. Plechanova a rozvíjali ich.<sup>142</sup> Základným cieľom bolo dokázať v spore s idealistami, že umenie je vo svojej podstate sociálne viazané, že jeho sociálna podmienenosť určuje jeho najkonkrétnejšiu podobu i jeho dejinné premeny a umenie sa priamo zúčastňuje na historickom vývine spoločnosti, že je priamou súčasťou ekonomického triedneho boja.

V. M. Frič<sup>143</sup> presadzoval myšlienku zásadnej závislosti štýlu umenia od ekonomickej situácie. Sociálno-ekonomickú dobovú situáciu pokladal za homogénnu, jej homogenitu určovala vládnúca trieda. Umenie svojím štýlom odrážalo túto homogénnu ekonomickú situáciu, a pretože táto situácia bola sformovaná predovšetkým vládnúcou triedou, umenie ju odrážalo z hľadiska jej záujmov. Aj vývin umenia sa potom považoval za odraz sociálno-ekonomického vývinu. Medzi ekonomiku a konkrétnu podobu umenia vsúval Frič — podľa vzoru G. V. Plechanova triednu psychológiu,<sup>144</sup> to však zásadne nemenilo sociálno-deterministické chápanie umenia. Umenie i naďalej vystupuje ako automatický nadosobný odraz jestvujúcej ekonomicke-sociálnej situácie. To predovšetkým. Na spoločenskom vývine sa teda nepodiela aktívne, je vždy až dodatočným napodobením jestvujúcej ekonomickej situácie. Slúži vlastne na jej glorifikáciu a zvečnenie. (Absolutizuje sa jeden rozmer sociálnosti umenia.) Paradoxne sa však umenie ako pasívny článok nadstavby zároveň stáva čímisi tajuplným, akýmsi čistým vedomím, čisto spirituálnou sférou, ktorej priama, automatická determinovanosť základňou je vlastne záhadná. Ďalej ide tu o abstraktne triedne chápanie.<sup>145</sup> Podobne ako v duchovnodejinných idealistických koncepciách sa predpokladá dobová homogenita, ktorá zakladá jednotu dobového štýlu umenia. (Štýl doby ako homogénny je tu premisou.) Na rozdiel od spirituálnych koncepcií sa táto dobová homogenita považuje za materiálnu, ekonomickú, nie spirituálnu a duchovnú.<sup>146</sup> Homogenita dobovej situácie sa zdôvodňuje tým, že ju určuje

vládnúca trieda. Nič to však nemení na skutočnosti, že sa zo sociológie vytráca prvok sociálnej dynamiky, dialektického napätia vyplývajúceho zo sporu triednych záujmov a boja ideológií. Umeniu sa upiera aktívna účasť na tvorbe spoločenskej dynamiky, na spoločenskom vývine, lebo sa mu upiera účasť na boji ideí a chápe sa ako absolútne determinované. Determinácia umenia základňou je automatická a neosobná, nemôže zo seba striasť charakter metafyzickosti. To isté platí o apriórnej prijatej premise, že dobový umelecký štýl je a musí byť jednotný. Je akosi metafyzickou substanciou, ktorú treba vysvetliť ďalšou apriórne prijatou metafyzickou substanciou — premisou homogenity sociálno-ekonomického charakteru doby. Dejinná konkrétnosť sa tu stráca zo zretela.<sup>147</sup> Jediný z mnohých rozmerov sociálnej funkčnosti umenia sa absolutizuje, t. j. väzba na to čo ho reálne a materiálne predchádzalo a čo malo nesporne naň vplyv. Rozmer aktívnej účasti na sociálnom procese sa stratil.

Ďalší predstaviteľ tohto prúdu — literárny teoretik a historik V. F. Pereverzev — nadviazal na iný Plechanovov podnet.<sup>148</sup> Inšpiroval sa jeho nápadom spojiť sociológiu umenia a teóriu umenia ako hry, a tým sociálnu podstatu dostať priamo do špecifiky umenia, do jeho zvláštnej formy jestvovania ako čohosi, čo sa prezentuje ako nezáväzná hra. Podľa Pereverzeva je umenie reprodukciou sociálneho správania sa triedy.<sup>149</sup> Je teda odrazom pred ním jestvujúceho, lenže to už nie je apriorita ekonomická, ale sociálno-psychologická. Rozhodujúce však nie je to, že umenie je opäť poňaté ako automaticky napodobujúce, determinované. Ba ani to, že tentoraz už umenie nereprodukuje sociálnu homogenitu, ale triednu špecifickosť. Rozhodujúcou je funkcia tohto reprodukovania: nie je samoúčelom. Je prípravou k akcii, k činnosti.<sup>150</sup> Umenie sa tak stáva ideologickým nástrojom, získava sociálnu aktivitu. Reprodukuje vedomie triedy, a tým ho posilňuje. Bezprostredne pôsobí na city, vyvoláva túžbu po napodobení.<sup>151</sup>

Toto sociálno-psychologické pôsobenie, posilňovanie a podnecovanie, toto „projektovanie sociálneho charakteru“ triedy sa uskutočňuje práve umeleckým dielom ako organickou štruktúrou, ucelenou sústavou obrazov<sup>152</sup> — hrou. Pereverzev popieral, že by takéto chápanie umeleckého obrazu — na jednej strane ako projekcie sociálneho charakteru, na druhej strane ako organickej štruktúry — bolo neprekonateľným dualizmom, pretože jednotná umelecká štruktúra je vlastne

štýlom diela a štýl nie je ničím iným ako ekvivalentom sociálnej zákonitosti. Hra umenia je tak reprodukciami sociálnej situácie, ktorá je zákonitá. Sociologický determinizmus sa tu predsa len objavuje. Umenie síce nereprodukuje priamo ekonomickú štruktúru, ale tým, že reprodukuje sociálny charakter tried, ktorý je ekonomickou situáciou plne určený, reprodukuje v konečnom dôsledku aj ekonomickú štruktúru. Umenie je teda sprostredkovane ekonomicky plne determinované. Svojou hrou, svojou štýlovou štruktúrou opakuje štruktúru základne. Hra umenia je len zdanlivá, tak ako sa aj jeho aktívne spoločenské pôsobenie zužuje na utvrdzovanie. Otvorenosť do budúcnosti sa vytráca.

## Druhá fáza sovietskej umenovedy (tridsiate roky)

Reakcia na „objektivismus“ vulgárneho sociologizmu, na jeho absolútny, osudový determinizmus ekonomickou základňou, abstraktne triedne, homogenistické chápanie sociálnej štruktúry a vývinovej dynamiky, na ignorovanie ideologickej aktivity umenia nedala na seba dlho čakať. Plechanovovi pokračovatelia našli svojho najväčšieho protivníka a neúprosneho kritika v RAPP-e.<sup>153</sup> Rappisti bojovali na mnohých frontoch proti Lefu, Perevalu, ale začiatkom tridsiatych rokov najmä proti plechanovovskému psychologizujúcemu smeru marxistickej umenovedy<sup>154</sup> (odvodzujúcemu umenie z ekonomickej základne prostredníctvom odrazu sociálneho psychologického charakteru tried). Podnikli ostrý kritický útok proti Pereverzevovi (roku 1930), Plechanovovi (roku 1931), Fričemu (roku 1932).<sup>155</sup> Sociálnoekonomicko-psychologické koncepcie obvinili z politického oportunistu práve vzhľadom na ich „objektivismus“. Proti nemu za rozhodujúci pre sociálnu funkčnosť umenia považovali princíp straníckosti.<sup>156</sup> Sociálna podstata umenia sa nejavila ako pasívna závislosť od ekonomickej základne, ale ako sociálna angažovanosť, účasť na triednom boji — ako ideologickosť, ktorá sa stotožňovala s poznáním a pretváraním skutočnosti.<sup>157</sup> Poznanie sa vo svojej podstate chápalo ako triedne, ideologické. Umenie vystupovalo ako triedne myslenie v obrazoch.<sup>158</sup> Preto jeden z hlavných teoretikov RAPP-u I. A. Vinogradov<sup>159</sup> rozčlenil umenie (literatúru) počas celých dejín na idealizmus a materializ-

mus; idealizmus charakterizoval ako myslenie vládnúcich tried, ktoré sa delí na subjektívny a objektívny idealizmus; materializmus rozdelil na čiastkový, t. j. realizmus, ktorý tvorí s idealizmom rôzne odstupňované eklektické celky a materializmus skutočný, založený na poznání triedneho boja. Umenie sa tak stotožnilo s filozofickým svetonázorom,<sup>160</sup> keď sa už predtým identifikovalo poznanie s triednou ideológiou. Dôsledkom tohto stanoviska nebolo len popretie akejkoľvek špecifickosti umenia (literatúry).<sup>161</sup> Dôsledkom bolo i zavrnutie celej staršej tradície dejín umenia. Všetko predproletárske umenie sa považovalo za ideológiu vykorisťovateľských tried. Ak je umenie poznáním, poznanie ideológiou — a ideológia starých vládnúcich tried bola proletárskou revolúciou demaskovaná a odhalená ako vývinovo prekonaná — potom umenie, ktoré bolo na nej založené,<sup>162</sup> stratilo hodnotu. Upreli mu akúkoľvek nadčasovú platnosť. Rappisti nepostrehli, že svojím mesianizmom sa zároveň dostávajú na rovnakú platformu s „vulgárnymi sociológmi“ — na platformu dogmatického relativizmu. V zhode s nimi dospeli aj k radikálnemu negovaniu tradície. Vulgárni sociológovia ju devalvovali tým, že ukázali jej osudovú determinovanosť dobovo obmedzenou ekonomickou situáciou, rappisti tým, že ju pochopili ako vývinovo prekonanú ideológiu. Je pozoruhodné, že toto radikálne antitradicionálne, ba antiumelecké stanovisko do značnej miery koincidovalo s revolučnými umením toho obdobia, ktoré taktiež hlásalo definitívny rozchod s umeleckou minulosťou a propagovalo vytvorenie celkom nového umenia, adekvátneho budovaniu kvalitatívne novej spoločnosti. Idea novej epochy ľudstva prenikala všetkými sférami.

Rappisti však neunikli ani druhej slabine „vulgárnych sociológov“ — determinizmu, napriek tomu, že ideologickú aktivitu postavili do jadra umenia. Nebol to determinizmus ekonomický, ale triedny. Triedna genéza autorov sa stotožňovala s triednosťou samého umenia.<sup>163</sup> Žiaden umelec nebol schopný túto príslušnosť prekročiť, nebol schopný sa od svojho triedneho pôvodu oslobodiť. Bol odsúdený na to, aby presadzoval ideologické záujmy triedy, z ktorej pochádzal. Teda umenie stotožnené s autorovým svetonázorom takisto nemohlo nikdy presiahnuť túto osudovú determinovanosť.

Vzhľadom na prudkosť ideologického boja v prvom porevolučnom desaťročí je zrozumiteľná extrémnosť

jednotlivých prúdov; je pochopiteľný aj dôraz kladený na sociálno-ekonomickú a ideologickú determinovanosť umenia.<sup>164</sup> Dôkaz jeho triednej závislosti bol aj ideologickým nástrojom presadzovania nových spoločenských ideí. Začiatkom tridsiatych rokov sa však do popredia dostávali nové spoločenské úlohy.<sup>165</sup> Už nešlo primárne o obhájenie novej cesty, ako skôr o jej pozitívne vybudovanie. V popredí záujmu už nebolo dokázať triednu závislosť umenia, ale ukázať tradície, na ktoré môže nová spoločnosť a jej kultúra nadviazať, ktoré sú blízke jej ideálom a cieľom. Relativizácia a denunciacia celej starej kultúry stratila zmysel, naopak, bolo potrebné oživiť všetku príbuznú umeleckú tradíciu. Odohrávalo sa to rozlišovaním pokrokovej a reakčnej kultúry, tzv. teóriou dvoch kultúr. Stotožnenie umenia s ideologickosťou prestalo byť aktuálne. Bolo potrebné nájsť v tradícii, napriek jej spätosti so sociálno-historickým kontextom, pozitívne hodnoty, ktorými umenie presahovalo dobu svojho vzniku, ktorými prispievalo k nadčasovo platnému poznaniu a hodnotám, alebo ktorými podporovalo ten spoločenský vývin, ktorý vyústil do novej socialistickej spoločnosti. Bolo potrebné vedecky podložiť ideu novej spoločenskej formácie ako syntézy všetkého pokrokového z minulosti. Aktuálnosť dôrazu na novosť socialistickej kultúry ustúpila v prospech zdôraznenia novej spoločenskej formácie a jej kultúry ako vyvrcholenia všetkého pokrokového v dejinách. RAPP stratil pôdu pod nohami. Uznesením ÚV VKSb sa roku 1932 jeho aktivita skončila.<sup>166</sup>

### „Abstraktný humanizmus“

Začiatkom tridsiatych rokov boli vulgárno-sociologické aj rappistické teórie podrobené kritike. Na prvom zjazde sovietskych spisovateľov sa kodifikovala teória socialistickeho realizmu traktovaná ako umelecká metóda.<sup>167</sup> Teoretické myslenie sa sústredilo na rozpracovanie tejto koncepcie; iniciatívu mala pritom literárna veda a kritika. Do centra sa dostala otázka vzťahu umeleckej metódy a svetonázoru, realizmu a triednosti, umeleckého poznania a ideologickosti, ideovosti.<sup>168</sup> Odmietlo sa ich vulgárno-sociologické stotožňovanie, založené na absolútnom sociálnom — ekonomickom alebo triedno-ideologickom — determinizme. Vulgárnemu sociologizmu sa vytýkalo, že ne-

dokázal oceniť kvality klasického umenia a literatúry,<sup>169</sup> že zavrhol tradíciu ako celok.

Nový prúd umenovedného myslenia sa sústredil okolo časopisu Literaturnyj kritik. Reprezentovali ho takí bádatelia ako J. V. Sergijevskij, M. A. Lifšic, G. Lukács a ďalší.<sup>170</sup> Hájili rozdielnosť umeleckej metódy a umelcovho svetonázoru. Ako marxisti vychádzali z teórie umenia ako formy spoločenského poznania, obhajovali však netotožnosť umeleckého poznania a ideológie, svetonázoru. To umožňovalo chápať mnohé najväčšie umelecké diela minulosti ako trvalé hodnoty. Proti myšlienke triednosti ako podstaty umenia postavili myšlienku jeho ľudovosti.<sup>171</sup> Vyzdvihli úlohu umelca ako génia,<sup>172</sup> ktorý je schopný presiahnuť triednu obmedzenosť svojej vrstvy, ktorý je schopný vytvoriť umelecké hodnoty (= poznanie) trvalej platnosti. Odmietali preto skúmať triednu a ideologickú genézu umelcov, chápali ju ako druhoradú. Ale pokiaľ išlo o poznávací obsah umeleckých diel zastávali názor, že stačí stanoviť ho všeobecne — ako humanizmus, pokrokovosť, realistickosť — aby bola zaistená ich objektívna poznávacia<sup>173</sup> hodnota. V obhajobe vlastnej umeleckej hodnoty umenia (pravda, len jeho humanistickej a realistickéj vetvy) dospeli až k popieraniam sociálnej závislosti umenia, ktorú nahradili ideou vplyvu historicko-politických udalostí na umenie.<sup>174</sup> Umenie len celkom všeobecne súviselo s historickou vývinovou zákonitosťou. Bolo schopné — vďaka génium — transcendovať svoju sociálnu zakotvenosť a kontextualitu vytváraním nadčasových poznávacích hodnôt. Napriek tomu sa nevznášalo vo vzduchu, čo bolo spôsobené vonkajším vplyvom historických udalostí na tvorbu umelcov. Išlo však skôr o akýsi druh paralelity zákonitostí spoločenského vývinu a vývinu umenia.

Táto koncepcia vyvolala pochopiteľne prudké námietky. Vytýkala sa jej „falošná teória ľudovosti“, ako aj viac alebo menej skrytá obhajoba názoru, že umenie stojí mimo triedneho boja.<sup>175</sup> Ale najprudšiu kritiku vyvolali dve najexperimentálnejšie, najhypotetickejšie idey „nového prúdu“: Lukáčsova myšlienka, že nezávislosť poznávacej hodnoty umenia od svetonázoru je taká veľká, že konzervatívny svetonázor tvorca nevyučuje pokrokové hodnoty diela, že dokonca rozpor medzi svetonázorom a spoločensko-historickou realitou, svetonázorom a tvorivou metódou môže prehliť umelecké zovšeobecnenie.<sup>176</sup> Ďalej myšlienka „zákona“ „opačnej proporčionalnej závislosti“ ume-

nia od ekonómie,<sup>177</sup> podľa ktorej najväčší rozkvet umenia nastáva v nerozvinutých sociálnych formáciách, zatiaľ čo v obdobiach hospodárskeho rozvoja umenie inklinuje k dekadencii. Dôsledky týchto teórií pre prax sovietskeho umenia boli neprijateľné.

Hlavní reprezentanti „nového prúdu“ — Lukács a Lifšic — vstúpili do polemiky so svojimi kritikmi. Svoje teórie hájili ich opakovaním. Nedokázali čeliť obvineniu z „vulgárneho humanizmu“,<sup>178</sup> ktorý vystriedal „vulgárny sociologizmus“ a ktorý prijímal celú kultúrnu tradíciu bez rozdielu ako humanistickú.

Na základe ostrej kritiky (najmä zo strany Literaturnoj gazety a Krasnoj novi) bol časopis Literaturnyj kritik zastavený.<sup>179</sup> Vypuknutie vojny prerušilo vzrušené teoretické polemiky.

#### *Prvé kroky k syntetickej metóde*

Boli sme svedkami toho, ako sa v porevolučnom období presunul záujem z histórie umenia na teóriu, z umeleckohistorickej metodológie na sociológiu umenia. Je to logický dôsledok revolučných premien spoločnosti. Jej nasmerovaniu do budúcnosti, k vytvoreniu spoločnosti celkom nového typu, najlepšie vyhovovalo futurologické zameranie, vlastné každej teórii. Teória umenia pomáhala v myšliach ľudí raziť nové cesty. Na druhej strane, priama zapojenosť umenia do problémov života bola reálnou skutočnosťou. Sociológia umenia sa preto dostala do centra umenovednej aktivity, aby ju reflektovala; aby z hľadiska novej spoločenskej štruktúry anektovala celú duchovnú sféru, aby ukázala monizmus jej rôznych častí, t. j. ich spoločného menovateľa a ich spoločné smerovanie; aby oprávnila a posilnila cestu prítomnosti; aby ju ukázala ako zákonitý vyvrcholenie dejín a dejiny ako smerujúce k nej práve odhalením ich spoločného menovateľa — spoločného menovateľa všetkých ich úsilí — sociálno-triedneho vývoja. Primát sociológie umenia mal však aj inú funkciu. Rovnako ako teória aj sociológia mala sociálne futurologické zameranie; mala sformovať cesty súvekeho umenia tak, aby boli v súlade s novými požiadavkami spoločenského vývinu. To založilo dejinné premeny, kryštalizáciu, hľadanie sovietskej marxistickej umenovedy a jej priame začlenenie do aktuálnej spoločenskej funkčnosti.

Pri opise ciest sovietskeho umenovedného bádania sme videli, ako sa v priebehu tridsiatych a začiatkom

štyridsiatych rokov obnovilo teoretické zdôvodnenie hodnôt tradície. Akými cestami sa v týchto rokoch uberala tá vetva umenovedy, pre ktorú je tradícia priamym objektom skúmania — dejepis umenia a jeho metodológia? Žiaľ, pre seriózne sledovanie týchto ciest nám dodnes chýbajú vecnejšie podklady. Celkové analýzy dejín sovietskeho dejepisu umenia sa dosiaľ nenapísali. Je len niekoľko vedeckých biografí čelných bádateľov.<sup>180</sup> Sme preto odkázaní pokúsiť sa na ich základe rekonštruovať iba hlavné smerovanie sovietskeho umeleckohistorického myslenia.

Už v tridsiatych rokoch sa začínajú objavovať zárodoky smerovania sovietskej historiografie umenia k univerzalizmu, ku komplexnej metóde skúmania. Vyrastala súčasne a spontánne na viacerých miestach, v teoretickom i bádateľskom úsilí mnohých historikov umenia pred tvárou novej spoločenskej skutočnosti. Roku 1929 sa uskutočnila slávna výstava staroruských ikon, ktorá prešla mnohými svetovými metropolami (Berlín, Londýn, Frankfurt, Kolín n. R.) a stala sa významnou dobovou kultúrnou udalosťou. Nielenže pre západ objavila nový umelecký svet, ktorý dovtedy nanajvýš tušil, a nad ktorého umeleckými hodnotami a špecifickosťou žasol. Rovnakým prekvapením pre západoeurópsku umenovedu bola i komplexná metóda výskumu a reštaurovania staroruského umenia, ktorú rozvinul I. Grabar a ktorú propagoval na svojom prednáškovom turné.<sup>181</sup> Na základe porovnania písomných prameňov a výsledkov reštaurátorských analýz rekonštruoval vývin umelcovej maniery, chronológiu jeho vývinových etáp, jeho tvorivú špecifiku, okruh prác jednotlivých majstrov, ich profesionálne zvláštnosti, rozdiely ich temperamentov, ale vymedzil aj štýlové črty, ktoré ich spájali s dobovými prúdmi.<sup>182</sup> Analýza archíválií a dobových literárnych pamiatok neslúžila len riešeniu špeciálnych otázok atribúcie, ale aj rekonštrukcii dejín umenia ako súčasť čítania epochy, súčasť sociálno-historického procesu.<sup>183</sup>

Smerovanie k monizmu, k chápaniu umenia ako organickej súčasť života bolo základnou tendenciou umeleckohistorických úsilí. A predsa to nebol návrat k starej kultúrnohistorickej koncepcii, ale ani príklon k duchovnodejinnému ponímaniu, ako sa od dvadsiatych rokov rozvíjalo v západnej Európe. Roku 1934 vyšiel preklad statí Maxa Dvořáka,<sup>184</sup> jedného z hlavných predstaviteľov tejto umeleckohistorickej koncepcie, ktorou sa prekonával formalizmus.<sup>185</sup> Preklad prác otca „dejín umenia ako dejín ducha“ nebol urč-

ný k propagovaniu jeho základných ideí, ale k dištancovaniu sa od spiritualizmu, ako návod na materialistickú transformáciu podobnú Marxovmu prevráteniu Hegla. Ak sa na jednej strane nezavierali oči pred príbuznosťami — vyzdvihovalo sa práve chápanie umenia ako neautonómnej sféry, ako súčasť života — na druhej strane sa zásadne odmietol (a odhalil) Dvořákov idealizmus, hegelianizmus, spiritualizmus, odvodzovanie umenia z metafyzického ducha doby, predstava o umení ako výrazu samovývinu ideí.<sup>186</sup> Rozdiel medzi dvořákovským monizmom a monizmom, ku ktorému smerovala sovietska historiografia umenia, bol vo svojom poslednom základe daný rozdielom medzi Heglom a Marxom.<sup>187</sup> Sovietsky dejepis umenia smeroval k metodologickému stanovisku, ktoré by pri konkrétnej práci s umeleckohistorickým materiálom chápalo umenie a jeho historický vývin ako organickú súčasť sociálneho vývinu. Nesmierna náročnosť tohto úsilia nespočívala len v teoretickom vyjasnení teórií, ale aj v konkrétnej aplikácii: chápať umenie marxisticky ako sociálny fenomén priamo v riešení tých najkonkrétnejších úloh histórie umenia.

V konkrétnej práci sovietskych historikov umenia sa presadzovala myšlienka spoločenskej podmienenosti umenia. Pochopilo sa, že imanentistické koncepcie nevysvetľujú príčiny umeleckého vývinu. Presadzoval sa poznatok závislosti vývinu umenia od vývinu spoločnosti.<sup>188</sup> Toto podmienenie umeleckého vývinu dejinami spoločnosti sa chápalo zároveň ako dialektický proces. Umenie a jeho vývinové zmeny sa na jednej strane traktujú ako podmienené dialektikou spoločenského vývinu, na druhej strane sa však zdôrazňuje špecifická gnozeologická povaha umenia. Umenie sa nepovažuje za absolútne determinovaný, automatický odraz sociálnej skutočnosti práve preto, lebo je špecifickou formou poznania.<sup>189</sup> a teda hodnotnosťou tohto poznania sa vymyká historickému relativizmu. Svojou poznávacou funkciou získava okrem toho aj spoločenskotvornú aktivitu. Poznávacia hodnota spája jeho ideologickosť s trvale platnou tvorbou spoločnosti. Nielen materialistickým prevrátením (dvořákovského) idealizmu „z hlavy na nohy“, ale aj skúmaním príčin podstatného charakteru umenia sa dospieva k novému horizontu. Uznáva sa, že umenie je výrazom a zobrazením skutočnosti (na rozdiel od spiritualizmu však nie výrazom ducha doby, ale reálnej sociálnej skutočnosti vo všetkých jej rovinách), skúma sa však ďalej: prečo je výrazom a zobra-

zením skutočnosti?<sup>190</sup> Je to skúmanie základnej funkčnosti umenia (umenie nie je uznané za spiritualistický výraz pre výraz, ktorému stačí jeho vlastná duchovnosť). Odpoveď sa nachádza v poznávacej povahe umenia. Jeho sociálna funkčnosť je teda jeho schopnosťou poznávať sociálnu skutočnosť. Nezastupiteľnosť umenia pri nej je daná špecifickou formou tohto poznania, je poznávaním prostredníctvom názorných predstáv v špecifickej umeleckej forme.<sup>191</sup> Takto poňaté poznanie, založené na dvojici predstava — forma, však nie je ahistorickým objektivizmom, nie je autonómnou sférou. Je oceňovaním sveta, teda jeho hodnotením a sociálnym prisvojovaním si. Je jeho výkladom.<sup>192</sup>

V konkrétnom umeleckohistorickom bádani sa toto smerovanie prejavilo prekonávaním jednostranností ikonografickej i formálnej metódy, hľadaním ich organického spojenia v objektívnejšom celku, avšak aj ich sociálno-kultúrnym zakotvením.<sup>193</sup> V tomto období sa formálna analýza diel minulosti spája s ikonografiou tak, že sa ikonografia chápe ako atribút formy. Zmeny ikonografických motívov sa považujú za dôsledok vývinu štýlu, čo umožňuje, aby sa tieto štýlové premeny odvodzovali zo sociálno-kultúrnej evolúcie.<sup>194</sup> Kultúrnohistorické chápanie sa prekonáva nielen dôrazom na umelecký štýl, ale práve jeho sociologickým traktovaním. Ak na jednej strane došlo k spätnému príklonu ku kultúrnej histórii — a to predovšetkým aktualizáciou problematiky vzťahu umenia k životu spoločnosti — na druhej strane sa vyhranil i zásadný rozdiel od starej kultúrnohistorickej koncepcie. Namiesto paralelity a dokumentárnosti umenia voči dobovej kultúre ide teraz o sociálnu viazanosť umenia: namiesto účasti umenia na výlučne duchovnej kultúre ide teraz o funkčnosť sociálno-praktickú (hočí aj naďalej vymedzenú nadstavbou). Úsilie nájsť vzťah obidvoch zložiek — špecifickosti aj sociálnej zakotvenosti umenia — a to tak, aby ani jedna z nich nebola podriadená druhej, stalo sa základným motívom metodologických i konkrétne historických hľadání sovietskeho dejepisu umenia.

Cestu, ktorú pritom umeleckohistorické bádanierazilo, možno charakterizovať ako smerovanie od jednoduchého podriadenia ikonografie štýlovému chápaniu a kultúrnohistorickému traktovaniu k marxistickej interpretácii,<sup>195</sup> keď sa tak štýl, ako aj ikonografia chápali ako výsledky a aktívne prejavy spoločenského vývinu, teda nielen ako odraz sociálneho života, ale



aj ako inštrument spoločenských tendencií a záujmov.<sup>196</sup> Táto spoločenskodejinná väzba umenia sa prejavila vo všetkých jeho vrstvách; bola to väzba s mnohými zložkami sociálnych dejín, nielen s jeho nadstavbou alebo len s jeho základňou.

Univerzálna syntetická metóda sa rodila a kryštalizovala v konkrétnej práci s materiálom ako konkrétna marxistického svetonázoru, marxistickým univerzalizmom a monizmom vyvolaná a umožňovaná. Z toho vyrástla úloha prehodnotiť z marxistického hľadiska celé dejiny umenia. Avšak skôr, ako sa stačili zrodiť prvé plody tohto úsilia o komplexnú marxistickú metódu a o univerzálne marxistické prehodnotenie dejín umenia, bolo potrebné sústrediť všetku tvorivú energiu na obranu štátnej existencie pred fašizmom. Prvé marxistické umeleckohistorické syntézy vznikali v atmosfére mobilizácie síl za zachovanie národnej a štátnej suverenity. Sú naplnené entuziazmom a boli azda i cítené ako snaha tento entuziazmus posilniť.<sup>197</sup> Hoci sa koncipovali v prvej polovici štyridsiatych rokov, svetlo sveta uzreli až v povojnovom období.

### Tretia a štvrtá fáza (od roku 1945 do konca šesťdesiatych rokov)

#### *Povojnové obdobie*

Druhá polovica štyridsiatych rokov bola obdobím nadšenia z víťazstva nad vojnovým nepriateľom, elánu obráteného do budúcnosti, národného zjednotenia tvorivých síl a energií, veľkých nádejí a očakávaní. Týkalo sa to aj myslenia o umení. Očakával sa veľký rozlet tvorivého myslenia.<sup>198</sup> Kolektívna atmosféra bola určovaná vedomím sily národa, ktorú osvedčil víťazstvom vo vlasteneckej vojne, a ktorá vyplývala práve z jeho jednoty. Rozhodujúcimi už neboli myšlienky triednych a ideologických rozdielov, ale idea národnej jednoty.<sup>199</sup> Stala sa rozhodujúcou i pre skúmanie umenia. Skúmanie triedneho charakteru umenia a jeho ideologickej funkcie sa prestalo javiť ako prvoradé, na jeho miesto sa dostalo skúmanie z hľadiska „všennárodného“ charakteru umenia.<sup>200</sup> Hodnota tradície bola obnovená. „Všennárodný“ charakter umeleckej tradície ruského národa sa nachádzal predovšetkým v realistických tradíciách ruského ume-

nia 19. storočia.<sup>201</sup> Prestali sa vyzdvihovať rozdiely v ideových tendenciách, za rozhodujúci pre umenie sa považoval princíp objektívneho poznania.<sup>202</sup> Objektívna poznávací funkcia a schopnosť umenia sa stotožnila s realizmom, realizmus sa identifikoval so schopnosťou objektívneho poznania a jeho trvalej platnosti. Práve objektívna poznávací hodnota zaručovala tradícii jej „všeludovosť“, „všennárodnosť“ a všeludskú hodnotu.<sup>203</sup> Namiesto umenia ako ideového hodnotenia nastúpila téza o umení ako zovšeobecňujúcom odraze života. Predpokladalo sa, že hodnotenie vyplýva automaticky z objektívneho poznania. Bol to síce dôležitý posun, ale predsa len nie radikálny odklon od jednej z najdiskutovanejších téz tridsiatych rokov, tézy o nezávislosti poznávacej funkcie umenia od ideovosti. Ideové hodnotenie sa subsumovalo pod poznávací funkciu.<sup>204</sup> Umenie, ktoré bolo objektívnym poznaním, vymanilo sa z historického relativizmu, stalo sa nadčasovou hodnotou práve svojím trvale platným poznaním. Toto poznanie mu automaticky zaručovalo ideovú pokrokovosť, považovalo sa preto za nadbytočné hovoriť o ideovosti.<sup>205</sup> Pozornosť sa sústreďovala na problematiku podmienenosti vývinu umenia vývinom spoločnosti ako celku, nie v jej triedne ideologickej diferencovanosti. Pokrokovosť sa stotožňovala s ľudovosťou, ľudovosť s realizmom, realizmus s demokratizmom.<sup>206</sup> Z teórie tridsiatych rokov sa neprevzala len koncepcia primárnej gnozeologickej funkcie umenia, ktorá mu zaručovala nadčasovú hodnotu, pokiaľ bolo realistickým; prevzala sa i druhá hlavná koncepcia: dvoch kultúr — progresívnej a reakčnej. Položilo sa znamienko rovnosti medzi realizmus — všennárodnosť — všeludovosť — pokrokovosť — demokratizmus — objektívne poznanie — trvalú, nadčasovú hodnotu umenia (ktoré týmto kritériám zodpovedalo). Realizmus bol v každom období; hranice tohto pojmu sa nesmierne rozširovali, časom sa stal metonymiou.<sup>207</sup>

To viedlo k istej skepse voči teoretizovaniu, ktorej prejavom sa stala aktualizácia „nového“ umenovedného žánru — „tvorivej biografie“ umelcov,<sup>208</sup> skúmania tvorivej cesty tvorcu, monografie. Ani to sa však nevyhlo teoretickým premisám. Rozdiely medzi tvorcami sa nechápali ako ideologické diferencie, ale čisto individuálne. Umelec sa začal považovať za neopakovateľnú tvorivú individualitu, ktorá nepodlieha vo svojej jedinečnosti ani historickej, ani ideologickej závislosti a zákonitosti.<sup>209</sup> Bol to ďalší prejav

tendencie chápať umenie ako schopnosť transcendovať nad svoju sociálno-historickú viazanosť tvorbou trvalých hodnôt.

V dejepise umenia rozvinul na vysokú úroveň „metodiku tvorivej biografie majstrov“ Igor Grabar.<sup>210</sup> Pátral nielen po základnom princípe diela (ktorý podľa neho bolo možné nájsť rovnako v kompozícii ako v kolorite alebo niektorom detaile), po individuálnych črtách umelcovej maniere, po vývine umelcovej tvorby, ale aj po vzťahu tvorivej biografie umelca k prostrediu a spoločenskému životu, po jeho svetonázore a psychológii vo vzťahu k svetonázoru a cíteniu prostredia, v ktorom žil. Syntetizujúcu tendenciu tu možno zreteľne vystopovať.

Celkový sklon k odideologizovaniu umenia — nehovoriac o nejednom plodnom spojení biografického a syntetického chápania — nezaobišiel sa bez ostrej kritiky bezideovosti a apolitickosti.<sup>211</sup> Proti nim sa postavila požiadavka straníckosti umenia. Celkový trend síce aj naďalej smeroval k rozširovaniu pojmu realizmu, k explicitnému riešeniu teoretických otázok však nedošlo.<sup>212</sup>

#### *Od druhej polovice päťdesiatych rokov do konca šesťdesiatych rokov*

Zásadná zmena v teoretickom myslení nastala po XX. zjazde KSSS. Oživil diskusie, zrodili sa nové koncepcie.<sup>213</sup> Do popredia sa dostala otázka špecifickosti umenia.<sup>214</sup> Iniciatívu prevzali estetici. Vznikol nový, „estetický smer“<sup>215</sup> všeobecnej umenovedy, reprezentovaný bádateľmi ako A. I. Burov, V. Vanslov, L. N. Stolovič. Stará predstava, že špecifickosť umenia spočíva v jeho obraznosti (obraznosti ako špecificky umeleckej forme poznania) bola zavrhnutá.<sup>216</sup> Umenie sa prestalo skúmať primárne ako súčasť ideológie; jeho obsah sa nepovažoval za podstatne ideový, ale estetický. Špecifickosť umenia sa videla práve v jeho estetickosti.<sup>217</sup> Umenie sa pochopilo primárne buď ako odraz estetických vlastností javov, ako odraz estetických ideálov, alebo ako vytváranie estetického vzťahu k svetu.<sup>218</sup> Rozpútali sa živé diskusie o estetické, o jeho povahe, o tom, či je predovšetkým vlastnosťou javov, ktorú umenie odhaľuje a zachytáva, alebo skôr navodzovaním estetického vzťahu k objektívnej realite. Nech už sa táto otázka riešila akokoľvek, rozhodujúcim bolo, že umeniu sa priznala zvláštna, nenahraditeľná a na nič iné nepremeniteľná aktivita — este-

tické hodnotenie skutočnosti. Aj keď sa priznávalo, že estetické ideály sú nakoniec spoločenskými ideálmi, že navodzovanie estetických vzťahov je nielen odrazom, ale aj výkladom, hodnotením, a teda ideologickým vzťahom k svetu, a nech sa už estetické kladlo do reálnych predmetov alebo do navodzovania vzťahov k nim, nový „estetický smer“ odvážne a jednoznačne zdôraznil špecifickosť umenia pri jeho sociálnom fungovaní. Keďže tak urobil bez návratu k autonomickej koncepcii umenia, cestou začlenenia umenia do nadradenej — estetickej — sféry, ktorá však jeho svojbytnosť neruší, ale zachováva, pritom navyiac zabezpečuje vnútornú spoločenskú funkčnosť jeho zvláštnosti, to je v rámci dejín sovietskej umenovedy prínos práve tohto mysliteľského prúdu. Aj to možno chápať ako príspevok k hľadaniu syntetickej koncepcie umenia — organického spojenia špecifickosti umenia s jeho spoločenskou funkčnosťou. Kritici tejto teórie v polemikách vytýkali, že je len zdanlivo taká nová ako sa javí, že v skutočnosti sú estetické ideály, ktoré umenie odráža, ideálmi spoločenskými, že navodzovanie estetických vzťahov nie je iba odrazom, ale aj výkladom, a ideovo-emocionálnym, teda aj ideologickým vzťahom k nim, a že estetické je len na prvý pohľad niečím celkom odlišným od ideovosti umenia.<sup>219</sup> „Estetická teória“ umenia zotrvala v rámci primarizácie gnozeologickej funkcie umenia, ale súčasne sa stala dôležitým krokom k obnovovaniu vedomia spoločenského významu umenia, ktorý nespočíva v jeho služobnosti, ale v jeho nenahraditeľnosti. Táto „estetická teória“ — súc sama teóriou gnozeologickou — stala sa aj krokom k hľadaniu podstaty umenia mimo poznania, vo sfére sociálneho života, sociálno-psychologickej situácie, ale pritom tak, aby táto sociálna funkčnosť bola inherentná umeleckej zvláštnosti. Táto sféra sa našla práve v estetické. Tak sa súčasne zachovávala špecifickosť umenia i jeho zvláštna spoločenská aktivita, jeho tvorivosť i objektivita jeho predmetu, jeho gnozeologickosť a aktívny vzťah k realite ľudskej aj prírodnej. Pravda, istému nebezpečeniu normativizmu (apriórному určeniu estetického) sa nevyhla.

#### *Cesta dejepisu umenia*

Vlastný dejepis umenia v tomto období sledoval dva hlavné ciele: a) prehodnotiť z hľadiska marxistického

monizmu a univerzalizmu celé dejiny umenia; b) rozvíjať syntetickú metódu skúmania. Tak vznikli impozantné monumentálne mnohovázkové práce, koncipované spravidla veľkým kolektívom bádateľov, teda tímovým spôsobom, ktorý chce spojiť hĺbku špecializácií so syntetickým podaním celku, a touto cestou sa dopracovať k objektívnemu pohľadu. Z množstva prác tohto druhu spomeňme aspoň najhlavnejšie:<sup>220</sup> šestväzkovú Vseobščuju istoriju iskusstv (Moskva 1956—1965), ktorá vznikla pod vedením A. D. Čegodaeva, Ju. D. Kolpinského, B. V. Vejmarina, E. I. Rotenberga a N. V. Jarovskej; mnohovázkovú Istoriju ruskovo iskusstva, uskutočnenú pod vedením I. Grabara, V. S. Kemenova a V. N. Lazariova; Očerki po istorii ruskovo iskusstva, na ktorých participovali takí bádatelia ako Alpatov, Kovalevskaja, Maškovcev, Fedorov-Davydov, Sokolova; dvojväzkovú Istoriju ruskovo iskusstva redigovanú N. G. Maškovcevom, a mnoho ďalších kolektívnych aj individuálnych prác, syntéz a monografií, venovaných staroruskému, byzantskému, ruskému i západoeurópskemu umeniu. Pravda, ani toto impozantné úsilie o zabezpečenie objektívneho pohľadu na dejiny spojením znalostí viacerých odborníkov sa nezaobišlo bez úskalí, predovšetkým úskalí aditivizmu a straty jednoliatej perspektívy.<sup>221</sup>

Ak sa v päťdesiatych rokoch pod vplyvom veľmi úzko chápanej teórie socialistického realizmu, stotožňujúcej jeho formu s realizmom 19. storočia, sústreďoval aj bádateľský záujem historikov umenia na príbuzné tradície dejín umenia — umenie antické, vrcholne renesančné a realizmus minulého storočia — začiatkom šesťdesiatych rokov sa bádateľské perspektívy sovietskeho dejepisu umenia rozširujú i na tzv. rozporné periódy — umenie stredoveké, staroruské, ranorenesančné i egyptské — ba rastie záujem aj o umenie zlomu 19. a 20. storočia.<sup>222</sup> Ak to sprvu umožňovalo predovšetkým širšie chápanie pojmu realizmus, neskôr tu zohralo úlohu opúšťanie idey stotožňujúcej progresívnosť s javovým realizmom, a súčasne silnejúca tendencia chápať dejiny umenia dialekticky. Gnozeologická funkcia umenia síce zostala základnou, pochopila sa však ako neoddeliteľná od jeho sociálno-historického fungovania. Dejiny umenia sa stali dialektickým sporom prúdov, o hodnote ktorých nerozhodoval javový realizmus, ale účasť na tvorbe dejinnej skutočnosti, spoločenská aktivita umenia, tvorba ideálov, presahujúcich svoju dobu.

V poslednom období popri týchto trendoch zosilneli aj ďalšie. Na jednej strane narastá počet monumentálnych a reprezentatívnych obrazových publikácií, vydávaných aj v cudzojazyčných verziách; k funkcii marxistického prehodnotenia dejín umenia a popularizácie tejto novej perspektívy tak pribudla funkcia svetovej propagácie ruskej a sovietskej kultúry. Na druhej strane sa prehĺbuje špecializácia bádania.<sup>223</sup>

V šesťdesiatych rokoch sa obnovuje záujem o skúmanie formových problémov,<sup>224</sup> ale súčasne sa prehĺbuje úsilie o univerzálnu, komplexnú, syntetickú metódu bádania.<sup>225</sup> Z tendencie sa stala explicitným programom. Vyjadril to aj V. N. Lazarev slovami: „V metodike súčasného historika umenia, ktorý musí byť predovšetkým znalcom svojho materiálu, musí byť analýza formy neoddeliteľná od analýzy obsahu. Historik umenia nemôže pritom ignorovať ani ikonografiu, ani ikonológiu, ani techniku, ani paleografiu. Je povinný byť tak trochu aj filológom. Jeho povinnosťou je poznať dejiny, a to konkrétne sociálne prostredie, v podmienkach ktorého bola skúmaná pamiatka vytvorená. Musí dobre poznať vedúce idey doby, bez ohľadu na to, či boli stelesnené prostriedkami výtvarného umenia, literatúry, filozofie alebo vedy.“<sup>226</sup> Cieľom sovietskej historiografie umenia je vybudovať takú komplexnú metódu, ktorá by nebola jednoduchým súčtom rozličných prístupov alebo výsledkov dosiahnutých nezlučiteľnými cestami, ale ktorá by bola organickou syntézou.<sup>227</sup> To sa zakladá na východisku v materialistickom monizme. Metodická syntéza na jednej strane sa opiera o tento monizmus ako o svoj fundament, ktorý ju vôbec umožňuje, na druhej strane smeruje k jeho potvrdeniu v jednotlivých oblastiach, k doloženiu ich dialektikomaterialistickej spojitosti. V konkrétnych umeleckohistorických prácach sa toto úsilie o syntetickú metódu prejavuje tak, že sa v nich spája erudícia s hĺbkovou analytickosťou, skúmanie priebehu umeleckého vývinu s hľadaním sociálnych koreňov a funkcií umenia, úsilie o rozpoznanie vývinových zákonitostí<sup>228</sup> s úsilím o rekonštruovanie dejinnej konkrétosti. Hľadanie syntetickej metódy sa však v sovietskej historiografii umenia nechápe ako presne vymedzená doktrína a záväzná dogma, ale ako cieľ, pred ktorý nás stavia súčasný stav disciplíny, nové umenie, nová spoločenská funkcia umenia, súčasná situácia kultúry a jej miesto v živote spoločnosti, a v neposlednom rade i očakávania, ktoré spoločnosť adresuje umenovede.<sup>229</sup>

Sovietskemu dejepisu umenia nejde o dejiny umenia ako históriu nejakej špeciálnej, viacmenej autonómnej sféry. Úsilie o syntetickú metódu znamená, že smeruje k dejinám umenia ako k dejinám kultúry,<sup>230</sup> a súčasne k fungovaniu ako veľmi aktívna a aktuálna zložka tvorby spoločenského vedomia. V takomto chápaní si umenie na jednej strane zachováva svoju nezastupiteľnosť a zvláštnosť, na druhej strane je však organickou súčasťou celku, v ktorom vstupuje do vzájomných aktívnych a organických vzťahov so sociálno-historickým kontextom i s dejinami spoločenského myslenia.<sup>231</sup>

Tendencia chápať umenie synteticky, ktorá sa v dejepise umenia uplatňuje ako úsilie o neo-kultúrnohistorické a inherentne sociálno-funkčné traktovanie, nie je obmedzená na historiografiu umenia. Syntetizačná tendencia — ponímať umenie ako aktívnu a špecifickú zložku sociálneho organizmu — je všeobecnejšie platná; za jedného z jej predstaviteľov možno pokladať aj významný prúd sovietskej semiotiky umenia.<sup>232</sup> Nadväzujúc na staršie sovietske jazykovedné a literárnovedné tradície<sup>233</sup> a vychádzajúc z nových podnetov exaktných vied, kybernetiky, teórie informácie, teórie komunikácie, teórie systémov je úsilím o exaktné skúmanie oblastí, ktoré sa tradične pokladali za uzavreté tomuto prístupu.<sup>234</sup> V sovietskom kontexte presiahla semiotika z lingvistiky nielen do literárnej vedy a etnológie, ale aj do skúmania výtvarného umenia, a dospela k svetovo uznávanej semiotike kultúry.<sup>235</sup> Ak sa v klasickom sovietskom dejepise umenia kultúra chápe monisticky a ako homogénny celok, sovietska semiotická škola ju považuje za dynamický a dialektický, synchronicko-diachronicky členený systém. Aktualizuje sa tu nejedna myšlienka tvorivých úsilí dvadsiatych rokov, napríklad teória vertikálnej kultúry, podstatnej funkčnosti formy umenia, jeho sociálno-funkčnej podstaty a jeho chápania ako dynamickej zložky systému kultúry. K nim pribudla teória znakových systémov a sociálnej komunikácie, pre ktoré je umenie funkčnou, aktívnou zložkou systému kultúry, pochopenej ako systém sociálnej komunikácie, ktorým vstupujú do dialektických interakcií sféry umenia a neumenia, kultúry a nekultúry, materiálnej a duchovnej kultúry. Ich hranice sa rozplývajú, stávajú sa zložkami dynamiky sociálnej komunikácie, ich špecifiky sú jej inštrumentmi.

Sovietska semiotika urobila do oblasti dejín výtvarného umenia zatiaľ len niekoľko odvážnych a veľmi zaujímavých exkurzov.<sup>236</sup> Nemôže síce nahradiť klasický dejepis umenia a suplovať ho pri riešení jeho špecifických problémov, môže mu však dať ne jeden impulz, vrhnúť svetlo na mnohé ťažko riešiteľné problémy, ba môže priniesť i nové otázky a nové perspektívy. Prínos semiotiky kultúry pre dejepis umenia nespočíva ani tak v tom, čo konkrétne objasnila, ako skôr v tom, k čomu inšpiruje a čo otvára. M. V. Alpatov, jeden z klasikov sovietskej historiografie umenia, s uznaním na adresu semiotiky poznamenal: „Konceptcia umenia ako systém znakov otvára široké možnosti interpretácie.“<sup>237</sup>

S úsilím dejepisu umenia sa sovietska semiotika zhoduje v smerovaní k syntéze, v chápaní umenia ako organickej zložky kultúry a v skúmaní všetkých jej súčastí na monistickom spoločnom menovateľovi,<sup>238</sup> ale aj v chápaní toho základu, ktorý syntetické traktovanie vôbec umožňuje. Obidvom totiž ide o sociologické ponímanie dejín kultúry. Ak v tradičnom dejepise umenia to má podobu sociálno-ideovú, v semiotike dostalo tvar sociálnej komunikácie.

Cesty sovietskej umenovedy k syntéze sú rôzne, cieľ je však spoločný.

Sovietska umenoveda, a v jej rámci dejepis umenia, o ktorý nám predovšetkým išlo, má za sebou dynamické dejiny plné úsilia, hľadania i dialógov. „Za polstoročie svojej existencie,“ povedal pred viacerými rokmi G. N. Pospelov, „sa sovietska literárna veda (a poznamenajme — aj historiografia umenia) vyvíjala na pozadí hlbokých premien spoločenského života a tvrdého politického boja, čo sa svojrázne odrazilo v rýchlom striedaní metodologických koncepcií, v ostrých konfliktoch teoretických názorov, v nezmieriteľných diskusiách, ktoré často viedli k priamočiarym a jednostranným záverom. To však bolo veľmi cenné z hľadiska vedeckého poznania, lebo obsahovalo rôzne pokusy seriózneho riešenia základných problémov“<sup>239</sup> umenovedy. Dodajme ešte, že dejiny sovietskej umeleckohistorickej metodológie a umenovedy sú plné poučení.





- <sup>159</sup> Tamže, s. 97—98. Vinogradov vyslovil tieto myšlienky v práci *Problema chudožestvennogo metoda* z roku 1931.
- <sup>160</sup> POSPELOV, G. N.: c. d., s. 100—101.
- <sup>161</sup> Tamže, s. 99, 101 a n.
- <sup>162</sup> T. j. na starej ideológii vládnúcich tried.
- <sup>163</sup> POSPELOV, G. N.: c. d., s. 99.
- <sup>164</sup> Tamže, s. 96.
- <sup>165</sup> Tamže, s. 105 a n.
- <sup>166</sup> Tamže, s. 105.
- <sup>167</sup> Tamže, s. 111.
- <sup>168</sup> Tamže, s. 106 a n.
- <sup>169</sup> Tamže.
- <sup>170</sup> Tamže.
- <sup>171</sup> Tamže, s. 115.
- <sup>172</sup> Tamže.
- <sup>173</sup> POSPELOV, G. N.: c. d., s. 119.
- <sup>174</sup> Tamže, s. 120.
- <sup>175</sup> Tamže, s. 125 a n.
- <sup>176</sup> Tamže, s. 123 a n., s. 128.
- <sup>177</sup> Tamže, s. 128—129.
- <sup>178</sup> Tamže, s. 130.
- <sup>179</sup> Tamže, s. 129.
- <sup>180</sup> PODOBEDOVA, O.: Igor Grabar. *Iskusstvo* 1966, č. 6; SIDOROV, A.: I. E. Grabar — vydajušij dejatel' sovetской культуры. *Iskusstvo* 1971, č. 3; PODOBEDOVA, O. I.: Igor Grabar. Moskva 1964; LIVANOVA, T. N.: Boris Robertovič Vipper i jego naučnoje nasledije. In: VIPPER, B. R.: Stati ob iskusstve. Moskva 1970, s. 5—58; LAZAREV, V. N.: Nikolaj Iľič Romanov (1867—1948). In: *Sovetskoje iskusstvoznanije '75*, Moskva 1976, s. 312—328; GRAŠČENKOV, V. N.: Viktor Nikitič Lazarev. In: *Vizantijskaja*. Moskva 1973, s. 5—23 a i.
- <sup>181</sup> PODOBEDOVA, O.: c. d., s. 46.
- <sup>182</sup> Tamže.
- <sup>183</sup> Tamže, s. 46—47.
- <sup>184</sup> DVORŽAK, M.: *Očerki po iskusstvu srednevekovja*. Moskva 1934.
- <sup>185</sup> Vzhľadom na to našla Dvořákova práca živú odozvu medzi sovietskymi historikmi umenia. Chápanie umenia ako súčasť života bolo blízke ich vtedajším snahám, pravda, na zásadne odlišnej platforme. Preto dvořákovský prístup vyvolal i ostrú kritiku, priznane najmä v radoch „forsocov“ (Arvatov, Maca), pre ktorých bol jasným príkladom metafyziky.
- <sup>186</sup> MACA, I.: M. Dvořák i istorija feodalnogo iskusstva. In: DVORŽAK, M.: c. d., s. 5—33.
- <sup>187</sup> Toto určenie, pravda, nevystihuje rozdiel „forsocov“ od Dvořákovho stanoviska. Bol to v podstate rozdiel funkcionalizmu voči spiritualizmu, funkcionálno-konstruktivistického hľadiska voči výrazovo duchovnému. To platí ešte pre dvadsiate roky nášho storočia.
- <sup>188</sup> LIVANOVA, T. N.: c. d., s. 19, 35, v súvislosti s vedeckou cestou B. R. Vippera.
- <sup>189</sup> Tamže, s. 18, 33, 35.
- <sup>190</sup> Tamže, s. 33.
- <sup>191</sup> Tamže, s. 33, 35.
- <sup>192</sup> Tamže, s. 33.
- <sup>193</sup> GRAŠČENKOV, V. N.: c. d., s. 10—11.
- <sup>194</sup> Tamže, s. 19.
- <sup>195</sup> Tamže, s. 20.
- <sup>196</sup> Tamže.
- <sup>197</sup> Takými sú obdivuhodné syntetické práce: LAZAREV, V. N.: *Istorija vizantijskoj živopisi*, zv. 2. Moskva 1948; ALPATOV, M. V.: *Vseobščaja istorija iskusstva*, zv. 2. Moskva 1948—1949.
- <sup>198</sup> POSPELOV, G. N.: c. d., s. 131 a n.
- <sup>199</sup> Tamže.
- <sup>200</sup> Tamže, s. 134.
- <sup>201</sup> Tamže, s. 132 a n.
- <sup>202</sup> Tamže, s. 133 a n.
- <sup>203</sup> Tamže, s. 136 a i.
- <sup>204</sup> Teda, naopak, ako v druhom teoretickom prúde reprezentovanom RAPP-om, kde sa poznávací stránka umenia nenegovala, ale sa neutralizovala tým, že sa jednoducho subsumovala

ideologickej funkcii, pochopenej ako bezprostredná a plne vedomá stranickosť.

- <sup>205</sup> POSPELOV, G. N.: c. d., s. 146.
- <sup>206</sup> Tamže, s. 136, 147 a i.
- <sup>207</sup> Tamže, s. 147—148. Teória stotožňujúca poznanie, realizmus a všenárodné, pokrokové, či dokonca všefudské hodnoty, naďalej sa spájala s teóriou „dvoch prúdov“ v umení. — Teoretická aktivita sa sústreďovala na identifikovanie týchto kvalít v rôznych umeleckých smeroch, prúdoch, štýloch, i v tvorbe osobností. V rámci tohto procesu sa odohrávali premeny a presuny kritérií hodnotenia. Pozri POSPELOV, G. N.: c. d. s. 140 a n.
- <sup>208</sup> Tamže.
- <sup>209</sup> Tamže, s. 146.
- <sup>210</sup> PODOBEDOVA, O.: c. d., s. 47—49.
- <sup>211</sup> POSPELOV, G. N.: c. d., s. 138—139.
- <sup>212</sup> Tamže, s. 140.
- <sup>213</sup> Tamže, s. 148, 149.
- <sup>214</sup> Tamže, s. 150 a n.
- <sup>215</sup> Tamže, s. 151.
- <sup>216</sup> Tamže, s. 150, najmä zásluhou Burova. Pozri BUROV, A. I.: *Estetičeskaja suščnost' iskusstva*. Moskva 1956.
- <sup>217</sup> Spomeňme práce: STOLOVIČ, L. N.: *Estetično v skutočnosti a umení*. Moskva 1959; VANSLOV, V.: *Problém krásna*. Moskva 1957.
- <sup>218</sup> POSPELOV, G. N.: c. d., s. 151 a n.
- <sup>219</sup> Tamže, s. 152—153.
- <sup>220</sup> Uvádžam podľa práce: ZATENACKIJ, Ja.: *K problemam iskusstvoznanija i chudožestvennoj kritiki*. *Iskusstvo* 1965, č. 11, s. 20.
- <sup>221</sup> Ako na to kriticky upozornil naposledy ALPATOV, M. V.: *Umělecké dědictví moderního člověka a problémy dějin umění*. In: ALPATOV, M. V.: *Umění a civilizace*. Praha 1975, s. 5—17.
- <sup>222</sup> ANDREJEV, P.: *Iskusstvoznanije — važnaja časť sovetской chudožestvennoj kultury*. *Iskusstvo* 1966, č. 6, s. 3—4.
- <sup>223</sup> Začali vychádzať zborníky *Sovetskoje iskusstvoznanije* ('74, '75, '76), ktoré sú fórom pre špecializované štúdie o všetkých otázkach umenovedy, počnúc problémami súčasného umenia a kritiky, cez otázky percepcie, sociológie, psychológie konzumovania umenia, špeciálne otázky svetového i ruského umenia, problémy metodológie až po dejiny disciplíny.
- <sup>224</sup> ANDREJEV, P.: c. d., s. 3; POSPELOV, G. N.: c. d., s. 161—162.
- <sup>225</sup> Tento fenomén som podrobnejšie analyzoval v štúdiu *Cesty k syntéze, o súčasných trendoch v sovietskej historiografii výtvarného umenia, prednesenej na pôde Umenovedného ústavu SAV roku 1977* (v tlači).
- <sup>226</sup> LAZAREV, V. N.: *O nekotorych problemach v izučenii drevnerusskogo iskusstva*. In: LAZAREV, V. N.: *Russkaja srednevekovaja živopis. Štaťji i issledovanija*. Moskva 1970, s. 313.
- <sup>227</sup> Túto požiadavku vyslovuje LAZAREV, V. N.: *Many Directions . . . No Synthesis*. *The American Art Journal*, 3, 1971, č. 1, s. 101—104; poľský preklad: *Mnogość kierunków — brak syntezy*. In: *Pojęcia problemy metody współczesnej nauki o sztuce*. Warszawa 1976, s. 29—33. — *Różne sposoby syntézy som podrobne analyzoval v prednáške, citovanej v pozn. 225.*
- <sup>228</sup> ANDREJEV, P.: c. d., s. 4.
- <sup>229</sup> ALPATOV, M. V.: *Umělecké dědictví moderního člověka*. Pozri pozn. 221.
- <sup>230</sup> Zistila to i PODOBEDOVA, O.: c. d., s. 49. Svoje programové vyjadrenie to nachádza napr. v Kaganových prácach. Pozri KAGAN, M. S.: *Umění v systému kultury*. *Estetika*, 16, 1979, č. 2, s. 65—84.
- <sup>231</sup> Tamže. Pozri aj BARABAŠ, J.: *Veda o umění. Hľadanie syntézy*. In: *Otázky estetiky a poetiky*. Bratislava 1978, s. 387—419.
- <sup>232</sup> Najnovšiu analýzu sovietskej semiotickej školy podal MACURA, V.: *Metodologie semiotického střediska v SSSR*. *Estetika*, 14, 1977, č. 3, s. 151—161.
- <sup>233</sup> IVANOV, V.: *Očerki po istorii semiotiki v SSSR*. Moskva 1976.
- <sup>234</sup> Na tému vzťahu výskumu umenia k exaktným metódam

bolo v Sovietskom zväze uverejnených mnoho štúdií, z ktorých spomeňme napr. BASIN, E.: *Semiotika ob izobrazitel'nosti i vyrazitel'nosti*. *Iskusstvo* 1965, č. 2, s. 31—34; KONDRATOV, A.: *Semiotika i teorija iskusstva*. *Iskusstvo* 1963, č. 11, s. 23—27; LEKOMCEV, Ju.: *Semiotika i izobrazitel'noje iskusstvo*. In: *Simpozium po strukturnomu izučeniju znakovych sistem*. Moskva 1962; LOTMAN, Ju.: *Iskusstvoznanije i „točnyje metody“ v sovremennyh zarubežnyh issledovanijach*. In: *Semiotika i iskusstvometrija*. Moskva 1972; BIRJUKOV, B. — GELLER, E.: *Kibernetika v gumanitarnych naukach*. Moskva 1973; MARTYNOV, V. M.: *Iskusstvoznanije i iskusstvometrija*. In: *Sovetskoje iskusstvoznanije '74*, Moskva 1975, s. 262—283.

<sup>235</sup> Pozri štúdiu, uvedenú v pozn. 135, ako aj: ŻOLKIEWSKI, S.: *Przedmowa*. In: *Semiotyka kultury*, Warszawa 1975, s. 5—64.

<sup>236</sup> Napr. ŽEGIN, L. F.: *Jazyk živopisnogo proizvedenija*. *Uslovność drevnerusskogo iskusstva*. Moskva 1970; ten istý:

*Prostranstvenno-vremennoe jedinstvo živopisnogo proizvedenija*. In: *Trudy po znakovym sistemam*, 2, Tartu 1965; USPENSKIJ, B. A.: *O semiotike iskusstva*. In: *Simpozium po strukturnom izučeniju znakovych sistem*. Moskva 1962; ten istý: *O semiotike ikony*. In: *Trudy po znakovym sistemam*, 5, Tartu 1971; ten istý: *K sisteme peredači izobraženija v russkoj ikonopisi*. In: *Trudy po znakovym sistemam*, 2, Tartu 1965; ten istý: *Poetika kompozicii*. Moskva 1970; LEKOMCEV, J.: c. d.: USPENSKIJ, B. A.: „Pravoje“ i „levoje“ v ikonopisnom izobraženii. In: *Sbornik statej po vtoričnym modelirujuščim sistemam*. Tartu 1973; ten istý: úvod k citovanej knihe L. F. Žgina, nazvaný: *K issledovaniju jazyka drevnej živopisi, slovenský preklad: Výtvarný život* 1971, č. 4—5, s. 49—54; č. 8, s. 49—55.

<sup>237</sup> ALPATOV, M. V.: c. d., s. 11.

<sup>238</sup> O tom podrobnejšie v mojej citovanej štúdiu, pozri pozn. 225.

<sup>239</sup> POSPELOV, G. N.: c. d., s. 168.

## Зарождение и пути советской художественно-исторической методологии

Советское искусствоведение в представлениях дилетантов кажется однородным целым, статичным феноменом, который как-будто в течение времени не только в своей сущности, но и в своих проблемах и решениях вовсе не менялся. Это представление основывается на незнании.

