SAP
SLOVAK
ACADEMIC
PRESS spol. s r.o.

ars

MIČ 49019

ARS 1 – 3/1998

ars

ISSN 0044-9008

1 – 3/1998



ARS 1-3/1998

časopis Ústavu dejín umenia
Slovenskej akadémie vied

Hlavný redaktor:
Ján Bakoš
Výkonný redaktor:
Jozef Medvecký
Redakčná rada:
Ján Abelovský, Alexander Avenarius, Ján Bakoš, Dana Bořutová, Anton Glatz, Ivo Hlobil, Štefan Holčík, Jiří Kroupa, Iva Mojžišová, Ivan Rusina, Milan Togner, Juraj Žáry
Technická redaktorka:
Eva Koubeková
Adresa redakcie:
Ústav dejín umenia SAV
Dúbravská 9, 813 64 BRATISLAVA 1
Tel./Fax: 07/547-73-428
E-mail: dejumed@savba.savba.sk

Na obálke:
Majster MS: *Narodenie* (1506), detail. Sv. Anton, rím.-kat. farský kostol (Foto Thea Leixnerová)

Vychádza ako štvormesačník tri razy do roka. Rozširuje, objednávky a predplatné prijíma SAP - Slovak Academic Press, spol. s r.o., P.O. Box 57, nám. Slobody 6, 810 05 Bratislava. Objednávky do zahraničia vybavuje SAP - Slovak Academic Press, spol. s r.o., P.O. Box 57, nám. Slobody 6, SK-810 05 Bratislava, Slovak Republic

© SAP - Slovak Academic Press, 1998

Obsah

ŠTÚDIE

Ján Bakoš: Od ikonológie k semiotike 3

Ivan Gerát: Willehalm und Ladislaus - Liebe und Kampf in Text und Bild 49

MATERIÁLY

Ľuboš Kürthy: Príspevok ku štýlovej charakteristike rastlinnej ornamentiky v architektúre tretej štvrtiny 13. storočia 95

Ingrid Ciulisová: Banskobystrický triptych s Klaňaním troch kráľov 105

Jozef Medvecký: K charakteru domácej maliarskej tvorby prvej polovice 17. storočia 117

Katarína Straková: Cechové oltáre farského kostola v Skalici 146

Barbara Balážová: Oltár Nanebovzatia Panny Márie bývalého farského kostola v Kremnici 180

Anna Petrová-Pleskotová: K životu a dielu maliara Eliasa Mögela 202

József Sisa: Mestský park (Aupark) v Bratislave 214

Zuzana Bartošová: Národná verzus európska podoba výtvarného symbolizmu 226

Anna Petrová-Pleskotová: Bratislavskí výtvarní umelci a umeleckí remeselníci 18. storočia – dodatky 240

RECENZIE

Mária Pötzl-Malíková: „Magnificat anima mea Dominum". Na okraj výstavy Majstra MS v Budapešti 247

Inhalt / Contents

STUDIEN / STUDIES

Ján Bakoš: From Iconology to Semiotics 3

Ivan Gerát: Willehalm und Ladislaus - Liebe und Kampf in Text und Bild 49

MATERIALIEN / MATERIALS

Ľuboš Kürthy: Beitrag zur Stilcharakteristik der Pflanzenornamentik in der Architektur des dritten Viertels des 13. Jahrhunderts 95

Ingrid Ciulisová: Triptych of Adoration of the Kings from Banská Bystrica 105

Jozef Medvecký: Zum Charakter der einheimischen malerischen Produktion der ersten Hälfte des 17. Jh. 117

Katarína Straková: Zunftaltäre der Pfarrkirche in Skalica 146

Barbara Balážová: Altar of Assumption of Virgin of former Parish Church in the Town of Kremnica 180

Anna Petrová-Pleskotová: Zum Leben und Werk des Malers Elias Mögel 202

József Sisa: The City Park of Bratislava 214

Zuzana Bartošová: National vs. European Form of Visual Symbolism 226

Anna Petrová-Pleskotová: Bildende Künstler und Kunsthandwerker in Bratislava im 18. Jh. – ein Nachtrag 240

REZENSIONEN / REVIEWS

Mária Pötzl-Malíková: "Magnificat anima mea Dominum" 247

Od ikonológie k semiotike[1]

Ján BAKOŠ

Zrod ikonológie

Keď Aby Warburg v októbri 1912 predniesol na X. medzinárodnom kongrese dejín umenia v Ríme prednášku „Italienische Kunst und internationale Astrologie“[2] málokto mohol vtedy tušiť, že sa tu rodí paradigma, ktorá bude dominovať dejepisu umenia po celú druhú tretinu dvadsiateho storočia.[3] Je známe, že Warburg nechápal svoj príspevok iba ako referát o objave tradovania a transformovania starovekých kozmologických predstáv v renesančnom umení. Formuloval ho zámerne i ako explicitnú kritiku vtedy dominujúcej autonomistickej kunsthistórie.[4] Je dosť pochopiteľné, že v dobe, keď historici umenia nepovažovali štatút dejepisu umenia ako samostatnej akademickej disciplíny za dostatočne stabilizovaný, bolo vo Warburgovom vzopretí sa voči reštrikciám „pohraničnej polície“[5] strážiacej autonómiu umenia a nezávislosť jeho historického výskumu dosť ťažké rozpoznať prorockú anticipáciu interdisciplinárneho výskumu. Warburg sa nevyžíval v publikovaní, nepatril k bádateľom známym rozsiahlou publikačnou činnosťou. A epochálnosť jeho knižnice ako modelu kultúrnych dejín[6] v tej dobe ešte nebola všeobecne známa. Preto sa jeho prekvapivé rozšifrovanie astrologického obsahu schifanojských obrazov Zodiaku muselo javiť skôr ako jedinečný objav, než ako produkt hlboko premyslenej a komplexnej filozofie dejín kultúry.[7] Je teda pochopiteľné, že v danom kontexte sa mohla jeho otvorená kritika prevládajúcej umeleckohistorickej doktríny javiť buď ako provokácia bohatého, na univerzitnej kariére nezávislého slobodného bádateľa, ktorý si mohol dovoliť ignorovať inštitucionálne potreby disciplíny. Alebo vyznievať ako púhy inovovaný variant kultúrnohistorickej paradigmy 19. storočia, ktorá sa vtedy pokladala za nie dostatočne vedeckú. Warburgov koncept umenia ako integrálnej a inštrumentálnej súčasti kultúry pravdepodobne splýval s predstavou panoramatických kultúrnych dejín burckhardtovského typu. Jeho koncepciu kultúrnohistorického výskumu zdola, vychádzajúcu od detailu a zakladajúcu sa na presvedčení, že „Der liebe Gott steckt im Detail“, nebolo pri povrchnom pohľade ľahké rozlíšiť od hegeliánskej axiómy kultúrnej jednoty doby. Warburgovo dialektické chápanie antiky, pri ktorej v šľapajach Nietzscheho položil proti apolinskému pólu dôraz na jej iracionálnu a magickú, dionýzovskú tvár,[8] síce jasne svedčilo o jeho dištancovaní sa od klasicistickej i liberalistickej absolutizácie antického individualizmu a racionalizmu. To všetko ho situovalo jednoznačne už do kontextu duchovných prúdov „fin-de-siècle“. Primárna úloha, ktorú však v historickom procese pripísal tradícii, mohla v kontexte moderny, koncentrujúcej sa na inováciu a originalitu, vyvolávať dojem, že sa mu nepodarilo definitívne prekročiť horizont neohistorizmov. Je známe, že Warburg pripravoval obrazový atlas tzv. formulí pátosu, archetypálnych stvárnení ľudských vášní. Ale i tieto „Pathosformeln“[9] sa povrchnému pohľadu mohli javiť iba ako produkty kompilácie starej rétorickej a novej expre-

sionistickej koncepcie umenia. Originalita výrazu akoby sa tu iba konzervatívne podriadila konvencionalizovaným a účelovo používaným schémam. Warburg v polemike s formalistickým autonomizmom, izolacionizmom a špecifizmom zdôrazňoval na jednej strane kultúrnu povahu a rolu umenia, na strane druhej kultúrne dejiny videl sub specie obrazov.[10] Ale i dôraz, ktorý kládol na prelínanie obrazovej tradície s textovou a na obrazové predstavy vo výtvarnom umení,[11] akoby nevybočili z rámca symbolizmu. Vo Warburgovom poňatí však tradícia ako primárny rozmer dejín nebola prostou kontinuitou.[12] Bola dynamickou súhrou tradovania a transformovania: Odohrávala sa medzi pólom pretrvávania a pólom oživovania (survival – revival). Obsahovala v sebe zabúdanie a preto i aktívne návraty. Nielen podčiarknutím tradovania, ale i zdôraznením transformácie a programových revivalov sa do koncepcie dejín umenia dostal nový rozmer: Pochopenie sociálnej väzby umenia, významu sociálnej funkcie umeleckých diel a dôležitosti sociálnej objednávky pre charakter a vývoj umenia. Hegeliánska idea automatickej, metafyzickej jednoty dobovej kultúry sa opúšťa. Znovuuznaný fenomén štýlového pluralizmu sa identifikuje práve ako prejav aktívnej role objednávateľov. Rozpoznanie dôležitosti tradície v dejinách umenia tak priamo vedie k rehabilitácii sociálnej povahy umeleckej tvorby. Umenie sa chápe nielen ako kultúrny, ale i ako sociálny jav par excellence: Je inštrumentom konštituovania kolektívnej pamäti.[13] Odteraz nie autonómia je garantom nenahraditeľnosti umenia. Práve miesto v kultúre a sociálna funkcia zakladajú identitu umenia a garantujú jeho dôležitosť. Preto sa i jednou z hlavných prístupových ciest k pochopeniu historických peripetií umenia Warburgovi stáva analýza sociálnej objednávky a mentality objednávateľov.

Warburg a avantgarda

Vo Warburgovej koncepcii bola zistená nejedna paralela k súdobému umeniu.[14] Jeho výprava medzi Indiánov kmeňa Pueblo do Nového Mexika v rokoch 1895-96 a výskum ich rituálnych predstáv sa interpretuje nielen ako logický prejav Warburgovho záujmu o magické korene kultúrnych dejín, ktoré pochopil ako vývoj od symbolu k alegórii.[15] Warburgova expedícia sa pokladá i za analógiu k návratu umeleckej moderny k primitivizmu.[16] Jeho ponímanie umenia ako kultúrneho inštrumentu a zároveň kultúrneho dokumentu, ktorý je funkčne špecifický, ale výpovedne rovnocenný so všetkými ostatnými kultúrnohistorickými prameňmi, t.j. zrovnoprávnenie hracích kariet či poštových známok s umeleckými dielami, vyslúžilo síce Warburgovi osočenie z ignorovania umeleckej kvality. Vyústilo však tiež do „ikonologickej analýzy“: Tá nepozná tabu špecializácií a využíva poznatky získané z najrozmanitejších oblastí kultúrnych dejín. Vo Warburgovom odmietnutí axiologickej hierarchie diferencujúcej medzi tzv. vysokými a nízkymi prejavmi kultúry a v jeho demokratickom kombinovaní informácií získaných z najrozmanitejších zdrojov, tak z dobových denníkov, ako z astrologických a filozofických spisov či umeleckých obrazov, bola rozpoznaná obdoba k vynálezu modernej koláže.[17] Nech už je miera týchto afinít akákoľvek, to rozhodujúce, čím Warburg držal krok s vývinom súčasného umenia je predovšetkým zaznamenanie rozhodujúcej zmeny v chápaní umenia, ku ktorej došlo na začiatku 20. storočia: Spolu s tým, ako bola moderna striedaná avantgardami, bola i doktrína umeleckej autonómie vytesňovaná koncepciou antiumenia.[18] Umenie ako inštitúcia bolo podrobené zdrvujúcej kritike a nahradená programom premeniť umenie na život sám. To malo zásadné dôsledky i pre nový koncept umeleckého diela. Premietla sa doň kritika tržného, komoditného chápania umenia i nová ašpirácia umenia na ideologickú rolu v spoločnosti. Dielo ako vec bolo nahradené dielom poňatým ako médium sociálnej komunikácie. Warburgov kultúrnohistorický a sociologický koncept umenia plne korešpondoval s týmto novým komunikačným modelom umenia. A jeho zrovnoprávnenie

„vysokých“ a „nízkych“ prejavov kultúry implikuje už transformáciu dejín umenia z histórie umeleckosti na dejiny vizuálnej komunikácie. Navyše, primárna rola, ktorú v umeleckohistorickom vývoji Warburg pripísal tradícii, nie je kontradiktorická ale komplementárna voči tomuto novému sociálno-komunikačnému konceptu umenia: Sociálna komunikácia je totiž možná len na báze sociálnej konvencie, bez ohľadu na to, či cieľom je afirmácia alebo kritika statu quo.

Kanonizácia metódy

Museli uplynúť takmer dve desaťročia, kým sa z Warburgovej „ikonologickej analýzy“ ako jedného z nástrojov univerzálnej kultúrnohistorickej vízie, stala samostatná ikonologická metóda: Návod ako postupovať pri výklade umeleckých diel. Nezávisle na sebe a v tesnom časovom slede ju na zlome dvadsiatych a tridsiatych rokov sformuloval G. I. Hoogewerff a E. Panofsky.[19] Hoogewerff predniesol v auguste 1928 na Medzinárodnom historickom kongrese v Oslo referát „L'iconologie et son importance pour l'étude systematique de l'art chrétien“.[20] Inšpirovaný priamo Warburgom jasne odlíšil ikonológiu od ikonografie. Prvej vyhradil výskum vývoja tém, druhej snahu o pochopenie skrytého (symbolického, dogmatického či mystického) zmyslu foriem. Panofsky už v štúdii „Herkules am Scheidewege und andere antike Bildstoffe in der neueren Kunst“ uverejnenej v roku 1930 v rámci série Štúdií Warburgovej knižnice rozlíšil medzi primárnou a sekundárnou rovinou významu.[21] O rok neskôr 20. mája 1931 na pôde odbočky Kantovej spoločnosti v Kieli predniesol prednášku „Zum Problem der Beschreibung und Inhaltsdeutung von Werken der bildenden Kunst“.[22] Podujal sa v nej demonštrovať, že čisté formálna analýza umeleckých diel nie je možná, že už prostý formálny popis diela automaticky znamená identifikáciu jeho obsahu a interpretáciu jeho významov. Táto štúdia, uverejnená v časopise Logos v roku 1932, sa stala východiskom neskoršieho kanonického modelu ikonológie. Jeho definitívnu formuláciu publikoval Panofsky v angličtine ako úvod k „Studies in Iconology“ v roku 1939, a potom znovu zaradil do výberu štúdií „Meaning in the Visual Arts“ vydanom v roku 1955. Počas dvoch dekád, ktoré uplynuli od „zrodu“ ikonológie po sformulovanie ikonológie ako metódy, nebolo však rozvíjanie warburgovských ideí dominantnou témou kunsthistórie. Warburg bol bezosporu jedným z rozhodujúcich inšpiračných zdrojov Panofského ikonologického modelu. Svedčí o tom jeho rehabilitácia ikonografie, začlenenie dejín námetov do umeleckohistorického výskumu, ochota zaoberať sa dejinami typov, akceptovanie tradície ako dôležitého rozmeru dejín, záujem o problematiku migrácie a transformácie tém i rozlišovanie medzi témami a motívmi. Panofského prijatie ikonológie však vonkoncom nebolo spontánne. Ako spolupracovník Warburgovej knižnice a jej riaditeľa F. Saxla si najprv takpovediac vyskúšal warburgovskú tému typových dejín na analýze Dürerovej *Melancolia I.*[23] Ale jeho cesta k ikonológii bola kľukatá.[24] Viedla cez veľmi aktívnu participáciu na dominantnej problematike nemeckej kunsthistórie dvadsiatych rokov, ktorá ležala ďaleko od Warburgových tém: Bolo ňou hľadanie umeleckosti umenia a snaha zosúladiť ju s historicitou. Rozuzliť hlavolam „dejinnosť versus nadčasovosť“ umenia, ktorý sa premietol i do dilemy „Kunstgeschichte“ versus „Kunstwissenschaft“.[25] Možno konštatovať, že v porovnaní s revolučnými premenami v súdobom umení hlavný prúd vtedajšej kunsthistórie zohrával značne konzervatívnu rolu. Nepriamo obhajoval a absolutizoval avantgardami práve prekonávaný model autonómie umenia. A dokonca i vtedy, keď si dobové kataklizmy i samo avantgardné umenie vynútili revíziu autonomistickej a formalistickej koncepcie umenia a priviedli historikov umenia k formulácii „Kunstgeschichte als Geistesgeschichte“, k ponímaniu dejín umenia ako dejín svetonázoru, ani vtedy sa nevzdávali viery v nenahraditeľnosť a výlučnosť ume-

nia. Myšlienka autonómie umeleckosti umenia bola vystriedaná myšlienkou umenia ako tvorivého a nezávislého výrazu ducha doby. Objav historicity samotného pojmu umenia, na ktorý narazil práve iniciátor duchovnodejinnej koncepcie Max Dvořák,[26] však nevyústil do skúmania sociálnej povahy umenia a zostal nadlho bez pokračovania. V popísanom kontexte sa i Panofského prvá, nemecká verzia ikonologického modelu javí iba ako jeden z pokusov prekonať spomenutú dilemu: Autonómia versus heteronómia umenia, forma versus obsah, dielo versus komunikácia.

Synkretický model

Dôležitým vzorom Panofského pri pokuse prekonať dobové kunsthistorické hlavolamy bol príklad Karla Mannheima.[27] Mannheim už začiatkom dvadsiatych rokov v štúdii „Beiträge zur Theorie der Weltanschauungs-Interpretation“[28] postavil proti dualizmu obsah-forma monistický významový model kultúrnych výtvorov. Pochopil ich ako útvary totálne významové na jednej strane, a súčasne ako útvary viacvrstevné, skladajúce sa z niekoľkých vrstiev zmyslu na strane druhej. Významová povaha kultúrnych útvarov je nielen rezultát odkázanosti človeka vytvárať si názor na svet, ale i dôsledok interpretatívneho charakteru každého svetonázoru. Verný hegeliánskej tradícii Mannheim sformuloval triadickú predstavu významovej štruktúry kultúrneho útvaru. Rozlíšil v ňom tri vrstvy zmyslu: Objektívny, zámerne výrazový a dokumentárny zmysel. Panofsky v plnej miere prevzal tento triadický model, včetne jeho novoplatónskej axiologickej hierarchie a hegeliánskej metafyziky: Za najpodstatnejšiu sa, vzhľadom na výtvarné umenie paradoxne, pokladá najmenej javová, najskrytejšia tretia vrstva zmyslu. Je nevedomým a nezámerným, neosobným automatickým svedectvom, dokumentom doby. Panofsky modifikuje túto schému a dopĺňa ju o dôležitú inšpiráciu načerpanú z Warburga: Medzi vrstvu javového zmyslu (neskôr nazvanú vrstvou primárneho či prirodzeného námetu),[29] do ktorého skomprimoval vecný i výrazový zmysel, a vrstvu dokumentárneho zmyslu (neskôr poňatú ako vrstva vnútorného či skrytého významu) Panofsky zasunul vrstvu konvencionálneho námetu. Medzi antropologickú významovú bázu umenia a jeho spirituálne svedectvo o dobe sa tak dostávajú konvencionalizované literárne námety. Medzi stvárnené vyjadrovanie všeľudských obsahov (formálne motívy) na jednej strane, a neosobné dokumentovanie dobového chápania sveta (symptómy) na strane druhej sa vkliňujú ikonografické typy ako sféra zámernej a sociálne konvencionalizovanej komunikácie. Viaceré rozdiely, ktoré jestvujú medzi pôvodnou nemeckou a konečnou anglickou verziou ikonologického modelu[30] možno pochopiť ako Panofského snahu vymaniť sa z pút hegeliánskej metafyziky. Tretia významová vrstva nielenže prestala byť podčiarkovaná ako podstatná, ale prestal sa zdôrazňovať i jej neosobný, metafyzický a automatický charakter: Miesto o odosobnenom dokumentovaní sa o „vnútornom význame“. V Panofského úsilí odpútať sa z Heglovho dedičstva zohrala dôležitú rolu Cassiererova filozofia symbolických foriem.[31] Pomocou konceptu „symbolických hodnôt“, ktoré podľa neho konštituuje trekia významová vrstva, sa Panofsky snažil akcentovať aktívne významové konštruovanie sveta umením a nahradiť ním hegeliánsku ideu metafyzického svedectva, umenia pochopeného ako automatický výraz ducha doby. Ako je zrejmé, máme tu dočinenia s kompiláciou dvoch odlišných poňatí umeleckého diela ako významuplného útvaru: Heglovho expresionistického modelu umeleckého diela ako automatického výrazu doby, ako nezámerného ale nevyhnutného svedectva, prezrádzania pravdy o dobe na jednej strane, a Warburgovho komunikačného modelu diela ako inštrumentu sociálnej komunikácie založenej na konvencionalizovateľnosti významov na strane druhej. Hľadanie opory v Cassiererovom koncepte symbolickej formy

možno chápať ako snahu preklenúť túto dilemu. Veď samo Cassiererovo spojenie symbolu a formy je vlastne už pokusom o syntézu hegeliánskej (symbolicko-expresionistickej) a kantiánskej (epistemologicko-konštruktivistickej) koncepcie. A hoci je Panofského väzba na Heglovu metafyziku viacnásobne uvoľnená, nikdy sa z nej plne neoslobodzuje. Prijíma síce Warburgovu kritiku Heglovej premisy výrazovej jednoty umeleckého diela a akceptuje jeho myšlienku o rozdvojiteľnosti dejín tém a dejín motívov, a tým i jeho koncepciu dejín umenia ako tradície a jej transformácie. Znalosť dejín tradovania (vo všetkých troch rozmeroch, ako dejín štýlu, dejín ikonografických námetov a dejín svetonázorov či ideí) pokladá dokonca za gnozeologický korektív objektivity interpretácie. Vo všetkých verziách jeho ikonologického modelu však tretia významová vrstva, či už charakterizovaná ako vrstva dokumentárneho zmyslu, alebo ako vrstva vnútorného obsahu, zostáva v plnej miere hegeliánska: Je vrstvou neosobných „symptómov či symbolov“, vrstvou automatického a nevyhnutného svedectva. Preto táto významová vrstva nie je záležitosťou sociálnej komunikácie, ale skôr akéhosi metafyzického posolstva, automatického vyjadrovania či prezrádzania pravdy. Niet potom divu, že úspech pri výklade tejto vrstvy nezávisí, podľa Panofského, ani od osobnej skúsenosti interpreta, ani od jeho erudície a znalostí: Je ponechaná jeho schopnosti „syntetickej intuície“. Na začiatku tridsiatych rokov, keď Panofsky formuloval svoj ikonologický model, reagoval ním bezosporu v prvom rade na situáciu v dejepise umenia resp. v humanitných vedách. Išlo mu predovšetkým o preklenutie dobových epistemologických dilem. Možno však predpokladať, že v pozadí jeho úsilia bola i snaha o odstránenie priepasti, ktorá sa rozovierala medzi súdobým teoretickým myslením o umení a súčasným umeleckým vývinom. Bez ohľadu na to, či surrealizmus zohral nejakú rolu pri koncipovaní Panofského modelu umeleckého diela ako viacvrstevnej významovej štruktúry, je nesporné, že ikonológia znamenala zmenu v ponímaní umenia: Koncept umeleckého diela ako veci či stavby začal ustupovať predstave diela ako komunikačného média. So surrealizmom zbližuje Panofského model nielen jeho hegelianizmus, predpoklad skrytých symbolických významov diela, ale i jeho konzervativizmus (revivalizmus): Chápanie významu ako predmetného motívu či diskurzívneho (naratívneho) obsahu, a premisa, že takýto, v jadre renesančný model umeleckého diela je nadčasovo platný. V Panofského ahistorickom modeli[32] niet ani stopy po avantgardami inšpirovanej myšlienke dejinnej premenlivosti ontologického štatútu umenia. A navyše, v dôsledku Panofského závislosti na Heglovi sa jeho chápanie umeleckého diela ako komunikačného média nestalo sociologickým a funkcionálnym, ale zostalo metafyzickým: Chápalo sa ako ideové posolstvo, bez užšieho vzťahu k sociálnym či politickým záujmom.[33]

Amerikanizácia ikonológie

Transplantácia na americkú pôdu zanechala na ikonológii zreteľné stopy.[34] Americký pragmatizmus si vynútil spriehľadnenie a zjednodušenie ikonologickej metódy. Pozitivistický kult faktografie viedol ku koncentrácii na analýzu ikonografických námetov. Vyústil nakoniec do premeny ikonológie na hlbinnú ikonografiu. Toto zjednodušenie a zúženie ikonologickej analýzy na výskum druhej významovej vrstvy sa stalo základom jej enormného úspechu. Po vyhranej svetovej vojne získala takpovediac globálnu autoritu. Ruka v ruke s tým si začína nárokovať na univerzálnu aplikovateľnosť. Proces vnútorného sústredenia ikonológie na hlbinnú ikonografiu však pokračoval. Ak sa tretia významová vrstva z dokumentárneho zmyslu premenila najprv, ako sme videli, na vnútorný obsah, tak sa teraz tento vnútorný význam nahradil „skrytým symbolizmom“.[35] V dôsledku toho sa ikonologické metafyzické posolstvo mení na tajnú správu pre zasvätencov. Umelecké dielo sa z metafyzického

dokumentu stáva zámerným kryptogramom.[36] Ak sa dá hovoriť o konzervatívnej povahe Panofského ikonológie, či o jej tkvení v konzervatívnom liberalizme, tak to platí nanajvýš pre jej vzťah k povojnovému výtvarnému umeniu. Americký abstraktný expresionizmus, ktorý sa veľmi rýchlo odpútal od väzieb zo surrealizmom, ovládol umeleckú scénu v tej istej chvíli, keď ikonológia započala svoje triumfálne ťaženie. Povojnová hegemónia nefiguratívneho umenia znamenala pre ambíciu ikonológie stať sa univerzálnou umeleckohistorickou metódou nepríjemnú koincidenciu. Abstraktné umenie získalo štatút symbolu demokracie. V tomto kontexte si ani historici umenia nemohli dovoliť vyzerať ako reakční ignoranti avantgardy. Neprekvapuje preto, že prívrženci ikonologickej metódy pocítili akútnu potrebu apológie svojej doktríny.

Ikonologické ústupky

V týchto súradniciach treba vidieť štúdiu R. Wittkowera „Interpretation of Visual Symbols in the Arts", ktorá vyšla v roku 1955,[37] teda v tom istom čase ako Panofského „Meaning in the Visual Arts". Je signifikantné, že Wittkowerova práca vyšla práve v Studies in Communication. Čas, ktorý uplynul medzi uverejnením prvej (nemeckej) a tretej (americkej) verzie Panofského kanonického textu ikonologickej metódy je i dobou, počas ktorej došlo k akceptovaniu avantgardnej komunikačnej doktríny umenia. Nečudo preto, že to, čo sa u Panofského objavuje len nesmelo a kompromisne – chápanie umeleckého diela ako „vizuálnej správy" – sa u Wittkowera vyslovuje celkom explicitne: Výtvarné dielo je médiom, ktoré komunikuje význam prostredníctvom vizuálnych znakov resp. symbolov. Videli sme, že u Panofského idea komunikácie bola na jednej strane v područí metafyzického modelu neosobného vyjadrovania (dokumentovania, symbolizovania, prezrádzania). Na strane druhej, ako konvencionalizovaná komunikácia, bola zúžená na rovinu ikonografického námetu. Súčasne sme boli svedkami toho, ako Mannheimova druhá významová rovina – vrstva „zámerného expresívneho zmyslu" – stratila u Panofského samostatnosť a stala sa súčasťou či podvrstvou prvej významovej úrovne: Vrstvy javového či primárneho a prirodzeného zmyslu. Na jednej strane sa teda zámerná expresia pripísala iba prvej vrstve umeleckého diela. Na strane druhej sa najhlbšia, najskrytejšia a cieľová významová vrstva pochopila v zásade ako metafyzická expresia doby (jej symptóm či symbol). V porovnaní s Panofským u Wittkowera došlo k pozoruhodným posunom v chápaní umeleckého diela.[38] K zmenám, ktoré, ako sa zdá, sú vysvetliteľné zmeneným dobovým umeleckým kontextom. Oproti Mannheimovi i Panofskému Wittkower formuluje štvorvrstvový model umeleckého diela. Pritom nie je príznačné iba to, že v prvých troch vrstvách – „doslovného znázorňovacieho", „doslovného tematického" a „mnohoznačného významu" – zdôrazňuje ich zakotvenosť v konvencionalite: V apriórnej skúsenosti, výtvarných schémach, konvencionalizovaných umeleckých formuliách, dobovom umeleckom kľúči či znalostiach textových tradícií. Signifikantné je i to, že k nim pripája „expresívny význam". Expresia tak nielenže získava štatút samostatnej významovej vrstvy, ale i najdôležitejšiu pozíciu v modeli umenia: Stáva sa určujúcou, výslednou či výstupnou významovou vrstvou umeleckého diela. Pritom je rozhodujúce, že táto vrstva nie je vo Witkowerovom podaní apriórna, konvencionalizovaná, ani diskurzívna. Je vnútorným významom tvárnych prostriedkov (foriem, línií a farieb). A navyše je považovaná za značne subjektívnu, iracionálnu, neverbalizovateľnú a plne neinterpretovateľnú. Hoci sa celok umeleckého diela nechápe ako expresia, je expresívnemu nefiguratívnemu významu priznaný mimoriadny význam. Práve v tom je možné vidieť Wittkowerovu snahu zachrániť platnosť ikonologického modelu tvárou v tvár súčasnému abstraktnému expresionizmu. A to aj za cenu epistemologického ústupku iracionalizmu a opätovného rozdvojenia diela na „čo" a „ako". Na jednej strane teda Wittkower modifikuje Panofského model tým, že ho približuje k semiotickému ponímaniu komunikácie. Na strane druhej odmieta stotožňovať všetko umenie s komunikáciou. Východisko vidí nielen v spojení komunikačného a expresívneho chápania umenia, ale predovšetkým vo funkcionálnom traktovaní jeho dejín: Komunikačná funkcia nie vždy hrá v umeleckom diele primárnu rolu. Neraz ustupuje funkcii magickej či estetickej. Ale v prvom rade má, podľa Wittkowera, funkcia v umení primát pred komunikáciou jednoducho preto, že význam znakov sa mení podľa zmeny funkcie. Zdôraznenie role funkcie umeleckého diela neznamená len mimovoľný návrat k Warburgowi. Wittkower sa ním priblížil i k pozícii, ktorú už v tridsiatych rokoch sformuloval J. Mukařovský a ktorú v povojnovom období začal intenzívne rozvíjať E. H. Gombrich.

Mystický štrukturalizmus

Vráťme sa však o pár rokov späť. Panofského skompilovanie konvencionálne komunikačného chápania umenia s metafyzicko-expresívnym do jedného modelu umeleckého diela nebolo jediným typom prekonávania vnútorných dilem medzivojnového dejepisu umenia, ani jediným spôsobom vyrovnávania sa dejepisu umenia so súdobým umením. V tom istom čase, na zlome dvadsiatych a tridsiatych rokov sa skupinka vtedy mladých historikov umenia sústredená okolo zborníkov Kunstwissenschaftliche Forschungen na čele sa Hansom Sedlmayrom, nazvaná tiež Novou viedenskou školou,[39] pokúsila rozuzliť hlavolamy cestou takzvaného zvedečtenia, programovým úsilím o „strenge Kunstwissenschaft".[40] Odvrátila sa od „Geistesgeschichte" ako príliš špekulatívneho prístupu a vrátila sa k Rieglovej doktríne dejepisu umenia ako vedy. Dosiahnutie ideálu „prísnej vedy" si v Rieglových šľapajách sľubovala predovšetkým od aplikácie psychológie na umeleckohistorické problémy, tentoraz psychológie tvarovej. Aby zvedečtenie prostredníctvom využitia „Gestaltpsychologie" malo nádej na úspech, rozhodla sa postupovať opatrne, podobne ako Panofsky, zdola, od jedného umeleckého diela.[41] Zriekla sa Rieglovho ideálu rekonštruovať umeleckohistorický vývoj, ktorý považovala za abstraktnú, neoveriteľnú konštrukciu. Na rozdiel od Panofského však do centra pozornosti nepostavila otázku významu ale tvaru. Umelecké dielo sa jej nejavilo ako polyvýznamový útvar, ale tvarová jednota. Koncept zmyslu, významu či symbolu vystriedal centrálny pojem štruktúry.[42] Tentoraz práve on mal preklenúť dilemu obsah versus forma. Ak sa Panofsky pokúšal skoncipovať syntetickú, univerzálne platnú metódu výkladu umenia spojením rôznorodých prístupov (formového popisu, ikonografickej analýzy a významovej interpretácie) a ich uvedením na spoločný základ významovej interpretácie, najambicióznejší reprezentant „viedenského umeleckohistorického štrukturalizmu" Hans Sedlmayr si zvedečtenie dejepisu umenia sľuboval práve od jasnej delimitácie dvoch kunsthistórií. Nadviazal na Croceho striktné oddelenie umenia a dejín, dejepisu od umeleckej kritiky, ktoré mu sprostredkoval jeho učiteľ a Croceho obdivovateľ Julius von Schlosser. Sedlmayr jasne rozlíšil dve umenovedy:[43] Prvá, historická sa má, podľa neho, špecializovať na popis. Druhá, vyššia „Kunstwissenschaft" sa má sústreďovať na uchopovanie štruktúry umeleckého diela a pochopenie jej vnútornej jednoty. Panofsky, ako vieme, razil uskromnenú koncepciu umeleckohistorického poznania ako interpretácie. Objektivizáciu výkladu, jeho vedecké zakotvenie si sľuboval od verifikácie objektívnym korekčným princípom: Spoliehal na predchádzajúcu znalosť štýlových, ikonografických a ideových dejín. Ona mala zamedzovať nepodložené interpretácie. Napriek nebezpečiu „circulu vitiosa"[44] i nespornému kompromisu voči vedeckosti, ktorý urobil tým, že prijal „syntetickú intuíciu" ako nevyhnutnú výbavu pre porozumenie najhlbšej významovej vrstve, Panof-

skému mal stále na mysli ideál maximálnej dosiahnuteľnej objektivity umeleckohistorického poznania. Oproti tomu Sedlmayr si nelámal hlavu hľadaním kontrolného mechanizmu, ktorý by zaručoval vedeckosť umeleckohistorického výskumu. Plne vsadil na „gestaltetes Sehen".[45] Spoľahol sa, že celostné vnímanie je zárukou nájdenia sceľujúceho princípu umeleckého diela, rekonštrukcie jeho vnútornej štruktúrnej jednoty. A vice versa: Veril, že umelecké dielo je organická stavba založená na jedinom centrálnom princípe, ktorý si pri správnom prístupe a s oporou tvarujúceho, celostného videnia vynúti správnu rekonštrukciu a tým i správne pochopenie diela. Sedlmayrovo ponímanie vedeckosti síce argumentuje zmyslovou overiteľnosťou a jej pendantom v tvarovej fakticite diela. Je však koniec koncov aktom mystického uchopovania diela. Jeho premisa, že každé umelecké dielo je nutne vnútorne jednotné, konzistentné, založené na jedinom organizujúcom princípe má normatívny charakter a klasicistický pôvod.[46] Vnútorná jednota sa chápe ako základ a podmienka umeleckosti. Jej identifikácia preto nie je ničím iným, než intuitívnym hodnotiacim súdom: Pripisovaním kvality umeleckosti presne vymedzenému typu umeleckých diel – diel, ktoré zodpovedajú norme „stredu", okolo ktorého sú ako hierarchické stavby vybudované. I sústredenie sa na analýzu jednotlivého diela ako jedna zo záruk vedeckého prístupu sa potom javí v novom svetle: Bolo transformáciou Croceho koncepcie dejín umenia ako nadčasového sledu géniov. Croceho insulárna predstava transcendovania dejín géniami[47] bola Sedlmayrom iba „zvedečtená": Víziu geniálnych tvorcov ako osamelých ostrovov, ktoré plávajú v oceáne večnosti vystriedala predstava, že dejiny umenia sú sledom geniálnych diel. Vznikli síce v konkrétnom historickom čase, svojou umeleckosťou však transcendujú túto väzbu a vstupujú do ríše večnosti. Sedlmayrovo maskovanie epistemologického mysticizmu prostredníctvom Gestaltpsychologie sa tak stalo nielen opakom Rieglovho úprimného aplikovania racionálnych princípov na dejiny umenia, a typickým príkladom využitia paradigmy vedeckosti na oprávnenie iracionalistickej koncepcie umenia. Dostalo sa i do príkreho protikladu k Panofského otvorenému a preto kontrolovateľnému ústupku iracionalite, ktorý urobil akceptovaním „syntetickej intuície" ako epistemologického inštrumentu historika umenia. Zatiaľ čo Panofsky tento ústupok otvorene priznáva a súčasne ho limituje iba na jednu, i keď najzávažnejšiu tretiu významovú vrstvu, Sedlmayr reklamuje gestaltpsychologický mysticizmus na umelecké dielo vôbec. Ak sme v Panofského veľmi sofistikovanej kompilácii metafyzického expresionizmu a komunikačného konvencionalizmu rozpoznali úsilie priblížiť kunsthistóriu umeniu avantgárd, v Sedlmayrovom spojení epistemologického mysticizmu a štrukturalizmu možno nájsť kombináciu dvoch starších konceptov umeleckého diela: Ako kreatívnej transcendencie a ako autonómneho sveta, stavby. Sedlmayr sa tak nielenže neodpútal od modernistickej koncepcie autonómie umeleckosti a pojmu umeleckého diela ako autonómnej hodnoty. Takéto v jadre komoditné ponímanie diela maskované ideou autonómie sa pokúsil, inšpirovaný Crocem, vyvážiť istým typom revivalu: Návratu k romantickej myšlienke umenia ako kreatívnej transcendencie.

Tvrdohlavý antimodernizmus

Sedlmayrov model umenia v čase, keď sa pokúšal o štrukturálnu analýzu bezosporu obsahuje reflexy moderny: Počnúc Cézannovým chápaním diela ako autonómnej rekonštrukcie sveta a končiac expresionistickou ideou umenia ako sondy do objektívnej podstaty subjektivity. Na druhej strane, afinity, ktoré Sedlmayrov štrukturalizmus zdiela so súdobým avantgardným umením, konkrétne s nemeckou či rakúskou Neue Sachlichkeit, sú nanajvýš povrchové. Napriek explicitnému dištancovaniu sa, má Sedlmayrova koncepcia oveľa bližšie k novoromantickému expresionizmu a spiritualizmu Geistesgeschichte, než k sociálne kritickému a politicky angažovanému avantgardnému umeniu. Sám koncept umeleckého diela ako homogénnej štruktúry s pevným stredom je v príkrom protiklade k avantgardnej koncepcii otvoreného umeleckého diela. Neskorší vývoj Sedlmayrovho stanoviska túto domnienku o jeho inherentnom retrospektivizme,[48] nostalgii za preindustriálnym svetom len dotvrdzuje. Po druhej svetovej vojne, ako je známe, Sedlmayr otvorene opustil platformu scientistického štrukturalizmu a prešiel na pozíciu spiritualistického transcendentalizmu.[49] V túžbe po konštituovaní historiografie umenia ako teológie, ktorá by sprostredkovala nadčasové hodnoty umenia a tlmočila jeho transcendentné posolstvo, sa mu ani Dvořákova koncepcia „Kunstgeschichte als Geistesgeschichte" nezdala dostatočná.[50] Miesto dejín umenia ako dejín dobového svetonázoru volá po dejinách umenia ako pneumatológii, ako dejinách absolútneho ducha. Potichu akceptuje ikonologickú predstavu umeleckého diela ako viacvrstevnej významovej štruktúry, pretože mu vyhovuje jej hegeliánske, spiritualistické jadro, ktoré má korene až v stredovekej kresťanskej tradícii. V umeleckom diele rozlišuje tri resp. štyri významové vrstvy: Vrstvu doslovného, vrstvu alegorického a vrstvu anagogického či tropologického významu.[51] Sedlmayr tým cielil k symbolickému zmiereniu nemeckej kunsthistórie s ikonológiou, vyobcovanou v dobe fašizmu. Obsahový výklad aplikovaný navyše na stredovekú architektúru bol na jednej strane prejavom povojnovej nostalgie a úniku,[52] na strane druhej i hľadaním osobného „alibi"[53] tvárou v tvár svojej fašistickej minulosti. Sedlmayr chcel vytvoriť dojem, že ikonologický prístup má svoje historické korene v nemeckej duchovnej tradícii. Že pritom obsahový výklad podstatne prispôsobil svojmu spirituálnemu transcendentalizmu, je len logické. Z analýzy historickej komunikácie sa stala interpretácia komunikácie transcendentnej. Umelecké dielo sa síce nazvalo textom, ale myslelo sa pod tým transcendentné posolstvo. Dielo ako inštrument medziľudskej komunikácie sa stalo nástrojom komunikácie s absolútnom. Umenie ako spolutvorca ľudských dejín a historické svedectvo sa zmenilo na prostriedok úniku z dejín do nadčasovej ríše eschatológie. Takéto metahistorické a antimodernistické prerozprávanie ikonológie neslúžilo iba k podčiarknutiu zakotvenia v predindustriálnych, stredovekých hĺbkach nemeckej duchovnej tradície a tým k umenšeniu zlého svedomia vo vzťahu k exodu ikonológie. Bolo chápané i ako argumentačné pozadie pre explicitnú kritiku moderného, predovšetkým avantgardného umenia, pre ostrú výčitku „straty stredu" na jeho adresu.[54] Udalosti druhej svetovej vojny bezosporu zásadne ovplyvnili Sedlmayrov intelektuálny vývoj a posun jeho stanoviska možno oprávnene chápať ako veľmi sofistikovanú sebaobhajobnú reakciu. Boli však katalyzátorom inherentného konzervativizmu vo vzťahu k avantgardám, ktorý obsahovala už jeho predvojnová štrukturalistická koncepcia. Tento moralizátorský retrospektivizmus sa po vojne iba z latentného stal explicitným. Historik umenia sa v Sedlmayrovom poňatí postavil do pózy záchrancu nadčasových hodnôt pred ateizmom súčasného umenia, do pózy kritika moderny z pozície predindustriálnych ideálov.[55]

Dialektická apologetika

Časovo súbežne, ale bez akýchkoľvek vzájomných kontaktov s viedenským kunsthistorickým štrukturalizmom sa na zlome dvadsiatych a tridsiatych rokov zrodil, ako je známe, pražský lingvistický, literárnovedný a estetický štrukturalizmus. Nielen epistemologicky a ontologicky stáli viedenskí a pražskí štrukturalisti na protiľahlých brehoch: Proti viedenskému syntetickému esencializmu figuroval pražský analytický funkcionalizmus.[56] Aj vo vzťahu k súdobým umeleckým prúdom išlo o protikladné pozície. Antipódom Sedlmayrovho moralizujúceho konzervativizmu a retrospektivizmu bol Mukařovského bezvýhrad-

ne afirmatívny, takrečeno glorifikačný postoj k avantgardám. Nejde však iba o Mukařovského veľmi angažovaný pomer k avantgardným smerom, o známu skutočnosť, že sa nimi často teoreticky zaoberal, ba že ich programovo a aktívne propagoval.[57] Nejde ani len o to, že nevidel žiadny rozpor medzi úsilím o konštituovanie všeobecnej teórie umenia a vystupovaním v prospech konkrétnych prúdov súčasného umenia. Nejedná sa však ani o neraz konštatované vnútorné afinity medzi avantgardným umením (napríklad architektonickým funkcionalizmom) a Mukařovského teoretickým systémom.[58] To, čo v tejto súvislosti treba zdôrazniť, je skutočnosť, že celé Mukařovského úsilie o konštituovanie univerzálne platného modelu umenia možno chápať ako implicitnú apológiu, „totemizáciu" a absolutizáciu avantgardného konceptu umenia, povýšenie jeho princípov na nadčasovo platnú „podstatu" umenia vôbec. Mukařovského urputné úsilie o sformulovanie dynamického štrukturalizmu, a to prostredníctvom spojenia idey štruktúry s myšlienkou dialektických rozporov, možno z tohto hľadiska chápať ako snahu zdôvodniť právoplatnosť základného protirečenia medzivojnových avantgárd: Ich snahy zlikvidovať na jednej strane umenie ako autonómnu inštitúciu a umenie premeniť na život sám. Na strane druhej podržať umeniu demiurgickú schopnosť a tým i výsadné postavenie v sociálnom živote, zabezpečiť mu nezastupiteľnosť a získať novú, aktívnu autonómiu. Mukařovský tematizoval tento rozpor, ktorý bol koniec koncov novým variantom rozporu medzi komoditným a ideologickým chápaním umenia a vyplynul zo zrážky modernistického estetizmu s avantgardným novoromantizmom. Pomocou dialektických ostrovtipností ho prezentoval ako právoplatný a pre umenie konštitutívny. Odhalenie protirečení nebolo využité proti avantgardnému umeniu, nebolo klasifikované ako „strata stredu" umenia. Súčasné umenie nebolo hodnotené klasicistickým kritériom harmónie štruktúry ako u Sedlmayra. Naopak, pojem umenia bol rozšírený a prispôsobený avantgardnému kódu:[59] Štruktúra bola pochopená ako dialektický systém a dialektika štruktúry bola povýšená na univerzálne platný mechanizmus umenia, motor jeho dynamiky a dejinnosti. Dialektická argumentácia v rukách Mukařovského nebola nástrojom ideologickej kritiky, ale prostriedkom apológie avantgardného modelu umenia: Avantgardné umenie, ktoré samo bolo rozpoltené medzi ideologickou kritikou a konštrukciou utópie bolo obhájené ako systém fungujúci na dialektických princípoch. Dialektická argumentácia tak nielen tematizovala a oprávňovala dialektickú rozpornosť avantgardného umenia, ale ju aj absolutizovala: Rozširovala o ňu chápanie umenia vôbec. Právoplatnosť súčasného umenia sa nezdôvodňovala súladom s modelom, ktorý bol vybudovaný na zovšeobecnení starého umenia, ale opačne: Dialektika avantgardného umenia, po tom čo bola protirečivosť obhájená ako pozitívny, konštitutívny princíp, bola zahrnutá do všeobecného modelu umenia a jeho dejinnosti.[60]

V rámci dialektickej argumentácie bolo preto jednou z hlavných Mukařovského ambícií demonštrovať, že autonómia a heteronómia (sociálna povaha) umenia sa vzájomne nevylučujú. Mukařovský veľmi efektívne využíval dialektickú logiku[61] a premisu paradoxu ako funkčného elementu: Na oprávňovanie avantgardistického ideálu vteliť život do umenia a premeniť umenie na život, i na propagovanie jednej modifikácie tohto otvoreného konceptu umenia: Podľa Mukařovského sa mimoumelecká skutočnosť môže stať umením bez toho, aby umenie prišlo o svoju autonómiu, ale i bez toho, aby to znamenalo izoláciu umenia od života. Umenie práve vstrebávaním mimoumeleckej skutočnosti do seba a jej následnou autonomizáciou, t.j. vynímaním z praktických väzieb získava schopnosť pôsobiť na skutočnosť, stať sa sociotvorným elementom.[62] Dialektická ostrovtipnosť pomohla Mukařovskému na jednej strane zdôvodniť koexistenciu autonómie a heteronómie umenia. Na strane druhej nezaprie, že pritakáva idee výsadného postavenia umenia, viere v mimoriadnu sociálnu rolu schopnosti umenia autonomizovať. Prejavom

Mukařovského úsilia rozriešiť pomocou dialektiky epistemologické dilemy súdobej teórie umenia, zosúladiť jej modely so súčasným umením, a v neposlednom rade i prezentovať vnútorné rozpory avantgardnej doktríny ako funkčné antinómie je aj spojenie dvoch poňatí umeleckého diela: Ako veci, objektu, predmetu či stavby na jednej strane, a ako akcie, komunikačného média či procesu na strane druhej.[63]

Paradox semiotiky umenia

Jedným z prostriedkov, ktorými Mukařovský zosúlaďoval formalisticko-autonomistický model umenia so sociálno-komunikačným bolo i využitie de Saussurových a Buhlerových podnetov. Je známe, že Mukařovského referát na VIII. medzinárodnom filozofickom kongrese v Prahe v roku 1934 „L'art comme fait sémiologique" bol prvou aplikáciou teórie znakov na výklad umenia.[64] Mukařovský tu nielenže interpretoval umelecké dielo ako znak, ale obhajoval i paradox, že je to znak autonómny. Znak, ktorý poukazuje sám na seba. Pojem znaku umožňoval na jednej strane traktovať umelecké dielo ako sociálny jav, založený na sociálnej dohode a zúčastňujúci sa nielen na poznávaní, ale činný i v sociálnej komunikácii. Na strane druhej práve svojou arbitrárnou podstatou, svojou skonštruovanosťou poskytoval možnosť priznať mu autonómnu hodnotu. Takúto záruku jednoty autonómie a heteronómie však pokladal Mukařovský stále ešte za nedostatočnú na to, aby sa umenie konieckoncov nerozplynulo ako púhy sociálny vehikel. Z toho dôvodu, a vsadiac na pozitívne prehodnotenie dialektiky, si trúfol zaviesť paradox „autonómny znak":[65] Znak, ktorý súčasne odkazuje mimo seba, k sociálnej skutočnosti, zároveň však i sám na seba. Dialektická jednota autonómie a sociálnej komunikatívnosti umenia rezultuje po prvé z toho, že umenie je znakom arbitrárnym, ľubovoľne konštruovaným na jednej strane, a konvencionálnym, založeným na sociálnej „dohode" na strane druhej. Po druhé vyplýva jednota autonómie a heteronómie z toho, že práve „poukaz k sebe samému" je kanálom, ktorým umenie sociálne funguje. Autonómiou do seba vťahuje mimoumeleckú (sociálnu) skutočnosť a spätne ju spolukonštituuje: Dosahuje to tak, že mimoumeleckú skutočnosť odautomatizováva, vyväzuje z praktických väzieb a prostredníctvom estetickej autonomizácie umožňuje hodnotiť ako takú. Umelecké označovanie skutočnosti však nie je špecifické len tým, že je hodnotením a že toto hodnotenie sa vzťahuje k skutočnosti ako takej. Je i výsledkom toho, že umenie zaujíma hodnotiaci vzťah k realite ako celku, t.j. že vytvára istý konštrukt, hodnotiaci model sveta. Ale ani to nevyčerpáva všetky dialektické polohy jednoty umeleckej autonómie a heteronómie. K popísaným treba pridať myšlienku, že umelecké dielo je znakom ako celok, že predstavuje singulárny znak. Paradoxne sa teda opäť svojou umelosťou, svojou umeleckou stavbou, svojou konštrukciou vzťahuje k realite mimo seba. Vo všetkých týchto prípadoch sa teda sociálne komunikačná, znaková povaha umenia pripisuje na konto jeho schopnosti vytvárať autonómnu konštrukciu celku.