В действительности же у советского искусствоведения живая и динамичная история. Оно прошло несколькими — по меньшей мере четырьмя — фазисами развития. Если не брать в расчет его „предысторию“, т. е.: а) развитие русской историографии искусства в последней трети 19 века; б) русское искусствоведение начала 20 века перед Великой Октябрьской социалистической революцией, на которое реагировало возникающее советское искусствоведение, и в) марксистское мышление в дореволюционной России, представленное в первую очередь Г. В. Плехановом, а позже главным образом В. И. Лениным и А. В. Луначарским, которое они продолжили, то можем его расчленить в грубых чертах следующим образом: 1 фазис: двадцатые годы — зарождение советского искусствоведения; 2 фазис: тридцатые годы (вплоть до начала 2-й мировой войны); 3 фазис: послевоенный период до XX съезда КПСС; 4 фазис: вторая половина 50 годов и 60 годы.

Но история советского искусствоведческого мышления не имеет характер анархических, самодовлеющих, чисто имманентных перемен. Перемены в нем не являются автономными, они не стали самоцелью. В них нет скачков от одного экстрема к другому, мы не находим здесь смену абсолютизации всякий раз иной стороны действительности. Эти черты в известной мере имели место в русском искусствоведении 19 и 20 веков и в 20 годах, в период послевоенных поисков.

Начиная с тридцатых годов исторические перемены в советском искусствоведении становятся постоянными величинами, свидетельствующими о прочной связи с обществом и их глубоких корнях. Они проходят в конце-концов на

общей платформе диалектического материализма и марксистской социологии и направлены к общей цели — к универсальному осмыслению искусства как социального явления и искусствоведения как непосредственно общественно функционального. Итак, постоянными величинами советского искусствоведения являются: материалистический монизм; диалектико-социологическое осмысление искусства; отвержение автономной и идеалистической трактовки развития искусства; направленность к синтетическому образу, основанному на диалектико-материалистическом понимании действительности и историческо-материалистическом осмыслении истории; стремление к комплексному методу исследования, гносеологический оптимизм; убежденность о познаваемости объективности и о объективности познания, и, наконец, постоянство и отражение актуальных вопросов современности в процессе самого искусствоведческого исследования, осознанное принятие обязанностей по отношению к обществу и из этого вытекающая диалектика присущей социальной функциональности научных методов.

Исторические перемены в развитии советского искусствоведческого мышления являются с одной стороны кристаллизацией марксистского мировоззрения в специальной сфере, конкретизацией его основных тезисов там, где они классиками марксистско-ленинской философии не были подробно разработаны; и с другой стороны применением этих основных тезисов в конкретных общественно-исторических условиях. Итак, история советского искусствоведения является историей диалектических отношений между конституированием марксистской точки зрения в специальной науке об искусстве и конкретно исторически меняющимися формами включенности искусствоведения в общество и отражения актуальных вопросов современности. Его темы, сферы интересов, проблемы, на которые оно сосредотачивало в то или иное время свое внимание, как и способы

решений вытекали из развития общества, из требований, ставящихся перед искусствоведением отдельными его этапами, следовательно, из сознательной и прямой общественной функциональности искусствоведения.

Важную роль при этом сыграла перманентная и принципиальная самокритичность советского искусствоведения, характеризующая все фазисы его развития. Можно ее понимать как диалектическое уравновешение постоянных величин, как обратную связь, корректирующую общую направленность к научности. Она является фактором, обеспечивающим связь искусствоведения с общественными переменами, устраняет опасность изолированности в „башне из слоновой кости“, заботится об обновлении соответственности научных решений общественных запросов, обеспечивает его аффирмативную социальную функциональность. Стало быть, с одной стороны, она обеспечивает научному мышлению его внутреннюю динамику, с другой — препятствует тому, чтобы оно замкнулось в автономном развитии (к чему на известной точке своего развития проявляет склонность всякое творчество), обеспечивает неустанно возобновляемую связь искусствоведения с общественным развитием. Тесная связь с жизнью общества и его развитием, прямое участие в нем, социально-историческая функциональность в форме научных методов и предметов исследования как и исследовательских проблем — все это относится к основным специфичностям советского искусствоведения.

Итак, характеристическим свойством советского искус-

ствоведческого мышления в течение его 60-летнего существования является не неизменность, а динамика постоянности: марксистский и материалистический базис и прямая связь с обществом. Первый побуждает к конкретизации, и, следовательно, к постоянным поискам; вторая привносит в науку историческую динамику тем, что ставит искусствоведение перед все новыми проблемами и задачами. Внутренняя диалектика развития советского искусствоведческого мышления основывается именно на диалектической взаимосвязи этих двух начал: направленности к научности (в смысле стремления к окончательной конкретизации марксизма) и конкретно-исторического социального укоренения и функциональности самих научных проблем и методов. Стремление построить прочную систему марксистского искусствоведения протекает в диалектике с решением конкретных проблем, которые приносит с собой динамика развития общества. Историческое динамичное постоянство советского искусствоведения вытекает именно из этой диалектики его идейной и общественной укорененности.

\*

Предлагаемая статья является попыткой воспроизведения перемен в развитии советской художественно-исторической методологии, отождествления первичного содержания, внутренней динамики и смысла ее отдельных фазисов развития на основе черпания из опубликованных советских анализов.

## The Birth and Pathways of the Soviet Art Historical Methodology

The common sense notion of the Soviet science on art is that of a homogeneous entity. It makes it appear as a static phenomenon undergoing no change during the course of time not only in its essence, but also in its tasks and their solutions. Such a notion, however, resides in a lack of familiarity with the subject.

As a matter of fact, the Soviet science on art has a living and dynamic history. It has gone through several — at least four — developmental stages. If we leave out of account its “prehistory”, i.e. a) the development of Russian historiography of art in the last third of the 19th century, b) Russian science on art of the early 20th century before the Great October Socialist Revolution which the Soviet science on art reacted upon and c) Marxist thinking in prerevolutionary Russia as represented by both Plekhanov and later particularly by Lenin and Lunacharsky, we may divide it roughly as follows: Stage I: The twenties — birth of the Soviet science on art; Stage II: The thirties (up to the outbreak of World War II); Stage III: The postwar period (up to the XXth congress of the Communist Party of the USSR); Stage IV: The second half of the fifties and the sixties.

The history of Soviet artistic thinking, however, is not of an anarchistic character with self-purposeful or purely immanent

transformations. Changes in the Soviet science on art are not autonomous, they have not become an end to themselves — change for the sake of change. Nor do they involve movements from one extreme to the other; we find here no alternation of absolutization always from a different aspect of reality. These traits had in some measure been present in the Russian science on art of the 19th and 20th century and in the twenties during the period of the postrevolutionary searching.

Beginning with the thirties, the historical transformations in the Soviet science on art are balanced with constants that speak for a firm social bond and laws. Ultimately, the historical transformations in Soviet artistic thinking take place on a common platform of dialectical materialism and Marxist sociology and tend towards a common goal — an universal apprehension of art as a social phenomenon. Hence, the constants of the Soviet science on art are: materialist monism, a dialectico-sociological apprehension of art; refusal of an autonomous and idealistic treatment of artistic development; orienting towards a synthetic image, based on a dialectical-materialist understanding of reality and on historical-materialist interpretation of history; efforts at a complex method of investigation,gnoseologic optimism; conviction about objectivity being cognizable and about objecti-

vity of cognition; and not in the last place, social anchoring and commitment of historical investigation itself, a conscious acceptance of social obligations and the ensuing dialectics of an inherent social and political functioning of scientific methods.

Historical transformations in Soviet artistic thinking are, on the one hand, a crystallization of the Marxist world outlook in a special sphere, a concretization of its basic theses where this world outlook had not been processed in detail by classics of Marxist-Leninist philosophy, on the other, they are an application of these basic theses under concrete socio-historical conditions. The history of the Soviet science on art is, therefore, the history of dialectical relations between a setting up of a Marxist outlook in the special science on art, and an actual, historically changing incorporation and commitment of art. Its themes, circuits of interest, problems to which its attention was centred at one epoch or another, as also the modes of their solution resulted then also from the development of their society, from the claims made on the science on art by their different stages, therefore, also from a conscious and direct social and political functionality of the science on art.

An important role is here played by a permanent and penetrating criticism and self-criticism of the Soviet science on art which characterizes all its developmental stages. It may rightly be understood as a dialectical balancing of constants, as a feedback mechanism that makes corrections in the overall orienting towards scientism. It is a factor that ensures art's being bound to social transformations, removes the danger of becoming isolated in an “ivory tower”. It sees to a renewal of adequacy of scientific solutions towards social requirements, ensures its affirmative social functionality. Hence, it provides the scientific thinking with its inner dynamism, on the one hand, and on the other, prevents it from shutting itself up in its autonomous development (to

which every creative work inclines at a certain point of its development), guaranties a constantly renewed contact between the science on art and social changes. An immediate contact with the life of the society, its development, a direct participation in the latter, a penetration of the socio-historical functionality directly into the explicit shape of scientific methods and the objects of investigation and research problems, all this belongs to the fundamental specificities of the Soviet science on art.

Hence, not immutability has been a characteristic trait of Soviet artistic thinking during the 60 years of its existence, but a dynamism of constancy: a Marxist and materialist base and a direct social bond. The former stimulates concretization and hence, an incessant search; the latter imparts history with dynamism by bringing the science on art constantly face to face with new problems and tasks. The inner dialectics of the development of Soviet artistic thinking resides precisely in a mutual dialectical relationship of these two elements: orientation towards scientism (in the sense of endeavours toward a definitive concretization of Marxism) and a concrete historical social anchoring and functionality of scientific problems and methods as such. Consequently, efforts at setting up a firm system of Marxist science on art take place in the dialectics with the solution of concrete problems brought in by the dynamism of social development. The historical dynamic constancy of Soviet science on art derives precisely from this dialectics, its ideational and societal anchoring.

\*

The present study is an attempt at reconstructing the transformations of Soviet art historical methodology, at an identification of the primary content, inner dynamics and trends of various stages of its development.



# Reliéfna výzdoba severného a západného portálu košického dómu<sup>1</sup>

JINDRA BAKOŠOVÁ

Rozbor početnej literatúry, ktorá sa dosiaľ zaoberala problémom datovania a genézy reliéfnej výzdoby portálov košického dómu ukazuje,<sup>2</sup> že sa závery bádateľov zhodujú len v niekoľkých bodoch. Táto roztrieštenosť názorov je verným obrazom uvedeného diela, mnohovýznamného a ťažko definovateľného vo všetkých zložkách.

Košičania chceli v osemdesiatych rokoch 14. storočia vybudovať päťlôdový chrám katedrálneho (čiže dvorského) typu,<sup>3</sup> čo bolo v rámci štruktúry mesta čosi nelogické. Zároveň tento typ bol aj konzervatívny; čoraz viac sa totiž uplatňovalo halové riešenie kostolných priestorov. Túžba dať mestu stánok tohto druhu naznačuje úsilie bohatých mešťanov priblížiť sa dvorskej kultúre. Ako sa to v takýchto prípadoch často stáva, našli svoj ideál v architektonickom riešení, ktoré v tom čase bolo práve pre dvorské umenie už prežitkom.

Výstavba chrámu sa teda začala v duchu úsilia o napodobenie kráľovských kostolov. Odrazu však bola stavba prerušená. Archivne pramene z tohto obdobia sa, žiaľ, nezachovali. Preto nevieme, čo spôsobilo stavebnú prestávku.<sup>4</sup> Odpustková bula pápeža Bonifáca IX., vydaná na podporu budovania kostola naznačuje,<sup>5</sup> že to bol nedostatok finančných prostriedkov. Aká zmena však musela medzičasom nastať v duchovnej atmosfére mesta, že bolo schopné prijať pre pokračovanie stavby radikálne zmenený plán! Nový architekt riešil priestor centrálnou, staticky, oproti tradičnému sakrálnemu priestoru smerujúcemu do hĺbky a do výšky. Toto centrálné riešenie bolo na vtedajšiu dobu mimoriadne a „avantgardné“. Práve ono priťahovalo a priťahuje pozornosť väčšiny bádateľov. Keďže v tejto etape výstavby kostola sa urobili

aj všetky tri portály, mohla by odborná literatúra venovaná tomuto problému slúžiť aj ako podpora na datovanie reliéfnej výzdoby severného a západného vchodu.<sup>7</sup> Závery bádateľov sa však ani v tomto prípade nezhodujú.<sup>8</sup> Okrem toho je otázne, či plastická výzdoba portálov tvorila už od začiatku jednotný celok s ich architektúrou.

Nejasný je už fakt, prečo sa na výnimočne originálne a progresívne riešenie architektonického diela objavuje vonkajšia plastická výzdoba portálov. „Zlatým obdobím“ tohto typu zdobených portálov bolo vo Francúzsku 13. storočie, v Nemecku ešte aj prvá polovica 14. storočia. Druhá polovica 14. storočia však vo všetkých krajinách západnej a strednej Európy priniesla ústup od sochárskej výzdoby exteriéru chrámu. Košické portály s bohatými reliéfmi sú teda svojím spôsobom anachronizmom. Preto sa logicky vynára otázka, či myšlienka plastickej výzdoby obidvoch brán nepatrila k pôvodnému konzervatívnemu architektonickému plánu. K tejto domnienke (ku ktorej prispieva i tvar reliéfnej dosky západného tympanónu, ktorý nezodpovedá tvaru svojho architektonického rámca) sa prikláňajú mnohí bádatelia.<sup>9</sup> Je tu však ďalší problém. Plastická výzdoba vchodov košického dómu nie je umiestnená len v poliach severného a západného tympanónu, ale smelo ich prekročila, rozrástla sa nad nimi v obrazoch sledujúcich jedinečné riešenie bohatého architektonického portálového rámca.

V tom azda možno nájsť dôkaz pre jednotné riešenie architektonickej a plastickej stránky portálov. Reliéfna výzdoba sa teda rozpadá na dve časti: staršie práce určené pre pôvodne plánovaný päťlôdový kostol, ktoré boli neskôr použité na severnom a západnom tympanóne a novšie rozmiestnené mimo nich? Aj s takýmto

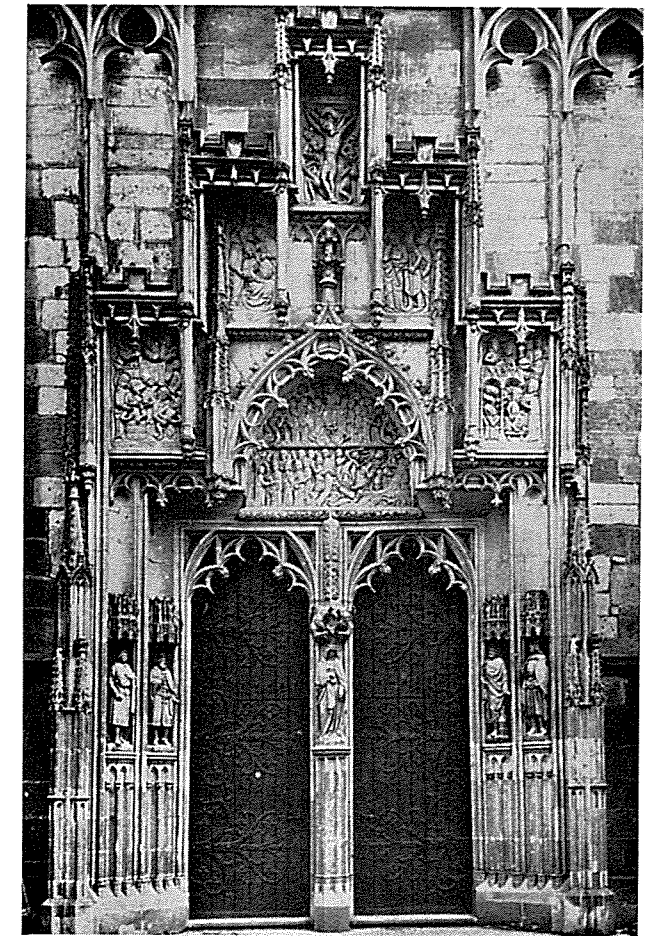
názorom sa v literatúre často stretávame. Odpoveď na tieto otázky môže priniesť len podrobnejší rozbor reliéfov.

## *Ikonografický program portálovej výzdoby*

Ikonografický program reliéfnej výzdoby portálov sa najužšie viaže ku kultúrnej klíme mesta a z nej i vyplýva. Mesto bolo zadávateľom aj objednávateľom. Jeho záujem bol určujúci, aj keď bol formovaný množstvom faktorov (jedným z najdôležitejších bol vzťah k panovníkovi a jeho názoru).<sup>10</sup> Nároky mesta Košíc boli mimoriadne, čo prezrádza aj architektonická stránka diela. Mesto však mohlo klásť takéto nároky, pretože i jeho postavenie bolo mimoriadne.

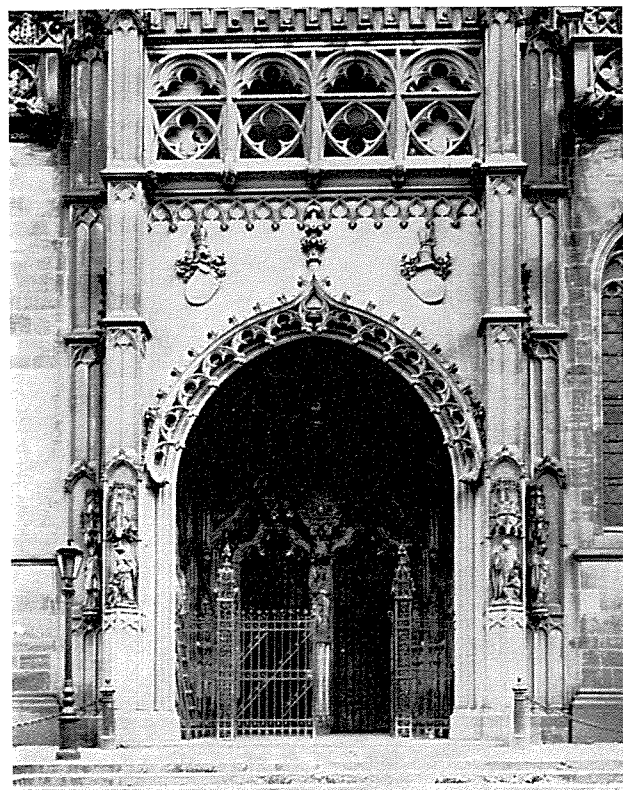
Kým západná Európa v priebehu 14. storočia prežívala veľké otrasy v podobe morových epidémií a dlhotrvajúcich vojen, ktoré hospodársky vyčerpávali najvyspelejšie krajiny (Francúzsko, Anglicko),<sup>11</sup> Košice, podobne ako ďalšie hornouhorské mestá (ale často aj výraznejšie než ony) udržiavajú si od začiatku 14. storočia stály hospodársky rozkvet. Počnúc rokom 1319, keď získali od Karola Róberta veľké colné privilégiu, zbavujúce ich povinnosti platiť clo na území Novohradskej a Zemplínskej stolice až k riekam Tise a Slanej a až po stolicu Bereg,<sup>12</sup> nadobúdajú ďalšie a ďalšie výsady. Privilégiá z rokov 1342 a 1347, ktoré vydal Ľudovít Veľký, vyhradili im druhé najvýznamnejšie miesto medzi kráľovskými mestami — hneď za sídlom dvora Budínom — a umožnili im takmer absolútnu slobodu správy.<sup>13</sup> Kráľ Žigmund schválil roku 1399 pre Košice celkové právo skládu, vzťahujúce sa nielen na cudzích, ale aj na domácich obchodníkov, čím boli Košice pred ostatnými mestami ríše uprednostnené natoľko, že na nátlak uhorských stavov musel panovník toto právo roku 1402 korigovať.<sup>14</sup> Tak sa v priebehu 14. storočia stalo z Košíc bohaté centrum medzinárodného významu.

Kým v západnej Európe boli viera a postavenie cirkvi ohrozené veľkou pápežskou schizmou, ktorá začala roku 1378 odchodom pápežov do Avignonu<sup>15</sup> — čo otriaslo istotou stredovekého človeka a v Čechách narastalo napätie medzi náboženskými prúdmi a sociálnymi vrstvami — košickí mešťania, podporovaní kráľom a pápežom, demonštrujú pevnosť svojej viery a hospodársku silu mesta stavbou obrovského kostola a jeho plastickej výzdobou.



*Košice, dóm, severný portál*

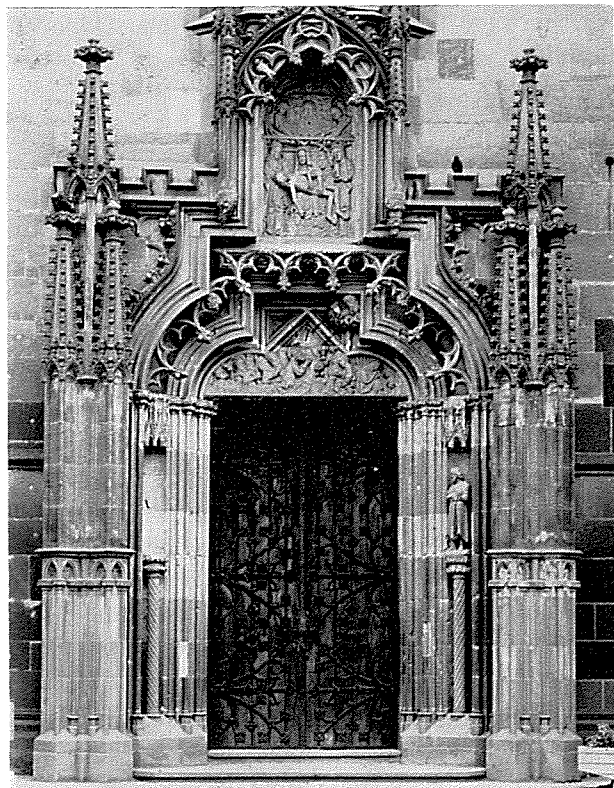
Dóm sv. Alžbety má oproti pevne zaužíwanej tradícii najbohatšie zdobený severný a južný portál. Južný, zvýraznený hlavne architektonicky, mal byť pôvodne vyzdobený sochami.<sup>16</sup> Severný portál je dvojdvierový a počtom reliéfnych polí aj architektonickým riešením podstatne bohatší ako jednodverový západný portál, hoci práve ten býval v stredovekých kostoloch hlavným vchodom. Takéto rozmiestnenie výzdoby je, vo vzťahu k stredovekej tradícii, nelogické a ojedinelé. Plastická výzdoba sa sústreďovala na západnom portále, prípadne na západnej fasáde. Ostatné brány chrámu boli buď menej výrazne zdobené, alebo neboli zdobené vôbec. V druhej polovici 14. storočia, keď sa spôsob vonkajšieho plastickeho zdobeného portálov stáva menej častým, objavujú sa v spôsobe rozmiestnenia výzdoby výnimky v okruhu pôsobenia parížskych hýt. Tak je napríklad reliéfnou plastikou zvýraznený severný portál kostola Panny Marie před



Košice, dóm, južný portál. Foto K. Šilinger

Týnem v Prahe, alebo sochami zdobený južný portál chrámu sv. Marka v Zagrebe.<sup>17</sup> Táto zhoda môže potvrdzovať väčšinou bádateľov predpokladané geneticke východisko umeleckého názoru staviteľov a sochárov košického dómu v niektorom z parlérovských centier.

Netradičné rozmiestnenie plastickej výzdoby v Košiciach malo však pravdepodobne aj praktický zmysel. E. Marosi predpokladá závislosť bohatstva výzdoby dómskych portálov — aj ich ikonografického programu — od ich orientácie na radnicu.<sup>18</sup> Severný vchod bol najhonosnejší, pretože bol obrátený k sídlu radných pánov. Marosiho predpoklad však uvádza do pochybnosti existencia Urbanovej veže. Vežu postavili v posledných desaťročiach 14. storočia, teda v čase, keď prebiehala aj stavba dómu.<sup>19</sup> Mala funkciu zvonice. Jednoduchá hmota Urbanovej veže, ktorá je umiestnená pomerne blízko severného vchodu do kostola, krásu a bohatstvo reliéfnej výzdoby z priameho pohľadu do veľkej miery tieni. Priamy vizuálny kon-



Košice, dóm, západný portál. Foto K. Šilinger

takt medzi severným portálom a radnicou sa tak do značnej miery narušil.

Druhou možnosťou, vysvetľujúcou spôsob zvýraznenia portálov, je vzťah k trhovisku. Obidva najbohatšie vchody totiž ležia na hlavnej pozdĺžnej osi bývalého trhoviska — hlavného košického námestia. Trhy boli v Košiciach v 14. a 15. storočí mimoriadne časté a významné.<sup>20</sup> Bohatá reliéfná výzdoba portálov pôsobila tak na ľud, zhromaždený k tejto výlučne svetskej udalosti.

Hypoteticky by sa v tejto súvislosti možno dalo uvažovať aj o pútiach, uvedených v odpustkovej bule.<sup>21</sup> Spomína sa ich rozsiahlosť. Pri veľkom počte pútnikov má aj exteriér kostola dôležitú úlohu pre tých, ktorí zostali zhromaždení vonku. Aj v tomto prípade by zdôraznenie vchodov ležiacich na hlavnej osi námestia, teda v miestach, kde je pre zhromaždenie väčší priestor, bolo logické.

Na severnom a najbohatšom portále sú umiestnené ikonograficky najdôležitejšie scény — Posledný súd

a Ukrižovanie. Ostatné výjavy z pašiového cyklu (resp. ich symboly) zdobia západný portál.

Veľmi podrobne a odborne sa ikonografiou obidvoch portálov zaoberal E. Marosi.<sup>22</sup> Odrhnutie najdôležitejšej scény pašii — Ukrižovania — od ostatných — Olivovej hory, Piety a Veraikonu, ktoré sú umiestnené na západnej strane — nepovažuje za narušenie hlavného zmyslu ikonografického programu, ktorým je sprítomnenie Ježišovho utrpenia a pripomenutie tzv. zázraku zjavenia sa svätej krvi, ktorého tradícia bola s košickým dómom spájaná. Preto hlavné vyobrazenie západného portálu vysvetľuje tento bádateľ ako vyrastajúce z vlastnej tradície kostola, ktorá má byť reliéfnym predvedením sprítomnená divákovi. K jeho interpretácii — veľmi výstižnej — azda možno pripojiť poznámku súvisiacu len s kompozíciou reliéfov. Vo výzdobe portálov sú niektorými kompozičnými princípmi odlišené určité skupiny reliéfnych polí. Toto členenie by sme azda mohli považovať za zámerné diferencovanie zobrazenia sveta pozemského a nadpozemského. Západný portál striktnejšie než severný odlišuje „dva svety“. Pozemský svet — Modlitba v záhrade Getsemanskej a Judášov bozk — je umiestnený najnižšie a je zobrazený naratívne. Nad tympanónom je umiestnená Pieta — medzičlánok pozemského a nadpozemského sveta. V nej sa naratívnosť prejavila už len jediným prvkom — nad hlavou zopätými rukami jednej zo žien. A nad týmto kultovým obrazom (nie už scénou!) sa ako symbol nadpozemského sveta objavuje Kristova tvár na veraikone nesenom anjelmi (už celkom odpútaná od pôvodnej scény súcitu a zbožňovania).

Na severnom portále nachádza E. Marosi scény novozákonného, apokalyptického a legendárneho pôvodu.<sup>23</sup> Najtradičnejšie sa viaže Posledný súd s Ukrižovaním. Už v Jánovej Apokalypse, ako aj v neskoršej náboženskej literatúre, obidve udalosti sa dávajú do súvisu. Hlavným momentom v obidvoch prípadoch — aj v Ukrižovaní, aj v Poslednom súde — je súd a rozlíšenie „spravodlivých“ od „zatratených“: raz ako náznak budúceho veľkého súdenia (vzdvihnutie lotra po Kristovej pravici v Ukrižovaní medzi spravodlivých), raz ako posledný a neodvolateľný akt, vrcholný bod kresťanskej viery.

Kým v tomto spojení býva väčšinou Kristus ako sudca sveta vo výjave Posledného súdu nadradený Ježišovi Ukrižovania, t. j. aj umiestnený nad ním (ako je to napr. na tympanóne západného portálu

kostola sv. Vavrinca v Norimberku<sup>24</sup>), na severnom portále košického alžbetinského kostola je to naopak. Aj toto radenie sa azda dá vyvodit z úsilia o zdôraznenie tradície zázraku svätej krvi, ako ho uvádza Marosi. Zároveň však v tomto rozmiestnení možno vidieť i tendenciu, ktorá sa prejavuje v strednej Európe (a najmä v Nemecku) v 14. storočí. Kríž s ukrižovaným Kristom sa vyzdvihuje stále vyššie a vyššie ponad ostatné figúry pašiového výjavu, až sa napokon (napr. v Thann alebo Ulme) spolu s krížmi a telami obidvoch lotrov izoluje.<sup>25</sup> V Košiciach je tento proces ukončený — kríže s ukrižovanými tvoria samostatnú skupinu. Tým sa súčasne podčiarkuje aj motív súdu aj súvislosť s reliéfom tympanónu. Zároveň sa však osamostatnili aj obidve skupiny oplakávajúcich, ktoré tradične (v 14. storočí a neskôr) dopĺňajú pašiovú scénu a stávajú sa jej súčasťou. Marosi nachádza v oddelení skupiny žien okolo plačúcej Márie od skupiny Jána s vojakmi (a v ich protipostavení) vyhrotenie ich protikladnosti. Zároveň predpokladá, že obidve skupiny zastupujú alegorické figúry Ecclesie a Synagogy, ktoré sa pôvodne objavovali pri výjave Ukrižovania. Je však otázkou, či oddelenie obidvoch skupín skutočne poukazuje na desaťročia neoživovanú tradíciu. Alegorické postavy Ecclesie a Synagogy neboli nadradené, ale rovnocenné „epickým“ postavám z dejových scén, z ktorých sa postupne vyvinuli skupiny Márie, Jána a ich sprievod.<sup>26</sup> Ecclesia a Synagoga postupne miznú z vrcholnej pašiovej scény, keď v priebehu 14. storočia začala prevládať rozprávačská tendencia.<sup>27</sup> Jej zvýraznenie môžeme vidieť aj v obidvoch skupinách oplakávajúcich pod krížom severného portálu košického dómu. Podobne ako na západnom portále, kde sa výjav odohráva na zemi, uplatňuje sa i tu naratívna zložka silnejšie. Sama doska Ukrižovania sa z tejto tendencie do istej miery vymyká (skôr symbolizuje súd ako o ňom rozpráva), pretože sa okamihom Kristovej smrti „dostáva“ do nadpozemskej sféry.

Najzreteľnejšie sa naratívny spôsob podania uplatňuje v prezentácii skutkov sv. Alžbety Uhorskej. L. Gerevich vysvetľuje nahromadenie niekoľkých scén na obidvoch doskách s týmto námetom len ako kompozičný problém.<sup>28</sup> E. Marosi sleduje len logickosť zaradenia týchto výjavov do celkového ikonografického programu. Na základe textu evanjelistu Marka objavuje logickú nadväznosť na ostatné dosky severného portálu v tom, že zastupujú dielo milo-



srdenstva. Jeho interpretácia je nepochybne správna. Alžbetínska legenda sa veľmi často zlučuje alebo aj zamieňa so „skutkami milosrdenstva“.<sup>29</sup> Týmto spôsobom sa však neobjasňuje niekoľko ďalších problémov: prečo sa Alžbeta objavuje na jednej doske štyrikrát a na druhej dvakrát; prečo je raz oblečená do rehoľného a raz do dobového rúcha.

Prehustenosť scén na obidvoch doskách by sa azda, v rámci navrhnutej hypotézy, dala vysvetliť rozprávačskou tendenciou, objavujúcou sa pri portálových reliéfoch tam, kde sa opisujú udalosti odohrávajúce sa na zemi, zatiaľ čo „nadpozemská sféra“ je zastúpená viac-menej kultovými obrazmi, prípadne len symbolmi určitých scén.

Otázkou však zostáva traktovanie svätice raz ako františkanky, raz ako kráľovnej, pričom pri obidvoch doskách ide o Alžbetu Uhorskú (zvanú tiež Durínska). Na obidvoch reliéfoch je skutočne zobrazená tá istá svätica, čo dosvedčuje okrem všeobecných skutkov milosrdenstva (kúpania, kŕmenia a ošetrovania chorých) na doske, kde Alžbeta je ako františkanka, najmä „zázrak premeny malomocného (uloženého do Alžbetínskej postele) na kríž“ (pôvodne na telo ukrižovaného Krista). Tento zázrak je tu obohatený novým prvkom kvetov okolo kríža. Kvet symbolizujú ďalší „zázrak“ typický pre uhorskú sväticu — „zázrak ruží“ (premeny jedla, ktoré podľa legendy Alžbeta tajne prinášala postihnutým z vojvodových zásob, na ruže, vo chvíli, keď bola pri čine pristihnutá). Na druhej reliéfnnej doske, kde je svätica v kráľovskom rúchu, objavujú sa potom ďalšie atribúty, ktoré spolu s kráľovskou korunou spresňujú ikonografické určenie — ryby a chlieb. Opäť však nie ako statický symbol svätice, ale ako súčasť legendárneho rozprávania.

Alžbetín kult bol v Košiciach veľmi silný. K tomu nepochybne prispieval i jej domáci hornouhorský pôvod (narodila sa roku 1207 v Bratislave).<sup>30</sup> Ako sa uvádza v literatúre, bol v Košiciach už v 13. storočí kostol zasvätený Alžbete Uhorskej.<sup>31</sup> V tom istom čase<sup>32</sup> existoval aj „špitál“, ktorý bol nepochybne pod rovnakou patronáciou. Alžbeta sa objavuje aj ako ústredná postava starej mestskej pečate.<sup>33</sup> Jej uctievanie mohlo byť podporené aj tým, že manželka Karola Róberta, kráľa, ktorý prvý udelil mestu základné privilégia, mala to isté meno ako svätica. Na okraj azda možné, uviesť, že táto kráľovná (v literatúre nazývaná Alžbeta staršia) má na zobrazeniach hlavu často zakrytú čipkovým kruzelerom a kráľovskou ko-

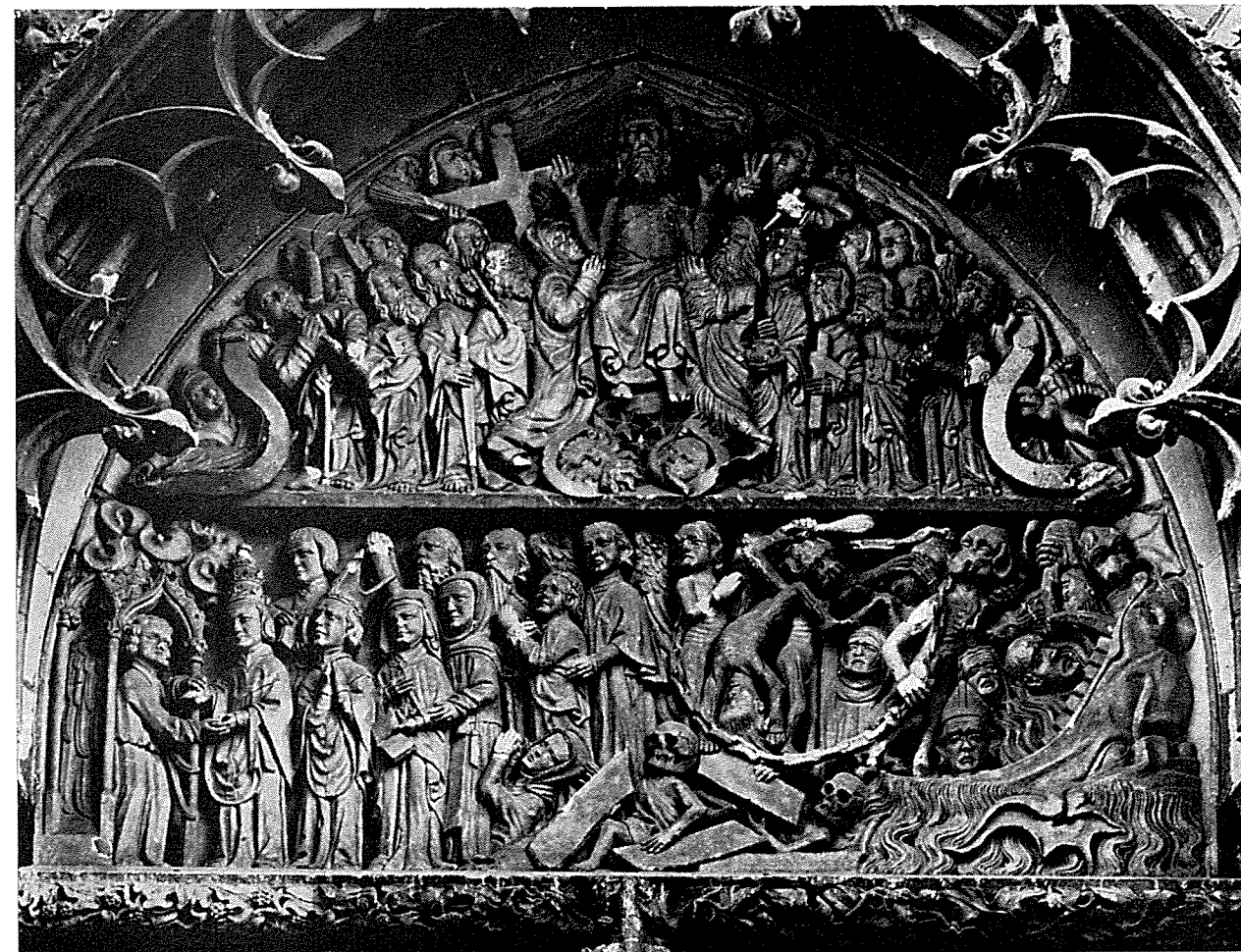
runou,<sup>34</sup> rovnako ako Alžbeta — kráľovná na košickej reliéfnnej doske. Aj matka a dcéra Žigmunda Luxemburského,<sup>35</sup> ktorý mesto i stavbu veľmi podporoval<sup>36</sup> a iste aj poznačil, mali toto meno. Tieto skutočnosti nemali pravdepodobne na ikonografický program košických dómskych portálov rozhodujúci vplyv. Je však možné, že reprezentácia skutkov milosrdenstva prostredníctvom výjavov zo života svätice bola motivovaná nielen mestskou náboženskou tradíciou, ale bola zároveň aj etatistickým motívom. Tento motív mohli posilniť aj sochy ríšskych svätcov, pôvodne vraj umiestnené v nikách pod baldachýnmi severného portálového ostena, hoci vznikli neskôr.<sup>37</sup> Práve tento etatistický prvok ikonografického programu reliéfov by mohol byť dôvodom, prečo sa Alžbeta neobjavuje len ako rehoľníčka, teda osoba cirkevná, ale aj v kráľovskom rúchu. Tento význam by bolo azda možné aplikovať i na zobrazenie architektúry, ktoré sa vyskytuje na doske so sväticou — kráľovnou. Architektúra nesporne symbolizuje „špitál“ a poukazuje tak na tradíciu existencie nemocnice pri kostole sv. Alžbety. Štátna (a mestská) moc sa týmto spôsobom reprezentuje ako vykonávateľka „diela milosrdenstva“.

## Rozbor reliéfnnej výzdoby

Ako sme už uviedli, ikonografický program severného a západného portálu dómu sv. Alžbety veľmi úzko súvisí s kompozičným riešením reliéfov. Len na základe tohto programu (pochopte len hypoteticky) možno riešiť rozporupnosť kompozície jednotlivých dosiek. Ich stavba kolíše od preplnenosti postavami (niektoré sa objavujú v jednom poli aj viackrát) až k jednoduchším niekoľkofigúrovým obrazcom.

### Severný portál

Figurálne najbohatším výjavom je *Posledný súd*, umiestnený na tympanóne severného portálu a zapustený hlbšie ako ostatné reliéfnne dosky. Košický výjav dodržiava kompozičnú schému objavujúcu sa na juhonemeckých portáloch v 14. storočí. Hlavným kompozičným princípom košického tympanónu je symetričnosť. Reliéf rozdeľuje úzka lišta do dvoch horizontálnych pásov. Obidva pásy sú komponované na strednú vertikálnu os. V hornej polovici ju vytvára



Košice, dóm, tympanón severného portálu, výjav *Posledného súdu*, celok. Foto F. Hideg

postava Krista (*Maiestas Domini*), symetricky obklopená sprevádzajúcimi postavami — apoštolmi, anjelmi, orodovníkmi a nástrojmi mučenia. V dolnom páse, kde je viazanosť voľnejšia, tvorí strednú os pootočená postava anjela rozdeľujúceho zmŕtvychvstávajúcich na blažených a zatratených (anjel tak preberá úlohu archanjela Michala, nevystupuje však s jeho atribútmi, rytierskym odevom a váhami).

Postavy obidvoch pásov sú meravé, s veľkými hlavami (čo je markantné najmä v hornom páse), hmotné vo svojich tuhých, jednoduchých záhybmi modelovaných šatách. Systém drapérie je jednoduchý. Vertikálne členenie spodného rúcha tvorí protiklad poloblúkovým záhybom horného rúcha. Jemnosť spracovania nadobúda však tam, kde odev vytvára previsnuté cípy. Tam sa stráca blokovitosť podania, cípy presvedčivo naznačujú plytkosť hmoty a vytvá-



Košice, dóm, tympanón severného portálu, *Posledný súd*, detail, skupina orodovníkov. Foto K. Šilinger

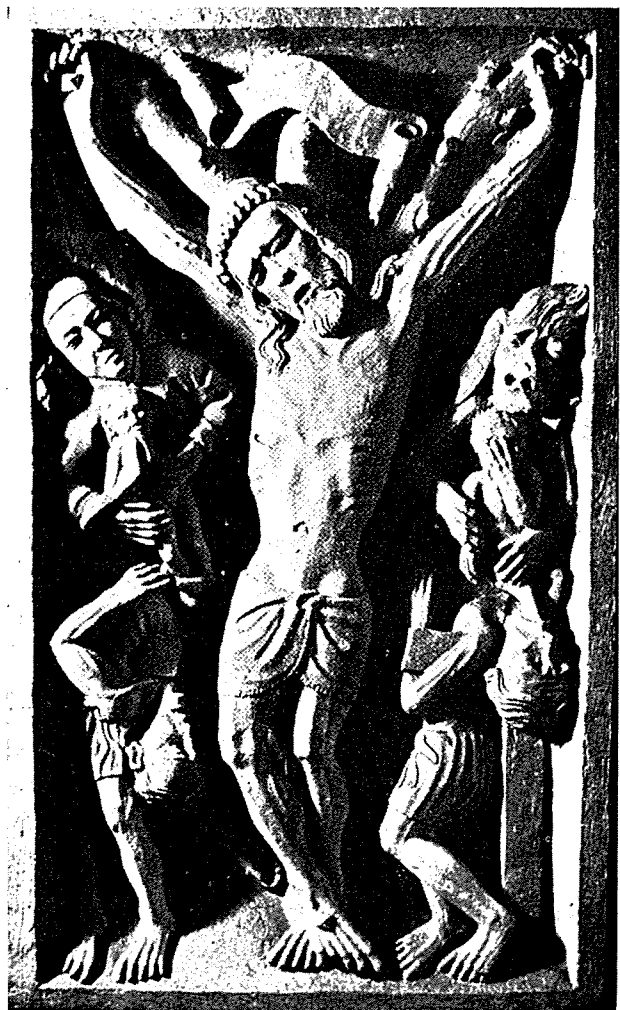


Košice, dóm, tympanón severného portálu, Posledný súd, detail, skupina „blažených“. Foto K. Šilinger

rajú zložitejšie obrazce. Zaujímavé sú aj záhyby v podobe mäkkých vtláčených tvarov, ktoré sa objavujú na rukávoch odevov. Tváre väčšiny postáv Posledného súdu sú široké, ploché a bezvýrazné. Celkový statický dojem, ktorý vyplýva zo všetkých týchto zložiek — symetrie, meravosti postáv, drapérie i výrazu — narúša len skupina zatratených v pravej časti dolného pásu. Výrazné gestá, tváre poznačené zúfalstvom (tu vyniká typ tváre s ostro rezanými očami, zdvihnutým obočím a dvoma hlbokými vráskami nad nosom), prepletenosť nahých tiel, oblečených figur a pitoreskných postáv diablov — to všetko vnáša do výjavu značnú expresívnosť. Táto expresívnosť je podčiarknutá i niektorými naturalistickými detailmi — lebkami mŕtvych zvládnutými s dobrou anatomicou znalosťou atď. Dramatická a najpriestorovejšia časť Posledného súdu je kontrastne uzavretá plytko



Košice, dóm, tympanón severného portálu, Posledný súd, detail, „zatratení v tľame leviatanovej“. Foto K. Šilinger



Košice, dóm, severný portál, Ukrižovanie, doska s Kristom a lotrami. Z publikácie *Umění na Slovensku*



Košice, dóm, severný portál, Ukrižovanie, detail. Foto K. Šilinger



Košice, dóm, severný portál, Ukrižovanie, detail. Foto K. Šilinger

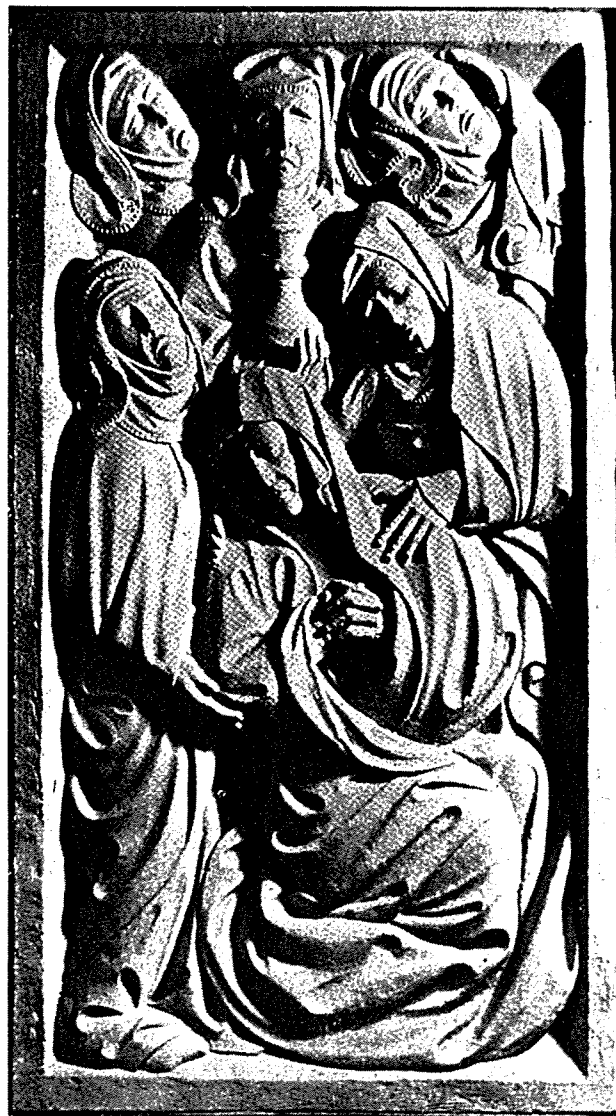
a ostro — kaligraficky presne modelovanou hlavou leviatana.

Na rovnakom princípe symetrie sa zakladá i reliéf *Ukrižovania*, umiestnený na vrcholnom bode portálovej architektúry. Podobne ako v Poslednom súde (za postavou Krista) i tu sa objavuje malá časť plochého pozadia. Tým sa postavy dostávajú na plytké javisko. Aj tu je výrazná disproporcía postáv. Kristus, ktorý v podstate stojí na šikmo vyhnutom okraji dosky (čím sa rovnako ako horizontálnou nápisovou páskou na vrchole križa brzdí transcendentálny vertikálny smer) má predimenzovanú hornú časť tela — trup a ruky. Postavy lotrov sú prispôsobené skôr nedostatku priestoru v reliéfnom poli ako organickému pohybu, podobne ako anjel a diabol odnášajúci ich duše. Rozpor je v podaní Ježišovho trupu, prejavujúcim znalosť anatómie, a v tvarovaní ostatných partií nahých tiel jednoduchým tvrdým kanelovaním. Typ Kristovej

tváre, jemný a ušľachtilý, je len málo dotknutý bolesťou a smrťou. Tvar očí, nosa a šikmo zdvihnutého obočia s prudkým poklesom a vráskami nad koreňom nosa sme už spoznali v skupine zatratených Posledného súdu. Aj hlavy diablov sú v obidvoch výjavoch rovnakého rodu.

Tretí reliéf severného portálu, v ktorom môžeme zistiť komponovanie na strednú os, je umiestnený vľavo dolu pod Ukrižovaním. Znázorňuje *skupinu plačúcich žien*. Uprostred nich Mária, nad ňou Mária Magdaléna s balzamáriom, po stranách dve a dve ďalšie ženy. Symetriu však v dolnej partii narúša zložitý, dokonale organicky zobrazený špirálovitý pohyb Márie, pri ktorom kolená klesajú jedným smerom, a hlava s trupom sa obracajú druhým smerom. Oproti disproporcii postáv zobrazených v jednoduchých postojoch a pozíciách, ako sme sa s ňou stretli na predchádzajúcich doskách, je precíznosť vystihnu-





Košice, dóm, severný portál, ženská skupina Oplakávania, celok. Z publikácie *Umění na Slovensku*

tia „zosúvania sa“ ženského tela prekvapujúca. Figúry žien Oplakávania sú hmotné, objemy postáv pod rúchom zreteľné, ale záhyby majú rovnako dôležitú úlohu ako hmota tela. U Márie, ktorej rúško prechádza bez prerušenia do plášťa, s okrajmi obtáčajúcimi jej zopäté ruky, vytvárajú záhyby krúživý rytmus, na ktorý nadväzujú slučky záhybov rôznej dĺžky. Tento rytmus dopĺňa a zvýrazňuje skrutkovitý pohyb Máriinho tela. Pôvod dynamiky záhybov však nie je len

Košice, dóm, severný portál, mužská skupina Oplakávania, detail. Foto K. Šilinger



Košice, dóm, severný portál, ženská skupina Oplakávania, detail. Foto K. Šilinger



Košice, dóm, mužská skupina Oplakávania, detail. Foto K. Šilinger



Košice, dóm, severný portál, výjavy z legendy o sv. Alžbete. Z publikácie *Umění na Slovensku*

v pohybe Máriinej postavy. Má aj iný neorganický prameň. Slučkovité záhyby, väčšinou plytké, sceľujú a splošťujú povrch reliéfu. Vytvára sa tak kontrast objemovosti (= telá) a plošnosti (= záhyby). Tváre väčšiny žien sú úzke, s mierne orlími nosmi, s očami a obočím tvarovanými rovnako ako u Krista Ukrižovania a skupiny zatratených Posledného súdu. Sú výrazne zainteresované na deji.

Náprotivkom tejto dosky je skupina Jána s vojakmi a mužmi. Aj tu sa uplatňuje symetrická kompozícia; delenie do dvoch horizontálnych pásov je však výraznejšie. Zaplnením plochy postavami nevybočuje tento reliéf z celkového poňatia. Neobvyklé je tu však ryt-

Košice, dóm, severný portál, výjavy z legendy o sv. Alžbete (vo františkánskom rúchu), celok. Foto F. Hideg





Košice, dóm, severný portál, výjavy z legendy o sv. Alžbete, detail. Foto K. Šilinger

mické striedanie hladkých objemov (Longinovho panciera a štítu, Jánovej knihy) s hlboko a mätko tvarovanými drapériami. Vtlačené, slučkovité, miestami úplne rozdrobené záhyby stratili viazanosť s telom a pohybom pod nimi. Tváre mužov sú rôznorodé, od mäkkej a obľej Jánovej tváre, cez ostrejšie formované až k naturalistickým a takmer karikatúrnym.

Navzájom sú tri dosky Ukrižovania kompozične spojené systémom diagonál. Jánova tvár, obrátená k divákovi, uvádza do deja. Od nej divákov pohľad vedie diagonála, ktorú tvorí os evanjelistovej hlavy (a zdôrazňujú diagonály stotníkovej ruky), smerom hore k ukrižovanému. Kristova, ľahko k pravému plecu priklonená hlava stáča putujúci pohľad zasa smerom dolu, kde ho preberajú tváre žien (obrátené ku križu) v skupine okolo Márie a vedú ho k Máriinej postave, kde sa zastavuje na jej uzavretom krúživom pohybe. Tak vytvára scéna Ukrižovania (rozdelená do troch dosák) kompozične viazaný celok. Ďalšie



Košice, dóm, severný portál, výjavy z legendy o sv. Alžbete, detail. Foto K. Šilinger

diagonály — osi tváre Longina a muža stojaceho za ním, a predlaktia ich rúk — spájajú scénu Ukrižovania a Posledného súdu. Obsahovo viazané scény sú teda spojené i kompozične.

Po obidvoch stranách tympanónu, mierne vyvýšené, sú umiestnené polia s výjavmi z legendy o Alžbete Uhorskej. Na rozdiel od Ukrižovania, kde bola jediná scéna rozdelená do troch polí, je tu na každej doske zoskupených niekoľko výjavov. Hlavná postava legendy sa objavuje v jednom poli štyrikrát, v druhom dvakrát. Členenie polí je horizontálne. Dej vytvára pásy nad sebou a možno ho čítať od ľavého spodného rohu po postavách až k opačnému koncu, odtiaľ smerom hore a znovu späť k ľavému hornému rohu. Horizontálne pásy týchto reliéfnych polí nemajú funkciu priestorových plánov. Jednotlivé výjavy splyvajú do súvislej reťaze, postavy jednotlivých epizód sa prekrývajú.

Ľavý reliéf (so sväticou oblečenou ako františkánka)



Košice, dóm, severný portál, výjavy z legendy o sv. Alžbete, detail. Foto K. Šilinger



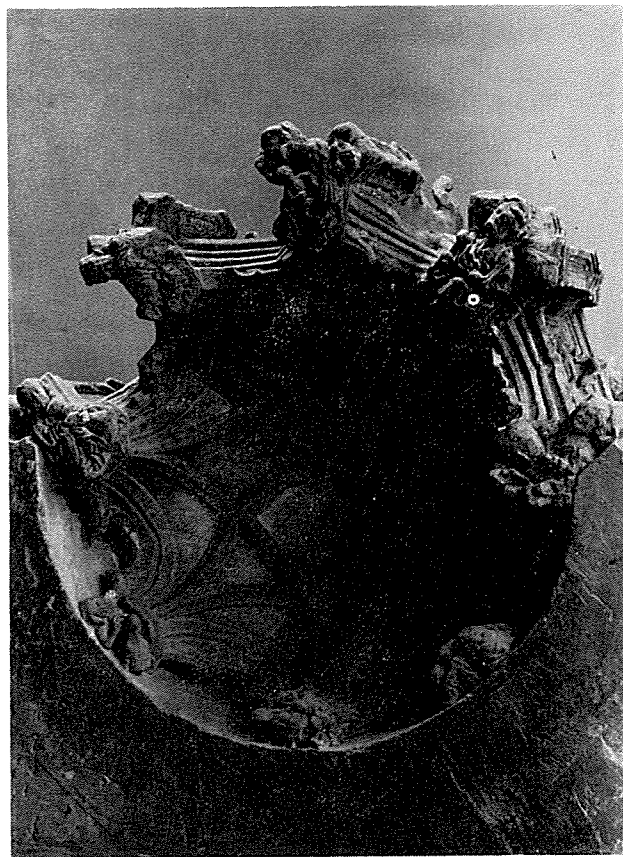
Košice, dóm, severný portál, výjavy z legendy o sv. Alžbete, detail. Foto K. Šilinger

je vybudovaný na princípe plošnosti a dynamiky. Prehustenosť postáv, ktoré neponechávajú voľný ani kúsok pozadia, neumožňuje vyniknúť objemom. Tento pomerne plošný povrch je dynamizovaný bohatými a rôznorodými posunkami postáv a drobnými, plytkými a slučkovitými záhybmi drapérie. Záhybový systém rovnakého druhu formoval odevy ženskej skupiny Oplakávania. Rovnakého typu sú na obidvoch doskách aj tváre hlboko citovo zainteresované.

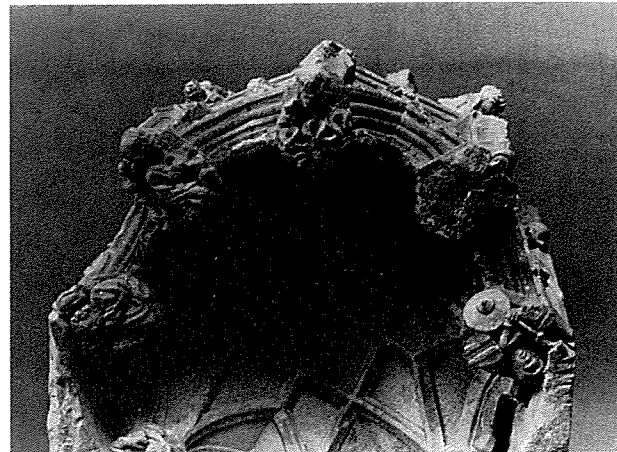
Pravý reliéf (s Alžbetou ako kráľovnou) je hmotný. Objemy postáv sa črtajú pod priliehavým odevom. Tváre sú charakterizované vrytými očami, vypuklým čelom a malým rovným nosom. Len tváre chorých mužov sú trochu odlišného typu — s výrazne formovanými lícnymi kosťami, čelom rozrytým vráskami



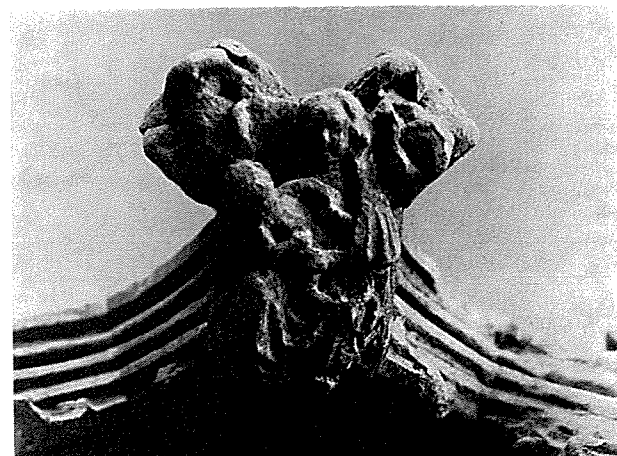
Košice, dóm, severný portál, výjavy z legendy o sv. Alžbete, detail. Foto K. Šilinger



Košice, dóm, severný portál, reliéfy baldachýnu ostenia, Klaňanie troch kráľov, celok. Foto L. Rozman



Košice, dóm, severný portál, reliéfy baldachýnu ostenia, Olivová hora. Foto L. Rozman



Košice, dóm, severný portál, reliéf baldachýnu ostenia, Klaňanie troch kráľov, detail. Foto L. Rozman

a výraznou spodnou perou medzi splývajúcimi fúzmi. Aj keď základný kompozičný princíp je na oboch reliéfoch rovnaký — súvislý pás postáv radený do dvoch pruhov nad sebou, rozdelený uprostred cezúrou (plocha postele na jednej doske, architektúra na druhej) — pravá doska je menej dynamická. Tváre sú bezvýrazné, záhyby plytké, paralelné, tvoria často preklady s výraznou hornou plochou. Svojou základnou koncepciou (prehustenosťou výjavov) sa oboja alžbetinské reliéfy odlišujú od ostatnej výzdoby severného portálu. Zároveň sa principiálne odlišujú jeden od druhého.

K plastickej výzdobe severného portálu patria aj drobné reliéfy štyroch baldachýnov ostenia dvojdvierového vchodu a dve polopostavy anjelov stredného piliera dverí. Tvár jedného z nich je pretesaná. Tvár druhého je rovnakého typu ako služobníctvo na doske s kráľovnou Alžbetou, resp. svätica sama. Osmičkový mo-

tív oblakov, ktorý obidve postavy obkolesuje, obklopoval i bránu nebies Posledného súdu a objavuje sa i na západnom portále.

Drobné reliéfy sú umiestnené na konzolových štítkoch štyroch baldachýnov pravého a ľavého ostenia severného portálu. Nespomenuli sme ich v rámci ikonografického programu plastickej výzdoby, pretože sú voľným okom takmer neviditeľné a pre diváka nemajú veľmi dôležitú úlohu. Sú aj do veľkej miery poškodené, čo pri niektorých z nich sťažuje zistenie námetu. Na jednej strane ostenia sú na štítkoch baldachýnu umiestnené nezreteľné postavy hrajúcich anjelov s hudobnými nástrojmi, viažúce sa na výjav Klaňania troch kráľov, umiestnený na susednom bal-



Košice, dóm, severný portál, reliéf baldachýnu ostenia, Olivová hora, detail. Foto K. Šilinger



Košice, dóm, severný portál, reliéf baldachýnu ostenia, Olivová hora, detail. Foto K. Šilinger

dachýne. Figurálne početná scéna je jediná z Kristovho detstva v celej plastickej výzdobe portálov. Logickejšie do celku výzdoby zapadá pašiový výjav protiľahlého ostenia — Olivová hora, ktorá sa objavuje (podobne ako skutky milosrdenstva) v celkovom ikonografickom programe dvakrát (na tympanóne západného portálu a na ostení severného portálu). Na štítkoch vedľajšieho baldachýnu možno rozoznať sediace postavy troch starcov, pelikána krmiaceho mláďa a leva s levícatmi. V rámci celkového ikonografického programu, ktorého dôležitou zložkou je skutočnosť, že poukazuje na tzv. zázrak zjavenia krvi Kristovej, je pravdepodobné, že sú to proroci Ježišovho narodenia so symbolmi jeho vykupiteľskej smrti (pelikán, leva). Len reliéfky Klaňania troch kráľov a Olivovej hory sú pomerne dobre zachované. Je zrejme, že ani drobná baldachýnová plastika netvorí jednoliatu skupinu. Najzreteľ-

nejšie je to práve pri porovnaní oboch najzachovalejších skupín. Klaňanie troch kráľov sa vyznačuje (najmä v Jozefovom odevu a odevu troch adorujúcich) prekvapivo mäkkým a na tele celkom nezávislým tvarovaním záhybov. Ich mäkké, krátke a chvejivé vrásnenie je samoučelné a dynamické (podobne ako v drapérii Jána i mužských postáv skupiny Oplakávania). Madonin odev je tradičnejší. Medzi kolienami vytvára tri nepravidelné „misy“. Dynamickým prvkom je tu pohyblivá postava Ježiška.

Figúry Olivovej hory majú oproti tomu odevy tvarované jednoduchým paralelným žliabkovaním. Typ tváří Krista a Boha — ušľachtilý, s vysokým čelom a vrytými očami — je celkom analogický typom, ktoré nájdeme i na západnom tympanóne, rovnako ako modelovanie vlasov a fúzov a osmičkový motív oblakov.