Semiotický model

Model umenia ako autonómneho znaku, ktorý Mukařovský prezentoval v roku 1934 bol, podobne ako Panofského ikonologická schéma, triadický. Pražský prívrženec Heglovej dialektiky rozlíšil vo vnútri autonómneho znaku tri zložky:[66] 1. dielo ako vec, do ktorej patrí i „zmyslový symbol", inými slovami forma i značka; 2. „estetický objekt" t.j. sociálny kód umeleckosti resp. koncepcia toho, čo sa pokladá za umenie; 3. vzťah k označovanému, denotácia, teda komunikovaná správa, ktorá obsahuje i vytváranie vzťahu k svetu ako celku, t.j. jeho svetonázorové hodnotenie. Porovnanie s ikonologickým modelom je poučné nielen preto, že tu máme dočinenia s dvomi verziami hegelianizmu: Jednou, ktorá sa z hegemónie hegeliánskeho expresioniz-

mu snaží vyprostiť pomocou rastúceho akcentu na komunikačnú konvencionalitu. A druhou, ktorá sa utieka k Heglovej dialektike ako všelieku na riešenie rozporov práve ich tematizáciou. Porovnanie ikonologického a semioticko-štrukturálneho modelu umeleckého diela je dôležité aj preto, že Panofsky i Mukařovský sa snažili čeliť tým istým epistemologickým, ontologickým i praktickým dilemám, riešili ich však celkom odlišným spôsobom.[67] Ikonologický model, ako sme videli, bol panvýznamový. Umelecké dielo bolo chápané ako stavba zložená výlučne z významových vrstiev, v ktorých nejestvovala dualita foriem a obsahov, nakoľko všetky tvary boli chápané ako významuplné. Umelecké dielo sa tým síce pochopilo primárne ako nositeľ správy. Neprerušená väzba na hegeliánske spiritualistické a expresionistické východisko však mala za následok, že dielo ako komunikačné médium zostalo visieť v abstraktnom spirituálnom priestore. Kolísalo medzi dvomi extrémami – neosobným posolstvom a ilustráciou diskurzívneho ideového programu pre zasvätencov. Oproti tomu Mukařovského model nezaprie svoj formalistický prameň, ktorý predpokladal rozdiel medzi formou a obsahom, teraz transformovaný na dichotómiu diela ako veci a diela ako nositeľa ideovej správy. Medzi obe tieto vrstvy sa však vkliňuje vrstva, ktorá v sebe syntetizuje (pre Mukařovského typickým dialektickým spôsobom) ideu umenia ako fenoménu autonómne estetického a zároveň javu sociálne-konvencionálneho: Dobový kód umenia reprezentovaný „estetickým objektom". Premostenie umenia ako autonómneho sveta na jednej a ideovej komunikácie na strane druhej, umeleckého diela ako stavby a ako komunikačného média sa uskutočňuje práve prostredníctvom dôrazu na umenie ako sociálny jav. V tejto roli však umenie nie je pasívne: Nie je iba rezultátom sociálnej konvencie, ale i nositeľom sociálnej funkcie. Stotožnenie sociálnej povahy umenia s jeho estetickou špecifickosťou v pojme „autonómneho znaku" i „estetického objektu" možno pokladať za otvorenie cesty k sociálne-funkcionálnej koncepcii umenia. Tú Mukařovský naplno sformuloval o dva roky neskôr, roku 1936 v slávnej štúdii „Estetická funkce, norma a hodnota jako sociální fakty". Zjednotil v nej formalisticko-štrukturálny koncept umeleckého diela (ako stavby) nielen so semiotickým ponímaním umenia (ako znakovej komunikácie) a esteticko-axiologickým traktovaním umeleckej tvorby (ako hodnotenia sveta prostredníctvom estetickej autonomizácie), ale aj sociálne-funkcionálnym chápaním. Intencionálnym úbežníkom tohto umného využitia dialektiky bolo úsilie oprávniť paradoxy súdobého avantgardného umenia. Myšlienka znakovej povahy umeleckého diela bola pritom jedným z prostriedkov ako spojiť ideu autonómie s ideou heteronómie umenia. Vyzdvihnutie sociálneho kódu umenia (t.j. jeho sociálne konvencionálneho pôvodu) popri jeho sociálnej funkčnosti obdarilo Mukařovského koncepciu potencionálne oveľa väčšou mierou historicity, než to bolo v prípade Panofského. Ikonologický model umenia predpokladal nemennú podstatu umenia a dejinnú premenlivosť nachádzal len v zmenách náplne ideového posolstva. Mukařovského dôraz na sociálnu konvencionalitu umenia oproti tomu latentne umožňoval traktovať jeho dejinnosť nie iba ako premenu funkcií, ale dokonca ako zmenu samotnej sociálnej identity umenia. Že potenciu historického relativizmu Mukařovský nevyužil, nie je len dôsledkom toho, že sa ku konkrétnej umeleckohistorickej aplikácii jednoducho nedostal. Bola, takpovediac, blokovaná druhou stranou Mukařovského dialektickej mince: Sociálna konvencionalita či kód umenia bol neoddeliteľne (dialekticky) spojený s estetickou povahou umenia, s jeho autonómnou orientáciou k sebe samému. V dôsledku toho sa estetická autonómia, nech akokoľvek sociálne funkčná, traktovala ako nadčasové jadro umenia, ako invariant jeho dejinných premien. Historicita sa tak pochopila predovšetkým ako premena sociálnych funkcií, ktoré invariantné autonómne estetické jadro v rôznych historických a sociálnych kon-

textoch berie na seba.[68] Zdôraznenie sociálnej povahy umenia logicky viedlo i k rehabilitácii tradície v umeleckohistorickom vývoji. To sa len na prvý pohľad mohlo zdať byť v rozpore s avantgardistickým prameňom Mukařovského koncepcie, t.j. so zdôraznením inovácie v avantgardistickej doktríne vývoja. Tradícii je totiž v Mukařovského modeli priznaná príznačne avantgardistická rola: Tvoriť pozadie pre permanentné narušovanie inováciami.[69] Ak historicko-relativistická potencia semiotického konceptu umeleckého diela bola blokovaná premisou antropologickej (estetickej) konštanty umenia, tak ideologický relativizmus obsiahnutý potenciálne v myšlienke jeho konvencionálnej povahy bol vytesnený paradoxne práve funkcionálnym poňatím sociability umenia. Mukařovského model umenia nebol preto ideologicko-kritický, neprimarizoval sociálnu katharsis. Naopak, bol sociálne afirmatívnym. Idea semiotickej povahy umenia sa v ňom nestala mostíkom k ideologickému relativizmu. Bola, ako sme videli, prostriedkom dialektickej syntézy autonómie a heteronómie. Ňou sa neriešila iba stará epistemologická dilema. V jej zadnom pláne bola obsiahnutá i teoretická „totemizácia" sociálne afirmatívnej povahy českej umeleckej avantgardy. Ba zdá sa, že Mukařovskému išlo predovšetkým o odstránenie rozporu, do ktorého sa dostala akademická umenoveda a súčasné umenie. Inými slovami, snažil sa zachrániť tak identitu akademickej vedy o umení, ako i právoplatnosť antimeštianskeho avantgardného umenia. Identitu akademickej predstavy o umení ako nadčasovej sfére hodnôt zachránil rozšírením teoretického pojmu umenia o avantgardný idiom, ba jeho povýšením na univerzálne platný princíp. Túto záchrannú akciu podnikol za pomoci dialektiky a jej traktovaním ako ontologického mechanizmu. Vytúžený zmier dosiahol Mukařovský nielen týmto „splebejštením" akademickej umenovedy, ale i opačne, zakademizovaním avantgardy: Urobil ju regulérnym objektom akademických rituálnych operácií. Výsledkom bolo nielen zachovanie intaktnosti akademickej vedy o umení, ale i eternalizácia antiakademickej avantgardy.

Dejiny reči umenia

Hoci Mukařovský nepochyboval o univerzálnej platnosti svojho modelu a sám ho viackrát aplikoval i na výtvarné umenie a architektúru, jeho semiotická iniciatíva zostala ešte nadlho v dejepise umenia bez odozvy. Neplatí to však o chápaní dejín umenia ako dejín jazyka. Už v roku 1899 Alois Riegl konštatoval: „Man sagt: jedes Kunstwerk redet seine bestimmte Kunstsprache, wenn auch die Elemente der bildenden Kunst natürlich andere sind als diejenige der Sprache. Gibt es aber eine Kunstsprache, so gibt es auch eine historische Grammatik derselben, natürlich auch nur in metaphorischem Sinne".[70] Chápanie dejín umenia ako dejín jazyka (včetne dejín jeho gramatiky) má teda, podľa Riegla, iba metaforický charakter: „Man hat sich längst gewohnt die Metapher von einer „Kunstsprache" zu gebrauchen".[71] Zhodný názor vyjadril neskôr Hubert Damisch: „Metafora čítania aplikovaná na umelecké diela bola zavedená dávno predtým, než sa vynorila semiotika ako špecifická disciplína".[72] A Donald Preziosi túto myšlienku vyostruje: „Yet the paradigm of art as language ... is as old as the hills, and the metaphore has been employed in the justification of a diverse set of ideological, philosophical, and religious agendas."[73] Ak odhliadneme od otázky, ktorá je v popredí nášho sledovania – nakoľko sa sama ikonológia zrodila z lingvistických prameňov -, je dôležité, že idea výtvarného umenia ako jazyka sa do moderného dejepisu umenia nedostáva zo strany „abstraktne objektivistického", semiologického smeru lingvistiky. Naopak, vniká doň paradoxne, z individualisticky subjektivistického, expresionistického prúdu v jazykovede.[74] V roku 1935 uskutočnil viedenský profesor dejín umenia Július von Schlosser v Mníchove prednášku „Stilgeschichte" und „Sprachgeschichte" der bildenden Kunst.[75] Pokúsil sa v nej zosúladiť

základnú axiómu Viedenskej umeleckohistorickej školy dejín umenia ako dejín nadosobných štýlov s protikladným krédom svojho priateľa Benedetta Croceho, že umenie je výsostne individuálnou expresiou, ktorá transcenduje všetky časové a historické väzby. Pre Croceho mohla byť estetika náukou o výraze a zároveň „všeobecnou lingvistikou“[76] (a teda i umenie expresívnym jazykom), pretože v šľapajách K. Vosslera reč chápal ako tvorivý proces individuálneho vyjadrovania.[77] Schlosser, okúzlený Crocem, berie za svoju jeho v jadre vasariovskú ideu, že dejiny umenia môžu byť iba „dejinami“ géniov, ich individuálnych výrazov a transcendencií. Odkojený historizmom a scientizmom Viedenskej školy však nedokázal celkom zavrhnúť myšlienku dejinnej povahy umenia a štýlového charakteru jeho vývoja.[78] Spásne rozriešenie tejto dilemy, rozpoltenosti medzi nemeckým školením a talianskou citovou sympatiou, nadosobným historizmom a humanistickým individualizmom, našiel v dualizme: Rozštepuje dejiny umenia na dejiny štýlov, ktorých autorstvo pripisuje veľkým majstrom, a na dejiny reči, ktorým upiera tvorivú povahu a diskvalifikuje na púhe rozrieďovanie, nápodobu a šírenie geniálnych vynálezov. V dôsledku toho je nútený rozlíšiť i dva druhy dejín: Transcendentné skoky rezervované géniom a plynulé dejinné premeny charakteristické pre zospoločenštený jazyk epigónov. Štýl i dejiny sú zachránené a zharmonizované s géniami: Štýlové dejiny sú ich výtvormi a výrazmi. Záchranná operácia sa však podarila nielen za cenu dualizmu, ale i na úkor demokracie: Druhé dejiny sú dejinami plebejskej a anonymizovanej reči. Schlosserova transformácia Croceho individualistického expresionizmu nie je pozoruhodná len preto, že je „aristokratická“ a v tomto zmysle i retrospektivistická: Axiologicky preferuje humanistický individualizmus a kombinuje ho s romantickým expresionizmom. Je v súvislosti, ktorú sledujeme, dôležitá i preto, že Schlosser ešte prv, než prepadol Croceho charizme objavil, paralelne s Warburgom, dôležitosť dejinného fenoménu, ktorý moderna svojím revolucionizmom zbagatelizovala: Význam tradície. Pomocou nej mohol Schlosser odpovedať na otázku, ako možno dať do súladu dejiny a umenie:[79] Dejiny umeleckej reči sú dejinami tradovania. Vlastné dejiny umenia, dejiny štýlov sú však dejinami transcendencií a koniec koncov prekonaním dejinnosti samotnej.

Komunikácia versus expresia

A práve idea dejín tradovania sa stala mostom k spojeniu dejín umenia s antiexpresionistickou, konvencionalistickou koncepciou jazyka. Po tomto moste prešiel Schlosserov žiak Ernst Gombrich. V jeho podaní sa tradícia stala dominantným rozmerom dejín umenia.[80] Gombrich však odstránil nielen dichotómiu transcendencia versus dejiny, zásadne zmenil i Schlosserovu axiologickú hierarchiu: Odmietol dualizmus štýl versus reč, individuálne tvorivé kreácie versus anonymná komunikácia, umenie versus vizualita. Umenie ako celok sa stalo špecifickým jazykom, vizuálnou komunikáciou. Rozdiel medzi vysokým a nízkym, individuálnym a kolektívnym, kreáciou a komunikáciou sa zrelativizoval. Bázou, na ktorej sa umelecká tvorba uskutočňuje je, podľa Gombricha, sféra konvencií, výtvarných schém a stereotypov.[81] Pri Gombrichovom príklone k objektivistickému, semiotickému chápaniu jazyka a koncipovaní jeho „lingvistiky vizuálnych obrazov“[82] zohral rozhodujúcu rolu autor Sprachtheorie (1934) Karl Bühler.[83] Vnútornou, skrytou motiváciou Gombrichovho komunikačného modelu umenia však bola predovšetkým jeho hlboká alergia voči všetkým formám hegelianizmu.[84] Stala sa motorom Gombrichovho odmietnutia teórie umenia ako expresie; viedla k vyzdvihnutiu role konvencií v dejinách umenia; spoluformovala i Gombrichov skeptický vzťah k tým prúdom medzivojnových umeleckých avantgárd, ktoré boli založené na mesianizme a kulte pokroku.[85] V Gombrichovom dôvodení, že nejestvuje priama expresia, priame

vyjadrenie citov v umení, že každá expresia je relatívna, keďže sa odohráva ako výber z možností v rámci konvencionality,[86] možno tušiť nepriamu kritiku všetkých foriem expresionizmu. V zdôraznení konvencie (kódu) vo vizuálnej komunikácii[87] a podčiarknutí pevnosti tradície v dejinnom procese možno vidieť prejav neokonzervatívnej pozície, z ktorej Gombrich buduje svoj komunikačný model umenia: Tradícia v ňom nie je podrobovaná negáciám, ale len korektúram.[88] Ak jestvujú analógie Gombrichovho konceptu umenia s povojnovým pop- a op-artom,[89] tak práve preto, že sa v oboch prípadoch sa spája idea umenia ako vizuálnej komunikácie s nepriamym reprodukovaním princípov masovokomunikačnej society. Ideologicko-kriticky a utopicky motivovaný protest medzivojnových avantgárd tu vystriedalo akceptovanie vizuálnych noriem a sebaštylizácií masmediálnej spoločnosti. V rámci kritiky hegelianizmu a náhrady expresionistického modelu umenia komunikačným Gombrich odmieta pojem „symptóm“[90] ako jeden z hlavných konceptov výrazovej doktríny. Odtiaľ pramení i jeho kritická rezervovanosť voči Panofského ikonológii.[91] Miesto metafyzického, neosobného, automatického svedectva o dobe (symptómu) stavia sociálne-konvencionálny koncept „kódu“.[92] Napriek tomu však nepristupuje na extrémny konvencionalizmus ako ho sformuloval Nelson Goodman.[93] Stotožnenie umenia s jazykom je preto v Gombrichovom prípade len relatívne:[94] Na rozdiel od jazykových, plne konvencionálnych znakov sú obrazy „znakmi prirodzenými“, t.j. zachovávajú si pupočnú šnúru mimetickej väzby s vizuálnou skutočnosťou.[95] A to napriek všetkej konvencionalite, ktorá ovláda dejiny umenia i navzdory aktívnemu, interpretatívnemu osvojovaniu si reality. Tvrdenie, že realistické obrazy nejestvujú a že mimetické zobrazenia sú „arbitrárnymi kódmi“ je, podľa Gombricha, apológiou avantgardistického modelu. V konečnom dôsledku vyúsťuje, podľa jeho presvedčenia, do krajného relativizmu, ktorý popiera platnosť akýchkoľvek objektívnych kritérií a hodnôt. To je i dôvod, prečo Gombrich neprechádza na pozíciu semiotiky. Miesto pojmu znak, ktorému hrozí takáto relativita, zavádza v súvislosti s výtvarným umením radšej pojem „surrogát“ resp. „substitúcia“.[96] Postihuje i krajný prípad tzv. minimálneho obrazu, t.j. takého konvencionálneho vizuálneho znaku, ktorý si s vizuálnou realitou zachováva väzbu na základe podobnosti funkčnej. Pritom Gombrichovi nejde iba o to, aby zdôvodnil, čím sa vizuálny znak líši od arbitrárneho znaku: T.j. že si vždy zachováva aspoň minimálnu mieru podobnosti, hoci i keď len v zmysle „ekvivalencie“.[97] To, o čo mu ide, je ukázať, že prameňom tejto neprerušenej pupočnej šnúry, ktorá viaže obraz na vizuálnu realitu a odlišuje ho od arbitrárneho znaku, je antropologický základ, naša druhovo špecifická biologická naprogramovanosť. Tento predpoklad umožňuje Gombrichovi preklenúť priepasť medzi výlučne konvencionálnym a čiste naturalistickým chápaním vizuálneho vnímania a komunikácie. Sú, podľa neho, kategorizovaním reality, ktoré je koniec koncov založené na vrodených mechanizmoch, a nie iba na osvojených kultúrnych konvenciách. Bez prijatia tézy, že „maľba spočíva vo veľkej miere na konvencionalizovanom znakovom systéme“[98] by, podľa Gombricha, nebolo dosť dobre možné vysvetliť štýlové zmeny v dejinách umenia (t.j. zmeny „pravidiel hry“). To však nie je dostatočný dôvod predpokladať, že maliarstvo stojí na konvencionálnom systéme znakov v plnej miere, že je písmom.[99] Takýto predpoklad by viedol ku krajnému kultúrnemu relativizmu, ktorý by z dejín umenia robil iba sklad historických rarít bez aktuálnej hodnoty, a vylučoval by výtvarným dielam priznávať poznávanie a interpretáciu vizuality.

Hlbinnou motiváciou tohto veľmi ostrovtipného ekvilibrovania medzi konvencionalizmom a antropologizmom nie je však čiste epistemologická polemika o charakter vizuálnej komunikácie. Je ňou spor ideologický – radikálne zamietnutie bezbrehého relativizmu. A to nielen v komunikácii a hodnotách,[100] ale i vo vnímaní

a poznaní. Gombrich sa nikdy netajil, že historika umenia považuje za strážcu všeľudských humanistických hodnôt.[101] To však predpokladá doložiť antropologickú konštantu. Ak takéto konštantné všeľudské jadro jestvuje, je dostatočnou protiváhou relativity na všetkých ostatných poschodiach kultúrnych dejín?

Kritika „perceptualizmu"

A práve Gombrichov relatívny konvencionalizmus, dôraz, ktorý položil na antropologický základ videnia umožňujúci mimesis, sa stal terčom kritiky. Pozoruhodne, ale príznačne prišla zo strany post-štrukturalistickej semiotiky, ktorá v posledných rokoch prenikla do dejepisu umenia v rámci tzv. New Art History. Pre Jiřího Veltruského bol Gombrich právoplatným semiotikom, i keď „semiotický systém vizuálneho umenia" nemá v jeho ponímaní konzistentnosť jazyka.[102] Nelson Goodman, ako sme sa už zmienili, ho pre dôraz položený na interpretatívnu povahu percepcie a za myšlienku zakotvenosti každého zobrazovania v schémach považoval za čistého konvencionalistu. To Gombrich pokladal za nevyhnutné dementovať a delimitovať sa od extrémneho konvencionalizmu.[103] Súčasným dekonštruktivistickým semiotikom, zaoberajúcim sa dejinami výtvarného umenia na čele s Normanom Brysonom sa Gombrich javí celkom naopak – ako perceptualista.[104] Vytýka sa mu, že miesto aby dôsledne chápal obraz ako znak, považuje ho za „mimesis percepcie", za správu o vnímaní.[105] Tá je v Gombrichovom podaní ovplyvnená nanajvýš predošlými správami, predošlými znázorneniami vnímania, t.j. imanentnou tradíciou zobrazovania. Gombrichovi sa síce priznáva, že odhalil dôležitosť schém a formulí vo výtvarnom znázornení, ale ich testovanie sa v jeho podaní odohráva nie voči účelu. Uskutočňuje sa skôr vo vzťahu k pozorovaniu, a aj testovanie voči účelu je u neho porovnávaním znázorneného s vnímaným. Tým predpokladá existenciu objektívnej, prinajmenšom antropologicky konštantnej vizuality, nezávislej na kultúrnej konvencii. Ňou je možné pomeriavať výsledok a rozhodovať o miere mimetickosti obrazu. Obraz sa pokladá za vizuálne imanentný, tvorený len v rámci percepčného poľa, na pozadí vnímania, vizuálneho poznania, optickej pravdy. Tento Gombrichov perceptualizmus znamená, podľa Brysona, vyhýbanie sa sociálnej povahe umenia.[106] Sociálne väzby sa v Gombrichovom podaní týkajú umeleckého znázornenia iba externe. Perceptualizmus predpokladá, že umelec je osamelý vo svojom ateliéri, ponechaný v intimite svojej percepcie.[107] Odtiaľ pozoruje vonkajší povrch sveta a jeho jediným problémom je prispôsobiť svoje znázorňovacie schémy novým vnemom. Podľa Brysona je najväčšou slabinou Gombrichovho perceptualistického chápania ani nie tak neprerušená väzba s realizmom, ako skôr ignorovanie inherentnosti sociálnej povahy umenia. Koniec koncov ide o ignorovanie väzieb umenia k moci. Ekonomická a politická moc nie je totiž, podľa Brysona, voči percepcii externá, nevzťahuje sa k obrazom ako intervencia či dodatočná utilizácia. Miesto o percepcii treba teda v súvislosti s obrazmi hovoriť o „kódoch rozpoznávania" („codes of recognition"),[108] ktoré sú sociálne konštruované. Práve preto je nevyhnutné obraz chápať ako znak. Uznanie obrazu za znak znamená, podľa Brysona, nielen akceptovať vizuálne zobrazenie ako diskurz, ale i uznať moc za pole, v ktorom sa umelecké obrazy uskutočňujú.

Výčitky na adresu ikonológie

Hlavným terčom kritiky súčasnej poststrukturalistickej semiotiky, ktorá je od osemdesiatych rokov do dejepisu umenia transportovaná predovšetkým literárnymi kritikmi, sa síce stal Gombrichov „perceptualizmus", kritickej nedôvere však neunikla ani ikonológia. Tento kritický dištanc si vyžiadala skutočnosť, že sa rozšíril názor o blízkosti ikonológie k semiotike. Začalo sa hovoriť o sympatetickosti ikonológie k semiotickej interpretácii, či o tom, že klasická ikonológia, pod ktorou sa mienil Warburg, predchádzala semiológiu obrazu. V očiach poštrukturalistickej semiotiky predstavuje ikonológia hlavného reprezentanta akademického dejepisu umenia. Tomu možno vyčítať predovšetkým, že chápe obrazy iba ako dokumenty.[109] Navyše, pomocou archívnych metód sa obrazy na dokumenty aj snaží premeniť. Na adresu ikonológie sa potom namieta, že obrazy poníma iba ako niečo, čo možno čítať. Predpokladá pritom, že obrazy označujú vždy niečo verbálne. Ono čítanie potom chápe iba ako jednoduché dekódovanie emblémov a motívov.[110] K tejto generálnej výčitke sa pripájajú, tentoraz predovšetkým na adresu Panofského, ďalšie: Že používa korešpondenčnú teóriu pravdy,[111] takže nemôže byť zosúladená so semiotickým modelom; že, preferujúc renesančné normy, stavia na „humanistickom predsudku";[112] že nezohľadňuje umelecké dielo ako aktéra sociálnych zmien; ale najmä, že je nedostatočne historická a relativistická: Dejiny sa snaží pozorovať z mimočasového „Archimedovho bodu".[113] Naivne verí, že je možné nájsť princípy, ktorými sa dajú analyzovať a interpretovať diela všetkých dôb a kultúr, a to dokonca bez ohľadu na stanovisko historika.

Uviedli sme už, že presadenie ikonológie do amerického pragmatického a pozitivistického prostredia a povojnová víťazná repatriácia na európsky kontinent viedli k dôležitým zmenám v jej charaktere. Nielenže sa z centra ikonologických výskumov vytratilo hľadanie konkrétnych sociálnych funkcií umeleckých diel, ktoré jej dal do vienku Aby Warburg.[114] Napriek pridŕžania sa kanonického modelu ikonológia viacmenej rezignovala i na pátranie po tretej významovej vrstve. Miesto identifikácie „podstatných tendencií dejín ľudskej mysle"[115] sa obmedzila na druhú, ikonografickú vrstvu, ktorú modifikovala na kryptogram. Podcenenie konkrétnej sociálnej role umeleckých diel malo neskôr za následok, že jedna z hlavných iniciatív angloamerickej kunsthistórie sedemdesiatych rokov, takzvané „sociálne dejiny umenia"[116] sa vylodili mimo ikonológiu a položili do popredia svojho záujmu práve výskum priameho vzťahu umenia a politiky. Hoci sa umelecké dielo v ikonológii chápalo ako obsahové médium a ikonografická významová vrstva ako hlbinná a viacvrstevná, práve kombinácia diela ako skrytého, tajného posolstva či zakódovanej správy s jeho zúžením na zámerný program viedlo k tomu, že výtvarné umenie sa traktovalo ako tajné obrazové písmo pre zasvätenú elitu. I to neskôr vyvolalo reakciu: Vynorili sa pokusy aplikovať historickú antropológiu[117] práve na tie terény dejín umenia, ktoré (tak ako flámske, nizozemské či holandské maliarstvo) boli dovtedy intenzívne spracovávané ikonológiou. Oproti elitárskemu zúženiu na emblematológiu sa v historickej antropológii do popredia dostal príznačne výskum participácie výtvarného umenia na rituáloch každodenného života. V súvislosti, ktorú sledujeme, je však dôležitá ešte jedna okolnosť: Postupom času sa rozšíril nielen akčný rádius ikonológie, ale i jej nárok na univerzálnu platnosť. To vyvolalo kritické reakcie, k akým patrila i pripomienka, že ikonológia, skoncipovaná pri analýze talianskeho maliarstva, potichu zabsolutizovala taliansky renesančný model obrazu:[118] Obraz pochopený ako okno aplikovala na nizozemské maliarstvo, v ktorom bol obraz koncipovaný celkom odlišne – ako zrkadlo. To isté platí o absolutizácii talianskeho chápania dejín umenia ako sledu osobnostných iniciatív. Rubom spomenutej univerzalizácie sa stalo postupné vyčerpávanie a vyprázdňovanie ikonologickej interpretačnej paradigmy. V dôsledku tohto nezamýšľaného účinku sa stále naliehavejšie začala pociťovať potreba nového prístupu. Na jednej strane sa nádeje na vyriešenie dilemy, ktorá vznikla z vnútorného zúženia obsahu ikonológie pri súčasnom enormnom rozšírení jej rozsahu, vkladali do metodologickej syntézy. Očakávala sa od skombinovania všetkých dovtedy vyvinutých metodologických postupov.[119] Na strane druhej sa pátralo po nejakej novej univerzálnej metóde. Iba o niečo skôr, než

sa v kunsthistórii ozvala skepsa k spasiteľnosti metódy vôbec,[120] sa zraky niektorých historikov umenia začali upierať smerom k tej univerzálnej metóde, ktorá už od tridsiatych rokov prenikala z lingvistiky i do estetiky a výskumu umenia – k semiotike.[121]

Semiotická anexia vizuality (Špecifika vizuálneho znaku)

De Saussureova všeobecná lingvistika i Peirceova teória znakov boli koncipované ako univerzálne platné explikačné systémy. Ich nároky na generálnu platnosť však implikovali ako svoj komplementárny doplnok hľadanie špecifickosti jednotlivých oblastí znakov. Ak bola de Saussureova vízia založená ešte takpovediac na imperiálnom, výbojnom lingvistickom hegemonizme (myšlienke jazyka ako primárnej a paradigmatickej sféry ľudskej komunikácie)[122] Peirceovo rozlíšenie troch druhov znakov – indexov, symbolov a ikon – skýtalo už veľmi inštruktívny návod na vymedzenie špecifiky jednotlivých znakových teritórií, v neposlednom rade i znakov vizuálnych. Peirceov podnet však zostal v oblasti výskumu výtvarného umenia prekvapivo dlho nevyužitý.[123] V roku 1944 v úvahe o podstate výtvarných umení J. Mukařovský plne v šľapajách de Saussureovho lingvistického hegemonizmu konštatoval, že výtvarné umelecké diela sa od ostatných „sebestačných neslužobných znakov" líšia len svojim materiálom, ktorý iba zdanlivo (svojou hmotnosťou) z nich robí „púhe veci".[124]

Obrazové posolstvá

Aj o tridsať rokov mladší pokus Rolanda Barthesa o konštituovanie semiológie obrazu[125] síce stojí na platforme de Saussureovho lingvistického hegemonizmu a premisy obrazu ako komunikačného systému,[126] jazykovú povahu obrazu však pokladá za pochybnú. Pripúšťa, že obraz predstavuje len veľmi „rudimentárny systém", akési „miesto ochudobneného zmyslu" alebo dokonca „odporu voči zmyslu", v ktorom prevažuje „analogické znázornenie" či tendencia k „znovuoživeniu".[127] Je teda možné chápať obraz ako znakový systém, inými slovami, je predstaviteľný „analogický kód"?[128] Preklenúť túto dilemu medzi jazykom a obrazom umožňuje Barthesovi aplikácia idey viacvrstevnosti: Obraz chápe – podobne ako Panofsky – ako viacrovinnú sústavu posolstiev. Mostom k digitálnym znakovým systémom je prvá rovina – rovina „jazykového posolstva".[129] Vlastný obraz pozostáva potom z nasledovných dvoch rovín:[130] Roviny nekódovaného obrazového posolstva a roviny kódovaného obrazového posolstva. Nekódované obrazové posolstvo je správou doslovnou, založenou na paradoxe: Je správou bez kódu.[131] Vzťah medzi označujúcim a označovaným je tu tautologický. Odkazuje priamo na vnímanie, je teda správou perceptívnou. Možno ho preto nazvať tiež denotovaným obrazom, predstavujúcim syntagmu bez systému. Napriek tomu, že porozumenie tomuto denotovanému posolstvu nevyžaduje kultúrne znalosti, predpokladá vedieť čo je obraz. Barthes však, zjednodušujúc Gombrichovo diferencovanejšie stanovisko (podľa ktorého sa antropologická báza týka len samotného biologického jadra obrazu, tzv. minimálneho obrazu) usudzuje, že tu ide o „temer antropologickú"[132] (dodajme: nie sociálne-historickú!) znalosť.

Nasledovná rovina, rovina kódovaného obrazového posolstva je symbolickým posolstvom, zakladajúcim sa na kultúrnych znalostiach. Ide tu o kódovaný obraz nesúci konotovanú správu, ktorej konotácie (lexiky, idiolekty, subkódy) vytvárajú architektúru znakov. O jazyku obrazu možno teda hovoriť práve v súvislosti s touto rovinou. I variabilita četieb jazyka obrazu sa vzťahuje práve k tejto rovine. Možnosť viacerých čítaní obrazu predpokladá existenciu rétorických figúr. Súhrn všetkých konotácií kódovaného obrazu reprezentuje rétoriku, ktorá je koniec koncov oblasťou ideológie.[133] Barthes, ako vidieť, na rozdiel od neskoršej dekonštrukcionistickej semiotiky, priznáva ideologický štatút len tejto rovine obrazového posolstva, nie obrazu ako celku! Na druhej strane, v zhode s Panofskym, stotožňuje obraz so správou. Panofského predstavu trojvrstevnatosti posolstva pritom nahrádza myšlienkou dvoch vrstiev: Vrstvu konvencionalizovanú a vrstvu hlbinne symbolickú komprimuje, ako sme videli, do jedinej – vrstvy kódovaného symbolického posolstva. Skepsa k Panofského predpokladu existencie metafyzického (nekódovaného) symbolického významu je tu evidentná.

„Spektrálnu analýzu posolstiev"[134] obrazu však Barthes nepodniká, tak ako Panofsky, len kvôli zviditeľneniu významových posolstiev, ktoré obraz nesie, ani iba kvôli špecifikácii semiológie obrazu a jej zosúladeniu so všeobecnou lingvistikou. Popis jednotlivých rovín obrazového posolstva má, podľa jeho názoru, smerovať predovšetkým k objasneniu „role obrazu", pričom rozlíšenie jednotlivých vrstiev je len operatívne.[135] Obraz sa javí ako hierarchický celok, v rámci ktorého doslovné posolstvo vystupuje v roli nositeľa posolstva symbolického. Inými slovami, nesystémová syntagma denotácie „naturalizuje" a „aktualizuje" systém konotácie.[136] Semiológia obrazu sa tak odohráva na pôdoryse fundamentálnej dichotómie Kultúra versus Príroda. Prvky (ešte nesystematizovaného) vizuálneho poznania tak vstupujú do služieb konvencionalizovanej vizuálnej komunikácie.

Vizuálna správa

Z pozície kritiky lingvistického hegemonizmu pristúpil k otázke špecifickosti vizuálnych fenoménov Umberto Eco.[137] Autoritu de Saussurea vystriedali u neho poučenia načerpané z Peircea i Gombricha. Eco odmietol dominanciu „mýtu jazykového modelu".[138] Vizuálne javy, podľa neho, nemajú lingvistickú povahu. Sú však, napriek tomu, komunikačnými fenoménmi. Vizuálne javy preto možno oprávnene chápať ako správy. Odmietnutie lingvistickej povahy vizuálnych fenoménov preto ešte neznamená vylúčenie ich znakovej hodnoty. Vizuálne javy pochopené ako komunikačné fenomény sú definovateľné znakovo, preto je oprávnené hovoriť o semiológii vizuálnej komunikácie resp. semiológii vizuálnych správ.[139] Vytesnenie lingvistiky teóriou komunikácie prípadne komunikačnou semiológiou logicky vedie k nahradeniu termínov jazyk – reč (langue – parole) pojmami kód – správa (code – message).[140] Napriek tomu, že aj vizuálne symboly tvoria súčasť kodifikovaného „jazyka", pojem „jazyk" má v tejto súvislosti len metaforický význam. Treba ho, podľa Eca, rezervovať pre kódy verbálnej reči. Ostatné znakové systémy (teda aj systém vizuálnych správ) treba chápať ako „kódy".[141] Všetky akty komunikácie sú založené na kódoch, ale nie všetky kódy majú nevyhnutne charakter dvojitej artikulácie ako je tomu v prípade kódu verbálneho jazyka.

Vyňatie vizuálnych javov z kompetencie lingvisticky poňatej semiológie a ich súčasné zaradenie do univerza všeobecnej teórie komunikácie má dve výhody: Na jednej strane neizoluje vizuálnu sféru, umožňuje nachádzať jej väzby s ostatnými oblasťami ľudskej komunikácie. Na strane druhej neohrozuje svojbytnosť vizuality, ba poskytuje vhodné východisko pre vymedzenie špecifickej povahy vizuálnej komunikácie. V stopách Piercea nachádza Eco túto svojrázność v „ikonicite".[142] Hlavným problémom semiológie vizuálnej komunikácie je, podľa neho, zistiť, ako sa znaky, ktoré materiálne nemajú nič spoločné s istými vecami môžu javiť ako im rovné.[143] Pravda, táto ikonicita je iba relatívna: „Ikonické znaky" síce „reprodukujú isté podmienky vnímania objektov", ale len na základe „grafických konvencií" a „výberu podľa kódu rozpoznávania".[144] Konvencionalita, konštatuje Eco v súhlase s Gombrichom, riadi všetky vizuálne operácie: Nielen označovanie a vnímanie, ale aj imitatívne kódy. Ikonické znaky sa nám javia ako reprodukcie istých vlastností znázornených predmetov, sú však tiež konvencionálne: Konštruujú

modely, a to také modely vzťahov medzi grafickými fenoménmi, ktoré sú homologické voči modelom percepčných vzťahov.[145] Varírujú podľa konvencie, nekonštituujú systém rigidných diferencií, sú kontextuálne. Inými slovami, ikonické znaky sú analogické nie digitálne.[146] Analogické modely, t.j. také, ktoré sa nezakladajú na princípe binárnych opozícií („buď-alebo"), ale na základe princípu „viac-menej", možno, podľa Eca, chápať ako „kódy". A ikonické kódy sú kódmi „slabými",[147] kontextuálnymi: „Konštituujú ekvivalenciu medzi medzi istým grafickým znakom a náležitým prvkom kódu rozpoznávania".[148] Inými slovami, ikonický kód, toto paradoxné spojenie, znamená, že aj vzťah podobnosti medzi označujúcim a označovaným spočíva na konvencionalizovaných základoch. Toto špecifikum vizuálnych fenoménov, že sa jedná o ikonické znaky, a že tieto sa pohybujú len na rovine sém, kontextu a kódu, je dostatočným dôvodom, aby sa výskum vizuálnej sféry chápal ako semiológia vizuálnej komunikácie.

Obrazový znak

K otázke špecifickosti vizuálneho znaku sa začiatkom sedemdesiatych rokov vyjadril aj pôvodný člen Pražského lingvistického krúžku Jiří Veltruský.[149] V jeho stanovisku je zreteľná nielen lojalita voči Mukařovského názoru, doplnená poučeniami z K. Bühlera, R. Jakobsona a E. Gombricha, ale aj oboznámenosť s umeleckohistorickými aplikáciami semiotiky, ktoré sa začali rozbiehať od konca šesťdesiatych rokov. Veltruský vychádza z premisy, že obraz je znakom, ale špecifickým, že maľbu možno považovať za semiotický systém, ale odlišný od ostatných. Každý znak sa skladá zo štyroch zložiek:[150] a) Materiálu, b) spôsobu, akým je spojené signifié a signifiant, c) vzťahu medzi funkciami (referenčnou, expresívnou a konatívnou), a d) konštrukcie celkového zmyslu. Maliarsky obraz sa od ostatných semiotických systémov odlišuje predovšetkým svojím materiálom. Obrazový znak sa, podľa Veltruského, vyznačuje prirodzenosťou (dodajme: ikonicitou) a materialitou označujúcej zložky (signifiant).[151] Táto materialita je však dôležitá práve preto, že ovplyvňuje spôsob, ktorým obraz nesie význam. Materiálové prvky obrazu majú totiž inherentný „semiotický potenciál",[152] inými slovami, formálne elementy obrazu nesú vnútorné psychologické resp. výrazové obsahy, ktoré majú „semiotické implikácie", t.j. aktívne sa zúčastňujú na významovej komunikácii. Obrazové znaky tak prestávajú byť špecifické len svojou materialitou, ako u Mukařovského, ich špecifická materialita vedie k špecifickosti ich znakového charakteru. V porovnaní s jazykom sú však komponenty obrazu pokiaľ ide o inherentný semiotický náboj oveľa menej diferencované (Veltruský preto, ako sme videli, uprednostňuje termín „potenciál"). V dôsledku toho sú i „funkcie, ktoré vykonávajú pri konštrukcii celkového zmyslu obrazu veľmi variabilné a do istej miery zameniteľné."[153] Obrazové znaky sú teda oveľa neurčitejšie než znaky jazykové. To ale, podľa Veltruského, neznamená, že by semiotický systém obrazu nebol vybudovaný na základe jednotiek. Obrazové prvky, hoci obsahujú inherentný semiotický potenciál, nemajú diferenciačnú hodnotu samy osebe, ale získavajú ju až ako materiálne fakty. Vnútorný semiotický náboj obrazových zložiek, (dodajme: v jadre antropologický), preto nebráni konvencionalite a kontextualite: Keďže je semiotický náboj obrazových elementov iba potenciálny, je i limitovaný. Definitívne kontúry získava až v konkrétnych súvislostiach. Veltruský usudzuje, že pod vplyvom mimetickej tradície sa špecifika obrazových znakov bežne definuje ako vzťah podobnosti medzi označovaným a označujúcim. Obrazové znaky skutočne inklinujú k tomu, spájať signifiant a signifie prostredníctvom podobnosti (similarity).[154] Sama podobnosť je však len relatívna (je viazaná vždy na svoju párovú dvojicu – nepodobnosť), a navyše, v oblasti vizuality hrá mimoriadne dôležitú rolu, tak ako demonštroval Gombrich, práve obrazová tradícia. Má kodifikačnú silu, spôsobuje, že signifiant a signifie býva aj vo sfére obrazových znakov viazané prostredníctvom „kodifikovanej spojitosti" („codified contiguity"),[155] aj keď tu nemá takú moc ako vo sfére lingvistickej komunikácie. A táto spojitosť sa uplatňuje jednak prostredníctvom obrazovej tradície, jednak cez námety, a konečne prostredníctvom diferenčných hodnôt, ktoré každý prvok získava v rámci obrazu.[156] Systém, z ktorého sa tieto diferenčné hodnoty odvodzujú, je konštituovaný pravidlami štýlu, školy, žánru či tradície. Ale na rozdiel od pevného lingvistického systému môže byť tento predom konštituovaný obrazový systém zmenený každým jednotlivým obrazom.[157]

Vizuálna syntax

Prekliesniť strednú cestu medzi obomi hegemonizmami – lingvistickým i fenomenologickým – sa pokúsil Jean Paris.[158] Odmietol redukciu vizuality na jazykovosť i lingvistickosti na vizualitu. Lingvistický hegemonizmus ospravedlňuje, podľa jeho názoru, uplatňovanie lingvistickej analýzy na vizuálne umenie (traktovanie obrazu ako textu) premisou sekundárneho (čisto rétorického) charakteru výtvarného umenia. Vizuálny (fenomenologický) hegemonizmus vychádza z premisy ontologickej nadradenosti videnia. Proti dualistickému charakteru jazyka vyzdvihuje bezprostrednosť a nedeliteľnú jednotu vnímaného. Nadväzujúc na Lyotarda a Derridu nachádza Paris v dominancii lingvistiky, logiky a dialektiky ako i v triumfe „l'ecriture", ktoré sú typické pre západnú ideológiu, príčiny víťazstva slov nad obrazmi. Východisko z dilemy „videnie alebo reč?" vidí v skoncipovaní generatívneho prístupu: Ten musí chápať obe sféry ako rovnocenné, hľadať ich súvzťažnosť bez podriaďovania princípov jednej princípom druhej, bez obetovania ich špecifickosti. Túto špecifickosť možno nájsť len odhalením analógií.[159] Nie je to však, podľa Parisa, rovina znaku, na ktorej možno obe sféry komparovať. Treba ísť hlbšie, pod vrstvu konštituovaných štruktúr, treba preniknúť až na úroveň vytvárania štruktúr, a odhaliť štrukturáciu, ktorá znaky konštituuje. Takáto komparácia hlbinných vrstiev je zo strany jazyka možná preto, že informácia sama má koniec koncov šalebnú povahu (ako postrehol Chomsky).[160] A zo strany vizuality je umožnená hypotetickým, interpretatívnym charakterom samotného vnímania i dvojzmyselnosťou čítania obrazov (ako ukázal Gombrich).[161] Ale pátranie po spojení videnia a reči, jazyka a obrazu je možné predovšetkým preto, že oboje je rozprestreté medzi dve vrstvy – vrstvu „povrchovej štruktúry" a vrstvu „hlbinnej štruktúry".[162] A hlbinnou štruktúrou obrazu nie je jeho viditeľnosť, ale to čo túto viditeľnosť umožňuje uskutočniť, – „neviditeľný aspekt každej viditeľnosti",[163] čo koniec koncov znamená „the work of composition".[164] Na rozdiel od starého formalizmu sa však nejedná o latentný obsah, ktorého by bol obraz iba prekladom či manifestáciou. Ide skôr o „synchronickú súbytnosť" („a synchronic concomitance")[165] viditeľnej a neviditeľnej zložky diela. To, čo podľa Parisa treba odhaliť je „syntax viditeľného sveta".[166]

Pochopenie semiotiky výtvarného umenia ako analýzy syntaxe (výstavby diela ako nositeľa implicitnej správy) zbližuje Parisov program s konkrétnymi aplikáciami semiotických princípov na teritórium dejín umenia. Tie, ako sme sa zmienili, začali podnikať historici umenia od druhej polovice šesťdesiatych rokov, teda paralelne s anektovaním výtvarného teritória semiotikmi. Umeleckohistorické aplikácie semiotických princípov

Semiotika expresie

Jednou z najranejších i najpríznačnejších aplikácií semiotického prístupu na dejiny umenia je štúdia Meyer Schapiroa „On Some Problems in the Semiotics of Visual Art: Field and Vehicle in Image-Signs" z roku 1969.[167] To, čo Gombrich oddelil – expresionistické a komunikačné poní-

manie umenia – sa Schapiro snaží opäť prepojiť. Zatiaľ však čo Gombrich podriadil ideu expresie komunikačnému modelu a expresiu pochopil ako relatívnu, možnú len v rámci komunikatívneho kontextu, t.j. ako výber z možností, Schapiro pomer obrátil: Komunikácia prostredníctvom konvencionálnych a arbitrárnych znakov je založená na hlbšej vrstve imanentných výrazových vlastností tvárnych prostriedkov. Komunikačný výber nie je nikdy celkom arbitrárny, pretože využíva spomenuté imanentné expresívne kvality tvárnych prvkov. Schapiro demonštruje, že také zdanlivo čisto formálne elementy obrazu ako je „pole zobrazenia“,[168] rám (resp. jeho absencia), formát, rozmery znázornených predmetov, rozloženie tvarov v rôznych osách, profilové či en face znázornenie, alebo línie a farebné škvrny nie sú nikdy celkom ľubovoľné. Naopak, tieto tzv. „nemimetické prvky“[169] konštruovania obrazu ako znaku obsahujú imanentné expresívne významy. Sú koniec koncov antropologicky zakotvené a preto umožňujú viacmenej priame, aj keď intuitívne pochopenie. Táto skrytá expresívnosť tvárnych prostriedkov však nie je inštrumentom sebavyjadrenia tvoriaceho subjektu, ale je v službách komunikácie. V dôsledku toho rétorické využívanie expresívnych semiotických kvalít je konvencionálne. Má síce antropologický základ, ten však môže byť využívaný rôznym spôsobom v rôznych kultúrnohistorických kontextoch. Semiotickým nábojom tých istých syntaktických elementov môže byť v rámci odlišných kultúrnohistorických konvencií priznaný neraz protikladný význam. Ich imanentná semiotická potencia trvá, je iba rôzne využitá a aktualizovaná. Týmto spôsobom Schapiro zosúlaďuje plán antropologický a historický: Dejinné premeny sa odohrávajú na antropologickej báze, sú konkretizáciami expresívnych semiotických kvalít, využívajú ich však takpovediac arbitrárne, podľa kontextu: Obracajú neraz ich významy, keďže rozhodujúcim je konvenciónálny systém a rola v ňom, nie sám imanentný semiotický náboj.

I pokiaľ ide o pomer medzi arbitrárnosťou a mimetickosťou obrazu Schapiro mení Gombrichom stanovený pomer. U Gombricha sa vizuálny obraz ako celok líšil od čiste konvencionálnych znakov a nikdy, ani v prípade tzv. minimálneho obrazu, celkom neprerušil pupočnú šnúru podobnosti či ekvivalencie s realitou. U Schapiroa, naopak, obraz ako celok je konvencionálnym znakom. Využíva však vnútorné expresívne kvality tvárnych prostriedkov, ich „meniacu sa škálu adekvátnosti“ a ich „istú potencionalitu reality“. U Gombricha antropologická konštanta tvorila mimetickú bázu konvencionality vizuálnej komunikácie. Pre Schapiroa je vizuálna komunikácia v plnej miere konvencionálna (kultúrne podmienená) a arbitrárna, je však založená na využívaní antropologicky zrozumiteľných výrazových významov. A tak, hoci sa Schapiro demonštrovaním imanentnej obsahovosti nemimetických (formálnych) prvkov približuje k predikonologickému Panofskému (ako ho reprezentuje štúdia „Perspektíva ako symbolická forma“), antropologický imanentizmus mu neumožnil prejsť na platformu radikálneho historického relativizmu. Jeho historizmus je takpovediac typologický, štrukturalistický. Panofsky zhistorizoval cassiererovskú, v jadre antropologickú symbolickú formu tým, že ju spojil s ideou „Geistesgeschichte“. Novovekú perspektívu pochopil nielen novokantiánsky ako aktívnu konštrukciu reality, ale aj novohegeliánsky ako symptóm historicky špecifického a relatívneho chápania sveta. Ani Schapiro sa celkom nevymaňuje z tejto hegeliánskej, metafyzicky poňatej expresie. Aj pre neho oba hlavné typy perspektívy, geometrická a hierarchická, sú intuitívnou reduplikáciou dobového pociťovania priestoru. Sú však súčasne arbitrárne. Ako systémy znázornenia sú dobovo konvencionálnymi, využívajú ale podporu imanentne obsahových, antropologicky zakotvených prvkov.

Z uvedených zistení by sa mohlo zdať, že Schapiroovo chápanie obrazu ako semiotického fenoménu má najbližšie k Mukařovského poníma. Líšia sa však nielen tým, že pre Mukařovského bolo dielo znakom ako celok, zatiaľ čo pre Schapiroa sa umelecké dielo zo znakov skladá. Líšia sa i tým, že podľa Mukařovského bolo dielo znakom singulárnym, ktorý realitu ako celok hodnotil, zatiaľ čo u Schapiroa umelecké dielo je komunikačným „vehiklom“: Nesie istú správu a transportuje ju prostredníctvom imanentného významového náboja svojho inštrumentária. Rozdiel medzi Mukařovským a Schapiroom je navyše i v zacielení: Prvému znak slúžil k spojeniu umeleckej autonómie a sociálnej funkčnosti umeleckého diela ako vzájomne sa nevylučujúcich prvkov. Druhému je semiotická analýza príležitosťou k doloženiu vnútornej obsahovosti samotných tvárnych prostriedkov. Ak teda Mukařovskému prostredníctvom modelu dialektickej jednoty autonómie a sociálnej funkčnosti išlo o preklenutie vnútornej dilemy avantgardného umenia, Schapiroovu intenciu možno identifikovať ako nepriamu apológiu nefiguratívneho umenia v novom, teóriou informácie už ovládanom kontexte. Podujal sa demonštrovať, že aj umenie nefiguratívne či abstraktné je plné vnútorného komunikačného náboja. A navyše, že aj explicitná komunikácia je založená na imanentnej expresívnosti samotných inštrumentov komunikácie (prostriedkov stvárnenia). To, čo Wittkower pripravil uznaním expresie za samostatnú a výstupnú významovú vrstvu umeleckého diela, Schapiro sa podujal konkretizovať: Položiť znakovú komunikáciu na bázu imanentnej expresie. Schapiroovu štúdiu možno teda pokladať za príklad toho, ako zvnútra samotného dejepisu umenia vyrástla snaha vyvážiť pomocou podnetov zo semiotiky jednostrannú koncentráciu ikonologickej metódy na tematológiu. Z tejto reakcie vyplynulo i sústredenie sa na analýzu syntaxe. Tá bola, ako sa zdá, navyše motivovaná skúsenosťou zo súdobého nefiguratívneho umenia. Dokonca i vtedy, keď Schapiro vstúpil takpovediac na ikonologický terén a skúmal vzťah obrazov a textov,[170] pátral po syntaktických pravidlách, ktoré sa uplatňujú pri ilustrácii textov. Aplikoval tu základnú de Sausureovu ideu, že „znaky môžu operovať len v systéme diferencií“.[171] Ukázal, že aj vo sfére vizuálnej komunikácie binárne opozície hrajú podstatnú rolu. Práve skutočnosť, že sa transpozícia významov uskutočňuje na štrukturálnom princípe diferencií (aj keď redukovaných na binárne opozície),[172] umožňuje, aby „nemimetické“, stavebné, formálne prvky boli nositeľmi obsahov bez toho, aby museli mať „fixné významy“ (významy získavajú práve svojim miestom v systéme). Táto reverzibilita významov resp. symbolov však, podľa Schapiroa, ako sme už ukázali, nemusí znamenať čistú arbitrárnosť.[173]

Četba obrazu

Súbežne so Schapiroovou iniciatívou rozbiehajú na zlome šesťdesiatych a sedemdesiatych rokov semiotické výskumy umeleckohistorickej problematiky viacerí francúzski historici umenia. Jedným z prvých, ktorí sa chopili tejto iniciatívy bol Louis Marin.[174] Hoci pripúšťa, že maliarstvo nie je jazykom (ba že je priamo „výzvou k neposlušnosti voči jazyku“),[175] hlási sa k de Saussureovej doktríne, že jazyk je nevyhnutným sprostredkovateľom všetkých mimolingvistických semiologických systémov. Semiologický diskurz o maliarstve je preto možný, obrazy sú neustále uchopované jazykovými kategóriami. A hoci je aplikovateľnosť lingvistického modelu na nelingvistické oblasti limitovaná, z hľadiska takto nesubstancionalisticky, pragmaticky poňatej semiológie sa chápanie obrazov javí ako četba. Obraz sám potom možno chápať ako výtvarný text resp. ho možno metaforicky nazvať „systémom četby“.[176] Náplňou semiologického výskumu maliarstva je potom práve táto četba obrazu. Obraz sa ale vyznačuje „jednotou videnia“,[177] ktorá akoby prekážala četbe. Táto vizuálna jednota je však štrukturovaná, má kontinuálny, synchronický charakter, a práve ten umožňuje diskurzívne čítanie. Obraz ako systém znakov je prístupný len cez obhliadku zrakom a

jeho čítanie možno chápať ako systém prezerania. V četbe či presnejšie v četbách obrazu (nakoľko obraz neposkytuje jeden ale viacero systémov čítaní, obhliadok) sú potom rozlíšiteľné tri úrovne: Rovina primárnej čitateľnosti (pozostávajúca z figúr či obrazcov), rovina sekundárnej čitateľnosti (t.j. náhradné série obrazcov), a rovina maliarskych kódov, ktorá sa konštituuje ako „priestor kultúry".[178] V rámci tejto tretej dimenzie treba rozlíšiť „primárny, perceptívny kód", ktorý však ako kód nevystupuje, od „reprezentatívneho kódu",[179] založeného na percepcii a oboznámeného s jej ponímaním v danej kultúre. Čítať obraz znamená ho dešifrovať, a to predpokladá práve znalosť interpretačných kódov. Kód konštituuje triedy „figuratívnych znakov",[180] organizovaných buď podľa štýlu alebo podľa zmyslu, a „figuratívny znak" nemá substanciálnu povahu, ale charakter hodnoty. Znamená to, že varíruje podľa situácie znaku v systéme a že dochádza k jeho modifikácii pri každej četbe. Rozhodujúcim však je, že maliarsky kód nie je mimo obrazu. „Obraz je (totiž) svojim vlastným kódom)".[181] Inými slovami, obraz je tým označujúcim, ktorého označovaným je sama maľba.

Poznamenajme na okraj: Či tu nemáme opäť dočinenia s pozoruhodnou zhodou s nefiguratívnym umením šesťdesiatych rokov? Aj Marinova odvolávka na Fregeho vymedzenie znakovej expresie a designácie,[182] podčiarkujúca nielen ich diferenciu ale i súvzťažnosť, v nás vyvoláva domnienku, že tu ide o paralelu k druhej vlne povojnového abstraktného umenia, syntetizujúcej už nefiguratívny expresionizmus s obnovenou figurálnou resp. znakovou komunikáciu. Maliarsky systém chápe ako hierarchickú stavbu, v ktorej „systém označovania na jednej úrovni sa stáva plánom expresie systému nadradeného".[183] V tradícii nefigurativizmu výslednou rovinou je rovina expresie.

Vráťme sa však späť: Ak je obraz svojim vlastným kódom, ako je to zlučiteľné s tvrdením, že je „konotatívnym systémom"?[184] Podľa Marina je tento hlavolam iba zdanlivý: Obraz je „symbol indiciel",[185] ktorého konotátorom je znak, v ktorom sa stotožňuje označované s označujúcim. Zhoda s Mukařovského pojmom autonómneho znaku, definovaným viac než tri dekády pred Marinovým ostrovtipným riešením, ide do zarážajúcich podrobností: Nielenže maľba „potvrdzuje absolútnu autonómiu maliarskeho rádu obrazu", ale v autonómii obrazu je obsiahnutý i svet a kultúra.[186] Čítať obraz možno len vo vzťahu k všetkým ostatným obrazom, k celému maliarstvu, ale aj vice versa: Vzťah k všetkým obrazom sa konštituuje cez čítanie konkrétneho diela. Táto četba nie je statická, ale dynamická – predstavuje opakované rekomponovanie. V jej rámci dochádza, ako postrehol už Barthes, k „figuratívnej rétorike",[187] prestupovaniu diferencií medzi paradigmou a syntagmou, kódom a správou: Maliarsky jazyk existuje len cez jedinečný maliarsky výrok, t.j. konkrétny obraz. Četba obrazu však vedie i k pochopeniu súvzťažnosti produkcie a recepcie, kreácie a lektúry maliarskeho diela. A tak sa, ako vidno, Marinov náčrt „maliarskej semiológie" odohráva na jednej strane na pozadí vedomých ale i neuvedomelých vzťahoch k starším, neraz nepovšimnutým semiotickým riešeniam, na strane druhej kliesni cestu k budúcim projektom recepčnej semiotiky, ktoré sa na poli dejepisu umenia stanú aktuálnymi až v osemdesiatych rokoch.

Skeptická semiológia maľby

Rubom eufórie pri zavádzaní semiotiky do výskumu vizuality resp. na terén dejín umenia bola skepsa k použiteľnosti pojmu „jazyk" na výtvarné umelecké diela. Aj keď očareniu náhle objavenou možnosťou traktovať obrazy ako rečové útvary nebolo ľahké odolať (poskytla totiž dovtedy netušené priestory pre interpretáciu), skepsa nedala na seba čakať. J. L. Schefer ju vyjadril azda najpriamejšie: „Maľba nie je jazyk".[188] Bola to reakcia na lingvistický imperializmus ako ho bez akýchkoľvek škrupulí sformuloval naprí-

klad zástanca prináležitosti semiológie obrazov k všeobecnej semiológii G. Metz: „Obraz je len tým, čo v ňom môžeme čítať".[189] Ale aj prívrženci špecifického výtvarného, „figuratívneho myslenia" neodolali neraz pokušeniu poňať maliarstvo ako „jazyk". Toto označenie však chápali striktne metaforicky. Ak aj pripustili, že „figuratívne diela tvoria systémy znakov",[190] podčiarkli ich absolútnu svojbytnosť.

Iný charakter mala však skepsa historikov umenia, ktorých intenciou bolo využiť možnosti semiotiky a vyskúšať jej aplikovateľnosť na umeleckohistorický materiál, pociťovali ale, že zavedenie semiotického výskumu do dejín umenia nie je bez komplikácií. Podľa Huberta Damischa, ktorý bol spolu so Schapiroom a Marinom hlavným iniciátorom semiotických výskumov v dejinách umenia, je semiológia maliarstva síce iba projektom, ale projektom možným.[191] Treba ju chápať ako súčasť semiológie obrazu, tú ako časť semiológie vizuálnych umení a spolu nakoniec ako články všeobecnej semiológie.[192] To však neznamená ignorovanie zvláštnosti tejto sféry. Podľa Damischa má umenie viac analógií so spisbou než s jazykom:[193] Je sférou privátneho vlastnenia, ktoré v jazyku nejestvuje. Nevie klamať tak ako jazyk. A nepoužíva apriórny kód. „Figuratívna spisba", tvrdí Damisch, je „neredukovateľná na inštitúciu hotového kódu".[194] Ak čosi také ako maliarsky systém existuje, je to menej záležitosťou jazyka než majstrovského diela. „Obraz predstavuje ... text, ktorý hovorí sám sebou".[195] Napriek tomu, zámer skúmať výtvarné umenie prostredníctvom semiotiky neznamená „konštruovať hypotetické modely rozličných systémov výtvarnej expresie, ako skôr vzniesť samotnú otázku systému".[196] Pri výskume maliarskeho diela ako systému znakov je treba mať, podľa Damischa, na zreteli, že systém neznamená nevyhnutne znakový systém, a že je otázne či pojem znaku je v doméne maliarstva vôbec prijateľný. Ak analýzu maliarskeho diela obmedzíme na úroveň sémantiky, na diskurzívny význam obrazu, potom možno konštatovať, že časť programu semiológie maliarstva už bola uskutočnená ikonológiou (k Damischovmu vymedzeniu vzťahu ikonológia- semiotika sa ešte vrátime). Dešifrovanie obrazu však musí počítať s viacerými úrovňami četby, s interpretačnou hrou, s multiplicitou kódov, s kĺzaním z jednoho kódu na druhý. Obraz nemožno zužovať iba na to, čo označuje, je i tým, čo zviditeľňuje. Tento obrazotvorný proces možno chápať ako proces komunikácie, ako prenos informácií, ale je pritom nevyhnutné vrátiť sa na prefenomenologickú pozíciu: Tvorbu obrazu treba vztiahnuť nielen k denotácii, ale i k percepcii. Obrazu síce možno priznať štatút správy nakoľko „samotná percepcia je asimilovaná na operáciu dešifrovania".[197] Treba si však uvedomiť, že sa pohybujeme na pôde kultúry, ktorá pokladá maľbu („la peinture") za synonymum obrazu („l'image") stotožňujúc ju s reprezentáciou resp. imitáciou. Ak teda chápeme maľbu ako obraz, treba mať na zreteli, že ide o obraz zvláštneho typu. Preto sa semiológia nemôže vyhnúť otázke „pravdy" obrazu[198] a musí problém štatútu semiologického diskurzu dávať do vzťahu k tejto pravde. Jej hlavným problémom preto zostáva otázka „existencie či neexistencie semiotickej úrovne maľby", „semiotickej či nesemiotickej povahy obrazu".[199] Podľa Damischa, nemožno pochybovať, že v maľbe jestvuje „čosi ako semiotické niveau",[200] nemožno ho však redukovať ani na znak ani na obraz. Trhlinu medzi sémantikou a semiotikou nemožno stotožňovať s rozdielom medzi stvárňovaním (zviditeľňovaním) a označovaním (zdeľovaním). Semiotiku treba chápať ako moment, ktorý nielenže predchádza oblasť symboliky, ale aj integruje viditeľné a čitateľné.[201] Prameňom Damischových pochybností, všetkých pre a proti projektu semiológie maľby, ktorých sme boli svedkom, je, zdá sa, vedomie, že sa pohybujeme na pôde „okcidentálnej civilizácie, ovládanej modelom znaku a verbálnym myslením".[202] Paradoxne sa produkt tejto logocentrickej tradície, za ktorý možno i Damischovu verziu rozorvanej, rozváhanej ale urputnej semioti-

ky s istým nadsadením považovať, pokúša prekročiť vlastný tieň okcidentalizmu. Oveľa menej škrupulí v tomto smere mali semiotici, ktorí vyšli z trochu inej tradície, a pre ktorých relativizácia okcidentalizmu bola priamo žriedlom ich semiotickej vízie.

Semiotický polyglotizmus

Od šesťdesiatych rokoch semiotici nepodnikajú iba expedície do oblasti výtvarného umenia s cieľom anektovať vizuálne teritórium. Ich ambície idú ďalej: Vznášajú nárok na semiotickú interpretáciu ľudskej kultúry vôbec. Koncipujú program komparatívneho interdisciplinárneho výskumu kultúrnych dejín na semiotických základoch. Z tohto sugestívnemu záujmu nebola vynechaná ani oblasť dejín výtvarného umenia. Semiotici kultúry si na niekoľkých sondách spustených do histórie umenia overili použiteľnosť svojich generálnych téz. Napriek tomu, že zostalo pri týchto sondách a k syntetickým spracovaniam dejín umenia zo zorného uhlu semiotiky kultúry nedošlo, poznatky, ktoré semiotici kultúry z týchto sond vyťažili stoja za zmienku. Je logické, že aplikácie takto rozšírenej semiotickej analýzy na umeleckohistorickú problematiku sa už od polovice šesťdesiatych rokov objavujú práve v kruhu bádateľov, ktorého interdisciplinárne zacielenie vykryštalizovalo začiatkom sedemdesiatych rokov do explicitného programu „semiotiky kultúry“, na pôde tzv. Moskovsko-tartuskej školy.[203]

Umenie sa tu, ako kedysi u Burckhardta, chápe ako organická časť kultúry a kultúra v zhode s Warburgom ako sociálna pamäť. Jej funkciou je akumulácia skúseností a informácií. Na rozdiel od starších kulturologických koncepcií sa teraz kultúra nechápe monisticky ale pluralisticky: Ako systém zložený zo subsystémov. Tento „systém systémov“ má semiotickú povahu, je akýmsi supertextom. Vyvinul sa historicky, má teda diachronický pôvod. Funguje však ako synchronický a polyglotický zväzok semiotických systémov. Jeho zložky, vrátane umenia, sú relatívne samostatné, ale vzájomne usúvzťažnené jazykové systémy. Majú sociálne konvencionálny charakter, a pokiaľ ide o vzťah k realite sú aktívnymi konštrukciami, sú „modelujúcimi systémami“. Ak odhliadneme od tézy Moskovsko-tartuskej školy, že jestvujú primárne a sekundárne modelujúce systémy, i od jej axiómy, že človek má prístup k realite len cez svoj verbálny jazyk a ním štrukturované myslenie, takže i tzv. sekundárne systémy údajne vytvárajú modely sveta len na báze prirodzených jazykov, je v nami sledovanej súvislosti dôležité čosi iné: Že vzťahy medzi zložkami kultúry, medzi semiotickými systémami majú, podľa moskovsko-tartuských semiotikov, povahu „binárnych opozícií“.[204] Sú teda usúvzťažnené nielen hierarchicky, ale aj dialekticky: Sú protikladmi, ktoré majú relatívnu svojbytnosť a špecifickosť, ale sú na sebe vzájomne závislé. Tieto binárne opozície, vďaka interakcii ktorých mechanizmus kultúry môže vôbec fungovať, majú viacero rovín: Počnúc protikladom kultúry a nekultúry resp. anti-kultúry a končiac protikladom diskrétnych a nediskrétnych semiotických systémov, kde veľmi dôležitá rola prináleží opozícii vizuálnych a verbálnych textov.

Je pochopiteľné, že pri aplikácii takejto univerzálnej teoretickej vízie na umeleckohistorickú problematiku sa aj výtvarné umenie bude javiť ako špecifický jazyk a dejiny umenia budú mať povahu plurality svojbytných, vzájomne na seba neprevediteľných jazykových systémov.[205] Jednotlivé kultúrnohistorické jazykové systémy budú založené na špecifických a nekompatibilných konvencionálnych pravidlách znázorňovania. Konkrétne umelecké diela sa pochopia ako texty napísané v danom jazyku, podľa jeho špecifických syntaktických, semiotických a pragmatických pravidiel zobrazovania. Podľa mienky Borisa Uspenského,[206] jedného z hlavných ideológov Moskovsko-tartuskej školy, rovnocennosť a nekompatibilita jednotlivých umeleckohistorických jazykových systémov (napríklad byzantského umenia v porovnaní s talianskou renesanciou) nie je len záležitosťou odlišných konvencionálnych systémov vizuálnej komunikácie. Je aj dôsledkom zásadne rozdielnych spôsobov vizuálneho modelovania skutočnosti. Inými slovami, jednotlivé umeleckohistorické systémy znázorňovania, napríklad tzv. obrátená perspektíva a perspektíva renesančná, sú vzájomne nekompatibilné nielen preto, že sú založené na rozdielnych syntaktických a semiotických pravidlách. Jednu nemožno porovnávať kritériami druhej tiež preto, že sú odlišnými vizuálnymi interpretáciami, „deformáciami“ reality, odlišnými artikuláciami chápania času a priestoru. Žiaden umeleckohistorický jazyk nie je teda výlučne konvencionálny, celkom arbitrárny. Každý obsahuje kus pravdivého svedectva o skutočnosti: Pozoruje ju vždy z iného uhla a s iným zámerom. Uspenského výklad špecifiky byzantského zobrazovacieho jazyka implikuje i presvedčenie, že v dejinách umenia nemožno hovoriť o absolútnom relativizme, pretože sa predpokladá objektívna vizuálna skutočnosť, ktorá jestvuje mimo výtvarné umenie. Interpret môže preto pomocou metajazyka nestranne definovať nielen špecifické jazykové mody znázornenia, ale i špecifické odchýlky od objektívnej reality, jej „deformácie“. Vidíme, že moskovsko-tartuská koncepcia semiotiky nevyzdvihuje epistemologický relativizmus, je skôr implicitnou apológiou kultúrneho pluralizmu, „polyglotizmu“. V tomto svetle treba vidieť jej program „typológie kultúr“, zdôrazňovanie systémovosti (dialektickej odkázanosti subsystémov na seba), i akcentovanie jazykového charakteru celej ľudskej kultúry. Možno vysloviť domnienku, že jestvujú dve hlavné motivácie apológie pluralizmu obsiahnutej v Moskovsko-tartuskej koncepcii semiotiky: 1. Tichá kritická reakcia na monopol marxizmu a jeho ideu dialektickej negácie, dialektickej výlučnosti a neznášanlivosti. 2. Tradičná intencia ruskej inteligencie, doložiť svojbytnosť „tretieho Ríma“ tak v porovnaní s Orientom ako i Okcidentom. Je príznačné a v súlade s ranou ruskou umeleckou avantgardou, že apológia „slavjanofilských“ hodnôt sa uskutočňuje „západnickými“ prostriedkami. Tie sa paradoxne, ale v súlade s východnou tradíciou povyšujú na náboženstvo (kult mašiny, systému, vedy). V tomto zmysle možno hovoriť o istej paralele medzi konštituovaním Moskovsko-tartuskej semiotickej školy a revivalom avantgardných umeleckých idiomov v 60. a 70. rokoch. Ruská semiotika kultúry nielen revitalizovala tradíciu rusko-českého literárnovedného a lingvistického dialektického štrukturalizmu. Ponímaním umeleckého diela ako textu a primarizáciou jeho syntaxe korešpondovala i s antifetišizmom ruskej revolučnej avantgardy: S jej kritikou komoditného chápania umenia a jej predstavou umeleckého diela ako konštrukcie. V súlade s prehlbujúcou sa globalizáciou kultúry a akceptovaním jej masovo-konzumného charakteru po druhej svetovej vojne sa akcent logicky presunul na komunikatívny diskurz a na vieru v „mierovú koexistenciu“ odlišných systémov.

Úrovne výrazu

Otázka vzťahu dejín umenia a lingvistiky sa koncom sedemdesiatych rokov stala i predmetom rokovania najoficiálnejšieho umeleckohistorického fóra – medzinárodného kongresu historikov umenia. Na XXIV. kongrese CIHA v roku 1979 v Bologni predostrel umeleckohistorickej obci výsledky svojich úvah o tejto problematike Georg Kauffmann.[207] Vyšiel z rozlíšenia, že výtvarné umelecké dielo nepozostáva iba z obsahu a formy, ale i zo zložky, ktorá s predošlými nie je totožná – z výrazových prostriedkov. Zatiaľ čo forma obsah stvárňuje a robí ho názorným, výrazové prostriedky činia obsah zrozumiteľným. Výrazové prostriedky majú však, podľa Kauffmanna, vlastné dejiny. A práve tieto osobité dejiny výrazových prostriedkov zakladajú, podľa jeho presvedčenia, afinitu medzi výtvarným dielami a jazykovými výrokmi. „Zásadná analógia jazyka a výtvarného umenia“[208] však vyplýva i z toho, že obraz nikdy nie je púhou reprodukciou,

zobrazením vonkajšej skutočnosti, ale vždy výsledkom prekladov a konštruovania.[209] Na základe tejto zásadnej analógie medzi jazykom a výtvarným umení volá po intenzívnom využití podnetov modernej jazykovedy v dejepise umenia, pleduje za aplikáciu oveľa diferencovanejšieho lingvistického pojmoslovia v umeleckohistorickom bádaní: „Es ist die Sprachwissenschaft, von der für die Kunstgeschichte methodische Hilfe erwartet werden kann".[210] Navrhuje, aby v pojme „umelecký výraz", ktorý v umeleckohistorickej spisbe zohráva tak významnú úlohu a používa sa pritom ako homogénny termín, boli rozlíšené jeho tri úrovne: Úroveň zmyslového výrazu („der sinnliche Ausdruck"), úroveň názorného výrazu („der anschauliche Ausdruck") a úroveň pojmového výrazu („der begriffliche Ausdruck").[211] Prvá rovina predstavuje gestiku a mimiku znázorneného. Druhá rovina sa týka znázornenia priestoru a času. Tretia privádza k znázorneniu „prirodzenú symboliku". Takto poňatá viacvrstevnosť umeleckého výrazu je však, podľa Kauffmannovej mienky, výsledkom historického procesu, plne sa skonštituovala až v renesančnom umení: Až vtedy bolo „znovuobjavené umenie ako reč" a síce, ako zistil Aby Warburg, „na úrovni zmyslového (mimického) výrazu".[212] Aj ďalší ústredný umeleckohistorický pojem „kompozícia" navrhuje Kauffmann nahradiť diferencovanejším pojmom „text". V súvislosti s výtvarným dielom treba preto hovoriť o „obrazovom texte" („Bildtext"). Kauffmann pokladá za právoplatné využívať v dejinách umenia také pojmy modernej, štrukturalistickej a funkcionalistickej lingvistiky ako sú „binárne opozície", „sémantické izotopie", „kódový význam" či „téma-réma" ako prostriedky, ktoré umožňujú diferencovanejšiu analýzu výtvarných diel. A hoci priamo tvrdí, že „Die Grundfunktion des „Bedeutens" . macht in der bildenden Kunst jede Darstellung eines Gegenstands zum Zeichen" a navyše že „Jedes Zeichen ... ist infolgedessen mehr als blosser Ausdruck einer gegebenen Empfindung oder eines angeschauten Objektes",[213] jeho lpenie na pojme „výraz" a dôležitosť, ktorú mu priznáva nasvedčuje, že pupočnú šnúru so subjektivistickou vosslerovsko-croceánskou vetvou chápania jazyka nikdy celkom neprerušil. Zdá sa, že v pozadí tejto neochoty vzdať sa centrálneho postavenia konceptu výrazu je umelecká skúsenosť, ktorú v nemeckom kultúrnom prostredí podstatne formovala práve expresionistická tradícia.

Kritika ikonologických predsudkov

V prípade Schapiroovej aplikácie semiotiky sme vyslovili domnienku, že jeho koncentráciu na analýzu syntaxe výtvarného umenia možno chápať ako reakciu na tematocentrizmus ikonológie. V prípade Uspenského štúdií o byzantskom ikonopise je zreteľná nielen pozitívna motivácia, t.j. obhajoba kultúrneho pluralizmu, najmä špecifiky byzantskej umeleckej kultúry, ale i motivácia negatívna: Motorom kritiky ponímania renesančnej perspektívy ako najadekvátnejšej rekonštrukcie reality bola relativizácia okcidentálneho hegemonizmu. Bol to už Panofsky, kto medzi prvými a azda najprenikavejšie zrelativizoval renesančnú perspektívu tým, že ju pochopil ako „symbolickú formu".[214] A hoci jeho motiváciou nebol kultúrny, ale epistemologický relativizmus, stala sa jeho analýza jedným z inšpiračných prameňov Uspenského interpretácie. Panofského štúdia o perspektíve patrí medzi jeho predikonologické práce. Svedčí o tom i fakt, že ju nezaradil do žiadneho z neskorších výberov svojich ikonologických štúdií. Nie je preto nič paradoxné v tom, že sa Panofského ikonológia stala neskôr terčom kritickej relativizácie, ktorá je veľmi podobná Uspenského kritike okcidentalizmu. Ešte prv, než Svetlana Alpers demaskovala ikonologickú metódu ako italocentrizmus, než v nej rozpoznala absolutizáciu talianskeho renesančného modelu obrazu a než Keith Moxey doplnil jej diagnózu odhalením „humanistického predsudku" skrývajúceho sa v jadre Panofského metódy, dospel Hubert Damisch k veľmi podobnému záveru:[215] Reagujúc

na pokusy o inváziu semiotiky na umeleckohistorický terén vyslovil otázku, nakoľko ikonografická metóda otvára semiotickému výskumu dvere do dejín umenia. Damisch súhlasí s názorom, že ikonografia oprávňuje a uľahčuje zavádzanie problematiky znaku do kunsthistórie. Tým, že sa koncentruje na označované a zmiešava význam s denotáciou, ukazuje, že obraz nie je len recepciou. Vynucuje si preto „čítanie". Napriek tomu, podľa autora, čítanie obrazu ešte neznamená semiotiku. Semiotika stotožňuje obraz s textom. Ikonografická metóda však, hoci nie je čistou nomenklatúrou a k čítaniu potrebuje syntax ako kľúč, chápe obraz ako aplikáciu textu, ktorý leží mimo obrazu a ku ktorému sa artikulačne vzťahuje. Semiotika, oproti tomu, chápe umelecké dielo samo ako text. Oveľa závažnejší je ale, podľa Damischa, fakt, že ikonografická metóda je založená na logocentrickom modeli a idealistickej koncepcii obrazu. Táto koncepcia rozštepuje plán denotácie, t.j. vzťah k externej realite, ktorý sa pokladá za prirodzený, od plánu symbolických resp. štylistických konotácií, ktorý sa považuje za nadstavbový. Predpokladá, že „označované je priamo prístupné bez ohľadu na znázorňovací systém" a že nesie v sebe pravdivé poznanie reality (tzv. „truth-value").[216] Táto dualistická koncepcia sa potichu stotožnila so zobrazovaním ako takým, hoci je historicky i geograficky limitovaná – zrodila sa v 15. storočí v Európe. Na rozdiel od toho semiotika umenia, ktorá je „totálne podmienená kategóriou znaku"[217] a predpokladá vzájomnú závislosť obrazu a pojmu, spochybnila rozštiepenie „figuratívnej úrovne denotácie" od „symbolickej úrovne konotácie".[218] V obraze rozlíšila štyri úrovne: Primárnu syntaktickú úroveň stvárňovania (hlavne času a priestoru), a na nej navrstvené ďalšie úrovne – sémantickú (figuratívnu), gramatickú (ideografickú) a idiomatickú (symbolickú).[219] Takýmto odmietnutím dualizmu čelí semiotika „naturalistickému predsudku", že iluzionistický modus možno pokladať za bližší k realite. Oprávňuje teda relativistickú myšlienku, že ten istý „znázorňovací materiál" môže byť zachytený viacerými rovnako oprávnenými a rovnako pravdivými „systémami organizácie".[220] Semiotika tak proti logocentrizmu humanistického dejepisu umenia stavia odlišný ale rovnocenný „koncept signifikácie",[221] aplikovaný byzantským, čínskym či moderným (predovšetkým nefiguratívnym) umením. Jej poslaním je preto byť disciplínou pluralistickou a teda komparatívnou. Zdá sa, že Damischovo stanovisko je syntézou viacerých axiologických pozícií: Apológie modernizmu, globálneho pluralizmu a kritiky hegemónie okcidentálneho humanizmu.

Ikonológia ako protosemiotika?

Ako vidno, už prvé aplikácie semiotiky na umeleckohistorickú problematiku vyvolali v radoch kunsthistorikov otázku, či je vzťah semiotiky a ikonografie vzťahom nadväznosti a kooperácie, alebo má skôr charakter konkurencie a kontroverzie. Damischova odpoveď znela: Ikonografia sa zaoberá významom, zatiaľ čo semiotika denotáciou. Napriek tomu, hlbinné diferencie v modeloch umenia, na ktorých sú vybudované bránia jednoduchej deľbe kompetencií, premene ikonografie zo slúžky kunsthistórie na slúžku semiotiky. Ak v prípade takej pomocnej vedy umeleckohistorickej za akú sa ikonografia zvykne pokladať, je vzťah k semiotike oveľa komplikovanejší, než sa na prvý pohľad mohlo zdať, ako potom vyzerá vzťah dvoch syntetických metód, ktoré si nárokujú na univerzálny výklad dejín umenia – semiotiky a ikonológie? Videli sme, že prvé aplikácie semiotických princípov na dejiny umenia, hoci reagovali na jednostrannosti ikonológie, na jej zúženie na tematológiu sústredením sa na analýzu syntaxe, neprezentovali sa ako kritická polemika či nekompromisná konkurencia. Naopak, stále ponechávali priestor pre kooperáciu či deľbu práce. Tento mierumilovný vzťah akoby bol tichou dohodou výhodnou pre obe strany, tajným paktom o recipročnom oprávňovaní sa: Semiotika sa nejavila ako násilná invázia, ale ako logické

pokračovanie či dopĺňanie ikonológie. A ikonológia nemusela vyzerať ako falzifikovaná ale semiotikou rozvíjaná metóda.

V sedemdesiatych a osemdesiatych rokoch, keď semiotika začala dominovať na teritóriu výskumu kultúry[222] nielen semiotici, ale i samotní historici umenia sa usilovali zniesť dôkazy o zásluhách ikonológie na triumfálnom ťažení semiotiky. Ekkehard Kaemmerling zostavil antológiu fundamentálnych spisov o ikonografii a ikonológii, ktorú pochopil ako prvú časť dvojzväzkového súboru o „výtvarnom umení ako znakovom systéme".[223] Ikonológiu teda jednoznačne nominoval na znakový model umenia a identifikoval ako predchodkyňu semiotiky. Jan Białostocki vztiahol toto zistenie na A. Warburga. Podľa jeho názoru, Warburgov „univerzalizmus vo vzťahu k vizuálnej komunikácii dovoľuje ho zaradiť k predchodcom dnešných semiotických výskumov".[224] O. Calabrese sa v tejto súvislosti domnieva, že „Warburgov „encyklopedický" model sa zásadne líši od Panofského „lexikálneho" modelu", pričom „Warburgov „intertextuálny" či „transtextuálny" systém interpretácie zodpovedá oveľa viac globálnej metóde semiotiky".[225] Oproti tomu Giulio Carlo Argan nominoval za de Saussurea historiografie umenia Panofského.[226] Dôvodil, že ikonologické chápanie dejín ako migrácie, transformácie a transmutácie obrazov je obdobou výskumu lingvistických štruktúr. Argan mal pravdepodobne na mysli vzťahy „langue – parole", ale dodajme, že otcom takéhoto chápania dejín bol práve Warburg. Michael Ann Holly doplnila Arganovo tvrdenie konštatovaním, že jestvujú „zarážajúce paralely" medzi Panofského „zrelým bádateľským programom" a viacerými ideami zakladateľov semiotiky: F. de Saussurea pokiaľ ide o skúmanie „života znakov" a Ch. S. Peircea najmä čo sa týka konvencionálnej povahy reprezentácie materiálnych obrazov.[227] Podľa Holly, hoci Panofsky priamo „nesformuloval semiotickú pozíciu", „zdielal so semiotikou isté epistemologické predispozície", takže možno tvrdiť, že chápal výtvarné umenie ako „nelingvistický jazyk".[228] Nielenže je možné, podľa autorky, pokladať záverečnú časť Panofského štúdie o perspektíve ako symbolickej forme za „proto-semiotickú". Aj ikonologické spisy Panofského sa údajne vyznačujú „kongruenciou" so súčasnou semiotikou. Spája ich s ňou aj „záujem o odhalenie hlbinnej štruktúry kultúrnych produktov".[229]

Ešte jednoznačnejší v posúdení Panofského pomeru k semiotike bol Jiří Veltruský.[230] Podľa neho možno Panofského štúdiu o teórii ľudských proporcií bez všetkého charakterizovať ako semiotickú analýzu. Keďže zaradením spomenutej štúdie do výberu „Meaning in the Visual Arts" Panofsky podčiarkol jej prináležitosť či prinajmenšom blízkosť k ikonológii, Veltruského charakteristika by koniec koncov znamenala plné stotožnenie ikonológie so semiotikou. Je dôležité podotknúť, že pod uvedenou súvislosťou má Veltruský na mysli príbuznosť Panofského modelu k Buhlerovmu rozlíšeniu referenčnej, expresívnej a konatívnej funkcie jazyka. A navyše, jadro tejto súvislosti osciluje, podľa Veltruského, okolo subjektivity tak v Panofského interpretácii proporcií ako i v Bühlerovom „Organonovom modeli".

Téza o vývojovej kontinuite od ikonológie k semiotike a ich organickom nástupníctve však vyvolala medzi historikmi umenia aj skepsu a zásadné námietky. Keď sa koncom sedemdesiatych rokov Christine Hasenmueller vyslovovala k vzťahu semiotiky a ikonológie[231] hodnotila ho celkom opačne, než neskôr M. A. Holly. Názory o úzkej súvislosti ikonológie a semiotiky sú, podľa nej, snahami zaštítiť semiotické experimenty autoritou ikonológie. Hoci sa Panofského pojmy približujú k semiotickému slovníku, nedajú sa jednoznačne preložiť do žiadnej semiotickej terminológie. Je tomu tak preto, že medzi Panofského metódou a semiotikou jestvujú zásadné rozdiely. Analógie k teórii znaku možno nájsť len v druhej, ikonografickej vrstve Panofského modelu. Táto významová

vrstva sa zakladá na vedomom používaní konvencionálnych kódov, konvencionalizovaných spojení motívov a literárnych obsahov. Je teda obdobou vysielania jazykovej správy a aj jej interpretácia sa podobá na dekódovanie znakov. Ale i tu je afinita k znakovému systému nekompletná: Ikonografická vrstva konvencionálnych významov (=námetov) je takpovediac „lexikónom bez vlastnej syntaxe".[232] A hoci Panofsky chápe umenie v základe ako komunikáciu je semiotický charakter jeho prístupu, podľa Hasenmueller, efemérny: Pre jeho tretiu významovú vrstvu, vrstvu hlbinného ikonologického významu nemožno nájsť žiadnu paralelu v semiotických modeloch, žiaden „text".[233] Napriek tomu, že Panofského spája so semiotikmi predpoklad existencie „fundujúcich princípov" i presvedčenie, že za konvencionálnymi významami jestvujú hlbšie obsahy, je Panofského traktovanie ikonologickej vrstvy plne poplatné voči metafyzickému expresionizmu „Geistesgeschichte".[234] Lingvistický charakter jeho systému je preto len čiastočný a nemožno ho pokladať ani za „semiotiku v stave zrodu".[235] Ak by takéto konštatovanie z úst M. A. Holly vyslovené už v kontexte dekonštruktivistickej semiotiky znamenalo devalváciu ikonológie, má v podaní Chr. Hasenmueller hodnotiace znamienko opačné: Je, podľa nej, otázne, či „všetok význam môže byť redukovaný na lingvistické modely".[236] A navyše, aplikácia semiotického modelu na celú oblasť humanistiky je – podobne ako Panofského ikonológia – založená na generalizácii istých implicitných hodnôt. Na druhej strane, konzervativizmus dejepisu umenia, jeho neochota otvoriť sa podnetom prichádzajúcim zo štrukturalizmu a semiotiky vyviera, podľa Hasenmueller, taktiež z axiologicky založených premís: Patrí k nim primarizácia historického vysvetľovania, oddelenie výskumu foriem od interpretácie obsahov, ale predovšetkým tzv. „klasická predpojatosť", t.j. vyzdvihovanie klasickej tradície, v ktorej sa výtvarnému umeniu pripisuje špeciálna rola. Tento klasický predsudok, zistený, ako sme videli, už Damischom v ikonografickej metóde a S. Alpers i K. Moxeyom v ikonológii, sa podľa Hasenmueller premieta do samotnej terminológie a metód historiografie umenia. A práve preferencia klasickej tradície zásadne protirečí „štrukturalistickému presvedčeniu o podstatnej equivalencii „primitívneho" a „civilizovaného" myslenia".[237] Súladu ikonológie a semiotiky teda nebráni len nedôslednosť modelového charakteru Panofského pojmu umeleckého diela či metodologické a terminologické nezrovnalosti, ale hlbinné axiologické a ideologické diferencie: Protiklad klasického humanizmu na jednej strane a globálneho kultúrneho polyglotizmu na strane druhej. Že na tomto konflikte sa zúčastňujú i rôzne recepcie modernizmu, rôzne vzťahy k avantgardám i historickým revivalom netreba podčiarkovať.