Košice, dóm, tympanón západného portálu, Olivová hora, celok. Foto K. Šilinger

#### Západný portál

Reliéf *Olivovej hory* západného tympanónu je bohatší — delí sa na Modlitbu v záhrade Getsemanskej a Judášov bozk. Iba na tejto doske sa objavuje pozadie — priestor, symbolicky vyjadrené prírodné prostredie. Dominantou celej kompozície je klačiaca postava Krista. Je umiestnená takmer uprostred dosky. Len ona zaberá priestor potrebný na vyjadrenie pózy a tieni zároveň Krista zo scény Judášovho bozku. Znakom ostatných častí reliéfu je stiesnenosť. Spiace schúlené postavy troch apoštolov malým priestorom príliš neutrpeli. Postavy prichádzajúcich žoldnierov (aj keď sčasti zakryté prúteným plotom) sú však zreteľne disproporčné. Ich ťažké a veľké hlavy majú mäkké, mäsité tváre s mohutnými nosmi. Niektorí z nich sú charakterizovaní takmer karikatúrne. Tváre Krista, apoštolov, Boha otca (umiestneného mimo

tympanónu, na jeho architektonickom rámci) sú však ušľachtilého typu s vysokým čelom, drobným rovným nosom a úzkymi, lineárne vykreslenými očami. Splývavé vlasy sú naznačené ostrými vrypami. Záhyby odevov sú dlhé, plytké, často paralelné. V spodných častiach drapérie sa menia na hlboké a slučkovité.

*Pieta*, umiestnená nad tympanónom v hornej časti západného portálu, je akýmsi medzičlánkom medzi obrazom Piety (poňatej ako v bolesti osamelá matka so synovým telom na kolenách, ako sa tento typ vykryštalizoval v prvej polovici 14. storočia vo fransko-durínskej oblasti)<sup>38</sup> a výsekom zo scény Snímania z kríža, alebo samého Oplakávania. Madonu sprevádzajú aj ďalšie ženy, z ktorých jedna je balzamáriom určená ako Mária Magdaléna. Zároveň však jej prítomnosť a zobrazenie nádoby odkazujú na ďalšiu scénu — tri Márie pri hrobe Kristovom, a tým aj na Zmŕtvychvstanie.



Košice, dóm, tympanón západného portálu, Olivová hora, detail. Foto K. Šilinger



Košice, dóm, západný portál, *Pieta* a *Veraikon*, celok. Foto F. Hideg

Kristovo telo spočíva na Máriiných kolenách takmer horizontálne, predsa však Madona nesedí na tróne, ako tomu býva pri horizontálnych pietách,<sup>39</sup> ale na skale. Mimoriadna je aj poloha rúk. Pravá ruka ukrižovaného visí bezvládne dolu. Ľavá, nasadená na trup tak, akoby bola vyklbená, stúpa najskôr od ramenného kĺbu smerom nahor a v lakti sa láme takmer v pravom uhle. Dľaň leží plocho na bruchu. Máriino pravé predlaktie tvorí s Kristovou ľavicou výraznú paralelu. Kristove nohy visia vo vzduchu s toporne pokrčenými chodidlami. Celé nahé telo mŕtveho pôsobí meravým, bábkovitým dojmom. Je tvarované plytkým žliabkovaním.

Ostatné ženské postavy sú široké, kryté hmotným rúchom so slučkovitými záhybmi. Spodná časť Máriinho rúcha zachováva v plytkých poloblúkovitých misovitých záhyboch a v tenkých trubiciach po ich stranách ešte kánon krásneho slohu. Výraznú úlohu však majú spodné lemy plášťov, vytvárajúce kaligrafické, dekoratívne útvary.

Tváre žien sú široké a hmotné, s ťažkou mäsitou bradou. Ich uzavretý povrch sa člení lineárne. Ich typ je rovnaký ako na doske severného portálu s Alžbetou v kráľovskom rúchu.

Hoci gesto jednej z oplakávajúcich žien je patetické, tváre sú celkom bezvýrazné a celkové pôsobenie reliéfu je nedynamické, k čomu prispieva i jeho takmer štvorcový tvar.

Nad Pietou v lomenom oblúku je reliéf *Veraikonu*. Jeho základom je prísna symetria. Hlava Krista a anjela nad ním tvoria vertikálnu os. Zároveň však Ježišova tvár vytvára významové centrum — je stredom oválu opísaného okrajmi anjelských krídiel a krivkami ich paží. Formovanie hláv anjelov celkom zodpovedá modelovaniu ženských tvárí spodného reliéfu (Piety). Frontálne obrátená tvár Krista je rovnakého typu ako svätci západného tympanónu.

## Rozlíšenie majstrov

Tri dosky Ukrižovania tvoria, ako sme už spomenuli, kompozične viazaný celok. Zároveň diagonálami nadväzujú i na výjav Posledného súdu. Vnútna výstavba všetkých týchto reliéfnych polí je založená na symetrii okolo strednej vertikálnej osi a na horizontálnom delení do dvoch pásov, ktoré je niekde výraznejšie (Posledný súd, Jánova skupina pod krížom), inde menej výrazné. Celkom vyplnené postavami sú však len dve scény Oplakávania. V Ukrižovaní a v Poslednom súde je ponechaná odkrytá malá časť pozadia — zvyšuje sa tak miera priestorovosti. Tieto dve dosky sa zhodujú i v pomerne vyspelom podaní nahého tela. Aj papule diabla na obidvoch reliéfoch sú rovnakého typu.

S dvoma obdĺžnikovými doskami Oplakávania spája reliéf tympanónu zhoda niektorých tvárí (napr. sv. Jána a anjela deliaceho blažených od zatratených). Záhybový systém obidvoch skupín Oplakávania je však od Posledného súdu a Ukrižovania v základoch odlišný. Stojí tu dynamika proti meravosti. Zároveň

sú však rozdielne aj drapérie mužskej a ženskej skupiny Oplakávania. Slučkovité záhyby, splošťujúce pod nimi sa črtajúce telá žien a podriadené uzavretému krúživému pohybu, nie sú totožné s hlbokými nepravidelnými vtláčanými tvarmi odevu sv. Jána. V skupine plačúcich žien nenachádzame natoľko rozdrobenú drapériu, ako ju vidíme v cípe plášťa jedného z mužov Jánovej skupiny. Rozdielne sú aj typy tvárí. Je zrejme, že aj keď je kompozícia dosák budovaná na rovnakých princípoch a množstvo jednotlivých prvkov je zhodných, nemôžeme tieto reliéfy pripísať jednému majstrovi.

Treba však porovnanie s ďalšími reliéfnymi poliami severného portálu — s výjavmi z legendy o sv. Alžbete Uhorskej. Ako sme uviedli, obidve dosky zobrazujúce Alžbetine milosrdné skutky sú v niektorých prvkoch zhodné, v najdôležitejších črtách sú však protikladné. Plošnosť, dynamika záhybov v tvare slučky, rôznorodosť pohybov a silná citová účasť na dejí spájajú dosku, na ktorej je svätica odetá do františkánskeho odevu, so skupinou žien plačúcich pod krížom. Aj tento reliéf je vybudovaný na rovnakých princípoch. Pri bližšom porovnaní zistíme nielen základné zhody, ale aj najbližšiu príbuznosť v typoch tvárí a v gestách. Zhodné sú aj tvary záhybov a záľuba vo výrazných pohyboch rúk, zahalených do plášťa. Veľká vzájomná podobnosť svedčí o tom, že skupina žien Oplakávania a alžbetinské scény so sväticou v rehoľnom rúchu sú dielom jedného autora.

Pri porovnaní plastickej výzdoby severného a západného portálu košického dómu nachádzame prehistorenie viacerých scén v obidvoch alžbetinských výjavoch severného portálu a v Olivovej hore západného portálu. Vo výjavoch na Olivovej hore sa hlavná postava — Kristus — objavuje dvakrát, a to tak, že sú obidve jeho vyobrazenia v strede tympanónu otočené chrbtom k sebe a čiastočne sa prekrývajú. Tento motív sa objavuje aj na doske s Alžbetou františkánkou. Obidva reliéfy majú i niektoré zhodné typy tvárí (žoldnieri Olivovej hory a chorí Alžbetinskej legendy sa vyznačujú silne predimenzovanou bradou a krátkymi, dopredu sčesanými vlasmi). Rovnaké však nachádzame aj v skupine zatratencov Posledného súdu (hlava mnícha). Záhybmi Ježišovho rúcha a plášťov apoštolov sa reliéf Olivovej hory zasa viaže k doske Alžbetinskej legendy s Alžbetou, zobrazenou ako kráľovnou. Vyobrazením vojakov (s hrubými tvármi pod kuželovitými prilbami, s hmotným kle-

nutým brnením a dlhými článkovými rukavicami) sa spája Olivová hora so spodobením zbrojnošov v skupine sv. Jána.

Na reliéfnej doske s výjavmi Olivovej hory tak nachádzame prvky, ktoré ju spájajú s väčšinou ostatných reliéfov. Celkom odlišná od Olivovej hory je však Pieta a Veraikon. Tu badať najužšiu súvislosť medzi obidvoma týmito doskami, tak v širokých a bezvýrazných tvárach (dokonca i v určitom spôsobe ich deformovania pri trojštvrťovom profile), ako aj v záhybovom systéme. Niet pochyb, že Pieta i Veraikon sú dielom jedného autora. Zároveň ich však viaže veľa prvkov k iným doskám. Rovnako formované tváre bez hlbšieho záujmu o zachytenie psychického života nachádzame aj na doske Alžbetinskej legendy s Alžbetou kráľovnou, slučkovité záhyby zasa na doske s Alžbetou rehoľnicou a v ženskej skupine Oplakávania. Bohaté a dekoratívne lemy sú aj na výjave Posledného súdu.

Zhodné prvky sa tak objavujú na všetkých doskách severného i západného portálu. Dodržiava sa i jednotný princíp zaplnenosti polí postavami, prípadne ich umiestnenie na veľmi plytkom javisku. Pre všetky reliéfy je dôležitá symetria. Preto sa zdá, že existovala jednotná koncepcia, ktorú všetci kamenári dodržiavali. Je viac než pravdepodobné, že tvorcov bolo viac. Celkom jednoznačne však môžeme zatiaľ vyčleniť len tvorbu spomenutých dvoch majstrov.

Ďalšou otázkou je, ako s celkom plastickej výzdoby obidvoch portálov súvisia drobné reliéfy baldachýnov severného portálu. Ako sme uviedli, dve najzachovalejšie scény — Olivovej hory a Klaňania troch kráľov — sú úplne odlišné. Ostatné sú natoľko poškodené, že neumožňujú bližšie porovnanie. Je však zrejme, že ani táto časť sochárskej výzdoby portálov nie je dielom jednej osobnosti.

Konzolové reliéfky prezentujúce výjav Olivovej hory sú jednou z najtradičnejších častí portálovej sochárskej výzdoby. Tým sa radia ku dvom ďalším reliéfom — Olivovej hore západného tympanónu (kde sa však objavujú aj progresívnejšie prvky) a Poslednému súde severného tympanónu. Podaním drapérie sú najužšie späté práve s výjavom Olivovej hory západného tympanónu. Hlavné postavy deja — modliaci sa Kristus a žehnajúci Boh — sú v obidvoch prípadoch takmer totožné (rozdielny je len ich rozmer). Do detailu zhodný rukopis umožňuje hypotézu, že hlavné („sväté“) postavy Olivovej hory západného

portálu a baldachýnový výjav Olivovej hory sú dielom jedného majstra. Pretože v drobných plastikách baldachýnových štítkov sa prejavil ako veľmi konzervatívny, je pravdepodobné, že v jeho osobe môžeme hľadať toho kamenára, ktorý vnášal do celku plastickej výzdoby portálov tradičné (niekedy až archaické) prvky.

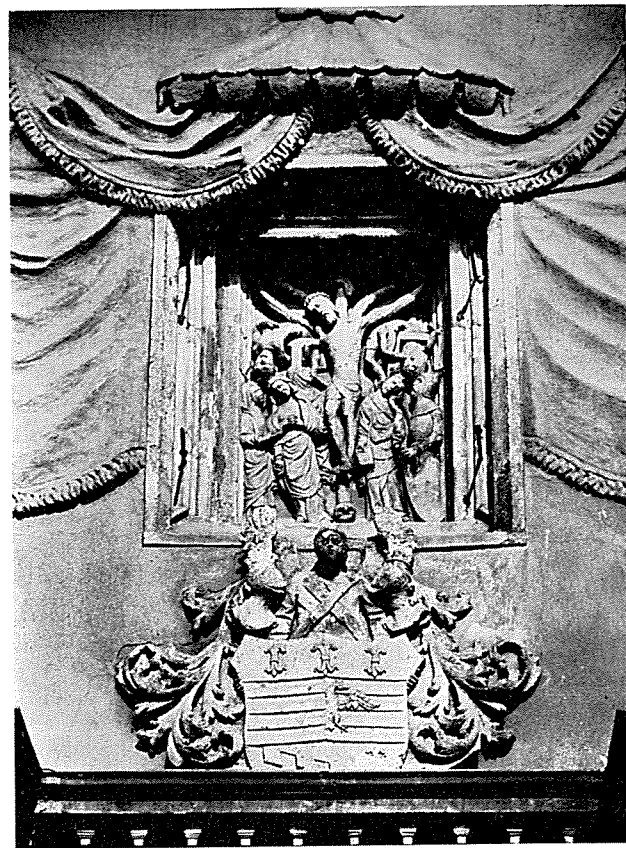
Klaňanie troch kráľov baldachýnu pravého ostenia je, naopak, uvoľnenosťou záhybového systému najpokročilejšou časťou výzdoby obidvoch portálov. Mäkké riasenie odevu sv. Jozefa a posledného z kráľov, hĺbka záhybov, dynamika, ktorá neberie ohľad na organický pohyb tela a ich nepravidelnosť, ktorá stiera všetky stopy kánonu, nás vedie späť ku skupine sv. Jána s mužmi pod krížom. Veľké časti drapérie sú tu formované rovnako. Aj široké tváre obidvoch tiel (Klaňanie troch kráľov a Jána pod krížom) nasvedčujú, že obidva výjavy vytvoril jeden kamenár. Majster, ktorý bol vo výraze najpokročilejší (azda i najmladší), ktorý v podaní drapérie došiel až k hranici tzv. lámaného štýlu, celkom zrušil väzby kánonu tzv. krásneho štýlu.

Tak sa nám v skupine kamenárov podieľajúcich sa na plastickej výzdobe obidvoch portálov objavili ďalšie dve postavy. Jednou z nich je majster, ktorý svojím dielom predstavuje najtradičnejší pól výtvarného názoru výzdoby. Druhý majster sa naopak pokúšal o prebojovanie pokročilých formálnych prvkov. Práce obidvoch majstrov sa objavujú na baldachýnoch umiestnených nad nikami ostenia severného portálu, ktoré museli byť nepochybne osadené v rovnakom období. Z toho vyplýva, že aj ostatné dosky, na ktorých sa striedajú konzervatívnejšie a pokročilejšie prvky, reliéfy, ktoré niektorí bádatelia kládli pre archaickosť podania (najmä Posledný súd) do 14. storočia, i tie, ktoré nesú progresívne prvky, vznikli v tom istom časovom úseku. Toto zistenie bude veľmi dôležité pre datovanie plastickej výzdoby obidvoch portálov.

## Relief Ukrižovania františkánskeho kostola v Košiciach

V Košiciach na západnej zbarokizovanej fasáde františkánskeho kostola je umiestnený ďalší reliéf, ktorý sa niekedy dáva do súvisu s výzdobou dómskych





Košice, františkánsky kostol, západná fasáda, reliéf Ukrižovania, celok. Foto F. Hídeg

portálov.<sup>40</sup> Je to výjav Ukrižovania obdĺžnikového formátu, ktorého pôvodné určenie nepoznáme. Tvar dosky, v gotike výnimočný, poukazuje na dómske reliéfy. Františkánske Ukrižovanie však zobrazuje celú vrcholovú pašiovú scénu, tak ako sa vyvinula v priebehu 14. storočia. Nie však vyrozprávanú v prílišnej šírke, ale zobrazenú celistvo, so všetkými najdôležitejšími postavami. Po pravej strane ukrižovaného je skupina troch Márií, na opačnej strane Ján s Longinusom. Nad obidvoma skupinami sú cez horné brvná krížov (crux comissa) prehnuté telá lotrov.

Kompozícia je prísne symetrická. Vertikálnu os tvorí Kristovo telo a kríž. Podobne ako na dóme aj tu je kríž rastlinný (lignum vitae), čo je tiež výnimočný a archaický prvok. Symetria bola základom aj dómskeho Ukrižovania. Vo františkánskom reliéfe síce prevláda vertikálny smer (Kristovo telo visí), zatiaľ čo v alžbetinskom hmotnosť Kristovej postavy a kríža túto transcendentálnu líniu brzdí (Kristus

vlastne stojí). Takmer do detailu sa však zhoduje tvarovanie tiel obidvoch ukrižovaných: Predimenzovanosť trupu a rúk oproti krátkym nohám. Plytko, ale s dobrou znalosťou anatómie formovaný hrudník, dlhé, paralelne žliabkované ruky. Zhodné je i prilahlé tenké rúško, riasené plytkými záhybmi. Takisto aj typ tváre je rovnaký — ušľachtilý, s pootvorenými ústami, pod trňovou korunou bez pichliačov.

Prvky príbuzné s reliéfom františkánskeho Ukrižovania nachádzame aj na dómskych výjavoch Oplakávania. Predovšetkým rozdelenie plačúcich na mužskú a ženskú skupinu nie je celkom bežné. Častejšie sa Ján umiestňuje k Márii. Zhoduje sa i pohyb Máriinej hlavy a trupu, rytmus a spád jej rozhaleného plášťa, postoj a gesto ženy stojacej za ňou. V mužskej skupine je to predovšetkým Jánova postava, pohyb, ktorým dvíha ruku k tvári, mäkké tvarovanie jeho tváre, ale aj ku krížu obrátený Longinus s frontálne postaveným štítom. Františkánskemu reliéfu však celkom chýba úsilie o individualizáciu a naturalizáciu tváří, také výrazné na dómskej doske na tvárach žoldnierov. Spoločným kompozičným prvkom však je uzavretý krúživý pohyb. Je hlavným komponentom dómskej dosky s Máriou a ženami pod krížom. Vo františkánskom reliéfe prebieha figúrami lotrov a spája ich s postavami umiestnenými pod nimi (do určitej miery sa tak pod krížom osamostatnia dve skupiny). Objavuje sa na záhyboch a lemoch odevov. Sleduje obrys Kristových rúk a vracia sa po brvnách kríža. Tento uzavretý krúživý pohyb však nie je vo františkánskej pašiovej scéne zdôraznený, nevytvára dynamiku; je vnútornou súčasťou celkovej harmonickej a statickej kompozície.

Podobnosti spájajúce dómske dosky s františkánskym Ukrižovaním sú v mnohom veľmi blízke, v niektorých prvkoch však javia značný posun. Vzhľadom na najužšie analógie v tvarovaní postáv a v tvárach obidvoch ukrižovaných je pravdepodobné, že ich autorom je jeden tvorca. Odlišnosti, zdá sa, svedčia o tom, že autor riešil rovnaký tvorivý problém v určitom posune. Jeho vlastným (a vlastnoručným) dielom bolo pravdepodobne františkánske Ukrižovanie i dómska doska s postavou Krista na kríži. Pre obidve skupiny alžbetinského Oplakávania azda mohol tento kamenár vytvoriť základné rozvrhnutie, podriadené však princípom celkovej koncepcie.

Odklon od malebno-lyrického výrazu, harmonickej a vyváženosti kompozície Ukrižovania rehoľného

## Chronológia františkánskeho reliéfu a dómskych dosiek

Naturalistický rastlinný kríž sa objavuje aj na dómskom Ukrižovaní. Sám charakter dosky, aj keď v mnohom najužšie viazaný k františkánskeму výjavu je expresívnejší, dynamickejší. Ešte zreteľnejšie sa tieto princípy prejavujú v dvoch skupinách postáv dómskeho Oplakávania. Tváre mužov okolo sv. Jána sú navyše individualizované celkom naturalisticky. Drapéria niektorých postáv v tejto skupine nenesie najmenšiu stopu viazanosti kánonom krásneho slohu. Dlhá línia a pravidelný rytmus záhybového systému sú tu nahradené krátkym a nepravidelným spracovaním povrchu, ktoré miestami dospieva až k napodobeniu mätko pokrčenej látky. Najvýraznejšie sa prejavilo toto zmäknutie a schaotizovanie drapérie na postave sv. Jozefa z baldachýnu pravého ostena severného portálu.

Celú plastickú výzdobu obidvoch brán kostola sv. Alžbety treba datovať podľa najprogressívnejších prvkov, pretože tvorí, ako sme uviedli, celok. Tieto najprogressívnejšie prvky — naturalizmus v podaní tváří, mäkká a rozdrobená drapéria — poukazujú na tridsiate roky 15. storočia. Vtedy sa idealizácia skutočnosti, zjemnosť tváří a pôvabný mohutný rytmus dlhých záhybov (záväzný v období krásneho štýlu) menia na drsnejšie, realistickejšie vystihovanie ľudských typov a nepravidelné tvarovanie drapérie, napodobňujúce často pokrčenosť hmoty. Látka odevov však ešte nestvrkla do ihlancovitých útvarov ako v štyridsiatych rokoch 15. storočia. Aj tradičnejšie poňaté partie dómskych reliéfov svedčia o tom, že diela museli vzniknúť v čase, keď sa nový umelecký názor len predieral k svojmu vyjadreniu, na začiatku tridsiatych rokov 15. storočia. V epoche, ktorú W. Pinder nazýva „temnou“,<sup>46</sup> pretože sa v nej starý názor stretáva s novým, v úzkom a často nejasnom prepletení. Tridsiate roky 15. storočia boli obdobím, v ktorom zjemnelé umenie internacionálneho štýlu prechádza do hrubšieho, naturalizmom tváří a hlbokým vrásnením drapérie sa prejavujúceho, vo svojich koreňoch meštianskeho umenia — umenia štýlu lámavých záhybov. Reliéfne dosky košického dómu sú bytostne späté s minulosťou a zároveň natoľko poznačené práve touto drsnosťou podania, že sa zdajú byť príznakom dielom „temnej epochy“.

kostola k naturalizmu a dynamike dómskych dosiek svedčí o rozdielnej dobe vzniku. Väčšina bádateľov považuje za dátum vzniku františkánskeho reliéfu rok 1405, keď bol tento kostol vysvätený.<sup>41</sup> K tomuto obdobiu nás vedie aj komparatívna analýza dosky. Najužšie súvislosti nachádzame totiž v českej maľbe osemdesiatych rokov 14. storočia. Tu pramení jemnosť realizácie, malá dynamickosť postojov a posunkov, mierny, ale citovú časť prezrádzajúci výraz tváří a celková lyrickosť a subtilnosť. Keď porovnáme košické františkánske Ukrižovanie s tabuľovým obrazom tej istej scény zo sv. Barbory,<sup>42</sup> nájdeme aj ďalšie, prekvapivo blízke podobnosti. Predovšetkým tvarovanie dlhých a štíhlych tiel ukrižovaného i jeho pózu. Aj typ jeho tváre je na obidvoch zobrazeniach podobný. Zhodne sú rozmiestnené aj tri postavy po pravej ruke Krista. Zaujímavý a takmer analogický je motív rúška, ktoré padá z Máriinej hlavy, na hrudi sa otvára, odhaľuje spodné rúcho a okolo rúk vytvára uzavretý rámec. Používa sa profilové zobrazovanie tváří atď. Záhybový systém košického reliéfu je však iný, pokročilejší. Chvejivým, plytkým záhybom, lipnúcim na telesnom jadre, celkom chýba plynulá kontinuita a rytmická viazanosť drapérie obrazu.

Záhybový systém, podobný ako vo františkánskom Ukrižovaní, nachádzame však na jednom z plastických medailónov rámu obrazu Madony z chrámu sv. Víta v Prahe.<sup>43</sup> Medailón zobrazuje v nízkom reliéfe polpostavu sv. Prokopa. Svätcov odev člení množstvo drobných nízkych rias, prilepených k objemu tela pod ním. Záhyby majú nepravidelný tvar, často krivkovito menia smer, niektoré náhle vznikajú a zanikajú. Podobnosť so záhybovým systémom košického františkánskeho reliéfu je značná. Svätovítsky obraz i jeho rám vznikli okolo roku 1400.<sup>44</sup> Komparatívne môžeme takto datovať i františkánsku dosku, čo plne zodpovedá i dátumu vysvätenia kostola. Viazanosť na českú maľbu osemdesiatych rokov 14. storočia vedie ďalej k predpokladu, že reliéf mohla ovplyvniť grafická predloha, ktorá vznikla v spomínanom umeleckom okruhu.

Neobjasnený zostáva motív kríža zo „stromu života“, ktorý bol na prelome 14. a 15. storočia už archaizmom. Hypoteticky by sa dalo uviesť pôsobenie domácej tradície — azda značne silnej. V tejto súvislosti spomeňme skupinu drevených krížov z Draviec, Matejoviec, Levoče, ktoré vznikli okolo polovice 14. storočia.<sup>45</sup> Zdá sa, že lyrickosť ich výrazu, drobná mierka a vysoká kvalita túto hypotézu podporujú.

Datovanie alžbetinských reliéfov do tridsiatych rokov 15. storočia možno podporiť i podobnosťou so záhybovým systémom prvotriedneho diela, ktoré sa zaraďuje do tohto obdobia. Je ním Purgstallerská madona, pripisovaná na základe formálnej analýzy Jakubovi Kaschauerovi.<sup>47</sup> Drapéria drobných postavičiek baldachýnových štítkov severného portálu košického dómu (hlavne figúrky sv. Jozefa) je dôsledne budovaná použitím mäkkých, krátkych, v rytme celkom chaotických rias, aký je v celej monumentálnej kráse i na Kaschauerovej drevenej plastike.

Františkánsky reliéf, ktorý vznikol začiatkom 15. storočia, musel teda byť podstatne starším dielom majstra pôsobiaceho neskôr i v dómskej hute pri tvorbe reliéfov. V tomto zmysle možno hovoriť o „domácej účasti“ na vytvorení plastickej výzdoby portálov dómu. Františkánsky majster bol v období pôsobenia na dome úplne vyhranený a azda i starší než ostatní kamenári. Jeho osobnosť sa priraduje k ďalším štyrom autorom, ktorých ruku sme v reliéfnej výzdobe portálov rozlíšili.

## Vývinové súvislosti alžbetinských reliéfov

Vzťahy k františkánskemu reliéfu prispievajú k riešeniu genézy jednej dómskej dosky — Ukrižovania. Nie však vo všetkých jej komponentoch. Dobové prvky, patriace tridsiatym rokom 15. storočia, zostávajú neobjasnené. Genetický pôvod ďalších dosiek, ako aj obidvoch skupín Oplakávaní, nemôže sa vyvodzovať z tohto domáceho (Čechami osemdesiatych rokov 14. storočia ovplyvneného) názoru. Po mnohých komparatívnych pokusoch sa objavuje ako najpriateľnejšie východisko štýlového názoru košických dómskych reliéfov parlérovský okruh, ktorý uvádza väčšina literatúry, venovanej tomuto problému.

Aj keď ponecháme bokom otázku pojmu „parlérovský“, ktorá sa v poslednom období stáva aktuálnou,<sup>48</sup> a budeme sa pohybovať v oblasti menej komplikovanej — to znamená v oblasti konkrétnych diel označovaných literatúrou jednoducho ako „parlérovské“ — zostane jeden závažný problém: presnejšie určenie centra vyžarovania tohto vplyvu. Košické dómske reliéfy vykazujú podobnosti s množstvom diel parlérovskej kamennej plastiky. Presná a vyčerpávajúca kom-

parácia by zabrala množstvo strán, preto sa obmedzíme na stručný opis najdôležitejších súvislostí.

Nachádzame ich napríklad pri porovnaní tváří „portrétnej“ galérie dolného trifória chrámu sv. Víta v Prahe, nie však v hornom trifóriu, ako predpokladá E. Marosi, kde sa nám javia tváre svätcov modelované mäkkým, so svetlom a tieňom rátaujúcim spôsobom, odlišné tak v základnom princípe, ako aj v type tváří.<sup>49</sup> V celkovom podaní hmoty ako uzavretého objemu, v ktorého proporciách má dôležitú úlohu čelo a brada a do ktorého sú jednotlivé črty zaznačené strohým, niekedy takmer lineárnym spôsobom, až prekvapujúco sa zhoduje mladý Václav dolného trifória a pravý anjel stredného piliera severného košického portálu, busta Petra Parléra a chorí muži pod architektúrou „špitálu“ košickej dosky Alžbetinskej legendy, ako aj Blanka z Valois a kráľovná Alžbeta na tej istej doske. Často však afinita nezostáva len pri celkovom poňatí. Veľmi príbuzné je aj podanie detailov — ryhovanie vlasov a fúzov, spôsob vyznačovania vrások a pod.

Ďalšie veľmi blízke podobnosti nachádzame medzi Posledným súdom juhovýchodného portálu kostola sv. Križa v Gmünde a reliéfom s tým istým námetom v Košiciach. Obidva portály zachovávajú rovnakú kompozičnú schému; v Gmünde sa však tympanón delí do troch, v Košiciach len do dvoch pásov. Dôležité je však zhodné úsilie o striedanie dynamických a statických skupín postáv. Na obidvoch tympanónoch nachádzame aj podobné typy tváří, gest a isté paralely v niektorých častiach drapérie. Vzťahy rovnakého charakteru badať aj pri porovnaní reliéfu Olivovej hory západného portálu gmündského kostola s rovnakým reliéfom západného portálu košického kostola.

Niektoré zhodné prvky nachádzame aj na ulmskom výjave Posledného súdu a Posledného súdu košického severného portálu. Sú to najmä figúry zobúdžajúcich sa mŕtvych, poňaté ako plné hmotné telá, na ktoré je nasadená lebka, zobrazená veľmi naturalisticky.

Socha vojvodkyne Alžbety z ľavého ostenia biskupskej brány viedenského kostola sv. Štefana, najmä jej hlava prikrýta kruzelerom s jednoduchou korunou, je mimoriadne blízka spodobeniu košickej Alžbety v kráľovskom odeve.

V Regensburgu sa zase stretávame s podobným typom tváří na konzolách hlavného portálu západného priečelia mestského kostola. Veľmi blízka je príbuznosť medzi dvoma hlavami z Kremnice (ktoré sú žiaľ

len torzom kvalitného súsošia) a hlavou Boha-otca západného portálu košického dómu. Treba spomenúť aj kolínsku plastiku portálu sv. Petra, kde nachádzame analógie s niektorými košickými doskami nielen v typoch tváří, ale aj systéme drapérie.

Aj ďalšie súvislosti jednoznačne vedú k potvrdeniu blízkeho vzťahu košických reliéfov k parlérovskej kamennej plastike. Konkrétnejšie objasnenie, aký charakter má vzťah k jednotlivým dielam a centrám, je však ťažšie. Na základe komparácie sa javí najužší vzťah košických dosiek k reliéfom gmündským, ďalej k niektorým bustám dolného trifória pražského kostola sv. Víta, k soche vojvodkyne Alžbety svätoštepanskej biskupskej brány a ku kremnickým zlomkom. V niektorých prvkoch nachádzame súvislosti aj na parlérovských dielach v Ulme, Rezne, Kolíne, ale aj Krakove (hlava ženy v kruzeleri „hejtmanskej sály“).<sup>50</sup> Pri zjednodušení problému by sme azda mohli uviesť len Gmünd a Prahu, pretože väčšina ostatnej uvedenej parlérovskej tvorby bola pod ich vplyvom (Gmünd ovplyvnil Ulm; plastiky kolínske, kremnické, regensburské, viedenské i krakovské kladie odborná literatúra do sféry pražského vplyvu).<sup>51</sup> Týmto zjednotením by sa nám skonkrétnilo východisko košického umeleckého názoru na Prahu a Gmünd. Ako však potom vysvetliť tie detailné zhody (napr. zobrazenie mŕtvych Posledného súdu v Ulme a Košiciach), ktoré nemajú svoje korene v obidvoch centrách (na gmündskom Poslednom súde sa podobné zobrazenie nevykytuje)? Zdá sa, že neexistuje konkrétne centrum, odkiaľ by boli niektorí košickí kamenári prišli a kde by boli priamo vyškolení. Vzťah košických majstrov k parlérovskému okruhu nebol asi daný najužšou (t. j. žiackou) väzbou k niektorému z konkrétnych miest. Podnetov z parlérovského okruhu bola celá škála a miesta, kde nachádzame súvislosti, tvoria rozsiahly zemepisný cirkulár. Aj časovo sú od seba jednotlivé diela vzdialené viac ako pol storočia. Vznik gmündského tympanónu sa kladie do začiatku päťdesiatych rokov 14. storočia,<sup>52</sup> Ulm do šesťdesiatych rokov tohto storočia,<sup>53</sup> pražské busty dolného trifória sa datujú do druhej polovice sedemdesiatych rokov 14. storočia,<sup>54</sup> rovnako ako viedenská socha;<sup>55</sup> regensburská konzola patrí osemdesiatym — deväťdesiatym rokom,<sup>56</sup> kolínska plastika sa kladie do obdobia 1388—1395<sup>57</sup> (niektorí bádatelia ju posúvajú až do začiatku 15. storočia<sup>58</sup>) a kremnické zlomky sa datujú k roku 1400.<sup>59</sup>

Pri takomto širokom geografickom i časovom zábere skutočne nie je predstaviteľný úzky školiteľský vzťah medzi Gmündom, Prahou a Košicami. Možno len konštatovať, že košickí kamenári vedome čerpali z parlérovskej kamennej plastiky, že pre nich určité konkrétne diela boli do určitej miery predlohou. Najbližšie príbuznosti sme našli najmä v typoch tváří, a to v tej vrstve parlérovského umenia, kde je najvýraznejšou zložkou hmotnosť, blokovitosť, presné a ostré vymedzenie detailov. Určité analógie možno vidieť aj v niektorých častiach drapérií (Olivová hora gmündská a košická), tu je však zreteľný časový posun košických reliéfov.

Pri výpočte súvislostí viažúcich Košice k parlérovskému okruhu sme úmyselne ponechali bokom vzťah k Budínu, ktorý napríklad L. Gerevich<sup>60</sup> (na základe architektonickej stránky košického dómu) považoval za najpriamejší. Vykopávkami z posledných rokov,<sup>61</sup> ktoré priniesli bohaté nálezy kamennej plastiky vynikajúcej kvality, Žigmundov dvor sa objavil v novom a veľkolepom svetle. Žigmundovo dvorské umenie sa javí otvorené najsúčasnším umeleckým európskym prúdom i vynikajúcim umelcom. E. Marosi kladie priamu (bližšie však nešpecifikovanú) líniu medzi niektorými budínskymi plastikami, kremnickými hlavami a košickými reliéfmi.<sup>62</sup> Pri porovnávaní uvedených diel sa nám jasnejšie než súvislosti objavuje charakter košických reliéfov. Na rozdiel od budínskych sôch, ktoré reprezentujú zjemnené a prekultivované dvorské úsilie, košické dosky sú jednoznačne a vyhranene mestského charakteru.

Košické reliéfy nemožno však vysvetliť len čerpaním z parlérovského okruhu. V mnohom sú parlérovskému výtvarnému názoru cudzie. Je to predovšetkým plošnosť, ktorá je základnou črtou dómskych reliéfnych polí. Ďalej dynamika záhybového systému niektorých drapérií, ako aj naturalizmus zobrazenia niektorých tváří a ich vyhrotená mimika; najmä však naratívne niektorých výjavov.

Tieto „najprogresívnejšie“ prvky nás vedú k datovaniu reliéfov do tridsiatych rokov 15. storočia. Jedným zo záhybných bodov pre toto vročenie bol typ drapérie postáv sv. Jozefa a kráľov baldachýnových štítkov severného portálu a Jána zo skupiny Oplakávaní. Analógie k nim v polohe prvotriednej kvality sme našli na Purgstallerskej Madone. Pri bližšom porovnaní sa objavila ďalšia podobnosť medzi touto Kaschauerovou plastikou a baldachýnovým Kľaňaním troch kráľov —

pohyblivá postavička Ježiška. Dynamický, aj keď nie celkom organický, pohyb košického dielťa je príbuzný vrtkým tielkam kaschauerovských Ježiškov. Pohyblivosť dielťa patrí k prejavom konkrétnejšieho a naturalistickejšieho chápania skutočnosti, ktorým Kaschauer prerastal a prekonával krásny štýl — nie deštrukciou, ale plynulým pretváraním.<sup>63</sup> Pozostatky krásneho štýlu sa objavujú i na košických doskách. Zdá sa, že aj dómske reliéfy sledujú podobný smer postupného skonkrétnenia, zhrubnutia, naturalizácie. Bolo by lákavé klásť koreň tohto košického úsilia do okruhu Jakuba Kaschauera (podľa mena z Košíc), žiaľ pomerne nízka kvalita baldachýnových reliéfov a malý rozsah analógií to neumožňujú. Zdá sa však,

#### Poznámky

<sup>1</sup> Štúdiá je stručným výťahom z autorkinej diplomovej práce *Reliefy severného a západného portálu dómu sv. Alžbety v Košiciach*, obhájenej na FF UJEP v Brne roku 1969.

<sup>2</sup> BAKOŠOVÁ, J.: Stav bádania o reliéfnej výzdobe severného a západného portálu dómu sv. Alžbety v Košiciach. Zborník Slovenského národného múzea, *História*, 16, LXX, 1976, s. 169—185. Keďže sme doterajšej spisbe venovali samostatnú pozornosť v citovanej stati, nebudeme k nej v predkladanej štúdiu zaujímať stanovisko ani ju podrobne citovať.

<sup>3</sup> Pôvod tohto riešenia nachádzajú bádatelia v kostole sv. Viktora v Xantene, napr. GÖTZ, W.: Zentralbau und Zentralbautendenz in der gotischen Architektur. Berlin 1968, s. 85.

<sup>4</sup> MAROSI, E.: Die zentrale Rolle der Bauhütte von Kaschau. *Acta Historiae artium*, 15, 1969, č. 1—2, s. 39, poukazuje na nedostatok nielen písomných prameňov, ale aj nepriamych údajov.

<sup>5</sup> Z buly vydané roku 1402 možno vyrozumieť, že kostol bol v tom čase rozostavaný. Text sa niekedy interpretuje značne konkrétne. Napr. GEREVIČ, L.: A kassai szent Erzsébet templom szobrászata a XIV.—XVI. században. Budapest 1935, s. 22, predpokladá, že vtedy boli hotové múry a začalo sa s prácou na bránach. Väčšina bádateľov však rozostavanosť na základe tohto textu nekonkretizuje.

<sup>6</sup> Nový architekt využil skutočnosť, že vnútri múrov nebol vybudovaný oporný systém a prekrižil hlavnú loď uprostred jej dĺžky rovnako vysokou priečnou loďou.

<sup>7</sup> MENCL, V.: Vzťahy východného Slovenska ku gotike sliezsko-poľskej vetvy. In: Zo starších výtvarných dejín Slovenska, Bratislava 1965, s. 25—50; architektúru portálov a ich plastickú výzdobu čo do obdobia vzniku i genézy jednoznačne spája.

<sup>8</sup> Časové zaradenie výstavby portálov kolíše od čias pred rokom 1405 (E. Marosi a L. Gerevič); V. Mencl uvažuje o prvých dvoch desaťročiach 15. storočia a niektorí bádatelia predpokladajú ešte neskorší vznik (W. Götz).

<sup>9</sup> Napr. POLÁK, J.: Středověké umění na Slovensku. In: Československá vlastivěda, díl 8 — Umění, s. 71—88.

<sup>10</sup> MAROSI, E.: Tanulmányok a kassai szent Erzsébet templom középkori építéstörténetéhez. *Művészettörténeti értesítő*, 18, 1969, č. 1—2, dokladá Zigmundovu podporu pri stavbe dómu i na základe zlomkov účtovej knihy z roku 1431. Košičania takto logicky museli akceptovať i jeho názor na výtvarnú stránku diela, i jeho ikonografický program.

<sup>11</sup> HUYGHE, R.: Umění, život, ideje. In: Encyklopedie umění renesance a baroku. Praha 1970, s. 12.

že podobnosti, ktoré sme uviedli, ukazujú na dolnorakúsku oblasť (ktorej umelecký názor formoval i Kaschauer). V tridsiatych rokoch 15. storočia by táto oblasť bola jedným z najlogickejších miest vyžarovania vplyvu, ktorý poznačil i jednu výtvarno-názorovú vrstvu košických reliéfov.

Zložitý celok plastickej výzdoby severného a západného portálu dómu sv. Alžbety v Košiciach sa nám tak javí ako stretnutie domácej tradície (ovplyvnenej českým umením osemdesiatych rokov 14. storočia), parlérovského výtvarného názoru a postupne sa formujúceho neskorogotického štýlu lámaných záhybov, sprostredkovaného dolnorakúskou oblasťou.<sup>64</sup>

<sup>12</sup> HALAGA, O. R.: Právny, územný a populačný vývoj mesta Košíc. Košice 1967, s. 16.

<sup>13</sup> HALAGA, O. R.: c. d., s. 18.

<sup>14</sup> SUCHÝ, M.: Hospodárske pomery na Spiši. *Monumentorum tutela*, 5, 1969, s. 21.

<sup>15</sup> HUYGHE, R.: c. d., s. 12.

<sup>16</sup> Ktoré sa však nezachovali.

<sup>17</sup> O príslušnosti tohto diela k parlérovskému okruhu píše BUNTAK, F.: Da li su praški Parleri klesali srednovjekovi portal sv. Marka u Zagrebu? Iz starog i novog Zagreba, 3, Zagreb 1963, s. 65—76; ďalej HORVAT, A.: Odras praškoga parlerovog kruga na portalu crkve sv. Marka u Zagrebu. *Peristil*, 3, Zagreb 1960, s. 13—32.

<sup>18</sup> MAROSI, E.: Die zentrale Rolle der Bauhütte von Kaschau. *Acta historiae artium*, 15, 1969, č. 1—2, s. 39.

<sup>19</sup> KRIŽANOVÁ, E. — FIFIK, V.: Urbanova veža v Košiciach. *Vlastivedný časopis*, 18, 1969, s. 16—19.

<sup>20</sup> FÜGEDI, E.: Kaschau, eine osteuropäische Handelsstadt am Ende des 15. Jahrhunderts. *Studia Slavica*, 2, 1956, s. 185.

<sup>21</sup> MAROSI, E.: Tanulmányok . . ., s. 45.

<sup>22</sup> MAROSI, E.: Die zentrale Rolle . . ., s. 34—39.

<sup>23</sup> MAROSI, E.: c. d., s. 39.

<sup>24</sup> MARTIN, K.: Die Nürnberger Steinplastik im 14. Jahrhundert. Berlin 1927, s. 48.

<sup>25</sup> MARTIN, K.: c. d., s. 54.

<sup>26</sup> MARTIN, K.: c. d., s. 54.

<sup>27</sup> SACHS, H. — BADSTUBNER, E. — NEUMANN, H.: *Christliche Ikonographie in Stichworten*. Leipzig 1973, heslo Kreuzigung.

<sup>28</sup> GEREVIČ, L.: c. d., s. 26.

<sup>29</sup> RÉAU, L.: *Iconographie de l'art chrétien*. Paris 1958, heslo Elisabeth d'Hongrois.

<sup>30</sup> RÉAU, L.: c. d.; MENCL, V.: Gotická architektúra Košíc. *Vlastivedný časopis*, 15, 1966, s. 3—25, spomína Alžbetu Uhorskú ako patrónku mesta.

<sup>31</sup> MENCL, V.: c. d., s. 3—25.

<sup>32</sup> WICK, V.: Dóm sv. Alžbety v Košiciach. Košice 1936, s. 11. Uvádza obsah listu pápeža Martina V. zo 7. mája 1283, v ktorom sa „špítal“ spomína ako súčasť kostola sv. Alžbety.

<sup>33</sup> WICK, V.: c. d., s. 11.

<sup>34</sup> ŚNIEŽYŇSKA-STOLOT, E.: *Die Ikonographie der Königin Elisabeth*. *Acta historiae artium*, 17, 1971, č. 1—2, s. 2—29. Často túto kráľovnú spodobovali v kruzeleri, napr. v *Chronica de*

*Gestis Hungarorum* (kráľovná Alžbeta so synmi a dcérami a pod.).<sup>35</sup> Kaiser Karl IV. 1316—1378. München 1978, s. 34—35. Sprievodca výstavou. Luxemburský rodokmeň.

<sup>36</sup> Často sa uvádzajú i Zigmundove návštevy Košíc. DIVALD, K.: *Old Hungarian Art*, London 1931, s. 91, spomína v tomto zmysle rok 1411.

<sup>37</sup> MAROSI, E.: Tanulmányok a kassai szent Erzsébet templom építéstörténetéhez. *Művészettörténeti értesítő*, 20, 1971, s. 4. Autor uvádza, že boli zo severného priečelia znesené roku 1856—1860. Stoja podľa neho pod vplyvom W. Stwosza a sú umiestnené v Múzeu krásnych umení v Budapešti.

<sup>38</sup> SACHS, H. — BADSTÜBNER, E. — NEUMANN, H.: c. d., s. 347, heslo Vesperbild.

<sup>39</sup> KUTAL, A.: Vom Ursprung und Sinn der horizontalen Pietà. In: *Stil und Überlieferung der Kunst des Abendlandes*, Bd. 3 — Theorien und Probleme. Berlin 1967, s. 284. Akta 21. medzinárodného kongresu dejín umenia, Bonn 1964.

<sup>40</sup> Pozri prehľad literatúry BAKOŠOVÁ, J.: c. d., s. 173.

<sup>41</sup> Tento dátum uvádza väčšina bádateľov, len niektorí uvádzajú rok 1406.

<sup>42</sup> KUTAL, A.: *České gotické sochařství 1350—1450*. Praha 1962, s. 60.

<sup>43</sup> KUTAL, A.: c. d., s. 102.

<sup>44</sup> KUTAL, A.: c. d., s. 102.

<sup>45</sup> Umění na Slovensku. Odkaz země a lidu. Praha 1938, s. 63.

<sup>46</sup> PINDER, W.: *Die deutsche Plastik vom ausgehenden Mittelalter bis zum Ende der Renaissance*. Wildpark—Potsdam 1924, 1929, zv. 2.

<sup>47</sup> ZYKAN, J.: Die Plastik. In: *Die Gotik in Niederösterreich*. Wien 1963, s. 134.

<sup>48</sup> KUTAL, A.: K otázkám parlérovského sochařství. In: *Sborník prací filosofické fakulty brněnské university*, F 17, 1973, s. 63.

<sup>49</sup> MAROSI, E.: Die zentrale Rolle . . ., s. 58.

<sup>50</sup> *Historia sztuki polskiej w zarysie*. Kraków 1962, s. 271.

<sup>51</sup> SCHMIDT, G.: Peter Parler und Heinrich IV. Parler als Bildhauer. In: *Wiener Jahrbuch f. Kunstgeschichte*, Bd. 23, 1970, s. 108—153.

<sup>52</sup> BEENKEN, H.: *Bildhauer des vierzehnten Jahrhunderts am Rhein und in Schwaben*. Leipzig 1927, s. 214.

<sup>53</sup> GENSTENBERG, K.: *Das Ulmer Münster*. Burg bei Magdeburg 1932, s. 19.

<sup>54</sup> KUTAL, A.: c. d., s. 48.

<sup>55</sup> TIETZE, H.: *Geschichte und Beschreibung des St. Stephanodomes in Wien*. *Österreichische Kunsttopographie*, 23, Wien 1931, s. 148, obr. 93.

<sup>56</sup> MÜLLER, Th.: *Alte bairische Bildhauer*. München 1950, s. 33.

<sup>57</sup> SCHMIDT, G.: c. d., s. 140.

<sup>58</sup> QUINCKE, W.: *Das Petersportal am Dom zu Köln*. Bonn 1938.

<sup>59</sup> HOMOLKA, J.: Sur l'influence de la sculpture parlerienne en Slovaquie. In: *Mélanges offerts a René Crozet*. Poitiers 1966.

<sup>60</sup> GEREVIČ, L.: A budai szobrászat és a prágai Parlermühely. In: *Művészettörténeti tanulmányok*, 1954, s. 149, 150.

<sup>61</sup> ZOLNAY, L.: Der gotische Skulpturenfund von 1974 in der Burg von Buda. *Acta historiae artium*, 22, 1976, č. 3—4, s. 173—331.

<sup>62</sup> MAROSI, E.: *Vorläufige kunsthistorische Bemerkungen zum Skulpturenfund von 1974 in der Burg von Buda*. *Acta historiae artium*, 22, 1976, č. 3—4, s. 355.

<sup>63</sup> SCHÄDLER, A.: *Deutsche Plastik der Spätgotik*. *Deutsche Plastik des Mittelalters*, Bd. 3. Königstein im Taunus 1961, s. 10.

<sup>64</sup> Po odovzdaní textu do tlače sa objavili na fasáde františkánskeho kostola v Košiciach ďalšie reliéfne polia. Zdá sa, že ich objav potvrdí úzku viazanosť reliéfnej výzdoby kláštorného kostola a dómu, ktorá je základnou tézou predkladanej štúdie.

## Рельефные украшения северного и западного портала кошицкого кафедрального собора

Рельефные украшения порталов кошицкого кафедрального собора следует рассматривать как особую проблему. Исследования, посвященные архитектурному решению этого храма, расходятся в датировке строительного фазиса, в течение которого собственно возникли все три портала. Таким образом они не предоставляют прочной точки опоры для датировки рельефных украшений порталов даже в том случае, если бы их было можно с уверенностью считать монолитной составной частью порталной архитектуры. Единство пластической и архитектурной частей не является вполне бесспорным. Рельефная плита западного тимпана не отвечает форме своей архитектурной рамки. Поэтому предлагаемый текст занимается лишь самими рельефами. Их анализом, вопросом их датировки и генезиса.

Все рельефы сохраняют общий принцип симметрии около средней вертикальной оси и большинство из них далее расчленено на две горизонтальные полосы. Из всех рельефов при более подробном разборе выделяются работы двух мастеров. Один создал плиту с Марией и женщинами под крестом, а также сцены из легенды времен английской королевы Елизаветы Тюдор со святой, трактуемой как Францисканка. Этот автор стремился к динамичному воздействию, которого он достиг выразительными движениями (мастерски исполненное винтообразное оседание

тела Марии, жесты рук укрытых в плащ), неравномерным размещением мелких и петлеобразных складок, экспрессивным выражением лица. Второй каменотес тесал Пьету и Вераикон. Их исполнение — полная противоположность предыдущего. Оба рельефа застывшие, статичны, широкие лица фигур невыразительны.

Художественный почерк обоих каменотесов мы находим и на остальных рельефных полях, где он, однако, является лишь частью более сложного целого. Отличить в нем участие других лиц может удасться лишь на основе анализа дальнейших рельефов, находящихся на шатрах северного портала, для невооруженного глаза обыкновенного зрителя почти невидимых. Два самые сохранившиеся представляют сцены на Елеонской горе и Поклонение трех волхвов. Мастер Елеонской горы правой панели был, по всей вероятности, также творцом главных („святых“) фигур рельефа западного тимпана с одинаковым сюжетом. Это был мастер традиционного духа. Каменотес, создавший Поклонение трех волхвов, напротив, отстаивал прогрессивные принципы. В исполнении драпери он разрушил канон прекрасного стиля. Складки одежды некоторых его фигур мягкие, короткие и хаотичные, без связи с телом под ними. Работой этого мастера, несомненно, была и плита с группой святого Иоанна и воинов под крестом. Поскольку оба крайние



полюсы художественных взглядов кошицких рельефов (самый традиционный и самый прогрессивный) встречаются на шатрах северной панели, которые должны были быть несомненно водружены одновременно, вполне очевидно, что даже наличие прогрессивных и традиционных элементов на остальных плитах не может быть объясняемо различным временем возникновения. Кроме того теснейшая взаимосвязь шатровых рельефов с некоторыми порталными плитами подтверждает изначальное единство архитектурной и пластической частей порталов.

Во время работ над плитами кафедрального собора сильное впечатление произвел дальнейший кошицкий рельеф Распятия, помещенный на фасаде францисканского костела. Он, по-видимому, имеет связь с чешской живописью 80 годов (Распятие из святой Барборы), а именно, должно быть, с графическим образцом. Но система складок (сродную мы находим на рельефных полуфигурах рамы картины Мадонны из собора святого Вита в Праге, которые датируются около 1400 года) указывает на всеобщее принимаемую дату возникновения — 1405 год. Автор францисканского Распятия (по ближайшим аналогиям в изображении голого тела, типа лица) мог бы быть творцом плиты с тремя распятыми на кошицком соборе, или же францискавская плита послужила в качестве образца, хотя здесь очевидно смещение во времени. Поэтому можно предполагать, что при формировании художественных принципов кошицких рельефов известную роль сыграло влияние отечественной традиции. Дальнейшим их источником является каменная пластика, возникшая в кругу Парлера, а именно тот ее слой, которому присуща материальность, монолитность, точное и четкое ограничение детали. Самые тесные параллели мы находим в типах лиц (нижний трифорий святого Вита в Праге — молодой Вацлав, Петер Парлер, Бланка из Валуа; герцогиня Елизавета епископских ворот святого Стефана в Вене, фрагменты в Кремнице и т. п.) Композиционное сродство очевидно между кошицким Страшным судом и Страшным судом юго-восточного портала костела святого Креста в Гмюнде, а также некоторыми элементами Страшного суда ульмского собора и т. п. Аналогий в кругу

## Reliefs des nördlichen und westlichen Portals der Domkirche in Košice

Die Reliefs der Portale des Domes in Košice müssen als spezielles Problem erforscht werden. Die der architektonischer Lösung dieser Kirche gewidmete Studien weichen in der Datierung der Bauphase, bei welcher auch alle drei Portale entstanden sind, voneinander ab. Sie gewähren so keinen festen Stützpunkt für die Datierung der Reliefausstattung der Portale selbst in dem Falle nicht, wenn sie eindeutig als ein einheitlicher Bestandteil der Portalarchitektur betrachtet wäre. Die Einigkeit der plastischen und architektonischen Komponente ist aber nicht ganz eindeutig. Eine Reliefplatte des westlichen Tympanons entspricht nicht der Form seines architektonischen Rahmens. Der vorlie-

gender Text ist deshalb nur auf die eigentlichen Reliefs, auf ihre Analyse, auf die Frage ihrer Datierung und Entstehungsgeschichte eingestellt.

Alle Reliefs bewahren das einheitliche Prinzip der Symmetrie um die vertikale mittlere Achse und in den allermeisten Fällen sind sie weiter in zwei horizontale Streifen geteilt. Bei ausführlicherer Analyse findet man in der Gesamtheit der Reliefs Werke von zwei Meistern. Der eine schuf die Platte mit Maria und den Frauen unter dem Kreuz und Szenen aus der Elisabethinischen Legende mit der als Franziskanerin traktierten Heiligen. Dieser Autor erstrebt die dynamische Wirkung, die er durch ausdrucks-

volle Bewegungen (meisterhaft bewältigtes schreubenhaftes Zusammensinken Mariens Körpers, Gesten der in einen Mantel gehüllten Hände), unregelmäßig verteilte kleine und schlingenhafte Falten und durch expressiven Ausdruck der Gesichter erreicht. Der zweite Steinmetz meisselte die Pieta und den Verarikon. Die Ausführung steht im ausgesprochenen Gegensatz zur vorangehenden. Beide Reliefs sind starr, statisch, die breiten Gesichter der Gestalten sind ausdruckslos.

Die Arbeitsweise beider Steinmetze finden wir jedoch auch an den anderen Relieffeldern, wo sie aber nur eine Komponente des komplizierten Ganzen ist. Die Arbeit weiterer Individualitäten kann nur auf Grund der Analyse weiterer kleiner Reliefs zu unterscheiden gelingen, die dem Auge eines geläufigen Beschauers beinahe unbemerkbar bleibt. Diese Reliefs befinden sich auf den Baldachinen des nördlichen Portals. Zwei der besterhaltenen sind Szenen des Ölberges und der Anbetung der heiligen drei Könige. Der Meister des Ölberges am rechten Gewände war mit größter Wahrscheinlichkeit auch der Schöpfer der Hauptgestalten („Heiligen“) des Reliefs am westlichen Tympanon mit demselben Thema. Das war der in seiner Ausdrucksweise traditionellste Meister. Der die Anbetung der heiligen drei Könige schaffende Steinmetz setzte im Gegenteil progressive Prinzipien durch. In der Ausführung der Draperie zerstörte er den Kanon des schönen Stils. Die Falten mancher seiner Bekleidungsstücke sind weich, kurz und chaotisch, ohne Zusammenhang zu den darunter befindlichen Körpern. Dieses Meisters Werk war zweifellos auch die Tafel mit der Gruppe von St. Johann und den Söldnern unter dem Kreuz. Nachdem sich beide Pole der künstlerischen Auffassung der Reliefs in Košice (der traditionellste und der fortschrittlichste) auf Baldachinen des nördlichen Gewändes, die zweifellos zugleich angebracht wurden, befinden, ist es klar, dass auch das Aneinandertreffen der fortschrittlichen und traditionellen Elemente an den restlichen Tafeln nicht durch verschiedene Entstehungszeiten erklärt werden kann. Weiter wird durch die engste Knüpfung der Baldachinenreliefs zu manchen Portaltafeln die ursprüngliche Einheit der architektonischen und plastischen Komponente der Portale bestätigt.

Die Arbeiten an den Domplatten wurden durch ein anderes Relief in Košice, die an der Fassade der Franziskanerkirche sich befindende Kreuzigung, beeinflusst. Es scheint an die böhmische Malerei der achtziger Jahre (Kreuzigung aus sv. Barbora) anzuknüpfen und dies höchstwahrscheinlich durch die graphische Vorlage. Das Faltsystem (ein ähnliches finden wir an den Reliefhalbgestalten am Rahmen des Madonengemäldes im St. Veits-Dom in Prag, die um das Jahr 1400 datiert sind) weist aber auf das allgemein angenommene Entstehungsdatum — das Jahr 1405 hin. Der Autor der Kreuzigung der Franziskanerkirche (den engsten Analogien in der Darstellung des nackten Körpers, der Gesichtstypen entsprechend) konnte der Schöpfer der Tafel mit den drei Gekreuzigten der Domkirche in Košice sein. Unter Umständen konnte die Franziskanertafel als Vorlage dienen (was auch die neuesten Entdeckungen der weiteren Reliefs an der Fassade der Franziskanerkirche mit größter Wahrscheinlichkeit

bestätigen werden). Trotzdem ist da eine deutliche Zeitverschiebung festzustellen.

bestätigen werden). Trotzdem ist da eine deutliche Zeitverschiebung festzustellen.

Deshalb kann die Wirkung der einheimischen Tradition bei der Formierung von Kunstprinzipien der Reliefs in Košice erwogen werden. Ihre weitere unumstrittene Quelle ist die in Parlers Umkreis entstandene Steinplastik und zwar jene ihrer Schichten, die sich durch Plastizität, Homogenität, genaue und scharfe Begrenzung des Details auszeichnet. Die engsten Parallelen finden wir in den Gesichtstypen (unteres Triforium des St. Veits-Domes in Prag — der junge Wenzel, Peter Parler, Blanche de Valois, Herzogin Elisabeth des Bischofstores des St. Stephan-Domes in Wien, Kremnitzer Bruchstücke usw.). Kompositionsähnlichkeiten sind zwischen dem Jüngsten Gericht in Košice und dem Jüngsten Gericht am südöstlichen Portal der Heiligen-Kreuz-Kirche in Gmünd, sowie auch einigen Elementen an dem Jüngsten Gericht des Ulmer Domes u. ä. deutlich bemerkbar. Es gibt eine Menge Analogien im Umkreis von Parlers Steinplastik. Das Problem ist jedoch durch die grosse geographische Entfernung zwischen allen angeführten Werken als auch durch ihre verschiedenen Entstehungszeiten gegeben. Es scheint daher, dass die Beziehung zu Parlers Umkreis nicht eindeutig als Schulungsumkreis bezeichnet werden kann. Die Steinmetze in Košice schöpften ihre Anregungen aus Parlers Umkreis, wo manche von ihnen vielleicht ursprünglich wirkten.

Es gab aber auch weitere wichtige Komponente in ihrer künstlerischen Aussprache. Vor allem die Dynamik des Faltenwurfes — in manchen Reliefteilen ist die Draperie in kurze, weiche, chaotische Erhöhungen gerafft. Weiter der Naturalismus in der Darstellung mancher Gesichter. Diese fortschrittlichsten Elemente zwingen uns die Reliefs bis in den Anfang der dreissiger Jahre des 15. Jahrhunderts einzureihen. Als Stütze dieser Datierung gelten auch die Analogien des Faltsystems auf dem Baldachin der Anbetung der drei Könige (besonders die Draperie des hl. Joseph) mit der Holzplastik — der Purgstaller Madonna. Die auf Grund der Stilanalyse dem Jakob Kaschauer zugeschriebene Madonna ist in die dreissiger Jahre datiert. Wohl auch die Regsamkeit der Jesuskindgestalt der erwähnten Anbetung der hl. drei Könige in Košice erinnert an die munteren Figürchen der Kinder von Kaschauer. Kaschauer Plastik führt uns in den Umkreis der niederösterreichischen Kunst, die gerade in diesem Zeitraum zu einem wichtigen künstlerischen Zentrum wird. Die Ausstrahlung des Einflusses konnte auch Košice erreichen.

Die Reliefs des Domes in Košice sind ein komplizierter Komplex, in dem die einheimische Tradition (durch die böhmische Kunst der achtziger Jahre beeinflusst) mit Parlers künstlerischer Auffassung und dem allmählich sich formierenden Stil des im niederösterreichischen Gebiet zugleich entstehenden gebrochenen Faltenwurfes zusammentrifft. Dieses Zusammentreffen mehrerer Tendenzen — der künstlerischen Auffassung, der seine Wurzeln im 14. Jahrhundert hat, mit der eben entstehenden spätgotischen Auffassung — ist bezeichnend für die dreissiger Jahre, die W. Pinder „düstere Epoche“ nennt. In diesem Sinne sind die Reliefplatten in Košice eine typische Frucht dieser Epoche.