K skeptikom pokiaľ ide o súvislosť medzi ikonológiou a semiotikou sa pripojili aj viacerí semiotici. Goran Sonesson odmietol tvrdenie o afinite medzi Panofského trojvrstevným významovým modelom umeleckého diela a Barthesovým rozlišovaním medzi konotačným a denotačným jazykom, obsahom a výrazom, ideológiou a rétorikou.[238] Miesto o identite oboch modelov možno, podľa Sonessona, uvažovať nanajvýš o vplyve Panofského na Barthesa. Presvedčenie M. A. Holly, že „Panofsky zreteľne ponímal vizuálne umenia ako nelingvistický jazyk, ktorého expresívne formy sú nabité významom",[239] ako aj tvrdenie o Panofského údajnej protosemiotike striktne zavrhol Donald Preziosi.[240] Naviac skonštatoval, že Panofsky priamo ignoroval súdobé snahy aplikovať semiotické princípy na výskum umenia a nemal ani potuchy o Mukařovského priekopníckych výskumoch. Ani logocentrizmus, ktorý Mukařovský zdielal s Panofskym,[241] ani Panofského dodatočné dovolávanie sa Piercea v štúdii „Dejiny umenia ako humanistická disciplína" z roku 1940 nemení, podľa Preziosiho, nič na zásadných rozdieloch medzi ikonológiou a semiotikou.[242]

Lingvistické glajchšaltovanie

Skepsa k myšlienke súvislosti – či už genetickej alebo typologickej – medzi ikonológiou a semiotikou prerástla v radoch historikov umenia neraz do zásadnej pochybnosti o aplikovateľnosti konceptu jazyka na výskum výtvarného umenia vôbec. A to aj vtedy, keď sa akceptoval poznatok, že konceptualizácia hrá vo výtvarnom umení mimoriadne významnú úlohu. Andrew Harrison podčiarkuje supralingvistické kvality umeleckých diel a pripúšťa pre maliarsku oblasť iba minimálnu syntax.[243] Podľa Davida Summersa obrazy nie sú vo svojom základe znakmi napriek tomu, že sa znakmi môžu stať.[244] Znakmi nie sú, podľa neho, ani tzv. konceptuálne obrazy. Starý zvyk považovať obrazy za determinované mentálnymi predstavami (obrazmi) však prispela k sklonu definovať obrazy ako znaky. Medzi jazykom a umeleckými dielami, podľa Summersa, jestvuje „absolútna diferencia". Je dôsledkom toho, že existuje nezanedbateľný rozdiel medzi semiózou a extralingvistickou praxou (čo, ako uvidíme, dekonštruktivistickí semiotici zásadne popreli). Práve preto, že výtvarné diela sú situované v reálnom priestore a teda fungujú vo sfére ľudskej činnosti je aj ich špecifické označovanie („the particular realm of the significance of art") „reálnou metaforou".[245] Obrazy teda nielenže nemožno stotožňovať so znakmi (a už tobôž nie so znakmi ikonickými), ale možno v súvislosti s nimi hovoriť nanajvýš o „substitúcii", ako to zistil už Gombrich. Len chápanie obrazu ako „skutočnej náhrady", ako „reprezentovania jednej veci druhou" zodpovedá „reálnej priestorovosti" výtvarného umenia[246] a vyjadruje priamu participáciu výtvarných diel na obrovskej sfére mimolingvistickej praxe. Zjednodušene povedané, aplikovať lingvistické koncepty na výtvarné umenie znamená, podľa Summersa, ignorovať či deformovať jeho špecifiku. Táto výhrada na adresu semiotiky bude z úst historikov umenia zaznievať ako refrén. A pokiaľ ide o Summersovo vymedzenie špecifiky výtvarnosti ako spojenie konkrétnej priestorovosti s akčnosťou, možno v podhubí jej obhajoby vidieť absolutizáciu skúsenosti umenia päťdesiatych a šesťdesiatych rokov – počínajúc akčnou maľbou a končiac happeningom.

Neochota kunsthistórie akceptovať podnety z lingvistiky sa však zvykne vysvetľovať aj ako dôsledok konzervativizmu, či presnejšie muzeálnej orientácie dejepisu umenia.[247] Nedôvera voči lingvistickým konceptom je rezultátom premisy, že múzeum ako „bašta autonómie umenia" je takpovediac mauzóleom či chrámom. V ňom sa ako trofeje zhromažďujú najlepšie vizuálne diela, čím sa múzeum prezentuje ako najlepší možný vizuálny svet. Presvedčenie väčšiny historikov umenia, že semiotický „intelektuálny univerzalizmus" a interdisciplinarita vedú k „redukcii umenia na text",[248] vyplýva, podľa Kuspita, z axiómy nezastupiteľnej špecifickosti výtvarného umenia. Lingvistická interpretácia takýchto „elitných predmetov" ich preto degraduje na púhu „výmennú hodnotu": „Inherentná vzácnosť" výtvarných diel je lingvistickou interpretáciou jednoducho vyčendžovaná za hodnoty kvantitatívne. A navyše, spomenutá nezameniteľná špecifickosť výtvarného umenia je, podľa Kuspita, zakotvená v hlbinách pudového (libidinózneho) života. Obraz má preto bližšie než slovo k primárnym a „primitívnym koreňom subjektivity".[249] Preto môže byť tiež ľahšie využitý k „artikulácii úzkosti potlačenej politikou".[250]

Dekonštruktivisticko-semiotický výsadok

Ako sme uviedli, medzičasom došlo takpovediac k výsadku semiotikov na terén dejín umenia a prvým terčom ich kritiky sa stal „perceptualizmus".[251] Bol stotožnený s „dejinami umenia ako dejinami videnia", čím sa narážalo na jeho konzervativizmus, ktorý siaha až k Wölfflinovi. Tohto, v kontexte dekonštrukcie pejoratívneho označenia sa mu dostalo nielen pre nedostatok relativizmu, ale, ako sme videli, i pre nedostatok zmyslu pre vzťah umenia k

moci. Podľa dekonštruktivistických semiotikov je to práve chápanie obrazu ako znaku, ktoré umožňuje postihnúť imanentnú sociálnu povahu obrazu, keďže znak má „imanentne sociálnu povahu".[252] Je preto logické, že dekonštruktivistická semiotika považovala za potrebné delimitovať sa zároveň aj od tzv. Social History of Art (sociálnych dejín umenia), ktoré do popredia svojho výskumu postavili práve vzťah umenia k ekonomike a politike. Iniciátor semiotického výsadku Norman Bryson si vzal na mušku dualistický charakter sociálnych dejín umenia, ich spoliehanie sa na rozdiel medzi základňou a nadstavbou.[253] Z perspektívy tohto dualizmu sa i znakové traktovanie obrazu javí iba ako pasívne zrkadlenie situácie v základni, ako jej „negatívny profil".[254] Striktné oddeľovanie technológie (produktívnej bázy) od ideológie (ako sféry znakov) deformuje skutočnosť, že obrazy sú tiež materiálnymi znakmi, že sú súčasťou plynulého „toku diskurzu prenikajúceho tak ateliérom ako aj fabrikou".[255] Inými slovami, ekonomická a diskurzívna sféra sa vzájomne prelínajú, sú len relatívne odlišnými podobami spoločnej sociálnej semiózy. Vzťah umelca a patróna nie je, ako sa domnievajú sociálne dejiny umenia, úzko ekonomický, ale je predovšetkým „tokom znakov",[256] ktorý ich spája. Každý akt pozerania je súčasťou sociálneho diskurzu, ktorý inherentne obsahuje moc. Preto prednosťou chápania vizuálneho obrazu ako znaku, ako diskurzívneho diela je, že zohľadňuje jeho imanentnú a aktívnu sociabilitu. Obraz ako znak sa aktívne „vracia do society".[257] Preto jeho znaková konfigurácia nemusí korešpondovať konfigurácii vo sfére ekonomiky či politiky.[258] Hegeliánske axiómy – dobovej výrazovej homológie a automatickosti expresie (zrkadlenia) – sú, ako vidíme, zavrhnuté v mene sociálnej inštrumentality umenia. Umenie ako mocenský vehikel je krivým zrkadlom, odráža skôr záujmy než pravdu reality, a toto aktívne a angažované poslanie realizuje práve svojou znakovou, semiotickou povahou.

Ale sociálne dejiny umenia sa dopúšťajú ďalšej kardinálnej chyby, keď sa spoliehajú iba na kontextuálne vysvetľovanie. Predpokladajúc, že historické javy sa dajú plne objasniť z ich dejinného kontextu, zamlčujú skutočnosť, že sám interpret sa nachádza v konkrétne historickom kontexte, ktorý zásadne ovplyvňuje jeho výklad. Inými slovami, zástancovia sociálnych dejín umenia priznávajú nedostatočnú váhu historicite samotnej interpretácie. Nezohľadňujú fakt, že historický výklad je aktívnym stvárňovaním svojho materiálu. Je konštruovaním,[259] nie indiferentným pozorovaním z diaľky. Má preto perspektivistickú a ideologickú povahu.

K Brysonovej kritike sociálnych dejín umenia z pozície relativizmu pripája ďalšie argumenty Keith Moxey.[260] Hlavný iniciátor sociálnych dejín umenia Timothy Clark stále predpokladá, podľa jeho názoru, existenciu metafyzických hodnôt. Takou je predovšetkým viera v „imanentnú estetickú hodnotu".[261] A tak, hoci uznáva, že umelecké dielo je kultúrnym konštruktom, zotrváva pri odlišovaní kultúrnej reprezentácie od ideológie a tým i pri oddeľovaní umenia od ostatných kultúrnych artefaktov. Estetická hodnota je však, podľa Moxeya, v skutočnosti sociálnym konštruktom, ktorý určitá kultúra dielu pripisuje.[262] Ba naviac, tzv. imanentná estetická hodnota je konštruktom ideologickým. Miesto o rozlišovaní medzi nadstavbou a základňou treba hovoriť o „procese bezhraničnej semiózy", o „nekonečnom prenikaní znakov".[263] Moxey sa odvoláva nielen na Althusserovo ponímanie ideológie, ale i Vološinovo stotožňovanie znakových systémov s ideológiou: „Doména ideológie je totožná s doménou znakov ... Všetko ideologické má semiotickú hodnotu".[264] V zavedení takto pochopenej semiotiky do výskumu umenia vidí Moxey šancu pre obrodu sociálnych dejín umenia. Ideologicko-relativisticky poňatá semiotika poskytuje sociálnym dejinám umenia návod ako sa zbaviť metafyzického ahistorizmu i korešpondenčnej teórie poznania.[265] Semiotika tentoraz, ako vidíme, neslúži harmonizácii autonómneho

a heteronómneho (sociálneho) štatútu umenia ako u Mukařovského. Ani nepomáha zdôvodniť imanentnú obsahovosť bezpredmetných foriem ako Schapiroovi. Ale ani nepropaguje globálny kultúrny pluralizmus ako u Uspenského. Jej primárnou úlohou je oprávniť kultúrny i epistemologický relativizmus. Semiotika umožňuje ukázať, že všetky produkty kultúrnej interakcie sú znakovými systémami a všetky znakové systémy sú ideologicky perspektivistické (vybudované z perspektívy istej ideológie). Ba samo poznanie je relatívne: Nejestvujú „večné pravdy", pretože poznanie je neoddeliteľné od situácie, v ktorej sa interpret nachádza. Napriek tomu Moxey odmieta stotožňovať jeho pozíciu so stanoviskom krajného epistemologického relativizmu, podľa ktorého „všetko ide", takže všetko poznanie je rovnako trúfalé i rovnako slepé a beznádejné blúdenie. Práve dôraz na ideologickú povahu semiózy a ponímanie samotného poznania ako semiózy ideologickej situujú Brysonovu a Moxeyovu pozíciu skôr medzi post-avantgardistické než post-modernistické stanoviská. Ich úbežníkom nie je epistemologická rezignácia a agnostický relativizmus. Naopak, ide im o relativizáciu každého nároku na „privilegovaný prístup k tajomstvám univerza".[266] Pochopenie, že sa k bezpečnej pravde o minulosti nemôžeme dostať, neslúži, podľa Moxeya, k podvráteniu, ale k posilneniu pozície historika. Umožňuje to totiž odhaliť „rozsah, v ktorom sami stvárňujeme a formujeme mýty, ktorými žije naša vlastná kultúra".[267] Semiotika sa tak stáva inštrumentom, ktorý zviditeľňuje sociálne konštruktívnu povahu kultúrnej komunikácie a súčasne odhaľuje kultúrnu, historickú a ideologickú relativitu v nej obsiahnutú. Umožňuje demonštrovať, že aj mimesis je produktom sociálnej komunikácie ideologickej povahy.

Semiotika alebo rétorika?

Tu kdesi prebieha jemná hranica voči rezignovanému, eklektickému, agnostickému relativizmu postmoderny. Podľa neho „všetko ide", keďže „niet ničoho mimo text". Z takejto pesimistickej pozície sa otázky epistemologické javia ako otázky rétorické. Kontrast medzi semiotickým a nesemiotickým dejepisom umenia sa potom môže pokladať za falošný, keďže disciplína dejepisu umenia bola, údajne, „od svojich základov semiologickým podujatím v plnom zmysle toho výrazu".[268] Na základe toho sa vhodnejším môže zdať byť kontrast medzi „eucharistickou a (post) modernistickou semiológiou".[269] Je však otázka, či postmodernistický kult textu (v protiklade k dielu)[270] nemaskuje tichú obnovu diela ako „eucharistie" a tým i utajený revival komoditného ponímania umenia. Zdôraznenie komunikačnej povahy umenia v protiklade s objektovým chápaním diela ako produktu pôvodne znamenalo primarizáciu jeho ideologickej funkcie pred funkciou tržnou. Postmodernistická absolutizácia textu vyvoláva otázku, či nejde iba o rétorický obrazec. Núti nás zamýšľať sa nad notorickou otázkou, či skôr než o semiotike nie sme oprávnení hovoriť o „rétorike obrazu".[271]

POZNÁMKY

[1] Táto štúdia nie je koncipovaná ako historická rekonštrukcia. Z mnohoprúdového toku historiografie umenia 20. storočia chce vypreparovať iba jednu, i keď veľmi dôležitú, vývinovú niť.

[2] William S. HECKSCHER: *The Genesis of Iconology.* In: Stil und Überlieferung in der Kunst des Abendlandes. Akten des 21. Internationalen Kongresses für Kunstgeschichte in Bonn 1964, Bd. III. Berlin 1967, s. 240, stotožňuje zrod ikonológie s touto udalosťou.

[3] Horst BREDEKAMP: *Gotterdämmerung des Neuplatonismus.* Kritische Berichte, 1986, s. 39 (pretlačené in: A. Beyer, Hg.: Die Lesbarkeit der Kunst. Zur Geistes-Gegenwart der Ikonologie. Berlin 1992, s. 76); - Andreas BEYER: *78 Jahre danach - Bemerkungen zur Geistes-Gegenwart der Ikonologie.* In: H. Bredekamp, M. Diers - Ch. Schoell-Glass (Hg.): Aby Warburg. Akten des internationalen Symposions Hamburg 1990. Weinheim 1991, s. 269.

[4] Tamtiež, s. 246.

[5] Aby WARBURG: *Gesammelte Schriften, II.* Leipzig - Berlin 1932, s. 478

[6] Fritz SAXL: *Die Bibliothek Warburg und ihr Ziel.* Vorträge der Bibliothek Warburg, 1921-22 (Leipzig - Berlin 1923), s. 1-10; - Heinrich DILLY: *Sokrates in Hamburg. Aby Warburg und seine Kulturwissenschaftliche Bibliothek.* In: Aby Warburg, c. d. (v pozn.3), s. 125-140.

[7] Z obsiahlej literatúry o A. Warburgovi uveďme: E. H. GOMBRICH: *Aby Warburg. An Intellectual Biography.* London 1970; - Lubomír KONEČNÝ: *Aby Warburg.* Umění, 18, 1970, s. 594-607; - Kurt W. FORSTER: *Aby Warburg's History of Art: Collective Memory and the Social Mediation of Images.* Daedalus, 1976, s. 169-176; - Carlo GINZBURG: *Kunst und soziales Gedächtnis. Die Warburg-Tradition.* In: C. Ginzburg: Spurensicherung. Über verborgene Geschichte, Kunst und soziales Gedächtnis. Berlin 1983, s. 115-167 (taliansky originál 1978); - D. WUTTKE: *Aby M. Warburgs Methode als Anregung und Aufgabe.* Göttingen 1977; - Werner HOFMANN, Georg SYAMKEN, Martin WARNKE: *Die Menschenrechte des Auges. Über Aby Warburg.* Frankfurt a.M. 1980; - Silvia FERRETTI: *Cassirer, Panofsky, and Warburg. Symbol, Art, and History.* New Haven and London 1989 (taliansky originál 1984); - S. RADNÓTI: *Das Pathos und der Dämon. Über Aby Warburg.* Acta historiae artium, T. 31, 1985, s. 91-102; - Martin WARNKE: *Aby Warburg. In: Altmeister moderner Kunstgeschichte* (H. Dilly, Hg.). Berlin 1990, s. 117-130; - *Aby Warburg* (H. Bredekamp, M. Diers, C. Schoell-Glass, Hg.), c. d. (v pozn.3); - Salvatore SETTIS: *Kunstgeschichte als vergleichende Kulturwissenschaft: Aby Warburg, die Pueblo-Indianer und das Nachleben der Antike.* In: Künstlerischer Austausch/Artistic Exchange. Akten des XXVIII. Internationalen Kongresses für Kunstgeschichte Berlin, 1992. Berlin 1993, s. 139-153; - Robert GALITZ, Brita REIMERS (Hg.): *Aby Warburg: "Ekstatische Nymphe... trauernder Flussgott". Portrait eines Gelehrten.* Hamburg 1995; - Matthew RAMPLEY: *From Symbol to Alegory: Aby Warburg's Theory of Art.* Art Bulletin, Vol. 79, March 1997, No. 1, s. 41-55.

[8] W. S. Heckscher, c. d. (v pozn.2), s. 249; - M. Rampley, c. d., s. 46-47.

[9] W. S. Heckscher, c. d., s. 249; - C. Ginzburg, c. d. (v pozn.7), s. 118; - M. WARNKE, in: Die Menschenrechte des Auges (c. d. v pozn.7), s. 61-68; - Moshe BARASCH: *"Pathos Formulae": Some Reflections on the Structure of a Concept.* In: M. Barasch: Imago hominis. Vienna 1991, s. 119-127.

[10] C. Ginzburg, c. d. (v pozn.7), s. 119.

[11] W. S. Heckscher, c. d. (v pozn.2), s. 246; - C. Ginzburg, c. d., s. 119.

[12] C. Ginzburg, c. d., s. 116, 122.

[13] E. H. Gombrich, c. d. (v pozn.7), s. 239 n.; - C. Ginzburg, c. d.; - K. W. Forster, c. d. (v pozn.7), s. 169.

[14] W. S. Heckscher, c. d. (v pozn.2), s. 253 n.; - Werner HOFMANN: *Fragen der Strukturanalyse.* In: W. Hofmann: Bruchlinien. Aufsätze zur Kunst des 19. Jahrhunderts. München 1979, s. 76-80; - Ten istý: *Die Menschenrechte des Auges.* In: W. Hofman, G. Syamken, M. Warnke, c. d. (v pozn.7, 1980), s. 85-111. Opatrnejšie Warburgov vzťah k avantgardnému umeniu vymedzuje E. H. Gombrich, c. d. (v pozn.7), s. 93, a Georg SYAMKEN: *Aby Warburg - Ideen und Initiativen.* In: W. Hofmann, G. Syamken, M. Warnke, c. d. (v pozn.7), s. 15.

[15] E. H. Gombrich, c. d. (v pozn.7), s. 88 n.; - O tom najnovšie S. Settis, c. d. (v pozn.7); - M. Rampley, c. d. (v pozn.7).

[16] W. Hofmann, c. d. (v pozn.14), s. 92.

[17] W. S. Heckscher, c. d. (v pozn.2), s. 256; - W. Hofmann, c. d., s. 93 n.; - M. Warnke, c. d. (v pozn.9), s. 159.

[18] P. BÜRGER: *Theorie der Avantgarde.* Frankfurt a.M., 1980.

[19] W. S. Heckscher, c. d. (v pozn.2), s. 261; - Jan BIAŁOSTOCKI: *Iconography and Iconology.* In: Encyclopedia of World Art, Vol. 7, 1963, s. 769-786; - Ten istý: *Skizze einer Geschichte der beabsichtigten und der interpretierenden Ikonographie.* In: Ekkehard Kaemmerling (Hg.): Ikonographie und Ikonologie. Theorien - Entwicklung - Probleme. Bildenden Kunst als Zeichensystem 1. Köln 1979, s. 48-49.

[20] Štúdia vyšla v Rivista di archeologia cristiana 8, 1931, s. 53-82. Nemecký preklad bol zaradený do E. Kaemmerling, c. d. (v pozn.19), s. 81-111. K tomu pozri tiež J. Białostocki, c. d. (v pozn.19, 1963), s. 774.

[21] K tomu pozri W. S. Heckscher, c. d. (v pozn.2), s. 261; - E. H. GOMBRICH: *Obituary: Erwin Panofsky.* Burlington Magazine, No. 110, June 1968, s. 359.

[22] Znovu publikované v: E. PANOFSKY: *Aufsätze zu Grundfragen der Kunstwissenschaft.* Berlin 1964, s. 85-97. - E. Kaemmerling, c. d. (v pozn.19), s. 185-206.

[23] E. H. Gombrich, *Aby Warburg,* c. d. (v pozn.7), s. 316-317; - Renate HEIDT: *Erwin Panofsky - Kunsttheorie und Einzelwerk.* Köln - Wien, 1977, s. 200 n.

[24] O Panofskom pozri napr.: Lorenz DITTMANN: *Stil-Symbol-Struktur. Studien zu Kategorien der Kunstgeschichte.* München 1967, s. 109-139; - J. BIAŁOSTOCKI: *Erwin Panofsky (1892-1968). Myśliciel, historyk, człowiek.* In: E. Panofsky: Studia z historii sztuki. Warszawa 1971, s. 387-420; - Thomas ZAUNSCHIRM: *Systeme der Kunstgeschichte.* Wien 1975, s. 109-164; - Renate Heidt, c. d. (v pozn.23); - R. HEIDT HELLER: *Erwin*

Panofsky (1892-1868). In: Heinrich Dilly (Hg.): Altmeister moderner Kunstgeschichte. Berlin 1990, s. 165-187; - C. Ginzburg, c. d. (v pozn.7), s. 133-138; - Christine HASENMUELLER: *Panofsky, Iconography, and Semiotics.* The Journal of Aesthetics and Art Criticism, Vol. 36, No. 3, Spring 1978, s. 289-301; - Michael PODRO: *The Critical Historians of Art.* New Haven and London 1983, s. 178-208; - Jacques BONNET: *Pour un temps: Erwin Panofsky.* Paris 1983; - S. RADNÓTI: *Die wilde Rezeption. Eine kritische Wurdigung Erwin Panofskys von einem kunstphilosophischen Gesichtspunkt aus.* Acta historiae artium, T. 29, 1983, s. 117-153; - Michael Ann HOLLY: *Panofsky and the Foundations of Art History.* Ithaca and London 1984; - Joan HART: *Erwin Panofsky and Karl Mannheim: A Dialogue on Interpretation.* Critical Inquiry 19, Spring 1993, s. 534-566; - Bruno REUDENBACH (Hg.): *Erwin Panofsky, Beiträge des Symposions Hamburg 1992.* Berlin 1994; - Irving LAVIN (ed.): *Meaning in the Visual Arts: Views from the Outside.* Princeton 1995.

[25] Marlite HALBERTSMA: *Wilhelm Pinder und die deutsche Kunstgeschichte.* Worms 1992, s. 84-104. O situácii v umenovede tej doby pozri tiež Jost HERMAND: *Literaturwissenschaft und Kunstwissenschaft.* Stuttgart 1971.

[26] Ako je známe, Max Dvořák to formuloval v práci Idealismus und Naturalismus in der gotischen Skulptur und Malerei (1918). - M. DVOŘÁK: *Kunstgeschichte als Geistesgeschichte.* München 1924, s. 43-147.

[27] Vzťah Panofskeho k Mannheimovi podrobne analyzuje J. Hart, c. d. (v pozn.24), ako i Heinz ABELS: *"Die Zeit wieder in Gang bringen". Soziologische Anmerkungen zu einer unterstellten Wirkungsgeschichte der Ikonologie von Erwin Panofsky.* In: B. Reudenbach (Hg.), Erwin Panofsky, c. d. (v pozn.24, 1994), s. 213-228.

[28] Karl MANNHEIM: *Beiträge zur Theorie der Weltanschauungs-Interpretation.* Jahrbuch für Kunstgeschichte I (1921-1922), 1923, s. 236-274.

[29] Ako je známe, druhú (americkú) verziu svojho modelu Panofsky formuloval v úvode (Introductory I) k *Studies in Iconology, Humanistic Themes In the Art of the Renaissance.* New York 1939. (Vydanie v Harper Torchbook, 1962, s. 3-17.) Neskôr, s malými úpravami, ju pod názvom *Iconography and Iconology: An Introduction to the Study of Renaissance Art*, zaradil do výboru Meaning in the Visual Arts, Garden City, New York 1955. (Vydanie z r. 1970, Peregrine Books, s. 51-67). Český preklad E. PANOFSKY: *Význam ve výtvarném umění.* Praha 1981, s. 33-43.

[30] Jednotlivé verzie Panofskeho modelu porovnáva E. KAEMMERLING: *Panofskys Methode der Bedeutungsanalyse gegenständlicher Kunst im Aufbau und ihren Entwicklungsstadien.* In: E. Kaemmerling, c. d. (v pozn.19), s. 496-501.

[31] M. A. Holly, c. d. (v pozn.24), s. 114-157.

[32] Na tento moment upozornil už L. Dittmann, c. d. (v pozn.24).

[33] K. W. FORSTER: *Critical History of Art, or Transfiguration of Values?* New Literary History, Vol. III, No. 3, Spring 1972, s. 466.

[34] R. Heidt Heller, c. d. (v pozn.24, 1990), s. 169 n.

[35] Pojem "disguised symbolism" ako prostriedok symbolického výkladu raného nizozemského naturalizmu využil Panofsky v práci *Early Netherlandish Painting. Its Origin and Character.* Cambridge, Mass. 1953.

[36] O kritike, ktorú vyvolal absolutizácia ikonológie práve zavedením pojmu "skrytého symbolizmu", pozri Willibald SAUERLÄNDER: *"Barbari ad portas". Panofsky in den fünfziger Jahren.* In: B. Reudenbach, c. d. (v pozn.24), s. 135.

[37] Rudolf WITTKOVER: *Interpretation of Visual Symbols in the Arts.* In: Studies in Communications, I, 1955, s. 109-124. (Nemecký preklad v: E. Kaemmerling, c. d. v pozn.24, s. 226-256).

[38] Jean ARROUYE: *Archäologie der Ikonologie* (in: A. Beyer, Die Lesbarkeit der Kunst, c. d. v pozn.3), hovorí, nedopatrením, o trojvrstevnom modeli aj u Wittkovera.

[39] Meyer SCHAPIRO: *The New Viennese School.* The Art Bulletin, Vol. 18, 1936, s. 258-266; - Artur ROSENAUER: *Zur Neuen Wiener Schule der Kunstgeschichte.* In: L'Art et les Révolutions, Section 5. Révolution et évolution de l'histoire de l'art de Warburg à nos jours. Strasbourg 1992, s. 73-83.

[40] Hans SEDLMAYR: *Zu einer strengen Kunstwissenschaft.* In: Kunstwissenschaftliche Forschungen, Bd. I. Wien 1931. (Znovu publikované pod názvom *Kunstgeschichte als Kunstgeschichte*, in: H. Sedlmayr: Kunst und Wahrheit. Zur Theorie und Methode der Kunstgeschichte. Hamburg 1958, s. 35-70.)

[41] O Sedlmayrovej koncepcii dejín umenia pozri Lorenz Dittmann, Stil-Symbol-Struktur, c. d. (v pozn.24), s. 143-216; - Thomas Zaunschirm, c. d. (v pozn.24), s. 163-236; - Norbert SCHNEIDER: *Hans Sedlmayr.* In: H. Dilly, Altmeister, c. d. (v pozn.24), s. 267-288; - S. PAZURA: *Struktura i sacrum. Estetyka sztuk plastycznych Hansa Sedlmayra.* In: Sztuka i społeczeństwo I. Ocalanie przez sztuke. Warszawa 1973, s. 91-164; - Ten istý: *Sedlmayrova teorie umění.* Umění, 23, s. 26 n; - Vlastimil JIŘÍK: *Ke kritice Hanse Sedlmayra.* Umění, 17, 1969, s. 205-210; - Ivan GERÁT: *Unerwünschte Freiheit. Instrumentalisierung des Mittelaltersbildes im kunstgeschichtlichen Denken von Hans Sedlmayr.* Freiburg 1994, s. 50-83.

[42] Hans SEDLMAYR: *Zum Begriff der "Strukturanalyse".* Kritische Berichte III/IV, 1931/32, s. 146-160; - L. DITTMANN: *Der Begriff des Kunstwerks in der deutschen Kunstgeschichte.* In: L. Dittmann (Hg.): Kategorien und Methoden der deutschen

Kunstgeschichte 1900-1930. Stuttgart 1985, s. 61-65; - Renate Heidt, Erwin Panofsky, c. d. (v pozn.24), s. 192-199.

[43] H. Sedlmayr, c. d. (v pozn.40), s. 35 n.; - K tomu pozri tiež M. Halbertsma, c. d. (v pozn.25), s. 93-95.

[44] Erwin PANOFSKY: *The History of Art as a Humanist Discipline.* In: E. Panofsky: Meaning in the Visual Arts, 1970, s. 32 (český preklad, c. d. v pozn.29, 1981, s. 18), pokladá poznávací circulus vitiosus, t.j. že "začátek našeho bádání vždy předpokládá jeho závěr", síce za "hopeless", ale súčasne za "organickú situáciu" vedeckého poznania.

[45] Hans SEDLMAYR: *Gestaltetes Sehen.* Belvedere, 40, 1925; - 45, 1926.

[46] N. Schneider, c. d. (v pozn.41), s. 269.

[47] Benedetto CROCE: *Zur Theorie und Kritik der Geschichte der bildenden Kunst.* Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte, 4, 1926, s. 1-52. O Croceho "inzulárnej" koncepcii dejín umenia pozri napr. W. Eugene KLEINBAUER: *Modern Perspectives in Western Art History,* 1971, s. 13-14; - Michael PODRO: *Against Formalism: Schlosser on Stilgeschichte.* In: Wien und die Entwicklung der kunsthistorischen Methode 1. Akten des XXV. Internationalen Kongresses für Kunstgeschichte Wien 4.-10. September 1983, Wien - Köln - Graz 1984, s. 37-43.

[48] N. Schneider, c. d. (v pozn.41), s. 274-278.

[49] S. Pazura, c. d. (v pozn.41); - N. Schneider, c. d. (v pozn.41), s. 280.

[50] Hans SEDLMAYR: *Kunstgeschichte als Geistesgeschichte.* In: Wort und Wahrheit. Freiburg 1949 (pretlačené v H. Sedlmayr: Kunst und Wahrheit, s. 71-86).

[51] Hans SEDLMAYR: *Der Ruhm der Malkunst.* In: Festschrift Hans Jantzen, 1951 (pretlačené v Kunst und Wahrheit, s. 161-172); - Ten istý: *Pieter Brueghel, Der Sturz der Blinden.* In: Hefte des kunsthistorischen Seminars der Universität München, II. München 1957.

[52] W. Sauerländer, c. d. (v pozn.36), s. 126, 128. Naproti tomu Gerhard SCHMIDT (*Hans Sedlmayr.* In: Allmanach der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, 136 Jg., 1986, s. 405) odmieta označovať Sedlmayra ako nostalgika. Miesto toho navrhuje ho chápať ako "do budúcna orientovaného konzervatívca".

[53] N. Schneider, c. d. (v pozn.41), s. 276.

[54] Hans SEDLMAYR: *Verlust der Mitte. Die bildende Kunst des 19. und 20. Jahrhunderts als Symptom und Symbol der Zeit.* Salzburg 1948. - Ten istý: *Der Tod des Lichtes. Übergangene Perspektiven zur modernen Kunst.* Salzburg 1964.

[55] N. SCHNEIDER: *Revolutionskritik und Kritik der Moderne bei Hans Sedlmayr.* In: L'Art et les Révolutions, Section 5. Révolution et évolution de l'histoire de l'art de Warburg à nos jours. Strasbourg 1992, s. 85-92; - Konrad Paul LIESSMANN: *Philosophie der modernen Kunst.* Wien 1993, kapitola Die kulturkonservative Kritik der Moderne, s. 177-186.

[56] K tomu pozri Ján BAKOŠ: *Der tschecho-slowakische Strukturalismus und die Kunstgeschichtsschreibung.* Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft, Bd. XXXVI, 1991, s. 53-103.

[57] Pozri Jan MUKAŘOVSKÝ: *Studie z estetiky.* Praha 1966 (časť III. Studie o umění a umělcích, s. 255-317).

[58] Napr. Robert KALIVODA: *Cesta estetického myšlení Jana Mukařovského.* Estetika, 28, 1991, č. 2, s. 65-75; - Rudolf CHADRABA: *Jan Mukařovský.* In: Kapitoly z českého dějepisu umění II. Praha 1987, s. 248-261.

[59] Květoslav CHVATÍK: *Strukturalismus a avantgarda.* Praha 1970, s. 12 n. Najnovšie o tejto problematike Petr V. ZIMA: *Literární estetika.* Praha 1998, s. 197 n.

[60] O vzťahu J. Mukařovského k dejinám umenia pozri R. Chadraba, c. d. (v pozn.58), s. 260.

[61] Robert KALIVODA: *Dialektika strukturalismu a dialektika estetiky.* In: R. Kalivoda: Moderní duchovní skutečnost a marxismus. Praha 1968, s. 9-44.

[62] K. Chvatík, c. d. (v pozn.59), s. 130-142.

[63] Květoslav CHVATÍK: *Struktur als Prozess.* In: K. Chvatík: Mensch und Struktur. Kapitel aus der neostrukturalen Ästhetik und Poetik. Frankfurt a.M. 1987, s. 9 n.

[64] Ako je známe, Charles W. Morris publikoval svoj slávny článok *Esthetics and the Theory of Signs* v roku 1939 (v časopise Journal of Unified Science). K tomu pozri Peter STEINER: *Jan Mukařovský and Charles W. Morris: Two Pioneers of the Semiotics of Art.* In: Achim Eschbach (Hg.): Zeichen über Zeichen. Tübingen, s. 285-297.

[65] O Mukařovského chápaní znaku pozri napr. Květoslav CHVATÍK: *Tschechoslowakischer Strukturalismus, Theorie und Geschichte.* München 1981, s. 177 n.

[66] Jan MUKAŘOVSKÝ: *Umění jako semiologický fakt.* In: J. Mukařovský: Studie z estetiky, s. 85-88.

[67] Panofskeho a Mukařovského model umeleckého diela porovnáva Donald PREZIOSI: *Rethinking Art History. Meditations on a Coy Science.* New Haven - London 1989, s. 115.

[68] Ako uvádza R. Chadraba (c. d. v pozn.58, s. 255-256), Mukařovský rozlíšil v nepublikovanej štúdii o estetike maliarstva

štyri základné funkcie obrazu: Sociálnu (oslavnú, propagačnú resp. reprezentačnú), magicko-náboženskú, noetickú (poznávaciu) a estetickú. V priebehu dejín sa ich vzťahy i hierarchia menia.

[69] K tomu J. Bakoš, c. d. (v pozn.56), s. 94-95.

[70] Alois RIEGL: *Historische Grammatik der bildenden Künste.* Graz - Köln 1966, s. 211.

[71] Tamtiež.

[72] Hubert Damisch, c. d.

[73] Donald Preziosi, c. d. (v pozn.67), s. 113.

[74] O rozlíšení individualisticko-subjektivistického a abstraktne-objektivistického smeru v jazykovede pozri M. M. BACHTIN - V. N. VOLOŠINOV: *Marxizmus, freudizmus, filozofia jazyka.* Bratislava 1986, s. 231.

[75] Julius von SCHLOSSER: *"Stilgeschichte" und "Sprachgeschichte" der bildenden Kunst, ein Rückblick.* Sitzungsberichte der Bayerischen Akademie der Wissenschaften, Philosophisch-historische Abteilung, Heft 1, München 1935, s. 3-39.

[76] Benedetto CROCE vyjadril základnú ideu svojej koncepcie už názvom svojho fundamentálneho diela *Estetica come scienza dell'espressione e linguistica generale* (1902).

[77] O tom bližšie M. M. Bachtin - V. N. Vološinov, c. d. (v pozn.74), s. 236.

[78] O J. von Schlosserovi pozri Otto KURZ: *Julius von Schlosser. Personalita-Metodo-Lavoro.* Critica d'Arte 11/12, 1955, s. 402-419; - Edwin LACHNIT: *Julius von Schlosser.* In: H. Dilly: Altmeister moderner Kunstgeschichte, c. d. (v pozn.7), s. 151-162. - Kritische Berichte, Jg. 16, 1988/4, s. 3-64; - Eva FRODL-KRAFT: *Eine Aporie und der Versuch ihrer Deutung Josef Strzygowski - Julius v. Schlosser.* Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte, Bd. XLII, 1989, s. 7-50.

[79] K tomu pozri M. Podro, c. d. (v pozn.47), s. 39.

[80] O Gombrichovej koncepcii pozri C. Ginzburg, c. d. (v pozn.7), s.138-155; - Richard WOODFIELD (ed.): *Gombrich on Art and Psychology.* Manchester and New York 1996.

[81] Túto problematiku Gombrich rozviedol, ako je známe, predovšetkým v práci *Art and Illusion*, New York and London 1960 (český preklad *Umění a iluze. Studie k psychologii obrazového znázorňování.* Praha 1985).

[82] Podľa Gombrichovho vyjadrenia bola séria prednášok, na základe ktorých vznikla slávna kniha Art and Illusion, chápaná ako "a kind of linguistics of the image". - Pozri Ernst GOMBRICH - Didier ERIBON: *Looking for Answers. Conversation on Art and Science.* New York 1993, s. 105.

[83] Klaus LEPSKY: *Ernst H. Gombrich, Theorie und Methode.* Wien - Köln 1991, s. 167 n; - Ten istý: *Art and Language: Ernst H. Gombrich and Karl Buhler's Theory of Language.* In: R. Woodfield, c. d. (v pozn.80), s. 27-42.

[84] Jan BAKOS: *The Vienna School's hundred and sixty-eighth graduate: The Vienna School's ideas revised by E. H. Gombrich.* In: R. Woodfield, c. d., s. 234-257.

[85] E. H. Gombrich, D. Eribon, c. d. (v pozn.82), s. 118: "I am very critical of the ideology of modern art, that is, of the cult of progress and of the avant garde...".

[86] E. H. GOMBRICH: *Expression and Communication.* In: E. H. Gombrich: Meditations on a Hobby Horse and other essays on the theory of art. London and New York 1963, s. 56-69; - Ten istý: *Action and Expression in Western Art.* In: E. H. Gombrich: The Image and the Eye. Further studies in the psychology of pictorial representation. Oxford 1982, s. 78-104.

[87] E. H. Gombrich, c. d. (v pozn.86, 1963), s. 57.

[88] J. Bakoš, c. d. (v pozn.56), s. 92-99.

[89] Werner HOFFMANN: *Fragen der Strukturanalyse.* In: W. Hoffmann: Bruchlinien. Aufsätze zur Kunst des 19. Jahrhunderts. München 1979, s. 71.

[90] E. H. Gombrich, c. d. (v pozn.86, 1963), s. 57.

[91] E. H. GOMBRICH: *Aims and Limits of Iconology.* In: E. H. Gombrich: Symbolic Images. Studies in the art of the Renaissance. London 1972, s. 1-25.

[92] E. H. GOMBRICH: *Image and Code: Scope and Limits of Conventionalism in Pictorial Representation.* In: Wendy Steiner (ed.): Image and Code. Michigan 1981, s. 11-43. - Pretlačené v E. H. Gombrich, c. d. (pozn.86, 1982), s. 278-298.

[93] Nelson GOODMAN: *Languages of Art.* Indianopolis 1976.

[94] Relativitu Gombrichovho stotožnenia umenia s jazykom podčiarkol J. BIAŁOSTOCKI: *Historia sztuki wsród nauk humanistycznych.* Wrocław - Warszawa - Kraków - Gdańsk 1980, s. 100. - Podobne David SUMMERS: *This is Not a Sign. Some remarks on Art and Semiotics.* Art Criticism, 3, 1986, s. 34-43.

[95] Na vnútorné rozpory v Gombrichovom chápaní obrazu ako znaku a na kolísanie medzi realizmom a konvencionalizmom poukázal W. J. T. MITCHELL: *Iconology. Image-Text-Ideology.* Chicago and London 1986, s. 75-94.

[96] E. H. Gombrich, c. d. (v pozn.86, 1963), s. 1-11. Aktuálnosť Gombrichvho pojmu "conceptual image" podčiarkuje David Summers, c. d. (pozn. 94); - Ten istý: *Real Metaphor: Towards a Redefinition of the "Conceptual" Image.* In: Norman

Bryson, Michael Ann Holly, Keith Moxey: Visual Theory, Painting and Interpretation. Plity Press 1991, s. 231-259.

[97] E. H. GOMBRICH: *Image and Code.* In: The Image and the Eye, c. d. (v pozn.86, 1982), s. 283, 286.

[98] E. H. GOMBRICH: *Das forschende Auge.* Frankfurt a.M./ New York 1994, s. 104-105.

[99] Tamtiež.

[100] Pozri E. H. GOMBRICH: *Relativism in the Humanities: The Debate about Human Nature.* In: E. H. Gombrich: Topics of Our Time. Twentieth-century issues in learning and in art. London 1991, s. 36-46.

[101] E. H. GOMBRICH: *Art and Scholarship.* In: Meditations on a Hobby Horse, c. d. (v pozn.86, 1963), s. 107.

[102] Jiří VELTRUSKÝ: *Comparative semiotics of art.* In: W. Steiner (ed.): Image and Code, c. d. (v pozn.92), s. 112. Toto konštatovanie zakladá na presvedčení, že semiotický systém nie je totožný s jazykom (tamtiež, s. 124).

[103] E. H. Gombrich, Image and Code, c. d. (v pozn.92), s. 13-14. K tomu pozri W. J. T. Mitchell, c. d. (v pozn.95), s.9; - David CARRIER: *Perspective as a Convention: On the Views on Nelson Goodman and Ernst Gombrich.* Leonardo 13, 1980, s. 283; - Ten istý: *Gombrich on Art Historical Explanations.* Leonardo 16, 1983, No. 2, s. 91-96.

[104] Norman BRYSON: *Introduction.* In: N. Bryson (ed.): Calligram. Essays in New Art History from France. Cambridge 1988, s. XVIII-XXIX; - Ten istý: *Semiology and Visual Interpretation.* In: Norman Bryson, Michael Ann Holly, Keith Moxey: Visual Theory, Painting and Interpretation. Polity Press 1991, s. 61-73. O polemike Brysona s Gombrichom pozri tiež D. CARRIER: *Theoretical Perspectives on the Arts, Sciences and Technology. An Introduction to the Semiotic Theory of Art,* Leonardo 17, 1984, s. 288-290.

[105] N. Bryson, *Semiology,* c. d., s. 62.

[106] N. Bryson, *Introduction,* c. d., s. XIX n. - Ten istý, *Semiology,* c. d., s. 68.

[107]. N. Bryson, *Semiology,* s. 63an.

[108] N. Bryson, *Introduction,* c. d., s. XX; - Ten istý, *Semiology,* c. d., s. 65.

[109] N. Bryson, *Introduction,* c. d., s. XVI-XVII.

[110] Tamtiež.

[111] Keith MOXEY: *The Politics of Iconology.* In: Brendan Cassidy: Iconography at the Crossroad. Princeton Univ., New Jersey 1993, s. 27.

[112] Keith MOXEY: *Panofsky's Concept of "Iconology" and the Problem of Interpretation in the History of Art.* New Literary History, Vol. XVII, Winter 1986, No. 2, s. 269-271.

[113] K. Moxey, c. d., s. 266-269.

[114] Preto je logické, že neomarxistická kritika idealizmu a spiritualizmu, ktorá sa odohrala začiatkom 70. rokov v nemeckej historiografii umenia sa dovolávala nielen Waltera Benjamnina, ale aj Aby Warburga. K tomu pozri Michael DIERS: *Von der Ideologie-zur Ikonologiekritik. Die Warburg-Renaissancen.* In: Andreas Berndt, Pater Kaiser, Angela Rosenberg, Diana Trinkner: Frankfurter Schule und Kunstgeschichte. Berlin 1992, s. 26 n.

[115] E. PANOFSKY: *Ikonografie a ikonologie.* In: E. Panofsky: Význam ve výtvarném umění, c. d. (v pozn.29), s. 43.

[116]. K tomu pozri Frans Jozef WITTEVEEN: *Eine Brille gegen den arglosen Blick. Marxismus und Kunstgeschichte.* In: Marlite Halbertsma, Kitty Zijlmans (Hg.): Gesichtspunkte. Kunstgeschichte heute. Berlin 1995, s. 158-159; - John ROBERTS: *Art Has No History! Reflections on Art History and Historical Materialism.* In: John Roberts (ed.): Art Has No History. The Meaning and Unmaking of Modern Art. London - New York 1994, s. 11-17.

[117] Reindert FALKENBURG: *Ikonologie und historische Anthropologie: Eine Annäherung.* In: M. Halberstma, K. Zjilmans, c. d., s. 124 n.

[118] Svetlana ALPERS: *Is Art History?* Daedalus, Summer 1977, Vol. I, s. 4-8.

[119] Pozri napr. Viktor LAZAREV: *Many directions... No Synthesis.* The American Art Journal, T. 3, 1971, No. 1, s. 101-104.

[120] E. H. GOMBRICH: *A Plea for Pluralism.* In: E. H. Gombrich: Ideals and Idols. Oxford 1979, s. 184-188.

[121] Pozri Goran SONESSON: *Pictorial concepts. Inquiries into the semiotic heritage and its relevance to the interpretation of the visual world.* Lund 1989; - Rolf DUROY - Gunther KERNER: *Kunst als Zeichen: Die semiotisch-syntagmatische Methode.* In: Hans Belting, Heinrich Dilly, Wolfgang Kemp, Willibald Sauerländer, Martin Warnke (Hg.): Kunstgeschichte. Eine Einführung. Berlin 1986, s. 222-243; - Arie Jan GELDERBLOM: *Ceci n'est pas une pipe. Kunstgeschichte und Semiotik.* In: Marlite Halbertsma, Kitty Zijlmans (Hg.): Gesichtspunkte. Kunstgeschichte Heute. Berlin 1995, s. 219-250; - Vernon HYDE MINOR: *Art History's History.* New Jersey - New York 1994 (kapitola: *From*

Word to Image: Semiotics and Art History, s. 171-182); - Alex POTTS: *Sign.* In: Robert S. Nelson, Richard Shiff (ed.): Critical Terms for Art History. Chicago and London 1992, s. 17-30.

[122] Podľa Jean PARIS: *Painting and Linguistics.* Pittsburg 1975, s. 4, je redukcia vizuálneho na lingistické charakteristická pre štrukturalizmus.

[123] Podnety de Saussurea a Peircea pre dejiny umenia analyzuje Margaret IVERSEN: *Saussure versus Peirce: Models for a Semiotics of Visual Art.* In: A. L. Rees, F. Borzello (ed.): The New Art History. London 1986, s. 82-94.

[124] Jan MUKAŘOVSKÝ: *Podstata výtvarných umění.* In: J. Mukařovský: Studie z estetiky. Praha 1966, s. 188-195.

[125] Roland BARTHES: *Rhétorique de l'image.* In: Communications 4, 1964.

[126] J. Paris, c. d. (v pozn.122), s. 6.

[127] Roland BARTHES: *Rhetorik des Bildes.* In: R. Barthes: Der entgegenkommende und der stumpfe Sinn. Frankfurt a.M. 1990, s. 28.

[128] Tamtiež.

[129] Tamtiež, s. 29.

[130] Tamtiež, s. 29-33.

[131] Tamtiež, s. 32.

[132] Tamtiež, s. 32.

[133] Tamtiež, s. 43-44.

[134] Tamtiež, s. 28.

[135] Tamtiež, s. 37.

[136] Tamtiež, s. 40.

[137] Umberto ECO: *Sémiologie des images visuels.* In: Communication 15, 1970, s. 11-51. (Pôvodne in: U. ECO: *Struttura assente.* Milano 1968, s. 105-164).

[138] Tamtiež, s. 35.

[139] Tamtiež, s. 12.

[140] Tamtiež, s. 11.

[141] Tamtiež, s. 31.

[142] Tamtiež, s. 14.

[143] Tamtiež, s. 15.

[144] Tamtiež, s. 16.

[145] Tamtiež, s. 21.

[146] Tamtiež, s. 25-26. Analogickosť ako príznačný rys obrazov vyzdvihol aj G. Metz: "Každá semiotická reflexia obrazov musí začať zdôraznením pojmu analógie", - pozri J. Paris, c. d. (v pozn.122), s. 5.

[147] Tamtiež, s. 23.

[148] Tamtiež, s. 16.

[149] Jiří VELTRUSKÝ: *Some Aspects of the Pictorial Sign.* In: Semiotics of Art. Prague School Contribution. Cambridge, MA and London 1975, s. 245-261.

[150] Tamtiež, s. 245.

[151] Tamtiež.

[152] Tamtiež, s. 246-247.

[153] Tamtiež, s. 247.

[154] Tamtiež, s. 250.

[155] Tamtiež, s. 251.

[156] Tamtiež, s. 258.

[157] Tamtiež, s. 260.

[158] Jean PARIS: *Toward a Visual Syntax.* In: J. Paris, c. d. (v pozn.122), s. 4-26.

[159] Tamtiež, s. 13-14.

[160] Tamtiež, s. 15.

[161] Tamtiež, s. 16.

[162] Tamtiež, s. 19.

[163] Tamtiež, s. 19-20.

[164] Tamtiež, s. 25.

[165] Tamtiež, s. 25.

[166] Tamtiež, s. 26.

[167] Meyer SCHAPIRO: *On Some Problems in the Semiotics of Visual Art: Field and Vehicle in Image-Signs".* Semiotica I, 1969, No. 3, s. 223-242.

[168] Pozri nové vydanie štúdie v: Meyer SCHAPIRO: *Theory and Philosophy of Art: Style, Artist, and Society.* New York 1994, s. 1-32. Pozri tiež Margaret IVERSEN: *Meyer Schapiro and the Semiotics of Visual Art.* Block, s. 50-52.

[169] M. Shapiro, c. d. (v pozn.167, 1969), s. 208.

[170] Meyer SCHAPIRO: *Words and Pictures. On the Literal and the Symbolic in the Illustration of a Text.* The Hague 1973. - Pozri Hubert DAMISCH: *Six Notes on the Margin of Meyer Schapiro 's Words and Pictures.* Social Research 45, 1 (Spring 1978).

[171] O tom M. Iversen, c. d. (v pozn.168), s. 52; - M. Iversen, c. d. (v pozn.123), s. 86.

[172] M. Iversen, c. d. (v pozn.123), s. 87.

[173] Tamtiež, s. 88.

[174] Louis MARIN: *Elements pour une sémiologie picturale.* In: L. Marin: Études sémiologiques. Paris 1971, s. 17-43 (pôvodne v: Les sciences humaine et l'oeuvre d'art, Bruxelles 1969). - Ten istý: *Notes sur une medaille et une gravure. Eléments d'une étude sémiotique.* In: L. Marin: Études sémiologiques, s. 109-123; - Ten istý: *Signe et représentation au XVII^e siècle. Notes sémiotique sur trois Natures mortes.* Revue d'esthétique 1971, 4, s. 402-436; - Ten istý: *The Frame of the Painting or the Semiotic Functions of Boundaries in the Representative Process.* In: A Semiotic Landscape / Panorama sémiotique. Proceedings of the First Congress of the International Association for Semiotic Studies, Milano, June 1974. The Hague - Paris - New York 1979, s. 777-782.

[175] L. Marin, *Elements pour une sémiologie picturale,* c. d. (v pozn.174), s. 17.

[176] Tamtiež, s. 21.

[177] Tamtiež, s. 19-20.

[178] Tamtiež, s. 26.

[179] Tamtiež, s. 29.

[180] Tamtiež, s. 30.

[181] Tamtiež, s. 34.

[182] Tamtiež, s. 30.

[183] Tamtiež, s. 31.

[184] Tamtiež, s. 31.

[185] Tamtiež, s. 34.

[186] Tamtiež, s. 35.

[187] Tamtiež, s. 38.

[188] Uvádzam podľa J. Parisa, c. d. (v pozn.122), s. 5. O Scheferovom ponímaní a jeho podčiarkovaní znakovej nejasnosti ako základnej charakteristiky obrazu pozri Jan Białostocki, *Historia sztuki wsród nauk humanistycznych,* c. d. (v pozn.94, 1980), s. 95-96.

[189] J. Paris, c. d. (v pozn.122), s. 6.

[190] Pierre FRANCASTEL: *Figura a místo. Vizuální řád v italském malířství 15. století.* Praha 1984, s. 25.

[191] Hubert DAMISCH: *Sur la semiologie de la peinture.* In: A Semiotic Landscape / Panorama sémiotique, c. d. (v pozn.174, 1974), s. 128.

[192] Tamtiež, s. 135.

[193] Hubert DAMISCH: *Figuration et représentation: le problème de l'apparition.* In: Annales 26^e année, 1971, No. 3 et 4, s. 667.

[194] Tamtiež, s. 676.

[195] Tamtiež, s. 677.

[196] Tamtiež, s. 666.

[197] H. Damisch, *Sur la semiologie,* c. d. (v pozn.191), s. 134.

[198] Tamtiež, s. 135.

[199] Tamtiež, s. 134.

[200] Tamtiež, s. 135.

[201] Tamtiež.

[202] H. Damisch, *Figuration,* c. d. (v pozn.193, 1971), s. 675.

[203] K tomu pozri *Semiotyka kultury.* Warszawa 1975; - Vladimír MACURA: *Metodologie estonského semiotického střediska v SSSR.* Estetika, 14, 1977, s. 151 n; - Irene PORTIS WINNER: *Cultural Semiotics and Anthropology.* In: R. W. Bailey, L. Matejka, P. Steiner (ed.): The Sign. Semiotics Around The World. Ann Arbor 1980, s. 335-363; - Michael FLEISCHER: *Die sowjetische Semiotik. Theoretische Grundlagen der Moskauer und Tartuer Schule.* Stauffenburg Verlag 1989.

[204] V. V. IVANOV, J. M. LOTMAN, A. M. PJATIGORSKIJ, V. N. TOPOROV, B. A. USPENSKIJ: *Tezisi k semiotičeskomu izu-*

čeniju kuľtur. In: Semiotyka i struktura tekstu. Warszawa - Wrocław - Kraków - Gdańsk 1973, s. 9-32.

[205] Podrobnejšie o tom J. BAKOŠ: *Základné otázky dejín umenia očami sovietskej semiotiky.* In: Znak, systém, proces. Bratislava 1987, s. 75-97.

[206] Boris Andrejevič USPENSKIJ: *Příspěvek ke studiu jazyka středověkého malířství.* In: L. F. Žegin: Jazyk malířského díla. Praha 1980 (ruský originál Moskva 1970).

[207] Georg KAUFFMANN: *Kunstgeschichte und Linguistik.* In: Problemi di metodo: Condizioni di esistenza di una storia dell'arte. Atti del XXIV Congresso Internazionale di Storia dell'Arte, 10, Bologna 1982, s. 105-115.

[208] Georg KAUFFMANN: *Sprache und bildende Kunst.* In: Kunst als Bedeutungsträger. Gedenkschrift für Gunther Bandmann. Berlin 1978, s. 547.

[209] Tamtiež, s. 543.

[210] Tamtiež, s. 548.

[211] Tamtiež, s. 545.

[212] Tamtiež, s. 544.

[213] Tamtiež, s. 545.

[214] E. PANOFSKY: *Die Perspektive als "symbolische Form"*, pôvodne in: Vorträge der Bibliothek Warburg, 1924/25, Leipzig-Berlin 1927, s. 258-330.

[215] H. DAMISCH: *Semiotics and Iconography.* In: Thomas A. Sebeok (ed.): The Tell-Tale Sign. A Survey of Semiotics, Lisse/ Netherlands 1975, s. 27-36.

[216] Tamtiež, s. 32.

[217] Tamtiež, s. 33.

[218] Tamtiež, s. 34.

[219] Tamtiež, s. 34.

[220] Tamtiež, s. 34.

[221] Tamtiež, s. 36.

[222] D. Preziosi, *Rethinking Art History,* c. d. (v pozn.67), s. 221.

[223] E. KAEMMERLING (Hg.): *Ikonographie und Ikonologie.* Köln 1979.

[224] Jan BIAŁOSTOCKI: *Historia sztuki czy historia kultury?, Poslanie Aby Warburga.* Twórczość, 38, 1982, s. 98-lll. Uvádzam podľa slovenského prekladu *Dejiny umenia, či dejiny kultúry?* In: Analekta. Informačné a metodické materiály o výtvarnom umení. Bratislava 1982, s. 31.

[225] Uvádzam podľa Germain BAZIN: *Histoire de l'histoire de l'art de Vasari à nos jours.* Paris 1986, s. 349.

[226] Giulio Carlo ARGAN: *Ideology and Iconology.* Critical Inquiry, Winter 1975, s. 299.

[227] Michael Ann HOLLY: *Panofsky and the Foundations of Art History,* c. d. (v pozn.24), s. 43.

[228] Tamtiež, s. 44.

[229] Tamtiež, s. 181.

[230] Jiří VELTRUSKÝ: *Bühlers Organon-Modell und die Semiotik der Kunst.* In: Achim Eschbach (Hg.): Bühler-Studien, Bd. I. Suhrkamp 1984, s. 165.

[231] Christine HASENMUELLER: *Panofsky, Iconography, and Semiotics.* The Journal of Aesthetics and Art Criticism, XXXVI, No. 3, Spring 1978, s. 289-301.

[232] Tamtiež, s. 292.

[233] Tamtiež, s. 294.

[234] Tamtiež, s. 296.

[235] Tamtiež, s. 297.

[236] Tamtiež, s. 298.

[237] Tamtiež, s. 289.

[238] G. Sonesson, *Pictorial Concepts,* c. d. (v pozn.121), s. 124.

[239] M. A. Holly, c. d. (v pozn.24), s. 44.

[240] D. Preziosi, c. d. (v pozn.67), s. 114.

[241] Tamtiež, s. 117.

[242] Tamtiež, s. 222.

[243] Andrew HARRISON: *A minimal syntax for the pictorial: the pictorial and the linguistic - analogies and disanalogies.* In: Salim Kemal, Ivan Gaskell: The Languages of Art History. Cambridge 1991, s. 213-239.

[244] David SUMMERS: *This is Not a Sign. Some Remarks on Art and Semiotics.* Art Criticism, 1986, 3, s. 30-45; - Ten istý: *Conditions and conventions: on the disanalogy of art and language.* In: Salim Kemal, Ivan Gaskell: The Languages of Art History, c. d., s. 181-212.

[245] D. Summers, *This is Not a Sign,* c. d., s. 41.

[246] D. Summers, *Conditions and conventions,* c. d. (v pozn.244), s. 197-203.

[247] Donald KUSPIT: *Traditional Art History's Complaint Against the Linguistic Analysis of Visual Art.* The Journal of Aesthetics and Art Criticism, Vol. XLV, No. 4, Summer 1987, s. 346.

[248] Tamtiež, s. 345.

[249] Tamtiež, s. 347.

[250] Tamtiež.

[251] Najpodrobnejšie je semiotický program sformulovaný v štúdii Mieke BAL, Norman BRYSON: *Semiotics and Art History.* The Art Bulletin, Vol. LXXIII, June 1991, No. 2, s. 174-208.

[252] Norman BRYSON: *Introduction.* in: Calligram, s. XXII; - Ten istý: *Semiology and Visual Interpretation.* In: Visual Theory, c. d. (v pozn.104), s. 66.

[253] N. Bryson, *Introduction,* c. d., s. XXII; - Ten istý, *Semiology,* s. 67-68.

[254] N. Bryson, *Introduction,* c. d., s. XXIII.

[255] Tamtiež, s. XXIV.

[256] Tamtiež, s. XXII; - Ten istý, *Semiology,* c. d. (v pozn.252), s. 69.

[257] N. Bryson, *Introduction,* c. d. (v pozn.252), s. XXVI.

[258] Tamtiež.

[259] M. Bal, N. Bryson, *Semiotics and Art History,* c. d. (v pozn.251), s. 175; - Norman BRYSON: *Art in Context.* In: Ralph Cohen (ed.): Studies in Historical Change. Charlottesville and London 1992, s. 18-42.

[260] Keith MOXEY: *Semiotics and the Social History of Art.* New Literary History, 1991, 22, s. 985-999; - Ten istý: *The social history of art in the Age of Deconstruction.* In: History of the Human Sciences, Vol. 5, 1992, No. 1, s. 37-46; - Ten istý: *The Practice of Theory. Poststructuralism, Cultural Politics, and Art History.* Ithaca and London, 1994.

[261] K. Moxey, *Semiotics and the Social History of Art,* c. d., s. 985.

[262] Tamtiež, s. 988.

[263] Tamtiež, s. 990.

[264] Tamtiež, s. 989.

[265] K. Moxey, *The social history of art,* c. d. (v pozn.260), s. 39.

[266] Tamtiež, s. 42.

[267] Tamtiež, s. 45.

[268] D. Preziosi, *Rethinking Art History,* c. d. (v pozn.67), s. 120.

[269] Tamtiež.

[270] Roland BARTHES: *From Work to Text.* In: Brian Wallis (ed.): Art After Modernism. Rethinking, Representation. New York - Boston 1984, s. 169-174.

[271] Táto štúdia vznikla v rokoch 1995-1996. Literatúru, ku ktorej autor získal prístup až po jej napísaní, už nemohol zohľadniť. Z nej spomeňme Laurie Schneider Adams, *The Methodologies of Art*, New York 1996 alebo antológiu zostavenú Ladislavom Kesnerom *Vizuální teorie. Současné angloamerické myšlení o výtvarných dílech*, Praha 1997.

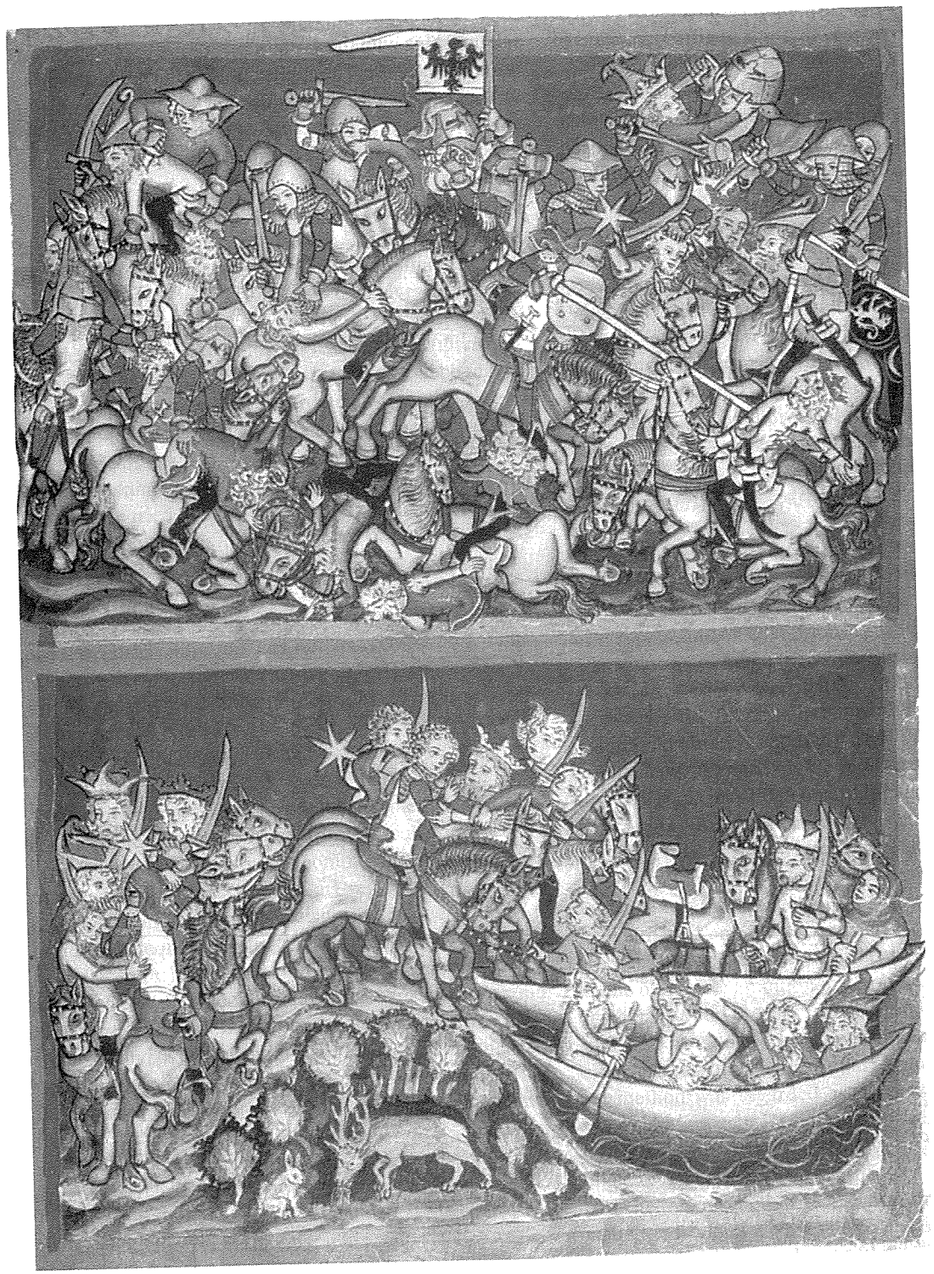
From Iconology to Semiotics

(Summary)

The present paper does not aim at the history of the 20th Century art history in general. Its ambition is more modest: To reconstruct one of the main streams of the modern art historical writing that conceives of art as a language. It starts with Aby Warburg's rejection of the "border police" in art historical research. His interdisciplinary project of the cultural history of art can be regarded as a parallel to the Avant-garde conception of art as a social communication. Erwin Panofsky transformed Warburg's sociological model not only into a metaphysical one but also canonized iconology into a generally valid method. He tried to synthesize Hegelian concept of art as an impersonal expression (document) of the age with the neo-Kantian notion of art as the symbolic construction of human world. His combining the rational approach (the analysis of conventional subject matters) with the irrational one ("synthetic intuition") as well as prefering the theme in the work of art (identifying the meaning with the subject matter and conceiving of art as a means of the discursive message) resembles to the retrospective tendencies in art of the 30ies (Surrealism, Socialist Realism).

The transfer of iconology to USA had as a consequence its simplification. Under the impact of American pragmatism iconology became a new form of iconography conceiving art, paradoxically, as a communication instrument of an educated elite (work of art regarded as a hidden message or as a vehicle of "disguised meaning"). (As a critical consequence, later, in 80ies iconology started to be replaced by historical anthropology interpreting art as a part of everyday social rituals.) In the post-war period American iconology had to cope with abstract expressionism in art and psychoanalysis in humanities that challenged its authority. Rudolf Wittkower's transformation of the three-level model of art into four-level one supplementing it with the expressional meaning can be regarded as a selfdefence act of iconology. After the Second World War iconology returned to Europe claiming to the universal validity and methodological hegemony. That contrasted with its limitation to the iconographic analysis. Before that antinomy provoked into the critique (i.e. by Otto Pächt) iconology had been accepted even by German art historians as a means of reconciliation: They tried to prove that iconology was deeply rooted in German spiritual tradition. Nevertheless, generally speaking the notion of art as communication applied by German art historians was not based on de Saussure's objectiv but on Vossler's subjectiv conception of language. The idea of langugage as an individual creation and subjective expression was mediated to art history by Benedetto Croce. Inspired by Croce's aristocratic and transcendental individualism Julius von Schlosser developed the dualist theory contraposing style versus language and individual creation versus collective communication. Schlosser's pupil Ernst H. Gombrich revised not only his teacher's dualism but also its Hegelian fundament. 1) He rejected the aristocratic hierarchy of values: The history of art is a part of the history of visual communication, according to Gombrich. 2) He replaced dualist theory of art by a monism: Art is conceived of as a language. 3) Within severe critique of Hegel's metaphysical expressionism Gombrich superseded Croce's expresionist notion of language by de Saussurer's idea of language as a conventional system of communication. On the other hand, despite his project of "linguistics of the image" Gombrich kept aloof from Nelson Goodman's extreme conventionalism. He refused to regard images as arbitrary signs insisting on a minimal or functional similarity as the basis of all visual representations. That is why he replaced the term sign by the term substitute (as stressed by David Summers). As a consequence, Gombrich was celebrated as the initiator of semiotics of visual arts (by Jiří Veltruský) on the one hand and criticized as a perceptualist by post-structuralist semioticians (Norman Bryson) on the other. The ambition of semiotics to be accepted as universally valid model resulted in looking for predecessors in particular fields. Consequently, Panofsky was discovered as "de Saussure of art history" and iconological method was regarded as an organic forerunner of semiotic approach. Irrespective of the discussion about the relationship between iconology and semiotics, the application of semiotics to the history of visual arts was launched as a reaction to the overemphasis of subject matters in iconology. Nevertheless the first semiotic model of art drafted by Jan Mukařovský in 1934 can be interpreted as a projection of the Avant-garde concept of art into theory. The dialectical notion of the work of art conceived of as a thing (commodity or an autonomous value) on the one hand and as a communication (social or ideological instrument) on the other was justified by means of the theoretical generalization.

The second part of the paper deals with various semiotic interpretations of visual arts developed since the late sixties by R. Barthes, L. Marin, M. Schapiro, H. Damisch, U. Eco, J. Paris, B. Uspenskij, J. Veltruský, G. Kaufmann or N. Bryson. Not only the different models but also their relationships with the Avant-garde or the Post-Modern art are analyzed there. The applicability of the linguistic model to the history of art or the question "Semiotics or Rhetoric of the image?" is interpreted by the author as an ideological (culture historical) problem rather than an epistemological one.



Wolfram von Eschenbach, Willehalm: Oben: Kampf gegen die Heiden. Unten: Gefangennahme Willehalms durch die Heiden (1. Hälfte 14. Jh.). Wolfenbüttel, Herzog August Bibliothek: Cod. Guelf. 30.12 Aug. 2°

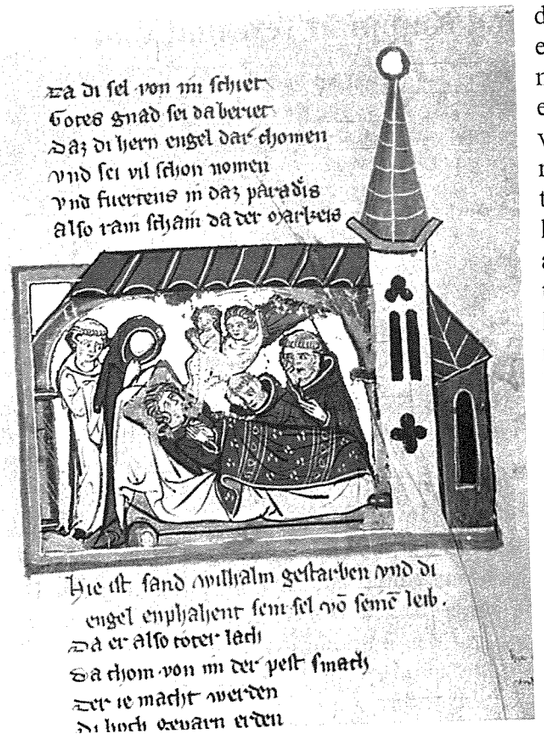
Willehalm und Ladislaus – Liebe und Kampf in Text und Bild

Ivan GERÁT

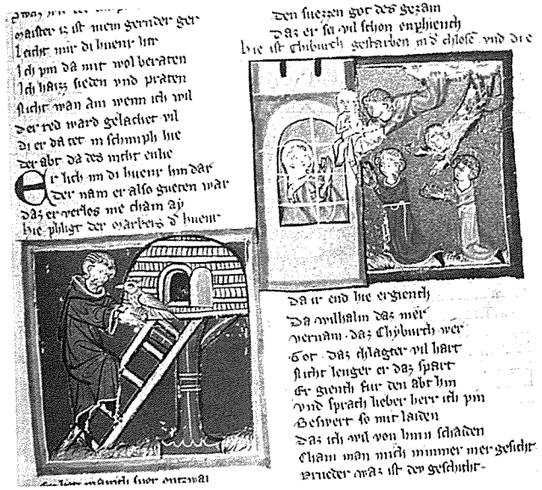
Fragen und Grenzen der vorliegenden Untersuchung

Jeder Versuch, die erzählenden Bildzyklen aus dem Leben des heiligen Königs Ladislaus I., in denen man mit Recht ein wichtiges Spezifikum der ungarischen Kunstlandschaft im Mittelalter sieht, kulturgeschichtlich sinnvoll einzuordnen, hängt mit der Frage ihrer Herkunft zusammen. Im Rahmen welcher Tradition gewinnen diese Bilder ihren Sinn? Was steht dahinter, daß eine kriegerische Episode zu einem so wichtigen Thema der bildenden Kunst wurde?

Wenn diese Frage in den achtziger Jahren diskutiert wurde, standen einander zwei Auffassungen gegenüber: zunächst versuchte András Vízkelety (in seinem Aufsatz „Höfische Legenden und die Motive der Brautentführung")[1] die Motive der mittelalterlichen Ladislauslegende mit zahlreichen Beispielen der westeuropäischen Literatur, u.a. auch mit der ritterlichen Heldenepik zu parallelisieren, bzw. sie sogar davon abzuleiten. Da dieses Thema einen empfindlichen Bestandteil des neuzeitlichen ungarischen Nationalbewußtseins bildet, blieb sein Versuch nicht ohne Reaktion.[2] Sogar in den neunziger Jahren wurde in Ungarn ein Buch[3] veröffentlicht, das die von Vízkelety im Grunde richtig skizierten Paralellen größtenteils ignoriert, und die bekannten westeuropäischen Beispiele, die den Ladislausbildern sehr ähnlich sehen, grob mißdeutet,[4] um mehr Platz für eine Fragestellung zu gewinnen, die größtenteils in einer Vorliebe für die heidnische nomadische Tradition „des Volkes"[5] wurzelt, eine Tradition, die – weil sie nur durch sehr wenige und eher ungesicherte Bild – oder Textzeugnisse dokumentiert ist[6] – zu viel Raum für die sowohl empirisch, als auch argumentativ schwach untermauerten Spekulationen läßt. Die Anmerkungen von Vízkelety in die Untersuchung der Wurzeln der Ladislausbildern viele zeitlich und kulturell nähere Vergleichsbeispiele eingeführt. Angesichts der Fülle des in seinem relativ kurzen Aufsatz angesprochenen Materials konnten aber seine Anmerkungen nicht methodisch ausreichend gesichert werden.[7] Inhaltlich gesehen bedeutet dies soviel, daß in den wichtigsten Fragen, die den Sinn der Kulturentwicklung im mittelalterlichen Ungarn betreffen, immer noch zu viel Raum für subjektiv-willkürliche Entscheidungen geblieben ist. Ich möchte nun zur Einengung dieses Raumes beitragen, indem ich die Ladislausbilder mit einer der möglichen Paralellen – den Bildern im Willehalm-Zyklus – aus der Perspektive ihrer Beziehungen zum Text, ihrer Wurzeln in der Tradition und ihrer Funktionen zu vergleichen versuche. Dabei werde ich vieles – vor allem die Einzelbildanalyse – nur in einem sehr beschränkten Umfang durchführen.[8] Dafür gibt es zwei Gründe: erstens – was vor allem den Teil A dieser Studie betrifft – weil sowohl Willehalm als auch Ladislaus in vielen mittelalterlichen Textredaktionen zu finden sind. Diese Texte gehören nicht nur verschie-



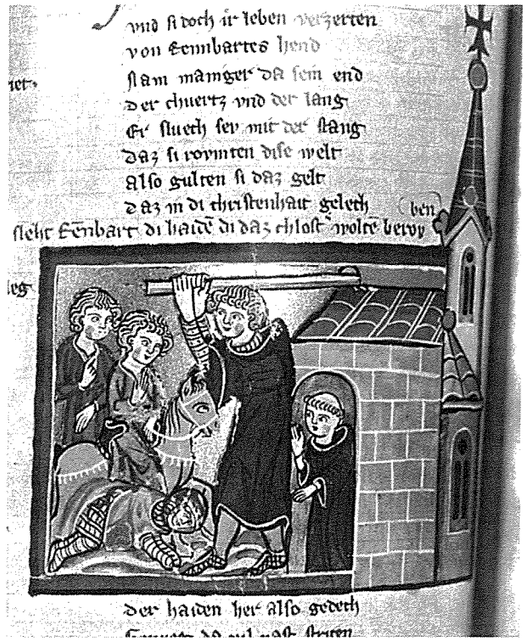
1. *Willehalms Tod (Wien, ÖNB,* Cod. Vind. 2670, *fol. 351r)*



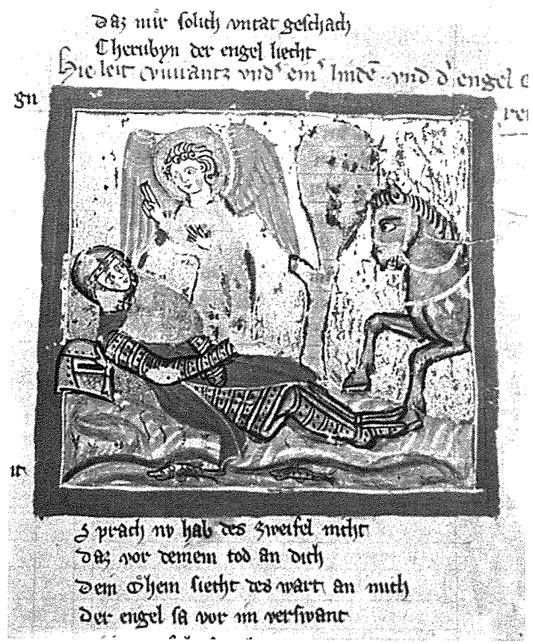
2. *Der Mönch Willehalm; Gyburgs Tod (Wien, ÖNB,* Cod. Vind. 2670, *fol. 338r)*

denen Gattungen an, sondern beinhalten auch einige widersprüchliche Informationen. Deshalb muß man zunächst einmal feststellen, inwieweit es sich jetzt um identische und inwieweit um verschiedene literarische Motive handelt. Dabei nehme ich allerdings – wie schon oben angedeutet – eine gewisse Abstraktion in Kauf: die „Willehalm"- und die „Ladislaus"-Textgruppe sind auch innerlich sehr komplex. Die Frage der Identität und Differenz der einzelnen literarischen Motive könnte man also auch innerhalb der einen oder der zweiten Textgruppe, oder sogar im Vergleich der zwei konkreten Texte literaturgeschichtlich viel genauer verfolgen.[9] Erst eine ausführliche Textanalyse würde ein in allen Detailfragen genaues Vergleichen der Bilder ermöglichen. Hier geht es aber nicht um alle Details, sondern nur um die wichtigsten Motive, um den strukturellen Kern der beiden Textgruppen: nur solche Merkmale der beiden literarischen Gestalten werden hier erörtert, die ich im bezug auf den jeweiligen *Typus*[10] des kämpferischen Heiligen und seine Darstellung im Bild für entscheidend halte.

Der zweite Grund betrifft vor allem den Teil B und C dieser Studie und liegt in der Quantität der angesprochenen Bilder. Um das inhaltlich Wichtigste (was den Spezialisten oft als selbstverständlich oder banal vorkommen kann) in einer großen Menge der angesprochenen Beispiele nicht aus dem Blick zu verlieren, werde ich in dieser Untersuchung auf eine Besprechung der stilistischen Probleme der einzelnen Beispiele verzichten. Nur dort, wo die Stilfragen mit dem Thema dieser Untersuchung im unmittelbaren Zusammenhang stehen, werde ich dies andeuten. Ich werde zwar auch ikonographisch arbeiten, dies aber, ohne dabei auf solche sonst wichtige Details der jeweiligen ikonographischen Lösung wie z.B. Gewand- und Rüstungsbestimmung genauer einzugehen. Auch diese Untersuchung beschränkt sich also nur darauf, was ich für die wichtigsten Merkmale des jeweiligen Typs halte. Da die meisten Denkmäler der Ladislaus-



3. *Rennewart kämpft auch im Kloster (Wien, ÖNB,* Cod. Vind. 2670, *fol. 211v)*



4. *Tod von Vivianz (Wien, ÖNB,* Cod. Vind. 2670, *fol. 71r)*

ikonographie der Wandmalerei und viele vermutliche Vorgänger unserer Bilder der Monumentalmalerei, ja sogar Plastik angehören, wogegen Willehalm in den Bildhandschriften überliefert wird, sollte man auch diese Gattungsunterschiede berücksichtigen. Auch dies wird aber nur angedeutet und im Schwerpunkt der Untersuchung bleiben die Handschriften. Schließlich werden auch die Strukturen der Bilderzählung vor allem im Hinblick auf die entscheidenden Merkmale der in ihnen vorhandenen Typen erörtert und nur im begrenzten Umfang an und für sich untersucht. Der Grund dafür, warum ich eine so vielerlei beschränkte Untersuchung doch durchgefürt habe, liegt in meiner Hoffnung, auf diese Weise doch näher bestimmte Tatsachen zu erkennen, ohne die ich mir die Entstehung unserer Kunstwerke gar nicht vorstellen kann. Ich möchte nicht behaupten, diese Voraussetzungen ihrer Entstehung in der ganzen Breite behandelt zu haben und schon gar nicht die Frage erörtert zu haben, worin der künstlerische Wert dieser Bilder liegt. Ich hoffe aber, einige Fragen angedeutet zu haben, durch deren genaueres Studium sich die Kunstgeschichte für ein vergleichendes Nachdenken über die Kulturentwicklung am östlichen Rande des lateinischen Europa fruchtbar machen kann.

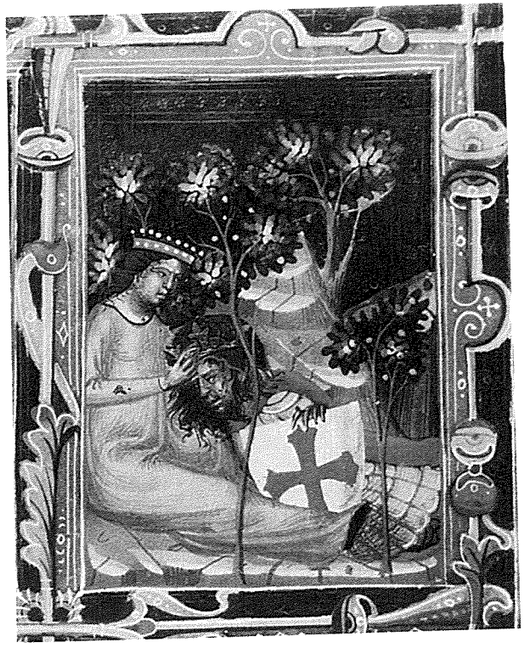
A. Willehalm und Ladislaus: Texte als eine Voraussetzung der Bildanalyse

A.A. Identität

A.A.1. Sowohl Willehalm, als auch Ladislaus waren historisch wirklich lebende Personen.[11]



5. *Ladislaus wird zum König gekrönt (Budapest, Országos Széchényi Könyvtár,* Clmae 404, *fol. 46v)*



6. *Ladislaus ruht nach dem Kampf ("Ungarisches Legendarium",* Cod. vat. lat. 8541, *fol. 83v)*

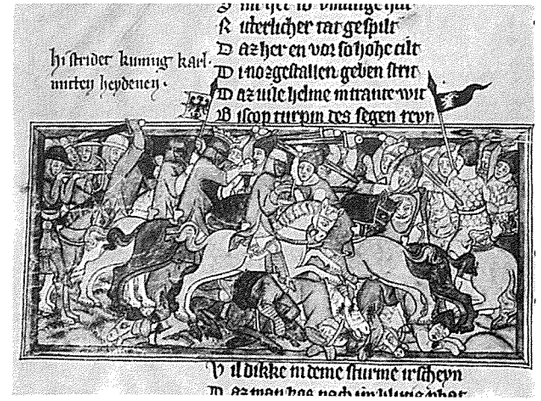
Darin unterscheiden sie sich von vielen anderen handelnden Personen der mittelalterlichen Literatur, ganz besonders auch von denen der in den ritterlichen Kreisen sehr populären Artusepik, etwa von einem Parzival oder Titurel[12] Eine Erzählung über Willehalm oder Ladislaus ist also nie restlos in den Händen ihres Autors, mithin nie als reiner Roman (selbstverständlich im mittelalterlichen Sinne) zu bezeichnen. Die Historizität dieser Personen begründet wiederum ihre Thematisierung durch die mittelalterliche Geschichtsschreibung: ich denke hier an die Beschreibung einiger Ereignisse ihres Lebens in mittelalterlichen Chroniken,[13] die natürlich nicht unbedingt historisch treu im modernen Sinne sein muß: die Erzählung einer Chronik kann sogar „gattungsuntreu" sein und Elemente der historischen Epik und neutestamentlichen Geschichtsdichtung in sich integrieren.[14] Die wirkliche historische Bedeutung dieser Personen im Rahmen des Selbstverständnises der mittelalterlichen Gesellschaft ist aber sicherlich auch als ein möglicher Motivationsfaktor der späteren Bildaufträge zu berücksichtigen.

A.A.2. Die beiden haben sich als Helden im antiheidnischen Kampf hervorgetan und wurden später trotz der Tatsache, daß sie in der kämpferischen Phase ihres Lebens viele ihrer Gegner getötet haben, als Heilige verehrt und auch heiliggesprochen. Die beiden sind also dem Typus des kämpferischen Heiligen zuzurechnen, der sich in der europäischen Geschichte erst im Hochmittelalter, vor allem im 12. Jahrhundert[15] im Zusammenhang mit der Ideologie der Kreuzzüge durchsetzt, wo bereits der blutige Kampf gegen Heidentum nicht als etwas im Bilde des

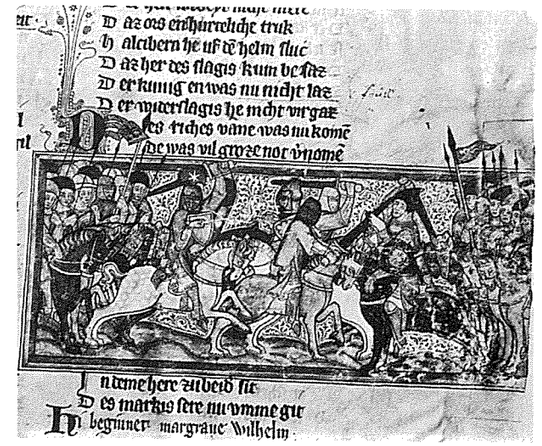
Heiligen Unerwünschtes, sondern sogar als der eigentliche Grund der Heiligkeit mißverstanden werden konnte. Eine weitere Gemeinsamkeit zwischen Willehalm und Ladislaus besteht darin, daß ihr Kampf keiner gewaltsamen Missionierung diente.

A.A.3. In beiden Fällen hat sich die Heiligkeit literarisch zunächst in der Form einer hagiographischen Legende manifestiert: unter den erhaltenen Texten befindet sich also sowohl die *Vita Sancti Willelmi*,[16] als auch die Legenden des heiligen Ladislaus.[17] Die Gattung der Legende tendiert bekanntlich zur Betonung der sakral definierten Tugend des jeweiligen Heiligen.[18] Daher werden die militärischen Erfolge des Heiligen in diesen Texten kaum erwähnt und wenn schon, dann eher am Rande der Erzählung:[19] die weltlichen Erfolge sind für den Heiligen der Legende ebenso wenig wertvoll, wie die Welt, die er verlassen will. Das Zentrum der Erzählung ist dann von solchen Ereignissen besetzt, die die Verbindung des Heiligen mit der transzendenten Welt betonen und somit den absoluten Anspruch dieser Texte bekräftigen. Das sind vor allem die Wunder, der geistige Kampf gegen den Teufel, das asketische Leben. Diese Texte sind dann sowohl in der Liturgie, als auch für die anderen religiös begründbaren Zwecke anwendbar.[20] Diese erste, rein religiöse Schicht ist also im literarischen Bild von Willehalm als auch von Ladislaus vorhanden. Die Bilder inspirierte sie jedoch nur teilweise (für Willehalm siehe z.B. Abb. 1-4, für Ladislaus Abb. 5, 11, 17, 33). Der Grund dafür liegt meiner Meinung nach darin, daß es im Bereich der rein religiösen Thematik eine viel stärkere Konkurrenz der anderen handelnden Personen und literarischen Motive gab, als im Bereich der halbwegs profanen Bedeutungen, für deren Veranschaulichung sowohl Willehalm, als auch Ladislaus besonders geeignet waren.

A.A.4. Sowohl Willehalm, als auch Ladislaus haben – obwohl in einem unterschiedlichen Sinne – eine Frau vor Heidentum gerettet: Ladis-



7. *Schlachtszene (Kassel, Murhardsche Bibliothek und Landesbibliothek,* 2° Ms. poet. et roman.1, *fol. 7v)*



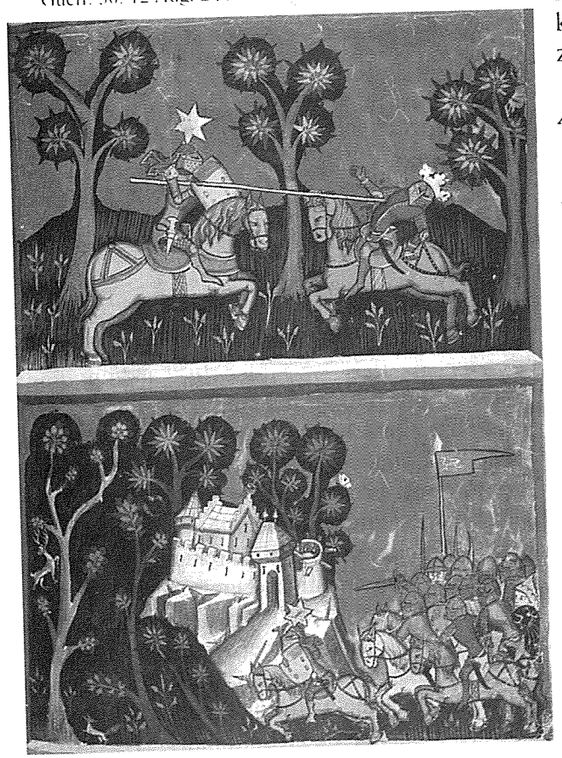
8. *Schlachtszene (Kassel, Murhardsche Bibliothek und Landesbibliothek,* 2° Ms. poet. et roman.1, *fol. 10r)*

laus befreite eine christliche Frau aus den Händen eines heidnischen Entführers und Willehalm „befreite" eine heidnische Frau sowohl von ihrem Heidentum, als auch von ihrem heidnischen Ehemann. Die persönliche Beziehung zur Frau bereicherte die Thematik um einen zusätzlichen Anreiz, der für die Auftraggeber der Bildzyklen mitunter entscheidend sein konnte. Die Befrei-



9. Schlachtszene (Wien, ÖNB, Cod. Vind. 2670, *fol. 9r)*

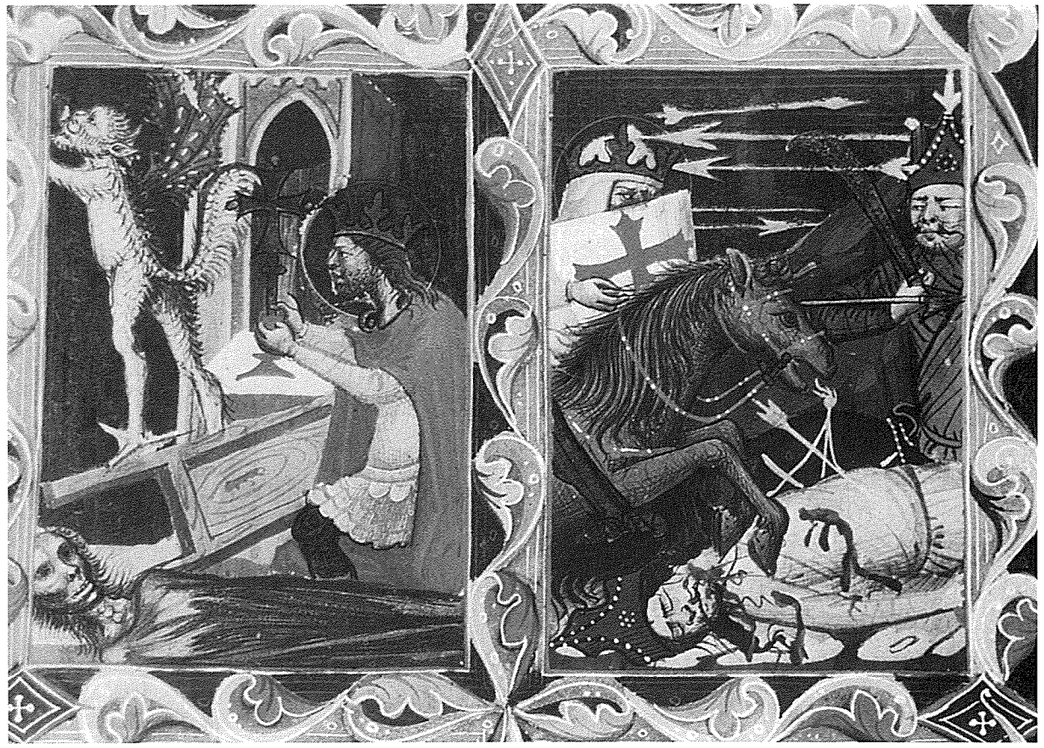
10. Willehalm tötet den heidnischen Ritter Tesereit; Flucht vor den Heiden (Wolfenbüttel, Herzog August Bibliothek, Cod. Guelf. 30. 12 Aug. 2°, *fol. 102r)*



ung einer Frau durch einen Ritter konnte im Mittelalter auch typologisch gedeutet werden. Karel Stejskal hat eine interessante Parabel vom tapferen Ritter analysiert, wo geschildert wird, wie der Ritter (typologisch gedeutet als Christus) seine Braut (typologisch = Ecclesia, Maria oder Eva) aus der Macht des gewalttätigen Verführers (= Teufel) befreite.[21] Stejskal meinte auch, die Ladislausgeschichte, wo Ladislaus das entführte Mädchen befreit, im ähnlichen Sinne deuten zu dürfen.[22] Insoweit aber kein analogischer gelehrter Text zu der Ladislausgeschichte überliefert wird, und die von Stejskal gelieferten indirekten Bweweise nicht überzeugen, sollte man die Möglichkeit der Existenz einer so rafinierten religiösen Auslegung der Ladislausgeschichte in jedem Einzelfall neu beweisen müssen. Für Willehalm, der in seinen Bildern ohnehin durch keinen Heiligenschein ausgezeichent wird, kommt eine entsprechend tiefe religiöse Deutung kaum in Betracht. Dadurch kommen wir bereits zur Unterscheidung der beiden Gestalten.