# Príspevok k problematike vzťahov rakúskeho a slovenského tabuľového maliarstva v druhej štvrtine 15. storočia

JÁN BAKOŠ

## Úvod<sup>1</sup>

Na území západného Slovenska sa našlo viacero tabuľových malieb, ktoré nezastierajú bezprostrednú súvislosť s viedenským maliarstvom prvej polovice 15. storočia. Cestu, ktorou sa tieto diela na naše územie dostali však nepoznáme, rovnako nie sú isté pôvodné náleziská jednotlivých súborov malieb. Takýmito dielami sú napríklad štyri pašiové obrazy, ktoré sa zo zbierky M. Jankovicha dostali sčasti do Budapešti a sčasti do Viedne,<sup>2</sup> ďalej dve tabule s vyobrazeniami svätíc, ktoré sú dnes v Galérii hl. mesta SSR Bratislavy.<sup>3</sup>

Spočiatku sa maďarskí bádatelia usilovali zdôrazniť význam a samostatnosť uhorského maliarstva a dokázať, že tieto a im podobné diela sú výtvormi uhorských umelcov a ich nepopierateľný vzťah k viedenskému umeniu je len vzťahom poučenia. Pokúšali sa v týchto dielach nájsť dokonca špecifické uhorské črty, ktorými sa vraj tieto maľby zreteľne odlišujú od rakúskych pamiatok.<sup>4</sup> Súvislosť spomínaných tabuľových obrazov s viedenským maliarstvom je však taká tesná, že stanovisko rakúskych bádateľov, pripisujúcich tieto diela priamo viedenskému maliarskemu stredisku,<sup>5</sup> neskôr prijali aj maďarskí vedci.<sup>6</sup> Problém sa tým však celkom neodstránil. Budapeštianske a viedenské pašiové obrazy z Jankovichej zbierky sa pripisovali tvorbe tzv. Majstra Andrejovho oltára, respektíve tvorbe tzv. Majstra lineckého Ukrižovania,<sup>7</sup> ale to nič nezmenilo na skutočnosti, že pochádzajú z Považia, a teda ani na záhade ich tunajšieho výskytu.

Bratislavské tabule sa nepodarilo pripísať žiadnemu už v obrysoch rekonštruovanému viedenskému majstrovi, preto sa ako ich autor pripustil osobitný bra-

tislavský, geneticky asi z franskej oblasti pochádzajúci majster,<sup>8</sup> ktorý bol, naopak, v poslednom čase slovenskou umenovedou nazvaný slovenským.<sup>9</sup> Vzťah týchto diel k viedenskému maliarstvu je síce nepochybný, otázkou však zostalo, či tieto maľby možno pokladať iba za importované diela viedenských umelcov (alebo dokonca za import neskorších období), ako sa domnieva rakúska historiografia umenia. Práve relatívne pozoruhodný počet takýchto diel na našom území viedol dokonca i D. Radocsaya k tomu, aby do korpusu uhorského tabuľového maliarstva zaradil viacero pamiatok, ktoré nepochybne bytostne súvisia s rakúskym umeleckým prostredím.<sup>10</sup>

Základom problému teda je, že tieto diela síce patria priamo do bezprostredného okruhu viedenského maliarstva a možno ich bez výhrad považovať za výtvory vo Viedni školených, ba možno aj pracujúcich umelcov, zároveň však pochádzajú — v prípade štyroch pašiových obrazov z Viedne a Budapešti a v prípade bratislavských tabúľ<sup>11</sup> — zo západného Slovenska.<sup>12</sup> Vzhľadom na územnú blízkosť tohto kraja k Viedni je možné, že išlo o import diel, možno aj z neskoršieho obdobia. Na druhej strane však počet diel tohto okruhu nájdených na západnom Slovensku, v porovnaní s počtom ostatných zachovaných tabuľových malieb Slovenska z tých čias, je pomerne značný. Ich výskyt v jedinej oblasti núti k revízii otázky: ak by aj išlo o import diel viedenského maliarskeho centra na západné Slovensko, nebolo by nápadné, aký rozsiahly a sústredený by bol? Nie je potrebné súčasne predpokladať, že aj tabuľové maliarstvo tejto časti dnešného Slovenska bolo vtedy

v bezprostrednejšom umelecky tvorivom vzťahu k viedenskému maliarskemu centru, podobne ako to nachádzame napríklad v bratislavskej architektúre tých čias?<sup>13</sup> Je možné takéto pôsobenie považovať iba za číry import diel? Nie je nevyhnutné predpokladať i priamu umeleckú činnosť vo Viedni školených majstrov na západnom Slovensku? Nie je táto možnosť pravdepodobnejším vysvetlením prítomnosti relatívne značného počtu z Viedne prameniacych diel na území západného Slovenska? Ak skutočne išlo o pôsobnosť umelcov, ktorí prišli na územie Slovenska z Viedne, ich tvorba by predstavovala organickú súčasť umeleckého života Slovenska. Diela, ktoré tu azda vytvorili, vyrástli síce z viedenského umeleckého prostredia a trvale s ním súviseli, ale pôsobili aj v prostredí kultúry Slovenska! Na jednej strane priame pôsobenie viedenských majstrov na území západného Slovenska v tridsiatych a štyridsiatych rokoch 15. storočia možno chápať ako doklad príslušnosti západného Slovenska do sféry pôsobenia viedenského maliarstva; je to logické aj podľa dynastických vzťahov Alžbety, dcéry Žigmunda, k rakúskemu panovníckemu rodu.<sup>14</sup>

## Hlohovské tabule

Nové svetlo na problém vzťahov rakúskeho a nášho tabuľového maliarstva v treťom a štvrtom desaťročí 15. storočia, na otázku, či išlo iba o import diel alebo o priamu činnosť vo Viedni školených umelcov na našom území, ba i na problém tvorby autora bratislavských tabúľ vrhajú do istej miery tabule z Hlohovca, ktoré, hoci už dávnejšie objavené, boli len pred niekoľkými rokmi zásluhou A. Güntherovej uvedené do odbornej literatúry.<sup>17</sup> Aj keď ani hlohovská proveniencia týchto malieb nie je s úplnou istotou zaručená,<sup>18</sup> lebo tabule sa pred druhou svetovou vojnou nenachádzali v hlohovskom farskom kostole, ba ani bádatelia, inak oboznámení s umeleckými pamiatkami hlohovského zámku ich nepoznali,<sup>19</sup> predsa je nápadné, že sa tieto maľby, ako aj dve bratislavské tabule, našli opäť v oblasti západného Slovenska;<sup>20</sup> teda tam, odkiaľ pochádzajú aj štyri pašiové obrazy pripisované Majstrovi Andrejovho oltára, resp. Majstrovi lineckého Ukrižovania, dnes rozdelené medzi budapeštianske a viedenské múzea. Možno tento fakt pokladať iba za náhodu? Nejestvuje

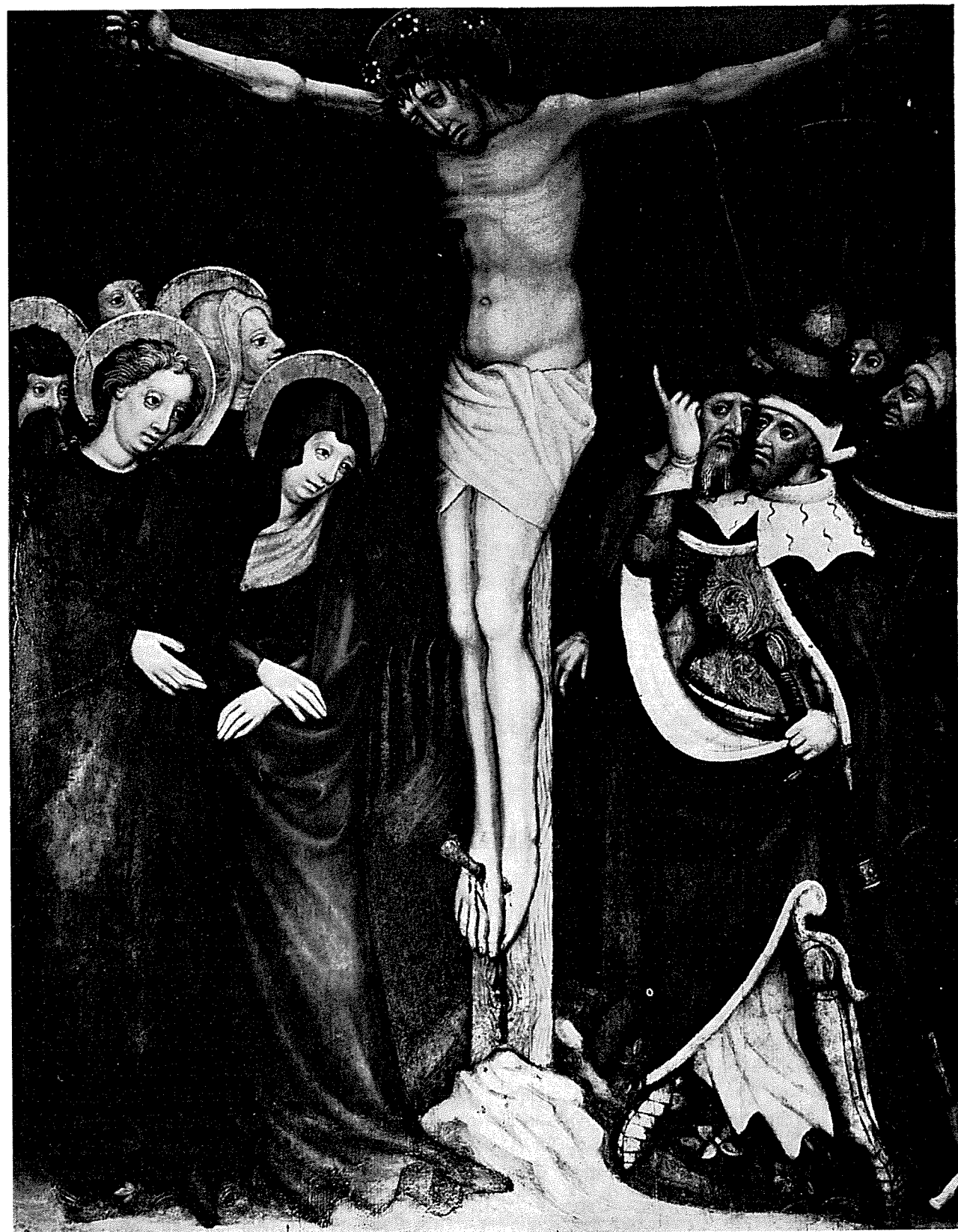
Bola ženou Albrechta rakúskeho, ktorý síce vládol na uhorskom tróne prikrátko, aby mohol umožniť vytvorenie jednotného celku i kultúrne,<sup>15</sup> ale jej príbuzenské vzťahy a politická orientácia na Rakúsko v boji proti veľmožom trvali naďalej.<sup>16</sup> Na druhej strane to nič nemení na skutočnosti, že možnosť priameho pôsobenia viedenských majstrov na západnom Slovensku treba pokladať za súčasť kultúry neskorostredovekého západného Slovenska. Táto skutočnosť je tiež dokladom, že umelecké celky presahujú politické hranice; aj keď podnietené štátnou mocou, majú vlastnú zotrvačnosť.

Ak nemáme odvahu aplikovať vytyčené stanovisko na štyri pašiové obrazy z Považia, pretože ich príslušnosť k tvorbe Majstra lineckého Ukrižovania, resp. Majstra Andrejovho oltára, teda doložiteľne viedenských umelcov, je viac než pravdepodobná, zdá sa že to možno vzťahovať na dve bratislavské tabule, ktoré nemôžeme priradiť k tvorbe žiadneho známeho viedenského majstra. Možno s väčšou alebo menšou pravdepodobnosťou predpokladať činnosť ich autora na území západného Slovenska?

medzi spomenutými, zo západného Slovenska pochádzajúcimi maľbami, nijaký iný vzťah, ako spoločná príslušnosť k viedenskej maliarskej škole?

## Štruktúra

Dve hlohovské tabule sú obojstranne maľované, a to tak, že na vnútorných stranách obsahujú vyobrazenie dvojíc svätcov, na vonkajších pašiové výjavy. Tabuľa, ktorá na vnútornej strane vyobrazuje dvojicu svätíc — sv. Barboru a sv. Uršulu (obr. 3, 4) — má na rube výjav Ukrižovania (obr. 1, 2). Druhá tabuľa, znázorňujúca postavy dvoch svätcov — sv. Jána Krstiteľa a bližšie neidentifikovaného svätca-biskupa (obr. 7) — obsahuje na rube vyobrazenie Zmŕtvychvstania (obr. 5, 6). Tabule boli pôvodne asi súčasťou väčšieho oltára, ako to dosvedčujú ich rozmery (asi 98 × 76 cm).<sup>21</sup> Vyobrazenia stojacich dvojíc svätcov sa nachádzali na vnútornej strane tabúľ, kým pašiové výjavy na rube dosiek, čo vyplýva jasne zo skutočnosti, že







3. Sv. Barbora a sv. Uršula. Tabuľa z Hlohovca. Bojnice, Vlastivedné múzeum. Foto F. Hideg

obrazy znázorňujúce postavy svätých majú zlaté pozadie, zatiaľ čo pašiové výjavy ho nemajú. Už tento zdanlivo bezvýznamný fakt naznačuje jednu z charakteristických štruktúrnych vrstiev hlohovských maliieb: na slávnostnej strane tabúľ sa nachádzali práve statické a reprezentatívne postavy svätcov. Z toho vyplýva, že reprezentatívna významová rovina sa tu zdôraznila. Tým sa nám do značnej miery objasní aj význam zvoleného formátu tabúľ: je vertikálny, teda taký, ktorý dáva predpoklad na posilnenie statickej reprezentatívnosti, a naopak, nedovoľuje plné dejové rozvinutie.

Dôraz na statickú reprezentáciu, ktorý je naznačený v námetovom usporiadaní a vo formáte obrazov, teda v predpokladoch samého štýlového chápania, môžeme pri analýze zistiť aj vo vnútornej štruktúre maliieb. Statická reprezentatívnosť v obrazoch dvojíc svätcov sa prejavuje celkom otvorene. Obrazy sú sústredené na postavy svätcov, a všetko ostatné je im nielen podriadené, ale aj zabstrahované, a tým odsunuté z po-

zornosti. Postavy sú podané staticky, frontálne, otočené k divákovi telom, hlavou i gestom. Aj v pašiových výjavoch možno hovoriť o zdôraznení statickej reprezentatívnosti. Výjav Ukrižovania obsahuje len jeden kríž a hlavné postavy pod ním — Mária, Ján a stotník, ako aj sám ukrižovaný Kristus — sú orientované výrazne k divákovi. Nejde tu teda o snahu rozvinúť do čo najväčšej šírky dej, ale, naopak, podať čo najjasnejšie základnú ideu udalostí.

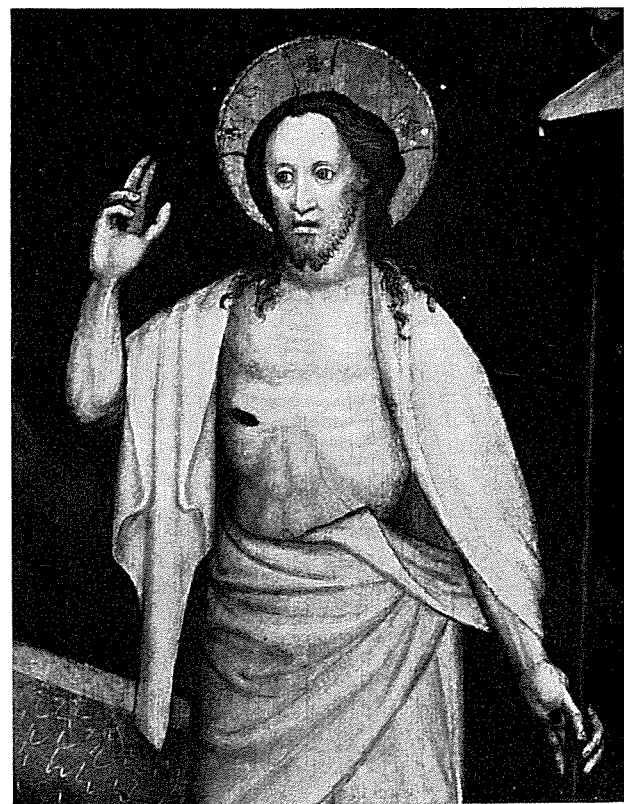
To isté platí aj pre výjav Zmŕtvychvstania. Aj tu je obsahovým centrom postava Spasiteľa, ktorej je všetko ostatné podriadené. Ak je to logický dôsledok podstaty samej témy, tak na druhej strane centrálnosť kompozície, skutočnosť, že hlavný obsahový bod — Kristus na kríži — je umiestnený v strede obrazovej plochy, treba chápať ako úsilie zostatičniť výjav, ako reprezentovanie základnej idey tejto „zázračnej“ udalosti. Prejavom toho istého princípu je aj komponovanie postáv v ploche obrazu. Tak ako platí centrálna, t. j. statická kompozícia pre všetky obrazy hlohovských tabúľ, tak v nich všetkých môžeme zistiť i kladenie postáv do prvého plošného plánu obrazu. To znamená, že postavy sa nachádzajú ešte priamo v ploche obrazu, že stoja akoby priamo pred divákom, čo je zreteľný znak reprezentatívneho chápania. Aj vtedy, keď ide maliarovi o priestorové podanie obrazu (napríklad vo výjave Zmŕtvychvstania, kde sa centrálna postava Krista nachádza hlbšie v priestore), postavu umiestňuje do prvého plánu, pretože naďalej buduje priestor vo vertikálnom smere.<sup>22</sup>

Zdôrazňovanie reprezentatívnej funkcie obrazov možno však iba čiastočne považovať za lipnutie na starších, zo 14. storočia zdedených princípoch.<sup>23</sup> Reprezentatívnosť hlohovských maliieb je síce ich cieľovou štruktúrnou vrstvou a funkciou, ale nie je ani jedinou rovinou, ani reprezentáciou čisto znakovopojmovou. Spája sa s princípmi, ktoré podstatne menia jej tradicionalistický charakter. Hoci pojmová znakovosť spočíva v základe reprezentatívnosti, teraz sa stáva viac-menej prostriedkom. Je spôsobom ako zreprezentatívniť iné štruktúrne vrstvy. Povedzme hneď na tomto mieste, že obsahy, ktoré sú na hlohovských tabuliach zreprezentované, nie sú predovšetkým obsahmi autonómne formovými. Nejde v nich o reprezentáciu, ktorá by sa viazala na autonómny rytmus foriem, nejde o čistú dekoratívnu reprezentáciu, viažúcu sa na krásne formy, ako je to príznačné pre umenie okolo roku 1400 najmä v českých kraji-





5. Zmŕtvychvstanie. Tabula z Hlohovca. Vlastivedné múzeum, Bojnice. Foto F. Hídeg



6. Zmŕtvychvstanie, detail. Tabula z Hlohovca. Vlastivedné múzeum, Bojnice. Foto F. Hídeg

nách. Súvis s takouto reprezentáciou, ktorá sa viaže na autonómiu foriem, síce do istej miery na hlohovských malbách možno zistiť, ale iba ako sekundárnu, či dokonca terciárnu štruktúrnú rovinu.

Autonómny rytmický pohyb záhybového systému v hlohovských obrazoch nenájdeme, hoci na druhej strane je zrejmé, že mäkké, kontinuálne modelované záhyby majú korene i naďalej v umení okolo roku 1400. Jedným z princípov, ktoré radikálne pozmenili charakter reprezentácie na hlohovských malbách, je práve spôsob chápania postáv; sú zahalené do mohutných odevov, ktoré potláčajú telesné jadro, súčasne však drapérie nemajú vlastný, autonómne formový význam. Úplne zahalujú telo, avšak tam, kde sa telo objaví, jasne ukáže svoju rovnako výraznú plastickú hmotu.<sup>24</sup> To isté platí aj o drapériách. Sú plastické a hmotné, ale táto plasticita nie je autonomizovaná, nie je samohybným rytmom. Je, naopak, práve vyjadrením tiaže tak samej hmoty rúcha, ako aj hmoty pod ním sa nachádzajúceho tela. V tom je zreteľné zlogičtenie funkcie rúcha: i keď naďalej potláča telo,

samo nadobúda reálnejšiu hmotnú tiaž a existenciu, ktorá je i prejavom telesnosti. Hmotná tiaž postáv sa prejavuje jednak tým, že celkový obrys figúr odetých v rúchach sa smerom k zemi rozširuje a drapérie vybiehajú na zemi do strán, jednak ústupom horizontálnych, misovitých záhybov rúch do pozadia, a to rovnako tým, že sa splytčili, ako aj tým, že sa rúcho začalo členiť predovšetkým vertikálnymi riasami. Keďže tieto vertikálne záhyby sú zároveň plastické, a smerom k zemi sa rozširujúce, bola zvýraznená práve tiaž a hmota. Ale to nie je všetko. Splytčením záhybov sa nedosiahla iba plasticita drapérií. Súčasne, a to je rozhodujúce, vytvorila sa väčšia súdržnosť telies, ich väčšia hmotná konzistentnosť. Telesá — postavy — prestávajú byť súčasťou celkového rytmu, začínajú sa stávať samostatnými hmotnými telesami. Reprezentatívnosť hlohovských malieb je teda reprezentáciou týchto hmotne sa osamostatňujúcich postáv. Smerovanie k premene obrazu na predmet jeho znázornenia je tu zrejmé. Deje sa zobrazovaním plasticity, inými slovami: pripodobňovaním znázornených postáv

hmotným telesám.<sup>25</sup> Obraz je zobrazovaním relatívne osamostatňovaných plastických telies. Premena obrazu na zobrazenie, na skutočnosť, odohráva sa tu teda naďalej ako skladanie obrazu z kulis, ale tieto kulisy sa stávajú postupne hmotne samostatnejšími.

Princíp hmotného osamostatňovania telies je však na hlohovských tabuliach iba v náznaku. Pojmová reprezentatívnosť má tendenciu k hmotnému osamostatneniu v rámci totalitného celku, ktorému sa všetky časti podriaďujú. Možno tu skôr hovoriť o zhmotnenej reprezentácii hmotnosti, alebo presnejšie o reprezentácii zhmotnenej pojmovej ideality, resp. totality. Podriadenie sa osamostatňujúcich telies totalite pojmo-ideálneho celku sa prejavuje nielen vo vertikálnom komponovaní foriem v ploche, ale aj v gestách postáv, v zaradovaní jednotlivých figúr do hlavných pojmo-významových kompozičných osí, v tom, že vedľajšie postavy nemajú ani tú prvotnú mieru osamostatňovania ako postavy hlavné, ale aj v prvkoch, ktoré inak slúžia práve posilneniu zobrazovacej stránky malieb. Tmavé pozadie pašiových obrazov<sup>26</sup> slúži na jednej strane práve znegativizovaniu abstraktného základu, teda tomu, aby bolo umožnené presnejšie vyjadrenie priestorových rozmerov, aby sa mohlo lepšie vytvoriť vymedzené javisko; na druhej strane však, práve pre svoj temnosvitný ráz a v dôsledku uplatňovania svetla na predmetoch — svetla, ktoré síce ešte nie je vrhnuté, ale nie je ani svetlom čisto imanentným, lež svetlom nalepeným na predmetoch zvonku<sup>27</sup> — dochádza k tomu, že od seba oddeľované a vzájomne sa osamostatňujúce predmety sa farebne opäť spájajú.<sup>28</sup> Predmetná adícia prestáva byť na hlohovských obrazoch čisto pojmová, mení sa na adíciu telesnú, zároveň je však táto tendencia k osamostatňovaniu zastavená zapojením do základnej plochy — spojená opäť pozadím. Nadvláda plochy sa prejavuje v tomto podriadení pozadiu.

A predsa je na hlohovských malbách zreteľný ďalší princíp, ktorý tiež prispieva k posilneniu zobrazovacej stránky a k oslabeniu pojmovej reprezentácie. Je to úsilie o vybudovanie priestoru. Najzreteľnejšie je práve na najreprezentatívnejších obrazoch — na vyobrazeniach svätcov. Reprezentatívne postavy sa tu zapájajú do priestorovo konštruovaných interiérov, v ktorých badať úsilie o perspektívnu výstavbu do centrálného úbežníka. Interiéry sú vytvárané šikmo do obrazu ubiehajúcimi stenami s veľkými oknami, za ktorými je zlaté pozadie. Ak v úsilí o úbežníkovú konštrukciu



7. Sv. Ján Krstiteľ a sv. biskup. Tabula z Hlohovca. Vlastivedné múzeum, Bojnice. Foto F. Hídeg

ide zrejme o snahu prelomiť plochu obrazu, vytvoriť obraz-ilúziu, tak je to práve zlaté pozadie, ktoré túto tendenciu zastavuje. Je to podobný paradox, aký sme zistili vo funkcii tmavého pozadia dejových scén. Zlaté pozadie stráca svoju aktívnu, metafyzickú, vyžadujúcu silu, stáva sa takmer úplne negatívnou plochou. Jej úlohou je dopomôcť k identifikácii priestoru, k jeho „telesnému“ ohraničeniu, k jeho vymedzeniu. Tomu istému účelu slúži aj znázornenie prednej arkády interiéru so stĺpmi. Keďže interiér sa buduje konštruovaním do úbežníka (i keď zreteľne nedôsledne!),<sup>29</sup> stretávajú sa tu dva princípy, ktoré sa usilujú o niečo podobné, ale iným spôsobom, čím sa vzájomne oslabujú. Úbežníková konštrukcia speje k prelomeniu za obraz (pretože sú tu okenné otvory odkazujúce za interiér), negativizované zlaté pozadie sa usiluje o zadné obmedzenie úzkeho javiska. Stretá sa tu teda snaha o budovanie priestoru v obraze z miesta pred ním a smerom zaň so snahou o vytvorenie priestoru z obrazu von práve pomocou úzkeho javiska a pro-



stredníctvom jeho presnejšieho vymedzenia. Takéto chápanie priestorovej konkretizácie môžeme zistiť aj v dejových scénach, kde nejde o vnútorný priestor, ale o exteriér. Ak sa interiéry ponímali ako abstraktné priestory, ak aj ich konkretizácia dlaždičkovými podlahami alebo kazetovým stropom nebola primárne určená k optickej a javovej konkretizácii, ale fungovala ako prostriedok lepšieho priestorového prehĺbenia a vymedzovania, tak niečo podobné platí aj pre exteriéry. K nim bytostne patrí vegetácia ako prejav voľnej prírody. Na obrazoch Zmŕtvychvstania i Ukrižovania ju stretávame v podobe skupín stromov a skalnatých kopcov. Nejde tu však o skutočné úsilie konkretizovať a zoptičiť priestor, v ktorom sa výjavy odohrávajú. Ide skôr o vytvorenie znaku konkrétneho priestoru. Rozhodujúce je, že sám tento znak je zobrazovacím znakom, a teda predpokladá už znalosť konkretizácie. V tom zmysle možno pri hlohovských malbách hovoriť o zámernom obmedzení sa na reprezentáciu konkrétneho, podobne ako sme to mohli konštatovať v podaní telies.

To isté napätie medzi konkretizáciou a reprezentáciou nachádzame aj pri budovaní exteriérov. Nadalej ide o kombinovanie plošnej a priestorovej skladby predmetov, ako aj o kombinovanie podania predmetov nad sebou s podaním predmetov za sebou, prekrývaním. Smer do obrazu a von z obrazu sa tu vzájomne stretáva; obraz sa nachádza medzi tendenciou k ilúzii a princípom pôsobenia z obrazu navonok. V konečnom dôsledku je toto napätie, ktoré je i napätím medzi plošnosťou a hĺbkou (ako sa to prejavuje napríklad práve v najpriestorovejších obrazoch — na vyobrazeniach svätcov — tým, že postavy nie sú zasadené do konštruovaného priestoru, ale nachádzajú sa pred ním v prvej rovine obrazu), spôsobené dualitou medzi reprezentatívnou a zobrazovacou funkciou. Jej výsledkom je, že obraz je síce prehĺbený, ale smeruje sám k sebe. Na druhej strane je obrátený k divákovi, ale na neho aktívne, magicky nepôsobí.<sup>30</sup> Hlohovské malby teda nie sú ani čistými pojmovými reprezentáciami, ani mystickými mágiami, nie sú však ani expresívnym zastráňovaním výrazovo deformovanou ilúziou naturality.

Konkretizácia sa na hlohovských malbách neuskutočňuje iba snahou o priestorovosť a telesnú konzistentnosť. Odohráva sa psychickým skonkrétnením postáv, ako aj javového výzoru tvarov a foriem. Psychické skonkrétnenie, ktoré je prejavom protikladu

reprezentácie a „pracuje“ proti nej, najlepšie badať opäť na vyobrazeniach svätcov, teda na najreprezentatívnejších obrazoch. Dvojice postáv sú síce podané frontálne, sú telami aj gestami nasmerované tak, aby bola idea, ktorú predstavujú divákovi, zreteľná, no súčasne sa otáčajú k sebe. Ich gestá sú určené nielen divákovi, teda nielen pojmovej jasnosti, ale sú určené sebe navzájom. Reprezentácia sa tu stáva čiastočne divadelnosťou a len ako taká zostáva reprezentáciou: ako zvýraznenie idey, ktorá sa skonkrétnuje sama. Hovoríme o čiastočnej divadelnosti, lebo sa celkom neosamostatní.

Druhým stupňovaním konkretizácie je javový výzor. Na hlohovských malbách môžeme totiž zistiť prejav konkretizácie detailov, teda tzv. „čiastkového realizmu“.<sup>31</sup> Nachádzame ho nielen v konkretizácii terénu skupinami stromov, ale aj v detailnom pozorovaní trávnatého základu pašiových výjavov, v žilkování mramoru, charakterizácii dreva kríža i vyšívání odevoch svätcov (napríklad stotníka v Ukrižovaní). Je tu viditeľné nielen úsilie vyjadriť konkrétny výzor detailov, ich tvarov, ale do istej miery (obmedzenej základnou ideovosťou) aj odlišnosť ich kvalít, napríklad kvality mramoru, dreva, zeme, výzbroja i látok. Táto tendencia sa stále drží v rovine zobrazovaného znaku, nie je ešte napodobením výlučne optického výzoru javov. Detailný opis — spomínané drobnopísne pozorovanie — je však dvojstranne obmedzený. Jednak tým, že sa sústreďuje na detaily, kým celok sa chápe stále abstraktne: detaily, hoci sú samy osebe zobrazeniami, v rámci celku fungujú ako znaky konkrétnych prvkov; jednak aj tým, že detailné pozorovanie nie je obmedzené iba reprezentatívnym a znakovým celkom, ale aj novou tendenciou k zmaliaršteni, ktorá však nepôsobí výlučne ako zosilnenie opticko-zobrazovacej stránky malieb. Vidieť to napríklad v tom, že tvary kvetov na trávniku pašiových výjavov sú konkretizované len tvarove, nie však farebne; sú namaľované rovnakým farebným odtieňom jedinej farby. Je to prejav podobného princípu, s akým sme sa stretli v chápaní tmavého pozadia. Aj tu ide o úsilie opätovne spojiť časti. Ak je na jednej strane úsilie o spojenie prejavom neustáleho súvisu hlohovských malieb s tradíciou tzv. mäkkého štýlu, tak na druhej strane posilnenie úsilia o farebné spojenie, totalizovanie, možno chápať ako prejav pokročilejšieho vývinového stupňa. Toto pokročilé úsilie opticky zjednotiť sa tu však odohráva zastaralým spôsobom.<sup>32</sup> Je skôr

posilnením metafyzického charakteru a totality, než subjektivismu a senzualistického zjednocovania vidných predmetov. Aj úsilie o maliarske spojenie, ako sa prejavuje v znázornení kopca na scéne Zmŕtvychvstania, kde badať celkový spôsob podania pôdy, ba vidieť dokonca i ťahy štetca, je iba tendenciou. Aj ona je zapojená do pojmového, a teda aditívneho celku, do celkovej ideovej totality. Rozhodujúce je práve to, že táto adícia bola spojená so zobrazovaním. Nie však v zmysle jej negácie optickým, maliarskym zjednotením, ale práve spojením s konštruovaním a kulisovitým budovaním celku pri relatívnom rešpektovaní javovosti. Možno teda povedať, že sa tu stretá ideálnosť „mäkkého štýlu“ s ideálnosťou zobrazovacou, s konštruktívnym budovaním zobrazovania. Stále je to teda zobrazovanie idealizované, pojmové; len pojmovosť nadobudla istú mieru racionality a logiky.

Iným prejavom optickej konkretizácie — ktorá sa tu zapája do abstraktného celku, v ktorom sa reprezentácia spája s konštruovaním — je úsilie o rozlíšenie typov tvárí, ba dokonca i o kvalitu tvárí a vek postáv. Aj keď fyziognomická konkretizácia sa rozširuje len na niekoľko typov, je posilnená charakteristika tvárí, ich expresívna naturalizácia, ich typová, žánrová deformácia. Ale aj toto úsilie je len naznačené, neprerastá do sféry expresívnosti. Vidieť to aj na tvári Krista na kríži, ktorá síce vyjadruje bolesť, ale stále v rámci reprezentácie zobrazenia. Konkretizácia však nie je naznačená iba zexpresívnosťou, ale aj javovým opisom. Odlišujú sa tváre chudé a tučné; Mária sama už nie je charakterizovaná ako dievča, ale ako žena stredných rokov, ktorej vek je vyjadrený podbradkom. Je teda zrejme, že hlohovské malby už prerástli štádiom umenia okolo roku 1400. Je v nich zreteľná súvislosť s „mäkkým štýlom“: záhyby drapérií sú stále ešte mätko modelované, zároveň sa však skonkrétnujú, zdobňujú, znepravidelňujú, pričom sa súčasne podriaďujú postojom tela; modelácia je síce ešte v podstate mätká, prechody sú pozvoľné a súvislé, zároveň tu možno vystopovať aj úsilie o odlišovanie tvarov a foriem, a to práve prostredníctvom posilnenia úlohy obrysovej línie. Javová konkretizácia sa tu viaže práve na toto odlišovanie. Je konkretizáciou tvarovou, nie farebnou; je konkretizáciou obrysovou. Obrysy foriem vonkajších (napríklad obrys zmŕtvychvstávajúceho Krista) i vnútorných (záhyby tej istej postavy alebo brnenie strážcov) sú podané čiernou čiarou, teda graficky. Zistili sme tu síce úsilie o malebné spojenie,

ale vzápätí ho potláča grafickosť, ktorá sa tu začína presadzovať popri mätkom modelovaní farbou. Tak ako sa zobrazovacia tendencia celku obrazov spája s reprezentatívnosťou práve pomocou abstraktnej konštruktívnosti, javové skonkrétnovanie sa zase spája s náznakom grafickosti. Vystupuje tu teda popri sebe spojitost s „mäkkým štýlom“ i s nastupujúcim neskorogotickým grafizmom, hoci tu ešte niet stopy po neskorogotickom lámanom štýle.<sup>33</sup>

Aj náznak expresívnej deformácie tvárí a ich veková konkretizácia prezrádzajú pokročilosť hlohovských malieb. Ak je teda zrejme, že na jednej strane majú hlohovské malby korene v „mätkom štýle“, ba dokonca sa ho aj pridriavajú a ich autor sa snaží riešiť nové problémy návratom k starým princípom (temnosvit, theodorichovská hmotnosť i typy),<sup>34</sup> na druhej strane pomerne pokročilá, i keď nedôsledná konštrukcia interiéru, javová konkretizácia odlišujúca nielen tvary, ale aj kvality, a grafickosť jasne svedčia o relatívne pokročilej dobe vzniku hlohovských malieb. Napätie zistené na týchto obrazoch je veľmi podobné napätiu štruktúry bátovských malieb,<sup>35</sup> ale táto podobnosť svedčí len o blízkej dobe vzniku. Východiskom hlohovských malieb bola iná maliarska oblasť ako v prípade bátovskej tabule. Napätie medzi reprezentáciou a zobrazovaním tieto diela síce zblízuje, rovnako, ako ich zblízuje dualita mätkej modelácie s nástupom grafického podania, i konštruktívne chápanie zobrazovacej tendencie. Na hlohovských obrazoch však badať oveľa vyhranenejšiu tendenciu k javovej konkretizácii a k expresívnej deformácii, aj keď je stále obmedzovaná celkovou statickou reprezentáciou a konštruktívnosťou. Celkom odlišné sú detailné formy, najmä typy tvárí, ktoré jasne svedčia o inom prameni hlohovských malieb. Kam poukazujú? Kde je ich východisko? Kde možno nájsť vysvetlenie špecifickej štruktúry hlohovských malieb, spojenie lipnutia na princípoch i formách mätkého štýlu s prvkami pokročilejšieho žánrového realizmu? Odkiaľ pochádza spojenie idealistickej reprezentatívnosti s idealizovaným konštruktívnym zobrazovaním a s prvkami žánrového a opisného realizmu? Kde možno nájsť štruktúru, ktorá vedome zotrúva na nedramatickom, ba dokonca i neexpresívnom a indiferentnom reprezentovaní, ktoré vzápätí spája s rovnako nedramatickým, pokojným, statickým konštruovaním „viditeľného“ i pozorovaním „javového“? Kde sa traduje pojmová reprezentatívnosť, späť sa zobrazovacou reprezenta-

tívnosťou, ktorá ju podriaďuje ideálnosti tak, že vzniká indiferentná, až dekoratívna, aj keď rozhodne skonkretizovaná reprezentatívnosť?

#### *Genetická príslušnosť*

A. Güntherová v štúdiu o hlohovských tabuliach<sup>36</sup> správne rozoznala, že patria do okruhu viedenského maliarstva prvej polovice 15. storočia. Zistila v nich vzťahy k obidvom hlavným pokračovateľom majstra, považovaného za zakladateľa viedenskej maliarskej školy — Majstra viedenského Uctievania dieťaťa — a to tak vzťahy k Majstrovi Obetovania, ako aj k Majstrovi votívneho obrazu zo St. Lambrechta, K. Oettingerom stotožňovanému s listinne doloženým a vo Viedenskom Novom Meste pôsobiacim Hansom z Tübingenu.<sup>37</sup> Zistila, že podobné podanie trávnateho základu ako na hlohovských tabuliach sa nachádza na tabuľke v Berlíne, znázorňujúcej Krista v smútku, ktorá býva pripisovaná práve spomenutému Majstrovi Obetovania.<sup>38</sup> Ešte užší vzťah konštatovala A. Güntherová s obrazom Ukrižovania z Klosterneuburgu od toho istého majstra.<sup>39</sup> S hlohovskými maľbami tu našla súvislosti v podaní tela, rúk, psychického ladenia (pokoj), i v podaní kríža. Zároveň však A. Güntherová zistila aj odlišnosti hlohovských malieb od diel pripisovaných Majstrovi Obetovania, a to predovšetkým vo väčšej miere dramatickosti a realistickejšom podaní tváří našich tabúľ. Práve tieto črty vysvetlila ako blízkosť k tvorbe tzv. Hansa z Tübingenu, opierajúc sa pritom ešte o názor Oettingerov, od ktorého sa neskôr upustilo. Okrem týchto vzťahov k tvorbe Hansa z Tübingenu našla s ňou súvislosti aj v niektorých detailoch, ako napríklad v zhodnom tvare vežičky v rukách sv. Barbory hlohovskej tabule s tou, ktorá sa nachádza na votívnom obraze zo St. Lambrechta.<sup>40</sup> Z dielne domnelého Hansa z Tübingenu vyvodila aj päťcípny tvar koruniek svätíc a gesto rúk, obrátených dľaňou vpred.

Okrem zmienených vzťahov zisťuje A. Güntherová súvislosť aj s tvorbou mladšej generácie viedenskej maliarskej školy, konkrétnejšie povedané s dielami žiaka Majstra Obetovania a súčasne pomocníka Hansa z Tübingenu — Majstra Andrejovho oltára.<sup>41</sup> Nachádza tu podobnosti medzi hlohovskou sv. Barborou a sv. Barborou z viedenského Diecezálneho múzea<sup>42</sup> od spomenutého Majstra Andrejovho oltára, najmä v tvare vežičky a v spôsobe podania držiacej ruky,

ktorá je zahalená rúškom. Podobnosti konštatuje aj vo farebnej škále, v kolorite, založenom na súzvuku modro-červeno-žltej, ako aj v motíve rúk v rukavičkách. Napriek týmto podobnostiam sa autorka štúdie domnieva, že hlohovské maľby majú bližšie práve k Hansovi z Tübingenu, a nemožno ich stotožňovať s dielom Majstra Andrejovho oltára. Autora hlohovských tabúľ považuje za staršieho, ako je Majster Andrejovho oltára, ktorého snáď mohol poznať v dielni Hansa z Tübingenu alebo ešte v dielni Majstra Obetovania. Hlohovského maliara preto kladie do druhej generácie viedenských maliarov, do okruhu Majstra Obetovania a Hansa z Tübingenu. Dôležité v tejto súvislosti je, že A. Güntherová nachádza podobnosti aj medzi hlohovskými maľbami a obrazmi dvoch svätíc z bratislavskej Mestskej galérie. Tieto podobnosti — napríklad medzi tvárou hlohovského Jána Krstiteľa a bratislavskou sv. Magdalénou, alebo v statickosti ich podania — vysvetľuje práve spoločným vzťahom k tvorbe Hansa z Tübingenu. Preto považuje autora hlohovských tabúľ za generačného druhu Majstra bratislavskej sv. Alžbety, ktorému, ako sme sa už zmienili, bratislavské tabule sa zvyknú pripisovať.

Okrem tejto nepopierateľnej príslušnosti k okruhu viedenskej maliarskej školy však A. Güntherová hovorí aj o istých, aj keď nie primárnych, vzťahoch k ostatným tabuľovým maľbám prvej tretiny 15. storočia na Slovensku. Domnieva sa napríklad, že kvetnatá tráva hlohovských tabúľ je veľmi podobná trávnatej základu hronskobeňadických malieb, rovnako ako žilkovanie mramoru sarkofágu alebo veľké Kristove chodidlá. S bátovskou tabuľou zase vidí podobnosť v podaní kazetového stropu interiéru. Na základe týchto podobností dáva do súvisu autora hlohovských tabúľ so staršou domácou maliarskou tradíciou, a usudzuje teda koniec-koncov i na možnosť jeho činnosti na našom území.<sup>43</sup>

S týmto zaradením hlohovských tabúľ do priameho okruhu viedenského maliarstva možno súhlasiť. Ich príslušnosť priamo do okruhu činnosti tejto maliarskej školy je skutočne nepopierateľná. Je pravda, že ich nemožno pripísať ruke žiadneho doteraz známeho viedenského majstra. Domnievame sa, že pri porovnávaní s dielami Majstra Obetovania a s dielami Majstra votívneho obrazu zo St. Lambrechta (Hansa z Tübingenu) treba však trochu presunúť akcent vzťahov.

Hlohovské maľby, podľa nášho názoru, nevykazujú najužšie súvislosti s dielami Majstra votívneho obrazu zo St. Lambrechta, ale práve s tvorbou Majstra Obetovania. Pri opísanom genetickom zaradení hlohovských malieb sa A. Güntherová opierala predovšetkým o názor K. Oettingera, podľa ktorého bol ústrednou postavou rakúskeho maliarstva prvej polovice 15. storočia v jeho druhej maliarskej generácii práve domnelý Hans z Tübingenu, ktorý ovplyvňoval svojich súčasníkov včítane starších druhov, za akého sa považoval aj Majster Obetovania.<sup>44</sup> Ale ak vezmeme do úvahy nie nepodložené, i keď dosiaľ málo vžitú členenie viedenského tabuľového maliarstva prvej tretiny 15. storočia od G. Schmidta,<sup>45</sup> ukáže sa nám trochu iný a logickejší obraz vzťahov hlohovských tabúľ k viedenskému maliarstvu. G. Schmidt poprel zakladateľskú úlohu tzv. Majstra viedenského Uctievania dieťaťa.<sup>46</sup> Za vedúcu osobnosť viedenského maliarstva prvej tretiny 15. storočia považuje autora Nesenia kríža z Huntington-Library v San Marine, ktorého podľa hlavných jemu pripisovaných diel nazýva Majstrom klosterneuburského Obetovania.<sup>47</sup> Od neho odlišuje Majstra viedenského Obetovania.<sup>48</sup> Vracia sa k staršiemu Pächtovmu názoru o jedinej veľkej viedenskej dielni,<sup>49</sup> v ktorej mal mať zakladateľskú a vedúcu úlohu práve spomínaný Majster klosterneuburského Obetovania.<sup>50</sup> V tejto dielni podľa Schmidta vznikla nielen berlínska tabuľka Krista v smútku,<sup>51</sup> ale aj Londýnsky trón milosti.<sup>52</sup> Tvorbu hlavného majstra kladie do prvých troch desaťročí 15. storočia. Nech už je Schmidtova rekonštrukcia akokoľvek odvážna, bez ohľadu na to, či je oprávnené rozlišovanie medzi Majstrom klosterneuburského a Majstrom viedenského Obetovania,<sup>53</sup> je skutočne veľmi pravdepodobné, že išlo o jednu veľkú maliarsku dielňu so sídlom vo Viedni, a nie, ako sa domnieval K. Oettinger, o dve dielne, z ktorých významnejšia (dielňa Hansa z Tübingenu) údajne pôsobila vo Viedenskom Novom Meste. Pre nás je však najdôležitejšie, že vedúcou postavou v tejto viedenskej dielni bol s veľkou pravdepodobnosťou práve Majster Obetovania (či už ide o jednu alebo dve osobnosti) a že ostatní majstri, ako Majster votívneho obrazu zo St. Lambrechta, Majster Andrejovho oltára, Majster lineckého Ukrižovania a i. boli pravdepodobne jeho žiakmi, resp. spolupracovníkmi.

Práve s tvorbou Majstra Obetovania vykazujú hlohovské maľby veľmi úzke súvislosti. Nejde iba o veľmi

príbuzné motívy, ako je kvetnatý trávnik na berlínskom Kristovi v smútku,<sup>54</sup> podobná čiapka mužskej postavy na klosterneuburskom Ukrižovaní,<sup>55</sup> alebo podobné chápanie architektonického interiéru na viedenskom Obetovaní s podobným vysunutým svorníkom ako na vyobrazení dvoch hlohovských svätcov.<sup>56</sup> Ide o podobnosti kompozičné, ako to zreteľne vidieť pri porovnaní hlohovského Ukrižovania s Ukrižovaním z Klosterneuburgu, na ktorom nachádzame veľmi blízke traktovanie Kristovho tela, podobný sklon dolava, ale aj príbuzný spôsob uviazania rúška, zovretých dlaní, typ i postoj Márie pod krížom, takmer zhodný typ kríža bez vyčnievajúceho horného ramena, i veľmi podobné chápanie záhybového systému v postave sv. Jána klosterneuburského výjavu pri porovnaní s postavou Panny Márie na hlohovskom obraze. Ani motívické, ani kompozičné podobnosti nevyčerpávajú vzťahy hlohovských tabúľ k dielam Majstra Obetovania. Nie je tu podobnosť iba v jednokrížovom Ukrižovaní, v úsilí o obmedzenie počtu asistujúcich postáv. Veľmi príbuzné je práve celkové ladenie. U Majstra Obetovania totiž nachádzame podobné úsilie o lyrické, nedramatické, staticko-reprezentatívne chápanie,<sup>57</sup> aké sme zistili na hlohovských maľbách. Aj v dielach Majstra Obetovania je základom maľby statická a relatívne hmotne sa osamostatňujúca postava, aj u neho ide predovšetkým o reprezentáciu, ktorá sa spája so zobrazovacím konštruktivizmom. Nenájdeme u neho dramatickosť, ani žánrový a expresívne pochopený realizmus; hlavným princípom štruktúry jeho obrazov je práve spojenie statickej pojmovej reprezentácie so statickým zobrazovacím konštruovaním. Preto v jeho dielach nenájdeme len veľmi príbuzné podanie postáv ako do seba relatívne hmotne uzavretých telies, bez úsilia o vzrušenú gestikuláciu, ale aj značnú pozornosť, venovanú práve konštruovaniu interiérov. Toto spojenie adície osamostatňujúcich sa telies s konštruovaním abstraktného a prázdneho priestoru preto možno považovať za štýlový prameň podobnej staticko-reprezentatívnej štruktúry hlohovských tabúľ. Súvislosť s tvorbou Majstra Obetovania dokladajú podobnosti v ďalších motívoch i motívických detailoch, ako je napríklad podanie dutého sarkofágu na berlínskej tabuľke Krista v smútku, ktoré je veľmi blízke dutému sarkofágu hlohovského Zmŕtvychvstania. Možno to považovať za prejavy rovnakej tendencie vytvárať priestorové konštrukcie, za prejavy úsilia o prázdny priestor, v ktorom sú ponorené hmot-

ne konzistentné telesá. Rozhodujúce je, že v dielach Majstra Obetovania nachádzame aj veľkú podobnosť v „prvku prezrádzajúcom súvislosť pôvodu“ — veľmi príbuzné typy tvárí — ako je napríklad tvár pravej mužskej postavy vienedského Obetovania a tvár Jána Krstiteľa z hlohovskej tabule, tvár Panny Márie klosterneuburského Ukrižovania a tvár hlohovskej Márie pod krížom, tvár Krista klosterneuburského Ukrižovania a Krista hlohovského Ukrižovania a ďalšie. Preto možno Majstra Obetovania a jeho tvorbu s veľkou pravdepodobnosťou považovať za východisko slohového názoru hlohovských maličov. A to nielen čo sa týka motívickej oblasti, kompozície, celkového staticko-reprezentatívneho chápania, ktoré je spojené s úsilím o priestorovú konštruktívnosť, hmotnú konzistentnosť figúr a o ich priestorové rozvinutie, ale aj v oválnych a baculatých typoch tvárí s podbradkom, ba dokonca i v chápaní drapérie. Na odevoch postáv Majstra Obetovania nachádzame to isté veľkokryse traktovanie, ktoré ignoruje detailné tvary, rozčleňuje rúcha len vo veľkých, monumentálnych, celkových záhyboch, so zjavne prevládajúcou vertikálnosťou ako prejavom zreteľa na tiaž.

A predsa je zrejme, že hlohovské maľby nie sú s chápaním diel Majstra Obetovania celkom totožné, že obsahujú aj črty, ktoré sú mimo jeho štruktúry, a ktoré sa z nej nedajú odvodiť. Ak teda dielo Majstra Obetovania možno považovať za východisko a slohový prameň hlohovských obrazov, treba v nich predpokladať aj iné poučenia a podnety. Zreteľne to vidieť pri porovnaní klosterneuburského Ukrižovania s hlohovským Ukrižovaním. Hoci aj na našom obraze je zjavné úsilie o statickú reprezentatívnosť, nie je ani zďaleka tak dôsledne uskutočnené ako na klosterneuburskom obraze. Stačí si uvedomiť, že na hlohovskom obraze sa sprievodné postavy neobmedzujú iba na Máriu a Jána ako na výjave klosterneuburskom, ale že ide o viacfigurálny sprievod, o postavenie skupiny Márie s Jánom na jednej strane oproti skupine žoldnierov na strane druhej. Už tu vidieť, že autor hlohovských obrazov, i keď v podstate zotrúva na nedejovom, statickom základe, prijíma do svojej umeleckej štruktúry, hoci nesmel, aj prvky dramatickejšie, dejovejšie a žánrovejšie. Druhou odlišnosťou od Majstra Obetovania je práve stupňovanie optického pozorovania naturalistických detailov, ako napríklad kvetov, stromov, kopcov, ako aj stupňovanie žánrovej, expresívnej deformácie fyziognómií. Zreteľné je to najmä

na výjave Zmŕtvychvstania, v charakteristike spiacich strážcov, ako aj na tvárach zbrojnošov hlohovského výjavu Ukrižovania. Stupňujúca sa konkretizácia sa javí aj v samých typoch tvárí hlohovských tabúl.

Práve týmto nesmelým stupňovaním dramatickosti a žánrovosti, ako aj stupňovaním pozorovania krajinného, optického výzoru javového sveta presahujú hlohovské maľby štruktúru diel Majstra Obetovania a blížia sa tvorbe ostatných vienedských maličov, predovšetkým tvorbe Majstra votívneho obrazu zo St. Lambrechta a Majstra Andrejovho oltára. Ak s dielami pripisovanými Majstrovi votívneho obrazu možno nájsť, ako sa domnievame, len všeobecné podobnosti, predovšetkým v stupňovaní dramatického chápania a žánrového realizmu (čo sa práve v tvorbe tohto vienedského maliara v rámci vienedskej dielne prvej tretiny 15. storočia uplatňuje najvýraznejšie),<sup>58</sup> tak podobnosti s dielami Majstra Andrejovho oltára sú bezprostrednejšie.<sup>59</sup> Možno predpokladať, že hlohovský maliar prevzal z tvorby spomenutého Majstra votívneho obrazu predovšetkým tendenciu k dramatickejšiemu a žánrovejšiemu chápaniu. Nájdeme tu však aj podobnosti v niektorých detailoch, ako napríklad v motíve žoldnierov pod krížom, ktorý je príbuzný rovnakému motívu na obraze Ukrižovania od Majstra votívneho obrazu, ktorý sa nachádza v lineckom súkromnom majetku.<sup>60</sup> Od tohto majstra však neodlišuje hlohovské maľby iba menšia miera dramatickosti, dejovosti a pohybovosti, ale aj typy tvárí. Aj keď ide stále v podstate o rovnaký typ, ktorý je v hrubých črtách príznačný pre celú vienedskú maliarsku školu tých čias, sú medzi fyziognómiami našich tabúl a diel Majstra votívneho obrazu väčšie rozdiely než medzi tvármi hlohovských obrazov a maľbami Majstra Obetovania. To, spolu s rozdielmi vo vzťahu k chápaniu deja, jasne svedčí o skutočnosti, že hlohovské maľby nemožno vyvodzovať z diela Majstra votívneho obrazu zo St. Lambrechta, že možno predpokladať iba jeho neskorší vplyv. Základom svojej slohovej štruktúry nadväzujú totiž hlohovské tabule na rovnaké fundamentálne rozvrstvenie zložiek i podobné vzťahy medzi nimi, ako sme našli na maľbách Majstra Obetovania.

Preto niet divu, že ďalšie, pomerne blízke vzťahy prezrádzajú hlohovské maľby práve s tvorbou tých majstrov, ktorí boli pravdepodobne žiakmi Majstra Obetovania, s tvorbou Majstra Andrejovho oltára a tzv. Majstra Matky božej na polmesiaci („Meister

der Mondsichelmuttergottes“)<sup>61</sup> — aj keď sa u týchto majstrov predpokladá neskoršie ovplyvnenie tvorbou Majstra votívneho obrazu zo St. Lambrechta. Podobnosti s dielami maliarov tejto mladšej, tzv. tretej generácie vienedskej maliarskej školy, prejavujú sa predovšetkým v podaní tiel a chápaní tvárí.<sup>62</sup> Veľmi zreteľné sú podobnosti hlohovskej sv. Barbory so sv. Barborou vienedského Diecezálneho múzea od Majstra Andrejovho oltára,<sup>63</sup> na ktoré upozornila už A. Güntherová.<sup>64</sup> Neobmedzujú sa len na tmavé pozadie, s akým sa stretávame aj v niektorých prácach Majstra votívneho obrazu, napríklad vo Walochovom epitafe<sup>65</sup> alebo v samom votívnom obraze zo St. Lambrechta<sup>66</sup> (ale nikdy nie na pašiových výjavoch ako na hlohovských tabuliach), ani na motívickej podobnosti, ako je typ Barborinej vežičky, podanie trávnateho základu alebo držiacej ruky zahalenej odevom.<sup>67</sup> Ide tu aj o podobnosť tvárí, predovšetkým vo zvýraznení ich oválnosti, až tučnoty, ako aj o podobnosť v podaní hmotných tiel a zavalitých postáv.<sup>68</sup> Afinita oválnych tvárí spája hlohovské maľby aj s mariánskym oltárikom od Majstra Matky božej na polmesiaci, ako aj s jeho obrazom Panny Márie na polmesiaci zo súkromného majetku v Mníchove.<sup>69</sup> Ale autora hlohovských maličov nemožno stotožniť ani s jedným z týchto mladších maliarov, ba ani ho z ich tvorby vyvodiť. Aj naďalej zostáva zrejme, že štruktúrne podobnosti s dielom Majstra Obetovania sú najužšie aké sa nám podarilo zistiť a že práve jeho spojenie reprezentácie s priestorovým konštruovaním je základom slohového názoru autora hlohovských obrazov. To, čo spája hlohovské maľby s dielami žiakov Majstra Obetovania je práve obličajová a figurálna typika a jej zvýraznenie; mohlo by sa povedať, že jej relatívne väčšie zhmotnenie. Ale aj základom týchto afínít — podobností v plastickeosti tiel, nie v dramatickosti — je tvorba Majstra Obetovania. Teda nie dôraz na žánrový realizmus a na dramatickosť deja spájajú hlohovské obrazy s dielami mladšej generácie, ale práve zvýraznenie hmotnej konzistentnosti figúr a ich telesnosti. To je len ďalší doklad spoločného východiska v tomto Majstrovi Obetovania a nie v Majstrovi votívneho obrazu zo St. Lambrechta. Na druhej strane mladšiu generáciu i hlohovské maľby aspoň čiastočne spája spoločné úsilie o zdramatizovanie, ktoré sa prejavilo predovšetkým v diele Majstra Andrejovho oltára. Toto úsilie svedčí o ovplyvnení Majstrom votívneho obrazu, ale na hlohovských maľbách je len sekundárne a nie je

ani toho druhu ako na obrazoch Majstra Andrejovho oltára.<sup>70</sup> Podobnosti s tvorbou mladšej generačnej vrstvy vienedských maliarov však súčasne naznačujú, že aj hlohovského maliara treba pravdepodobne pokladať za mladšieho, ako je Majster Obetovania, že nemožno s istotou hovoriť o ich generačnej spolupatričnosti.<sup>71</sup> Ak teda na jednej strane súvisí hlohovský majster veľmi tesne s dielom Majstra Obetovania, ak priamo predpokladá jeho tvorbu a preberá od neho základy svojej umeleckej štruktúry, tak na druhej strane možno v jeho chápaní nájsť pokročilejšie prvky. Tieto prvky sa neprejavujú len ako dôsledok prijatého vplyvu, len ako relatívne zväčšené úsilie o zdramatizovanie v podstate statického systému, ale aj ako úsilie o pokročilejšie, aj keď nakoniec umelecky slabšie, chápanie priestorového začleňovania postáv a pokročilejšie odštylizovanie ich postojov.<sup>72</sup> Toto zistenie však vynikne až pri porovnaní hlohovských maličov s ďalším dielom, ktoré patrí do priameho okruhu vienedskej maľby — s tromi tabuľami, znázorňujúcimi výjavy z mariánskeho a pašiového cyklu, ktoré sa nachádzajú podľa K. Oettingera v nemeckom súkromnom majetku a ktoré tento vedec pripísal ruke Majstra bratislavskej sv. Alžbety.<sup>73</sup>

Pôvodná proveniencia týchto tabúl nie je známa. Jedna z nich, znázorňujúca Zvestovanie<sup>74</sup> (obr. 8), dostala sa z Wiesbadenského múzea do toho istého súkromného majetku ako dve ostatné, ktoré vraj pochádzajú zo starorakúskeho majetku.<sup>75</sup> Podľa Oettingera sú tieto obrazy dielom majstra, ktorý bol starším druhom Majstra Obetovania a pracoval vo Viedni, kde prevzal rôzne podnety, sprvu od Majstra Uctievania dieťaťa, neskôr vraj dokonca od Majstra Albrechtovho oltára, prebojovateľa nového, neskorogotického lámaného štýlu v rámci rakúskeho maliarstva. Oettinger si bol však vedomý aj rozdielov, ktoré tohto majstra odlišujú od vtedajšej vienedskej maľby, a preto uvažoval aj o možnosti jeho iného, teda nerakúskeho školenia. Za najpravdepodobnejší považoval norimberský pôvod majstra, keďže podľa jeho názoru vykazujú jeho obrazy isté podobnosti s Bamberkým oltárom.<sup>76</sup> Pri porovnaní pašiových obrazov z nemeckého súkromného majetku s maľbami Bamberkého oltára však nenachádzame nijaké užšie vzťahy.<sup>77</sup> Oettinger usudzoval na norimberské východisko tohto maliara ex post, na základe staršieho, z 19. storočia pochádzajúceho nápisu na jednej z tabúl zo súkromného majetku, kde bolo údajne uvedené,





8. Zvestovanie. Súkromná zbierka, NSR. Z publikácie K. Oettinger: Hans von Tübingen und seine Schule



9. Narodenie. Súkromná zbierka, NSR. Z publikácie K. Oettinger: Hans von Tübingen und seine Schule

že obraz objednal cisár Friedrich u akéhosi norimberského maliara.<sup>78</sup>

Práve s týmito tabuľovými maľbami z nemeckého súkromného majetku súvisia hlohovské tabule až prekvapujúco úzko (obr. 9—12). Nachádzame v nich nielen rovnaký štruktúrny základ, zhodné rozpätie medzi reprezentáciou a konštruovaním, rovnaké spojenie pozorovania detailov s úsilím o telesnú i hmotnú konzistentnosť postáv, ale aj spojenie staticko-reprezentatívneho základu s úsilím tento základ aspoň do istej miery zdramatizovať. Podobnosti sú však ešte väčšie. Nachádzame tu celkom identické podanie trávnatého základu, úplne rovnaké tvary kvetov, zhodné podanie stromov (obr. 8, 9, 12), také isté tmavé pozadie práve na pašiových výjavoch (obr. 12) a zlaté pozadie na výjavoch z mariánskeho cyklu (obr. 8, 9). Zhodné je aj konštruovanie architektonických interiérov do úbežníka, a to tak zospodu, z podlahy, ako aj z roviny stropu. Vidieť tu aj rovnaké štvorcové vzorovanie dlážky, rovnaké chápanie zapojenia postáv do interiéru tak, že stoja vlastne pred

ním. Badať tu rovnaké žilkovanie mramoru (obr. 10, 11), a čo je rozhodujúce, celkom totožné podanie postáv, a to počnúc veľkorysým traktovaním drapérie (ktorá svojou mohutnosťou potláča telo, pričom však svojou hmotnosťou klesá k zemi, kde vytvára šikmé riasy), pokračujúc podaním Kristovho nahého tela (čo vynikne pri porovnaní Krista z hlohovského Zmŕtvychvstania s Kristom Bičovania zo súkromnej zbierky (obr. 11), na ktorom nachádzame úplne zhodné chápanie rúška, ba i vykľutie chodidla) a končiac typmi tvárí. Stačí porovnať tvár Krista z hlohovského Zmŕtvychvstania s tvárou Krista zo spomenutého obrazu v súkromnom majetku, hlohovského Jána Krstiteľa so starým mužom s dieťaťom na rukách z výjavu Obetovania zo súkromnej zbierky (obr. 10), resp. hlohovskú sv. Uršulu s adorujúcou Pannou Máriou v obraze Uctievania dieťaťa tejto zbierky (obr. 9), aby bolo zrejmé, že ide o úplne zhodné typy tvárí s veľkými, guľatými, doširoka roztvorenými očami, oválnym čelom a šikmo položenými ústami, ktoré nie sú v jednej osi s nosom. Veľmi oblú-



10. Obetovanie. Súkromná zbierka, NSR. Z publikácie K. Oettinger: Hans von Tübingen und seine Schule



11. Bičovanie. Súkromná zbierka, NSR. Z publikácie K. Oettinger: Hans von Tübingen und seine Schule

bený je tak na hlohovských maľbách, ako aj na tabuľkách zo súkromného majetku motív šikmo nabok sklonenej hlavy, ale tieto zhody by sme mohli rozšíriť o mnohé ďalšie: či už o typ z profilu podanej ženskej hlavy zahalenej v rúšku, (ako ho nachádzame na hlohovskom Ukrižovaní i na Nesení kríža zo súkromnej zbierky za postavou Márie, obr. 12), alebo o typ profilovanej mužskej tváre s veľkým skobovitým nosom (napr. na hlohovskom Ukrižovaní a na Bičovaní zo súkromného majetku, obr. 11). Takéto zhody sme nemohli zistiť s nijakým iným dielom, ani majstrom viedenského maliarstva. To nás vedie k názoru, že hlohovské maľby sú dielom toho istého majstra ako tabule z nemeckého súkromného majetku. Vzhľadom na neobyčajne úzke a početné zhody je dokonca možné, že hlohovské tabule tvorili s tabuľami súkromnej zbierky súčasť jedného oltára. Pravdepodobnosť tejto domnienky posilňuje aj skutočnosť, že medzi tabuľami niet dvoch zhodných námetov, ba že všetky výjavy tvoria spolu logický celok. Ak by sa táto domnienka potvrdila, išlo by o oltár, ktorý na vnútorných

stranách znázorňoval výjavy z mariánskeho cyklu spolu s postavami svätcov a na zadných stranách pašiové výjavy. Túto súvislosť potvrdzujú aj zhody medzi hlohovskými vyobrazeniami svätcov a výjavmi zo života Panny Márie — Zvestovaním, Narodením a Obetovaním — zo súkromnej zbierky, a medzi hlohovskými pašiovými výjavmi a pašiovými scénami tej istej súkromnej zbierky. Prvá skupina malieb má spoločné zlaté pozadie, rovnaké ženské tváre s mäkkým podbradkom, zhodné podanie ženských vlasov, spadajúcich voľne na ramená, a predovšetkým zhodný dôraz na umiestnenie figúr v konštruovaných interiéroch. Druhá skupina má zase spoločné tmavé pozadie, rovnaké typy tvárí, zhodné podanie stromov, identickú snahu o spojenie reprezentatívnosti s dramatisáciou.

Žiaľ nebolo v možnostiach autora tejto práce oboznámiť sa s originálmi spomínaných obrazov z nemeckej súkromnej zbierky, takže si nemohol overiť, či sa s hlohovskými maľbami zhodujú aj vo farebnej škále, či je aj na ich pašiových výjavoch pozadie tmavo





12. Nesenie kríža. Súkromná zbierka, NSR. Z publikácie K. Oettinger: *Hans von Tübingen und seine Schule*

tyrkysové atď., i keď už samé reprodukcie naznačujú, že ide prinajmenšom, o zhodné komponovanie svetlých a tmavých plôch, aj o rovnaké celkové ladenie svetlosti a temnosti. Hoci sa hlohovské tabule s tabuľami zo súkromného majetku vo formáte úplne nezodujú — hlohovské tabule majú rozmery 98 × 76 cm, kým tabule zo súkromnej zbierky 92 × 73 cm<sup>79</sup> — nie sú tieto rozdiely (ak sa môžeme spoľahnúť na Oettingerove údaje, ktoré však neuvádzajú, čo bolo do merania zahrnuté), vzhľadom na stredoveké dielenské praktiká, keď sa na rozdiel od purizmu 19. storočia nebazírovalo na matematickej presnosti, také veľké, aby sme museli pokladať hypotézu o spolupatričnosti k jednému oltáru za vyvrátenú a vopred nemožnú.<sup>80</sup> Táto otázka sa bude môcť zodpovednejšie vyriešiť až po konfrontácii originálov obidvoch skupín tabuľ. Ak by sa aj ukázalo, že porovnávané maľby netvorili spoločný celok (hoci opak pokladáme za pravdepodobnejší), zistenie, že môžu byť dielami toho istého majstra, podľa nášho názoru sa s veľkou pravdepodobnosťou preukáže.

Znamenajú však zistené súvislosti medzi hlohovskými maľbami a tabuľami zo súkromnej zbierky, že hlohovské tabule možno, ba je nevyhnutné považovať za diela Majstra bratislavskej Alžbety?<sup>81</sup> Vykazujú hlohovské maľby autorské vzťahy skutočne aj s obrazmi z Galérie mesta Bratislavy?

## Sv. Alžbeta a sv. Magdaléna z Bratislavy

### Doterajšie názory

Ako sme sa už viackrát zmienili, dve tabule z bratislavskej Mestskej galérie, znázorňujúce sv. Alžbetu a sv. Magdalénu, pripísal K. Oettinger majstrovi, ktorého pre relatívnu odlišnosť od ostatných zistených rakúskych maliarov tých čias nazval podľa jednej zo znázornených svätíc Majstrom bratislavskej sv. Alžbety a pripísal mu i spomínané tabule z nemeckého súkromného majetku.<sup>82</sup> Podľa jeho názoru mal tento majster veľmi úzke vzťahy k rakúskemu maliarstvu prvej polovice 15. storočia, predovšetkým ku škole a okruhu domnelého Hansa z Tübingenu, ktorého považoval za vedúcu postavu tejto školy. V dielach nášho majstra zistil i znalosť tvorby Majstra Uctievania dieťaťa, ako aj vplyv oveľa mladšieho Majstra Albrechtovho oltára, čo sa vraj prejavuje predovšetkým v pokročilom chápaní architektúry (napr. na výjave Zvestovania z nemeckého súkromného majetku). Pritom ako si Oettinger všimol, sú tieto podnety realizované suchším, neenergickým, plošným a meravým spôsobom, čo podľa jeho názoru vedie k záveru, že ho nemožno považovať priamo za rakúskeho maliara, ale treba predpokladať iba jeho rakúske školenie, ba možno i cudzí pôvod. Jeho vzťahy k rakúskemu maliarstvu však nútia predpokladať i jeho činnosť vo Viedni. Oettinger preto považuje autora bratislavských tabuľ za staršieho druhu Majstra Obetovania, a diela, ktoré sa od neho zachovali, za výtvy jeho neskoršej tvorivej fázy. Isté podobnosti k nim nachádza na obraze Márie zo Zvestovania v lineckom zemskom múzeu, ako aj v skupine diel z obdobia okolo roku 1420, ktoré lokalizuje do Viedenského Nového Mesta. Napriek tomu však podľa jeho názoru ide o privandrovalca, ktorý prišiel do Rakúska najpravdepodobnejšie z Norimberku v dvadsiatych, alebo tridsiatych

rokoch 15. storočia. Pri datovaní tabuľových obrazov zo súkromnej zbierky Oettinger súhlasí s Grossmanovým kladením do rokov 1435—1440.<sup>83</sup>

V. Wagner<sup>84</sup> zaradil bratislavské tabule do tridsiatych rokov 15. storočia, dal ich do súvisu s tabuľou vyobrazujúcou Ukrižovanie, ktorá sa nachádza tiež v bratislavskej Mestskej galérii, a ktorá sa pripisuje salzburskému maliarovi z obdobia okolo (po) roku 1420, čerpajúcemu z českej maľby,<sup>85</sup> snáď priamo tzv. Majstrovi z Laufenu,<sup>86</sup> a vidí v nich vplyv českej maliarskej školy.

D. Radocsay<sup>87</sup> sa pripája k Oettingerovmu určeniu bratislavských tabuľ aj identifikácii ich autora, domnieva sa však, že je možný jeho uhorský pôvod. Za otvorenú považuje otázku, či sa tento maliar dostal do Rakúska z Uhorska, t. j. či bol uhorským maliarom, školeným alebo ovplyvneným rakúskym maliarstvom, alebo prišiel do Uhorska, resp. na Slovensko, na objednávku. V každom prípade, podľa neho, rozdeľoval tento majster svoju činnosť medzi Rakúsko a Uhorsko a bol rozvíjateľom tak rakúskych, ako aj uhorských umeleckých výdobytkov. Bratislavské tabule kladie Radocsay do rokov 1430—1440 a zisťuje v nich príbuznosť s obrazom Smrti Panny Márie od Majstra z hradu Lichtenstein.

Aj A. Stange<sup>88</sup> prijíma Oettingerovo určenie majstra, snaží sa však rozmnožiť počet jemu pripisovaných diel. Za jeho rané diela pokladá Narodenie zo súkromného majetku<sup>89</sup> a jemu blízku tabuľu so sv. Margitou a sv. Katarínou vo Wallraff-Richartz múzeu v Kolíne, ktoré kladie do raného 15. storočia. Na rozdiel od Oettingera však vyvodzuje tohto majstra priamo z Majstra Uctievania a hlavne z Majstra votívneho obrazu zo St. Lambrechta, z Majstra Hansa, ako ho nazýva. V údajne neskoršom diele nášho majstra — vo zvyškoch oltára zo spomínaného nemeckého súkromného majetku s výjavmi Zvestovania, Narodenia, Obetovania, Bičovania a Nesenia kríža — vidí Stange väčší príklon k Majstrovi Obetovania. Z toho usudzuje, že Majster bratislavskej sv. Alžbety prepracúval podnety obidvoch významných rakúskych maliarov — tak Majstra Obetovania, ako aj údajného Majstra Hansa. Bratislavské tabule s vyobrazením sv. Alžbety a sv. Magdalény považuje za majstrove neskoré diela a kladie ich do blízkosti polovice 15. storočia, pretože sa v nich objavujú už aj pokročilé formy záhybového systému, aj keď základný charakter mäkkého štýlu zostal naďalej zachovaný.

J. Pešina<sup>90</sup> vyvodzuje Majstra bratislavskej sv. Alžbety z okruhu domnelého Hansa z Tübingenu, bratislavské tabule považuje za umelecky priemerné a kladie ich na rozhranie krásneho štýlu a neskoréj gotiky.<sup>91</sup> K Radocsayovmu stanovisku sa do istej miery prikláňa J. Krása,<sup>92</sup> ktorý, podobne ako A. Stange, pokladá bratislavského majstra za žiaka Majstra Uctievania, resp. žiaka Hansa z Tübingenu; vývojovo ho zaraduje do rakúskeho maliarstva, uvažuje však aj o možnosti jeho striedavého pôsobenia v Rakúsku a na Slovensku. Tak, ako Radocsay zaradil bratislavské tabule do korpusu uhorskej gotickej tabuľovej maľby, tak ich K. Vaculík<sup>93</sup> považuje nielen za súčasť tabuľového maliarstva Slovenska ale ich autora nazýva priamo slovenským majstrom. Tabule datuje do konca prvej tretiny 15. storočia — do rokov 1420—1430 — a považuje ich za jeden z dokladov českého vplyvu na tabuľové maliarstvo Slovenska.<sup>94</sup> K názoru o bratislavskom pôvode tabuľ so sv. Alžbetou a sv. Magdalénou, a tým aj k názoru o bratislavskom pôsobení ich autora sa v poslednom čase priklonila aj A. Güntherová.<sup>95</sup> Tento názor posilnila zistením, že bratislavské tabule pochádzajú z pozostalosti bratislavského prepošta F. Knauza, známeho zberateľa lokálnych pamiatok mesta. Slohovo dáva dielo tohto majstra do priameho vzťahu k Hansovi z Tübingenu.

### Štruktúra

Bratislavské tabule majú vertikálne obdĺžnikové formáty, v hornej časti pôvodne zakončené gotickými kružbami. Formát tabuľ je pomerne veľký, každá tabuľa meria asi 103 × 48 cm.<sup>96</sup> Už v tomto meradle vidieť jednak odpútanie sa od „krásnoslohovej“ obľuby malých foriem, a to už v druhom štádiu — štádiu narastania monumentality — jednak opäť náznak zdôraznenia vertikálnosti ako prostriedku posilňovania reprezentatívnosti. Na každej z tabuľ je vyobrazená jedna stojaca svätica, zahalená v bohatom rúchu a držiaca príslušné atribúty. Na obraze sv. Alžbety (obr. 13) je to miska, z ktorej svätica kŕmi pri jej nohách kľačiaceho mrzáka, pričom v druhej ruke drží vrchnák nádoby. Alžbeta ako kráľovná má na hlave rúško a na ňom pätcípú korunu; cípy sú bohato členené, čo svedčí o pomerne pokročilom vývinovom štádiu. Magdaléna má hlavu zakrytú rúskom. Mravoúčny charakter obidvoch malieb je zrejмый, a práve



13. Sv. Alžbeta. Galéria hlavného mesta SSR Bratislavy. Fotoarchív GMB

jemu slúži frontálne postavenie svätíc. Aj v nich ide o jasnú reprezentáciu mravoučnej idey.

Pozadie tabúl tvorí v dolnej časti krajina. V hornej polovici je pozadie zlaté, po stranách bohato a niekoľkonásobne puncované, čo možno chápať ako ďalší náznak neskorého, prekultivovaného a „manieristického“ štádia. O tom svedčí aj sám charakter postáv,

pomerne vysokých a štíhlych napriek tomu, že sú zahalené v mohutnom a bohato riasenom rúchu. Ak je Alžbetino telesné jadro takmer úplne potlačené mohutným, hmotným rúchom, v ktorom prevládajú masívne, zvisle k zemi klesajúce a rozširujúce sa záhyby, tak Magdalénina drapéria necháva presvitať už i plasticosť telesného základu. Rúcho sv. Magdalény stráca tú mieru plasticosti a hmotnosti, akú má rúcho sv. Alžbety. Celkové, monumentálne a plastické záhyby tu ustupujú kratším, konkrétnejším, drobnejším riasam, a čo je rozhodujúce, už i v protismerných polohách, najmä v dolnej časti nepravidelne pokrčeným. Ten istý rozdiel badať aj v plastickej modelácii: ak je základom na obidvoch obrazoch mäkká modelácia tvarov, postupné farebné prechody a maliarskosť, tak na obraze sv. Magdalény sa začína spájať už so zdôraznením lineárnosti tvarov a dokonca s grafickým prízvukovaním obrysov foriém. Toto zgrafičtovanie, postrehnutelné v menšej miere v rámci základného mäkkého maliarskeho modelovania aj na vyobrazení Alžbety a stupňované na obraze Magdalény, sprevádza i farebné zjasnenie. Ak je Alžbetino rúcho tmavé, tyrkysovo zelené, možno povedať temnosvitné (i keď treba počítať nie s celkom pôvodným stavom), Magdalénino rúcho dostáva svetlejšiu farbu — svetlú červeň. Nie je to však už jasná, lokálna farba, belobou rozmývaná, nie je to ešte ani plošná červeň neskorogotickej maľby, je to kombinovanie obidvoch týchto princípov — jasnej, belobou rozmývanej červene s jej čiernym, povrchovým grafickým modelovaním. Tento dualizmus je obdobou dualizmu, ktorý sme zistili na záhybovom systéme: na jednej strane zotrvávanie na formách mäkkého štýlu, na druhej strane však už aj začínajúce sa znepravidľovanie, skonkrétnovanie pokrčenými záhybmi. Na jednej strane mäkká modelácia, na druhej zgrafičtovanie, posilňovanie obrysu, línií, kontrastu.

Podobný dualizmus nachádzame aj v typoch tvári: obdobou mäkkej modelácie sú tu jemné ženské tváre, ktoré majú svoje predchodkyne v umení krásneho slohu. Tu však badať i konkretizáciu týchto idealizovaných obličajov, napríklad naznačením podbradku. Táto druhá, naturalizujúca tendencia dostupuje vrchol v tvári mrzáka, nadto ešte zámerne expresívne zvýraznenej. Sme tu teda ešte stále v štádiu, v ktorom sa idealistické chápanie spája so silnejúcim žánrovým naturalizmom, a to tak, že obidve tieto protikladné stránky sa delia na dva svety — na svet svätcov a na

svet pozemšťanov. Pre bratislavské tabule je však rozhodujúce, že tento dualizmus, táto paralelnosť sa tu dostáva do štádia, keď sa začína stierať, lebo sám svet svätcov sa začína skonkrétnovať.

Dualitu nájdeme aj v podaní priestoru: postavy sú síce umiestnené do krajinného prostredia, ale prostredie je vyjadrené len ako temné kopce v dialke, zaberajúce spodnú časť pozadia, silne kontrastujúce so zlatým pozadím. Napriek tomuto priestorovému umiestneniu sú postavy súčasťou prvej obrazovej plochy. Ide tu teda skôr o znak priestoru ako o jeho zobrazenie. V dôsledku výrazného rozdielu medzi výškou postáv a relatívne malým rozmerom kopcov v pozadí, ako aj ich farebnou negativitou (aj tu musíme rátať s nepôvodným stavom, so stmavnutím lakov) sa dosahuje istý dojem dialky. Možno teda povedať, že tu ide o priestorové začlenenie pomerne pokročilým, na jednej strane maliarskym, impresívnym, na druhej strane manieristickým spôsobom (náhlym skrátením meradiel), čo sa však dualisticky spája so znakovým podaním priestoru a so základnou reprezentatívnosťou.

Je teda zrejmé, že i základom bratislavských tabúl je dualita medzi reprezentáciou a zobrazením a že i ony sa vyznačujú statickosťou podania. Nachádzame v nich popri celkovom podaní tvarov, ktoré má korene v tzv. mäkkom štýle, i úsilie o javovú konkretizáciu, ako to vidieť v náznaku naturalistického podania obličajov, alebo v náznaku trávnatého základu. Zároveň sa však táto dualita prenáša do „manieristického“ štádia, keď sa formy začínajú zmnožovať, zdobňovať a znepravidľovať. Ako je zrejmé z výskytu pokrčených záhybov na postave sv. Magdalény, ale aj z pomerne nového spôsobu podania dialky maliarskym náznakom (pričom ako prostriedok tu slúžil jednak istý návrat k staršiemu temnosvitnému kontrastovaniu tmavého pozadia so svetlejším, ale stále tmavým popredím — hoci aj tu treba počítať so stmavnutím pôvodnej maľby — jednak použitie relatívne logického spojenia veľkých predmetov v popredí a malých v pozadí tak, že dochádza k náhlemu zmenšeniu pri zachovaní úsilia o ich optické spojenie), možno bratislavské tabule pokladať za súčasť tej vývinovej vetvy, ktorá prešla do neskorogotickeho lámaného štýlu práve postupným zmanierizovaním kánonu krásneho slohu. Charakteristickými znakmi tohto tradicionalistického prechodu bolo znepravidľovanie záhybového systému krásneho slohu, jeho mäknutie i krčenie, za súčas-



14. Sv. Mária Magdaléna. Galéria hlavného mesta SSR Bratislavy. Fotoarchív GMB

ného úsilia o zmaliaršenie, ba dokonca i o šerosvitné zjednocovanie.

Táto dualita však nejestvuje iba medzi mäkkým modelovaním a začínajúcim zgrafičtovaním. Badať ju aj medzi temnosvitným chápaním a silnejúcou linearizáciou. Rozhodujúce je, že k posunu došlo aj

v rámci každej z týchto zložiek. Mäkké modelovanie sa tu spája s temnosvitným chápaním a vedie tak k maliarskemu zjednocovaniu tvarov, smeruje k farebnej totalite, k pohlienu foriem v celku temnosvitu. Na druhej strane sa však toto smerovanie k farebnej totalite, k farebnej i hmotnej jednote brzdí premenou na kontrastné oddeľovanie: popri temnosvitnom zjednocovaní vystupuje kladenie temných a protikladných svetlých farebných tvarov vedľa seba, napríklad temného pozadia s náznakom krajiny a zlatého základu alebo temných odevov svätíc a ich bielo-okrových rúšok, či temného rúcha Alžbety a bielej postavičky mrzáka. Spojenie temnosvitného zjednocovania s kontrastovaním, ktoré je tu zrejme odôvodnené aj obsahovo, je v istom zmysle aj prejavom začínajúceho grafického chápania.

Čosi podobné môžeme nájsť aj v chápaní linearizácie. Línia sa začína postupne vymaňovať z farebnej totality, začína sa stávať čiernym obrysom. Ale súčasne, len čo opustila zapojenie do mäkkej modelácie, v ktorej bola iba skrytým predpokladom, začína nadobúdať novú samostatnosť, začína sa dynamizovať. Je to jednak dynamizácia skonkrétňujúca, ako ju nachádzame v Magdaléninom rúchu, ale je to zároveň aj dynamizácia autonomizujúca: neslúži len spresneniu javovosti, nadobúda vlastný pohyb. Tak, ako bola linearita v napätí s mäkkým maliarskym modelovaním, tak je táto dynamizácia v napätí so statickým reprezentovaním. Rozhodujúce pre bratislavské obrazy však je, že táto autonomizujúca a zároveň konkretizujúca sa (!) línia sa viaže s celkovým temnosvitným zjednocovaním: ak zgrafičtovanie a skonkrétňovanie línie „pracuje“ proti zjednocovaniu, proti totalitarizácii a tým aj proti tradovaniu transcendentalizmu — ich zrejším prejavom je temnosvitné zjednocovanie — dynamizácia línie smerom k autonomizácii slúži zase totalitarizácii, zjednocovaniu. Zreteľné je to najmä na obraze Magdalény, kde vidieť, ako sa esovito prehnúť postava zapája do jednotného rytmického celku s dynamickým pohybom záhybov odevu a nakoniec s dynamickou krivkou kopcov pozadia. Je zrejme, že obraz vytvára jednotný rytmický celok. Temnosvitné zjednocovanie sa síce zgrafičtuje a linearizuje, ale sama linearizácia sa vracia späť k zjednocovaniu. Rozhodujúce je, že toto zgrafičtovanie, linearizácia a spájanie sú späté aj s úsilím o skonkrétňovanie, že sa s ním nielen dualisticky spájajú, ale priamo prelínajú. Práve toto spojenie maliarskej a lineárnej

totalitarizácie s pomerne pokročilým skonkrétňovaním, zjednocovanie totalitarizácie a metafyzického chápania s individualizáciou a optickým pozorovaním je pre časové i slohové zaradenie bratislavských obrazov najdôležitejšie. Ich špecifikum spočíva v tom, že sa v nich spájajú princípy mäkkého štýlu s prvkami smerujúcimi k naturalizmu, že je v nich okrem idealizácie aj expresívne zameraná naturalizácia, a to tak, že obidve stránky ostávajú vo svojej zvláštnosti (preto môžeme hovoriť o tradicionalizme). Idealistická stránka sa vnútorne podriaďuje stránke naturalizujúcej bez toho, aby jej celkom podľahla. Maliarske zjednocovanie tu stojí vedľa grafického kontrastovania, lineárna konkretizácia vedľa lineárnej totalitarizácie, reprezentácia vedľa silnejšieho zobrazovania. Temnosvitná metafyzická totalitarizácia sa tu viaže s lineárno-rytmickým a súčasne skonkrétňujúcim zjednocovaním. Výsledným a špecifickým napätím je práve zistené spojenie maliarskeho, v metafyzickom chápaní koreniaceho zjednocovania so zjednocovaním lineárno-rytmickým, jednoznačne už poukazujúcim k javovej konkretizácii. Preto možno povedať, že v bratislavských obrazoch sa dá sledovať prítomnosť pokročilých, už z neskorogotického slohu vyplývajúcich problémov (grafické zjednotenie dynamizáciou), ale riešenie týchto problémov sa stále čerpá zo starých princípov mäkkého štýlu, ba dokonca niekedy aj návratom k princípom umenia 14. storočia (temnosvitná modelácia, zjednocovanie). Z toho vyplýva, že bratislavské tabule možno zaradiť do tradicionalistickej vetvy stredoeurópskeho maliarstva, do tej vetvy, kde sa nové chápanie presadzovalo len v rámci chápania starého, kde sa používali staré prostriedky a postupne sa prispôbovali novým problémom. Tu nebol nástup nového neskorogotického štýlu náhlým zvratom, ale kontinuitným prechodom. Z toho možno usúdiť, že autor bratislavských tabúl bol asi príslušníkom staršej umeleckej generácie, ktorá nové chápanie nedokázala prijať a prisvojiť si ho.

#### *Genetické vzťahy*

Márne by sme hľadali vysvetlenie opísaného slohového názoru v norimberskom maliarstve<sup>97</sup> a rovnako nepodstatné a vzdialené sú podobnosti bratislavských maliieb s českým maliarstvom.<sup>98</sup> Obrazy bratislavských svätíc patria jednoznačne do vývinu rakúskeho ma-

liarstva prvej polovice 15. storočia a len v rámci tejto príslušnosti možno vysvetliť ich špecifické črty. Z rakúskeho, konkrétnejšie povedané z viedenského maliarstva možno vyvodit' všetky ich základné slohové princípy a javové črty.<sup>99</sup> Odtiaľ sa do nich dostalo i transformované české dedičstvo. V základnom statickom pokoji, dôraze na reprezentatívnosť, ba dokonca i na lyrické pôsobenie poukazujú bratislavské svätice na viedenského Majstra Obetovania. Súčasne je však zrejme, že sú rozhodne mladšie ako väčšina diel pripisovaných tomuto majstrovi a že prijali do svojej slohovej štruktúry aj novšie prvky nevyvoditeľné z diela spomenutého viedenského majstra. Preto do istej miery možno súhlasiť s názorom, ktorý bratislavské maľby dáva do vzťahu s tvorbou Majstra votívneho obrazu zo St. Lambrechta.<sup>100</sup> Odtiaľ skutočne možno odvodzovať zosilnenie konkretizácie, prejavujúce sa napríklad v expresívne zvýraznenej tvári mrzáka, ku ktorej podobnú nachádzame na obraze Ukrižovania z Viedne od spomenutého majstra.<sup>101</sup> Veľmi tesné vzťahy však nájdeme aj k tzv. lineckému Ukrižovaniu,<sup>102</sup> ktoré sa pripisuje buď priamemu žiakovi Majstra votívneho obrazu zvanému Majster lineckého Ukrižovania,<sup>103</sup> alebo sa považuje za neskoré dielo samého Majstra votívneho obrazu (resp. Majstra Hansa).<sup>104</sup> Na veľkom lineckom Ukrižovaní totiž nájdeme veľmi podobnú tendenciu k zmanierističeniu, zdobneniu a pokrčeniu rúcha, pretiahnutiu postáv, vertikalizácii a zjemneniu. Z týchto príbuzností vyplýva jednak, že bratislavské tabule prijali pravdepodobne podnety z tvorby Majstra votívneho obrazu, resp. Majstra lineckého Ukrižovania, jednak, že tieto podnety prijali z neskorého štádia tvorby tejto dielne, z diel, kladených do rokov 1430—1440.<sup>105</sup> Teda z obdobia, keď bolo expresívnejšie, žánrovejšie a plastickejšie štádium vystriedané lyrickejším, lineárnejším a statickejším štádiom.

Vzhladom na tieto zistené vzťahy nás neprekvapí, ak by sme mohli konštatovať aj isté podobnosti s tvorbou jedného z pomocníkov Majstra votívneho obrazu, s dielom Majstra Andrejovho oltára, a to práve s tými jeho maľbami, ktoré buď pochádzajú z Považia, alebo sa nachádzajú neďaleko tejto oblasti na Morave (dnes v Opave). Či už tieto diela patria skutočne k tvorbe Majstra Andrejovho oltára, alebo, ako sa domnievajú iní bádatelia, sú dielom samého Majstra lineckého Ukrižovania,<sup>106</sup> je nápadné, že bratislavské obrazy súvisia opäť s dielami, ktoré sú

v geografickom, provenienčnom vzťahu k Slovensku, aj keď sa podobnosti s týmito obrazmi sústreďujú predovšetkým na chápanie záhybového systému a linearizácie.<sup>107</sup>

Vzťah bratislavských tabúl k viedenskému maliarstvu z obdobia okolo roku 1440, a teda i pomerne neskorý vznik bratislavských maliieb potvrdzujú a posilňujú vzťahy, ktoré tieto diela vykazujú s tvorbou tzv. Majstra z hradu Lichtenstein,<sup>108</sup> činného (resp. činných) práve v štyridsiatych rokoch 15. storočia.<sup>109</sup> Aj tu je základom podobností spoločné východisko v umení Majstra Obetovania a Majstra votívneho obrazu zo St. Lambrechta, ktorí podstatne ovplyvnili aj tvorbu Majstra z hradu Lichtenstein.<sup>110</sup> Podobnosti s dielami tohto konzervatívneho majstra (resp. majstrov) môžeme konštatovať predovšetkým v spojení lyrického manierizmu so začínajúcim lámaným podaním záhybového systému drapérie, ktoré sa tu však naďalej spája s mäkkou modeláciou, takže sa tvoria mätko pokrčené záhyby. Toto spojenie mäkkého štýlu, maliarskej modelácie so znepravidelňovaním, krčením a optickým skonkrétňovaním pripomína i ranú sochársku tvorbu Jakuba Kaschauera. Najviac príbuznosti s dielom Majstra z hradu Lichtenstein nachádzame na jeho obraze Smrť Panny Márie,<sup>111</sup> hlavne na postave Márie, ale aj na obraze Obrezania Krista z Berlína,<sup>112</sup> predovšetkým čo sa týka ženských tvárí, podania rúška na hlave, ako aj štíhlych postáv a drapérií. Zároveň je však zrejme, že bratislavské maľby sú konzervatívnejšie, viac sa viažu na mätkú farebnú modeláciu, a preto je pravdepodobné, že sú i staršie. Z toho dôvodu ich možno klásť do obdobia okolo roku 1440.<sup>113</sup>

Ak zistené vzťahy znamenali iba určenie prameňa štýlu bratislavských tabúl, tak afinita, ktorú vykazujú s analyzovanými hlohovskými maľbami a s maľbami z nemeckého súkromného majetku, ktoré, ako sme zistili, s hlohovskými autorsky súvisia, nás vedie do priameho okruhu tvorby majstra bratislavských tabúl. Podobnosti sa tu sústreďujú predovšetkým na tie stránky, ktoré najpresvedčivejšie dokladajú priamy, dielenský, alebo autorský vzťah: na podanie a typy tvárí. Vo všetkých spomínaných celkoch ide o veľmi podobné tváre, a to tak mužské, ako aj ženské. Zreteľné je to napríklad pri porovnávaní tváre sv. Alžbety bratislavskej tabule s tvárou Márie z obrazu Obetovania z nemeckej súkromnej zbierky,<sup>114</sup> alebo pri porovnaní hlavy bratislavskej sv. Magdalény s hlavou



sv. Uršuly hlohovskej tabule. Veľmi príbuzné je podanie krivých úst, vybočujúcich z hlavnej osi tváre danej nosom, ako aj charakter veľkých, široko otvorených očí. Značne blízka je i tvár mrzáka z bratislavskej tabule tváři pravého zadného bičujúceho drába na obraze Bičovania zo súkromnej zbierky.<sup>115</sup> A predsa tu nemožno hovoriť o identite podania. Hlohovské tváre sú plastickejšie, hmotne vyklenutejšie, čelá majú odhalené a vypuklé, kým u bratislavských svätíc sú čelá skryté pod šatkou a ustupujú dozadu. Rovnaký rozdiel je i v podaní tiel: hlohovské svätice sú mohutnejšie, bratislavské sú štíhlejšie a jemnejšie. Rozdiely badať i v detailoch, ako je puncovanie okrajov dosiek alebo puncovanie svätožiar. Tieto odlišnosti nás nútia byť pri určovaní autorstva opatrnejšími než dosiaľ. Ak veľká podobnosť celkového charakteru umeleckej štruktúry, statická reprezentatívnosť späť s detailným, žánrovým skonkrétňovaním jasne svedčí o rovnakom prameni, ak podobnosť v „rukopisných“, „autorských“ prvkoch svedčí o značnej blízkosti hlohovských a bratislavských tabúľ, tak odlišnosti, ktoré sme medzi nimi zistili,<sup>116</sup> nás stavajú pred problém, či ich možno vysvetliť len ako rozdiely spôsobené mladšou dobou vzniku bratislavských malieb a prijatím novších podnetov v tvorbe spoločného autora, alebo je pravdepodobnejšie hovoriť o odlišných autoroch, z ktorých bratislavský bol mladší. Možno rozdiely vysvetliť ako vývinové rozpätie v tvorbe jedného majstra? Je zrejme, že hlohovské maľby sa tesnejšie viažu na mäkký štýl, nenachádzame v nich ešte pokrčené záhyby, ani manieristické zjemnenie a zlinearizovanie tvarov. Snaha o spojenie reprezentácie s dramatickosťou je v nich oveľa zreteľnejšia. V tom majú bližšie k viedenskému maliarstvu obdobia 1420—1430. Preto možno hlohovské tabule považovať za staršie ako bratislavské a klásť ich do obdobia po roku 1430. Vzťahmi s tvorbou druhej i tretej generácie viedenských maliarov, ba úsilím o konštrukciu priestoru v spojitosti s úsilím o konzistentnosť hmotných postáv poukazujú možno ešte ďalej.<sup>117</sup>

Hoci splošnenie a zmanierizovanie by sa mohlo považovať za nasledujúce vývinové štádium tvorby hlohovského majstra, pretože podobný rytmus vykazuje aj tvorba iných viedenských maliarov,<sup>118</sup> odlišnosti v detailoch (napr. v tvárach alebo vzorovaní okrajového puncovania) nás vedú k názoru, že hlohovské a bratislavské maľby nemožno celkom s určitou istotou považovať za dielo jedného a toho istého maj-

stra. Zdá sa skôr, že ide o dve rôzne maliarske osobnosti, ktoré boli medzi sebou v takom úzkom vzťahu ako so žiadnymi inými umelcami. Pretože sa bratislavské a hlohovské tabule našli pomerne blízko seba, možno (pochopiteľne s neustálym zreteľom na to, že pôvodná proveniencia nie je bezpečne zistená) uvažovať o tom, že tak autor bratislavských, ako aj autor hlohovských malieb pôsobili práve na území západného Slovenska, hoci vývinovo patrili do viedenskej maliarskej oblasti. Z nej vyrástli, z nej čerpali aj neskoršie poučenia, do jej vývinového rytmu ich diela patria. Prítom je nápadné, že sa na našom území zachovali práve diela, ktoré medzi sebou súvisia viac než každá z preberaných skupín malieb s viedenskou maľbou, pravda, odhliadnuc od ich tesného vzťahu k prameňu ich slohového názoru — k umeniu Majstra Obetovania. Nápadné je tiež, že bratislavské a hlohovské tabule značne úzko súvisia aj s ostatnými na našom území, resp. na území susednej Moravy najdenými maľbami viedenskej maliarskej školy.<sup>119</sup> Zdá sa preto, že sa k nám dostávali podnety viedenského maliarstva, predovšetkým jeho ústrednej postavy Majstra Obetovania od tridsiatych rokov 15. storočia, teda v čase hlavného pôsobenia tretej viedenskej maliarskej generácie, a čo je pre nás najdôležitejšie, toto pôsobenie sa nejaví ako import diel alebo ako náhodný zásah toho-ktorého viedenského maliara na naše územie. Naopak, javí sa nám ako sústavnejšia tvorba určitých majstrov na našom území. Aj keď nie je bezpečne zistená ani pôvodná proveniencia bratislavských, ani hlohovských tabúľ, zdá sa, že o ich vzájomnom vzťahu nemožno pochybovať. Ak je teda celkom mimo diskusie, že ich autorí vyrástli v prostredí viedenskej maliarskej školy, že s veľkou pravdepodobnosťou ide o majstrov, ktorí k nám prišli z Rakúska, potom asi na našom území trvalejšie pôsobili a snád tvorili spoločnú dielňu, ktorá bola niekde na západnom Slovensku, možno priamo v Bratislave, a teda patria i do dejín nášho gotického maliarstva. Je samozrejme, že ide iba o predbežnú hypotézu, ktorá zatiaľ neprerastá sféru domnienok.

Spochybním identity autora bratislavských tabúľ s autorom malieb z nemeckej súkromnej zbierky sa stalo otáznym aj Stangeho konštruovanie začiatkov Majstra bratislavskej sv. Alžbety. Je skutočne veľmi ťažko predstaviť si vývin tohto maliara od Narodenia zo súkromného majetku<sup>120</sup> až k bratislavským sväticiam. Spomenuté Narodenie má, podľa nášho názoru,

máločo spoločné s bratislavskými tabuľami, ako aj s maľbami z nemeckej súkromnej zbierky. Klásť ich do jednej vývinovej línie vyžaduje dost veľkú dávku predstavivosti. Nielenže ide o radikálne odlišné chápanie drapérie, ktoré je však dost pokročilé na to, aby mohlo byť prejavom raného vývinového štádia, ale ani v typoch tváři niet užších zhôd.

Jestvuje však dielo, ktoré, hoci je mladšie, zdá sa patriť do blízkosti bratislavských a hlohovských malieb. Je ním odpustková tabuľa z Bischofshofenu, ktorú prednedačnom uviedol do literatúry O. Pächt.<sup>121</sup> Nachádzame na nej dost značné podobnosti typu tváre s veľkými, roztvorenými okrúhlymi očami a nakrivo nasadenými ústami, ako je to príznačné nielen pre hlohovské postavy, napríklad pre sv. Barboru, ale aj pre postavy bratislavských tabúľ, napríklad pre sv. Magdalénu. Spomenutú podobnosť potvrdzuje aj porovnanie tváre biskupa z odpustkovej tabule s biskupom hlohovskej tabule. Hoci nemožno hovoriť o úplnej zhode malieb,<sup>122</sup> príbuznosti sú nepopierateľné, a čo je dôležité, týkajú sa predovšetkým „autorských“ prvkov, zatiaľ čo odlišnosti sa sústreďujú na stránky štruktúrne všeobecné, a možno ich teda do istej miery vysvetliť vývinovým posunom. Zdá sa preto, že Pächtovo zaradenie bischofshofenskej tabule do dielne Konrada Laiba<sup>123</sup> nie je celkom uspokojujúce. Odpustková tabuľa vykazuje, podľa nášho názoru, oveľa užšie vzťahy k hlohovským i bratislavským maľbám, ktoré, aj keď nesvedčia o autorskej identite, nútia nás uvažovať o nejakom druhu veľmi úzkych vzťahov. Akého druhu sú, zatiaľ nemožno povedať. To si bude vyžadovať bližšie porovnanie spomenutých diel. Pächtom navrhnutý vzťah bischofshofenskej tabule k dielni K. Laiba možno nanajvýš chápať ako vonkajšie ovplyvnenie. Prítom však nielenže je odpustková tabuľa mladšia<sup>124</sup> ako bratislavské maľby — pretože prezrádza tuhnutie tvarov, ktoré má svoj pôvod už v neskorogotickom štýle, ako aj vyjasnenie a splošnenie farebných plôch, ktoré je kombinované so zgrafitovaním ako ďalší prejav vzniku už v období rozvoja neskorogotického štýlu — ale zdá sa, že ani zaradenie odpustkovej tabule do samého začiatku štyridsiatych rokov 15. storočia<sup>125</sup> nie je definitívne.

### Zhrnutie

Ak by sme mali zhrnúť výsledky, ku ktorým sme dospeli v otázke vzťahov nášho a rakúskeho tabuľového maliarstva v druhej štvrtine 15. storočia, mohli by sme ich formulovať takto: na území západného Slovenska sa zachovalo viacero tabuľových malieb, ktoré nepatria iba do sféry pôsobenia viedenskej maliarskej školy, ale do jej priameho okruhu. K dávnejším známym tabuľiam z Považia a z Bratislavy pribudli v poslednom čase maľby z Hlohovca. Všetky nielenže vyrástli z viedenskej maliarskej školy, ale svojou slohovou štruktúrou sú súčasťou jej vývinového rytmu. Ak sú považované za priamymi výtvarmi Majstra Andrejovho oltára, resp. Majstra lineckého Ukrižovania, teda dielami rekonštruovaného viedenského umelca, tak bratislavské a hlohovské maľby nemožno pripísať ruke žiadneho z dosiaľ známych viedenských majstrov. Tak, ako bol prameňom umenia Majstra Andrejovho oltára Majster Obetovania, tak možno tohto istého majstra považovať za učiteľa, autora hlohovských malieb. On síce prijal aj iné podnety, najmä od mladšej generácie, ale najužšie vzťahy ho viažu práve k Majstrovi Obetovania, ktorého dielo možno pokladať za východisko umeleckej a slohovej štruktúry hlohovských tabúľ. Vzťahy, ktoré hlohovské maľby vykazujú s dielami mladšej generácie, najmä s dielami Majstra Andrejovho oltára, sú podobnosti jednak dobové, jednak vyplývajúce z rovnakého slohového prameňa obidvoch autorov — z diela Majstra Obetovania. Preto možno autora hlohovských malieb považovať za mladšieho, ako bol Majster Obetovania, ale za trochu staršieho, ako bol Majster Andrejovho oltára, alebo aspoň za umelca konzervatívnejšieho. Ale aj tak je dôležité, že tu možno hovoriť o istých podobnostiach. Pašiové obrazy z Jankovichej zbierky, ktoré sa Majstrovi Andrejovho oltára pripisujú, pochádzajú z rovnakej oblasti ako hlohovské tabule — z Považia.

Aj konečný prameň bratislavských tabúľ možno vidieť v diele Majstra Obetovania. Rozhodujúce podnety však prijal ich autor od Majstra lineckého Ukrižovania. Vzťahy k tomuto pokročilému majstrovi, predovšetkým k jeho veľkému Ukrižovaniu z Linca bez ohľadu na to, či ho možno stotožniť s Majstrom votívneho obrazu zo St. Lambrechta alebo nie, svedčia predovšetkým o príslušnosti bratislavských tabúľ k mladšiemu slohovému prúdu, k viedenskému ma-

liarstvu štyridsiatych rokov 15. storočia. Na základe toho možno vysvetliť aj isté podobnosti bratislavských malieb s mladšími dielami Majstra Andrejovho oltára, a to práve so spomínanými tabuľami z Považia. Nie je bez zaujímavosti ani skutočnosť, že Majster Andrejovho oltára sa niekedy zamieňa s Majstrom lineckého Ukrižovania (predovšetkým čo sa týka považských tabuľ), teda s umelcom, s ktorého tvorbou bratislavské tabule vykazujú značné podobnosti. Je zrejmé, že tu ide o veľmi zložitú, vzájomne prepletenú vzťahy, ale nech už je ich hodnotenie akékoľvek, ukazuje sa, že bratislavské tabule patria k tomu vývinovému prúdu, ktorý ešte v druhej štvrtine 15. storočia lipol na starších slohových princípoch a ktorý riešil nové problémy neskorogotického štýlu starými prostriedkami. Ak lineárnym zmanierizovaním poukazujú bratislavské maľby k veľkému lineckému Ukrižovaniu, tak na druhej strane možno nájsť v nich aj isté podobnosti s dielami Majstra (resp. majstrov) z hradu Lichtenstein. Stoja na prahu lámaného štýlu. Vzhľadom na ich tradicionalizmus možno predpokladať, že ich autor bol príslušníkom staršej generácie ako Majster z hradu Lichtenstein.

Pôvodne sa autorovi bratislavských tabuľ pripisovali ako jeho mladšie diela aj tri tabule z nemeckého súkromného majetku. Pri komparácii sa však ukázalo, že tabule vykazujú bezprostredné vzťahy práve s hlohovskými tabuľami, a to takého druhu, že ich možno pripísať ruke toho istého maliara, ba, pravdepodobne, aj k spoločnému oltáru. Na druhej strane však komparácia viedla k nevyhnutnosti overiť si doterajšie stožňovanie autora bratislavských tabuľ s autorom tabuľ z nemeckej súkromnej zbierky. Na jej základe sa zdá, že napriek značným podobnostiam medzi bratislavskými a hlohovskými maľbami je lepšie uvažovať o dvoch odlišných umeleckých osobnostiach než o vývine jedného maliara. Vzťahy medzi nimi sú však užšie než ich vzťahy k ostatným dielam viedenského maliarstva, nielen pri slohovom chápaní (tu došlo k posunu spôsobenému mladšou dobou vzniku

#### Poznámky

<sup>1</sup> Štúdiá vznikla už roku 1970. (BAKOŠ, J.: Počiatky gotického tabuľového maliarstva na Slovensku, kandidátska dizertačná práca ÚTDU SAV, Bratislava 1970.) S literatúrou, ktorá nám bola prístupná až neskôr, vyrovnáva sa preto len v rámci poznámkového aparátu.

<sup>2</sup> VÉGH, J.: Deutsche und böhmische Tafelbilder des 15. Jahr-

bratislavských tabuľ), ale aj pri „autorských“ alebo „dielenských“ znakoch. To nás viedlo k hypotéze, že autor bratislavských a autor hlohovských tabuľ mohli byť spolupracovníkmi v jednej dielni.

Hoci pôvodná proveniencia týchto diel nie je bezpečne zistená, je nápadné, že práve diela, ktoré medzi sebou vykazujú značné vzťahy, pochádzajú z rovnakého územia — zo západného Slovenska. Neplatí to iba pre vzťah medzi bratislavskými a hlohovskými tabuľami, ale do istej miery aj o ich pomere k tabuľam z Považia. Všetky prameny z umenia Majstra Obetovania, patria však už k mladšej generácii a prijali aj novšie podnety. Táto vzájomná súvislosť vzhľadom na nápadne blízke geografické nálezisko spomenutých diel nás viedla k hypotéze, že by mohlo ísť o dielňu, ktorej členovia sa síce vyškolili vo Viedni a zostali s ňou v neustálom umeleckom vzťahu, pravdepodobne však pracovali trvalejšie na území západného Slovenska. Táto dielňa mohla byť v činnosti od tridsiatych rokov na západnom Slovensku, možno priamo v Bratislave. Blízke umelecké vzťahy tohto mesta k susednej Viedni v stredoveku, ako aj príbuzenské a politické vzťahy Žigmundovej dcéry Alžbety k Rakúsku túto možnosť podporujú (je zaujímavé, že jedna bratislavská tabuľa znázorňuje práve sv. Alžbetu, podobne ako reliéfy košického dómu, ktoré sú tiež v bezprostrednom vzťahu k Žigmundovi). Znamenalo by to, že diela, ktoré sa bezprostredne viažu k viedenskému maliarstvu, ale zachovali sa na našom území, nemožno pokladať iba za import, či dokonca za neskorší import. Naopak, sú dokladom priamej činnosti maliarov — ktorí prišli z Viedne alebo sa tam aspoň vyškolili — na území západného Slovenska. Inými slovami, znamenalo by to, že západné Slovensko nebolo v druhej štvrtine 15. storočia len oblasťou, do ktorej sa vyvážalo cudzie umenie, ale bolo oblasťou, ktorá sa priamo a aktívne zúčastňovala na umeleckej tvorbe kultúrneho okruhu, prekračujúceho štátne hranice.

hundreds. Budapest 1967, s. 10, obr. 7—8; Gotik in Österreich. Katalog. Krems an der Donau 1967, s. 103.

<sup>3</sup> Pozri napr. Umění na Slovensku, odkaz země a lidu. Praha 1938, s. 20, obr. 271—272; RADOCSAY, D.: A középkeri Magyarországi táblaképek. Budapest 1955, s. 322, tab. XX, XXI. Príslušnú literatúru uvádzame v ďalších častiach tejto štúdie.

<sup>4</sup> GENTHON, I.: A régi magyar festőművészet. Vác 1932, s. 29—31.

<sup>5</sup> SUIDA, W.: Österreichische Malerei in der Zeit Erzherzogs Ernst des Eisernen und Königs Albrecht II. Wien 1926, s. 26—27; BENESCH, O.: Neue Materialien zur altösterreichischen Tafelmalerei. In: Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen Wien, N. F. IV, Wien 1930, s. 155—163; OETTINGER, K.: Hans von Tübingen und seine Schule. Berlin 1938, s. 32 a n.

<sup>6</sup> Napr. CSÁNKY, M.: A szepesi és sárosi táblaképfestészet 1460-ig. Budapest 1938, s. 9; RADOCSAY, D.: c. d.; VÉGH, J.: c. d.

<sup>7</sup> Spočiatku sa v tejto súvislosti v rakúskej literatúre hovorilo o „Majstrovi pašiových cyklov“, napr. SUIDA, W.: c. d., s. 26—27; BALDASS, L.: Österreichische Malerei der Spätgotik 1400—1525. Wien 1934, s. 9. Neskôr sa viedenské a budapeštianske tabule spolu s tabuľovými obrazmi z Opavy (Sliezske múzeum) pripisovali tzv. Majstrovi lineckého Ukrižovania, napr. BENESCH, O.: c. d., s. 155—163, neskôr i Rosenauer, A. v citovanom katalógu Gotik in Österreich, s. 103. Väčšinou sú však z Považia a zo severnej Moravy pochádzajúce tabule pripisované tzv. Majstrovi Andrejovho oltára, ktorý sa považuje za pomocníka Majstra votívneho obrazu zo St. Lambrechtu (nazývaného aj Hans z Tübingenu alebo Majster Hans) a ktorého možno veľmi ťažko odlišiť od spomenutého Majstra lineckého Ukrižovania. Pozri OETTINGER, K.: c. d., s. 32 a n.; STANGE, A.: Deutsche Malerei der Gotik XI. München—Berlin 1961, s. 18; PEŠINA, J.: Altdeutsche Meister von Hans von Tübingen bis Dürer und Cranach. Hanau/Main 1962, s. VIII—IX, text k obr. 4; VÉGH, J.: c. d., text k obr. 7. O vzťahu považských a opavských malieb niet v literatúre pochýb, otázkou však je, či toto Ukrižovanie je dielom Majstra votívneho obrazu a či sú považské a opavské tabule výtvorom autora tohto Ukrižovania alebo dielami jemu veľmi blízkeho majstra.

<sup>8</sup> OETTINGER, K.: c. d., s. 109—110.

<sup>9</sup> Dvanásť storočí výtvarného umenia na Slovensku. Katalóg. Bratislava 1967, s. 136.

<sup>10</sup> RADOCSAY, D.: c. d., s. 60 a n.

<sup>11</sup> A. Güntherová uvádza, že sa bratislavské tabule dostali do zbierok vtedajšieho Mestského múzea (dnes Galéria hlavného mesta SSR Bratislava) zo zbierky bratislavského prepošta F. Knauza. GÜNTHEROVÁ-MAYEROVÁ, A.: Neznáme gotické tabuľové maľby z Hlohovca. Príspevok k poznaniu maliarstva prvej polovice 15. storočia. In: Vlastivedný zborník Horná Nitra, Banská Bystrica 1970, s. 59—85. Autorke štúdie vďačíme za to, že nám umožnila oboznámiť sa s jej výsledkami ešte pred uverejnením.

<sup>12</sup> Je viac ako pozoruhodné, že tabule pochádzajúce z Považia stoja najbližšie práve k opavským tabuľam, teda dielam nájdeným mimo územia Rakúska, navyše nachádzajúcim sa na susednej Morave.

<sup>13</sup> Naposledy sa týmito problémami zaoberal BUREŠ, J.: On the Beginnings of Late Gothic Architecture in Slovakia. Ars 1968, č. 1, s. 81—93. Aj MENCL, V.: Dóm sv. Martina v Bratislave. Vlastivedný časopis, 17, 1968, č. 4, s. 152 a n.; KAHOUN, K.: Gotická architektúra na Slovensku. Ars 1970, č. 1—2, s. 54 a n.

<sup>14</sup> MACŮREK, J.: Dějiny Maďarů a uherského státu. Praha 1934, s. 103 a n.

<sup>15</sup> Albrecht Rakúsky zomiera už roku 1439. V tejto súvislosti nie je bez významu, že vdova Alžbeta sa usídľuje v Bratislave.

<sup>16</sup> MACŮREK, J.: c. d., s. 104—106.

<sup>17</sup> GÜNTHEROVÁ-MAYEROVÁ, A.: c. d. Za upozornenie na tieto maľby ďakujeme autorke štúdie. Hlohovské tabule roku 1964—1965 reštaurovala G. Englišová. Pozri katalóg Reštaurátorská tvorba 1945—1970, Bratislava 1971—1972.

<sup>18</sup> GÜNTHEROVÁ, A.: c. d., s. 61, uvádza, že jediným prameňom o tom, že tabule boli pôvodne na hlohovskom zámku, odkiaľ sa po roku 1945 dostali do kaplnky sv. Anny pri farskom kostole, je ústne oznámenie kostolníka J. Cevana.

<sup>19</sup> GÜNTHEROVÁ, A.: c. d., s. 60.

<sup>20</sup> Dnes sú tabule v galérii v Bojnícckom zámku.

<sup>21</sup> Za údaje rozmerov tabuľ ďakujeme akad. soch. P. Hrotíkovi, pracovníkovi Vlastivedného múzea v Bojniciach. GÜNTHERO-

VÁ, A.: c. d., s. 59, uvádza rozmery 98 × 75,5 cm. Také isté rozmery uvádza katalóg Reštaurátorská tvorba 1945—1970.

<sup>22</sup> Tu treba rozlišovať medzi znázorňovanými, resp. značenými plánmi obrazu a skutočnými plánmi maľby, inými slovami plánmi ako námetmi znázornenia a plánmi ako časťami obrazu-predmetu. O štruktúre obrazu z tohto hľadiska pozri INGARDEN, R.: O štruktúre obrazu. Bratislava 1965.

<sup>23</sup> Touto tendenciou poukazujú nielen k umeniu okolo roku 1400, ktorého jednou zo základných črt bola reprezentatívnosť, ale až k vrstve Majstra Teodoricha, ako sa to viackrát konštatovalo v súvislosti s viedenským maliarstvom prvých desaťročí 15. storočia. Pozri PÄCHT, O.: Österreichische Tafelmalerei der Gotik. Augsburg 1929, s. 10; STANGE, A.: c. d., s. 21; SCHMIDT, G.: Die österreichische Kreuztragungstafel in der Huntington Library. Österreichische Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege 1966, č. 1, s. 14. Afinita je i v návrate k masívnosti, relatívnej nečlenenosti hmoty.

<sup>24</sup> Zreteľné je to v podaní tela ukrižovaného Krista, ktoré je pomerne mohutné, plasticky značne vyklenuté a modelované. Jeho rozmery sú voči krížu neúmerne: kríž je takmer neviditeľný, uplatňuje sa hlavne mohutné telo. Kristus siaha nohami nízko nad zem, kým rukami takmer až k bočným okrajom tabule. Tým je zvýraznená jeho hmotná tiaž. Horné rameno kríža a svätžiara Krista splyvajú s hornou hranou obrazu. Takto sa dosahuje dojem priamej telesnej prítomnosti Krista pred divákom. Je to prejav toho istého napätia, ktoré sme zistili už predtým: kríž je síce umiestnený do priestoru (skalný výčnelok, za ktorým je zvislé rameno kríža, má vytvárať priestorové vrstvenie, podobne ako Máriino rúcho na zemi), ale v skutočnosti sú postavy znázornené v prvom pláne obrazu-predmetu. Je to prejav napätia medzi reprezentáciou a zobrazovaním, medzi obrazom-predmetom a obrazom-ilúziou, čo sa tu javí ako zreprezentatívnenie zobrazovaného. Napätie medzi obrazom-totemom a obrazom-ilúziou v stredovekej tabuľovej maľbe podrobnejšie rozoberáme v dosiaľ nepublikovanej štúdií Ontologické základy gotickej tabuľovej maľby z roku 1970.

<sup>25</sup> Prítom však nejde o zobrazovanie postáv chápaných ako sochy.

<sup>26</sup> Pozadie pašiových obrazov je tmavozelené, pozadie obrazov svätcov je zlaté. Architektonické kulisy na týchto obrazoch sú svetlofialkasté.

<sup>27</sup> Postavy v popredí sú svetlejšie, predmety v pozadí akoby boli v tieni. Platí to aj pre obrazy svätcov, na ktorých je interier za postavami tieňovaný. Postupný zánik imanentného, vyžarujúceho svetla a jeho náhrada svetlom prichádzajúcim z konkretizovaného, ale predovšetkým vonkajšieho prameňa (o tom podrobnejšie SCHÖNE, W.: Über das Licht in der Malerei, Berlin 1954, s. 119 a n.) tu postúpil o kúsok vpred, ako to vidieť na postave Krista, ktorého telo má nevyžarujúcu, plošnú, vlastnú farbu (ružovo-žltkavo-bielu). Prechod od vnútorného („vlastného“) k vonkajšiemu („vrhnutému“) svetlu vidieť na kopci v Zmŕtvychvstani, kde sú stromy osvetlené iba z jednej strany. Vo chvíli, keď sa začína rozlišovať medzi tmavými a svetlými stranami toho istého predmetu pri súčasnej strate vnútorného, vyžarujúceho svetla, možno hovoriť o začiatočnom nástupe vonkajšieho svetla.

Chápanie svetla ako bielej farby a súčasné tieňovanie ako protiklad temných a jasných plôch bez metafyzického traktovania, inými slovami plošné a k dualizmu smerujúce ponímanie svetla, korešponduje so zisteným dualizmom medzi reprezentáciou a zobrazovaním: to je svetlo reprezentatívno-zobrazovacie. Prítom nie je ani úplne metafyzické, ani výhradne naturalistické, ani znakové, ani mystické, ani javovo-konkrétne, ale čosi medzi tým všetkým; je divadelným, t. j. reprezentatívnym osvetlením ideovo dôležitého, ale už osvetlením vrhnutým zvonku.

<sup>28</sup> V tom sa prejavuje totalizujúca tendencia, ktorá, keďže je v spojení s hmotnosťou, smeruje k zapojeniu do masy. Touto masou je farba. Preto tu možno zistiť princíp zmaliarštvovania, ktorý je v napätí s princípom predmetnej adície a nakoniec aj s princípom plastického vydeľovania. To isté napätie možno zistiť aj v chápaní a vo výbere farieb. Na jednej strane tu ide o jasavé a jasné farby v rozpätí od svetlej zelenej až po jasnú červenú, na druhej strane ide súčasne o ich zapájanie do tmavo-

zeleného celku (na pašiových výjavoch), ktorý tu predstavuje práve pozadie. Na jednej strane ide o maliarske podanie farieb, kde sa stretáme dokonca s náznam rukopisu maliara (kvety základu, krajinné časti), na druhej strane o úsilie predmetne diferencovať pomocou opisu tvarov (napr. podanie zbroja).

<sup>29</sup> Ide stále o viac zorných bodov, aj keď tu nemožno popierať úsilie o ich zjednotenie.

<sup>30</sup> Toto napätie sa prejavuje aj preplnením postavami, t. j. akými druhom identifikácie postáv s obrazovou plochou na jednej a úsilím o ich priestorové znázornenie, sprítomnenie na druhej strane. Keďže identifikácia postáv s plochou smeruje k premene plochy na to čo je znázornené, možno tu hovoriť o dualizme medzi sprítomňovaním cestou stotožnenia s obrazom a sprítomnením cestou ziluzivovania, nie však o protiklade.

<sup>31</sup> Ako ho nazval v inej súvislosti KROPÁČEK, P.: Malířství doby husitské. Praha 1946, s. 66.

<sup>32</sup> Práve v tom možno rozoznať spomínaný návrat k masívnemu totalitarizmu Teodorichovho umenia, o ktorom hovorí PÄCHT, O.: c. d., s. 10.

<sup>33</sup> V záhybovom systéme nachádzame ešte pokrčené tvary, aj keď dochádza už k ich zmäknutiu a postupnému vnútornému drobnému dynamizovaniu, pulzovaniu, ako to vidieť na pravom rukáve rúcha sv. Uršuly. Ale aj tak prevládajú veľké, celkové, monumentálne a kontinuitne modelované záhyby.

<sup>34</sup> Uvedené vlastnosti zdieľa s umeleckou oblasťou, z ktorej vyšiel. Nemožno to považovať za osobný prínos hlohovského majstra.

<sup>35</sup> Ale nie identické. Podobné sú len najzákladnejšie štrukturálne princípy, nie javová konkrétnosť diel.

<sup>36</sup> GÜNTHEROVÁ, A.: c. d., s. 61 a n.

<sup>37</sup> Ako je známe, toto stotožnenie väčšina bádateľov odmieta práve preto, lebo pravdepodobné datovanie diel pripisovaných tomuto majstrovi nemožno zladíť s rekonštruovaným obdobím života tohto maliara (1400—1462): väčšina spomínaných diel pochádza z druhého a tretieho desaťročia 15. storočia. Aby bolo možné pomerne pravidelne ich rozložiť po celom období dospelosti majstra, museli by sa diela považovať za veľmi konzervatívne. Ale to odporuje všeobecnému vývinovému procesu, chýbajú diela z druhej polovice jeho života, na vysvetlenie čoho nestačí hovoriť jednoducho o náhode, ani sa domnievať, že v neskorších rokoch pôsobil majster už len ako vedúci dielne. Odmieta sa preto aj Oettingerovo úsilie navrhnuť takú chronológiu diel a takú vývinovú konštrukciu majstrovej tvorby, ktorá by zahrnula čo najväčšiu časť jeho života. V dôsledku spomínaných nedostatkov Oettingerovej konštrukcie sa bádateľa buď vrátili k staršiemu označeniu Majster votívneho obrazu zo St. Lambrechtu (Buchowiecki, Schmidt, Rosenauer a i.), alebo sa pokúsili nájsť nové označenie (Stange: Majster Hans podľa interpretácie nápisu na jednom z diel, označenie sa však celkom neujalo), alebo používajú naďalej názov Hans z Tübingenu, ale už väčšinou len ako zaužívané označenie (P. Baldass).

<sup>38</sup> OETTINGER, K.: c. d., s. 52—53, zisťuje na berlínskej tabuľke tak vzťah k Majstrovi Uctievania, ako aj k Hansovi z Tübingenu. STANGE, A.: c. d., s. 20, ho kladie do obdobia tesne po roku 1410 a uvažuje o vplyve francúzskych miniatúr. Aj Oettinger pokladá berlínsku tabuľku za najranejšie dielo Majstra Obetovania, ale zaraďuje ju do dvadsiatich rokov 15. storočia. Okolo roku 1420 datuje berlínskeho Krista v smútku SCHMIDT, G.: c. d., s. 11.

<sup>39</sup> OETTINGER, K.: c. d., s. 50 a n., obr. 48. Autor kladie klosterneuburské tabule až na koniec tridsiatich rokov. STANGE, A.: c. d., s. 21, ich zaraďuje okolo roku 1430. SCHMIDT, G.: c. d., s. 11, ich kladie tiež až na koniec tretieho desaťročia.