A.B. Differenz

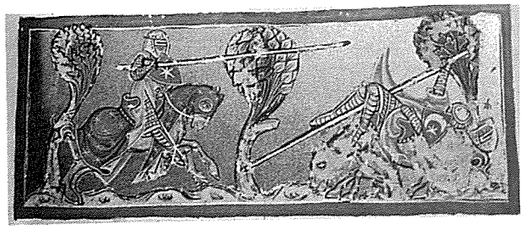
A.B.1. Ladislaus war ein König, Willehalm nur ein Markgraf. In diesem Sinne könnte man Ladislaus eher mit Karl dem Großen vergleichen.[23] Die Bedeutung dieses Unterschieds ist einigermaßen dadurch abgeschwächt, daß der König Ladislaus immer nur *de facto*, und eigentlich nie *de iure* regierte, weil der nach der damaligen Rechtsauffassung legitime, aber leider nicht besonders tüchtige Kroneninhaber – sein Cousin Salamon – noch am Leben war, obwohl ihn schon Geisa, der Bruder von Ladislaus, von seinem Thron herabgesetzt hatte. Dazu kommt noch die Tatsache, daß Ladislaus in der Zeit desjenigen antiheidnischen Kampfes, in dem es zu der für die Thematik der späteren narrativen Bildzyklen entscheidenden Befreiung der christlichen Frau kam, noch nicht König war. Die Erinnerung daran war zwar lebendig in der Chronistik, nicht aber in den Bildzyklen, wo Ladislaus mei-



11. Ladislaus kämpft gegen Teufel und gegen Heiden ("Ungarisches Legendarium", Codex vat.lat.8541, *fol. 82r)*

stens – der Theorie der direkten Krönung durch Christus selbst *in celis* entsprechend[24] – meistens mit der Krone gemalt wird (dazu u.a. Abb. 5). Merkwürdigerweise war es gerade Ladislaus als König, der zum ersten mal in der ungarischen Geschichte die Heiligsprechung der neuen ungarischen Heiligen – und unter ihnen ist besonders der erste heilige König, der nicht Märtyrer war und nicht auf seinen Herrscherrang verzichtete, Stephanus, heiliggesprochen am 20. August 1083, hervorzuheben – für die Stärkung seiner eigenen Position auszunützen wußte.[25] Er war also selber Mitbegründer der Tradition der Verehrung der „staatlichen" Heiligen, in der er selbst später verehrt wurde.

A.B.2. Die Ereignisse aus dem Leben des Willehalm sind nicht nur in liturgischen Texten und in Chroniken literarisch bearbeitet worden: am Anfang des 12. Jhs.[26] entstand der erste *Chanson de Guillaume*, der wohl als Keimzelle eines sehr umfangreichen und vor allem im 13. und 14. Jahrhundert gut dokumentierten Willhelm-Zyklus diente. Die Bearbeitung in der Gattung *chanson de geste* bedeutete für die Gestalt des Markgrafen und für die Ereignisse aus seinem Leben eine entscheidende Transformation: seine sakral definierte, an sein späteres Klosterleben gebundene Heiligkeit tritt langsam in den Hintergrund zugunsten seiner ritterlichen Tugenden und Militärerfolge. Die Dichter bereichern

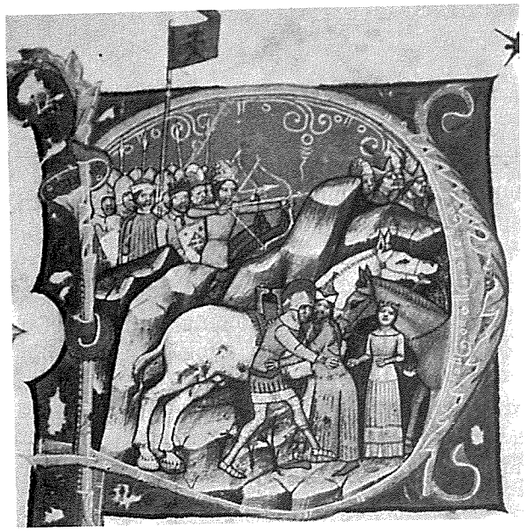


12. Zweikampf Willehalms (Wien, ÖNB, Cod. Vind. 2670, *fol. 83r)*

sein Leben um neue und neue Details, um eine interessantere, spannendere Erzählung auszubauen. Bald steht seine historische Persönlichkeit im Schatten seiner literarischen Gestalt. Somit bilden sich bei Willehalm – im Unterschied zu Ladislaus – auch die Voraussetzungen für die Entstehung der besonders umfangreichen Bildzyklen, die man heutzutage in einigen Handschriften des „Willehalm" findet.[27] Die Entstehung der literarischen Gestalt des vorbildlichen



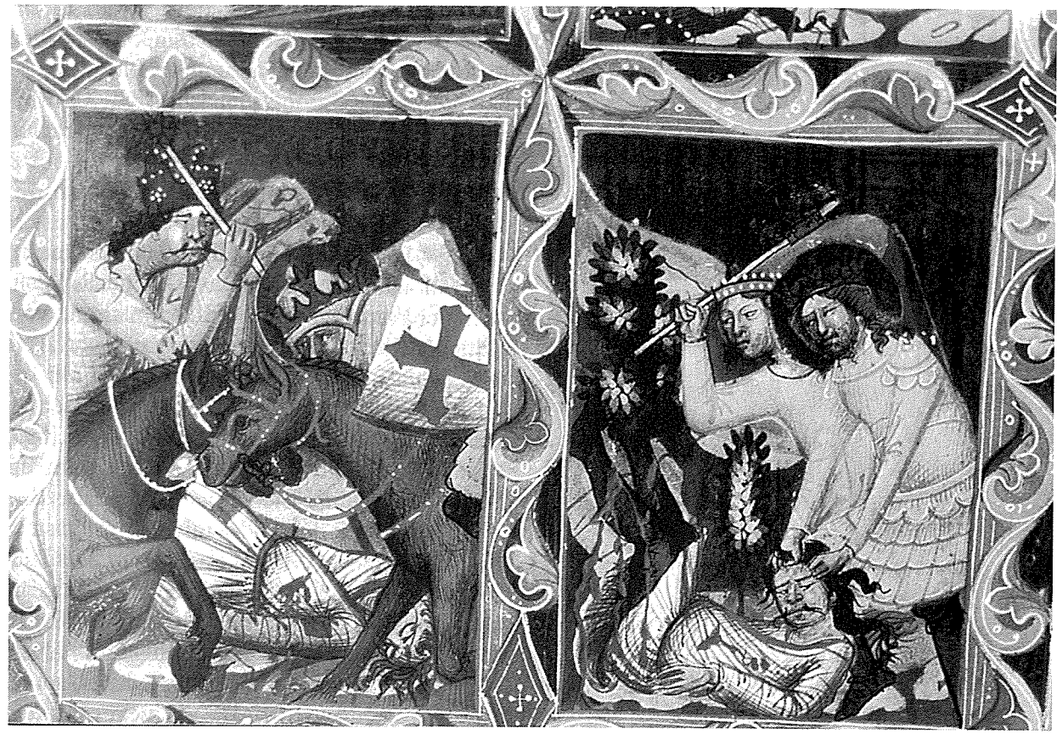
14. Kampf auf dem Schiff (Wien, ÖNB, Cod. Vind. 2670, *fol. 28r)*



13. Ladislaus ringt mit dem Heiden (Budapest, Országos Széchényi Könyvtár, Clmae 404, *fol. 36v)*

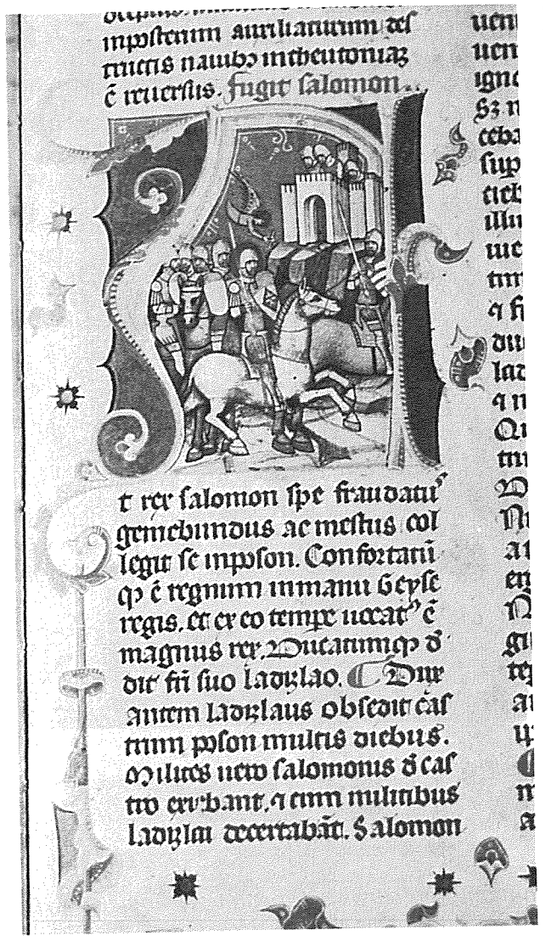
Ritters Willehalm ist untrennbar mit einer eindeutig formulierten Propagierung der für das ritterliche Selbstverständnis konstitutiven Werte verknüpft. Zwei Konsequenzen dieser Tatsache sind für eine präzise Unterscheidung zwischen Ladislaus und Willehalm so wichtig, daß ich sie im Folgenden als selbständige Punkte 3. und 4. zusammenfassen möchte.

A.B.3. Die Texte im heroisch-epischen Willehalm-Zyklus stellen uns Willehalm als einen *selbstbewußten* Ritter vor: er weiß, daß er kämpfen muß, um seine Ehre zu behalten und Schande, bzw. Scham zu vermeiden. Er pflegt sich ganz bewußt seine Treue gegenüber seiner „Herrin". Demgegenüber wird in den chronikalischen Texten Ladislaus zwar als ein tüchtiger Kämpfer vorgestellt, ohne aber seine Motivation auf ei-



15. Schlachtszenen („Ungarisches Legendarium", Cod. vat. lat. 8541, *fol. 82r)*

nen ritterlichen Tugendenkatalog zurückzuführen. Die chronikalischen Texte über Ladislaus könnten also nicht als ein allen wesentlichen Ansprüchen genügendes Objekt der ritterlichen Selbstidentifikation dienen, weil die für das ritterliche Selbstverständnis konstitutive Tugenden in ihnen nicht genannt sind. Die seit dem 12. Jahrhundert tradierten liturgischen Texte feiern ihn zwar als *columpna milicie christiane* und *athleta patriae*,[28] erwähnen aber nicht – soweit mir bekannt – seine spezifisch ritterliche Ehre oder Treue. Ebensowenig nennt *diese* Tugenden der umfassende Tugendenkatalog in der Legende aus dem Jahre 1204.[29] Ladislaus wird hier nur im Allgemeinen als *manu fortis, visu desiderabilis, secundum phisionomiam* (!) *leonis, ceteris hominibus a humero supra praeminens* gefeiert. In den Hymnen spielen noch eine sehr wichtige Rolle die Begriffe, die ihn als einen vorbildlichen Christen charakterisieren: *copiosus in charitate, longanimis in patientia, pietate rex serenus, ... cultor iustitie, patronus pudicitie, consolator afflictorum, sublevator oppressorum, miserator orphanorum, pius pater pupillorum.* Diese etwas verschobene Akzentuierung ist auch für das Nachdenken über die Rezeption der Bildzyklen wichtig, obwohl man nicht im voraus ausschließen sollte, daß einige der Ladislaus-Zyklen doch als ein Objekt der ritterlichen Selbstidentifizierung dienen könnten – hier



16. Ladislaus kämpft gegen Salamon mit Hilfe der Engel (Budapest, Országos Széchényi Könyvtár, Clmae 404, *fol. 46r)*

kommt es nämlich darauf an, was sichtbar gemacht und wie dies aktuell ausgelegt wurde. Es hängt auch mit dem Problem der Sprache zusammen: in den mittelhochdeutschen Texten von Willehalm findet man nämlich einen viel direkteren Zugang zum Denken und Fühlen der kämpferischen Aristokraten dieser Zeit, als in den lateinischen Texten über Ladislaus. Die Sprache deutet also auf anders gebildete Rezipienten der Texte. Bezeichnenderweise ist es gerade die kurze mittelhochdeutsche Fassung der Ladislausgeschichte in der Chronik des Heinrich von Mügeln,[30] die – obwohl nicht in der Landessprache, aber doch in einer Volkssprache verfasst – am genauesten den verbreiteten Wandbildern mit dieser Thematik entspricht.

A.B.4. Die beiden Textgruppen unterscheiden sich voneinander auch darin, welche Rolle in ihnen der Frau zukommt. Willehalm als ein vorbildlicher Ritter mit allem, was dazu gehört, versteht sich als ein Diener der Frau: „Sag mir bei deiner Frauenehre:/ ist es dir leid, wenn ich zu ihnen reite,/ und lieb, wenn ich hier bleibe?/ Wohin dein Rat mich schickt,/ will ich gehn bis in den Tod./ Meine Liebe machte mich zu deinem Diener,/ seit du gnädig mich erhört hast."[31] Der Minnedienst bedeutet auch eine Distanzierung von der „Verteuflung der Frauen, wie die asketische Ideologie sie mit sich bringt".[32] Selbst die Askese Willehalms steht völlig im Dienste seiner Liebe zur Frau: sie ist Ausdruck seines durch Trennung von Giburg verursachten Schmerzes. Demgegenüber kennen wir keine Texte, in denen sich Ladislaus als Diener der Frau verstehen würde. Ja sogar mehr: seine Motivation zur Rettung der Frau wird sogar noch in einer aus der Mitte des 14. Jahrhundert stammenden Chronik mit seinem Gedanken verbunden, der das christliche Mädchen, das er vor sich bereits am Pferde des Entführers sieht, irrtümlich als die Tochter des Bischofs von Várad einschätzt. Und der Gipfel kommt, wenn er sie nach der Befreiung bittet, den von ihm festgehaltenen Entführer zu töten: das Mädchen bittet ihn, den Mann nicht zu töten, was vom Chronisten folgendermaßen kommentiert wird: „Auch daraus ersieht man, daß es bei den Frauen keine Treue gibt. Sie wollte ihn wohl aus schändlicher Liebe befreien".[33]

In dem kirchlich orientierten, aufgrund einer Allerheiligen-Litanei strukturierten und ihre ikonographische Stoffe hauptsächlich (aber gerade

mit Ausname der Ladislauslegende, wo die schriftliche Quelle unbekannt ist) aus einer ungarischen Redaktion der *Legenda Aurea* schöpfenden[34] vatikanischen Anjou-Legendar wird die Köpfung des Heiden – ähnlich wie in den Wandbildern, wo diese Szene auch vorkommt – der Frau zugeschrieben. Meiner Meinung nach hängt diese Verschiebung mit der Entstehung der ersten narrativen Bilder, die ihrer liturgischen Funktion verpflichtet waren: es war wahrscheinlich unerwünscht, einen zu verehrenden Heiligen bei dem mörderischen Racheakt darzustellen.[35]

Die Liebe zwischen Willehalm und Giburg wird als eine Form der Entschädigung für das Leid des Kampfes verstanden: „... Zwiefacher Lohn erwartet uns:/ der Himmel und der Gunst der edlen Frauen".[36] Sie ist keineswegs nur platonisch.

Die Ladislaus-Bildzyklen des 14. und 15. Jahrhunderts, in denen die Befreiung des Mädchens geschildert wird, beinhalten oft auch eine motivisch nicht unähnliche Szene, wo Ladislaus nach der Befreiung des Mädchens in ihrem Schoß ruht (z.B. Abb. 6) Diese Szene wird in keiner der bekannten literarichen Quellen begründet. Dies berechtigt uns zu der Annahme, daß die Bildzyklen weiter in der Gestaltung eines ritterlich anmutenden Bildes von Ladislaus fortgeschritten sind, als die erhaltenen Texte. Bei Ladislaus gibt es übrigens keine literarische (und auch keine bildliche) Darstellung der *Entwicklung* der Liebe zwichen ihm und einer Frau, wie diese in der Vorgeschichte von Willehalm geschildert und auch gerne illustriert wurde (z.B. Abb. 14, 18-22).

A.B.5 – die Heiden werden in den Texten der Ladislausgeschichte nie als Gotteskinder besprochen, wie es im Wolframs Werk in der berühmten Rede von Gyburg doch der Fall ist.[37] Dies hängt wahrscheinlich auch mit der fortgeschrittener literarischen Gattungsentwicklung der deutschen Texte zusammen. Kunstgeschichtlich gesehen zeigt sich diese mehr fundamentalistische Einstellung, die man in den Texten des ungarischen Mittelalters findet, in der gelegentlichen bildkünstlerischen Verteuflung des heidnischen Entführers in den Malereien mit der Thematik der Ladislausgeschichte (z.B. in Veľká Lomnica).[38]



17. „Ungarisches Legendarium", Codex vat.lat.8541, *fol. 82v. Oben – Köpfung des Heiden und Ruhe nach dem Kampf, unten – Heilige Jungfrau heilt Ladislaus, Ladislaus Elevation*

B. Bildtradition und Frage der Deutung

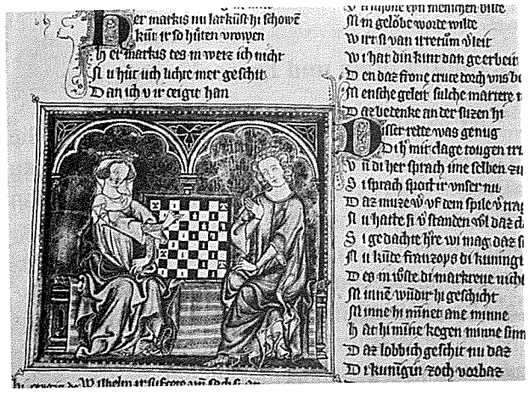
Ist es überhaupt sinnvoll, ikonographische Tradition für die oben beschriebenen Themen zu suchen? Gibt es eine solche Tradition? Und wenn ja, dann in welchem Sinne? In der neueren Forschung wurde die These verteidigt, die die Existenz einer solchen Tradition gerade für die Willehalm-Handschiftengruppe leugnet: „Keine der bisher veröffentlichten Miniaturen oder Sequenzen steht in erkennbarem Abhängigkeitsverhält-



18. Gefangennahme von Willehalm (Kassel, Murhardsche Bibliothek und Landesbibliothek, 2⁰Ms.poet.et roman.1, *fol. 12r)*

nis zu anderen. Offenkundig hat es sich jeweils um Einzelaufträge gehandelt, bei denen die Illustrationsprogramme neu vereinbart und die Darstellungen neu erdacht wurden – in deutlichem

19. Willehalms Schachspiel mit Arabel (Kassel, Murhardsche Bibliothek und Landesbibliothek, 2⁰Ms.poet.et roman.1, *aus dem Jahre 1334, fol. 24r)*



Unterschied zu manchen geistlichen Handschriftentypen mit ihrer Kontinuität der Bildtradition tritt hier ein bezeichnendes Merkmal profaner Kunstgattungen zutage".[39]

Unter den Illustrationen von Willehalm findet man aber doch einige Szenen, die sich – soweit es um die Anordnung der abgebildeten Gegenstände geht – von den Illustrationen einiger Passagen anderer Texte kaum wesentlich unterscheiden. In diesem Zusammenhang wurde von den „multifunktionalen Kampf- und Dialogszenen" gesprochen, „die durch Umgruppierung, Auswechslung spezifischer Attribute etc. für Illustration verschiedener Stoffe gebraucht werden können"[40] (c.f. Abb. 7-9). Die mittelalterlichen Maler waren bekanntlich keineswegs Spezialisten für einen literarischen Text, sondern sie illuminierten in der Regel verschiedene Texte.[41] Eine Absenz der ikonographischen Tradition für die gesamte Bildausstattung darf also keineswegs mechanisch auf die einzelnen Motive übertragen werden.[42] Deshalb können wir im Folgenden versuchen, eine den Rahmen der Verbildlichung eines einzelnen Textes überschreitende ikonographische Tradition aufzuspüren. Es wird sich zwar um keinen Versuch handeln, die konkrete Abhängigkeit der besprochenen Beispiele von einer in diesem oder anderem Fall konkret nachgeahmten Vorlage zu untersuchen, also um keine Untersuchung der ikonographischen Tradition im strengen Sinne des Wortes. Es wird eher das untersucht, was man vielleicht für einen strukturellen Kern der Bilder im allgemeinsten Sinne des Wortes halten darf.

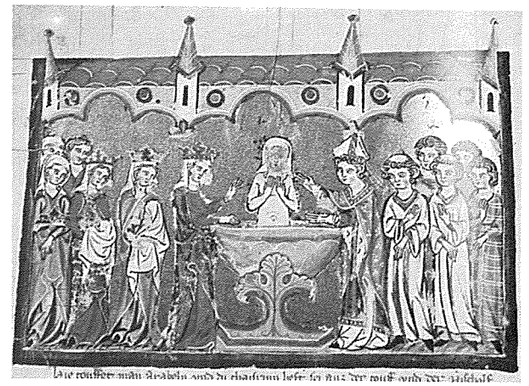
Möglicherweise steht gerade eine solche nicht besonders pedantische Methode näher zu den Vergleichen, die einst die Aftraggeber bzw. andere Rezipienten der Werke gemacht haben. Es ist nämlich kaum falsch, wenn man annimmt, daß ihre Fähigkeit der Beurteilung der Detailfragen des Stils und der Komposition weniger entwickelt war, als bei einem modernen Kunsthistoriker. Der mittelalterliche Auftraggeber

konnte viel schneller befriedigt werden, wenn er eine ähnliche Szene haben wollte, als der moderne Kunsthistoriker, weil sein Verständnis der Ähnlichkeit nicht so streng, nicht so trainiert war.

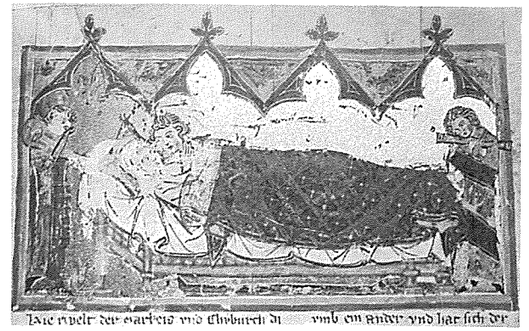
Ich werde zunächst die Wurzeln der Kampfdarstellungen in der Tradition untersuchen, dann die der Liebesszenen.[43]

Die Auswahl gerade dieser Szenen und die methodisch vielerlei riskante Überschreitung der Grenzen nicht nur einer Textgruppe, sondern oft auch der literarischen und bildkünstlerischen Gattungen, die ich bei der Untersuchung der Bildtradition in Kauf nehme, ist durch zwei brennende Fragen motiviert: 1. Wieso konnte es in der abendländischen Kunstgeschichte dazu kommen, daß die Bilder entstanden sind und verbreitet wurden, in denen die für heilig gehaltenen Personen als aktive Teilnehmer der blutigen Kämpfe abgebildet sind? 2. Wie irdisch mußte, aber auch: wie irdisch durfte die Liebe des Helden zu einer Frau sein, um bildlich darstellbar zu sein? Ich möchte keineswegs behaupten, daß hier diese Fragen gelöst werden – trotzdem halte ich eine einleitende ikonographische Untersuchung für eine der notwendigen Voraussetzungen ihrer sinnvolleren Formulierung und deshalb vielleicht auch ihrer zukünftigen Beantwortung.

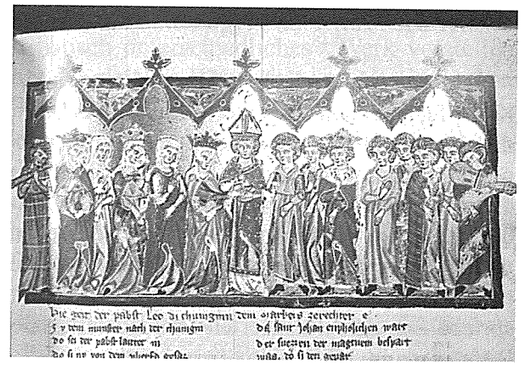
Man könnte einwenden, daß die erste Frage nur unsere moderne Beunruhigung über die kämpfenden Heiligen ausdrückt, und für die hoch- und spätmittelalterlichen Menschen, für die die kämpfenden Ritter eine Selbstverständlichkeit bedeuteten, gar nicht so spannend war. Die Bewertung der Ritter war aber auch in dieser Zeit nicht immer nur positiv. Ein bildkünstlerischer Beleg der negativen Bewertung der Ritter findet man im Bild der Hölle[44] des berühmten *Hortus deliciarium* der Herrard von Landsberg, wo es zwei Höllenkessel gibt: den einen für Juden, den anderen gerade für Ritter, wie es nicht nur ihre kompleten Rüstungen, sondern auch die auf dem Kessel sich befindende Inschrift *armati milites* belegen.



20. Taufe Arabels (Wien, ÖNB, Cod. Vind. 2670, fol. 53v



21. Hochzeitsnacht (Wien, ÖNB, Cod. Vind. 2670, *fol. 59r)*



22. Hochzeit Willehalms (Wien, ÖNB, Cod. Vind. 2670, *fol. 56r)*



23. Dialogszenen (Fragmente in München, BSTB, cgm 193, III, 1, No 7)

chronik des Heinrich von München[47] etwas mannigfaltiger als in den Handschriften der Chronik[48] oder des Legendars,[49] oder gar in den Wandbildern mit Ladislaus: so findet man in Willehalm nicht nur mehrere solche Szenen, wo der Held im Rahmen einer größeren Gruppe seiner Mitstreiter gegen eine ähnlich große Schar von Heiden kämpft[50] (z.B. Abb. 7-9. Ähnliches findet man auch in den Ladislaus-Bildern, z.B. Abb. 31 hier aber leider nicht gegen die Heiden, Andeutung auch auf Abb. 11), sondern auch solche, wo er sich alleine gegen mehrere Gegner behauptet.[51] Dann findet man auch die Darstellungen des Zweikampfes Willehalms mit einem Gegner[52] (Abb. 12) – im Unterschied zur Mehrheit der Abbildungen des Zweikampfes von Ladislaus (z.B. Abb. 13) nur bewaffnet und auf dem Pferde. Keine Paralele in Ladislaus-Bilder findet Willehalms Kampf, in dem er einen sarazenischen Lebensmitteltransport angreift, um die gefangenen Christen zu befreien,[53] ebenso wie sein Kampf gegen Heiden auf dem Schiff, bei dem der verliebte, aber doch kampflustige Willehalm viele Menschen tötete, deren Schuld einzig darin lag, daß sie zur Verwirklichung seines Entführungsplans nicht beitragen wollten (Abb. 14),[54] die zahlreichen Belagerungsszenen,[55] oder die Kämpfe gegen Riesen.[56] In allen erwähnten Kämpfen kämpft Willehalm entweder mit einer Lanze, oder mit einem Schwert. In den Bildern der Ladislauslegende findet man aber auch den unbewaffneten Zweikampf des Helden zu Fuß:[57] so ein Kampfmotiv kommt in den Willehalm-Bildern nicht vor. Ein weiteres Motiv, das in Willehalm fehlt, ist die Teilnahme des entführten Mädchens am Kampf, die mitunter auch dargestellt wird (z.B. Abb. 15). In den Ladislaus-Bildern kann sie in drei Szenen vorkommen: das Mädchen hilft Ladislaus, den Heiden vom Pferde herunterzureißen, bei dem erwähnten Zweikampf schneidet es mit einer Axt die Sehne des Heiden, und schließlich beteiligt es sich an seiner Köpfung[58] (Abb. 6 links). Insoweit es im Willehalmzyklus auch eine Köpfungsszene gibt,

B.A. Die Kampfdarstellungen: Lebenskampf, Sakralität, Unterhaltung

B.A.A: Die Motive im Vergleich

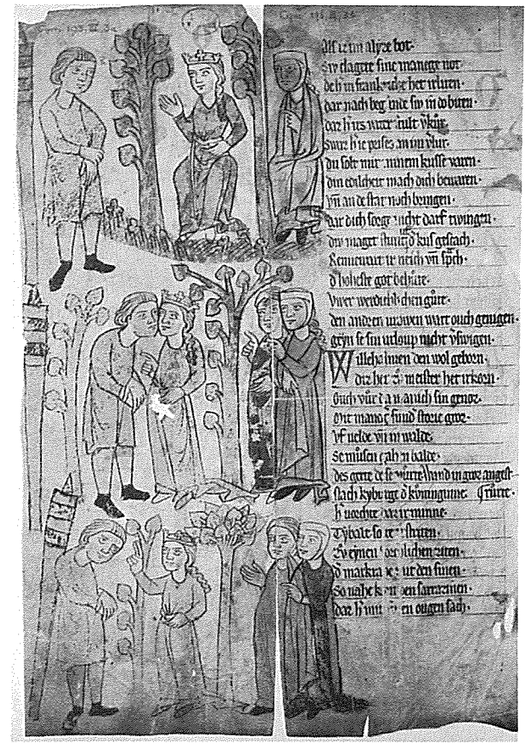
Die mittelalterlichen Darstellungen der Kämpfe, an denen entweder Willehalm oder Ladislaus teilnahmen, entsprechen nicht immer und nicht unbedingt genau dem Text.[45] Trotzdem findet man in beiden Bildergruppen – unserem Textbefund A.A.1-2. entsprechend – solche Szenen, wo der Held die Heiden bekämpft. Diese wiederum sind – wie es dem Befund A.B.2. entspricht – in den illustrierten Handschriften des Ritterromans „Willehalm“[46] und in den von diesen beeinflußten „Willehalm“-Partien der Welt-

kann man auch diese in Vergleich ziehen. Ein weiteres Motiv, um das die Kampfszenen der Ladislauslegende reicher sind, beweist wieder die etwas tiefere religiöse Verwurzelung der Ladislaus-Bilder: in seinem Kampf gegen Ladislaus in der Nähe der Burg in Posonium (dt. Preßburg, ung. Pozsony, slow. Bratislava) sieht Salamon über ihm einen Engel mit dem feurigen Schwert und läuft davon. (Abb. 16 – die Szene wird in der „Ungarischen Bilderchronik“[59] nur mit einem Engel dargestellt, obwohl im Text von zwei Engeln die Rede ist.)

B.A.B: Kampfabbildungen in Bibelhandschriften als ein mögliches Vorbild

Nach der kurzen Übersicht der Kampfszenen in den uns jetzt interessierenden Bildzyklen kann man die Frage nach ihrer Herkunft stellen. Bekanntermaßen findet man in mittelalterlichen Bibeln solche Darstellungen, die mit den oben kurz beschriebenen ikonographisch eng verwandt sind. Wie Hugo Buchthal richtig bemerkte, wurden offensichtlich gerade diese Bibelilluminationen auch als Vorbilder für die ersten profanen Zyklen verwendet.[60] Es gab natürlich sehr viele illustrierte Bibelhandschriften und das Problem ihrer Kampfdarstellungen kann hier nicht in der ganzen Breite untersucht werden. Um aber einige der möglichen Gewinne anzudeuten, die ein solches Studium bringen könnte, führe ich einige Beispiele ein.

In der Pierpont Morgan Library in New York wird (mit der Ausnahme der drei Blätter, von denen sich zwei in Paris und eines in Aachen befinden) eine reich illustrierte Handschrift des Alten Testamentes bewahrt, deren Bilder in den Jahren „um 1250“ in Paris entstanden sind[61] und einige Beispiele für Kampfabbildungen liefern. Die italienische Schrift und italienisch aussehende Initialen in dieser Handchrift machen es wahrscheinlich, daß sie um das Jahr 1300 am dem Hof in Neapel bearbeitet wurde.[62] Wenn man bedenkt, daß es ein Hof der gleichen Anjou-Dy-



24. Alyze und Rennewart (Fragmente in München, BSTB, cgm 193, III, 3a*)*

nastie war, die seit dem Anfang des 14. Jahrhunderts[63] mit Karl Robert auch in Ungarn regierte, kann man sich ein ähnliches, obwohl vielleicht stilistisch unterschiedliches[64] Werk vorstellen, das die gleichen Wege ging und als ein direktes Vorbild für die ungarischen Bildzyklen dienen konnte, also auch für die Kampfszenen der Ladislauslegende im „Ungarischen Legendarium“.[65] Für die Illustrierung der möglichen Vorbildrolle der biblischen Kampfdarstellungen in Deutschland kann man ein anderes Beispiel nehmen: Die Kampfabbildungen sind nicht nur in den historischen Büchern des Alten Testaments, sondern auch in den Psaltern[66] und in der Apokalypse zu finden. Die Kämpfe wurden in den



25. Schlachtszenen (Fragmente in München, BSTB, cgm 193, III, 6*)*

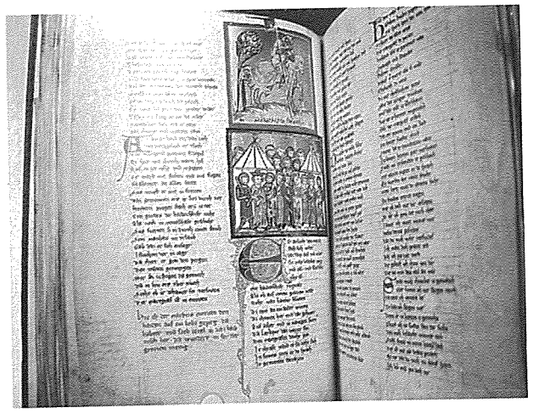
Psaltern schon in der karolingischen Zeit abgebildet: in den Illustrationen des berühmten, in Reims um 825 entstandenen[67] Utrecht-Psalters herrscht sozusagen überall eine Kampfstimmung. Nicht nur die Menschen, sondern auch Engel und sogar Gott sind hier gerüstet und beteiligen sich am Kampf. Es wäre jedoch kaum möglich, diesen Kampf als etwas Profanes zu interpretieren: es handelt sich vielmehr um eine metaphorische Darstellung des geistlichen Kampfes. Dabei sind die Bilder in ihrem flüchtigen zeichnerischen Stil und in der Ikonographie der Ausrüstung nicht unähnlich den spätantiken, noch in der klassischen Tradition wurzelnden Kampfabbildungen, wie wir sie z.B. aus *Ilias Ambrosiana* kennen, was die Vermutungen von einer christlichen Umdeutung der antiken Vorlagen auch für die Kampfszenen erlaubt.[68] (Damit ist aber nicht gesagt, daß man die mögliche Wirkung einiger nichtklassischer heidnischer Vorlagen, wie sie die archäologische Forschung vor unsere Augen stellt, im voraus ganz ausschließen sollte.)[69]

Die Tradition der Kampfabbildungen in den Psaltern lebte weiter, wobei diese Gattung nicht scharf von der Illustration der ganzen Bibel abzusondern ist, da es auch die bildlichen Einleitungen zu den Psaltern gab. In einer solchen fragmentarisch erhaltenen Einleitung, die im Maasgebiet wohl in den sechziger Jahren des 12. Jahrhunderts entstanden ist,[70] findet man eine sehr interessante Schlachtenszene, die die Befreiung von Lot durch Abraham (Gen. 14, 14-16) abbildet. Die ganze Seite ist in zwei Felder gegliedert, was stark an die Willehalm-Illustrationen in der Wolfenbütteler Handschrift erinnert. Die zu befreienden Menschen und Tiere werden eigentlich hinter dem Rahmen dieses Feldes dargestellt, sodaß die Schlachtendarstellung im Feld gar nicht gestört wird. Diese Darstellung kann indirekt die Existenz der „universalen" Vorlagen für die Schlachtenbilder beweisen: im Rahmen ist gerade ein „universales" Bild geblieben, das auch zur Illustrierung anderer Kämpfe verwendet werden dürfte. Hanns Swarzenski hat im Zusammenhang mit der Frage nach der Funktion dieser Bilder die Meinung geäußert, daß man es hier mit den Fragmenten eines Buches zu tun hat, das auch als Vorlage dienen könnte. Die „Universalität" der Kampfdarstellung wäre im Falle einer solchen Benutzung sicherlich praktisch: eine Volage konnte als Vorbild für die Illustrierung mehrerer unterschiedlichen Texte dienen. Vielleicht hat man in der Wolfenbütteler Handschrift mit einer strukturell ähnlichen – obwohl stilistisch ziemlich unterschiedlichen – Vorlage gearbeitet.[71]

In der Morganschen Handschrift des Alten Testaments sind zahlreiche Kampfszenen zu finden,[72] wobei die in der Regel ritterlich gekleideten Kämpfenden sowohl zu Pferde, als auch zu Fuß abgebildet werden, und ihre Ausrüstung auch verschiedene Varianten – Schwerter, Lanzen, Streitäxte, Keulen, Bögen – anbietet. Man findet hier auch die Szenen der Köpfung, wobei der Hinzurichtende an seinem Haare gehalten wird[73] (cf. Köpfung in den Bildern der Ladislauslegende, z.B. Abb. 6 links), sowie – um auch eine „Liebesszene" schon jetzt zu erwähnen (zwar gleich mit der pervertierten Bedeutung, dafür aber visuell sehr ähnlich der Ruhe von Ladislaus nach dem Kampf) – die Szene mit dem schlafenden Samson, dessen Kopf im Schoß von Dalila liegt.[74] Für alle erwähnten Szenen gilt, daß sie trotz der visuellen Ähnlichkeit und trotz der Tatsache, daß man sie innerhalb einer sakral motivierten Erzählung findet, bedeutungsmäßig wesentliche Unterschiede zum Willehalm bzw. Ladislaus aufweisen: es hängt vor allem mit der Tatsache zusammen, daß sich diese Szenen in der heilsgeschichtlichen Perspektive noch vor Christus, d.h. noch vor dem Zeitalter der Gnade abspielen. Insoweit ist eine Darstellung des grausamen Kampfes theologisch keineswegs so problematisch, wie bei unseren *christlichen* Kämpfern. Hier denkt man gleich an die berühmte Stelle der Bergpredigt, wo Christus gegen die alten Prinzipien der Rache kämpft und zur Feindeliebe aufruft: „Ich aber sage euch, dass ihr dem Bösen nicht widerstehen sollt; sondern wer dich auf den rechten Backen schlägt, dem biete auch den andern dar..."[75] Diese Stelle steht aber nicht allein, weil Matthäus uns auch eine spätere Aussage Jesu überliefert hat: „Meinet nicht, dass ich gekommen sei, Frieden auf die Erde zu bringen. Ich bin nicht gekommen, Frieden zu bringen, sondern das Schwert". Die beiden Stellen kann man auch als widersprüchlich empfinden, deshalb sind sie interpretationsbedürftig. Das Schwert in der zweiten Aussage wird in der modernen Exegese als „Wort Gottes" verstanden, das „zur scharfen Waffe in dem Kampf zwischen dem Glauben und Unglauben"[76] wird. Die Bilder der kämpferischen Heiligen aber beweisen, daß man im Mittelalter das von Jesu erwähnte

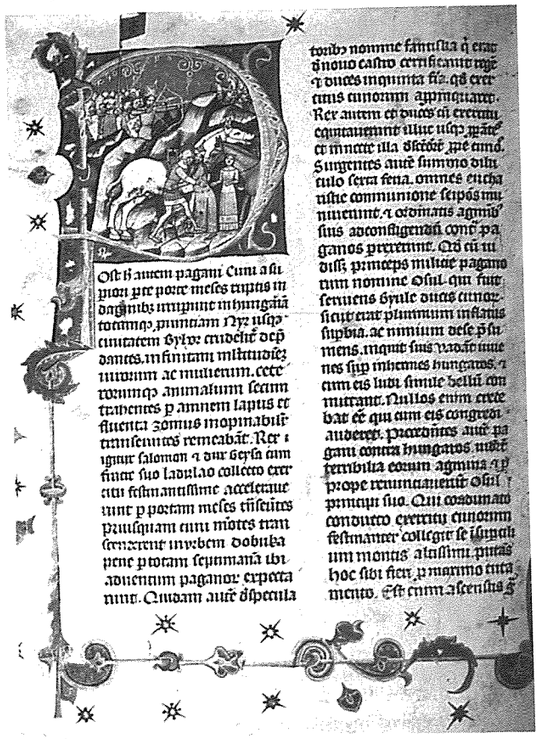


26. Dialogszenen (Fragmente in München, BSTB, cgm 193, III*.)*



27. Wien, ÖNB, Cod. Vind. 2670, *fol. 72v und 73r*

28. Budapest, Országos Széchényi Könyvtár, Clmae 404, *fol. 36v (cf. Abb. 13)*



Schwert auch wörtlich verstanden hat. Gleichzeitig sind diese Bilder ein Beleg dafür, daß im Mittelalter auch eine kämpferische Interpretation des Christentums lebte, die der später populär gewordenen pazifistischen, ja sogar sentimentalen Deutung (wie man sie z. B. von Chelčický oder Tolstoj kennt) radikal widerspricht.

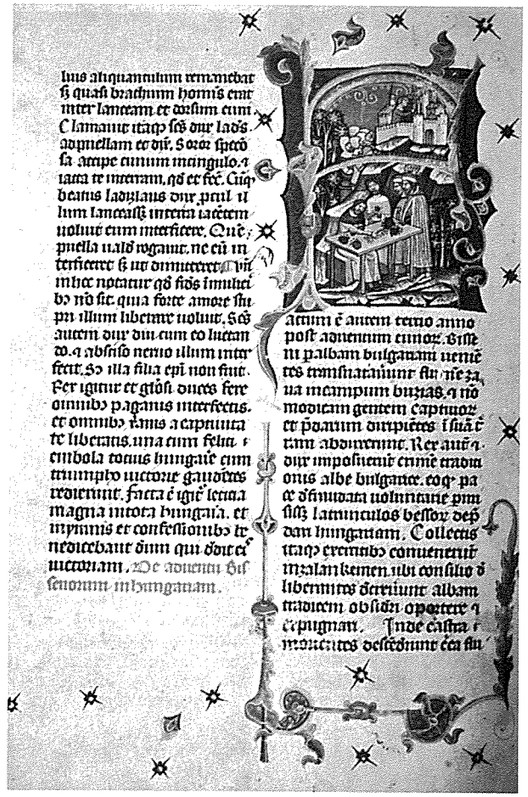
Ein Maler brauchte zwar nicht den theologischen Bedeutungsunterschied als ein Hindernis für die Übernahme einiger Motive zu beurteilen, jedoch für eine Erklärung der Bilder der christlichen Kämpfer durch ihre Vorbilder sind die Bilder des Alten Testaments nicht ausreichend. Wenn man aber daran denkt, wie verbreitet die Kampfdarstellungen in den Bibelhandschriften waren, sollte ihre Rolle keineswegs unterschätzt werden.

Was die möglichen Vorbilder der Kampfdarstellungen im deutschen Wilehalm-Zyklus betrifft, sollte man die einheimische Tradition der Kampfdarstellungen nicht vergessen. Dabei hat man es zunächst einmal nicht nötig, die Grenzen der Gattung zu verlassen: schon am Ende des 12. Jahrhunderts ist die älteste Handschrift des Rolandsliedes des Pfaffen Konrad entstanden,[77] die auch einige bemerkenswerte Federzeichnungen von Kampfszenen beinhaltet: den Kampf der Ritterscharen,[78] und auch des einsamen Roland bzw. Olivier mit dem Schwert gegen einen Gegner (die beiden zu Pferd),[79] sowie Karls gegen Paligan (mit Schwert zu Fuß, im Hintergrund Kampf mit der Lanze zu Pferd).[80] Einige Bilder dieser Handschrift lassen auch die religiöse Interpretation des Kampfes gut erkennen: so segnet Erzbischof Turpin den reitenden Roland[81] oder ein Engel Karl.[82] Zu dieser Regensburger Gruppe zählt auch die Handschrift der Weltchronik von Otto von Freising,[83] die auch interessante Kampfszenen beinhaltet. Es wurde vorgeschlagen, das Vorbild dieser Darstellungen auch in der Bibelillustration zu suchen, diesmal in der Winchester-Bibel.[84] In der Willehalm-Gruppe ist die eine direkte bildliche Darstellung der sakralen Legitimation des Kampfes äußerst

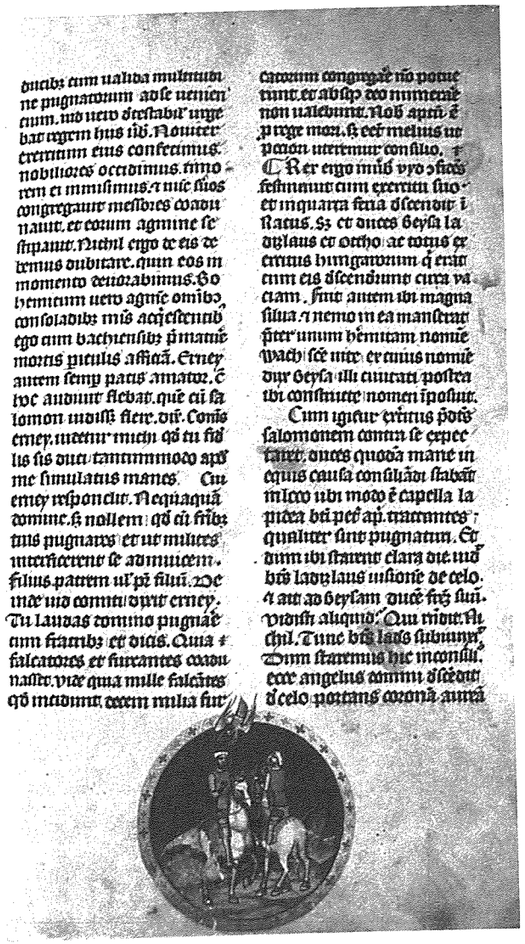
vereinzelt umd bezieht sich nicht direkt auf Willehalm. So erscheint einmal in der zweiten Handschrift von Wien Gott über dem kämpfenden Rennewart.[85]

B.A.C. Typologie, Auslegung und Funktion der Kampfdarstellungen in anderen Gattungen als ein mögliches Einflußfaktor

Die Kampfszenen in der Bibel, die am Anfang dieser ikonographischen Untersuchung besprochen wurden, und ihre eventuelle Übernahme für die Illustrierung anderer Stoffe ist aber nicht nur im Zusammenhang mit der langen Tradition der illuminierten Handschriften zu verstehen. Man kann nachweisen, daß in der Zeit der Entstehung unserer Bildzyklen bereits die ähnlichen Bilder, ja sogar die Bildzyklen mit den gegen die Heiden kämpfenden christlichen Herrschern gerade in der Umgebung von Paris schon mehreren Generationen gut bekannt waren.[86] Man muß hier – wie es ja bei manchen Fragen der gotischen Kunst der Fall ist – zunächst nach Saint-Denis und dann nach Chartres einen Blick werfen. Uns interessieren jetzt die sog. Karlsfenstern in diesen Kirchen: das oder die Fenster[87] in der Abteikirche von Saint-Denis wurden von Louis Grodecki auf die Mitte des 12. Jahrhunderts datiert. Unter den Bildern, die wir nur aufgrund von Zeichnungen des 18. Jahrhunderts kennen,[88] findet man auch einige interessante Kampfdarstellungen der Reitergruppen,[89] wobei mitunter der Zweikampf hervorgehoben wird. Ebenso findet man hier Szenen der Verfolgung.[90] Die Frage ist nur, ob man hier Karl nur als einen profanen Herrscher im Kampf um seine weltliche Interesse sehen soll, oder ob sein Kampf schon etwas Sakrales in sich beinhaltet: in der neueren Forschung wurde für eine profane Interpretation dieser Darstellungen plädiert,[91] und zwar mit dem Argument, daß Karl erst 1165 heiliggesprochen wurde, d.h. etwa sieben Jahre später, als die Fenster nach Meinung der Autoren entstanden sind (1158). Obwohl auch diese Darstellungen unbestritten profane Elemente beinhalten, sollte man jedoch bedenken, daß auch eine offiziel noch nicht anerkante Heiligkeit seiner Person schon im Spiel sein dürfte. Uns braucht jedoch diese Frage nicht länger zu beschäftigen: die die weltlichen Personen beinhaltenden Kampfszenen in Saint-Denis könnten zwar – wie von den Autoren der zitierten Studie behauptet – im 12. Jahrhundert ohne Paralelle sein, dafür aber ist schon im vorangehenden Jahrhundert (genauer in seinem letzten Drittel) ein herausragendes Kunstwerk entstanden, das mannigfaltige Kampfszenen in einem großen, die



29. Budapest, Országos Széchényi Könyvtár, Clmae 404, *fol. 37v*



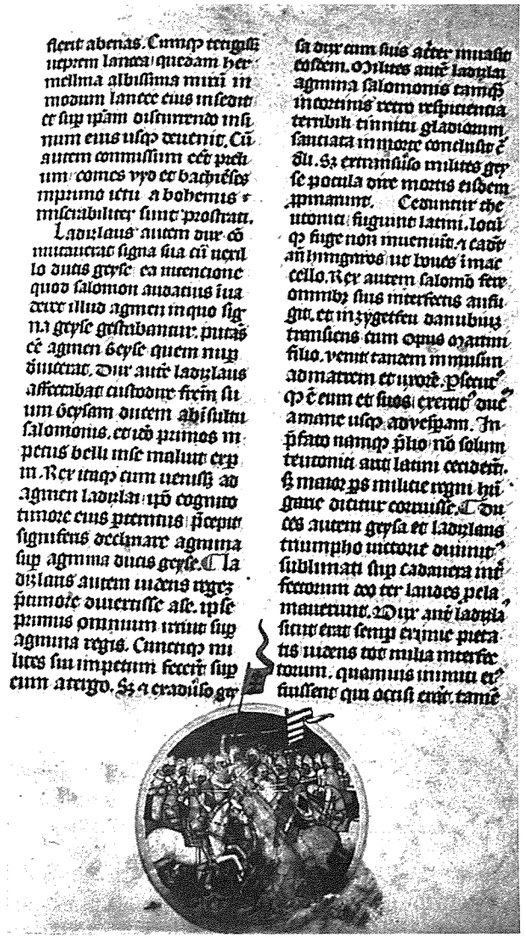
30. Budapest, Országos Széchényi Könyvtár, Clmae 404, *fol. 42r (Ladislaus erblickt einen Engel mit Krone über dem Haupt Geisas)*

weltliche Geschichte erzählenden narrativen Zusammenhang beinhaltet: der berühmte Teppich von Bayeux.[92] Die Kampfdarstellungen im Teppich sind wirklich mannigfaltig: es wird sowohl zu Fuß, als auch zu Pferd, mit Lanzen, Schwerten, Äxten, Bogen und Keulen gekämpft; man findet hier auch eine Analogie zu der uns bekannten Köpfungsszene. Nur den unbewaffneten Zweikampf zu Fuß habe ich hier nicht finden können. Diese Szenen beweisen, daß es bereits im elften Jahrhundert visuelle Analogien zu den uns interessierenden Darstellungen gab. Insoweit es sich aber gerade hier tatsächlich um einen viel profaneren Kampf handelt als im Falle eines programmatisch antiheidnischen Kampfes, liegen diese Bilder bedeutungsmäßig etwas fern. Die Profaneität dieser Bilder wird auch durch die kleinen Abbildungen der sexuell gedeuteten Nacktheit am Rande des Teppichs bestätigt. Eine gewisse Beeinflussung der Teppichbilder durch die Tradition der *chansons-de-geste* ist zwar nicht auszuschließen,[93] jedoch ist sie nicht überzeugend bewiesen. Weiterhin ist der Teppich von Bayeux auch für seine Nähe zur Geschichtsschreibung interessant: diese ist bekanntlich auch für die Willehalm- und Ladislausbildzyklen bezeichnend, vor allem für diejenigen, die man in den Chroniken findet.