<sup>40</sup> OETTINGER, K.: c. d., obr. 2, 6. Votívny obraz zo St. Lambrechtu sa datuje okolo roku 1430 (OETTINGER, K.: c. d., s. 23; BALDASS, P., in: Gotik in Österreich. Wien—Hannover—Bern 1961, s. 55). STANGE, A.: c. d., s. 11, posúva datovanie do rokov 1420—1430.

<sup>41</sup> O tomto majstrovi pozri OETTINGER, K.: c. d., s. 32 a n.; STANGE, A.: c. d., s. 18—19. OETTINGER, K.: c. d., s. 117, považuje Majstra Andrejovho oltára za príslušníka mladšej generácie voči staršiemu Majstrovi Obetovania a Hansovi z Tübingenu,

t. j. za člena tzv. tretej generácie, ktorý sa vyučil pravdepodobne u Majstra Obetovania, ale neskôr pôsobil ako pomocník v dielni Hansa z Tübingenu. Tam ovplyvnil aj generáciu starších majstrov, ako napr. Majstra lineckého Ukrižovania, ktorý bol podľa Oettingera druhom a spolupracovníkom Hansa z Tübingenu.

<sup>42</sup> OETTINGER, K.: c. d., obr. 26.

<sup>43</sup> Tieto podobnosti sú také všeobecné, že z nich ťažko môžeme usudzovať na hocaký druh vzťahu. Sú nanajvýš svedectvom o pomerne blízkej dobe vzniku, o čerpaní z podobných, ale rôzne transformovaných prameňov a o príslušnosti k stredo európskemu maliarstvu prvej polovice 15. storočia.

<sup>44</sup> OETTINGER, K.: c. d., napr. s. 116 a n. Rovnaké stanovisko o vedúcom postavení tohto majstra, ktorý vraj zapôsobil i na Majstra Obetovania, zastáva v poslednom čase aj STANGE, A.: c. d., s. 11 a n.

<sup>45</sup> SCHMIDT, G.: c. d., s. 1—15. BUCHOWIECKI, W., In: Gotik in Österreich. Krems an der Donau 1967, s. 71—72, zaujíma k Schmidtovu návrhu v podstate kladný vzťah, i keď sa pridŕža staršieho zaužívaného členenia.

<sup>46</sup> Všeobecne považovaného za zakladateľskú osobnosť viedenského tabuľového maliarstva v prvej polovici 15. storočia. Pozri OETTINGER, K.: c. d., s. 43 a n.; STANGE, A.: c. d., s. 9 a n.; BUCHOWIECKI, W.: c. d., s. 70—71; BALDASS, P.: c. d., s. 53—54. SCHMIDT, G.: c. d., s. 13, však pokladá Majstra Uctievania len za jedného z vedľajších, mladších maliarov.

<sup>47</sup> SCHMIDT, G.: c. d., s. 8 a n., zaraďuje jeho tvorbu do prvých troch desaťročí 15. storočia.

<sup>48</sup> Tamže, s. 10.

<sup>49</sup> PÄCHT, O.: c. d., s. 10 a i. Podobne ako Pächt kladie aj Schmidt pôsobište dielne do Viedne, a tým odmieta Oettingerov predpoklad dvoch dielni: jednej viedenskej, kde pôsobil Majster Obetovania, a druhej (významnejšej) vo Viedenskom Novom Meste, ktorej hlavou bol Hans z Tübingenu; OETTINGER, K.: c. d., s. 6 a n.

<sup>50</sup> Na rozdiel od Pächta sa však Schmidt domnieva, že vedúce postavenie v tejto veľkej viedenskej dielni nemal Majster votívneho obrazu zo St. Lambrechtu, ale práve Majster klosterneuburského Obetovania. Dielňa bola podľa jeho názoru spočiatku pod silným západným, hlavne francúzskym vplyvom; až v druhom desaťročí 15. storočia asimilovala prvky stredo európskeho „mäkkého štýlu“.

<sup>51</sup> Ak Nesenie kríža z Huntington Library považuje Schmidt za rané dielo Majstra klosterneuburského Obetovania a kladie ho do obdobia okolo roku 1410, tak berlínsku tabuľku, pokladajú ju za dielo tohto istého majstra, datuje okolo roku 1420. Klosterneuburské tabule považuje potom za neskoré dielo majstra a kladie ich do tretieho desaťročia 15. storočia. SCHMIDT, G.: c. d., s. 8—11.

<sup>52</sup> SCHMIDT, G.: c. d., s. 10—11, pripisuje londýnsky Trón milosti odlišnému majstrovi, členovi spomínanej dielne, ktorý má veľkú zásluhu najmä na štýlovej zmene dielne smerom k recepcii stredo európskych prvkov.

<sup>53</sup> Pre zjednotenie sa pridŕžime stotožnenia obidvoch majstrov. Naposledy sa celou problematikou rakúskeho maliarstva prvej polovice 15. storočia zaoberala BAUM, E.: Katalog des Museums mittelalterlicher österreichischer Kunst. Wien 1971. Táto práca sa nám dostala do rúk, žiaľ, až po uzavretí štúdie.

<sup>54</sup> Vyobrazenie pozri: OETTINGER, K.: c. d., obr. 44; STANGE, A.: c. d., obr. 25.

<sup>55</sup> OETTINGER, K.: c. d., obr. 48b.

<sup>56</sup> Tamže, obr. 45b; STANGE, A.: c. d., obr. 30.

<sup>57</sup> OETTINGER, K.: c. d., s. 117 a n.; STANGE, A.: c. d., s. 14 a n.

<sup>58</sup> K charakteristike jeho štýlu pozri OETTINGER, K.: c. d., s. 117 a n.; STANGE, A.: c. d., s. 14 a n.

<sup>59</sup> O Majstrovi Andrejovho oltára pozri OETTINGER, K.: c. d., s. 32 a n.; STANGE, A.: c. d., s. 18—19. Tvorba tohto majstra sa kladie do obdobia od tridsiatich rokov do roku 1450.

<sup>60</sup> OETTINGER, K.: c. d., s. 15 a n., obr. 17, datuje linecký obraz do obdobia po roku 1435 a považuje ho za mladší než je

viedenského Ukrižovanie. STANGE, A.: c. d., s. 13—14, obr. 11, sa domnieva, že medzi viedenským a lineckým obrazom je opačný pomer.

<sup>61</sup> OETTINGER, K.: c. d., s. 55 a n.; STANGE, A.: c. d., s. 23.

<sup>62</sup> Vyobrazenie diel Majstra Andrejovho oltára: OETTINGER, K.: c. d., obr. 24—37; STANGE, A.: c. d., obr. 21—24. Vyobrazenie diel Majstra „Matky božej na polmesiaci“ pozri OETTINGER, K.: c. d., obr. 54—57; STANGE, A.: c. d., obr. 26.

<sup>63</sup> OETTINGER, K.: c. d., obr. 26a.

<sup>64</sup> GÜNTHEROVÁ, A.: c. d., s. 72.

<sup>65</sup> OETTINGER, K.: c. d., obr. 10; farebné vyobrazenie PEŠINA, J.: Altdeutsche Meister. Praha 1962, obr. 2.

<sup>66</sup> OETTINGER, K.: c. d., obr. 2; STANGE, A.: c. d., obr. 14.

<sup>67</sup> OETTINGER, K.: c. d., obr. 26a.

<sup>68</sup> Zavalité, hmotné postavy sú jedným z charakteristických znakov Majstra Andrejovho oltára: pozri STANGE, A.: c. d., s. 18—19. Robustnosť postáv však presahuje mieru figur na hlohovských tabuľkách. Hlohovské postavy možno zaradiť medzi farebne konzistentnú celistvosť figur Majstra Obetovania a hmotnú zavalitosť, takmer uzavretosť do seba postáv Majstra Andrejovho oltára.

<sup>69</sup> OETTINGER, K.: c. d., obr. 54 — postavičky svätcov z mariánskeho oltára v Diecezálnom múzeu, obr. 57 — Madona na polmesiaci; pozri aj STANGE, A.: c. d., obr. 37, 38.

<sup>70</sup> Pritom sú však podobnosti s dielami Majstra Andrejovho oltára pomerne značné a nezanedbateľné, najmä v porovnaní s budapešťanskými a viedenskými pašiovými scénami z bývalej Jankovichovej zbierky; pozri VÉGH, J.: c. d., obr. 7; Gotik in Österreich, obr. 2. Nachádzame na nich veľmi podobné chápanie trávnateho základu, dosť podobné typy tvárí, zmysel (hoci menší) pre architektonické konštruovanie, ale predovšetkým veľmi blízku farebnú skladbu: používanie sýtych červených, svetlo i temno zelených, ale najmä fialových a tyrkysových farieb. V záhybovom systéme týchto obrazov Majstra Andrejovho oltára sa však už objavujú krátke, protismerné zvlnené, kľučkovité záhyby — predzvesti neskorších lámaných záhybov, ktoré na hlohovských maľbách nenachádzame. Preto je zrejme, že Majstra Andrejovho oltára možno považovať za pokročilejšieho, aspoň pokiaľ ide o spomínané považské tabule; je viac ovplyvnený mladšou dramatickou štýlovou vlnou, i keď aj on vychádza zo stavebného, architektonického štýlu Majstra Obetovania, ktorý tvoril z aditívne skladaných hmotných telies. Z porovnania vyplýva, že autor hlohovských tabul sa užšie viaže k tvorbe Majstra Obetovania.

<sup>71</sup> Ako sa domnieva GÜNTHEROVÁ, A.: c. d.

<sup>72</sup> Na základe toho možno zaradiť autora hlohovských tabul medzi Majstra Obetovania a Majstra Andrejovho oltára.

<sup>73</sup> OETTINGER, K.: c. d., s. 109—110. Ide o obojstranne maľované tabule znázorňujúce Narodenie, Obetovanie, Bičovanie a Nesenie kríža a jednu tabuľu s výjavom Zvestovania.

<sup>74</sup> OETTINGER, K.: c. d., obr. 99c.

<sup>75</sup> Tamže, s. 109—110.

<sup>76</sup> Našiel istú podobnosť (najmä pokiaľ ide o postavy pastierov z obrazu Narodenia) so skupinou obrazov, ktoré lokalizoval do Viedenského Nového Mesta a datoval okolo roku 1420 (tzv. Meister der Wenzel-Scheibe), a ktoré kládol do úzkeho vzťahu k staršiemu českému maliarstvu (pozri OETTINGER, K.: Zur Malerei um 1400 in Österreich. In: Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen in Wien, NF, Bd. 10, 1936, s. 66; tenže, Hans von Tübingen, s. 110). Kým O. Benesch predpokladal v týchto dielach priamy franský komponent, Oettinger pripúšťa súvislosť s Bamberským oltárom (najmä pokiaľ ide o podobnosti Nesení kríža zo súkromnej zbierky a Bamberského oltára) s istým váhaním. Pripúšťa však, že autor tabul zo súkromnej zbierky (stotožnený s tzv. Majstrom bratislavskej sv. Alžbety) mohol byť umelec, ktorý prišiel do Viedne. Opačný priebeh — viedenský umelec, ktorý pôsobil v južnom Nemecku — nepovažuje za pravdepodobný.

<sup>77</sup> Podobnosti tabul zo súkromného majetku tak s norimberským, ako aj s českým maliarstvom prvej polovice 15. storočia ostávajú len v najvšeobecnejšej rovine. Isté podobnosti s Majstrom Decarovho oltára nedovoľujú jednoznačne usudzovať na norim-

berský pôvod. S väčšou istotou možno povedať len toto: 1. že tabule zo súkromnej zbierky štýlovo podstatne súvisia s viedenským maliarstvom, a nech už bol pôvod ich autora hocaký, ich štýl vznikol vo viedenskom umeleckom okruhu; 2. že jestvujú iste — ale sekundárne — črty, ktoré tieto tabule odlišujú od väčšiny viedenských diel a ktoré umožňujú uvažovať o tom, že buď pôvod, alebo neskoršie pôsobenie ich autora neboli viedenské. Vzťah k Norimberku sa však nepodarilo presvedčivo doložiť. Je to práve táto sekundárna odlišnosť od ostatných viedenských diel, ktorá umožnila maďarským (a v inej súvislosti neskôr i slovenským) bádateľom dať tvorbu Majstra bratislavskej sv. Alžbety do vzťahu k východnému susedovi Rakúska, t. j. k Slovensku, resp. k Hornému Uhorsku.

<sup>78</sup> ESCHERICH, M. v časopise Zeitschrift für bildende Kunst, Kunsthronik 1928/29, s. 82 (pozri OETTINGER, K.: c. d., s. 109) uvádza, že ceduľa so spomenutým nápisom sa našla na zadnej strane tabule s vyobrazením Zvestovania. Dôveryhodnosť údajov znižuje nielen to, že ceduľa pochádza z 19. storočia, ale aj to, že sa našla práve na tej tabuli, ktorej spolupatričnosť s ostatnými napriek všetkému nie je stopercentne istá, a v ktorej sa norimberské črty nepodarilo zistiť.

<sup>79</sup> OETTINGER, K.: c. d., s. 138.

<sup>80</sup> Ako vyplýva z odlišností rozmerov hlohovských tabul s tabuľami zo súkromnej zbierky, rozdiel vo výške je až 6 cm a v šírke 3 cm. Ak diferenciu troch centimetrov medzi tabuľami jedného oltára nie je v stredoveku výnimkou, tak rozdiel 6 cm je pomerne veľký. Ale napr. medzi dvoma hlavnými tabuľami tzv. Rajhradského oltára, Nesením kríža a Ukrižovaním, o ktorých sa predpokladá, že boli umiestnené nad sebou, je rozdiel v šírke až 5 cm. Pozri MATĚJČEK, A.: Česká malba gotická. Praha 1938, s. 131, 135; PEŠINA, J.: České umění gotické. Praha 1970, s. 241. Trojcentimetrové rozdiely medzi ostatnými obrazmi Rajhradského oltára sú bežné (tamže, s. 135—137).

<sup>81</sup> Naposledy sa k tabuľam z Hlohovca vyjadril VACULÍK, K.: Gotické umenie Slovenska, Bratislava 1975, s. 43—44. Maľby datuje do rokov 1425—1430. Za rozhodujúcu považuje ich genetickú väzbu k umeniu treboňského majstra a pôsobeniu českého maliarstva. Pomer k rakúskeму maliarskemu okruhu charakterizuje len ako afinitu. Konštatuje analógiu k Zmŕtvychvstaniu v Opave, o ktorého príslušnosti do rakúskeho maliarskeho okruhu taktiež mlčí. Hlohovské tabule uvádza ako čoľad samostatnosti západného Slovenska pri prehodnocovaní odkazu českého umenia. Afinitu s rakúskym maliarstvom teda nehodnotí ako prejav súvislosti, ale len paralely. Možno tak bezprostredné väzby hlohovských maľieb s rakúskym maliarskym okruhom pokladá iba za paralelity? Nie je český komponent v tejto súvislosti len vrstvou dávného a podstatne transformovaného základu, ktorý už nemá primárnu, ale nanajvýš sekundárnu úlohu v ich štýlovej štruktúre?

<sup>82</sup> OETTINGER, K.: c. d., s. 109—110.

<sup>83</sup> GROSSMANN, F.: Zur österreichischen Malerei der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts. Belvedere 11, 1932—1933, č. 8, s. 51.

<sup>84</sup> WAGNER, V.: Gotické tabuľové maliarstvo na Slovensku. Martin 1942, s. 14; tenže: Vývin výtvarného umenia na Slovensku. Bratislava 1948, s. 33. V publikácii Umění na Slovensku. Odkaz země a lidu. Praha 1938, s. 20, sú tabule datované do rokov 1430—1440.

<sup>85</sup> PEŠINA, J.: Altdeutsche Meister, obr. 1, s. VIII; tenže: Ještě k otázkám německého malířství 15.—16. století v Československu. Umění 18, 1970, č. 5, s. 486—487. Autor opäť zdôraznil český pôvod tvorby maliara Ukrižovania, pričom okrem salzburskej zložky konštatoval aj dotyk umenia Majstra Hansa.

<sup>86</sup> GÜNTHEROVÁ, A.: c. d., s. 82, reaguje na prvú verziu Pešinovo určenia (1962). Výtýka mu neskoré datovanie (po roku 1420), mylne utvorené na základe maľieb na rube dosky, ktoré pochádzajú z inej ruky a sú zreteľne mladšie. Autorka priťahuje Ukrižovanie k salzburskej maľbe zo začiatku 15. storočia, bezprostredne nadväzujúce na šerosvit treboňského majstra. O tzv. Majstrovi z Laufenu pozri napr. FISCHER, O.: Altdeutsche Malerei in Salzburg. Leipzig 1908, s. 52 a n., tab. 7.

<sup>87</sup> RADOCSAY, D.: A középkori Magyarországi táblaképek. Budapest 1955, s. 60—61, 237, 322.



<sup>88</sup> STANGE, A.: Deutsche Malerei der Gotik. Zv. 11. München — Berlin 1961, s. 23.

<sup>89</sup> Tamže, obr. 35. Ide o odlišnú súkromnú zbierku, ako je tá, ktorú uvádza v súvislosti s tvorbou tzv. Majstra bratislavskej sv. Alžbety Oettinger. Stange jej presnejšie údaje neuvádza.

<sup>90</sup> PEŠINA, J.: Altdeutsche Meister. Praha 1962, s. IX.

<sup>91</sup> Tenže: Ještě k otázkám německého malířství, s. 487—488, kladie do maľby blízkosti polovice 15. storočia a akceptuje Stangeho zistenia. Ruke toho istého autora pripisuje ako rané dielo Narodenie zo súkromnej zbierky. Jeho sloh vyvodzuje z Majstra Adorácie (Uctievanie dieťaťa) a Majstra Hansa. Vidí i jeho približovanie sa k dielu Majstra Obetovania. Tvorbu majstra pokladá za konzervatívnu, napriek pokročilej dobe vzniku stále spätú s „krásnym“ slohom a viedenským maliarstvom začiatku 15. storočia.

<sup>92</sup> KRÁSA, J.: recenzia knihy A. Stangeho, Deutsche Malerei der Gotik, zv. 11, Umění 11, 1963, č. 2, s. 155.

<sup>93</sup> VACULÍK, K., in: Dvanásť storočí . . ., Bratislava 1967, s. 9; tenže, in: Umění české a slovenské gotiky. Praha 1972, textová časť a katalóg č. 81, 82. Tabule pokladá za doklad vyznamenania vplyvu treboňského majstra a intenzívnych vzťahov českého a slovenského umenia za vlády Žigmunda Luxemburského.

<sup>94</sup> Naposledy sa k tejto problematike vyslovil K. Vaculík v rámci publikácie VACULÍK, K.: Gotické umenie Slovenska. Bratislava 1975, s. 43. Trvá na myšlienke bezprostredného vzťahu k českému maliarstvu. Tentoraz ho konkretizuje zistením podob v podaní postáv z Reininghausovým oltárom. Prvý raz pripúšťa i možnosť sprostredkujúcej úlohy „nejakej inej, napr. rúkúšej oblasti“, pokladá ju však za sekundárnu oproti primárnej genetickej väzbe s českým maliarstvom. Pridŕža sa datovania do rokov 1420—1430.

<sup>95</sup> GÜNTHEROVÁ, A.: c. d., s. 66, 68, 70 a n.

<sup>96</sup> Umění na Slovensku, s. 21; Umění české a slovenské gotiky, č. kat. 81, 82. Tu sú presnejšie rozmery: 103,5 × 48,1 cm.

<sup>97</sup> OETTINGER, K.: c. d., s. 110.

<sup>98</sup> WAGNER, VI.: Vývin, s. 33; VACULÍK, K.: pozri pozn. 93, 94.

<sup>99</sup> O skúmanej problematike pozri URBACH, Z.: „Dominus possedit me“, Beitrag zur Ikonographie des Josephzweifels. Acta historiae artium, 20, 1974, zv. 1—2, s. 254—258. Autorka sa pokúša stotožniť autora tabule z Güssingu, znázorňujúcej Máriu pri pradení, s Majstrom bratislavskej sv. Alžbety. Zdôvodňuje to údajne takmer identickými formálnymi znakmi (napr. podaním trávnatého základu, kontúrovania drapérií, kresbou očí, podobnosťou obličajov a kresby rúk). Odlišnosti zdôvodňuje zlým stavom bratislavských obrazov, najmä ich spodných častí. Autorkino dôvodenie nie je presvedčivé. Ak je súvis tabule z Güssingu s okruhom Majstra madony na polmesiaci nepochybny, v prípade bratislavských obrazov ide o odlišnú výtvarnú štruktúru i rukopisné znaky. V prípade güssingského diela ide o prevahu detailného pozorovacieho realizmu, tvoriaceho celok diela skladaním veľmi presne opísaných jednotlivostí, ktorý sa spája s úsilím o priestorové konštruovanie. V bratislavských obrazoch prevláda maliarske podanie, úloha farby je väčšia. Nemožno to pripísať len na vrub neskorším premaľbám a zlému stavu, o ktorých inak niet pochýb. Realizmus detailov, i v bratislavských dielach nesporný, však ustupuje úsiliu o psychologické prehĺbenie, o tzv. vnútorný dej. S tým súvisí aj pomerne väčší dôraz na farbu a splyvavé podanie tvarov (samozrejme v rámci neskorostredovekého pojmovno vymedzujúceho chápania). Bratislavské tabule patria k inému prúdu. Nesmerujú k realistickému opisu, ale k dejovosti (pravda, tu stále viazanej základňou reprezentácie). Rozdiel je síce len relatívny, iba v pomere primárnosti zložiek, ale predsa evidentný. Pokiaľ ide o rukopisné prvky, stačí porovnať drobné našpúlené ústa güssingskej Márie so širokými, šikmo mimo osi nosa vysunutými perami bratislavských svätíc, aby bola odlišnosť autorských rúk celkom bez pochýb. To isté platí aj pre porovnanie güssingskej tabule s hlohovskými tabuľami. Namiesto prevažujúceho realizmu detailov, odkázaného na svetlú farebnú škálu a presné vymedzovanie opísaných prvkov, tu nachádzame

sklon k temnosvitnému chápaniu, nesporne súvisiaci s úsilím o vyjadrenie vnútorného, psychologického deja. Namiesto triezveho racionalizmu opisu nachádzame tendenciu k citovému psychologizmu, napriek tomu, že aj ona sa pohybuje na platforme dobovo prevládajúceho opisného realizmu.

<sup>100</sup> OETTINGER, K.: c. d., s. 110; STANGE, A.: c. d., s. 23; a iní.

<sup>101</sup> OETTINGER, K.: c. d., obr. 8; STANGE, A.: c. d., obr. 13. Ide o tvár jedného z klačiach drábov pod krížom.

<sup>102</sup> STANGE, A.: c. d., s. 15.

<sup>103</sup> OETTINGER, K.: c. d., s. 30 a n.

<sup>104</sup> STANGE, A.: c. d., s. 15 a n.

<sup>105</sup> Takto zaraďuje veľké linecké Ukrižovanie STANGE, A.: c. d., s. 16. OETTINGER, K.: c. d., s. 32, ho začleňuje až okolo polovice 15. storočia v súvislosti s úsilím datovať diela vo vzťahu k predpokladanému obdobiu života Hansa z Tübingenu.

<sup>106</sup> Práve Majster lineckého Ukrižovania a Majster Andrejovho oltára sú si natoľko blízki, že ich neraz stotožňujú. Pozri katalóg Gotik in Österreich, Krems an der Donau 1967, s. 103 a pozn. 7.

<sup>107</sup> Datovanie pašiových obrazov z Považia kolíše medzi zaraďovaním do tridsiatych a štyridsiatych rokov 15. storočia. Pozri OETTINGER, K.: c. d., s. 35; STANGE, A.: c. d., s. 18—19; ROSENAUER, A.: c. d., s. 103; VĚGH, J.: c. d., obr. 7.

<sup>108</sup> Na to poukázal RADOCSAY, D.: c. d., s. 60.

<sup>109</sup> ROSENAUER, A.: c. d., s. 104. L. Baldass hovorí konkrétnejšie o činnosti v rokoch 1437—1450, pozri Gotik in Österreich, Wien—Hannover—Bern 1961, s. 62. K problematike tzv. Majstra z hradu Lichtenstein a k otázke rozlíšenia viacerých autorov pozri OETTINGER, K.: c. d., s. 62 a n.; STANGE, A.: c. d., s. 24 a n. Väčšinou sa rozlišuje medzi Majstrom Pašii a autorom Života Márie a detstva Ježišovo.

<sup>110</sup> OETTINGER, K.: c. d., s. 63 a n.; STANGE, A.: c. d., s. 26—27. Oettinger uvažuje o možnosti príslušnosti Majstra z hradu Lichtenstein k dielni Hansa z Tübingenu. V tvorbe Majstra mariánskeho života nachádza užší vzťah k Majstrovi Obetovania. Podobne A. Stange. O vplyve Hansa Multschera na tvorbu uvedených maliarov sa nepochybuje.

<sup>111</sup> STANGE, A.: c. d., obr. 45.

<sup>112</sup> OETTINGER, K.: c. d., obr. 61b.

<sup>113</sup> Mariánsky cyklus sa kladie do tridsiatych rokov, lichtensteinské tabule a Pašiový cyklus do konca štyridsiatych až päťdesiatych rokov 15. storočia. STANGE, A.: c. d., s. 27—28.

<sup>114</sup> OETTINGER, K.: c. d., obr. 100b.

<sup>115</sup> Tamže, obr. 101a.

<sup>116</sup> Okrem toho aj v chápaní temnosvitu. Na hlohovských tabuľach sa do popredia dostáva kontrast svetlých a tmavých častí; na bratislavských nejde o kontrast, ale o farebné zjednocovanie. S konečným úsudkom však treba počkať, kým bratislavské tabule nebudú reštaurované.

<sup>117</sup> OETTINGER, K.: c. d., s. 110, hovorí dokonca o vzťahoch k tvorbe tzv. Majstra Albrechtovho oltára, ktorý, ako je známe, je v kontexte viedenského maliarstva prvým dôsledným formulovateľom neskorogotického lámaného štýlu. Oettingerovo tvrdenie sa zdá byť príliš odvážne, i keď vzhľadom na datovanie bratislavských tabuľ nie je znalosť tvorby spomínaného majstra, pôsobiaceho v druhej polovici tridsiatych rokov, celkom nemožná.

<sup>118</sup> Najmä tvorba Majstra votívneho obrazu zo St. Lambrechtu; pozri STANGE, A.: c. d., s. 15 a n.

<sup>119</sup> Máme na mysli tabule z Považia, znázorňujúce pašiové výjavy.

<sup>120</sup> Ide o obraz Narodenia, pozri STANGE, A.: c. d., obr. 35.

<sup>121</sup> PÄCHT, O.: Die bischofshofener Ablassstafel. Österreichische Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege, 23, 1969, č. 1—2, s. 1—6, obr. 1, 9.

<sup>122</sup> Aj puncovanie svätôžiare bischofshofenskej tabule je zreteľne odlišné od puncu bratislavských a hlohovských tabuľ. Odlišné je aj chápanie priestoru, aj podanie odevu.

<sup>123</sup> PÄCHT, O.: c. d., s. 5.

<sup>124</sup> Tamže, s. 3—4.

<sup>125</sup> Tamže.

## Вклад в проблематику связей австрийской и словацкой живописи на досках во второй четверти 15 века

Если бы нам пришлось подытожить результаты, к которым мы пришли в вопросе о связях нашей и австрийской живописи на досках во второй четверти 15 века, то мы могли бы сформулировать их следующим образом: на территории Западной Словакии сохранилось значительное число произведений живописи на досках, не принадлежавших лишь в сферу влияния Венской живописной школы, а прямо в ее круг.

К давно известным доскам из Поважья и Bratislavy в последнее время прибавились произведения живописи из Глоговца. Все они не только вырастали из Венской живописной школы, но по своей стилиевой структуре составляют звено ее эволюционного ритма. Если поважские доски являются прямыми творениями Мастера Андреевского алтаря, или же Мастера Распятия из Линца, следовательно произведениями реконструированного венского художника, то браτισлавские и глоговецкие работы нельзя приписать руке ни одного из до сих пор известных венских мастеров. Так как источником искусства мастера Андреевского алтаря был мастер Жертвоприношения, то того же мастера можно считать учителем глоговецкой живописи. Хотя он и принял также другие импульсы, главным образом от младшего поколения, все же он самым теснейшим образом связан именно с мастером Жертвоприношения, творчество которого можно считать исходным пунктом художественной и стилиевой структуры глоговецких досок. Связи, которые прослеживаются в глоговецкой живописи с произведениями, младшего поколения, главным образом с творчеством мастера Андреевского алтаря, — это сходство как по времени, так и вытекающее из одинакового стилиевого источника обоих авторов — из творчества мастера Жертвоприношения. Поэтому автора глоговецкой живописи можно считать младшим, чем был мастер Жертвоприношения, но немного старшим, чем был мастер Андреевского алтаря, или, по крайней мере, за художника более консервативного. Но и так важно, здесь можно говорить о некоторых сходствах. Картины страстей Христовых из коллекции Янковиха, приписываемые мастеру Андреевского алтаря, происходят из той же области, как и глоговецкие доски — из Поважья.

В равной мере и конечный источник браτισлавских досок можно видеть в творчестве мастера Жертвоприношения. Но решающие импульсы их автор перенял от мастера Распятия из Линца. Связи с этим выдающимся мастером, и прежде всего с его великим Распятием из Линца, независимо от того, можно ли его отождествить с мастером ларственной картины из Св. Ламбрехта или нет, свидетельствуют прежде всего о принадлежности браτισлавских досок к более молодому течению, к венской живописи соловых годов 15 века. Так можно объяснить и известное сходство браτισлавской живописи с ранними работами мастера Андреевского алтаря, а именно с упоминаемыми

досками из Поважья. Не безинтересен и тот факт, что мастер Андреевского алтаря иногда заменяется с мастером Распятия из Линца (прежде всего это касается поважских досок), следовательно с художником, с творчеством которого браτισлавские доски имеют значительное сходство. Очевидно, дело тут в очень сложных, взаимно переплетающихся связях, — но пусть их оценка любая, кажется, что браτισлавские доски относятся к тому течению, которое еще глубоко во второй четверти 15 века льнуло к старым стилиевым принципам и которое новые проблемы позднего готического стиля решало старыми средствами. Если браτισлавская живопись линейристическим маньеризмом указывает на великое Распятие из Линца, то с другой стороны в ней можно найти также некоторое сходство с творчеством мастера (или мастеров) из замка Лихтенштейн. Они стоят на пороге ломанного стиля. Ввиду их традиционализма есть основания предполагать, что их автор принадлежал к старшему поколению, чем мастер из замка Лихтенштейн.

Первоначально автору браτισлавских досок приписывались как его ранние работы также три доски из немецкой частной коллекции. Однако при сравнении было обнаружено, что доски имеют непосредственную связь именно с глоговецкими досками, и такого рода, что их можно приписать одной и той же руке художника, даже, вероятно, и к совместному созданию алтаря. Но с другой стороны сравнение вело к необходимости проверить до сих пор существующее отождествление автора браτισлавских досок с автором досок из немецкой частной коллекции. На основании этой проверки кажется, что несмотря на значительное сходство между браτισлавской и глоговецкой живописью, будет вернее считать, что мы имеем дело с двумя отдельными художественными личностями, а не с развитием одного художника. Все же связи между ними более узкие, нежели их связи с остальными произведениями венской живописи, если и не в смысле стилиевого понимания (здесь произошло смещение, вызванное младшим временем возникновения браτισлавских досок), то касательно знаков автора или мастерской. Это привело нас к гипотезе, что автор браτισлавских и автор глоговецких досок вероятно работали совместно в одной мастерской.

Хотя подлинное происхождение этих произведений не установлено точно, бросается в глаза, что именно произведения, которые обнаруживают между собой значительные связи, происходят с той же территории — Западной Словакии. Это относится не только к связям между браτισлавскими и глоговецкими досками, но до известной степени также говорит о их связи с Поважьем. У всех из них окончательный источник в искусстве мастера Жертвоприношения, но относятся они к более молодому поколению и переняли новые импульсы. Эта взаимосвязь ввиду поразительно близкого географического места находки исследуемых произведений привела нас к гипотезе,

что в этом случае дело могло бы касаться мастерской, члены которой хотя и могли обучаться в Вене и остались с ней в постоянной художественной связи, но вероятно долгое время работали на территории Западной Словакии. Эта мастерская могла работать с тридцатых годов в Западной Словакии, возможно прямо в Братиславе. Тесные художественные связи этого города с соседней Веной и в средние века, как и родственные и политические связи дочери Сигизмунда Алжбеты (Елизаветы) с Австрией (не безинтересно, что одна братиславская доска изображает именно святую Алжбету, подобно как рельефы ксшицкого собора, имеющие также непосредственную связь с Сигизмундом) эту возможность поддерживают. Это означало бы,

## Beitrag zur Problematik der Beziehungen der österreichischen und slowakischen Tafelmalerei im zweiten Viertel des 15. Jahrhunderts

Sollten wir die Ergebnisse, zu denen wir in der Frage der Beziehungen unserer und der österreichischen Tafelmalerei im zweiten Viertel des 15. Jahrhunderts gelangten, zusammenfassen, könnten wir sie folgendes formulieren: auf dem Gebiete der Westslowakei wurden mehrere Tafelgemälde erhalten, die nicht nur in die Sphäre der Wirkung der Wiener Malerschule, sondern in ihren unmittelbaren Umkreis gehören. Zu den schon seit längerer Zeit bekannten Tafeln aus dem Waagtal und aus Bratislava kamen in der letzten Zeit noch Gemälde aus Hlohovec dazu. Alle sind nicht nur aus der Wiener Malerschule hervorgekommen, sie bilden vielmehr durch ihre Stilstruktur einen Bestandteil ihres Entwicklungsrhythmus. Wenn die Tafeln aus dem Waagtal eigene Werke des Meisters des Andreasaltars, bzw. des Meisters der Linzer Kreuzigung sind, also Werke eines rekonstruierten Wiener Künstlers, so können die Tafeln aus Pressburg (Bratislava) und Hlohovec der Hand keines der bisher bekannten Wiener Meister zugeschrieben werden. So, wie die Quelle der Kunst des Meisters des Andreasaltars der Meister der Darbringung war, kann derselbe Meister als Lehrer des Autors der Tafeln aus Hlohovec betrachtet werden. Dieser empfing zwar auch andere Anregungen, besonders jene der jüngeren Generation, aber seine unmittelbaren Beziehungen binden ihn gerade zum Meister der Darbringung, dessen Werk als Ausgangspunkt der künstlerischen und stilistischen Struktur der Tafeln aus Hlohovec betrachtet werden kann. Die Beziehungen, die die Tafeln aus Hlohovec mit den Tafeln der jüngeren Generation aufwiesen, besonders mit den Werken des Meisters des Andreasaltars, haben einerseits eine zeitgemäße Ähnlichkeit, andererseits eine Ähnlichkeit beider Autoren die aus derselben Stilquelle entspringt — nämlich aus dem Werke des Meisters der Darbringung. Deshalb kann der Autor der Tafeln aus Hlohovec als jünger im Vergleich zu dem Meister der Darbringung, doch als etwas älter als es der Meister des Andreasaltars war, oder mindestens als mehr konservativer Künstler betrachtet werden. Auch so ist es aber wichtig, dass von gewissen Ähnlichkeiten gesprochen werden kann. Die Passionsbilder aus der Sammlung von Janko

что произведения, имеющие непосредственное отношение к венской живописи, но сохранившиеся на нашей территории, нельзя считать импортированными, или даже импортированными в позднейшее время, а, наоборот, являющимися свидетелем прямой деятельности из Вены пришедших, или по крайней мере там обучавшихся живописцев. Другими словами, это означало бы, что Западная Словакия во второй четверти 15 века не была только областью, куда вывозилось чужое искусство, но и областью, которая сама принимала прямое и активное участие в художественном творчестве культурной области, выходящей за пределы государственных границ.

vich, die dem Meister des Andreasaltars zugeschrieben werden, stammen aus demselben Gebiet wie die Tafeln aus Hlohovec — aus dem Waagtal.

Auch die endgültige Quelle der Pressburger Gemälde kann im Schaffen des Meisters der Darbringung gesehen werden. Entscheidende Anregungen jedoch entnahm ihr Autor dem Meister der Linzer Kreuzigung. Die Beziehungen zu diesem fortgeschrittenem Meister, vor allem zu seiner grossen Kreuzigung aus Linz, ohne Rücksicht darauf, ob er mit dem Meister der Votivtafel aus St. Lambrecht identifiziert werden kann oder nicht, zeugen vor allem über die Zugehörigkeit der Pressburger Tafeln zu dem jüngeren Stilstrom, zur Wiener Malerei der vierziger Jahre des 15. Jahrhunderts. Daraus können auch gewisse Ähnlichkeiten der Pressburger Tafeln mit den jüngeren Werken des Meisters des Andreasaltars erklärt werden, und dies gerade mit den erwähnten Gemälden aus dem Waagtal. Interessant ist auch die Tatsache, dass der Meister des Andreasaltars manchmal mit dem Meister der Linzer Kreuzigung (vor allem was die Waagtaler Tafeln betrifft) verwechselt wird, mit dem Künstler also, mit dessen Schaffen die Pressburger Tafeln beträchtliche Ähnlichkeit aufweisen. Es ist offensichtlich, dass es sich hier um sehr komplizierte, untereinander verwickelte Beziehungen handelt, doch wie immer ihre Bewertung auch sein mag, zeigt es sich, dass die Pressburger Tafeln zu dem Entwicklungsstrom gehören, der noch tief im zweiten Viertel des 15. Jahrhunderts an älteren Stilprinzipien festhielt und neue Probleme des spätgotischen Stils auf alte Weise löste. Wenn die Pressburger Tafeln durch ihren linearen Manierismus an die grosse Linzer Kreuzigung hinweisen, kann darin auch gewisse Ähnlichkeit mit den Werken des Meisters (bzw. Meister) von Schloss Lichtenstein gefunden werden. Sie stehen an der Schwelle des sog. spätgotischen gebrochenen Stils. In Betracht ihres Traditionalismus kann vorausgesetzt werden, dass ihr Autor einer älteren Generation angehörte, als der Meister von Schloss Lichtenstein.

Ursprünglich wurden dem Autor der Pressburger Tafeln als jüngere Werke auch drei Gemälde aus deutschem Privatbesitz

zugeschrieben. Bei der Vergleichung zeigt sich jedoch, dass die Gemälde unmittelbare Beziehungen gerade mit den Tafeln aus Hlohovec aufweisen und dies auf solche Art, dass sie derselben Malerhand zugeschrieben werden können und wahrscheinlich sogar auch einem gemeinsamen Altar. Andererseits führte aber die Komparation zur Notwendigkeit die bisherige Identifikation des Autors der Pressburger Tafeln mit dem Autor der Gemälde aus der deutschen Privatsammlung zu überprüfen. Aufgrund dessen scheint es, dass trotz bedeutender Ähnlichkeit zwischen den Pressburger und Hlohovetzer Tafeln es richtiger erscheint zwei verschiedene künstlerische Persönlichkeiten in Erwägung zu ziehen, als über die Entwicklung eines einzigen Malers zu sprechen. Ihre Beziehungen zueinander sind jedoch enger, als ihre Beziehungen zu anderen Werken der Wiener Malerei, wenn auch nicht im Bezug auf ihre Stilauffassung (da kam es zu einer durch die jüngere Zeit der Entstehung der Pressburger Tafeln verursachten Verschiebung), so im Bezug zu den „Autoren-“ oder „Werkstattmerkmale“. Dies führte uns zur Hypothese, dass der Autor der Pressburger und der Autor der Hlohovetzer Tafeln Mitarbeiter in derselben Werkstatt hätten sein können.

Obzwar die ursprüngliche Provenienz dieser Werke nicht einwandfrei festgestellt ist, ist es auffallend, dass gerade Werke, die zueinander bedeutende Beziehungen aufweisen, aus demselben Gebiete stammen — aus der Westslowakei. Dies gilt nicht nur für die Beziehung zwischen den Pressburger und Hlohovetzer Tafeln, aber bis zu einem gewissen Masse auch für ihr Verhältnis zu den Tafeln aus dem Waagtal. Alle haben ihre

endgültige Quelle in der Kunst des Meisters der Darbringung, sie gehören aber schon zur jüngeren Generation und nahmen auch neuere Anregungen an. Dieser gegenseitige Zusammenhang hinsichtlich des auffallend nahen geographischen Fundortes der zur Frage stehenden Werke führte uns zur Hypothese, dass es sich um eine Werkstatt handeln könnte, deren Mitglieder zwar in Wien geschult wurden und mit dieser Wiener Schule in ständigem Kontakt blieben, wahrscheinlich aber dauernd auf dem Gebiete der Westslowakei arbeiteten. Die Werkstatt mag in den dreissiger und vierziger Jahren in der Westslowakei gewirkt haben, möglicherweise direkt im damaligen Pressburg. Die engen künstlerischen Beziehungen dieser Stadt zum benachbarten Wien im Mittelalter, sowie die dynastischen und politischen Beziehungen Siegmunds Tochter Elisabeth zu Österreich (es ist nicht uninteressant, dass eine der Pressburger Tafeln gerade die heilige Elisabeth darstellt, genau so wie die Reliefs des Domes in Košice, die auch in unmittelbarer Beziehung zu Siegmund stehen), diese Möglichkeit unterstützen. Dies würde bedeuten, dass Werke, die jedoch auf unserem Gebiet erhalten blieben, nicht als blosser Import, oder sogar als Import späterer Epochen betrachtet werden können, dass sie vielmehr ein Beweis direkter Tätigkeit aus Wien gekommener, oder wenigstens dort geschulter Maler auf dem Gebiet der Westslowakei sind. In anderen Worten würde es bedeuten, dass die Westslowakei im zweiten Viertel des 15. Jahrhunderts nicht nur ein Gebiet war, in das fremde Kunst importiert wurde, sondern ein Gebiet, das direkt und aktiv am künstlerischen Schaffen des die Grenzen des Staates überschreitenden Kulturkreises teilnahm.

# Korpus z Prešova

MÁRIA SPOLOČNÍKOVÁ

Neskorá gotika priniesla vo výtvarnom umení rad nových hodnôt. V podstate išlo o príznaky rozchodu so stredovekom, ktorý prebiehal zložitým protirečivým vývinom, súhrou a konfliktmi často aj protichodných myšlienkových prúdov. Medzi najvýznamnejšie osobnosti tejto epochy na našom území patrili, ba bol aj jej dovršiteľom, rezbár Majster Pavol z Levoče; jeho tvorba pramenila z estetických názorov z konca 15. a začiatku 16. storočia, keď vyvrcholilo všetko jeho jedinečné umelecké úsilie.

Do zoznamu pomerne bezpečne atribuovaných prác Majstra Pavla možno najnovšie zaradiť i samostatne stojace dielo, pravda, zatiaľ bližšie neopísané,<sup>1</sup> ale iba stručne zahrnuté do „Súpisu pamiatok na Slovensku“<sup>2</sup>: polychrómovanú drevorezbu ukrižovaného Krista zo severnej kaplnky r. k. farského kostola sv. Mikuláša v Prešove,<sup>3</sup> znovuobjavenú iba pred niekoľkými rokmi. Tvorila pravdepodobne súčasť kalvárie, z ktorej sa ostatné plastiky nezachovali alebo dodnes o nich nevieme.

Na tomto mieste treba spomenúť aj dva fragmenty gotických plastík, prechovávané v dezolátnom stave v kostole sv. Martina v Lipanoch,<sup>4</sup> ktoré boli v rokoch 1950—1969 uložené ako depozit v Oblastnom múzeu v Prešove. V rokoch 1967—1969 sa po nezdarenom pokuse o záchranu v sabinovskom múzeu tieto torzá dostali späť do lipianskeho farského kostola. Sú to asi pozostatky sôch Panny Márie a sv. Jána evanjelistu, ktorých terajší vzhlad, žiaľ, umožňuje len povrchné porovnanie s našim korpusom. Stav samého dreva a polychrómie obidvoch torz sú v havarijnom štádiu. Chýbajú spodné časti plastík, a tak nateraz ťažko možno zistiť ich pôvodnú výšku, ktorá by pomohla, ak nie umožnila zaradiť ich do jedného celku s našim

korpusom. Chýbajú aj veľké časti rúcha na bokoch. Ostatné, ešte zachované a dodatočne neopracované časti drapérie, ako aj obidve premaľované hlavy dávajú však tušiť dobrého rezbára. Sochy, rozpadnuté skoro na nepoznanie, videli sme v kostole v Lipanoch roku 1969.

Maďarský historik umenia D. Radocsay<sup>5</sup> predpokladá, že lipiansky Kristus na kríži<sup>6</sup> pochádza z niekdajšieho oltára sv. Kríža, ku ktorému patrili Bolestná P. Mária a Ján evanjelista. Súčasne preberá Divaldovo tvrdenie,<sup>7</sup> že už v 18. storočí vyrezali z týchto dvoch postranných figúr sv. Annu a sv. Vavrinca a pridali k uvedeným sochám príslušné atribúty. Ako uvádza Divald, roku 1913 stáli obidve sochy ešte samostatne v Dessewffyho kaplnke v Lipanoch. Dokedy tvorili inventár kostola sv. Martina sa nám nepodarilo zistiť. Po častom premiestňovaní utrpeli už aj tak porúchané plastiky ďalšiu škodu aj na polychrómovaní, a to v dôsledku skladovania v mimoriadne vlhkom a aktívnym červotočom zamorenom prostredí.

Korpus z Lipian je v pomere k obidvom spomenutým v tom čase slohovo nejasným torzám predsa len príliš vysoký, a preto ťažko možno uveriť, že tvoril súčasť vnútornej výplne bývalého oltára. Predpokladalo by to existenciu rozmernej gotickej archy, po ktorej v kostole sv. Martina v Lipanoch niet stopy. Je tu však iná skutočnosť: pôvodne gotická, rozmermi nepriliehavo malá a nízka archa, v ktorej teraz stojí sekundárne umiestnená Pieta z Lipian, mohla by byť pozostatkom oltára sv. Kríža, z ktorého sa pôvodná náplň — nevedno prečo — vybrala a použila, resp. rozčlenila na iné účely. Proporčne by táto archa zodpovedala rozmerom nášho „prešovského“ korpusu a obsahu oltára sv. Kríža. Lipiansky ukrižovaný mo-



Majster Pavol z Levoče: Korpus z Prešova. 1520—1525. Stav plastiky pred reštaurovaním, detail. Foto L. Spoločník



Majster Pavol z Levoče: Korpus z Prešova. 1520—1525. Stav plastiky po reštaurovaní, detail. Foto E. Spoločník

hol byť v období gotiky upevnený na tráme priečne cez víťazný oblúk na veľkom kalváriovom kríži. Divald uvádza,<sup>8</sup> že tento veľký korpus sa nad víťazný oblúk dostal až v priebehu 18. storočia a súčasne zverejňuje fotografickú reprodukciu interiéru (asi z roku 1913), na ktorej vidieť Krista v značnej výške čelnej steny víťazného oblúka. Pod korpusom na fotografii bol umiestnený emblém, z ktorého po reštaurovaní vysvitlo, že nepatrila na kríž ako sprievodný znak jedného z evanjelistov z obdobia gotiky, ale že je to znak mesta so siedmimi lipami<sup>9</sup> a bol vyhotovený v 18. storočí.

Z uvedeného možno teda nepriamo usudzovať, že v Lipanoch mohli byť dva korpusy. Náš znovuobjavený korpus Krista z Prešova bol umiestnený v malom pristavanom výklenku z vonkajšej strany len od začiatku 19. storočia. Či tu bol od čias vystavania kaplnky práve tento náš korpus dnes ťažko rozhodnúť. Neuveriteľný počet náterov olejových farieb z 19. storočia na všetkých sochách a hustota renovácií celého

prístavku by mohli naznačovať, že áno. Nevieme presne, kedy sa tento korpus do Prešova dostal a odkiaľ. Možno ho spájať s dvoma fragmentmi plastík, s ktorými mohol pôvodne tvoriť jednu skupinu Ukrižovania v Lipanoch na oltári sv. Kríža? Migrácia sôch pre farské a liturgické potreby je pre malú vzdialenosť obidvoch lokalít ľahko možná. Poznáme príklady premiestňovania kostolného zariadenia i celých oltárnych súborov (napr. bardejovský oltár Večere Pána do košického dómu a pod.). Alebo patrila plastika do pôvodného vybavenia interiéru prešovského chrámu sv. Mikuláša, a len keď sa ukázala potreba adorácie Kalvárie (a z tohto dôvodu ku gotickému kostolu pristavali kaplnku), korpus z vnútra preniesli do vonkajšieho priestoru? Zo staršej, dostupnej literatúry sa o ňom nič nedozvedáme. Temné severné pološero kaplnky ho totiž po celé desaťročia bez povšimnutia pohlcovalo. Po jeho znovuobjavení sa pristúpilo k reštaurovaniu v rokoch 1972—1973.<sup>10</sup> Aj keď sa korpus nezachoval neporušený, treba ho zaradiť





Majster Pavol z Levoče: Korpus z Prešova. 1520—1525. Sonda v inkarnáte s premalbami, detail. Foto L. Spoločník

medzi tú časť majstrovej tvorby, ktorá vyšla priamo z jeho dielne. Pre koncepčnú istotu, vyváženost a výrazné tvárne znaky možno ho smelo počítat k vrcholným výkonom rezbárskeho umenia na našom území. Znázorňuje vo vysoko dramatickej forme pohnutie človeka a emócie jeho utrpenia. V pôvodnom tvorcomvom zámere a v autentickom prostredí stredovekého chrámu by toto dielo vyniklo oveľa intenzívnejšie ako pri jeho sekundárnom umiestnení.<sup>11</sup>

V snahe o umeleckú účinnosť plastiky a o logický kompozičný rámec sa i tu objavila tendencia chápať motív nielen ako výraz určitých citov, ale hlavne ideí. Dielo Majstra Pavla popri intelektuálnej myšlienke a expresívnom výraze má i znaky naturalistického vnímania neskorého stredoveku. Majster podáva vrcholný moment smrti, ako aj zvláštny, do seba uzavretý mier. Kristova tvár je pohrúžená do akejsi vznešenej bolesti koncentrovaného až meditatívneho charakteru. Stavba jeho tela napriek menším rozmerom<sup>12</sup> je monumentálne jednoliato koncipovaná.



Majster Pavol z Levoče: Korpus z Prešova. 1520—1525. Snímanie premalieb, detail. Foto L. Spoločník

Sloh diela je naplno vykryštalizovaný, výraz je poetický. Silueta rezby, jej lyrika a súčasne aj vnútorný dramatický náboj sa však strácali na nepôvodnom kríži. Kristus bol totiž umiestnený na mohutné, hrubo otesané brvná s mnohými nánosmi farieb z 19., a najmä z 20. storočia.

Záujem profesionálov sa obrátil aj na štúdium polychromie tohto diela, ktorá je svojším prostriedkom neskorogotického vyjadrenia. Reštaurovanie korpusu potvrdilo veľkosť tohto slohu i so všetkými jeho charakteristickými črtami, ktoré ľudia azda ani nechápali, a tým menej oceňovali za autorovho života.

Patril Majster Pavol u nás medzi prvých, čo zámerne využili farbu glejovokriedového podkladu vzhľadom slonovej kosti na pletový tón mŕtveho inkarnátu? Podľa všetkého áno. Faktom je, že autorka počas svojej štvrtstoročnej reštaurátorskej praxe — odkrývala pôvodnú gotickú polychromiu na vyše päťdesiatich drevených plastikách a reliéfoch zväčša z okruhu Majstra Pavla — nestretla sa s natoľko

preukázateľným dokladom tejto skutočnosti. Poznáme celý rad artefaktov i rozsiahlych sochárskych a maliarskych súborov s podobnou tendenciou z tohto, ale aj z neskoršieho obdobia v iných krajinách (v Rakúsku, Nemecku, Holandsku; u nás Svätelský oltár v Adamove pri Brne z dolnorakúskeho Zwettlu), ale v doteraz zachovaných a reštaurovaných fondoch neskorogotického sochárstva na Slovensku a z predpokladanej domácej produkcie sú klasickým príkladom s redukovanou farebnosťou iba dve menšie plastiky svätcov vo farskom kostole sv. Jakuba v Levoči. Sú to sochy sv. Kozmu a sv. Rocha z konca 15. storočia. Ich vzhľad pripomína alabaster; vhodne zapadajú do kamennej architektúry a spĺňajú tým požiadavku farebného pôsobenia celku.

Majster nášho korpusu v rovine cítenia polychromie postupoval tak, že na žltkastý tón kriedovania s glejovou izolačnou vrstvou, pokladaný za farbu mŕtveho tela, priamo aplikoval farbu evokujúcu prúdy tečúcej krvi, stopy po bičovaní, ako aj niektoré prvky gotického naturalistického videnia bez toho, že by na glejovokriedový nános, ktorý prísne sledoval povrch veľmi kvalitného rezbárskeho rukopisu v dreve, bol vopred naniesol na telové partie temperovú farbu bledoružového pletového tónu. Po obidvoch stranách tváre, v okolí brady a svetlých fúzov sa zachovali jednotlivo vyznačené vlásky do kriedy, tónovanie sklopených viečok, očných dúhoviek, ako aj zvlnených vlasov.

Majster Pavol z Levoče — alebo jeho spolupracovník maliar — nevychádzal teda pri tvorbe inkarnátu nášho ukrižovaného z rovnakej, určitým spôsobom kanonizovanej a dávnejšie stabilizovanej základne. Považoval v tomto prípade glejovokriedovú prípravu za svoj vonkajší špecifický výrazový materiál. Touto výnimkou sa vo svojom najplodnejšom období zaradil medzi iniciátorov a pestovateľov tohto netradičného spôsobu použitia daných výrazových prostriedkov. Teoretické zdôvodnenie a praktické východisko tu poskytovalo práve úsilie o redukciu polyfónie farieb, o dichromiu, ktorá neskôr v mnohých krajinách — ako sprievodný znak historických a slohových zmien — vyústila v monochromiu, a na sklonku, alebo skôr v pozvoľnom zániku stredoveku, napokon v úplnú negáciu polychromie a s rôznymi obmenami aj v achrómii umeleckých diel.

Pri takto vyhotovenej farebnosti inkarnátu dielo muselo byť neobyčajne pôsobivé, avšak nemilosrdný zub času mal možnosť vykonať nehatene svoje „Expe-

periment“ s efektným inkarnátom v skúškach vekov neobstál. Ničím nechránený kriedový nános bez vrstvy s vajcovou temperou sa čoskoro znečistil a pigment so spojivom v tmavočervených stopách po bičovaní a prúdoch krvi z rán sprichľadneli. Kraplak silno skrakeloval a takmer na všetkých miestach sa odlupol. Museli nevyhnutne nasledovať zásahy ďalších údržbárov, ktorí v priebehu rokov nanášali na korpus jednu farebnú vrstvu za druhou, zakrývajúc a nerešpektujúc tak majstrov pôvodný zámer. Suverénne zvládnutý rezbársky rukopis Majstra Pavla z Levoče, ktorý bol schopný vnuknúť drevu život, stratil sa v hrubých nánosoch tempier rôzneho zloženia, medzivrstiev, nových podkladov a olejových náterov.

Kristova tvár sa musela doslova vydolovať spod siedmich ako pancier zatvrdnutých vrstiev premalieb i povrchovej nečistoty. Pripojené mikropriehy farebnými vrstvami sú dôkazom uvedených údajov a slúžili ako vodidlo aj pri bližšom určovaní a identifikovaní poslednej telovej — iba fragmentárne zachovanej — vrstvy inkarnátu, ktorá sa mohla ľahko, pre svoj vek, zloženie a vzhľad, omylom pokladať za gotickú, vyhotovenú pôvodným majstrom. Sondy v priebehu reštaurátorských prác a podrobná prehliadka vzoriek pod mikroskopom však ukázali, že ide o veľmi tenkú a jemnú vrstvičku tempéry, nanesej na Kristovo telo oveľa neskôr, ako bol vyhotovený jeho glejovokriedový nános s kresbou tečúcej krvi. Táto tempera je aj v puklinách a v krakeláži kriedy, ako aj v priehlbinkách drobných mechanických poškodení kriedy a vo vláskových trhlinkách obnaženého, ošúchaného dreva korpusu, kde sa glejovokriedový náter pod mnohými dotykmi rúk zodral a pod novšou úpravou bola už viditeľná štruktúra dreva (napríklad na vrchole nosa a kučerách vlasov, závitov brady a fúzov, na ľavom líci, kolenách a inde). Zvyšky temperovej farby ostali v menšej a súvislejšej ploche iba na pravom boku Kristovho hrudníka. Tieto partie majú aj viditeľnú krakeláž, ktorá akoby miestami sledovala krakely pôvodnej kriedovej prípravy. Na jej povrchu nájdeme aj menšie zvyšky červenej farby, ktoré sa zachovali z druhotne namaľovaných prúdov krvi z rán a boli na ružový tón neskoršej tempéry nanesené ľahkými dotykmi štetca. Zotretá časť zadnej strany plastiky (chrbta) je celkom bez kriedového podkladu a bez polychromovania.

Pretože pôvodnú podobu sme chceli poznať čo naj dôvernejšie, neskoršie zásahy sme z povrchu plas-



*Majster Pavol z Levoče: Korpus z Prešova. 1520—1525. Hrubé nánosy premaliieb zakrývali slohotvorné prvky neskorogotickej rezby a polychrómie. Detail inkarnátu pri postupnom snímaní nových náterov. Foto E. Spoločník*



*Majster Pavol z Levoče: Korpus z Prešova. 1520—1525. Odkrytá pôvodná neskorogotická polychrómia na inkarnáte po reštaurovaní, detail. Foto E. Spoločník*





Majster Pavol z Levoče: Korpus z Prešova. 1520—1525. Rôznofarebné vrstvy premalieb prekryvali pôvodný gotický inkarnát. Detail so sondami. Foto Ľ. Spoločník

tiky bez rozdielu odstránili. Všetky novšie farebné nánosy a úpravy boli totiž na úkor pôvodne zamýšľaného vzhľadu. Po vrstvách snímané nátery boli rôznofarebné, väčšinou poplatné dobovej móde: od výrazne ružových tónov až po intenzívnu tyrkysovú zeleň z obdobia expresívneho baroka. Novšia aplikácia stôp po bičovaní a stekajúcich prúdov krvi bola zložená z rôznych červených pigmentov, odlišných od gotických kraplakov, ktoré sú pre sochy ukrižovaných Kristov proveniencie Majstra Pavla také charakteristické.

K štýlovej nejasnosti prispela aj skutočnosť, že dávnejšie poodlamované súčasti plastiky sa nahrádzali novými, diletantsky vyrezávanými doplnkami, ako sú obidve ruky povyššie zápastia, palce na nohách, a najmä predná dekoratívnejšia časť pozláteneho bederného rúška. Deformáciu tvarov zapríčinilo aj množstvo stmelujúcich látok nanášaných nielen na miestach mechanických defektov, ale rozotretých aj po povrchu.

Predovšetkým bola sňatá doštička s novodoplnenými „rukami“, palce nôh a časť prirobeného bederného rúška. Tak isto neboli na rezbe ponechané tmely, ani posledná fragmentovitá, tenká temperová vrstvička neskoršej inkarnátovej farby, ktorá bola v značnom farebnom kontraste s pôvodnou svetlozltou glejovokriedovou vrstvou, nanosenou na rezbu priamo. Po odstránení všetkých nepôvodných náterov sa dokázalo, že glejovokriedová vrstva plnila funkciu inkarnátu a plastika sa v tejto farebnej podobe používala dlhší čas. Vrcholce jej výčnelkov sú oblé a vyhladené. Celok je typicky skrakelovaný a spontánne ošumelý tam, kde rezba vystupovala reliéfovito na povrch.

Pevná, červotočmi len sporadicky narušená štruktúra s neobyčajne tvrdým pancierom pôvodnej veľmi kvalitnej kriedovej prípravy zabezpečili pomerne dobrú zachovalosť vzhľadu zlátených a modro podmaľovaných častí bederného rúška, ako aj farebnej vrstvy na trňovej korune a čiastočne i vo vlasoch. Drevo plastiky bolo ušetrené i pred väčšou ničivou činnosťou drevokazných húb a pliesní napriek tomu, že Kristova socha bola v plytkom výklenku na severnej strane kostola, prístupnej iba z exteriéru, od nepamäti vystavená nepriaznivým poveternostným vplyvom nášho klimatického pásma s meniacimi sa tepelnými a vlhkosťnými pomermi.

Očistením rezby od neskorších nánosov sa dosiahol jej vysoký estetický účinok. Zvýraznila sa nielen obsahová stránka postavy s citovým pátosom, ale vyťažila sa i celá paleta plastických nuansov a objavila sa štý-



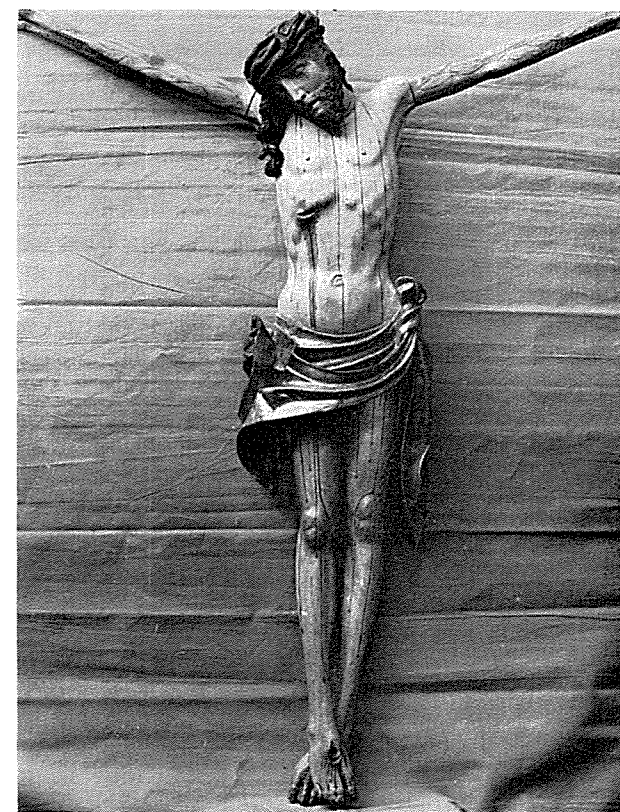
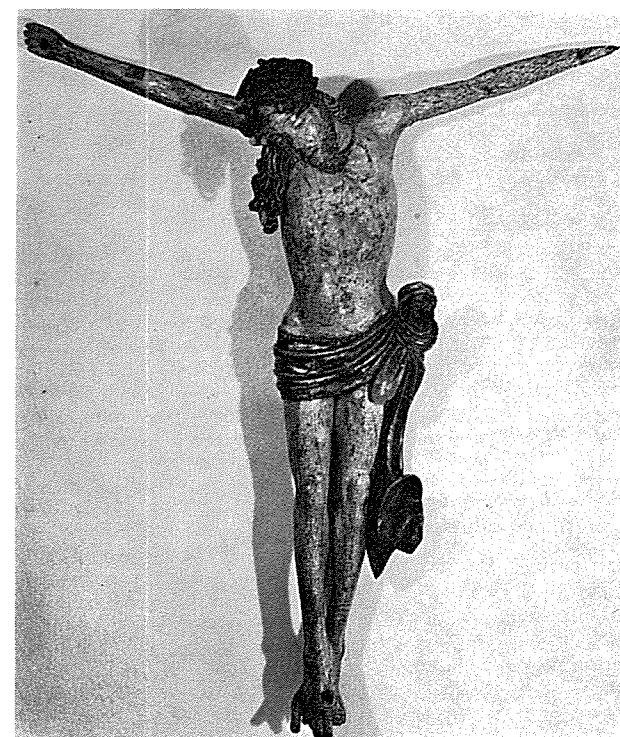
Majster Pavol z Levoče: Korpus z Prešova. 1520—1525. Stav polychrómie po reštaurovaní, detail. Foto Ľ. Spoločník

Majster Pavol z Levoče: Korpus z Prešova. 1520—1525. Pohľad na plastiky po odstránení všetkých nepôvodných vrstiev premalieb a po sňatí nových doplnkov. Foto Ľ. Spoločník

lová proveniencia. Umiestniť korpus opäť v pomerne tmavom výklenku empírovej kaplnky je teraz po očistení mnohých tvrdých náterov viac než riskantné nielen kvôli kolísavým teplotám a extrémnym vlhkostným pomerom, ale najmä pre ovzdušie znečistené výfukovými plynmi z frekventovanej hlavnej ulice Prešova. Preto je nevyhnutné pre umiestnenie a nové uplatnenie sochy nájsť vhodnejší, svetelne primeranejší prístrešok, ktorý by zaručoval aj stále a optimálne mikroklimatické podmienky.

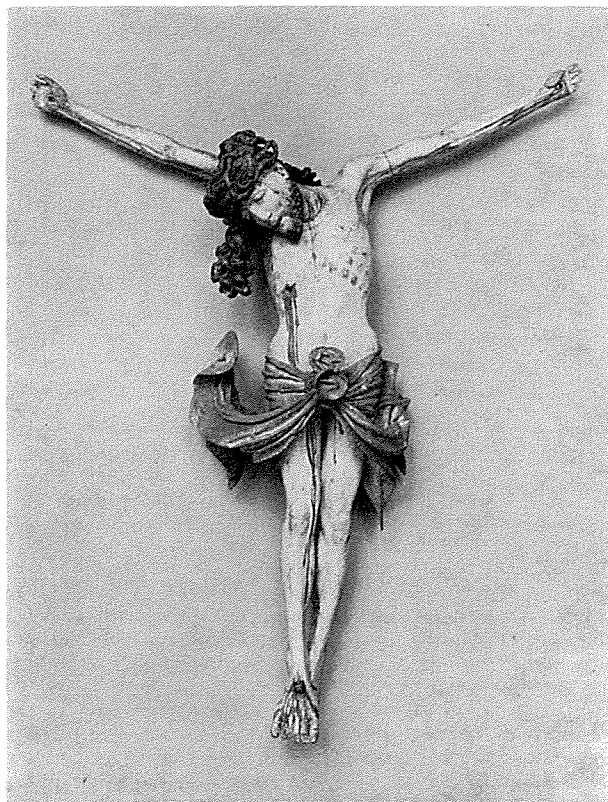
Toto takmer neočakávané objavené, v podstate nekomplikované a do detailov precítené dielo, v ktorom je zdôraznený význam obsahovej zložky, preukázateľne typologicky súvisí s formami a spôsobmi spracovania Krista z tzv. malej kalvárie zo Šarišského múzea v Bardejove,<sup>13</sup> veľkej kalvárie r. k. kostola v Spišskej Novej Vsi,<sup>14</sup> korpusu z Lipian,<sup>15</sup> Malej Lomničky,<sup>16</sup> badať aj určitú príbuznosť s korpusom zo Spišských Vlách<sup>17</sup> a možno aj z Lubice<sup>18</sup> a Strážok.<sup>19</sup> Pri vzájomnej konfrontácii týchto diel zisťujeme, že sa štýlovo odlišujú len veľmi málo; miestami nás upútavajú svojou zhodnosťou v detailoch a niekde aj typologickou totožnosťou, ale aj prínosom novších riešení. Keďže medzičasom bol zreštaurovaný aj korpus zo Spišskej Novej Vsi, Spišských Vlách a z Lipian, možno porovnať týchto niekoľko korpusov navzájom nielen zo stránky slohotvorných prvkov, formovania tela, pohybu, sklonu hlavy, drapérií, ale aj vzácnej polychrómie, ktorá sa na niektorých inkarnátoch zachovala v intaktnom stave.

Bederné rúško (perizónium) našej plastiky je aranžované mohutnou slučkou na ľavý bok tela. Jeden z jeho voľných koncov sa kedysi klenul ponad obidve nohy smelým oblúkom vpred ako u ukrižovaného z Lipian a Spišských Vlách a upínal sa zo strany k pravému lýtku. Dnes na tomto mieste vidieť už len drobné zvyšky ulomeného dreva a dotyky štetca pri nanášaní pôvodnej červenej polimentovej vrstvy pod zlátenie, čo je ďalším dôkazom, že perizónium siahalo aj na opačnú stranu dolnej končatiny. Ostal z neho, žiaľ, iba fragment. Bolo pravdepodobne mechanickými nárazmi poškodené, a preto ho pri predchádzajúcich opravách odrezali a nahradili novým beztvarym kusom pobronzovaného dreva. Druhá polovica voľného,



Majster Pavol z Levoče (?): Korpus z Lipian. Polychrómovaná drevo-rezba. Pohľad na celok po reštaurovaní roku 1972. Foto Ľ. Spoločník





Majster Pavol z Levoče: Korpus zo skupiny Ukrižovania v Bardejove. Okolo 1510. Foto L. Rozman

menej exponovaného konca sa zachovala vcelku neporušená a s typickým protizáhybom v podobe ucha, vyzdvihnutým od stredy lýtka smerom nahor až po koleno. Popri Kristovej ľavej nohe je toto rúško tak isto ako pri Lipianskom korpuse vzdušné a spadáva s určitou neviazanosťou, ľahkosťou a eleganciou nadol. Na bedrá priliehajúca časť rúška je mätko riasená a záhyby sú uložené takmer horizontálne.

Podľa tohto iba sčasti zachovaného perizónia usudzujeme, že bolo trochu jednoduchšie a archaickejšie ako u Krista z Bardejova a zo Spišských Vlách. Alternácie však ostávajú i tu samozrejmosťou. Majstrovi nešlo iba o samoučelné využitie možností, ktoré rezbárska technika poskytuje, ako napríklad pri bardejovskom korpuse, ale o vytvorenie tvaru, v ktorom autor hľadal iba novší spôsob zoskupenia a sklbenia jednotlivých častí drapérie. Pri porovnaní je najbližšie bedernému rúšku z Lipian, s ktorým je takmer totožné, ibaže mohlo byť o niečo smelšie rozvinuté práve v jej chýbajúcej časti. Táto voľná, od uzla odvážne odstupujúca polovica rúška sa končila až na pravom boku

predkolenia, kým pri lipianskom prechádza prísne z ľavej strany, paralelne s bedrami, k pravému boku postavy a vytvára tým polprstenec v pravom zmysle slova. Telo Krista z Prešova sa však od lipianskeho v proporciách odlišuje; lipianske je oveľa štíhlejšie, boky a nohy sú rovnejšie, postava je vyššia, pretiahnutá a meravá hlava v pomere k telu oveľa menšia a menej sklonená. Prešovský, ale najmä bardejovský korpus sa vyznačuje mierne predimenzovanou hlavou s hlbokým, mäkkým sklonom smerom k pravému ramenu.

Trňová koruna bardejovského a prešovského korpusu prekrýva celú hlavu, lipianskeho iba čiastočne a pri spiškovlašskom venčí len čelo: temeno hlavy necháva voľné a vidieť na ňom na dve strany rozčesané vlasy. Tri spomínané hlavy majú dlhý bohatý prúd kučeravých vlasov a smer spádu je totožný, nasmerovaný na pravú stranu hrudníka. Treba poznamenať, že prameň vlasov na ľavej strane, ktorý vychádza nad sluchami, na všetkých troch reštaurovaných hlavách chýba; bol odlomený, alebo azda i úmyselne sňatý neskôr. Vidieť to aj na vlasoch padajúcich na chrbát plastik, aj na sluchách so zvyškami drobných úlomkov. Na prešovskom korpuse zistujeme tento stav hlavne podľa toho, že Kristus tu nemal pôvodne vyrezané ľavé ucho a na celej tejto časti chýba glejovokriedový podklad. Možno, že ľavý prúd vlasov bol vymodelovaný samostatne a vložený do otvoru, ktorý je na hlave pôvodný. Takýto hlboký zárez je aj na opačnej strane hlavy, ale nemožno o ňom s istotou tvrdiť, že je originálny. Domnievame sa, že bol vyhlbený pri barokizácii plastiky pre spevnenie novej glorioly, zostavenej z jednotlivých zväzkov lúčov. Vlasy spiškovlašského Krista oproti tomu sú celkom krátke, priliehajú k hlave a zachovali sa po obidvoch stranách takmer neporušené.

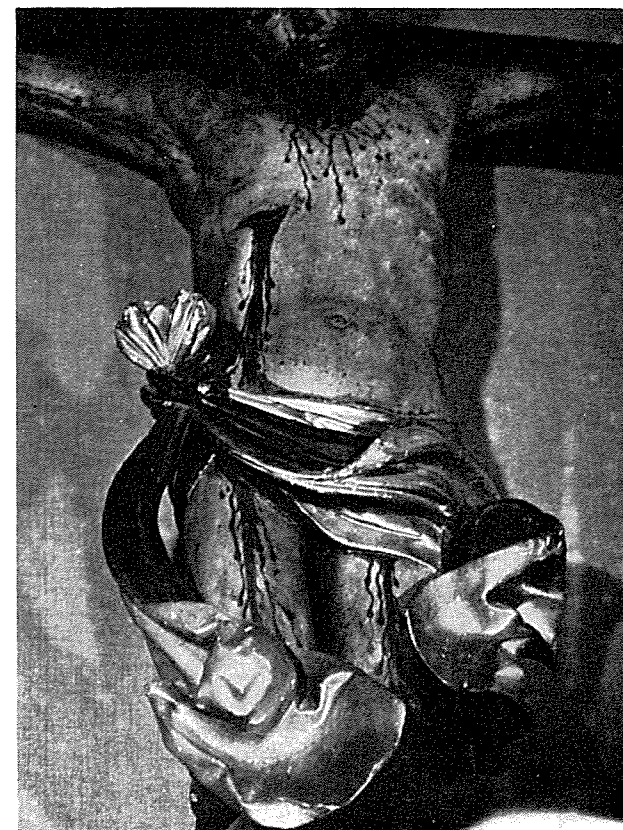
Zadná, neviditeľná časť tela nie je vydlabaná, ale je opracovaná takmer rovnakým spôsobom pri všetkých spomínaných plastikách. Úzky pruh uprostred, krytý dreveným krížom, je bez glejovokriedovej prípravy a bez polychromie.

Okrem uvedeného charakterizujú prešovský korpus aj menšie, zato však nápadne súmerné proporcie. Spiškovlašský Kristus oproti tomu pôsobí dojmom skoro vyvázenej, až atletickej postavy s rovnými bokmi. Jeho hlava nie je sklonená príliš nápadne doprava, ale je spustená na stred realisticky ponímaného hrudníka s takmer horizontálne vystretými ramenami a akoby mierne vysunutým pravým bokom, čo zvý-

razňuje aj sem situovaný veľký uzol bederného rúška. Vysunutie panvy vzniklo preložením pravej nohy cez ľavú, čo napr. majster prešovského tela nezaregistroval. Dolné končatiny sú primerane zakrivené už v hornej časti stehien a sú v pomere k trupu kratšie, čo nebadat pri predošlých troch korpusech. Na spiškovlašskom diele badať veľké úsilie o individualizáciu a výrazovú dynamiku. Z toho by mohlo vyplývať, že tento Ukrižovaný pochádza možno spod dláta iného majstra, že jeho vzorom bola iná dielňa s ešte intenzívnejším zmyslom pre realizmus. Možno v ňom objaviť dokonca aj určité prvky manierizmu 16. storočia, v ktorých sa javí dokonalé poznanie anatómie ľudského tela a jeho pohybových zákonitostí. Celkový vzhľad rezby i odlišné spracovanie polychromie predstavuje poňatie, podmienené odlišnou dimenziou poznania, čo sa po reštaurovaní javí mimoriadne presvedčivým spôsobom. Klasickou technikou vyhotovený inkarnát s dynamickou kresbou je — oproti lipianskej, spiškovnovoveskej i bardejovskej polychromii, realizovanej v jej charakteristických výrazových nuansách a formách — obohatením, znásobujúcim estetické pôsobenie.

Z uvedeného vyplýva, že prešovské rezbárske dielo je v členení aj proporciách najviac podobné korpuse z tzv. malej kalvárie v Bardejove, do ktorého Majster Pavol vložil všetku intenzitu svojho citom prekypujúceho talentu; v stvárnení bederného rúška, ako sme videli, je s menšími formálnymi obmenami podobné korpusom z Lipian a Spišských Vlách. Veľká podobnosť línií a obrysov tela, takmer zrkadlová totožnosť pri modelácii hrudníka, rebier, bokov, kolien, prieľavkov, palcov i chrbtovej časti, príbuznosť v štylizovaní, riasení a skladbe drapérií, v spôsobe viazania uzla rúška na bedrách i podobnosť v ďalších už opísaných komponentoch s ostatnými korpusemi a dielami, ktoré dejiny umenia pripísali Majstrovi Pavlovi z Levoče,<sup>20</sup> preduroujú zatiaľ aj náš korpus z Prešova do rúk tohto majstra a kladú ho do rokov 1520 až 1525.

Slohová súvislosť s tvorbou Víta Stwosza je aj tu istá, i keď je pritom ťažko postrehnuteľná jej vývinová kontinuita a priama nadväznosť na jeho prejav.<sup>21</sup> Novozistené, nateraz len skromné poznatky nie sú však zanedbateľné. Umelecký vývin Majstra Pavla a výsledky prác jeho spolupracovníkov, tovaršov v jeho predpokladaných veľkých dielňach, aj nasledovníkov v okruhu jeho pôsobnosti sú predbežne



Neznámy majster: Krucifix zo Spišských Vlách. Polychromovaná drevorezba. Pohľad na bederné rúško a nepremalovaný inkarnát, detail. Foto E. Spoločník

zahalené mnohými nejasnosťami. Preto je potrebná neustála konfrontácia a analýza každého novonastoleného príspevku.

Invenčná pôsobivosť a myšlienkové bohatstvo zaraďujú aj toto dielo medzi výtvary, ktoré podnes znesú prísne meradlá. Jeho estetická hodnota je relatívne konštantná; je neklamným dôkazom toho, že Majster Pavol z Levoče a jeho predpokladaný polychromista oplývali fantáziou, presnosťou i pohotovosťou. Používali pritom mimoriadne kvalitný materiál.

Toľkoto o niektorých polychromovaných drevorezbách s „ukrižovaným“, ktoré boli dostupné a čiastočne reštaurátorsky spracované. Ostávajú ďalšie — dokonca kľúčové — a to kríže, o autentičnosti ktorých zatiaľ niet príčin pochybovať, ale aj také, ktoré patria, ako predpokladáme, do veľmi vzdialeného okruhu pôsobnosti Majstra Pavla z Levoče. Sú to štíhly a tenký Kristus z Lubice, podľa Radocsaya z levočskej dielne pochádzajúci kríž z Malej Lomničky, výtvarne menej

výrazný korpus zo Strážok, možno aj mohutné Kristovo telo z Kežmarku<sup>22</sup> a ďalšie.<sup>23</sup> Väčšinu z nich pokrýva ešte množstvo neprehľadných nánosov, nečistoty. Sochárske spracovanie i pôvodná polychrómia sú pod niekoľko milimetrov hrubou vrstvou novších premalieb a nepôvodného kriedovania, ktoré môžu zakrývať dodatočné doplnky, ale aj rezbársky opracované časti drevených skulptúr.

Porovnanie a rozbor môžu byť za takýchto okolností iba zbežné<sup>24</sup>. Ich reštaurovanie je žiaduce aj preto, lebo na niektorých je farebná vrstva uvoľnená, opadá-

#### Poznámky

<sup>1</sup> Zmienka o korpuse pred reštaurovaním je iba v článkoch H. a F. KOTRBOVCOV. In: Monumentorum Tutela. Zv. 5. Bratislava 1969, s. 119.

<sup>2</sup> Súpis pamiatok na Slovensku. Zv. 2. Bratislava 1968, s. 561.

<sup>3</sup> Prešovský korpus našla náhodou prom. hist. E. Hrašková pri inventarizácii mobiliára kostola sv. Mikuláša v Prešove tesne pred výstavou „Majster Pavol — jeho dielo a škola“ roku 1967 v Levoči. Pre jeho mimoriadne nevzhľadný povrch a havarijný stav polychrómie, najmä však pre štýlovú neujasnenosť, dielo sa nemohlo vystaviť a pred reštaurovaním detailnejšie preskúmať.

<sup>4</sup> DIVALD, K.: A Héthársi szt. Márton templom. Budapest 1913, s. 15.

<sup>5</sup> RADOCSAY, D.: A középkori Magyarországi faszobrai. Budapest 1967, s. 168.

<sup>6</sup> Reštauroval F. Sysel v rokoch 1967—1973. Výška 167 cm, šírka rozpätých ramien 145 cm.

<sup>7</sup> Pozri Divald, K.: c. d., index 4.

<sup>8</sup> Pozri Divald, K.: c. d., s. 5 a 15.

<sup>9</sup> Maďarské pomenovanie Lipian: Héthárs, nemecké: Siebenlinden, t. j. sedem líp.

<sup>10</sup> Reštaurovala ho autorka tohto príspevku na objednávku Krajského pamiatkového strediska v Prešove.

<sup>11</sup> Kaplnku delí od pouličného ruchu iba schátraná kovová mreža bez dverí, na ktorej sú už silné stopy po korózii a mechanikom poškodení.

<sup>12</sup> Rozmery: výška 105,5 cm, šírka rozpätých ramien s doplnkami bola 105,5 cm, bez nových doplnkov je 90 cm.

<sup>13</sup> Reštaurovala Mária Spoločníková v rokoch 1958—1959. Výška 55,5 cm, šírka rozpätých ramien 60 cm (bez pôvodných prstov).

<sup>14</sup> Reštaurovali bratia Kotrbovci v rokoch 1955—1956. Výška

a a strháva so sebou vzácne pôvodné zvyšky polychrómie. Pomohlo by to aj historikom umenia, ktorí by z hľadiska slohového rozboru mohli lepšie hodnotiť, presnejšie datovať a mohli by uvažovať aj o bližšej proveniencii skúmaného anonymného diela. Pre ochranárske a reštaurátorské potreby by sa zasa umožnil prehľadnejší a zodpovednejší prístup k výtvorno-estetickému riešeniu (napríklad retuší, najmä náročných inkarnátov) aj iných umeleckých pamiatok, pri ktorých funkcia farby má pri komplexnom pohľade a pôsobení diela prvoradý význam.

188 cm. RADOCSAY, D.: A középkori Magyarországi faszobrai, Budapest 1967, s. 114 a III, ho kladie do obdobia okolo roku 1520—1530 a pripisuje Majstrovi oltárov sv. Anny, kým VACULÍK, K.: Gotické umenie Slovenska, Bratislava 1975, s. 79, ho datuje okolo roku 1510—1515 a pripisuje Majstrovi spišskonovoveskej Kalvárie.

<sup>15</sup> VACULÍK, K.: c. d., s. 79, ho kladie do rokov 1515—1520 a pokladá za mladšie dielo spišskonovoveského majstra Kalvárie.

<sup>16</sup> Zatiaľ dielo nebolo reštaurované, výška 130 cm. Podľa D. RADOCSAYA: c. d., s. 182 a 111, okolo roku 1500—1510, „vytvorené pod vplyvom levočskej dielne“. — VACULÍK, K.: c. d., s. 79: „Ako o ranjšom diele spiškosobotského majstra možno uvažovať o Ukrižovanom z Lomničky (1510)“.

<sup>17</sup> Reštauroval prof. K. Veselý v rokoch 1968—1973. Výška 160 cm, šírka rozpätých ramien 135 cm. RADOCSAY, D.: c. d., s. 216, ho datuje rokom 1510.

<sup>18</sup> Plastika doteraz nereštaurovaná, výška 145 cm. RADOCSAY, D.: c. d., s. 188, ho datuje rokmi 1510—1520.

<sup>19</sup> Ukrižovaný iba čiastočne očistený. Výška 118 cm, šírka 105 cm. RADOCSAY, D.: c. d., s. 201; z roku 1490—1500, pripísaný s ostatnými figurami Kalvárie strážskeho kostola provinčnému rezbárovi, tvoriacemu pod vplyvom kežmarského majstra.

<sup>20</sup> Pavol z Levoče — jeho dielo a škola. — Katalóg výstavy. Úvodný text K. Vaculík. Bratislava, SNG 1967.

<sup>21</sup> Porovnaj krucifix pochádzajúci z kostola sv. Ducha z roku 1505—1510 v Norimberku, Germanisches Nationalmuseum.

<sup>22</sup> Ukrižovaný na hlavnom oltári r. k. kostola v Kežmarku z roku 1520.

<sup>23</sup> HOMOLKA, J.: Gotická plastika na Slovensku. Bratislava 1972.

<sup>24</sup> Text vznikol v r. 1978.

## Корпус из Прешова

В 1967 году в северной ампириной капелле, пристроенной снаружи к римско-католическому приходскому костелу св. Микулаша (Николая) в Прешове, неожиданно была обнаружена полихромная резьба по дереву высотой 105,5 см (периода примерно 1520—1525 гг.), изображающая распятого Христа. Из-за ее чрезмерно неприглядной, много раз отделяемой поверхности и аварийного состояния полихромии нельзя было сразу более детально провести исследование и анализировать ее стиль.

После осуществления реставраторских работ в 1971—1973 годах появилась возможность занятия редкостной пластикой с точки зрения истории искусства, анализировать стиль мастера, провести ее эстетическую оценку, более точно датировать ее и попытаться ближе определить происхождение. В ходе реставрирования удалось приобрести новые знания о первоначальной готической полихромии, главным образом о замысловатом, интересно решенным воплощении, которое — как кажется — до сих пор на нашей терри-

тории и в нашем фонде позднеготической скульптуры представляет собой новое явление и вклад в канонизированную, определенным образом стабилизированную основу полихромии.

Мастер-полихромист в этом случае стремился редуцировать полифонию красок, исполнить произведение в дихромии, которая в многих странах, как сопровождающее явление исторических и стилевых изменений, вылилась позднее в монохромии, и наконец, с постепенным уходом средневековья, укоренилась в полном отрицании полихромии, а с различными видоизменениями и в ахромии художественных произведений.

После очистки резьбы от позднейших наслоений мы достигли большого эстетического воздействия, выразительней стала не только содержательная сторона изобра-

жаемой фигуры с эмоциональным пафосом, но была извлечена и целая гамма пластических нюансов. Из-за большого сродства линий и очертаний тела, моделировки грудной клетки, ребер, бедер, стилизации, композиции и складок набедренной повязки, типологии лица при сравнении с остальными корпусами и работами, которые историки искусства приписывали у нас Павлу из Левочи, мы относим пока и нашего распятого Христа из Прешова к работам этого мастера. Все же наши новые, пока еще скромные познания имеют свою ценность. Эволюция художественного дарования мастера Павла из Левочи все еще находится в плену многих не разъясненных проблем. Поэтому необходимо неустанное сопоставление и анализ каждого вклада в дискуссию.

## Корпус aus Prešov

Im Jahre 1967 wurde unerwartet in der zur r. kath. St. Nikolaus Pfarrkirche zugebauten nördlichen Empirekapelle von aussen ein polychromer Holzschnitt, 105,5 cm hoch, den gekreuzigten Christus darstellend und aus den Jahren um 1520—1525 stammend, gefunden. Wegen der ausserordentlich unansehnlichen, oft hergerichteten Oberfläche und havariertem Zustand der Polychromie war es nicht möglich sie sofort eingehender zu untersuchen und stylistisch zu analysieren.

Nach der Restaurierung in den Jahren 1971—1973 ist es möglich sich mit der wertvollen Plastik in Hinsicht der Kunstgeschichte, vom Standpunkt der Stiläusserung ihres Schöpfers und mit ihrer ästhetischen Bewertung zu befassen, sie genauer zu datieren und versuchen ihre Provenienz näher zu bestimmen. Im Laufe der Restaurierungsarbeiten war es möglich neue Kenntnisse über die ursprüngliche gotische Polychromie auf dem anspruchsvollen, interessant gelösten Inkarnat zu gewinnen, der — scheinbar — bisher auf unserem Gebiet und in unserem Fond der spätgotischen Skulptur eine neue Erscheinung und einen neuen Beitrag in der Polychromie bedeutet.

Dem Meister — Polychromisten ging es hier um eine Reduktion der Farbenpolyphonie, um Verwirklichung in Dichromie,

die in vielen Ländern als Begleiterscheinung historischer und stylistischer Änderungen später in Monochromie mündete, um sich dann im allmählichen Ausgang des Mittelalters in völliger Negation der Polychromie und mit verschiedenen Abänderungen auch in Achromie der Kunstwerke zu verankern.

Nach Reinigung des Holzschnittes von anderen Anlagerungen wurde eine hohe ästhetische Wirkung erreicht. Die Inhaltsseite der dargestellten Gestalt mit Gefühlspathos wurde nicht nur zur Geltung gebracht, es wurde vielmehr eine ganze Palette von plastischen Nuancen gewonnen. Eine grosse Ähnlichkeit der Linien und Körperkonturen, die Modellation des Brustkorbes, der Rippen, Hüften, der Stilisierung, Art und Faltenwurf der Hüftenhülle, die Typologie des Gesichtes im Vergleich mit den sonstigen Korpusen und Werken, die von Kunsthistorikern dem Pavel aus Levoča zugeschrieben werden vorbestimmten vorläufig auch unseren Korpus aus Prešov in die Hände dieses Meisters. Unsere neuen, bisher noch bescheidenen Kenntnisse sind aber keinesfalls ausser acht zu lassen. Die Kunstentwicklung des Meisters Pavel von Levoča ist unablässig im Banne vieler ungeklärter Probleme. Es ist deshalb Konfrontation und Analyse eines jeden Beitrages zur Diskussion notwendig.



## Objav renesančného priečelia v Bratislave

MÁRIA SMOLÁKOVÁ

Dom č. 6 na Wolkrovej ulici v Bratislave vystupoval doteraz v umeleckohistorickej literatúre<sup>1</sup> ako renesančný, pričom túto jeho fázu, považovanú za najstaršiu, určila existencia zachovanej stĺpovej arkády na poschodí západného krídla vo dvore a nesprávne označená sgrafitová výzdoba uličného priečelia, náhodne odhalená a znovu omietnutá pri poslednej úprave fasády pred niekoľkými rokmi. Nové poznatky o tomto objekte priniesol umeleckohistorický a architektonický sondážny výskum roku 1975, ktorý sa podľa dispozícií Mestskej správy pamiatkovej starostlivosti v Bratislave zamerlal len na uličnú fasádu.<sup>2</sup> Závažné nálezy v tejto časti domu značne pozmenili doterajší obraz jeho umeleckohistorického vývinu a posunuli tento objekt do kategórie významnejších objektov v našom pamiatkovom fonde.

Situovanie domu v historickom jadre mesta, v blízkosti Námestia 4. apríla a Dibrovovho námestia muselo prinajmenšom ponúknuť možnosť zistenia nálezov zo starších slohových období. Z tohto aspektu sa k výskumu aj pristupovalo. Podľa archívnych prameňov sa najstaršie obdobie viaže až k 15. storočiu. Roku 1422 sa dom spomína ako Haunstil Jo, 1434 Domus Windisch, ďalší údaj je z roku 1435 (záznam dedičstva, pravda, bez bližšieho opisu). Zaujímavejší údaj je z roku 1488, v ktorom Dorota, manželka Hanssa Lewterspecka odkazuje manželovi svoj dom po prvom manželovi Hanssovi Karnerovi „... zwischen Wolfgang Rechnitzer und Jorg Frankh...“, ktorý bol na spadnutie a na ktorý spolu vynaložili 500 florénov, čo je pomerne vysoká suma a predstavuje nákladnejšiu úpravu, prípadne prestavbu domu. Okolo roku 1468 bol dom majetkoprávne rozdelený na dve polovice, jedna polovica pred koncom 15. storočia dokonca na

dve štvrtiny a pravdepodobne začiatkom 16. storočia spojil opätovne dom do svojich rúk Wolfgang Rechnitzer, uvádzaný ako majiteľ do roku 1503—1504.<sup>3</sup>

Tieto údaje sú z hľadiska našich potrieb dokladom existencie domu v 15. storočí, resp. v prvej polovici 15. storočia a jeho rozsiahlejšej úpravy alebo prestavby na konci 15. storočia. Pri prieskume priečelia sa nepodarilo vytypovať staršie stredoveké stavebné fázy (určité možnosti by azda mohol ešte poskytnúť prieskum interiéru), zistili sa však fragmentárne plochy stredovekej omietkovej vrstvy, patriacej — podľa podobných príkladov v meste — do 15. storočia. Má charakteristický drsný povrch (so zrnami štrku až do 1 cm), hrúbku 0,5 až 3 cm, v lome je svetlosivá s nádychom do okrova. Na murive z lomového kameňa je primárna a sleduje jeho nerovnosti. Patrí teda k najstaršej fáze fasády objektu, bližšie sa však nedá datovať; nezistili sa totiž žiadne iné doklady stredovekej fázy, ktoré by mohli byť presnejším vodídlom datovania (napr. kamenné články). Táto omietka pokrýva vo fragmentoch plochu hornej časti prízemia, kde bol odkrytý — medzi prvou a druhou osou zľava — jediný pozostatok otvoru, patriaceho k tejto fáze — ľavá časť segmentového tehlového záklenku s gotickou omietkovou vrstvou — ktorý však porušili mladšie, renesančné a neskoršie úpravy. Výška tohto záklenku (v úrovni nadpraží dnešných novodobých vstupov do obchodných miestností) a naznačené rozpätie by mohli pripustiť domnienku, že išlo o pôvodný vstup do objektu vo forme segmentového portálu, ktorého ostenie mohlo byť azda nasmerované do hlavného komunikačného smeru z priestoru Dibrovovho námestia (s ľavou časťou ustupujúcou dovnútra steny).

V súvislosti s touto hypotézou vystupuje otázka



Priečelie domu č. 6 na Wolkrovej ulici, stav počas prieskumu. Foto M. Smoláková



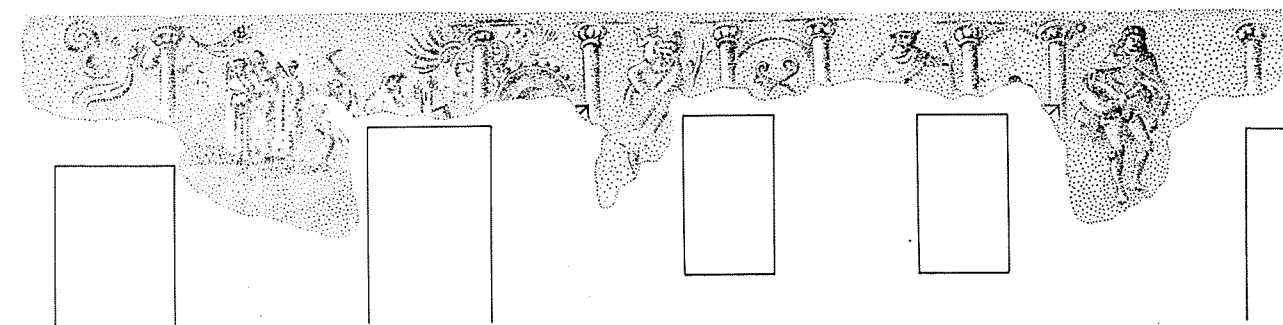


Fragment nápisu na susednom dome č. 4 na Dibrovovom námestí. Foto M. Smoláková

výzoru celého objektu v období neskorého stredoveku. Závažná je tu skutočnosť, že gotická omietka sa vyskytuje len na prízemí v celej šírke dnešnej osemosovej fasády; na poschodí sa nezistila vôbec. Na základe tohto zistenia nemožno jednoznačne určiť, či dom bol prízemný. Naopak, treba si uvedomiť jeho situovanie na exponovanom mieste v rámci stredovekého mesta a zástavbu najbližšieho okolia jednoposchodovými domami. Pravdepodobne aspoň západná časť domu mala poschodie, ako by mohla naznačiť aj pôdorysná situácia. Parcelu, na ktorej sa dom vybudoval, vymedzila totiž staršia bloková zástavba Michalskej ulice a Dibrovovho námestia, orientovaná kolmo na komunikácie. Vznikla takto neobvyklá trojuholníková parcela, na ktorej sa hĺbkovo orientovaný hlavný obytný objekt mohol umiestniť len v západnej časti, ktorá je aj podpivničená. Na východnej strane — od miesta mierneho zalomenia fasády medzi tretou a štvrtou osou zľava — mohol parcelu uzavierať len ohradný múr; prípadne tu pokračoval prízemný uličný trakt,

pripájajúci sa v ostrom uhle k susednému domu č. 4 na Dibrovovom námestí, ktorý bol založený skôr.<sup>4</sup> Na celej šírke fasády, pravda, nie sú zrejme ani zmeny muriva, ani stavebné špáry. Ak v západnej časti poschodie existovalo, muselo byť radikálne prebudované prinajmenšom už v 17. storočí. Vo východnej časti vylučuje existenciu poschodia aj fragment nápisu zo začiatku 16. storočia na severozápadnom nároží domu č. 4 na Dibrovovom námestí, odkrytý pod pripájajúcim sa murivom priečelnej steny poschodia nášho domu.

Omietkovej vrstve s nápisom na uvedenom mieste susedného objektu predchádzali dve staršie omietky: gotická na murive z lomového kameňa so zdrsneným povrchom a neskorogotická s vyhladeným povrchom, ktorá mala dekoratívnu úpravu nárožia vo forme striedavého maľovaného kvádrovania (rozmery kvádrov  $35 \times 37$  cm a  $37 \times 76$  cm) tmavosivých polí, lemovaných úzkou štetcovou červenou linkou. Tento spôsob úpravy nároží bol bežný na konci 15. storočia, prípadne na začiatku 16. storočia, ako dokladá niekoľko príkladov aj u nás.<sup>5</sup> Túto vrstvu, ktorá pokračuje pod pripojenou stenou poschodia nášho domu, prekryva renesančná omietka, pomerne tenká (v hrúbke 0,3 až 1 cm), na povrchu vyhladená a opatrená vápeným náterom. Nápisovú plochu horizontálne pozdĺžneho poľa vymedzovala pásová, pravouhlo sa zalamujúca pasparta, vyznačená v omietke jemne zaškrabnutou ryskou; tvorí ju vnútorný, širší okrový pás a vonkajší, užší červený. Z celého poľa (pôvodná šírka 150 cm) sa zachovala len jeho pravá časť so zakončujúcimi písmenami nemeckého nápisu v troch riadkoch „... man/ ... ckh wo fü/ ... alt iez“. Nápis bol predznačený červenou rúdkou, rovnako aj ornamentálna kresba pod riadkami, v definitívnej realizácii čiernou farbou sa však predznačenie úplne nerešpektovalo. Pre datovanie nápisu nie je smerodajné samo písmo (tento gotický typ sa používal v priebehu celého 16. storočia), ale ornamentálna kresba kvetu s mäkkými lupeňmi, lístkami a drobnými jemnými stočenými úponkami, charakteristická v tejto podobe pre ornamentiku prvých desaťročí 16. storočia, predovšetkým v nemeckej grafike. Celý rozsah ornamentálneho doplnku nápisu žiaľ nepoznáme (zachoval sa len fragment jeho pravého zakončenia), no tomuto datovaniu zodpovedá i pásová pasparta s lemujúcou červenou linkou, bežná pri úprave a zvýraznení neskorogotických okenných otvorov, ako ju poznáme



Priečelie domu č. 6 na Wolkrovej ulici. Rozsah zachovanej renesančnej omietky s maľbou. Perokresba



Prvé obrazové pole. Scéna podobenstva o robotníkoch vo viníci. Foto M. Smoláková



Scéna podobenstva o robotníkoch vo viníci, detail. Foto M. Smoláková

z množstva príkladov predovšetkým na meštianskej architektúre.<sup>6</sup>

Nálezom nápisového poľa na susednom objekte — ako sme už uviedli — potvrdila sa skutočnosť, že východná časť nášho domu bola na začiatku 16. storočia prízemná. V ďalšom období, aspoň v priebehu 16. storočia, je opäť otázka poschodia otvorená a môžeme tu predpokladať v základných hmotách ponechanie stredovekého stavu. Renesančná úprava sa tu objavuje pred polovicou 16. storočia v podobe rozsiahlej maliarskej výzdoby na novej omietkovej vrstve, ktorá síce pokryla celú plochu prízemnia, ale výzdoba sa sústredila len do strednej a západnej časti a nepresiahla na plochu poschodia. Mohlo by to znamenať, že východnú časť fasády tvoril stále len uzatvárajúci múr parcely alebo podradnejšie spojovacie krídlo;

poschodie buď neexistovalo, alebo sa neskôr radikálne prestavalo.

Renesančná omietka sa zachovala na ploche prízemnia v značnom rozsahu na miestach, kde pokrýva gotickú vrstvu, ktorá jej svojím drsným povrchom tvorila dobrý podklad. Nanesená je v hrúbke 1—1,5 cm, je pomerne dobre viazaná vápnom, v lome svetlosivá a na povrchu vyhladená, čiastočne ešte sleduje nerovnosti muriva. Na východnej časti fasády sú na tejto omietke zistiteľné len veľmi malé stopy sivého, pomerne lazúrového náteru. Tu sa novo upravil aj pôvodný neskorogotický otvor, ktorý sme určili ako možný vstup do objektu v stredovekej fáze. Teraz sa otvor zúžil tak, že sa posunula jeho ľavá zošikmená špaleta viac k strednej osi. Celok otvoru sa však už dnes nedá určiť, pretože sa jeho pravá i spodná časť



Maľovaný polosĺp s rastlinnými ornamentmi medzi prvým a druhým posolom. Foto M. Smoláková

deštruovala v neskoršom období v súvislosti so zmenami v interiéri a otvor sa zamuroval. Pri jeho identifikovaní nemožno vychádzať ani z pôdorysnej situácie interiéru, kde sa v neskoršom období pripojil priečny múr (hoci sonda z tejto strany by mohla priniesť pozitívnejší výsledok). Preto zostáva funkcia takto upraveného otvoru opäť neznáma; mohlo ísť rovnako o vstupný alebo o okenný výklenok, zrušený potom v neskoršej renesancii.

Ranorenesančná nástenná maľba sa pri prieskume zistila na ploche medzi tretou a siedmou osou dnešných otvorov prízemnia (zľava doprava), v hornej časti, pod kordónovou rímsou. Nezachovala sa žiaľ v celom rozsahu: pri úpravách mladších otvorov z 19. storočia, no i z posledného obdobia sa úplne stratilo spodné zakončenie i pokračovanie k pravému, západnému

okraju fasády. Napriek tomu sú však obrazové polia ikonograficky takmer úplne identifikovateľné a zachovaný rozsah malieb umožňuje po odbornej reštaurátorskej obnove ich opätovné uplatnenie sa na priečelí, ktoré sa týmto jedinečným artefaktom preradí do novej hodnotovej roviny. Pri našom rozbere budeme vychádzať zo súčasného stavu zatiaľ nie úplne odkrytých malieb; preto bude možné po ich náležitom reštaurátorskom zhodnotení opäť pristúpiť k riešeniu problematiky, ktorú prinášajú.

Koncepcia maliarskej výzdoby sa zakladá na architektonickom členení plochy. Maľované polosĺpy v nepravidelných intervaloch (šírky medzi osami polosĺpov 353, 123, 153, 105, 168, 101, 217 cm) vymedzujú jednotlivé obrazové polia, v ktorých sa pravidelne striedajú figurálne výjavy s okennými otvormi.



Celok maliarskej výzdoby je poňatý v jednotnom farebnom tóne. Plocha, určená pre maľbu, je sivo podtónovaná, obrysové linky a základná vnútorná kresba je čierna, plastické tvary sú modelované v niekoľkých valéroch sivej škály s bledosivými a bielymi svetelnými akcentmi. K podkladu je maľba čiastočne viazaná freskovým spôsobom (za vlhka); použilo sa tu organické spojivo, pravdepodobne riedky vápenný kazeín. Povrch maľby pokrýval súvislý vápenný povlak, pomerne pevne sa držiaci, ako pozostatok mladšej omietky. Pred jej nanesením prišlo k porušeniu omietkovej vrstvy s maľbou zámernými zásekmi (pekovaním).

Architektonické členiace prvky, schematicky sa opakujúce bez zmeny, sú veľmi jednoduché — hladké, oblé dričky polostĺpov s intenzívnou obrysovou linkou a sivým tieňovaním majú hlavice oddelené prstencom, dekorované tromi tieňovanými bobuľami s nasadeným polkruhovým abakom. Hlavice sú maľované perspektívnym spôsobom v podhlade, s výrazným plastickým modelovaním. Nad nimi prebieha maľovaná rímsa z dvoch sivých pruhov, oddelených bielym pásikom, tvoriaca horné ohraničenie maľovanej plochy. Spojenie plastického tvaru hlavice a plošne poňatej rímsy je veľmi nesúrodé, takže v skutočnosti rímsa vystupuje samostatne, oddelene od podporných článkov polostĺpov, ktorých abaky ju len čiastočne pokrývajú. Jej horná časť je už porušená súvislou deštrukciou omietkovej vrstvy, ktorá vznikla pri vsadení tehál novodobej, plasticky vystupujúcej kordónovej rímsy. Nad ňou pokračuje renesančná omietka bez výzdoby len do výšky 15 cm s pomerne pravidelným zakončením a mladšie tehlové murivo poschodia lícuje s jej povrchom. Pri prieskume sa, žiaľ, nepodarilo nájsť spodné ohraničenie maľovanej plochy a tým ani základne polostĺpov, ktoré zanikajú v deštrukciách.

Nepravidelnosť rozostupu polostĺpov určili výplne polí figurálnymi obrazmi a okennými otvormi. V prvom východnom poli, ktoré je najširšie (medzi tretou a štvrtou osou zľava), je maľovaná scéna s trojicou kráčajúcich mužských postáv (výška asi 110 cm), čiastočne sa prekrývajúcich, zachytených v trištvrtovom pohľade, s čiapkami na hlavách a v dlhých splývajúcich odevoch. Každá postava drží na pleci položenú dvojzubú vinohradnícku motyku. V pravej časti poľa je väčšia deštrukcia muriva, ktorá spolu s úpravou hlavného vstupu porušila ďalšiu figúru, zobrazenú v predklone; zachovala sa z nej len dolná

časť trupu v krátkom prepásanom kabátci, pravá noha i časť ľavej nohy, nad deštrukciou časť tváre a pozdvihnuté ruky s dvojzubou motykou. Z ďalšej postavy na pravej strane zostala len časť poprsia s hlavou a vinohradnícka motyka, ktorú držala v rukách. Celá táto figurálna scéna, rozdelená kompozične v rámci danej plochy na dve skupiny (trojica kráčajúcich postáv, dvojica postáv v pohybe pri pracovnej činnosti), je vsadená takmer do neutrálnej plochy, kde prostredie deja určuje len vínný ker pri pravom okraji poľa, pôdu naznačuje tmavší sivý tón. Horné rohy plochy vyplňa bohato rozvinutý rastlinný ornament. Ikonograficky sa scéna určila ako výjav z Kristovho podobenstva o robotníkoch vo vinici<sup>7</sup> vo chvíli príchodu nových najatých robotníkov (traja z ľavej časti) a so zobrazením tých, ktorí ako skôr najatí už vo vinici pracujú (dvaja v pravej časti). Rozhodujúce tu boli okrem dvoch odlišne poňatých figurálnych skupín pracovné nástroje, dvojzubé vinohradnícke motyky, ktoré majú všetky postavy, a motív viniča s charakteristickými laločnatými listami a stočenými úponkami.

Druhé pole, vymedzené polostĺpmi, vyplňal v celej jeho šírke okenný otvor, z ktorého sa zachovala len časť maľovanej pasparty na pravej strane v podobe nabieleneho pásu, ohraničeného tmavosivou linkou (šírka 2 cm) s uhlopriečnym prepojením horného pravouhlého rohu. Pasparta atektonicky zasahuje do drieku polostĺpa, takže ho čiastočne pokrýva. Pri neskoršom zrušení tohto pôvodného otvoru boli zrejme z muriva vybrané predpokladané kamenné články, ktoré mohli pochádzať ešte zo stredovekého stavu. Často sa aspoň v našom pamiatkovom materiáli stretávame s renesančnou maliarskou úpravou gotických okien.<sup>8</sup> Okno (navyše) zdôrazňovala maľovaná suprafenestra, z ktorej sa väčšia časť zachovala. Tvoril ju základný polkruh vymedzený ostrou čiernou linkou, vo vnútri ktorého prebiehali rovnobežne s okrajovým oblúkom ďalšie pásy v odstupňovaných tónoch sivej. Na vonkajšom oblúku sú pravidelne rozmiestnené sivo tieňované bobule. Spodná časť suprafenestry sa nezachovala, porušila sa pri vyberaní kamenného prekkladu, nahradeného novšími záklenkovými tehľami.

Podľa fragmentu pasparty a maľovanej suprafenestry bolo možné na tomto mieste určiť šírku pôvodného okna. Spolu s paspartou — vo vzťahu k suprafenestre, pri ktorej musíme počítať s jej centrálnym osovým umiestnením — by mala byť asi 95 cm, pričom



Suprafenestra okna v druhom poli. Foto M. Smoláková

pasparta na každej strane presahovala do driekov maľovaných polostĺpov. Fragment pasparty sa dnes dá zachytiť v maximálnej šírke 8 cm, čo znamená, že približne na tomto mieste bol vonkajší okraj kamenného ostenia, teda jeho kamenársky len čiastočne opracovaná vnútorná plocha, na ktorú nadviazalo murivo. Lícna strana ostenia musela mať minimálnu šírku aspoň 6—10 cm (na nej pokračovala nabieleaná pasparta) po začiatok vnútornej profilácie, ak tu predpokladáme — čo je najpravdepodobnejšie — neskorogotické kamenné články. Profilácia — opäť v minimálnej šírke — z čelného pohľadu mohla mať šírku 6 cm, pokiaľ uvažujeme o najjednoduchšom skosenom profile (pri vyžlabení by bol profil širší). Takto potom vychádza šírka výrezu okna 40—50 cm, teda pomerne úzky otvor (pre výškový rozmer tu niet vodidla). Skutočnosť existencie takéhoto okna i možnosť jeho rekonštrukcie považujeme za dôležitú

preto, lebo o prízemných otvoroch na meštianskych domoch z obdobia neskorého gotiky a renesancie vieme pomerne málo, čo nám sťažuje i pamiatkárské obnovy. Nálezové možnosti všeobecne vylúčili do veľkej miery najmä úpravy výkladov a vstupov obchodných miestností, preto sú príklady riešenia prízemných okien priedielí u nás zatiaľ sporadické. Hoci sa vyskytujú aj väčšie okná s bohatou profiláciou, za najrozšírenejšie považujeme menšie otvory s jednoduchším kamenárskym opracovaním (so skoseným rohom alebo vyžlabením ostenia), ktoré osvetľovali väčšinou komunikačné priestory.

Ďalšie okno s rovnakou paspartou — potvrdené opäť len jej fragmentom, pravým horným rohom — zistilo sa na priedelí v šiestom poli, vymedzenom maľovanými polostĺpmi; tu zasahuje pasparta do polovice šírky ich drieku. Nad otvorom sa už neopakuje suprafenestra predchádzajúceho okna, ale maľovanú





Tretie a štvrté pole s postavou sv. Krištofa a ornamentálnou suprafenestrou. Foto M. Smoláková

výzdobu tu dokazuje drobný zlomok malého oblúčika tesne nad deštrukciou, vzniknutou pri otvorení dnešného okna. Bola tu teda suprafenestra iného typu, žiaľ, už nezistiteľného. Ďalšia suprafenestra sa objavila

v štvrtom poli, vymedzenom polostĺpmi. Predpokladáme, že tu bol okenný otvor, hoci sa nenašiel ani fragment pasparty. Svedčí o tom šírka poľa, približne zhodná s predošlými, ako aj logika rytmu striedania

obrazových polí s oknami. Suprafenestra je tu úplne odlišná od opísanej prvej suprafenestry; tvoria ju dva prekrížené rastlinné ornamentálne motívy s volútovým zakončením.

Ostatné polia s maľovaným polostĺpovým rámovaním vyplňajú samostatné figúry svätcov, na rozdiel od postáv prvého poľa so scénou o robotníkoch vo vinici v takmer životnej veľkosti. V treťom poli zľava je to sv. Krištof, jasne určený svojimi najbežnejšími atribútmi, postavičkou Ježiška, sediaceho na jeho pravom pleci a kmeňom stromu, o ktorý sa opiera. Pri úprave novodobého okna na pravej strane obrazového poľa sa zničila časť maľovanej plochy — chýba menšia časť trupu, ľavá noha i ruka a ukončenie pravej nohy postavy. Komponovaná je na strednú os poľa v zložitom pohybe, pôvodne s nakročením doprava a otočením trupu a hlavy s dlhou bradou doľava, pričom sa postava zohýba pod ťarchou dieťaťa, podpierajúc ho pravou rukou, opretou o bok. Figúra je odetá do tradičného sväteckého rúcha s vrchným plášťom, ktorý obtáča trup od ľavého ramena pod pravú ruku a jeden cíp vybieha v širokom jazyku ponad svätcovu hlavu. Jeho brada čiastočne pokrýva sediaceho Ježiška v jednoduchom, záhybovo nemodelovanom odevu, držiaceho v ľavej ruke zemeguľu; pravou rukou žehná.

Ďalšia postava svätca je v piatom poli zľava, z nej sa však zachovala len hlava s dlhou bradou v trištvrtovom profile a časť pravej ruky, v ktorej drží kopiju. Len podľa tohto atribútu sa však nedá ikonograficky určiť — patrí všeobecne svätým bojovníkom.<sup>9</sup> V obrazovom poli musel byť ešte ďalší legendárny výjav alebo symbol, čo napokon dokazuje umiestnenie postavy, ktorá je posunutá k pravému okraju a ponecháva tak dostatočne širokú plochu pre doplňujúci a vysvetľujúci obraz. Žiaľ, veľká deštrukcia muríva tu zničila všetky nálezové možnosti.

Pomerne najkompletnejšie sa zachovala posledná figúra v siedmom poli, predstavujúca sv. Floriána. Monumentálna postava v kontraposte s prostovlasou hlavou, pootočenou doprava, je odetá do priliehavého prepásaného spodného rúcha a plášťa, spojeného na prsiach a rozčleneného do veľkých záhybov s vybiehajúcim kompaktným vzdutým cípom pri pravom boku; toto rozvratie plášťa sledujú i skaderavené vlasy. V obidvoch rukách drží naklonenú nádobu na vodu s jedným priamo vystupujúcim držadlom. K úplnej atribúciu chýba obraz horiaceho mesta alebo samo-



Postava sv. Krištofa v treťom poli, detail. Foto M. Smoláková



Neznámy svätec v piatom poli, detail. Foto M. Smoláková

statnej budovy, na ktorý je tu opäť dostatočne veľká, dnes však deštruovaná plocha v pravej časti poľa — postava je posunutá doľava. V hornej časti uzaviera obrazovú plochu segmentový pásový oblúk v niekoľ-



Postava sv. Floriána v siedmom poli. Foto M. Smoláková



Postava sv. Floriána v siedmom poli, detail. Foto M. Smoláková

kých sivých tónoch, vybiehajúci z drieku polostĺpov pod hlavicami.

Pole s postavou sv. Krištofa je záverečným zachovaným článkom maliarskej výzdoby priečelia. Ďalej sa už nezistili ani zvyšky tejto omietkovej vrstvy okrem

fragmentu vedľa posledného maľovaného polostĺpa (patrí k poľu so sv. Krištofom), ktorý naznačuje začiatok ďalšej obrazovej plochy.

Celý rozsah maliarskej výzdoby sa nám teda, žiaľ, nezachoval. V dnešnej neúplnej podobe sa takto na priečelí prezentuje jedna scéna z Kristovho podobenstva a tri samostatné postavy svätcov, z ktorých sa dá ikonograficky určiť sv. Krištof a sv. Florián. Podobenstvo o robotníkoch vo vinici tvorí úvodný obraz na ľavej strane a nemožno vylúčiť, že dejove pokračovalo v záverečnom nezachovanom poli západnej časti fasády, kde sa pri nároží ponúka možnosť opakovania šírky prvého poľa. Tým by aj celá maliarska výzdoba priečelia mala ucelenejšiu symetrickú kompozíciu s dvoma širokými viacfigurálnymi obrazmi v úvode a závere, medzi ktorými sa striedali užšie plochy s okennými otvormi a postavami svätcov. Prepis podobenstva len v takejto podobe je totiž obsahovo neúplný, chýba mu mravoučný záver, ktorý mohol vyplývať len z ďalšej scény. V najstarších zobrazeniach sa podobenstvo objavuje v troch scénických pokračovaniach (najímanie robotníkov, práca vo vinici, vyplácanie mzdy), od neskorého stredoveku obyčajne v dvoch výjavoch (najímanie a vyplácanie).<sup>10</sup> V našom prípade ide teda len o úvodný obraz, nie síce v okamihu najímania, ale v pokračovaní deja príchodom najatých a zobrazením už pracujúcich robotníkov. Navyše sa tu v odchýlke od bežnej ikonografickej schémy neobjavuje postava hospodára (parabola Krista), ktorá by mala figurovať v nezachovanej scéne vyplácania mzdy (rovnakej tým, čo pracovali celý deň, i tým, čo pracovali iba hodinu), aby sa naplnil význam textu evanjelia („tak budú poslední prvými a prví poslednými“).

Výber tohto podobenstva pre obrazové maliarske transformovanie na priečelí najpravdepodobnejšie súvisí s charakterom zamestnania majiteľa domu; mohol sa zaoberať vinohradníctvom, ktoré bolo v Bratislave už v stredoveku jedným z najdôležitejších hospodárskych odvetví.<sup>11</sup> Túto domnienku podporuje fakt, že scéna je tu samostatným uzavretým výjavom a prepisom biblického textu. Ikonograficky sa neviaže k legendárnym postavám svätcov v ďalších poliach, ktoré sú posunuté do inej významovej roviny. Vystupujú tu ako nositelia ochrannej moci, prípadne aj v úlohe osobného patróna. Sv. Krištof je podľa stredovekých predstáv predovšetkým ochrancom pred náhlou smrťou a nešťastím alebo pohromou; preto sa obja-

voval tak často v stredovekom nástennom maliarstve na dobre viditeľných miestach sakrálnych i profánnych stavieb.<sup>12</sup> Tradícia veľmi rozšíreného kultu sv. Krištofa musela byť živá aj v 16. storočí, hoci od polovice 16. storočia sú jeho zobrazenia relatívne zriedkavejšie.<sup>13</sup> Okrem toho sv. Krištofa uctievali ako patróna pútnikov, cestujúcich a všetkých povolání, ktoré si vyžadovali veľkú silu, napr. aj takých, ktoré sú spojené s vodou, s riečnym tokom. V našom prípade by blízkosť Dunaja mohla vyvolať určité súvislosti s predstavou potreby pomoci patróna, pravda, v spojení so sv. Floriánom, jednoznačne naplňajúcim symbol ochrany pred nebezpečenstvom požiaru. Obrazové spodobovanie obidvoch svätcov by sa malo pohybovať v rovine všeobecnej ochrany pred nešťastím. V tomto zmysle sa do radu obrazov na priečelí včlenila zrejme aj tretia postava svätca, ktorej značné poškodenie znemožnilo ikonografické určenie.

Celok opísanej maliarskej výzdoby priečelia možno datovať do druhej štvrtiny 16. storočia, čomu zodpovedá figurálny štýl, ornamentika a napokon aj maľovaná architektúra. Z hľadiska výtvarného prednesu sú rozhodne najkvalitnejšie figurálne časti maľby, predovšetkým samostatné postavy svätcov. Pri maliarskej realizácii závisel výsledok diela v podstate od kresliarskych kvalít vedúceho majstra, ktorý sa v tejto sfére pohyboval rutinovane. Svedčí o tom bezpečné vedenie línií, schopnosť definovať tvar niekoľkými ťahmi štetca a umocniť výrazovosť postáv prostriedkami, ktorými disponuje predovšetkým grafika. V podstate sa tu na plochu steny aplikovala technika chiaroscuro: na bledosivom základe sa nanášala kresba v rôznych tónoch sivej farby až po čiernu s nasadenými bielymi svetlami tak, ako sa v základnom princípe využíval tento spôsob farebného a svetelného obohatenia v grafických listoch najmä v 16. storočí.<sup>14</sup> Iste sa z malieb v priebehu storočí mnohé stratilo, zmenila sa intenzita sivých a bielych línií, pokiaľ sa farba dostatočne nespojila s podkladovou vrstvou omietky (v kombinácii freskového a seccového spôsobu). Napriek tomu však v mnohých častiach možno sledovať chiaroscurový spôsob maľby, najmä na postave sv. Floriána, kde sa napr. skaderavené vlasy maľovali v tmavosivých a bielych tónoch v uvoľnenom, až skicovitom rukopise.

Figúry charakterizuje pevné tvarové vymedzenie záverečnou tmavou obrysou linkou. Vnútorňa kresba je voľnejšia a obmedzuje sa na základné vyjadrenie tvaru, najmä v tvárach, v detailoch očí, nosa,

úst, typizovaných u všetkých postáv, vo výraze dôstojnej vážnosti a neosobnej účasti. Schematickejšie sú modelované drapérie, plášte svätcov a dlhé šuby robotníkov s paralelne vedenými záhybmi.

Spôsob monochrómovej maľby na fasádach pochádza z Talianska a je maliarskym vyjadrením plastickej dekorácie. V oblasti strednej Európy, predovšetkým v Čechách, Sliezsku a Rakúsku, rozširuje sa od polovice 16. storočia spolu so sgrafitom v značnej miere prostredníctvom talianskych umelcov, ktorí sa usadzovali v mestách spomenutých oblastí v celých kolóniách.<sup>15</sup> Nie je vylúčené, že i v našom prípade ide o talianskeho majstra; o talianskych remeselníkoch sú doklady v Bratislave z toho obdobia v značnom počte.<sup>16</sup> Nepochybne sa tu stretávame s maliarom značných umeleckých kvalít, ktorý uplatňoval vlastnú tvorivú invenciu, hoci pravdepodobne pracoval podľa grafickej predlohy. Využívanie vzorov z grafiky a knižnej ilustrácie pre maľby a sgrafitá bolo totiž v 16. storočí v zaalpskej oblasti bežné, ako o tom svedčí celý rad príkladov.<sup>17</sup> Nám sa síce nepodarilo nájsť priamu predlohu, ale jednotlivé komponenty malieb sú nesporne ohlasom dobovej produkcie. Inšpiračné zdroje sa pohybujú v oblasti nemeckej grafiky, predovšetkým norimberskej, z okruhu dürerovskej generácie. Spoločné znaky nachádzame napr. v neskorogotickom type silného bradatého muža na postave sv. Krištofa a neznámych svätcov, v kompozičnej výstavbe figúr sv. Krištofa a sv. Floriána (blízkej Dürerovým typom<sup>18</sup>), v typoch hláv, v spôsobe maľovania skaderavených vlasov a brád, i v modelovaní drapérie s veľkým vzduchom u sv. Krištofa a sv. Floriána. Veľkorysý figurálny štýl týchto vážnych, pokojných postáv prísnych, sústredených tvárí, skôr profánneho ako religiózneho charakteru, mohol prameniť prinajmenšom z poznania prác Dürerovho okruhu. Preto datovanie do druhej štvrtiny 16. storočia nie je azda príliš sporné.

Nasvedčujú tomu aj ďalšie komponenty figurálnych častí maľby, napr. odevy postáv zo scény podobenstva a sv. Floriána (sv. Krištofa zahaľuje tradičný plášť). Sv. Florián má typické priliehavé nohavice s nápadným braguetom, bežným v prvej polovici 16. storočia, vykrojené topánky s priečnym pásikom, módné od prvého desaťročia 16. storočia,<sup>19</sup> na kolenách chrániče, pripevnené dekoratívnym spôsobom previazanými pásikmi, ktoré sú časťou jeho brnenia (v podobe nezdobeného hladkého panciera, viditeľného na trupe



a predlaktiach). Trojica mužských postáv zo scény podobenstva má dlhé plášte so širokým golierom a voľne spadajúcimi dlhými rukávami — cez ich prestrihy v mieste laktového ohybu majú prevlečené ruky so širokými rukávami košeľe (wamsu), tak, ako to bolo rozšírené v prvých desaťročiach 16. storočia. Tieto dlhé plášte sa nosili od 15. storočia. Napriek novej móde kratších plášťov, siahajúcich po kolena, ktoré sa objavujú v okruhu nemeckého meštianstva v dvadsiatych rokoch 16. storočia, prežívajú ako znak učencov, starcov a inteligencie.<sup>20</sup> V našej scéne podobenstva majú preto aj osobitný alegorický význam. Označujú vyššiu spoločenskú vrstvu, rovnoprávne postavenú k sedliackym typom ďalších postáv (časťočne zachovaná figúra pracujúceho muža v krátkom kabátci s priliehavými nohavicami a topánkami, siahajúcimi k členkom, ako typický pracovný odev od polovice 15. storočia).