Der Einfluß der Ideen, die für die Entstehung der Bilder der „kämpferischen Heiligen" entscheidend waren, hat sich möglicherweise zunächst einmal in anderen Gattungen der bildenden Kunst gezeigt: auch in Bauplastik findet man die interessanten Abbildungen der „feindlichen" Ritter zu Pferd sowie des Zweikampfs zu Fuß, die älter sind, als das Fenster in St. Denis. Die Kapitellplastiken aus Cluny aus der Zeit zwischen 1097-1107 wurden oft im Sinne eines antiheidnischen Kampfes, ja seit Émile Mâle sogar als Rolandabbildungen gelesen.[94] Diese Bemühungen haben zwar viele plausible Hypothesen, aber kaum eindeutige Beweise gebracht. Die eine eindeutige Textzuordnung betreffende Unsicherheit der Forscher scheint auch im Falle der um etwa zwanzig Jahre älteren Kampfszenen am Architrav des ersten Blendportals rechts des Eingangsportals der Kathedrale von Angoulême dominant zu sein. Rita Lejeune und Jacques Stiennon haben zwar in ihrem Rolandbuch mit einer bewunderswerten Gründlichkeit versucht, dieser Unsicherheit entgegenzusteuern, wenn sie die abgebildeten Szenen, ja sogar einzelne handelnde Personen identifizierten;[95] eine größere Sicherheit als die Skeptiker, die die Unmöglichkeit einer genauen Identifikation behaupten, haben sie uns jedoch nicht angeboten. Ohne auf die Detailfragen ihrer Argumentation einzugehen, ist es für unsere Zwecke genügend, festzustellen, daß man hier zwei sehr dynamische Zweifkampfszenen zu Pferd findet, in denen der christliche Ritter seinen sarazenischen Gegner mit einer Lanze und in der zweiten Szene mit einem Schwert durchbohrt. Insoweit sich im Tympanon die drei Apostel befinden, die auch als ein Thema der Verkündigung des Evangeliums gelesen werden können, macht es eine Interpretation möglich, daß bereits hier die Verbreitung des christlichen Glaubens durch den heiligen Krieg dargestellt wird.[96] Auch in Italien, das – wie bereits angedeutet – für den Weg der Vorbilder nach Ungarn wichtig war, findet man ähnliches: z.B. in den berühmten Basreliefs neben dem Portal von San Zeno in Verona findet man sogar zwei Kampfszenen, vielleicht zwei Phasen eines Kampfes – zunächst zu Pferd, dann zu Fuß (fast wie in der Ladislauslegende, nur beim Kampfe zu Pferd handelt es sich in Verona um keine Verfolgung). Die zweite Szene – bewaffneter Zweikampf zu Fuß – wird sogar von einer Frauengestalt beobachtet,[97] ähnlich, wie in der Ungarischen Bilderchronik.

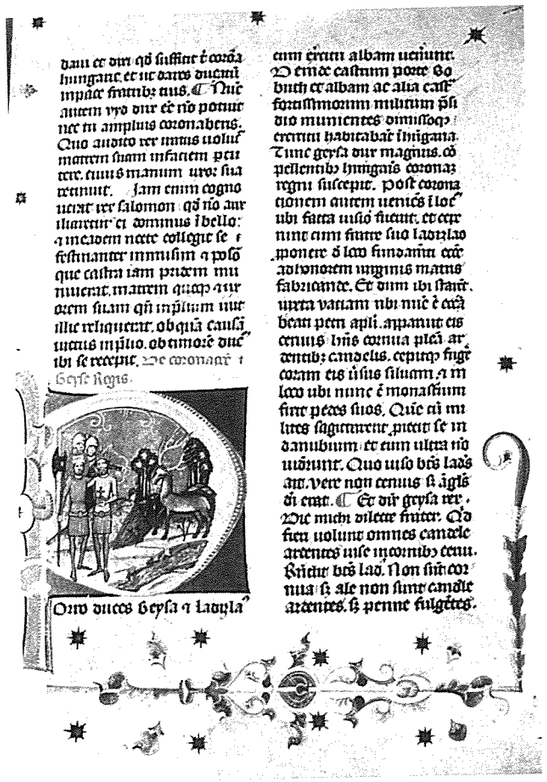
Nach diesen Vergleichen könnnen wir sagen, daß das Fenster in Saint-Denis vielleicht thematisch nicht ganz neu war; trotzdem bleibt es für uns wichtig als das erste zwar nicht erhaltene, aber doch ausreichend dokumentierte Beipiel der Ikonographie des antiheidnischen Kampfes in der Monumentalmalerei.

Die oben besprochenen Kampfszenen, in denen sich Karl der Große bzw. die Kreuzfahrer mit Heiden getroffen haben, konnten in den Fenstern der Abteikirche von Saint-Denis gar nicht unauffällig bleiben – die Bedeutung der Abtei für das religiöse und politische Leben des mittelalterlichen französischen Kronlandes war dafür bekanntlich zu groß.[98] So ist es kaum überraschend, daß man ähnliche Themen – wie schon



31. Budapest, Országos Széchényi Könyvtár, Clmae 404, *fol. 43r*

oben angedeutet – auch in dem um 1225 entstandenen Fenster der Kathedrale von Chartres[99] findet, das sich im Unterschied zum früheren Beispiel bis heute erhalten hat. Die bidliche Umsetzung der Ereignisse seines legendaren Kreuzzugs nach Jerusalem[100] und der drei historischeren spanischen Kreuzzüge von Karl,[101] beinhaltet auch einige Kampfdarstellungen, die die uns bereits bekannten Schemata des bewaff-



32. Budapest, Országos Széchényi Könyvtár, Clmae 404, *fol. 44r (Ladislaus deutet das Wunder mit dem Hirsch in Vác)*

neten (mit Lanze oder Schwert) Zwei- und Gruppenkampfes zu Pferd, sowie des bewaffneten Zweikampfes zu Fuß beinhalten. Karl und sogar auch Roland sind im Fenster abgebildet als Heilige mit Nimbus, was die religiöse Bedeutung ihrer Kämpfe unterstreicht. Die in der Ikonographie des Rolandstoffes oft vertretene Szene mit den blühenden Lanzen derjenigen Kämpfer, die am folgenden Tag im Kampf heiliges Martyrium erreichen sollten, deutet auch hier auf eine religiöse Interpretation des Kampfes hin.

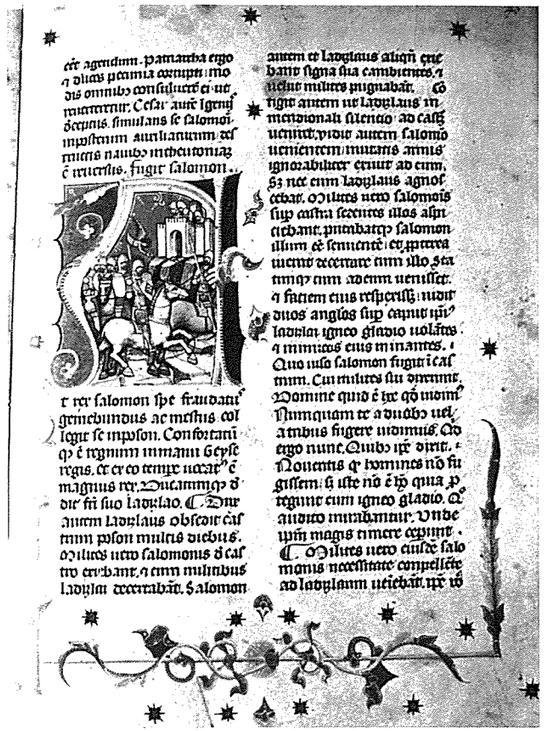
Nicht nur in Frankreich, sondern auch in Deutschland ist in dieser Zeit eine Steigerung des Karlskults zu beobachten. (Vor allem nach seiner von Friedrich Barbarossa veranlassten und vom Gegenpapst Paschalis III. am 29. Dezember 1165 durchgeführten Heiligsprechung.[102]) Diese ständig mit der Interpretation des Kaisers als Novus Carolus spielenden politisch-religiösen Ereignisse hängen in der kunstgeschichtlichen Perspektive vor allem mit dem berühmten Aachener Karlsschrein zusammen, obwohl dieser erst vor dem Jakobusfest am 27. Juli 1215, also unter Friedrich II. fertiggebaut wurde.[103] Für unsere Untersuchung ist vor allem der erzählende Zyklus aus dem Leben Karls in den acht Basreliefs des Dachs wichtig, wo auch eine Schlacht gegen die Ungläubigen dargestellt wird. Die religiöse Bedeutung des Kampfes ist durch die begleitenden Szenen wie die Berufung Karls durch den Apostel Jakobus, die drei Wunder (Mauerwunder von Pamplona, Wunder der roten Kreuze, und der blühenden Lanzen), und die aus der kirchlichen Perspektive besonders wichtigen Beichte, Dornenkronenübergabe und Widmung der Pfalzkapelle an Maria eindeutig definiert. Die Besonderheit der hier dargestellten Reiterschlacht liegt u.a. darin, daß die Komposition in der oberen Rechtecke auch die Beweinung der Gefallenen durch Karl einschließt. Ebenso wie in Frankreich hängt also auch in Deutschland die intensive Verbreitung der Abbildungen des antiheidnischen Kampfes mit der erneuerten Verehrung Karls des Großen zusammen.

B.A.D. Schlußbetrachtung zur Funktion der Kampfabbildungen mit Willehalm, bzw. Ladislaus

In Ungarn wurde die Karlstradition nicht beheimatet, ja sie könnte sogar als verdächtig empfunden werden: auch die für Ladislausikonographie so wichtige Bilderchronik beinhaltet in ihrem Text viele antikaiserliche Betrachtungen. Unter anderen wird hervorgehoben, daß der deutsche Kaiser den „schlechten" Gegenspieler von Ladislaus und Geisa, den schon erwähnten Salamo unterstützte, weil er mit ihm verwandt war.[104] Daher mußte man in den strukturell und funktionsmäßig ähnlichen Bildern, die man für die Entwicklung einer einheimischen ritterlichen Kultur brauchte, einen anderen Herrscher darstellen, dessen Bild diese unerwünschten politischen Assoziationen nicht provozierte. Dazu eignete sich Ladislaus wohl am besten.

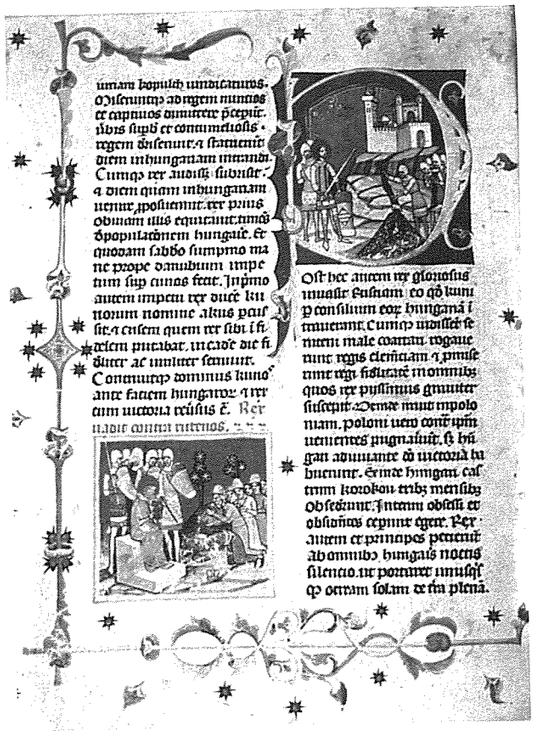
In Deutschland aber wurde die Darstellung der Kämpfe nicht nur politisch und auch nicht nur religiös, sondern sicherlich auch ästhetisch motiviert. Noch ein bißchen stärker als Willehalm-Handschriften beweisen dies schon am Anfang des dreizehnten Jahrunderts Bildzyklen in den ausgesprochen profanen Romanen: ich denke hier an die berühmte älteste Handschrift des deutschen Eneasromans von Heinrich von Veldeke aus der Zeit um 1230[105] und an Gottfrieds Tristan aus München. In diesen Handschriften gibt es einige eindeutig höfisch-ritterlich geprägte Kampfszenen.[106]

Nach dieser flüchtigen Untersuchung der Typologie der Kampfszenen kann man Folgendes sagen: 1, ein Nachweis der gemeinsamen Wurzeln der Kampfszenen mit Willehalm oder Ladislaus im Sinne der gemeinsamen Vorlagen, auf die die beiden Bildegruppen auf der direkten Linie der nachweisbaren Nachahmung zurückführbar wären, wird angesichts der Lückenhaftigkeit der erhaltenen Werke wahrscheinlich nie gelingen. 2, die Kampfdarstellungen in beiden Gruppen variieren den Typus eines zu den Oberschichten der jeweiligen Gesellschaft zählenden und oft auch wegen seiner Heiligkeit verehrten christlichen Kämpfers, der in der Ikonographie des lateinischen Europas seit dem 12. Jahrhundert vorkommt und dessen Bilder meistens ganz konkrete soziale und politische Funktionen in den damaligen strukturell ähnlichen Gesellschaften erfüllten, wie etwa die religiöse Legitimisierung, ja sogar Sakralisierung des damals aktuellen antiheidnischen Kampfes, Heroisierung einiger Teilnehmer dieses Kampfes und damit auch Begründung ihrer sozialen



33. Budapest, Országos Széchényi Könyvtár, Clmae 404, *fol. 46r (cf. Abb. 16)*

Stellung, Erinnerung an die ziemlich weit liegende Vergangenhiet, in der die Kämpfe stattgefunden hatten und daher auch Bildung des Gefühls einer festen Verankerung des gegenwärtigen Zustandes in der Tradition u.ä. (die Aktualisierung einer Funktion wurde aufs Engste mit den Möglichkeiten der jeweiligen Gattung verbunden: z.B. die teueren Prachthandschriften könnten doch nicht als ein Propagandamittel zur Beeinflussung der breiteren Kreisen der Bevölkerung angesetzt werden usw.). Eine Zurückführung dieser Bilder auf irgendwelche archetypischen Vorlagen im Bewußtsein der betroffenen Völker ist daher als eine Erklärung ihrer Entstehung – wie immer auch entsprechende Untersuchungen in einer



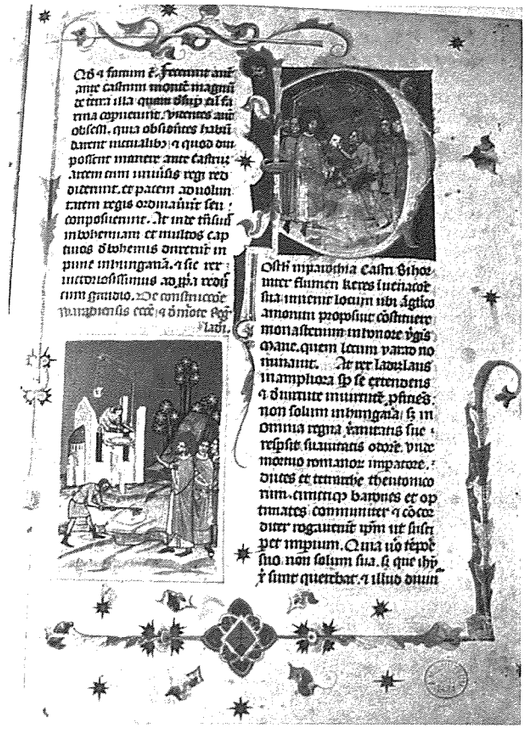
34. Budapest, Országos Széchényi Könyvtár, Clmae 404, *fol. 49v*

anthropologischen Perspektive interessant sein können – völlig unbefriedigend.

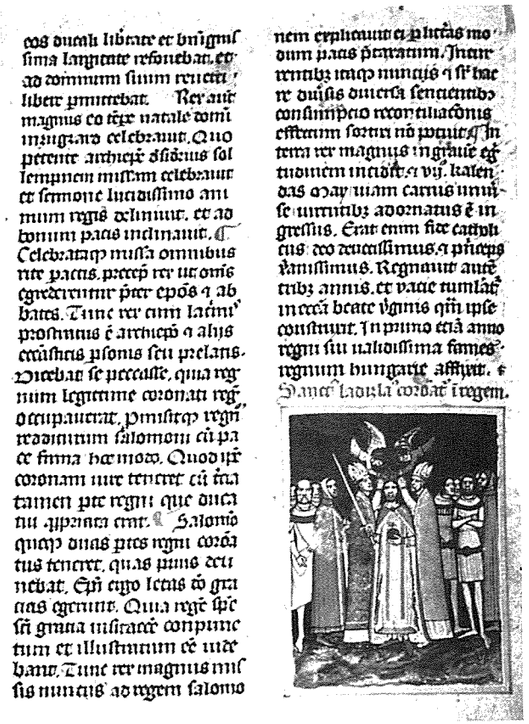
B.B. Bilder der Frauenliebe von Willehalm und Ladislaus zwischen Genuß und Gefahr

Schon oben (A.B.4) wurde angedeutet, daß man für die Szene, in der sich Ladislaus nach dem Kampf mit seinem Kopf im Schoß des befreiten Mädchens ausruht (Abb. 6 rechts), keine Textparalelle findet. Diese Szene ist uns in einigen bedeutungsmäßig gar nicht identischen malerischen Varianten überliefert, wobei man davon ausgehen kann, daß ihre Unterschiede für die unter einem Einfluß der höfisch-ritterlichen Kultur veränderte Rolle der Frau in der damaligen Gesellschaft bezeichnend sind. In der bereits zitierten Bilderchronik[107] mit seiner traditionsgebundenen frauenfeindlichen Ideologie wird die Ruheszene nicht dargestellt. Dafür aber bekommt das Mädchen, wie es dem höfisch-adeligen Publikum gefallen konnte, eine Krone aufs Haupt (Abb. 13).In den Wandmalerei-Zyklen, die meistens in kleinen Dörfen zu finden sind, hat sie diese Krone nicht, weil Ladislaus hier – wie wir es bereits aus den liturgischen Texten zitiert haben – als ein *sublevator oppressorum, miserator orphanorum, pius pater pupillorum* vorgestellt wird.) In den Bildern des zeitlich nicht weit von der Chronik liegenden vatikanischen Legendars[108] ist die Ruheszene bereits abgebildet, und zwar mit mehreren Elementen, die auf ihre symbolisch-religiöse Deutung hinweisen: erstens hat der Held selbst im Schoß des Mädchens die Krone auf seinem Haupt und seinen typischen, mit dem Kreuzzeichen ausgeschmückten Schild vor sich. Für diejenigen, die trotzdem seine Keuschheit noch bezweifeln würden, hat er auch sein Nimbus als eine Art Warnzeichen; zweitens wird die Frau bildlich mit der heiligen Jungfrau parallelisiert, die den Heiligen in der folgenden Szene heilt, was da auch durch den *titulus* gesichert wird: *beata virgo medicat ipsum* (Abb. 17). In einigen Wandgemälden (z.B. in Kraskovo und Poniky) kann man dagegen beobachten, wie die symbolische Deutung der Szene zugunsten einer mehr weltlichen Interpretation zurücktritt: der liegende Held hat seine Krone und Ausrüstung ungeachtet ihrer symbolischen Werte bequem abgelegt. Trotzdem aber bleibt das Bild der Liebe auch hier bei einer sehr zurückhaltenden Andeutung und der Heilige verliert seinen Heiligenschein nicht. Falls wir also in Ladislaus einen Ritter sehen wollen, dem die Liebe des Mädchens als eine Entschädigung für das ganze Leid des Kampfes zuteil wurde, sollten wir davon ausgehen, daß die Entschädigung bei der sehr schönen, zärtlichen und vielleicht sogar auch symbolischen Form des Sich-Ausruhens geblieben ist.

Demgegenüber sind die Liebesbilder von Willehalm – die auch ihre textuelle Begründung haben – weniger symbolisch: der Liebe, die dem Helden als sein „Lohn" zuteil wird, fehlt ihre entwickelte physische Dimmension sicherlich nicht. Ein entscheidender Unterschied zu Ladislaus entwickelt sich aber noch bevor es überhaupt zu einer Berührung kommt. Das adelige Publikum sehnte sich so sehr nach Schilderungen der Liebe zwischen Mann und Frau, daß sie in der später als die Hauptgeschichte geschriebenen Vorgeschichte zu Willehalm ganz im Zentrum stehen mußte: ohne verliebte „sarazenische" Prinzessin Arabel, die mit ihm flog, würde Willehalm das Gefängnis im Feindesland (c.f. Abb. 18 – Gefangennahme von Willehalm) wahrscheinlich nie verlassen. Diese Liebe war für die heidnische Prinzessin sogar so wichtig, daß sie ihretwegen alle anderen Werte, die sonst in ihrer Familie bzw. ihrer Gesellschaft anerkannt waren, verlassen konnte. Diese Vorgeschichte wurde in den illustrierten Handschriften von Willehalm sehr gerne und sehr reich bebildert: die Bilder schildern dabei die entscheidenden Stationen der Liebesentwicklung: vom ersten Anblick durch Gespräche bis zu gemeinsamer Flucht. Christliche Ideen spielen bei den Bildern zu dieser Geschichte noch eine wichtige Rolle – die Liebe bedeutet für Arabel zugleich einen Weg zum Christentum. Gerne wird ihr Schachspiel mit Willehalm illustriert, bei dem er ihr anhand symbolischer Bedeutung der Figuren Grundlagen des Christentum beigebracht hatte (z.B. Abb. 19; Abb. 20 – Taufe Arabels). Damit wird das Christentum gewissermaßen auch zu einem Instrument im Spiel der Liebe. Nichtdestoweniger beherrschen die christlichen Normen noch den Rahmen, in dem sich die Liebesgeschichten des Romans bewegen: die bekannten Illustrationen, in denen es zum engeren physischen Kontakt kommt, beziehen sich – mit der Ausnahme einiger zärtlichen Berührungen wie etwa am Anfang der Liebe von Alyze und Rennewart – jedoch hauptsächlich auf die Hochzeitsnacht. Auch deshalb spielen sich diese Szenen nicht in der Natur, sondern bequem im Bett[109] ab (Abb. 21). Theologisch ist also diese Form der Liebe durch die Ehe gerechtfertigt (Abb. 22), was durch die Abfolge der Illustrationen unterstrichen wird. In diesem Sinn stören auch die Liebesszenen in Willehalm keine der in der damaligen Gesellschaft anerkannten Normen, wie es vielleicht schon die Bilder zum Veldekes Eneasroman in der schon erwähnten Berliner Handschrift[110] tun könnten, wo auch in der Szene, die sich sonst ähnlich wie die Ruhe von Ladislaus in der durch ein Baum angedeuteten Natur neben den wartenden Pferde abspielt – die physische Nähe eindeutiger angedeutet wird (durch die Form des Mantels, in dem Dido und Eneas zusammen lie-



35. Budapest, Országos Széchényi Könyvtár, Clmae 404, *fol. 50r*



36. Budapest, Országos Széchényi Könyvtár, Clmae 404, *fol. 46v (cf. Abb. 5)*

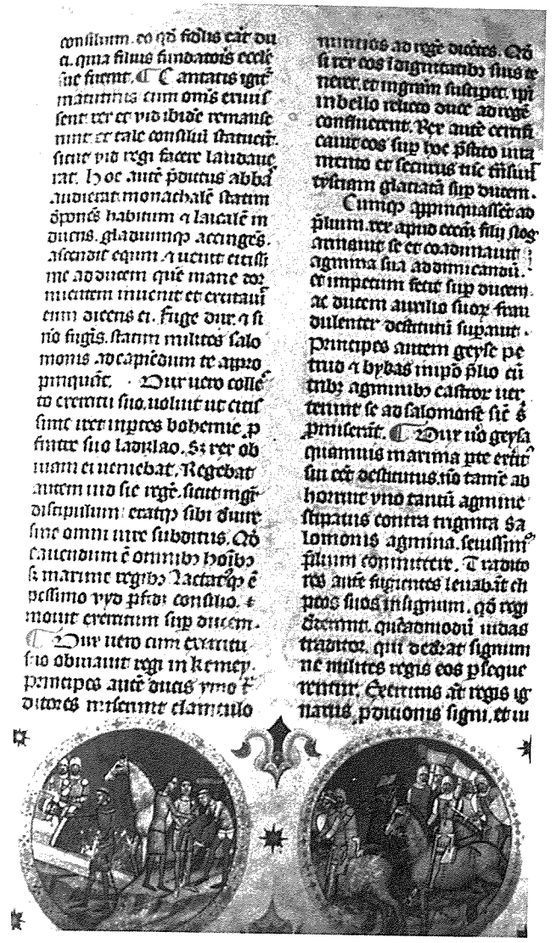
gen und auch durch die Position ihrer Füße). Dabei fand ihre Hochzeit bekanntlich noch nicht statt. Aber nicht nur dies – es gibt hier mehrere Bilder zur „Liebeskrankheit", zur Minne-Qual, die die Verliebten nicht ruhig schlafen läßt, die zu den Streitigkeiten, ja sogar zum Selbstmord führen kann. Daneben werden sogar die heidnischen Götter gezeigt, wie sie die Liebe ins Untreue führte und wenn dabei ein religiös ausgerichteter Mensch noch nicht genügend empört sein sollte, konnte er noch beobachten, wie die Frau Minne angebetet wird. Und das alles schon um 1230! Und dazu brauchte man nicht unbedingt die antiken Götter: aus dem dreizehneten Jahrhundert stammt auch die älteste, reichlich bebilderte Handschrift von Gotfrieds Tristan,[111] wo die Liebe ebenso viel freier geschildert wird, als in Willehalm: auch hier ist sie nicht durch die Ehe bedingt oder begrenzt und wird übrigens mit einigen magischen Vorstellungen und von ihr verursachten Tragödien verbunden. Aus diesem Vergleich sieht man, daß die Liebe auch in Willehalm nicht mit solcher Intensität abgebildet wird, wie es in Deutschland des dreizehnten Jahrhunderts bereits offensichtlich möglich war. Demgegenüber sieht man aber auch, daß das adelige Publikum die Liebe auch bei einem christlichen Helden nicht mehr ganz vermissen wollte. Was dabei gefährlich war – wie z.B. Ehebruch, wurde lieber auf der heidnischen Seite gezeigt und vom adeligen Publikum sicherlich genossen, wenn man nur daran denkt, wie viele prächtige Illustrationen der Entwicklung der Liebe zwischen dem im Heidenlande gefangenen Willehalm und der bereits verheirateten arabischen Prinzesin Arabel gewidmet wurden. Darüber wurde in den adeligen Kreisen sicherlich viel geträumt und viele geheimen Gedanken könnten beim Blättern im Buche nicht nur privat, sondern sogar „halböffentlich" genossen werden. Es ist nicht ausgeschlossen, daß etwas Ähnliches auch für die Auftraggeber derjenigen Ladislauszyklen in Ungarn galt, in denen die Ruheszene nicht fehlt, obwohl sie in den uns bekannten Texten nicht vorkommt. Diese Texte wurden alle von Klerikern – oder wenigstens von klerikal ausgebildeten Menschen, wie es im Falle Heinrichs von Mügeln, dessen Text sonst am meisten den Bildern entspricht, belegbar ist[112] – aufgezeichnet. Es kann also mit der Möglichkeit gerechnet werden, daß es in der mündlichen Tradition in den adeligen Kreisen auch in Ungarn irgendwelche Erzählung gab, die man direkt mit der Ruheszene verbinden könnte, die aber nicht aufgezeichent wurde, weil es sich die schreibenden Kleriker nicht wünschten. Dabei aber konnte diese Szene immer als ein Ausdruck der Dankbarkeit für die Rettung verstanden werden und somit in den Dorfkirchen auch ein von den Adeligen erwünschtes

Verhalten der örtlichen Mädchen zu den örtlichen „Helden" andeuten.

Eine gewisse Zurückhaltung in der Gestaltung der Liebesszenen, die wir auch für Willehalm-Zyklus festgestellt haben, wird nicht nur im Vergleich mit der gefährlichen Liebe im Eneas oder Tristan deutlich, sondern auch im Vergleich mit den mannigfaltigsten Formen der höfisch kultivierten Liebesszenen, die man etwa in der Manessischen Liederhandschrift findet,[113] wo die Liebesproblematik ganz im Zentrum steht und die gelegentlichen Kämpfe etwas ausgesprochen Theatralisches in sich haben. Trotz der fast unglaublichen Mannigfaltigkeit der Liebesszenen in dieser Handschrift gehört auch sie dem europäischen Mittelalter an und ist daher ziemlich keusch (ganz sicherlich etwa im Vergleich mit der Kunst des indischen Mittelalters). Natürlich findet man unter diesen zahlreichen Szenen viele, die den Darstellungen in Willehalm ähnlich sind (vor allem denen im ersten Teil, wo sich seine Liebe zu Arabel entwickelt); die berühmte Szene auf fol. 249v der Heidelberger Handschrift, wo sich der am Erden sitzende Herr Konrad von Altstetten – den Falken noch immer in seiner Hand haltend – sein Haupt bequem ans sitzende Mädchen anlehnte, kommt wiederum der Ruhe von Ladislaus ziemlich nah, obwohl auch in diesem Falle der deutsche Minesänger einen viel lockereren Eindruck macht, z.B. gleich in der Art wie er seinen zweiten Hand nach hinten über die Schenkel des Mädchens ausstreckt. Dafür wird er auch viel herzlicher umarmt. In der Art, wie die Ruheszene von Ladislaus zurückhaltend bleibt, kann man vielleicht noch die Spuren der gerade durch diese Bilder überwundenen asketischen Ideologie mit ihrer Verachtung der Frau ahnen.

C. Bildzyklen: Typen der Bilderzählung

Schon Karl v. Amira zeigte in seiner Studien die wichtigsten Prinzipien des Aufbaufs der Bilderzählung in den ältesten Bruchstücken von Wil-



37. Budapest, Országos Széchényi Könyvtár, Clmae 404, *fol. 41r*

lehalm, wie vor allem „die ununterbrochene Begleitung des Textes mit Bildern auf neben ihm herlaufenden Kolumnen", ohne Begrenzung des Bildes im Raum, ohne eigenen Hintergrund oder Andeutung der Örtlichkeit auf einer Stelle, wo der Text dies nicht verlangt[114] (Abb. 23-26). Er bemerkte richtig die ähnliche Struktur der deutschen Sachsenspiegel-Handschriften und lieferte sogar eine Erklärung der auch in vielen Einzelheiten beobachteten Bemühung, den Textin-



38. „Ungarisches Legendarium“, Codex vat.lat.8541, *fol. 80r*

halt möglichst getreu fürs Auge zu veranschaulichen, eine Erklärung, die schon rezeptionsästhetisch gedacht wurde, obwohl die Rezeptionsästhetik erst nach einigen Jahrzehneten in die Mode kam: „Denn so war eben die Geistesverfassung des höfischen Leserkreises, der solche Gedichte wie das Willehalm-Epos liebte. Er war nicht wie die theologisch Gebildeten geschult im abstrakten Denken. Ihm genügt das Wort nicht, sein Auge verlangt zu sehen; aber sobald er nur ein Stück dessen sieht, was er sich vorstellen soll, arbeitet seine Phantasie aufs lebhafteste mit, das Fehlende zu ergänzen.“[115] Diese Bemerkung kann für unsere Untersuchung methodisch sehr wichtig sein: sie impliziert nämlich einen unmittelbaren Zusammenhang zwischen der Form einer bildkünstlerischen Gattung (oder – wenn man will – Untergattung) und den Denkgewohnheiten der sozialen Gruppe, in der bzw. für die ein Werk in dieser Form entstanden ist. Und diese Denkgewohnheiten sind – insoweit wir kunstgeschichtliche Fragen stellen, nicht *in abstracto* zu untersuchen, sondern in ihrem unmittelbaren Zusammenahang damit, was die Menschen damals machten (z.B. ob und wie sie die Geschichte gelesen haben) und wie sie sich dabei wahrscheinlich fühlten. Eine Untersuchung der Gattungsformen liefert also nicht nur Erklärungen für die Strukturen der Bilderzählung (weil diese Probleme teilweise identisch sind), sondern kann sogar mentalitätsgeschichtlich relevant sein. Anders formuliert: eine formalistisch anmutende Forschung kann auch zu inhaltlich relevanten Ergebnissen führen.

Daraus ergeben sich zwei im Folgenden wichtige Fragen. Erstens – welche gattungsspezifische Eigenschaften bzw. Merkmale sind in den Bilderzyklen der späteren Willehalm-Handschriften und in den Bildern der Ladislausgeschichte festzustellen? Zweitens – welche mentalitätsgeschichtliche Bedeutung konnte diesen Eigenschaften zukommen?

In Vind.2670 (Wiener Codex aus dem Jahre 1320, c.f. Anm. 46) wird der Text nicht ständig mit Bildern begleitet: auf den 351 Blättern (d.h. 702 Seiten) dieser Handschrift findet man insgesamt 117 Bilder, d.h. daß es in dieser Handschrift (deren Bildausstattung vollendet ist) wenigstens 585 bildlose Seiten geben muß (tatsächlich sind es 586, weil es auf der S. 338r zwei Bilder gibt). Die Mehrheit der Seiten – ja sogar der Doppelseiten bleibt also bildlos, d.h. daß die Handschrift schon einem Leser bestimmt ist, der auch ohne Ausschmückung den literarischen Text genießen kann. Dementsprechend sind auch die Bilder nicht besonders groß: ein Bild gliedert sich entweder in eine oder in die beiden Textkolumnen der jeweiligen Seite, d.h. sie sind entweder fast so breit, wie die Seite, oder ungefähr so, wie die Kolumne (Abb. 27); ihre Höhe reicht von 10-11 bis zum etwa 18 von insgesamt 44 Zeilen, d.h. daß sie nicht einmal die Hälfte der

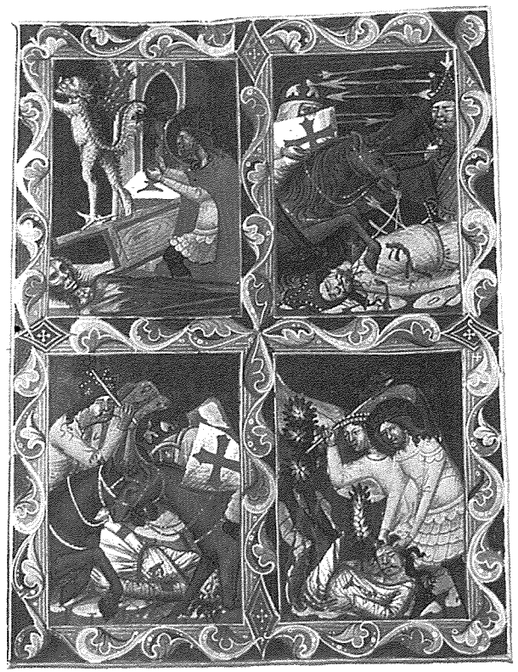
jeweiligen Seite erreicht. Der Illuminator war nicht gezwungen, den Text zu lesen und über ein Programm der Bildausschmückung nachzudenken, sondern er arbeitete nach den größtenteils bis heute erhaltenen Anweisungen. Daraus folgt, daß nicht er es war, dem die Verantwortung für den Aufbau des Zyklus zuzuschreiben ist. Zusammenfassend kann man sagen, daß diese Handschrift bereits für ein im Lesen geschultes Publikum bestimmt war. Die Bildausstattung mußte dann – im Unterschied zur ersten in diesem Abschnitt erwähnten Handschrift – nicht der Textveranschaulichung dienen. So befindet sich hier die bildkünstlerische Gestaltung der einzelnen Illustrationen bereits im Zentrum der Aufmerksamkeit. Dementsprechend steigerte sich dann auch die künstlerische Qualität der Bilder im Vergleich mit den anfangs besprochenen Fragmenten und den ihnen ähnlichen Illustrationen des Sachsenspiegels, bei denen noch die Funktion der Textveranschaulichung im Vordergrund stand. Die Bilder in Vind.2670 dienten bereits primär der ästhetischen Befriedigung des Lesers der Handschrift, wobei das Ästhetische schon eindeutig im autonomen Bereich des Sichtbaren kultiviert wird: die Bilder mit den elegant und schön farbig bekleideten, sich anmutig bewegenden Personen auf dem goldenen Hintergrund, mit ihrer ab und zu vorkommenden spielerischen Überschreitung des gegebenen Rahmens kann auch ein Betrachter genießen, der den Text des Werkes nicht kennt – es handelt sich eben um eine Prachthandchrift, deren Aussehen uns bis heute Freude schenken kann.



39. „Ungarisches Legendarium“, Codex vat.lat.8541, *fol. 81v*

Eine prinzipell ähnliche, obwohl vielleicht doch ein wenig becheidenere Bildausstattung war höchst wahrscheinlich bezeichnend auch für die etwa zwanzig Jahre zuvor entstandene Handschrift, von der sich bis heute nur acht Blätter in Berlin erhalten haben,[116] und sicherlich noch für den prächtigen, aber unvollständigen Kasseler Kodex aus dem Jahre 1334.[117]

Auch die 247 Miniaturen zum Text der zweiten Handschrift der ÖNB (Cod. Vind. series nova 2643) meistens in eine Text kolumne eingegliedert – entweder in der Form einer Initiale (161), oder außerhalb, meistens in einem gerahmten rechteckigen Feld (86). In dieser Handschrift fällt aber besonders auf, daß in seinem ersten Teil (fol. 1 – 160v), welcher der Text von Willehalm (einschließlich der Vorgeschichte) beinhaltet, mit der Ausnahme der Titelseiten kein Raum für die Illuminationen geblieben ist. Man rechnete hier nicht mit dem Lesen der Bilder. Die bloß ornamental geschmückten Seiten waren nur dem lesekundigen Publikum bestimmt. Umso erstaunlicher fällt dann die Häufigkeit der Bilder, die den Text von Rennewart ungefähr auf jeder zweiten Seite begleiten. Ist es ein Zufall, oder erfreute sich gerade die Nachgeschichte von Willehalm plötzlich einer so besonderen Beliebtheit am Hof Wenzels IV.?



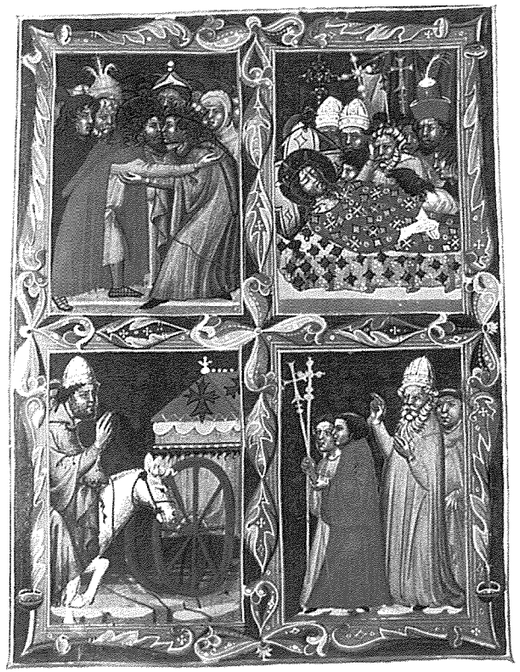
40. „Ungarisches Legendarium", Codex vat.lat.8541, fol. 82r (cf. Abb. 11 und 15)

Einen anderen Typ der Bildausstattung findet man in der Wolfenbütteler Willehalm-Handschrift, wo die Illustrationen nicht auf denselben Seiten gemalt sind, wo der Text geschrieben wurde, sondern jeweils auf einer Seite der Einzelblätter, die unter die Textblätter – und zwar nicht immer genau – eingebunden wurden. Die separate Fertigung des Bildteils ist auf eine ältere Tradition zurückführbar.[118] Dorothea und Peter Diemer haben den Grund für solche Abweichungen vom Text, wie z.B. die ständige Darstellung der Sarazenen mit Krummschwerten, in einem Wunsch nach unmißverständlicher Bilderzählung gesehen.[119] Diese Andeutungen einer gewissen Autonomie des Bildteils könnten bedeuten, daß die Handschrift vielleicht nicht nur gelesen werden sollte, sondern auch für einen textunabhängigen Bildgenuß bestimmt sein könnte. Eine etwas banalere, aber vielleicht wahrscheinlichere Möglichkeit, die Abweichungen zu erklären, besteht in der Ungenauigkeit der Anweisungen für den Illuminator (die schriftlichen Anweisungen enthielten ohnehin immer weniger Informationen, als der Text selbst). Man könnte auch darüber spekulieren, in welchem Rhytmus die Bilder in den Text eingefügt wurden – in der Wolfenbütteler Handschrift sind die Bildseiten oft nur mit einer oder zwei Textseiten voneinander getrennt, ja in einigen Fällen[120] folgen sie sogar ohne Text aufeinander. Es ist vorstellbar, daß die Bilder häufiger vorkommen, wenn die Handlung für den Leser (oder vielleicht Zuhörer oder einsamen Bildbetrachter) spannender und interessanter wurde. Eindeutigere Aussagen zu diesem Problem wären allerdings nur möglich, wenn die Bildausstattung komplet wäre.

Die bisher besprochene Bildzyklen gehören zu den Texten des Romans Willehalm (bzw. zu seiner Vor- und Nachgeschichte). Nun stellt sich die Frage, wie die Zyklen in den chronikalischen Werken aussehen, die die Willehalm-Geschichte beinhalten. Nehmen wir dafür ein Beispiel. Von den insgesamt 274 Blätter der Wolfenbütteler Handschrift Cod. Guelf. 1.5.2. Aug.fol. gehören 51 den Exzerpten aus der Willehalm-Trilogie.[121] Diese befinden sich – dem zeitlichen Ablauf entsprechend – am Ende der Handschrift, also in einem Teil, der keine ausgeführten Miniaturen mehr beinhaltet,[122] sondern nur den ausgesparten Raum für etwa 40 Illustrationen (mit den Malanweisungen), sowie 8 Vorzeichnungen. Es ist also ein Bildzyklus den man – was die Häufigkeit der beabsichtigten Bilder, ihre Größe und Eingliederung in das Layout der Seite betrifft – mit dem der Vind.2670 vergleichen könnte. Erstaunlich ist der Umfang des Zyklus, für den wiederum nur der Autor des Texts, also Heinrich von München, verantwortlich war – diese Bilder sollten zusammen mit denen der Karl-Roland-Geschichte eine Insel der „aktuellen" (obwohl bereits in dieser Zeit mehr als halbes Jahrtausend zurückliegenden) Geschichte

bilden, eine Insel, deren Größe (mehr als ein Drittel der Hs) schon mit der der biblischen und in sie eingeschobenen antiken Geschichten vergleichbar ist. Die Tatsache, das hier die vielerlei erdichtete Erzählung im Rahmen einer Weltchronik einen so großen Raum bekam, mutet umso erstaunlicher an, wenn wir sie mit der Rolle der Bilder zum Leben von Ladislaus in der Ungarischen Bilderchronik[123] vergleichen: in ihren wunderbaren, stilistisch durchaus auf dem Niveau der zeitgenössischen italienischen Kunst stehenden Bildern wird ein anderes Programm verwirklicht – die Schilderung der ungarischen Geschichte. Obwohl die Herkunft der Ungarn – wie im Mittelalter üblich – auch in diesem Text aufgrund der Heiligen Schrift phantasievoll gedeutet wird, werden die ohnehin knapp verfaßten biblischen Ereignisse gar nicht bebildert. Statt dessen erscheint neben ihnen bloß ein Bild des Schreibers. Die erzählenden Bilder setzen hier am Anfang der eigentlichen Geschichte der Ungarn mit der legendären Verfolgung einer Hirschkuh in Skythien an und kommen gleich danach schon zum ersten Einzug der ungarischen Stämme nach Pannonien, wonach man gleich ein Schlachtenbild zu Attilas Sieg findet, ein Bild, welches mit geringfügigen Änderungen in jedem Ritterroman stehen könnte. Die Bebilderung bleibt also ziemlich stark mit der geschichtlichen Erzählung verbunden – die meistens in den Initialen vorkommenden ikonischen Bilder der bedeutenden ungarischen Führer werden mit den erzählenden Bildern in den Initialen oder in den selbständigen rechteckigen Feldern kombiniert, die die entscheidenden Ereignisse dem geschichtlichen Zeitablauf entsprechend schildern. Ein mit der Chronik Heinrichs vergleichbares, durch die Konzentration auf eine für besonders wichtig gehaltene Epoche der legendären Vergangenheit verursachtes Ungleichgewicht ist hier also nicht festzustellen.