Datovaniu do druhej štvrtiny 16. storočia zodpovedá i celková koncepcia maliarskej výzdoby. Proti výraznej výtvarnej kvalite figurálnych častí sú maľované architektonické prvky nenáročné a obmedzujú sa len na základné vymedzenie obrazových polí, ktoré sú vo svojej štruktúre určujúce a nadradené. Preto sú rozostupy polostĺpov nepravidelné. Ich tvar zodpovedá ranému stupňu uplatňovania renesančných architektonických motívov, navyše bez schopnosti vyjadriť spojenie plastických prvkov v perspektívnom videní (nasadenie rímsy na hlavice polostĺpov). Aj atektonické prerastanie okenných paspart do driekov polostĺpov pramení ešte zo stredovekého myslenia, rovnako ako spôsob zvýraznenia okien nabílenými paspartami s okrajovou linkou a uhlopriečnym prepajením rohov, alebo rozličný typ dekoratívnej úpravy suprafenestier, od architektonickej s polkruhom a nasadenými bobuľami (v typickom tvare ranej stredoeurópskej renesancie) po ornamentálnu s dvoma stočenými rastlinnými útvarmi. Takýto ornament s mäkkými, ochabnutými listami sa objavuje v nemeckej grafike v prvej polovici 16. storočia,<sup>21</sup> a tak isto možno v nej sledovať i ďalšie ornamentálne súčasti maľby, ktoré sa voľne rozkladajú do plochy pri prvom obrazovom poli, pri scéne z podobenstva a vychádzajú z hornej časti obidvoch polostĺpov. Sú to rohy hojnosti s halúzkami a ovocím, s voľne spadajúcimi stočenými stuhami, síce rovnako motivované prírodnými tvarmi, ale rôzne kompozične rozvinuté. Najbohatší je ornament na ľavej strane prvého polostĺpa, ktorým

sa voľne uzaviera celá maliarska výzdoba. Toto asymetrické rozvrhnutie ornamentálnej výzdoby s jej naturalistickými prvkami pramení z ranorenesančnej ornamentiky, vychádzajúcej z neskorogotického základu, ako ju poznáme z ornamentálnych kresieb a návrhov, predovšetkým Dürerovho okruhu.

Ranorenesančná maliarska výzdoba tohto druhu je na území Slovenska skutočne závažným objavom a predstavuje nový vklad do problematiky profánnej mestskej architektúry a jej maliarsky riešených priečelí aj v širších stredoeurópskych reláciách. Hoci výskumy z posledných rokov priniesli u nás viacero pozitívnych výsledkov v tejto oblasti,<sup>22</sup> výtvarnou kvalitou i rozsahom zachovania je maľba nášho domu rozhodne najvýznamnejším článkom doteraz poznávaných artefaktov. Pretože istotne nebola ojedinelá, otvára navyše možnosti prípadných ďalších nálezov takéhoto druhu na meštianskych stavbách v Bratislave. To napokon potvrdzujú i staršie prieskumy, ktoré odhalili napríklad na Zelenej a Zámockej ulici zlomky monochrómnych (sivých) dekorácií z druhej polovice 16. storočia, hoci odlišnejšieho charakteru.<sup>23</sup>

Doklady z ďalšieho vývinu priečelia domu č. 6 na Wolkrovej ulici nedosahujú už kvalitu ranorenesančnej nástennej maľby. Pohybujú sa vo sfére architektonických výzdob a navyše sa z nich zachovali príliš malé fragmenty na to, aby sme mohli určiť ich charakter vo vzťahu k celému priečelíu. Predovšetkým to bola sgrafitová výzdoba, zrejme z konca 16. storočia, ktorej zlomok sa našiel pri ľavom okraji prízemí, v podobe šikmo vedených kosoštvorcov so striedavým preškrabávaním vápenného náteru na okrové tónované omietkovú vrstvu. Omietka rovnakého druhu — už bez výzdoby — sa zistila i na poschodí, takže možno predpokladať, že v tomto období sa objekt nadstavil v celej šírke a stena poschodia priliehala tesne k susednému objektu na východnej strane.

Rozsiahlejšie úpravy sa uskutočnili okolo polovice 17. storočia. K tomuto obdobiu sa viaže omietková vrstva v ľavej časti fasády, zachovaná v takmer súvislej ploche na poschodí a čiastočne na prízemí, kde sa medzi dnešnou prvou a druhou osou zľava objavil fragment maľovanej výzdoby prekrývajúci výplňové murivo staršieho neskorogotického a renesančného otvoru. Tvorí ju geometrická sieť pravidelných zaškrabnutými ryskami vyznačených štvorcov s uhlopriečnym delením, so striedaním okrových a sivých trojuholníkov.<sup>24</sup> Toto pole bolo uzavreté pravouhlo

zalomeným sivým pásom, ktorý ukončuje výzdobu na pravej strane. Takto dekoratívne bola poňatá len ľavá časť prízemí a dnes už nemožno zistiť, či sa geometrická sieť viazala k určitému otvoru, alebo mala prípadne vyjadrovať (vo väčšej ploche) majetkové oddelenie časti domu. Na ostatných plochách prízemí sa totiž neobjavila. V tomto období vzniká i nový hlavný portál (v dnešnej druhej osi zľava) s kamenným ostením s vystupujúcou okrajovou lištou a veľkými odrazníkmi (zachovali sa z neho bočnice a do plochy zasekané odrazníky). Deštrukcia muriva v hornej časti naznačuje jeho polkruhový archivolto i hlavice bočných pilierov. Otvorenie tohto vstupu súviselo s dispozičnými zmenami domu — viedol do prejazdu s valenou lunetovou klenbou. Poschodie sa pravidelne rozčlenilo oknami, ktoré mali pôvodne kamenné ostenie s parapetnými rímsami, nesenými konzolami, ako naznačujú deštrukcie okolo dnešných otvorov i nábehy omietkovej vrstvy. Možno predpokladať, že išlo o jednoduché typy kamenných šambrán s plasticky vystupujúcou okrajovou lištou, analogicky k portálu; niekoľko takýchto fragmentov sa sekundárne použilo v dnešnom schodišti do pivnice.

V 19. storočí sa priečelie jednotne koncepčne upra-

nilo v tektonickom poňatí neskorého klasicizmu. Na prízemí vznikli nové okenné otvory, zrušil sa hlavný vstup a premiestnil sa viac do stredu fasády v súvislosti so zmenami interiéru. Nahradil sa jednoduchým úzkym vstupom. Na poschodí sa zväčšili okenné výrezy, pričom sa odstránili všetky staršie kamenné články. Prízemie s pásovou rustikou sa oddelilo od poschodia vystupujúcou kordónovou rímsou, náročia sa opticky spevnili plastickou striedavou bosážou a celá fasáda sa uzavrela profilovanou korunnou rímsou. V takomto poňatí, zodpovedajúcom bežným typom meštianskych klasicistických stavieb, sa zachovalo priečelie dodnes; niekoľko zmien na prízemí potom prinieslo novodobé zriadenie obchodných miestností.

Napriek značným zásahom týchto posledných úprav do staršej štruktúry priečelia sa tu zachovali dôležité doklady jeho vývinu, ktoré rozširujú hranice nášho poznania vo sfére problematiky meštianskeho domu, najmä dekoratívnych úprav jeho fasádových plôch. Nemenej zaujímavý by mohol byť prieskum interiéru už v súvislosti s nálezmi v exteriéri. Tým by sa možno prispelo k objasneniu niektorých zatiaľ otvorených otázok vývinu a výrazového charakteru objektu v jednotlivých slohových obdobiach.

#### Poznámky

<sup>1</sup> Podľa Katalógu významnejších stavebných pamiatok Bratislavy. In: Bratislava, stavebný vývoj a pamiatky mesta. Bratislava 1961, s. 229, bol postavený na konci 16. storočia; podľa Súpisu pamiatok na Slovensku, zv. 1, Bratislava 1967, s. 175, na začiatku 17. storočia.

<sup>2</sup> Vykonaním a vyhodnotením prieskumu bola poverená PhDr. Mária Smoláková s pracovným kolektívom (Ing. arch. K. Fabini, E. Petrašková, P. Míkloš).

<sup>3</sup> Všetky údaje podľa rukopisu PhDr. Vendelína Jankoviča z výskumu historickej topografie Bratislavy, uloženom v Slovenskom ústave pamiatkovej starostlivosti a ochrany prírody v Bratislave.

<sup>4</sup> Tento objekt je doložený v písomných prameňoch z roku 1387—1517 ako dom s vežou. JANKOVIČ, V.: Výskum topografie historického jadra Bratislavy v 14.—16. storočí a jeho prínos pre najstaršie dejiny mesta. Historický časopis, 21, 1973, s. 372—373.

<sup>5</sup> Napríklad priečelie domu č. 20 na Jiráskovej ulici v Bratislave, domu č. 20 na Leninovej ulici v Banskej Štiavnici, domu č. 3 na Námestí 1. mája v Kremnici.

<sup>6</sup> SMOLÁKOVÁ, M.: Neskorogotický meštiansky dom v banských mestách stredného Slovenska. Rukopis dizertačnej práce. Bratislava 1974, s. 142—148.

<sup>7</sup> Podľa evanjelia Matúša (20, 1—16). WEINEL, H.: Die Gleichnisse Jesu. Leipzig 1904, s. 117.

<sup>8</sup> Ponechávali sa kamenné profilované ostenia i s vnútornými krížmi, ktoré sa prispôbovali len farebnosťou s paspartami v rôznych podobách novým renesančným výzdobám priečelí. Rad príkladov poskytujú meštianske domy, napr. v Banskej Štiavnici (Trojičné nám. č. 48, 49, Leninova ul. č. 20, 21, 60).

<sup>9</sup> SACHS, H. — BADSTÜBNER, E. — NEUMANN, H.: Christliche Ikonographie in Stichworten. Leipzig 1973, s. 230.

<sup>10</sup> Najstaršie zobrazenie tohto podobenstva dokladajú evanjeliá z 10. storočia. V predchádzajúcej poznámke c. d., s. 150.

<sup>11</sup> Napríklad z daňových registrov z roku 1434 a 1451—1452 vyplýva, že obchodom s vínom sa v Bratislave zaoberalo viac ako 50% zdanených osôb, t. j. každý druhý mešťan. BARTL, J.: Bratislavský obchod v stredoveku. In: Zborník FFUK Historica, roč. 21, Bratislava 1970, s. 103—104.

<sup>12</sup> BENKER, G.: Christophorus, Patron der Schiffer, Fuhrleute und Kraftfahrer. Legende, Verehrung, Symbol. München 1975, s. 165.

<sup>13</sup> Aj v súvislosti s odmietavým postojom protireformácie voči kultu sv. Krištofa. AURENHAMMER, H.: Lexikon der christlichen Ikonographie. Wien 1965, s. 449.

<sup>14</sup> Najstaršie príklady chiaroscurových tlačí poskytujú nemecká grafika z konca 15. storočia. V 16. storočí sa rozširujú aj v Taliansku a Nizozemsku. STRAUSS, W. L.: Chiaroscuro, The Clair-Obscur Woodcuts by the German and Netherlandish Masters of the 16th and 17th Centuries. London 1973, s. 7—13.

<sup>15</sup> DVORÁKOVÁ, V. — MACHÁLKOVÁ, H.: Malovaná průčelí české pozdní gotiky a renesance. Zprávy památkové péče, 14, 1954, č. 2—3, s. 37; BAUR-HEINHOLD, M.: Bemalte Fassaden. München 1975, s. 25.

<sup>16</sup> Najstarší záznam o talianskych remeselníkoch v bratislavskej knihe testamentov je z roku 1486 (týka sa maliara, majstra Antona). V komorných knihách sa začínajú od roku 1524—1525 pravidelne uvádzať výdavky na talianskych murárov, ktorí konurovali nemeckým murárom a kamenárom; podľa cechových artikuloz z roku 1552 sa už volili dvaja cechmajstri, jeden za ne-



meckú, jeden za taliansku stranu. KRAJČOVIČOVÁ, K.: Cech murárov a kamenárov v Bratislave. In: Bratislava, 7, 1971, s. 226—227.

<sup>17</sup> KRČÁLOVÁ, J.: Grafika a naše renesanční nástěnná malba. In: Umění, 10, 1962, č. 3, s. 276—282.

<sup>18</sup> Například drevorez sv. Krištof s rojom vtákov z roku 1500—1502. Paris, Bibliothèque Nationale, B 104 (KNAPPE, K. A.: Dürer. Das grafische Werk. Wien 1964, obr. 216).

<sup>19</sup> THIEL, E.: Geschichte des Kostüms. Berlin 1960, č. 153.

<sup>20</sup> KYBALOVÁ, L. — HERBENOVÁ, O. — LAMAROVÁ, M.: Obrazová encyklopedie módy. Praha 1973, s. 146.

<sup>21</sup> BUTSCH, A. F.: Handbook of Renaissance Ornament. New York 1969.

## Обнаружение ренессансного фасада в Братиславе (к исследованию дома № 6 на улице Волкера)

Художественно-исторические и архитектурные зондажные исследования на достопамятных объектах привнесли у нас в последние годы множество новых важных познаний, прежде всего в области светской городской архитектуры, благодаря которым картина о ней в ее исторических взаимосвязях значительно меняется и обогащается. Важным вкладом в проблематику мещанского дома и, главным образом, художественного облика его фасада, является также дом № 6 на улице Волкера в Братиславе, где исследование, начатое в 1975 году, сосредоточилось на уличный фасад. Находки этой части дома, расположенного в узкой улочке поблизости главной площади исторического ядра города, выдвинули объект в категорию первостепенного значения в нашем фонде памятников архитектуры.

Самой значительной находкой здесь была ренессансная роспись. Ее концепция основывается на архитектурном расчленении плоскости расписными, пластически трактованными полустолбами в неравномерных интервалах, которые размежевали отдельные поля с регулярным чередованием фигурных сцен и оконных проемов. От первоначальных окон сохранились фрагменты пасапарту и декоративные расписные супрафенестры в виде полукругового фронтона с водруженными ягодами и в виде стилизованного растительного орнамента. Отдельные поля между проемами заполнили красками написанные фигурные образы на нейтральном фоне, иконографически расположенные в последовательности слева направо, как сцена из притчи о рабочих в винограднике (три шагающие фигуры и две в рабочем мотиве), далее следуют самостоятельные фигуры почти в натуральную величину — фигура Кристофа с надлежащими атрибутами, неизвестного святого и Флориана.

<sup>22</sup> LEIXNER, A. — SMOLÁKOVÁ, M.: Nálezky výzdoby priečelí meštianskych domov v Banskej Štiavnici. In: ARS 1972—1974, č. 1—6, s. 277—285.

<sup>23</sup> Dom č. 2—4 na Zelenej ulici v Bratislave (fragment ornamentálnej výzdoby na bočnej južnej fasáde), prieskum z roku 1968, akad. maliar A. Leixner; dom č. 7 na Zámočnickej ulici v Bratislave (maľované architektonické prvky na hlavnom priečelí), prieskum z roku 1971, akad. maliar A. Leixner, PhDr. M. Smoláková.

<sup>24</sup> Táto výzdoba sa v literatúre chybne označuje ako sgrafitová (pozri poznámku 1).

Вся роспись, предварительно отнесенная к второй четверти 16 века, исполнена в одном цветовом тоне. Плоскость, предназначенная под роспись, имеет серый подтон, контурные линии и основной внутренний рисунок исполнены черным цветом, пластичные формы (фигуры, полустолбы, орнаменты) моделированы в цветовой гамме нескольких оттенков серого цвета с бледно-серыми и белыми световыми акцентами. Этот способ монохромной росписи на фасадах имеет происхождение в Италии и является живописной формой пластической декорации, в области Средней Европы она находит распространение около середины 16 века совместно с сграфитом. В нашем случае мы, несомненно, имеем дело с живописцем большого художественного дарования, о чем свидетельствует четкое ведение линий, способность обозначить форму несколькими штрихами кисти и усилить выразительность фигур средствами, присутствующими в первую очередь графике. По всей вероятности художник работал по образцу — используя собственную творческую фантазию, и источники его вдохновения находятся в области немецкой графики, прежде всего нюрнбергской, из круга дюреровского поколения.

Ренессансная роспись такого рода на территории Словакии является действительно важным открытием и представляет собой новый ценный вклад в проблематику светской городской архитектуры и ее художественно оформленных фасадов даже в более широких среднеевропейских соотношениях. Редко где можно встретиться с такими выразительными художественными качествами в экстерьерной стенной росписи 16 века. Кроме того сохранившиеся масштабы росписи дают возможность после профессионально осуществленной реставрации вновь украсить фасад, в результате чего этот единичный артефакт преобретет новое качество.

## Découverte d'une facade de style Renaissance à Bratislava (recherche de la maison № 6, rue Wolker)

Les recherches par sondage sur les monuments ont fourni dernièrement beaucoup de notions importantes nouvelles, tout particulièrement dans le domaine de l'architecture urbaine profane, dont l'image change considérablement et s'enrichit sous leur influence au point de vue de ses relations historiques. Une contribution importante à l'ensemble des problèmes touchant à la maison urbaine et en particulier à la façade de la maison № 6, rue de Wolker à Bratislava sur laquelle la recherche, commencée en 1975, s'est concentrée. Les découvertes sur cette partie de la maison, située dans une petite rue étroite à proximité du centre historique de la ville, la rangent dans la catégorie de la signification primordiale dans notre réserve de monuments historiques.

La plus importante découverte y fut une décoration peinte Renaissance. Sa conception est fondée sur une division architectonique de la surface au moyen de demi-colonnes exécutées d'une manière plastique à intervalles irrégulières, qui délimitaient les champs divers par une alternation régulière de scènes figurales et les fenêtres. Des fenêtres originales, des fragments des passepartout se sont préservés, avec un fronton demi-circulaire peint décorativement et des baies, en forme d'un ornement végétal stylisé. Les champs entre les fenêtres portent des images figurales sur un fond neutre, iconographiquement rangées de gauche à droite, comme une scène de la parabole des laboureurs dans la vigne (un groupe de trois personnes qui marchent et deux au travail), puis des figures différentes quasi au grand, Christophe avec les attributs respectifs, un saint inconnu et Florian.

L'ensemble de la peinture décorative, préalablement daté au deuxième quart du 16<sup>e</sup> siècle, est d'un ton de couleur uniforme. La surface destinée à la peinture a un fond gris clair, alors que les lignes de contour et la peinture sont en noir. Les formations plastiques (figures, demi-colonnes, ornements) sont modelées en plusieurs nuances de gris avec des accents lumineux gris pâles et blancs. Ce genre de peinture monochrome sur les façades a son origine en Italie et représente une expression picturale d'une décoration sculpturale. Il se répandit dans la région de l'Europe Centrale vers le milieu du 16<sup>e</sup> siècle, en même temps que le sgraffite. Il n'y a aucun doute qu'ici on a à faire à un peintre de qualités artistiques prononcées comme le prouvent ses lignes tracées d'une main sûre, son aptitude d'esquisser un visage par quelques coups du pinceau et de renforcer l'expression des personnages par des moyens appartenant en premier lieu à la graphique. Très probablement il travaillait selon un modèle — y appliquant aussi son invention créative innée — et ses sources d'inspiration semblent tirer son origine de la graphique allemande, surtout celle de Nuremberg du cercle de la génération de Dürer.

Une telle décoration de peinture Renaissance est une découverte importante en Slovaquie. Elle représente un nouvel élément dans les problèmes de l'architecture urbaine profane et ses façades peintes considérées dans des relations plus étendues de l'Europe Centrale. On rencontre rarement une qualité aussi expressive dans la peinture murale des extérieurs du 16<sup>e</sup> siècle. En plus, l'étendue des peintures préservées, une fois restaurées, permettra de les faire valoir de nouveau sur la façade.

# Cinárske značky majstrov bratislavského cechu

EVA TORANOVÁ

Cínové nádoby boli v minulosti veľmi obľúbené pri stolovaní a používali sa na uskladňovanie potravín a nápojov. V 17. storočí sa cínový riad udomácnil aj v meštianskom prostredí; volili si ho pre pekný — strieborným nádobám podobný — vzhľad, ako aj preto, lebo v porovnaní so striebrom bol podstatne lacnejší.

Pred remeselníckym spracovaním cínu bolo potrebné primiešaním rôznych kovov — legovaním — zlepšiť jeho technologické vlastnosti. Najrozšírenejšou metódou bolo zmiešanie cínu s olovom; podľa množstva olova sa potom stanovila kvalita výrobnej suroviny. Na výrobu riadov museli cinári používať vždy cín najlepšej akosti. Pomer legovania určovali rozličné predpisy, ktoré regulovali pridávanie nadmerného množstva zdraviu škodlivého olova do drahého cínu. Dodržiavanie predpisov zabezpečovala vrchnosť nariadením pravidelných kontrol výrobnej suroviny. V rámci reglementujúcej právomoci cechov patrila táto kontrola do kompetencie cechových funkcionárov. Značka kvality informovala potom o akosti použitého cínu; mala byť vyrazená na hotovom artefakte spolu s overovacou a majstrovskou značkou.

Výroba cinárskeho artefaktu — odlievanie do formy — bola nenáročná na čas; preto dopyt konzumentov zo širšieho okolia stačilo kryť niekoľko majstrov.<sup>1</sup> Počet cinárov v Bratislave nestačil na vytvorenie samostatného cechu; preto boli organizovaní spoločne s inými kovospracujúcimi remeslami alebo sa majstri zo širšieho okolia spájali do spoločného cechu.

Bratislavská organizácia cinárov sústredovala reprezentantov tohto zriedkavého remesla z bývalého Dolného Uhorska a z niektorých banských miest; ako

hlavný cech mala preto vo svojej riadiacej a kontrolnej kompetencii celouhorskú pôsobnosť.<sup>2</sup>

Na základe vlastných archívnych výskumov i niektorých známych údajov<sup>3</sup> sa nám podarilo zachytiť 125 majstrov — príslušníkov bratislavského cinárskeho cechu. Mená týchto cinárov a časové vymedzenie ich činnosti umožnili identifikovať rad doteraz síce známych, ale svojou povahou anonymných majstrovských značiek, a tak zároveň presne atribúovať artefakty, na ktorých sa tieto značky nachádzali. V našej práci sme sa venovali iba majstrovským značkám tých cinárov bratislavského cechu, ktorí pôsobili v mestách na území Slovenska, pretože v rámci terénnych výskumov sme sa dostali do styku takmer výlučne so signovanými dielami týchto majstrov.

Cín, ktorý spracúvali majstri bratislavského cechu, mal byť upravený — podobne ako v iných stredoeurópskych cinárskych centrách — na norimberský spôsob; v našich cechových záznamoch ho spomínali aj ako viedenský. Najstarší údaj o ňom sa zachoval v korešpondencii z rokov 1661—1663. V liste banskobystrickému magistrátu oznamoval predstavený bratislavského cechu v súvislosti s dlhotrvajúcim sporom dvoch banskobystrických cinárov Mateja Eggha a Hansa Winklera okrem iného, že cinári majú pracovať „podľa viedenskej próby“.<sup>4</sup>

Podľa kvality rozlišovali pritom tri druhy cínu: 1. jemný alebo čistý cín (Feinzinn alebo Bergzinn), príbuzný anglickému, ktorý legovali bez použitia olova; 2. skúšaný cín (Probzinn alebo „Prob“) s bežným pomerom zmiešania 10 : 1, to znamená, že k desiatim dielom cínu sa mohol pridať iba jeden diel olova; 3. obyčajný cín (Gemeinzinn), ktorý pozostával približne z piatich dielov cínu a jedného dielu olova;

pre vysoký obsah olova sa obyčajný cín nesmel používať na výrobu riadov a predmetov, ktoré sa dostávali do styku s potravinami.

Nepoznáme presné spôsoby a postupy, ktorými naši cinári kontrolovali dodržiavanie predpísanej rýdzosti cínu. Záznamy v cechových knihách bývali totiž až príliš lakonické a svedčia o neskúsenom zapisovateľovi z radov remeselníkov a o jeho nechuti zápasit s písaným slovom. Cechové artikuly, ktoré vydávali magistráty alebo neskôr kráľovská kancelária, bývali síce dielom skúseného pisára, ale charakter a rozsah artikúl nútili k vecnosti a stručnosti; preto nám aj v tomto ohľade chýba žiadúca obšírnosť informácií. Súveké záznamy väčšinou prikazovali iba jedno: dodržiavať a rešpektovať „Prob“; tak nazývali vtedy všeobecne skúšaný cín.

Ôsmy bod novších artikúl bratislavských cinárov z roku 1763 nariadoval majstrom vyrábať z takého cínu, aký si objednávatel želal. Ak sa zistilo, že niektorý cinár predal surovinu zmiešanú s olovom ako čistý cín, alebo vymenil objednávateľom dodanú surovinu za menej kvalitnú, oznámili jeho priestupok magistrátu. Artikuly nariadovali zvoliť „próbmajstra“, ktorý mal byť predstavený mestskému magistrátu, kde musel zložiť prísahu za pravdivé aplikovanie cinárskych značiek.<sup>5</sup>

Aj keď sa vtedajšie záznamy nezmieňovali o metódach skúšania cínu a o postupoch pri značkovani hotového artefaktu, usudzujeme, že aj bratislavskí cinári si značkovali svoje práce sami a „próbmajster“ zastával iba úlohu cechového kontrolóra. Bratislavskí cinári vlastnili overovacie a majstrovské značky; vieme to zo zápisnice cechu, v ktorej sa zachovali dve limitácie cien výrobkov.<sup>6</sup> Novoprijatí majstri museli tieto limitácie podpísať a pridať aj vlastnú pečať. Potvrdili tak rešpektovanie platných cenových predpisov a odtlačky ich značiek zároveň slúžili pri kontrole a pri porovnávaní ich pravdivosti.

Každý cinár predkladal vzorky výrobnej suroviny na overenie kvality na kvartálnych schôdkach cechu.<sup>7</sup> Ak vzniklo medzi cinármi odôvodnené podozrenie, že niektorý zo spolumajstrov vyrába z nekvalitného materiálu, mali právo odobrať mu kúsok z cínu na kontrolu. Najrozšírenejšou metódou kontroly výrobnej suroviny bolo preváženie. Používali na to závažie z cínu rôznych legovaní; vzorka a závažie museli byť pritom rovnakej veľkosti. Skúšaný cín mal

potom ten istý pomer legovania ako závažie, s ktorým sa dostal do rovnováhy.

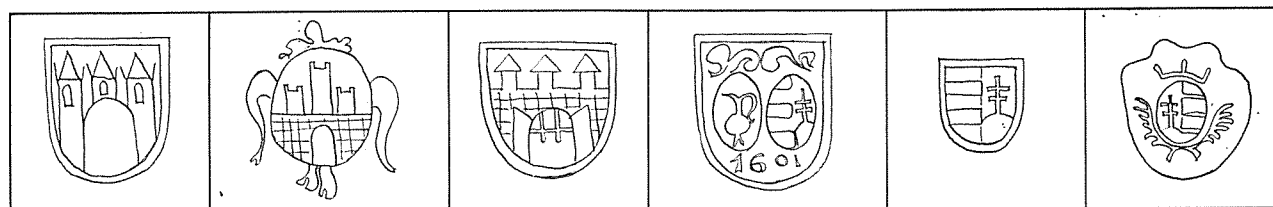
V prekvitajúcich nemeckých a českých cinárskych centrách sa vyžadovalo značkovanie artefaktov majstrovskou a overovacou značkou už od sedemdesiatych rokov 14. storočia; používanie značky kvality tu zaviedli iba neskôr. Prvé známe údaje o značkovani cinárskych prác v bratislavskom cechu pochádzajú zo 17. storočia. V spomínanom liste banskobystrickému magistrátu uviedli všetky tri typy značiek. Na artefaktoch našich cinárov sa nám overovacie a majstrovské značky zachovali ojedinele už zo 16. storočia. Najstaršia signovaná bratislavská práca — odmerka zo zbierky bratislavského mestského múzea — pochádza z konca 16. storočia. Okrem overovacej značky je opatrená aj majstrovskou značkou; pripisujú ju doteraz archívne nedoloženému členovi bratislavskej cinárskej rodiny Starcklauffovcov.<sup>8</sup>

Overovacia značka bratislavských cinárov vychádzala — podobne ako overovacie cechové, resp. mestské značky všeobecne — zo znaku mesta, v ktorom cinár pôsobil. Vzhľadom na miniatúrne rozmery puncového razidla sa mestský znak neprevzal vždy presne a do detailov. Býval jeho zjednodušeným prepisom, prípadne vznikol iba použitím ústredného symbolu alebo niektorého podstatného detailu svojej predlohy. Tak poznáme overovaciu značku bratislavských cinárov v podobe trojvežovej mestskej brány, trnavskí cinári používali motív kola, v Trenčíne podobu baránka, v Banskej Bystrici horizontálnymi pruhmi delený štít a pod.

Uhorský znak ako overovaciu značku používali cinári a zlatníci z Rábu. V rámci terénnych výskumov sme sa stretali s touto overovacou značkou, priradené majstrovské značky sa však nedali jednoznačne pripísať cinárom z Rábu. Vo väčšine prípadov sa podarilo tieto majstrovské značky predsa len atribúovať, a tak sme prišli k záveru, že uhorský znak ako overovaciu značku používali aj cinári iných miest, avšak boli to vždy iba príslušníci bratislavského cechu. Uhorský znak ako overovaciu značku si zvolili pravdepodobne vzhľadom na vedúce postavenie sídelného mesta ich cechu — Bratislavy, ktorá po páde Budína suplovala úlohu metropoly Uhorska.

Majstrovské značky členov bratislavskej organizácie sa nevyznačovali mimoriadnou vynachádzavosťou pri voľbe štítového znamenia. Bol to väčšinou symbol cinárovej práce — kanvica, ktorú aplikovali spolu

## Cinárske značky bratislavského cechu



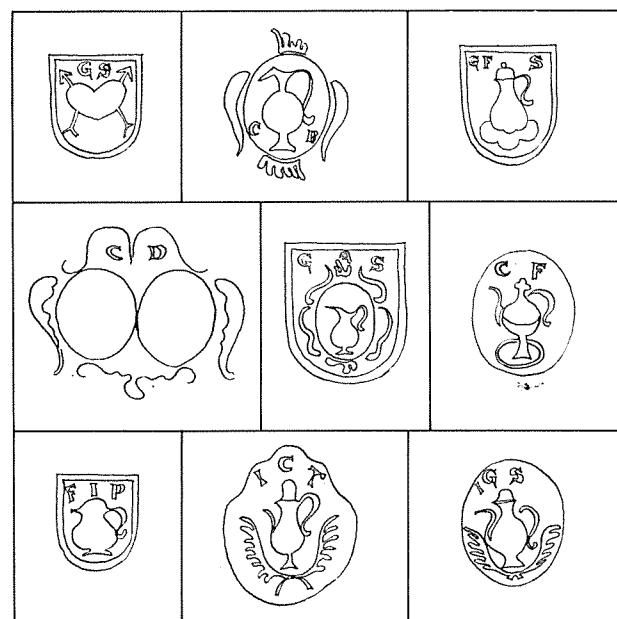
## Bratislava

## OVEROVACIE ZNAČKY:

1. Bratislava, koniec 16. storočia. 2. Bratislava, okolo polovice 17. storočia (Hientze E., *Die deutschen Zinngiesser und ihre Marken*, Leipzig 1921; I. III. A. IV. Weiner, P., *Zinnkunst in ungarischen Sammlungen*, Budapest, 1971, spom. okolo roku 1659). 3. Bratislava, druhá polovica 17. storočia. 4. Bratislava, koniec 17. storočia. 5. Pravdepodobne Bratislava, prvá tretina 18. storočia. 6. Bratislava, okolo polovice 18. storočia

## ZNAČKY MAJSTROV:

7. Pravdepodobne Gregor Starcklauff st., koniec 16. storočia. 8. Christoph Böhm, okolo polovice 17. storočia (Hientze, Weiner, spom. okolo roku 1659). 9. Bratislavský cinár, pravdepodobne Gregor Starcklauff, druhá polovica 17. storočia. 10. Gabriel Dietrich, tretia štvrtina 17. storočia. 11. Gregor Starcklauff ml., posledná štvrtina 17. storočia. 12. Christoph Fritsch, začiatok 18. storočia. 13. Pravdepodobne Franz Ignaty Biernpäck (Piernpäck), prvá tretina 18. storočia. 14. Johann Christoph Teuber, okolo 18. storočia. 15. Johann Christoph Scheichel, okolo polovice 18. storočia



s iniciálami výrobcu. Istá variabilita sa uplatňovala iba pri stvárnení kanvic; znázorňovali totiž rozličné tvary, resp. typy týchto nádob.

Textívne znaky, pri ktorých pomenovanie štítového symbolu bolo totožné s menom cinára, v rámci bratislavského cechu sa neuplatnili. Veľmi zriedkavé boli aj rozličné všeobecné označenia, napr. vyobrazenia zvierat, vtákov, rastlín a pod. Dvaja cinári z Bratislavy, Fritsch a Starcklauff, použili vo svojej majstrovej značke prepis meštianskeho znaku — prepichneté srdce, resp. kotvu. Banskobystrický cinár Wallisch si zvolil svoj — pre naše prostredie zriedkavý — meštiansky znak typu kamenárskej značky.<sup>9</sup>

U cinárov bratislavského cechu sa stretávame pomerne často so značkou, v rámci ktorej sú zjednotené dve oválne polia majstrovej a overovacej značky rámovaním ozdobnej kartuše. Je to typ spojenej značky, ktorá však v tejto podobe neslúžila na tlmočenie žiadnej ďalšej informácie, napr. kvality použitej suroviny; bola iba výsledkom istého výtvarného zámeru a prezrádzala impulzy moravských, resp. rakúskych cinárskych centier.

Vročenia, ktoré bývali súčasťou majstrovej, resp. spojenej značky, označovali aj u nás rozličné, pre cinára, resp. pre cech podstatné udalosti. Bývali dátu-

## SPOJENÉ ZNAČKY CECHU, MAJSTROV, RESP. KVALITY:

16. Gregor Starcklauff ml., koniec 17. storočia. 17. Ludwig Wilhelm Seydler, začiatok 18. storočia. 18. Franz Ignaty Biernpäck (Piernpäck), začiatok 18. storočia. 19. Franz Ignaty Biernpäck (Piernpäck), začiatok 18. storočia. 20. Johann Bömick, začiatok 18. storočia. 21. Christoph Fritsch, začiatok 18. storočia. 22. Johann Christoph Materna, prvá štvrtina 18. storočia. 23. Johann Gottlieb Borman, prvá polovica 18. storočia. 24. Bratislavský cinár, prvá polovica 18. storočia. 25. Johann Christoph Teuber, pred polovicou 18. storočia. 26. Johann Christoph Teuber, okolo 18. storočia. 27. Johann Gottlieb Riedel, druhá polovica 18. storočia. 28. Značka na výrobky z pretaveného cínu, po roku 1770. 29. Joseph Roth, prvá tretina 19. storočia (Weiner

## SPOJENÉ ZNAČKY CECHU, MAJSTRA, RESP. KVALITY:

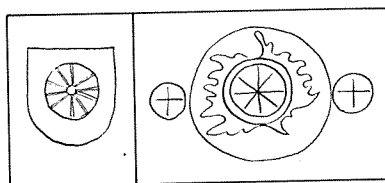


spomina neidentifikovanú značku). 30. Gottlieb Zimmermann, posledná štvrtina 18. storočia. 31. Gottlieb Zimmermann, koniec 18. storočia až začiatok 19. storočia. 32. Gottlieb Zimmermann, koniec 18. storočia až začiatok 19. storočia. 33. Gottlieb Zimmermann, koniec 18. storočia až začiatok 19. storočia. 34. Johann Michael Friedrich, tretia tretina 18. storočia až začiatok 19. storočia. 35. (Johann) Gottlieb Friedrich, prvá štvrtina 19. storočia. 36. (Johann) Gottlieb Friedrich, prvá štvrtina 19. storočia. 37. (Johann) Gottlieb Friedrich, prvá tretina 19. storočia. 38. (Johann) Gottlieb Friedrich, prvá tretina 19. storočia. 39. (Johann) Gottlieb Friedrich, prvá tretina 19. storočia. 40. Johann Gottlieb Zimmermann, prvá tretina 19. storočia. 41. Johann Gottlieb Zimmermann, prvá tretina 19. storočia. 42. Joseph Lederer, prvá tretina 19. storočia



## OVEROVACIE ZNAČKY:

43. Trnava, koniec 17. storočia (Hientze spomína 1682). 44. Trnava, druhá polovica 18. storočia



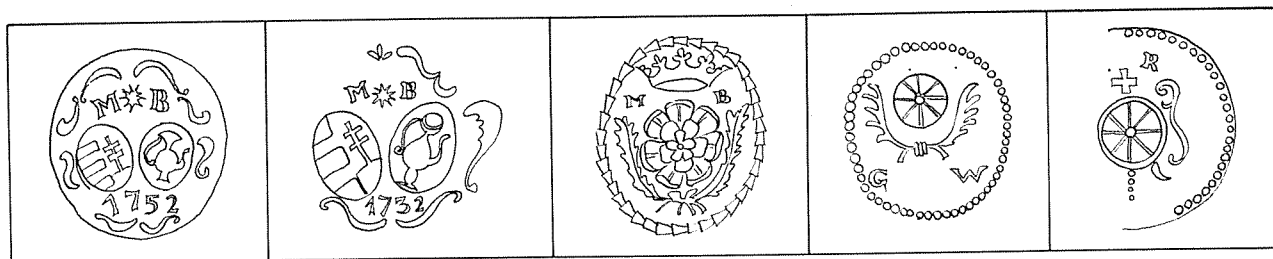
## ZNAČKY MAJSTROV:

45. Bartolomeus Peutsch, koniec 17. storočia (Hientze spomína neidentifikovanú značku roku 1682)



## SPOJENÉ ZNAČKY CECHU, MAJSTRA, RESP. KVALITY:

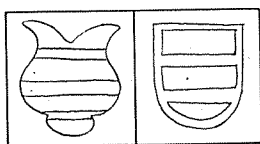
46. Mauritzius Behr, po polovici 18. storočia (pred rokom 1752 pôsobil v Bratislave). 47. Mauritzius Behr, po polovici 18. storočia. 48. Mauritzius Behr, po polovici 18. storočia. 49. Johann Gabriel Wühlert, posledná štvrtina 18. storočia. 50. Neznámy cinár, druhá polovica 18. storočia



## Banská Bystrica

## OVEROVACIE ZNAČKY:

51. Banská Bystrica, prvá tretina 17. storočia. 52. Banská Bystrica, koniec 17. storočia až začiatok 18. storočia (spomína Hientze)



mom prijatia za majstra alebo otvorenia dielne,<sup>10</sup> inokedy súviseli s novým nariadením, ktoré vydávala

vrchnosť pri trvalom nerešpektovaní predpisov o kvalite výrobnej suroviny, o značkovaní a pod.<sup>11</sup>

Od 19. storočia boli istým typom spojených značiek podlhovasté nápisové štítky s menom majstra a miestom jeho pôsobnosti, prípadne aj s vročením alebo označením kvality používaného cínu. V rámci bratislavského cechu používal takúto značku napr. banskobystričský majster Mordini.

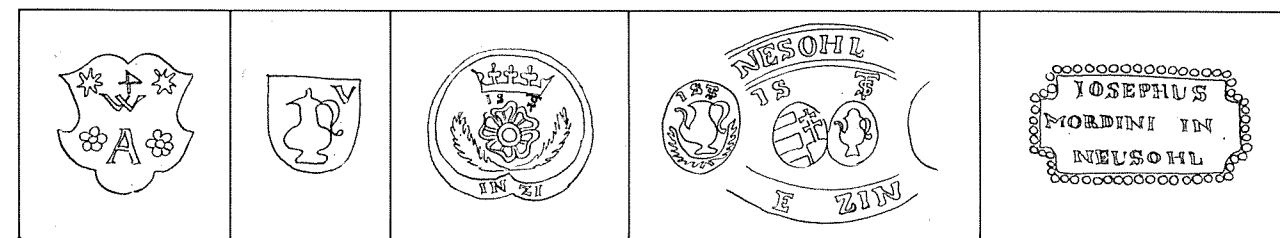
Kvalita výrobnej suroviny bola v prácach cinárov bratislavského cechu od 17. storočia vyjadrená systémom troch značiek. Na výrobok z jemného alebo anglického cínu sa mala dať značka ruže s korunou a iniciály majstra, na výrobok zo skúšaného cínu overovacia značka medzi dve majstrovské značky a na predmety z menej kvalitného cínu iba dve majstrovské značky.<sup>12</sup> Pri tomto spôsobe značkovania teda nebola potrebná samostatná značka kvality, pretože rôzne variácie majstrovej a overovacej značky vy-

jadrovali zároveň akosť používaného cínu. Korene tohto systému sú v saskom cinárstve, ktorý bol tu známy od polovice 16. storočia, neskôr sa však uplatnil aj v ďalších cinárskych centrách Európy. Do Bratislavy mohol preniknúť aj z bližšieho susedstva.<sup>13</sup>

Značke ruže, ktorá bola označením výrobkov z najkvalitnejšieho cínu, pripisujú anglický pôvod; prvá zmienka o nej sa zachovala v artikulách norimberských cinárov z roku 1587. V priebehu 17. storočia bola v európskom cinárstve všeobecne rozšírená; v 18. storočí potom ustúpila novej značke kvality s ústrednou postavou Justície. V bratislavskom cechu sa udržala značka ruže s korunou a jej rovnocenná značka — koruna nad overovacou alebo majstrovskou značkou — dlhšie. Používali ju nepretržite až do po-

## ZNAČKY MAJSTROV:

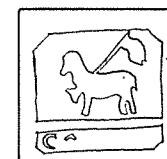
53. Walisch Adam, prvá tretina 17. storočia. 54. Majster „VI“, koniec 17. storočia až začiatok 18. storočia (spomína Hientze). 55. Johann Samuel Steiner, koniec 18. storočia až začiatok 19. storočia. 56. Johann Samuel Steiner, koniec 18. storočia až začiatok 19. storočia. 57. Joseph Mordini, druhá tretina 19. storočia



## Trenčín

## OVEROVACIA ZNAČKA:

58. Trenčín, okolo roku 1727 (spomína Hientze)



## Pezinok

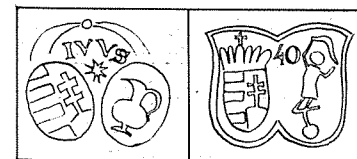
## ZNAČKY MAJSTROV:

59. Philip Jacob Mickitsch, po polovici 17. storočia



## NEIDENTIFIKOVANÉ ZNAČKY:

60. Majster IVVS, koniec 17. storočia. 61. Neznámy cinár, koniec 18. storočia až začiatok 19. storočia



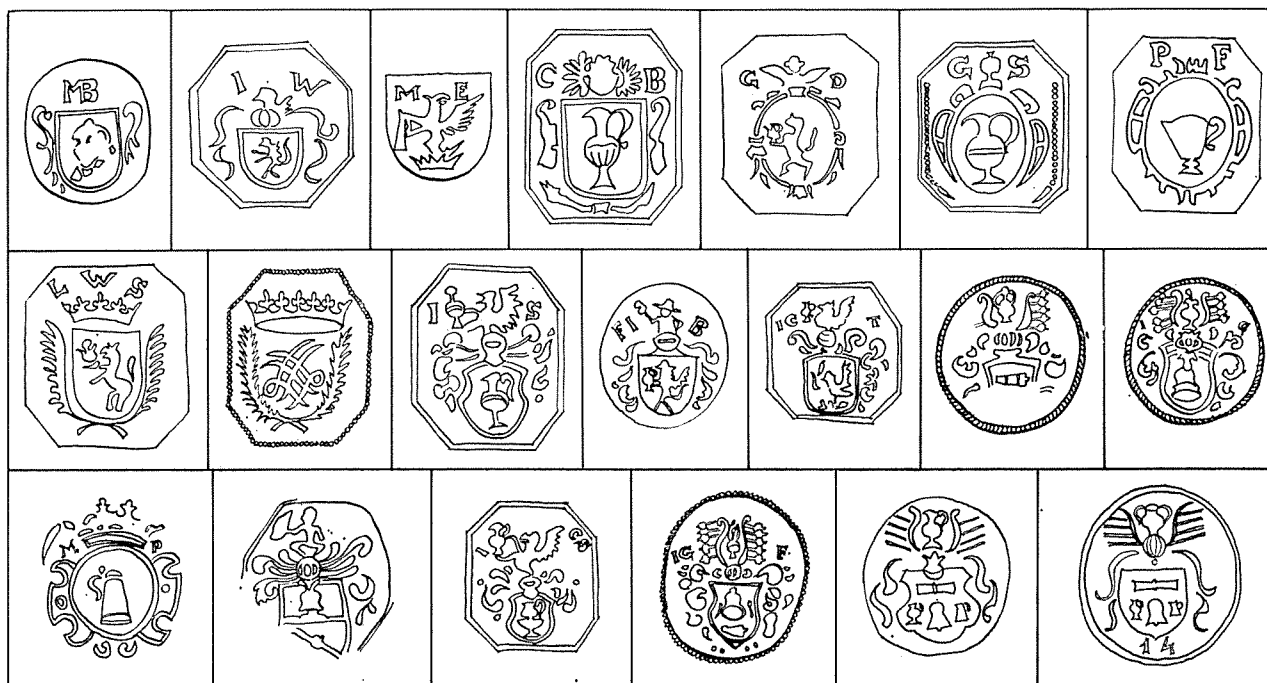
lovce 19. storočia. Značka s Justíciou, tzv. Engelsmarke, bola naproti tomu zriedkavá. V rámci cinárov bratislavského cechu sa s ňou stretávame iba ojedinele,

napr. v prácach cinárov z Budína a Rábu, kde označovala výrobky z anglického cínu. Pomenovanie anglický cín „Englisch Zinn“ sa nemuselo v každom prípade alebo nevyhnutne vzťahovať na surovinu z anglickej ťažby. Charakterizovali tak aj najkvalitnejší cín upravený anglickým spôsobom — bez použitia olova. V limitáciách cien cinárskych výrobkov z prvej tretiny 18. storočia spomínali v Bratislave jemný anglický cín slavkovský, resp. anglický cín všeobecne slavkovský.<sup>14</sup>

Roku 1770 vyšlo v Rakúsku nariadenie, ktoré v záujme dôslednejšieho zabezpečenia zdravotnej nezávadnosti cínového riadu prikazovalo prisnú kontrolu akosti výrobnej suroviny. Od toho roku bol na cínových výrobkoch popri informácii o kvalite aj odkaz o pôvode cínu, ktorý býval v Uhorsku vždy importom (bratislavskí cinári dostávali predovšetkým výrobnú surovinu z českej ťažby). Pôvod cínu vyjadrovali označenia v samej značke alebo priradené nápisové pásky a štítky. Na prácach našich majstrov bolo pre surovinu z českých zdrojov označenie Feinzinn, pre najkvalitnejší český cín zo Slavkova Schlagenswalder alebo rôzne skomolené názvy, napr. Schlackawalter Feinzinn, SW Feinzinn, SWFZ, pre anglický, resp. anglickým spôsobom legovaný cín Englisch Zinn. Vermischtes Zinn alebo Vermist znamenalo výrobnú surovinu získanú pretavením starších opotrebovaných predmetov.

V rámci výskumu cinárstva a štúdia archívneho materiálu sme nachádzali aj pečate našich cinárov; v cechovej korešpondencii používali majstrovským značkám podobné alebo heraldicky stvárnené pečatidlá. V niektorých prípadoch, keď si to vyžadoval charakter prípisu, používali aj odťažky svojich majstrovských značiek. Od 18. storočia si zvolili viacerí

## PEČATE CINÁROV:



62. Hana Morenbesser, Trnava (na liste z 26. júla 1662, AMB, C 3e 4). 63. Hans Winkler, Banská Bystrica (na liste z roku 1661, AMB, 3 Ce 4). 64. Mathias Eggh, Banská Bystrica (na liste z 8. marca 1663, AMB, 3 Ce 4). 65. Christoph Böhrer, artikuly a limitácie z roku 1657, kniha majstrov, AMB, Ce 376). 66. Gabriel Dietrich, artikuly a limitácia z roku 1657. 67. Gregor Starcklauff, artikuly a limitácia z roku 1657. 68. Paul Fritsch, artikuly a limitácia z roku 1657. 69. Ludwig Wilhelm Seydler, artikuly a limitácia z roku 1657. 70. Ludwig Wilhelm Seydler, limitácia z roku 1695, kniha majstrov, AMB, Ce 376. 71. Johann Scheichel, artikuly a limitácia z roku 1657 a 1695, prípis z roku 1716, AMB, 3 Ce 4. 72. Franz Ignaty Biernpäck (Piernpäck) na prípise z roku 1716. 73. Johann Christoph Teuber, na potvrdení z 11. septembra 1763, AMB, 3 Ce 4. 74. Johann Gottfried Böring, na potvrdení z 11. septembra 1763. 75. Johann Christoph Glockner, na potvrdení z 11. septembra 1763. 76. Mathias Pitzenberger, na potvrdení z 11. septembra 1763. 77. Johann Caspar Schrögel, na potvrdení z 11. septembra 1763. 78. Johann Christoph Scheichel, na potvrdení z 11. septembra 1763. 79. Gottlieb Friedrich, na prípise bratislavského cechu z roku 1828, 3 Ce 4. 80. Johann Gottlieb Zimmermann, na prípise bratislavského cechu z roku 1828. 81. Joseph Lederer, na prípise bratislavského cechu z roku 1828.

Pozn.:

Časové zatriedenie sa vzťahuje v zásade na značku na danom artefakte, nie však na celé obdobie cinárovej pôsobnosti, v rámci ktorej mohol cinár použiť viac typov, resp. druhov značiek.

cinári bratislavského cechu jednotnú pečať — znak cinárov — ktorú doplnili iba svojimi iniciálami.

Štítové znamenia znaku boli vždy jednotné: kanvica, delo a zvon. Nad klenotom, medzi štrnástimi zástavami sa týčil symbol cinárovej práce — kanvica. Najstaršia známa podoba tohto znaku sa zachovala na pečatidle v Bratislavských cinárov z roku 1532.

V období vrcholného rozkvetu bratislavského cinárstva — okolo polovice 17. storočia — stretávame sa aj tu s podobne riešeným cechovým symbolom. Roku 1653 daroval majster Fritsch svojmu cechu honosnú knihu majstrov. Na jej úvodný list dal hýrivými temperovými farbami namaľovať tento znak. O niekoľko rokov neskôr vyhotovil cechmajster Ch. Böhrer slávnostnú kanvicu cinárskeho cechu. Pri jej výzdobe

opäť použil už známe štítové znamenie; vyryl ho na štít, ktorý vložil do dráпов griffa na vrchnáku kanvice.

V priebehu 18. storočia prijímali európski cinári všeobecne tento znak za svoj i napriek tomu, že jeho štítové znamenie bolo už dávno anachronizmom. Zvon a delo sa tu tradovali pravdepodobne od stredoveku, keď cinárova práca nebola taká prísne špecializovaná, resp. reprezentovala obdobie, keď cinári boli ešte v spoločnom cechu s príbuznými kovolejárskymi remeslami. Udomácnenie jednotného cechového symbolu v rôznych európskych cinárskych strediskách je preto jedným z prejavov vzájomne prepojených medzinárodných súvislostí a kontaktov v rámci remeselníckych cechov v minulosti.

## Poznámky

<sup>1</sup> Napríklad roku 1741 protestovali bratislavskí cinári proti otvoreniu ďalšej dielne. Vo svojom liste magistrátu upozornili na skutočnosť, že v Bratislave boli vždy len štyri dielne a aj tak mali majstri málo práce. S podobnými protestmi sa stretávame aj u cinárov iných miest. (Archív mesta Bratislavy, 3 Ce 4.)

<sup>2</sup> Údaje o založení tohto cechu nepoznáme; vznikol pravdepodobne v období rozkvetu cinárskeho remesla — na konci 16. alebo na začiatku 17. storočia. Roku 1657 dostali bratislavskí cinári spolu s majstrami z Pezinka a z Trnavy druhé vydanie svojich štatútov. V tomto období prichádzalo aj k spojeniu cinárov bratislavského cechu s príbuznými remeselníkmi iných miest. Roku 1663 sa obrátila bratislavská organizácia na cinárov zo Sopronu s výzvou, aby podľa vzoru majstrov z Trenčína a z Banskej Bystrice aj oni vstúpili do ich cechu. Čoskoro patrili do bratislavského cechu aj majstri z Jura, Rábu, Modry, Kőszegu, Kremnice, Štiavnice, Budína, Pešti, Eisenstadtu, ako aj z ďalších — často vzdialených — miest bývalého Uhorska.

<sup>3</sup> KRESÁNKOVÁ, L.: Z dejín bratislavských cinárov. Spisy mestského múzea v Bratislave, I, 1965, s. 155 a n.

<sup>4</sup> Prípis bratislavských cinárov banskobystrickej mestskej rade z 11. mája 1662. (Archív mesta Bratislavy, 3 Ce 4.)

<sup>5</sup> Artikuly bratislavských cinárov z 10. októbra 1763. (Archív mesta Bratislavy, 3 Ce 2.)

<sup>6</sup> Kniha majstrov bratislavských cinárov, 1643—1710. (Archív mesta Bratislavy, Ce 376.)

<sup>7</sup> Kontrola predložených vzoriek výrobných surovín sa neuskutočňovala všade rovnako často. V Bratislave napr. bývala kontrola na kvartálnych schôdzkach cechu; košické artikuly z roku 1612 spomínajú skúšanie cínu každé štyri týždne.

<sup>8</sup> KRESÁNKOVÁ, L.: c. d., s. 156.

<sup>9</sup> Za informáciu ďakujeme doc. dr. J. Novákovi.

<sup>10</sup> Bratislavský majster Mauritzius Behr sa presťahoval roku 1752 do Trnavy, kde si otvoril dielňu.

<sup>11</sup> Bratislavskí cinári nedodržiali predpísanú kvalitu cínu a neaplikovali správne svoje značky. Preto cechmajster nariadil pridať k značkám aj vročenie 1710. (Kniha majstrov bratislavských cinárov 1643—1710.)

<sup>12</sup> Prípis bratislavských cinárov z roku 1662. (Archív mesta Bratislavy, 3 Ce 4.)

<sup>13</sup> Saský systém značkovania používali aj v niektorých českých a rakúskych cinárskych centrách.

<sup>14</sup> Limitácie cien remeselníckych výrobkov z roku 1722 a 1726. (Župa Bratislavská, Kongregačné písomnosti, Fasc. 5/2 a 1/4, Štátny archív, Bratislava.)

## Марки оловянщиков братиславского цеха

Братиславский цех оловянщиков сосредотачивал представителей этого редкого ремесла из бывшей Нижней Венгрии и некоторых горнозаводских городов. Поскольку он был главным цехом и был наделен контрольными и руководящими полномочиями, в его компетенцию входила все Венгрия.

На основе собственных архивных исследований и некоторых опубликованных данных нам удалось составить список 125 мастеров — членов братиславского цеха в пределах четырех столетий. Фамилии этих мастеров и определение времени их деятельности дали нам возможность идентифицировать ряд до сих пор хотя и известных, но своим характером анонимных марок мастеров. В нашей работе мы уделили внимание лишь маркам тех оловянщиков братиславского цеха, которые работали в городах на территории Словакии, так как в рамках исследования в местности мы повстречались почти исключительно с маркированными работами этих мастеров.

Венгрия не обладала собственными ресурсами олова, поэтому наши оловянщики работали с импортированным сырьем; братиславские оловянщики получали главным образом олово добываемое в Чехии, которое было необходимо обогащать — подобно, как в других среднеевропейских центрах оловянщиков — по нюрнбергскому способу. В братиславских цеховых записях он упоминается также как венский.

Обязательная маркировка готовых изделий должна была быть гарантией, что оловянщики к своей работе использовали для здоровья безвредное сырье, которое было обогащено только дозволенным количеством свинца.

Первые известные данные о маркировке изделий оловянщиков братиславского цеха относятся к 1662 году. В связи с продолжительным спором двух банскобыстрицких оловянщиков старшина братиславского цеха осознал банскобыстрицкому городскому управлению, что оловянщики обязаны работать по венской пробе. На изделие из тонкого или английского олова они должны ставить марку розы с инициалами мастера, на предмет из опробованного олова проверочную марку между двумя марками мастера, а на предметы из низкосортного олова лишь две марки мастера. При этом — первоначально саксонском — способе маркировки системой трех знаков не требовалась самостоятельная марка качества, так как различные варианты проверочной марки и марки мастера обозначали одновременно и качество употребляемого олова.

Проверочная марка оловянщиков братиславского цеха исходила — подобно как проверочные цеховые или городские знаки вообще — из знака города, в котором оловянщик работал. Венгерскую марку в качестве проверочной употребляли оловянщики и ювелиры из Рабы. В рамках исследований в местности мы повстречались с этой проверочной маркой также у оловянщиков братиславского цеха, работающих в других городах. Венгерскую марку в качестве проверочной они избрали, вероятно, ввиду ведущего положения местопребывания их цеха — Братиславы, которая после падения Будина замещала роль столицы Венгрии.

Марки мастеров, принадлежащих к братиславской организации, не отличались чрезмерной изобретательностью в выборе эмблемы вывески. В большинстве случаев это

был символ работы оловящика — кувшинчик, который применяли вместе с инициалами производителя.

Марка розы с кроной обозначала качество самого лучшего олова. В братиславском цехе оловящиков эта марка и ей равноценная крона над проверочной маркой или маркой мастера пережила вплоть до половины 19 века. Марка с фигурой Юстиции, т. н. „Энгельсмарке“, которой марка с розой с 18 века уступила место, была у братиславских

оловящиков редкой и ею обозначались изделия из английского олова. Название „Энглиш цинн“ не обязательно должно было относиться к сырью английской добычи, оно характеризовало также самое качественное олово, обогащенное без применения свинца. В ограничениях цен первой трети 18 века упоминалось в Братиславе тонкое английское олово славковское или же английское олово вообще славковское.

## Markenwesen der Zinngiesserzunft von Bratislava

Die Pressburger (Bratislavaer) Zinngiesserzunft vereinigte die Repräsentanten dieses seltenen Handwerks aus dem ehemaligen Niederungarn und aus einigen Bergwerksstädten. Als Hauptzunft hatte sie dann eine ganzungarische Wirksamkeit.

Aufgrund eigener Archivforschungen und mancher veröffentlichten Angaben gelang es 125 Meister zu erfassen — Angehörige der Pressburger Zunft in der Zeitspanne von vier Jahrhunderten. Die Namen dieser Meister und die Zeitbestimmung ihrer Tätigkeit ermöglichten uns eine Reihe bisher zwar bekannter, ihrem Wesen nach aber anonymen Meisterzeichen zu identifizieren. In unserer Arbeit widmeten wir uns nur den Zeichen von Zinngießern der Pressburger Zunft, die in Städten auf dem Gebiete der Slowakei wirkten, da wir im Rahmen von Terrainforschungen fast ausschließlich mit signierten Werken dieser Meister in Berührung kamen.

Das ehemalige Ungarn hatte keine eigenen Zinnquellen, deshalb verarbeiteten unsere Zinngiesser importierten Rohstoff; die Pressburger Zinngiesser überwiegend Zinn böhmischer Herkunft. Dieser musste — ähnlich wie in anderen mitteleuropäischen Zinngiesserzentren — auf Nürnberger Art legiert werden. In Zunfturkunden in Bratislava wurde er als Wiener Probe erwähnt.

Das pflichtmässige Markieren fertiger Artefakten hatte eine Garantie sein sollen, dass die Zinngiesser für ihre Arbeit einen gesundheitlich einwandfreien Rohstoff, der nur mit einer bewilligten Menge von Blei verarbeitet worden ist, angewandt hatten. Die ersten bekannten Angaben über die Markierung von Zinnerzeugnissen stammen in der Pressburger Zunft aus dem Jahre 1662. In Zusammenhang mit einem sich dahinschleppenden Streit von zwei Zinngießern aus Banská Bystrica gab der Vorstand der Pressburger Zunft dem Magistrat von Bystrica bekannt, dass die

Zinngiesser nach der Wiener Probe zu arbeiten hatten. Ein Erzeugnis aus Feinzinn oder englischem Zinn hatte ein Zeichen der Rose mit den Initialen des Meisters zu tragen, ein Gegenstand aus geprobtem Zinn ein Qualitätszeichen zwischen zwei Meisterzeichen und Gegenstände aus minderwertigem Zinn nur zwei Meisterzeichen. Bei diesem — ursprünglich sächsischem — Markierungssystem mittels drei Zeichen war eine selbstständige Qualitätsmarke überflüssig, da die verschiedenen Variationen der Zunft- und Meisterzeichen zugleich die Qualität des benützten Zinnes ausdrückten.

Die Meisterzeichen der Mitglieder der Pressburger Organisation bekundeten nicht viel Erfinderkunst bei der Wahl des Emblemzeichens. In den meisten Fällen war es das Symbol des Zinngiesserhandwerks — eine Kanne, die zusammen mit den Initialen des Erzeugers angebracht wurde.

Das Zeichen der Rose mit Krone bezeugte die beste Zinnqualität. Im Pressburger Zinngiesserhandwerk wurde dieses Zeichen und ihr gleichwertige Krone über dem Zunft- oder Meisterzeichen ununterbrochen bis zur Hälfte des 19. Jahrhunderts beibehalten. Das Zeichen mit der Gestalt der Justitia, die sog. „Engelsmarke“, die in der europäischen Zinngiesserkunst das Zeichen mit der Rose im Laufe des 18. Jahrhunderts verdrängte, war bei den Pressburger Zinngießern selten und bezeichnete Erzeugnisse aus englischem Zinn. Die Benennung „Englisch Zinn“ musste sich nicht auf Rohstoff englischen Ursprungs beziehen, sie charakterisierte auch die beste Qualität von nach englischer Art hergerichteten Zinn — ohne Beimischung von Blei. In den Preislimitationen aus dem ersten Drittel des 18. Jahrhunderts wurde in Bratislava von einem englischen Schlagwalder Zinn, bzw. englischem allgemein Schlagwalder Zinn Erwähnung getan.





1 / 1982

zo starého umenia

Zodpovedná redaktorka publikácie

PhDr. Božena Kustrová

Výtvarný redaktor Oto Takáč

Korektorky Mária Kocholová a Klára Kovaľová

Vydanie prvé. Vydala Veda, vydavateľstvo Slovenskej akadémie  
vied v Bratislave, roku 1982 ako svoju 2367. publikáciu. Strán 128,  
AH 16,71 (text 12,82 ilustr. 3,89), VH 17,07. Náklad 820  
výťažkov. Vytlačili Tlačiarne SNP, n. p., Martin, závod  
Neografia.

71—055—82

509/58 09/3

Kčs 40,— I