Die Ladislausbilder mußten deshalb in eine ziemlich diszipliniert aufgebaute Struktur des geschichtlichen Erzählens eingegliedert werden. Dementsprechend konnten sie für sich nicht so viel Raum beanspruchen, wie die Willehalmdarstellungen in der früher besprochenen Chronik. Der sonst so häufig abgebildete Kampf des Heiligen mit dem Kumanen wird hier also nur durch ein Bild wiedergegeben[124] (Abb. 28), welches sich übrigens nicht unmittelbar neben anderen Bilder aus dem Leben des Ladislaus befindet, sondern auf seiner „historischen" Stelle, zwischen einem Bild des kinderlosen ungarischen Königs Salamo und seines Brudes David (fol. 36r) und einem anderen Bild, dessen Geschichte sich auf den Einfall der Petschenegen in Ungarn bezieht und für die Ladislausikonographie nur insoweit eine gewisse Bedeutung hat, als die ungerechte Teilung der Kriegsbeute auch Ladislaus betrifft (fol. 37v – Abb. 29). Gleich danach entwickelt sich weiter die Geschichte des Konfliktes zwischen Geisa und Salamon (fol. 39b). Wenn Ladislaus in diesen Bildern erscheint, so bleibt doch neben ihm auch Geisa im Zentrum der Aufmerksamkeit: so z.B. wenn Ladislaus einen Engel mit Krone über dem Haupt Geisas erblickt (fol. 42r, Abb. 30), wenn die Prinzen über König Salomon siegen (fol. 43r, Abb. 31), oder wenn Ladislaus das Wunder mit dem Hirsch in Vác als eine Engelserscheinung deutet (fol. 44r, Abb. 32). Allein in dem schon oben erwähnten Bild der Flucht von Salomon vor dem Engel mit dem feurigen Schwert über Ladislaus Haupt (fol. 46r, Abb. 33) ist Ladislaus eindeutig der Wichtigste.[125] Die Szenen, die mit dem Kampf gegen Salomo verbunden sind, könnten den Betrachter an die verwickelten Ereignisse im Leben des Heiligen erinnern, daher sind sie völlig vereinzelt geblieben: sie kommen in anderen Handschriften oder in anderen Gattungen nicht mehr vor. Sie finden ihre Begründung nur im Kontext der relativ nüchternen historischen Erzählung, und nicht mehr in anderen Bildzyklen, für deren Funktion die erbaulichen oder den Heiligen feiernden Absichten des Auftraggebers entscheidend waren. Interessanterweise werden aber auch die später geschilderten Verdienste des Königs



41. „Ungarisches Legendarium", Codex vat.lat.8541, fol. 84r

– gleich mit seiner Krone gemalt (Abb. 11). Auch in der Bilderzählung der Chronik wird doch die ursprüngliche Zurückhaltung bald reichlich kompensiert, wenn in einer Szene zwei Engel – um die allzu verwickelten irdischen Argumente mit einem Hinweis auf seine himmlische Legitimation gleich zu überbieten – geschildert werden, wie sie die Krone aufs Haupt von Ladislaus setzen (fol. 46v., Abb. 36).

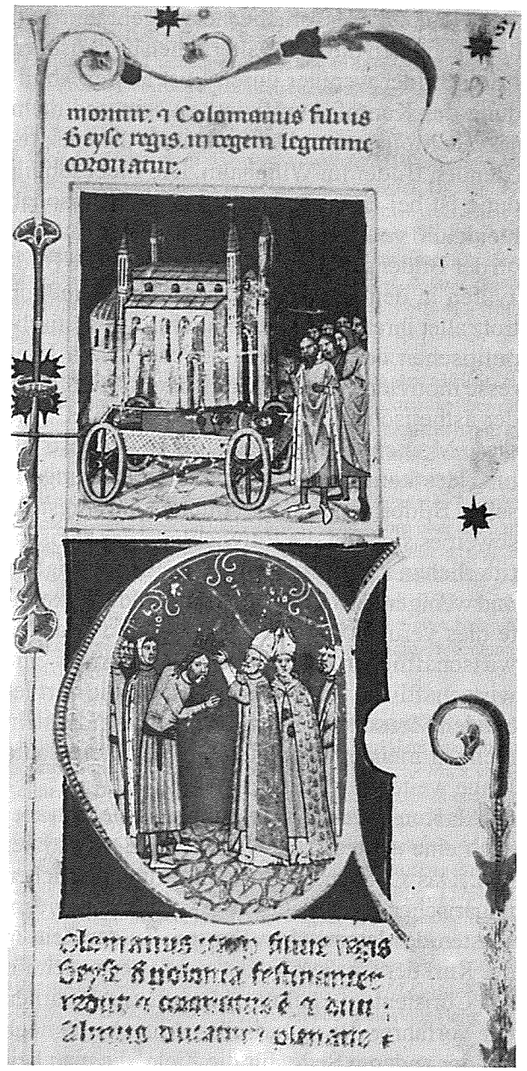
Für die Struktur der Bildausstattung der Chronik und für die Rolle der Ladislausbilder hier ist es auch bezeichnend, daß sich die oben erwähnten Bilder aus dem Kampf der Fürsten gegen Salomo auf fol. 41-43 (Abb. 31 und 37) in der kreisförmigen Rahmung am unteren Blattrand befinden, ohne daß sie die Größe des Feldes vermindern würden, in dem sich der Text befindet. Dies deutet darauf hin, daß sie beim Schreiben des Textes nicht beabsichtigt und erst nachträglich in den Zyklus eingefügt wurden. Möglicherweise wäre dann für ihre Entstehung nicht der Gestalter des Textes verantwortlich, sondern der Illuminator oder der Auftraggeber, der sie sich erst später wünschte.

Der Zyklus mit dem Leben des Heiligen Ladislaus im „Ungarischen Legendarium" stellt wenigstens in zweifacher Hinsicht einen im Rahmen der hier untersuchten Werke besonderen Typus der Bilderzählung dar. Erstens ist die Auswahl der Bilder durch die Struktur der Legende motiviert. Zweitens beinhaltet die Handschrift ausgenommen die *tituli* zu den einzelnen Bildern keinen Text.

Das 24 Bilder auf 6 Seiten umfassende Programm des Zyklus wählte zu seinem Hauptheldenden den König Ladislaus. Daher beginnt es mit seinem Ritt nach Stuhlweisenburg (Bild I, fol. 80r. – Abb. 38*)*, wo seine legendäre Krönung (Bd. II) und eine Prozession (Bd. III) stattfindet. Die Rolle der kirchlichen Würdenträger in den beiden letztgenannten Bildern ist unübersehbar. Auf der ersten Seite kommt die wunderbare Speisung seines Heers (Bd. IIII). Die folgenden zwei Seiten (fol. 81v und 82r, Abb. 39 und 40) werden

Ladislaus, wie seine Listigkeit bei der Belagerung von Krakau (fol. 49v, Abb. 34 rechts oben)[126] oder der Bau der Kathedrale von Várad (Großwardein, fol. 50r, Abb. 35 links unten) nur in dieser Handschrift verbildlicht. Nur[127] das Bild des Kampfes mit dem Kumanen, wo er die nach den zeitgenössischen Vorstellungen besten Eigenschaften seines Charakters zeigte, wird in anders fundierten Erzählungen seinen wichtigen Platz finden. Allerdings nicht ohne gewisse Veränderungen – im Kontext der historischen Erzählung der Chronik wird Ladislaus auch in diesem Bild der historischen Wirklichkeit entsprechend zwar mit einem Heiligenschein, aber noch ohne Krone dargestellt, weil er ja noch kein König war (Abb. 13). In den anderen Bildzyklen wurde er meistens – um den Betrachter nicht mit den „unwichtigen" Details unnötigerweise zu belasten

von seinem Kampf gegen den Teufel in einer Kirche beherrscht (Bd. VI-IX). Sehr wahrscheinlich ist auch die Niederbrennung des Hauses der Petschenegen (Bd. V) und die uns bereits bekannte Geschichte des antiheidnischen Kampfes (Bd. X-XIII, statt Kumanen nennt man hier die Tataren, aber die Geschichte ist identisch) in diesem Zusammenhang zu verstehen. Auf der folgenden Seite (fol. 83v, Abb. 17) klingt diese Geschichte aus und seine Ruhe nach dem Kampf (Bd. XIIII) wird mit der heilbringenden Wirkung der Heiligen Jungfrau (Bd. XV) parallelisiert. Dann wird er noch auf wunderbare Weise in die Luft erhoben (Bd. XVI. Man stelle sich nur vor, wie ein Psychoanalytiker die Verbindung dieses Wunders mit der Ruheszene interpretieren würde!). Auf den folgenden zwei Seiten (fol. 84r und 85v, Abb. 41) ist er (mit der Ausnahme von Bd. XVII, wo er mit dem böhmischen König den Bruderkuß tauscht) nach seinem Tode (Bd. XVIII) nur durch die von ihm verursachten Wunder präsent. Das auch in der Bilderchronik vorkommende (Abb. 42) Wagenwunder (Bd. XIX) wird mit einer Prozession begleitet (Bd. XX). Die letzte Seite gehört seinem Begräbnis (Bd. XXI), der Verehrung seines Grabs (Bd. XXII) und der Bestätigung dieser Verehrung durch ein Wunder (Bd. XXIII und *Ultima*). Die Wunder werden hier also geschickt mit den kirchichen Ritualen und dem religiös motivierten Kampf verbunden, weswegen in diesem Zyklus die intensivste kirchlich-religiöse Deutung einer „ritterlichen" Geschichte aus allen hier besprochenen Beispielen festzustellen ist. Vielleicht ist es kein Zufall, das gerade diese Handschrift die prächtigste von allen hier besprochenen ist.



42. Budapest, Országos Széchényi Könyvtár, Clmae 404, *fol. 51r*

D. Mangelnde einheimische Tradition als eine Ursache des ostmitteleuropäischen Konservativismus

Im Laufe unserer komparatistischen Untersuchung haben wir mehrmals festgestellt, daß die künstlerische Entwicklung im mittelalterlichen Ungarn bei der Übernahme der Neuigkeiten der ritterlichen Epik und ihrer Illustrationen insgesamt ziemlich zurückhaltend war: erstens sahen wir, daß die literarische Gattungsentwicklung im mittelalterlichen Ungarn keine ritterliche Roma-

ne in der Landessprache hervorgebracht hat; dann schienen die mittelalterlichen ungarischen Kampfbilder weniger durch Lust an der Abbildung des Kampfes motiviert zu sein und mehr sakrale Momente zu beinhalten, als die entsprechenden Bilder im Willehalm. Die Liebesabbildung ist bei einer Andeutung geblieben, sodaß hier kaum von einer primär erotischen Motivation der Bilder gesprochen werden darf. Die Bildzyklen in den Handschriften waren schließlich trotz aller ihrer Pracht mehr durch die dynastisch-politischen oder kirchlich-erzieherischen Interesse motiviert, als primär auf eine Befriedigung der ästhetischen Bedürfnisse ausgerichtet. Alle diese Momente berechtigen uns zu der Feststellung des konservativen Charakters der ungarischen Bildproduktion im Mittelalter, wenigstens soweit es sich um die Entwicklung der höfisch-ritterlichen Kultur handelt. Mehr Ernsthaftigkeit und weniger Freude an der Welt – wodurch konnte dies verursacht werden? Waren die Urachen wirtschaftlicher Art? Gab es schon damals eine wirtschaftliche Rückständigkeit, die die dort lebenden Menschen zu Schwermut führte? Es steht nicht in meiner Kompetenz, diese interessante Frage weiter zu verfolgen.

Als Kunst- bzw. Kulturhistoriker solle man aber auch eine andersartige Ursache in Betracht ziehen: Das Christentum war im mittelalterlichen ungarischen Staat nicht so tief verwurzelt, wie im Westen des lateinischen Europa. Zu der Zeit, in der Karl der Große für oder wenigstens auch für das Christentum kämpfte, kämpfte die Mehrheit der Vorfahrer der ungarischen Aristokratie noch auf der anderen Seite, für die Ziele, die man keineswegs als christliche bezeichnen darf. Und eben aus dieser Zeiten stammt die Willehalm-Tradition. Im elften Jahrhundert, als die einheimische ungarische christliche Tradition in entscheidenden Momenten ihre Form gewann, waren einige aus der Karlszeit stammende Gedanken und Geschichten seit mehreren Generationen tief im Gedächtnis der führenden westeuropäischen Völker verwurzelt und vielfach legendär ausgeschmückt. Eine spätere Transformation und phantasievolle Bearbeitung dieser Tradition konnte also nicht mehr alle Werte uminterpretieren, die mit ihr zusammenhängen – für die Grundlagen der christlichen Kultur dieser Völker war also diese Transformation weder global, noch unmittelbar gefährlich. Im Ungarn gab es dagegen noch im elften Jahrhundert einen latenten Widerstand gegen das Christentum, wie es auch die heidnischen Aufstände zeigen, von denen noch die Chroniken des 14. Jhs., u.a. auch die bereits mehrmals erwähnte Bilderchronik ein sehr lebendiges Bild zeichen konnten.[128] Das Schreckenbild dieser mörderischen Aufstände beschäftigte also auch die Phantasie der Auftraggeber der Ladislaus-Bildzyklen. Ist es dann so unverständlich, daß ihnen eine zu große Freiheit in der Gestaltung der Vergangenheit nicht besonders willkommen war, obwohl sie auch einige der entsprechenden westeuropäischen Werken gekannt haben mochten? Man braucht sich sicher zu fühlen, um gefahrlos der Phantasie freien Lauf lassen zu dürfen. Dieses tiefe Gefühl der Sicherheit scheint der führenden Schichten der ungarischen Gesellschaft des vierzehnten Jahrhunderts noch nicht vergönnt gewesen zu sein.

ANMERKUNGEN

[1] Siehe in: *Die Parler und der schöne Stil 1350-1400. Europäische Kunst unter den Luxemburgern. Bd. 4.* Köln 1980, S. 144-148. Das Thema war nicht völlig neu: bereits T. GEREVICH hatte in seinem Aufsatz *San Ladislao nelle storia e nell'arte* (in: Corvina, XX, 1942, Nr. 1, S. 187-201) auf den Zusammenhang der Malzyklen aus dem Leben des heiligen Ladislaus mit den illuminierten Handschriften aus dem Bereich der Ritterromane französischen und italienischen Ursprungs hingewiesen. – Vgl. auch Vlasta DVOŘÁKOVÁ: *Zum Prozeß der Typisierung der höfischen Ikonographie des 14. Jahrhunderts.* In: Alicja Karłowska-Kamzowa (Hg.): Gotyckie malarstwo ścienne w Europie środkowo-wschodniej. Poznań, 1977. S. 25-42, S. 39.

[2] Eine Darstellung der Gegenposition siehe in: Lajos VARGYAS: *Nomádkori hagyományok vagy udvari lovagi toposzok? A Szent László-hagyomány vitájához.* Ethnographia, XCIV (1983), S. 296-302.

[3] Gyula LÁSZLÓ: *A Szent László-legenda középkori falképei.* Budapest 1993.

[4] Der Anmerkung über die westlichen Paralellen ist in diesem Buch eine(!) ganze Seite (S. 188) gewidmet, wo man nur zwei Beispiele findet: das erste und wichtigste ist die berühmte romanische Wandmalerei mit den kämpfenden Reitern in der Krypta der Kathedrale von Aquileia, wo es sich vermutlich auch um Verfolgung eines Heiden durch den christlichen Ritter handelt, wobei der erste Reiter nach hinten mit seinem Bogen schießt, genau so, wie der Kumane in den Ladislausbildern. Abgebildet in: George ZARNECKI, Florens DEUCHLER, Irmgard HUTTER: *Romanik, Gotik, Byzanz.* Belser Stilgeschichte, Bd. IV. Zürich 1993, S. 34, Abb. 25. Hier ist das Bild „um 1200" datiert, Gy. László (zit. Anm. 3) datiert nur: „1000 ist aus kostümgeschichtlichen Gründen unannehmbar". Merkwürdigerweise meint László, daß das Bild von Aquileia, das etwa hundert Jahre älter ist, als die ältesten Ladislausbilder, vom Umkreis der Ladislauslegende schöpfen könnte!

[5] In Anführungszeichen, weil diese Auffassung absichtlich solche ethnische Gruppen in der Bevölkerung des mittelalterlichen Ungarns ignoriert, die sich nicht von Nomaden ableiten lassen.

[6] Z.B. die skythischen Gegenstände, über die László spricht (zit. Anm. 3, S. 24f.), sind durch eine Lücke von mehreren Jahrhunderten von den Ladislausbildern getrennt und verlangen übrigens nach einem Beweis der ethnischen Identität von Skythen und altungarischen Nomaden, den man aber im Buch vergeblich sucht; die Volksballade „Molnár Anna" (*ibid.* S. 35f.), die in Lászlós Beweisführung auch eine wesentliche Rolle spielt, ist wiederum zum ersten mal in einer wesentlich späteren Zeit belegbar. Die Verwendung von solchen „Belegen" mutet umso willkürlicher an, als man im Buch von László vergeblich nach den zeitlich und funktionsmäßig nahe gelegenen Beispielen sucht, die es, wie es im Folgenden noch gezeigt wird, im Westeuropa reichlich gibt.

[7] Dieses Problem war dem Autor selbst bekannt. Auf S. 146 der oben (Anm. 1) zitierten Studie spricht er z.B. von den „oben (in seinem Text – I.G.) *kurz skizzierten* Erscheinungen der europäischen Großepik". Leider aber war die methodische Unsicherheit so groß, daß schon der Titel seiner Studie irreführend ist: beim Ladislaus handelt es sich nämlich um keine Brautentführung. Für die Schwere der angesprochenen Fragen ist jedoch bezeichnend, daß auch meine Untersuchung, die sich im Grunde nur einer partiellen Frage widmet, und dabei wesentlich umfangreicher ist, als der ganze von Vízkelety angebotene Überblick, bei weitem nicht alle Einzelheiten klären kann.

[8] Ich denke vor allem an die Anwendung der Methoden, die eine vergleichende Gegenüberstellung von zwei oder mehreren bildnerischen Darstellungen *eines* literarischen Motivs ermöglichen: an eine präzise Registrierung der ästhetischen Qualitäten der optischen Form in der klassischen Stilanalyse Wölfflins, eine ausführliche Beschreibung der abgebildeten Gegenstände bei der Ermittlung der Themengeschichte und an das moderne Nachdenken über verschiedene erzählerische Strategien.

[9] Für Willehalm siehe: *Wolfram von Eschenbach: Willehalm. Nach der Handschrift 857 der Stiftsbibliothek St. Gallen. Mittelhochdeutschen Text, Übersetzung, Kommentar.* Hg. von Joachim Heinzle. Frankfurt a. M. 1991. Variantenverzeichnis S. 1116-1185. Wenn man auf die ganze Guillaume-Willehalm Tradition denkt, wird es noch komplizierter. Für einen Kurzüberblick siehe: Marianne OTT-MEIMBERG: *Karl, Roland, Guillame.* In: V. Mertens, U. Müller (Hg.): Epische Stoffe des Mittelalters. Stuttgart 1984, S. 81-110.

[10] Ich benutze hier diesen Begriff nicht in der Absicht, alle Assoziationen hervorzurufen, die mit der Diskussion über mittelalterliche Typologie verbunden sind, was vor allem damit zusammenhängt, daß in meiner Untersuchung kaum die Rede von Antitypen sein wird. Was aber diese Diskussion betrifft, so nähert sich meine Verwendung des Begriffs in gewissen Aspekten doch der von Friedrich Ohly entwickelten Lehre über die halbbibliche und außerbiblische Typologie (*Halbbiblische und außerbiblische Typologie.* In: Friedrich OHLY: Schriften zur mittelalterlichen Bedeutungsforschung. Darmstadt 1977, S. 361-400), vor allem vielleicht darin, daß ich auch einige Beispiele aufgrund von bestimmten Grundeigenschaften ihrer Bedeutungsstruktur vergleiche.

[11] Der historische Willehalm bzw. Wilhelm war Graf von Toulouse, ein Enkel Karl Martells, der unter Karl dem Großen und dessen Sohn Ludwig dem Frommen die Spanische Mark verteidigte. Im Dezember 804 gründete er das Kloster Gellone, in das er selbst am 29. Juni 806 eintrat und wo er am 28. Mai 812 gestorben ist. Dazu u.a. Wolfram von Eschenbach (zit. Anm. 9), S. 796; – c.f. J. HÖDER, K. RAHNER (Hg.): *Lexikon für Theologie und Kirche.* Freiburg 1957-1965, Bd. X, Sp. 1126: Wilhelm von Aquitanien. Die ältere Ausgabe dieses Lexikons beinhaltet einen kurzen Artikel von A. Zimmermann, wo man auch die Information findet, daß Willhelm v. Aquitanien 1066 von Papst Alexander II. heiliggesprochen wurde. (*LTK*, Bd. X, Freiburg i.Br. 1938, Sp. 889-890.) Auch über Ladislaus siehe *ibid.*, Bd. VI, Sp. 332.

[12] Siehe dazu z.B. U. MONTAG (Hg.): *Wolfram von Eschenbach: Willehalm. Die Bruchstücke der 'Großen Bilderhandschrift'.* Stuttgart 1985, S. 6 und den Gedanken von Norbert Ott zitiert unten Anm. 13.

[13] Beispiele in: W. SCHRÖDER (Hg.): *Die Exzerpte aus Wolframs „Willehalm" in der „Weltchronik" Heinrichs von München* (Texte und Untersuchungen zur „Willehalm"-Rezeption 2). Berlin – New York 1981; und in: Jörn-Uwe GÜNTHER: *Die illustrierten mittelhochdeutschen Weltchronikhandschriften in Versen.* München 1993. Ich zitiere dazu noch einen Gedanken von Nor-

bert H. OTT: *Reich und Stadt. Karl der Große in deutschsprachigen Handschriften.* In: Lieselotte E. Saurma-Jeltsch (Hg.): *Karl der Große als vielberufener Vorfahr. Sein Bild in der Kunst der Fürsten, Kirchen und Städte.* Sigmaringen 1994, S. 107: „Was in den Weltchronik-Kompilationen jedoch fehlt, ist jene literarische Gattung, deren Zentralfigur zwar im englischen Geschichtsbewußtsein, nicht aber im deutschen als Identifikationsinstanz fungiert: der Artusroman. Ihm kommt in Deutschland offenbar nur fiktionale Qualität zu; die Wahrheit der '*historia*' vertreten nur die Gattungen des Antikenromans – 'Alexander' und 'Trojanenkrieg' – und der karolingischen Reichsgeschichte – 'Karl' und 'Willehalm'. Nur sie werden in das heilsgeschichtliche Konzept der Weltchronik integriert und dort illustriert; ..."

[14] Dazu mehr: Norbert H. OTT: *Chronistik, Geschichtsepik, historische Dichtung.* In: Epische Stoffe... (zit. Anm. 9), S. 182-204

[15] Die Kanonisierung der weltlichen Herzöge und Könige begann erst im Hochmittelalter. Einige Beispiele: 1083 – Stephanus I., 1146 – Heinrich II., 1161 – Eduard Confessor(?), 1165 – Karl der Große. Dazu mehr in: J. PETERSON (ed.): *Politik und Heiligenverehrung im Hochmittelalter.* Sigmaringen 1994. Die Daten habe ich zuerst gefunden in Joachim BUMKE: *Wolframs Willehalm. Studien zur Epenstruktur und zum Heiligkeitbegriff der ausgehenden Blütezeit.* Heidelberg 1959, S. 114.

[16] *Vita Sancti Wilhelmi* in Acta Sanctorum, Maii Tomus VI, 1686, S. 811-820.

[17] Legenda sancti Ladislai regis. In: E. SZENTPÉTERY (ed.): *Scriptores rerum Hungaricarum tempore ducum regumque stirpis Arpadianae gestarum. Bd. II.* Budapest 1938, S. 507-527 (hier auch die Varianten der Legende).

[18] Ulrich WYSS: *Die Legenden.* In: V. Mertens, U. Müller (Hg.): *Epische Stoffe...* (zit. Anm. 9), S. 49.

[19] Siehe dazu J. Bumke (zit. Anm. 15), S. 99-100.

[20] Z.B. die Entstehung von *Vita Sancti Wilhelmi* am Anfang des 12. Jahrhunderts steht im Zusammenhang mit dem Kampf des Klosters Gellone um Selbständigkeit gegenüber dem benachbarten Aniane. – Siehe dazu: M. Ott-Meimberg: *Karl, Roland, Guillame.* In: Epische Stoffe... (zit. Anm. 9), S. 85.

[21] Emma URBÁNKOVÁ, Karel STEJSKAL: *Pasionál Přemyslovny Kunhuty. PASSIONALE ABBATISSAE CUNIGUNDIS.* Praha 1975, S. 13-14, 30, 32, 33, 48, 51-56, 60, 73-76 und Abb. 3b.

[22] Karel STEJSKAL: *K obsahovej a formovej interpretácii stredovekých nástenných malieb na Slovensku.* In: Zo starších výtvarných dejín Slovenska. Bratislava 1965, S. 175-223, zitierte Meinung S. 185. Zur Kritik dieser Deutung vgl. meine Studie *Naratívny cyklus zo života sv. Ladislava v ikonografickom programe gemerských kostolov* („Der erzählende Zyklus aus dem Leben des Hl. Ladislaus im ikonographischen Program der Kirchen von Gemer") In: ARS 1996, Nr. 1/3, S. 11-56.

[23] Dies aber würde den Rahmen sprengen, in dem sich die Fragestellung dieser Studie bewegt: es würde nämlich nicht nur mehr Ähnlichkeit, sondern auch neue Unterschiede, sowie andere Quellen ins Spiel bringen. Daher möchte ich jetzt auf die Erörterung dieser Frage verzichten, obwohl sie für ein näheres Studium der möglichen Vorbilder oder Prototypen seiner Bilder wichtig wäre.

[24] Eine Deutung dieser Theorie im Bezug auf Ladislaus und die dazugehörigen Quellenbelege siehe in: László MEZEY: *Athleta Patriae. Szent László legkorábbi irodalmi ábrazolásának alakulása.* In: ders. (Hg.): Athleta patriae. Tanulmányok Szent László történetéhez. Budapest, 1980, S. 37, 38. Für die gründliche Analyse dieser Theorie im gesamten westeuropäischen Mittelalter siehe Ernst H. KANTOROWICZ: *Die zwei Körper des Königs. Eine Studie zur politischen Theologie des Mittelalters.* München 1990.

[25] Gábor KLANICZAY: *Königliche und dynastische Heiligkeit in Ungarn.* In: J. Petersohn (zit. Anm. 15), S. 343-361 spricht auf der S. 350 sogar von einer „staatlichen Kampagne der Heiligsprechungen", wobei er im folgenden sehr überzeugend die politischen Motive dieser Aktivität von Ladislaus bespricht.

[26] Siehe z.B. in: P.-G. CASTEX, P. SURER, G. BECKER: *Histoire de la littérature française.* Paris 1974, S. 18-20.

[27] Siehe dazu: Ronald Michael SCHMIDT: *Die Handschriftenillustrationen des „Willehalm" Wolframs von Eschenbach. Dokumentation einer illustrierten Handschriftengruppe.* Wiesbaden 1985.

[28] Zitiert nach Mezey (zit. Anm. 24), S. 43 und 45.

[29] *Ibid.*, S. 27, Hymnen S. 32.

[30] Der Text ausgegeben in: Szentpétery (zit. Anm. 17), S. 177; hier auf der S. 270 findet man auch die lateinische Version des Textes.

[31] *Willehalm* (zit. Anm. 9), 95,29 – 96,5 (zitierte Übersetzung S. 169). Im Original (S. 168): „nu sag uf dine wipheit:/ ist dir min dar riten leit/ od liep min hie beliben?/ swar mich din rat wil triben/ dar wil ich keren uns an den tot. din minne ie dienest mir gebot/ sit mich enpfienc din güete".

[32] Wyss (zit. Anm. 18), S. 55.

[33] „Unde in hoc notatur, quod fides in mulieribus non sit, quia forte amore stupri illum liberare voluit." – Imre SZENTPÉTERY (ed.): *Scriptores rerum Hungaricarum tempore ducum regumque stirpis Arpadianae gestarum, Bd. I.* Budapest 1937 (Textkritische Ausgabe), S. 369. Die deutsche Übersetzung in: *Die Ungarische Bilderchronik.* Budapest 1961, S. 165.

[34] Siehe dazu Ferenc LEVÁRDY: *Magyar Anjou-Legendárium.* Budapest 1975, S. 17-24.

[35] Mehr dazu in I. Gerát (zit. Anm. 22), S. 15-16.

[36] *Willehalm* (zit. Anm. 9), S. 509-511: „...zwei lôn sint bereit: / der himel und werder wibe gruoz".

[37] Dazu Joachim HEINZLE: *Die Heiden als Kinder Gottes.* Zeitschrift für deutsches Altertum, 123, 1994, Heft 3, S. 301-308 (mit weiterführenden Literatur).

[38] Vlasta DVOŘÁKOVÁ, Josef KRÁSA, Karel STEJSKAL: *Stredoveká nástenná maľba na Slovensku.* Praha – Bratislava 1978, S. 162-169.

[39] Dorothea und Peter DIEMER: *Miniaturen zum Willehalm.* In.: W. von Eschenbach (zit. Anm. 9), S. 1099.

[40] Norbert H. OTT: *Typen der Weltchronik-Ikonographie. Bemerkungen zu Illustration, Anspruch und Gebraussituation volkssprachlicher Chronistik aus überlieferungsgeschichtlicher Sicht.* Jhb. d. Oswald von Wolkensteingesellschaft (ed. Hans-Dieter Mück und Ulrich Müller) 1, 1980/81, S. 29-55. Zitiert nach: Ellen J. BEER: *Die Buchkunst der Handschrift 302 der Vadiana.* in: Rudolf von Ems: Weltchronik. Der Stricker: Karl der Große. Kommentar zu Ms. 302 Vad. Luzern, 1987. S 83.

[41] In diesem Zusammenhang kann man an die Handschrifen denken, in denen mehrere Texte unterschiedlicher Autoren zusammen kamen, meistens aber nur von einem Autor illustriert wurden: hier meine ich nicht die Willehalm-Gruppe mit ihren drei Teilen, sondern vor allem die Chroniken.

[42] „... überblicken wir das kunstgeschichtliche Material zum Rolandsstoff, soweit es uns vorliegt, stellen wir fest, daß, verglichen mit den illustrierten Weltchroniken, bei denen sich eine gewisse ikonographische Tradition mit der Möglichkeit der Gruppenbileung beobachten läßt, eine derartige Möglichkeit für die Handschriften der Karl-Rolands Epik nicht besteht. Zwar werden in Deutschland wie in Frankreich am Ausgang der Romanik bereits überlieferungsgeschichtliche Momente einsichtig, die vornehmlich im Weiterreichen einzelner ikonographischen Motive manifest sind; eine eigentliche Bild-Tradition existiert hingegen nicht, denn dafür sind die wenigen erhaltenen Zyklen inhaltlich und szenisch viel zu verschiedenartig konzipiert, als daß sie auf einen gemeinsamen Nenner gebracht werden könnten." – Ellen J. Beer (zit. Anm. 40), S. 107.

[43] Eine solche, die einzelnen Szenen aus ihrem Zusammenhang isolierende Untersuchung halte ich insofern für berechtigt, als ihre Verbindung und ihre Rolle in dem jeweiligen narrativen Zyklus später noch behandelt wird.

[44] Fol. 255. Die aus der zweiten Hälfte des 12. Jahrhunderts stammende Handschrift ist im Krieg 1870 verbrannt. Etwa zwei Drittel der Miniaturen sind aber in Kopien erhalten geblieben. Ich benutzte die Ausgabe von Otto Gillen (Neustadt, 1979). Herr Prof. Wilhelm Schlink hat mich freundlicherweise darauf aufmerksam gemacht, daß die negative Bewertung der Ritter hier als ein Spezialfall zu beurteilen ist, weil die Handschrift im *Frauen*kloster entstanden ist.

[45] Für die Text-Bild Unterschiede in der „Willehalm"-Handschrift Cod. Guelf. 30.12. Aug.fol. der Herzog August Bibliothek Wolfenbüttel (weiter als Wo zitiert) siehe Dorothea und Peter Diemer (zit. Anm. 39), S. 1097 und 1101.

[46] Außer dem oben in Anm. 45 erwähnten Handschift aus Wolfenbüttel (aus dem 3. Viertel des 14. Jhs.) sind es die folgenden Handschriften: – die Fragmente in München (BSTB, cgm 193, III) und Nürnberg (GNM, Kupferstichkabinett, Kapsel 1604, Hz 1104, 1105), in die 1270er Jahre datiert; – Fragmente aus Berlin (Staatsbibliothek, Ms.germ. fol. 923, Nr. 43 und Ms.germ. fol. 746, Fr. 16), um 1300 datiert; – Codex Vindobonensis 2670 (Wien, ÖNB, Hs.V) im Jahre 1320 vollendet (weiter als *Vind.2670* zitiert); – Codex aus Kassel (Murhardsche Bibliothek und Landesbibliothek, 20 Ms.poet. et roman.1) aus dem Jahre 1334 (weiter als *Kass.* zitiert); – Codex Vindobonensis series nova 2643 (Wien, ÖNB, Hs.W), im Jahre 1387 vollendet (weiter als *Vsn 2643* zitiert).
In der Handschrift der Heidelberger Universitätsbibliothek (Cpg 404, Hs.H) sind nur die Bildbeischriften im Text überliefert.

[47] C.f. Federzeichnungen in Ms. germ. fol. 1416 der Staatsbibliothek Berlin (1. Viertel des 15. Jhs.). „Willehalm"-Partie der Cod. Guelf. 1.5.2. Aug. fol. der Wofenbütteler Herzog August Bibliothek (spätes 14. Jh.) enthält auch Platz für die Miniaturen, die jedoch unausgeführt geblieben sind.

[48] *Képes Krónika. Faksimile-Ausgabe der Clmae 404 Handschrift der Országos Széchényi Könyvtár, Budapest.* Budapest 1987.

[49] *Heiligenleben. „Ungarisches Legendarium". Codex vat.lat.8541.* Faksimileausgabe Zürich 1990.

[50] Beispiele: aus *Wo* (siehe oben Anm. 45): fol. 80r, fol. 83r, fol. 86r (unter mit der Variante – die Gruppe kämpft im Hintergrund, vorne Willehalm mit einem Gegner), fol. 88r; aus *Vind.2670* (siehe oben Anm. 46): fol. 4r, 9r, 66r, 126v, 140r mit der Verfolgung ins Meer, 180r Ausfall aus der Stadt, 226v, 302r mit Rennewart, einen besiegten aus dem Kampf tragend; aus *Vsn 2643* (siehe oben Anm. 46): fol 198v, 211r, 259r, 320r, 321r, 356r, 376v (im Hintergrund); aus *Kass.* (siehe oben Anm. 46) fol. 7v, 9v (noch vor dem Kampf), fol. 10, fol. 11.

[51] Beispiele aus *Wo* (siehe oben Anm. 45): fol. 77r, fol. 90r (hier unten wird Willehalm verfolgt), fol. 95r (hier hat er bei

sich auf dem Pferde den toten Vivianz), fol. 97r, fol. 99v (hier werden die letzten zwei Gegner nacheinander liquidiert), vielleicht auch 114v oben (hier ist die Teilnahme der Gruppe am Kampf nicht eindeutig beweisbar).
Aus *Vind.2670* (Rennewart alleine gegen Gruppe): 206r, 211v, 271r (Willehalm erschlägt zwei Könige); aus *Kass.* (siehe oben Anm. 46) fol. 12.

[52] In *Wo* (siehe oben Anm. 45) fol. 102r oben; in *Vind.2670* (siehe oben Anm. 46) fol. 83r, fol. 152v – Rennewart im Zweikampf zu Fuß (sein Gegner mit Schwert), ähnlich: 240r (Befreiung Rennewarts aus einem Moor), 246r (Rennewart gegen Malifer, zu Fuß, beide mit Keule. Ähnlich in *Vsn 2643* – siehe oben Anm. 46: fol. 280v, auf dem Pferde mit der Lanze noch fol. 326r.), ähnlich mit einer anderen Bedeutung fol. 337r (Bruder Willehalm erschlägt neun Holzdiebe); – *Kass.* (siehe oben Anm. 46) fol 54r. Die Zweikampfdarstellungen findet man auch in den anderen Werken Wolframs, so z.B. das merkwürdige Bild mit den „schwebenden" Kämpfern in der Parzival-Handschrift der bayerischen Staatsbibliothek München (Cgm 19, fol. 49v Mitte). Faksimileausgabe Stuttgart, 1970.

[53] *Wo* (siehe oben Anm. 45) fol. 105r unten.

[54] In *Vind.2670* (siehe oben Anm. 46) fol. 28r; in *Wo* (siehe oben Anm. 45) fol. 36r oben; in *Kass.* (siehe oben Anm. 46) fol. 32r; – Ähnlich in *Vsn 2643* (siehe oben Anm. 46): fol 162v.

[55] In *Vind.2670* (siehe oben Anm. 46) fol. 33v, 79r, 81v, 221v; – *Kass.* (siehe oben Anm. 46) fol. 38r.

[56] *Vind.2670* (siehe oben Anm. 46): 279r, 318v, 319v, 322v (sieht wie ein Gruppenkampf aus), 345r; – *Vsn 2643* (siehe oben Anm. 46): fol. 322r bzw. auch 412r.

[57] Siehe z.B. in: *Képes Krónika* (zit. Anm. 20), fol. 36v.

[58] Zerchneidung der Sehne und Köpfung auch im Codex vat. lat. 8541. fol. 82, fol. 83v (vgl. o.c. Anm. 49).

[59] O.c. (Anm. 48), fol. 46.

[60] Über die Darstellungen des Trojakrieges in der mittelalterlichen Kunst schrieb er: „The illustrations... transpose the Trojan war into an entirely mediaeval *ambiente.* Any sense of history or historical distance is conspicuously absent. They might equally well serve to illustrate some mediaeval *chanson de geste*; ... Their iconographical relatives are rather found in contemporary Bible illustrations, which must indeed have been used wholesale for the creation of this and other early secular cycles." – Hugo BUCHTHALL: *Historia Troiana. Studies in the History of Mediaeval Secular Illustration.* London 1971, S. 9.

[61] Die Faksimile dieser Handschrift wurde in London von Phaidon Press Limited herausgegeben (um 1970, die genaue Zeit ist im Buch leider nicht angegeben). Für die Datierung und Lokalisierung dieser Handschrift siehe Kommentar von Sydney C. Cockerell in dieser Ausgabe, S. 6. Eine Inschrift in diesem Buch bezeugt, daß es vor dem Jahre 1604 in Krakau im bischöflichen Besitz war. Man darf also – die vielfältigen Verbindungen Krakaus mit Ungarn berücksichtigend – vermuten, daß die Handschift auch direkt in Ungarn war. Für unsere Zwecke ist diese Tatsache nicht entscheidend, weil es auch für die mögliche Entstehung des „Ungarischen Legendariums" in Ungarn keine direkte Beweise gibt. – Dazu: *Heiligenleben* (zit. Anm. 49), Kommentarband. (Kodikologische Einführung von Giovanni Morello, Miniaturen kommentiert von Heide Stamm.)

[62] Cockerell (zit. Anm. 61), S. 6.

[63] Seine drei Krönungen zum ungarischen König fanden in den Jahren 1301, 1309 und 1310 statt, danach dauerte noch sein Kampf gegen die Oligarchen. – vgl. *Lexikon des Mittelalters, Bd. V.* München 1991, Sp. 987-988.

[64] Siehe *Ungarisches Legendarium* (zit. Anm. 49), fol. 82. Die Kampfszenen hier sind zwar blutig, aber insgesamt zurückhaltender dargestellt. Meistens sieht man nur zwei bis drei Personen, die dazu noch häufig vom Bildrande teilwise zugedeckt sind, sodaß eine größere Menge der Beteiligten geahnt werden darf. Ganz eindeutig ist diese größere Menge der Kämpfer in der Szene rechts oben angedeutet, wo man zwar nicht diese Kämpfer, dafür aber viele Pfeile sieht, die oben fliegen (dargestellt sind nur fünf davon, aber sie füllen schon den ganzen zur Verfügung stehenden Raum). Stilistisch steht dem „Ungarischen Legendarium" viel näher die sog. Nekcsei-Lipócz Bibel, die sich heute in Washington befindet. In diesem Falle ist die ungarische Herkunft der Handschrift durch die im Rahmen der ursprünglichen Illustration vorkommenden Wappe des Auftraggebers – der übrigens als Schatzmeister von Karl Robert diente – viel besser erwiesen. Dazu mehr in (mit weiterführenden Literatur): *A Nekcsei-Biblia. Legszebb Lapjai.* Budapest – Washington 1988; oder in Meta HARRSEN: *The Nekcsei-Lipocz Bible. A Fourteenth Century Manuscript from Hungary in the Library of Congress.* Washington 1949. Diese Bibelhandschrift enthält jedoch wesentlich weniger Kampfszenen als unser Beispiel: praktisch nur auf fol. 203v (Anfang des Makkabäeraufstandes) und die Köpfung auf fol. 288v (Judith). Was das Stilistische betrifft, wurden die beiden Handschriften entscheidend durch die bolognesische Buchproduktion der ersten Jahrzehnte des 14. Jhs. beeinflußt; – dazu siehe Levárdy (zit. Anm. 34), S. 25-35. In Bologna wurde nämlich einige bedeutende Persönlichkeiten des ungarischen Hofes ausgebildet. Die möglichen Wege gewisser Ideen durch (oder aus) Italien nach Ungarn müssen also nicht unbedingt nur durch Neapel führen.

[65] Die Morgansche Handschrift entspricht dem „Ungarischen Legendarium" auch durch die prinzipiell gleiche Lösung der Text-Bild Beziehungen: die beiden Handschriften beinhalten keinen zusammenhängenden Text, sondern nur die *tituli* zu den einzelnen Bildern. Das Bild ist also in den beiden Handschriften der eindeutig dominante Sinnträger.

Soweit es um andere mögliche Vorbilder geht, sollte man aber auch bedenken, daß sich in der heute nicht mehr erhaltenen Bibliothek des Königs Robert von Anjou in Neapel wahrscheinlich auch die französischen Ritterromane befanden. „By this time French art and literature had gained a firm foothold in the Italian south and had found an active promoter in King Robert (1309-1343), the protector of Petrarch and one of the most enlightened patrons of the age. The King maintained a scriptorium near the palace where he employed not only scribes but also illuminators; we may take it that his library, which was famous in its day but which has unfortunately not survived, also contained manuscripts of the French romances". – H. Buchthal (zit. Anm. 60), S. 16. Zum Problem auch: Cornelia COULTER: *The Library of the Angevin Kings at Naples.* In: Transactions and Proceedings of the American Philological Association, 75, 1944, S. 141-155; – Émile G. LÉONARD: *Les Angevins de Naples.* Paris 1954. Da die Bibliothek nicht überlebte, und die genannten Rekonstruktionsversuche mir momentan unzugänglich sind, kann ich jetzt diese Spur nicht weiter verfolgen.

[66] Diese werden natürlich sehr oft mit dem Davidzyklus verbunden, wie in der Msc. Bibl. 59 der Bamberger Staatsbibliothek. – Dazu: Gude SUCKALE-REDLEFSEN: *Der Buchschmuck zum Psalmenkommentar des Petrus Lombardus in Bamberg.* Wiesbaden 1986. Zugleich Faksimile. Die Kampfszenen hier auf fol. 3 beiderseitig und fol. 4v. Das Buch beinhaltet auf der SS. 28-35 auch einen lesenswerten Überblick über Davidzyklen in ihrem Kontext bis zum 12. Jahrhundert.

[67] Diese Daten neulich in: *794 – Karl der Große in Frankfurt am Main. Ein König bei der Arbeit.* Ausstellungskatalog. Sigmaringen 1994, S. 109.

[68] Dazu: *Utrecht-Psalter.* Faksimileausgabe Graz, 1982. Der Psalter befindet sich heute als Ms.32 in Utrecht, Bibliotheek der Rijksuniversiteit. Kämpfende Engel vor allem auf fol. 32v und 74, Gott auf fol. 43v, Manus Dei auf fol. 85. Andere Kämpfe (einseitige Tötungen nicht gerechnet) auf: fol. 15 beiderseitig, 25r, 76v, 77r; – Auf fol. 30v findet man eine Darstellung des unbewaffneten Zweikampfes zu Fuß. Für die Abbildungen in Ilias Ambrosiana (Mailand, Cod.F.205 P.inf.; auch Ilias picta genannt) siehe Faksimileausgabe Bern, 1953. Die Abhängigkeit der Kampfdarstellungen in den Psaltern von der antiken Tradition erwähnt im Zusammenhang mit den ähnlich inspirierten Mosaiken auf der Seiten des Hauptschiffes der römischen Kirche Santa Maria Maggiore auch André GRABAR: *Christian Iconography. A Study of Its Origin.* Princeton 1968, S. 49.

[69] Für andere Beispiele und weiterführende Literatur zu diesem Problem siehe Ute SCHWAB: *Die Zweikämpfer von Monkwearmouth.* In: H. Keller, N. Staubach (ed.): Iconologia sacra. Mythos, Bildkunst und Dichtung in der Religions- und Sozialgeschichte Alteuropas. Festschrift für Karl Hauck zum 75. Geburtstag. Berlin – New York 1994, S. 496-518. Mit diesen Beispielen kann man auch die Versuche der in der Einleitung genannten ungarischen Forscher konfrontieren, die die Wurzeln der Ladislauslegende in den nomadischen Zeit zu zeigen versuchten. Das Spektrum der möglichen archetypischen Varianten ist so breit, daß praktisch alle Theorien, die die ältere Tradition im nationaltypischen Sinne zu deuten versuchen, mit einem ähnlichen, dabei aber geografisch und ethnisch anders situierten Vergleichsbeispiel konfrontiert werden können. Ein weiteres Beispiel für die etwas andere Kampfszene in der Psalmenillustration aus der Zeit um 900 ist das Psalterium aureum (Codex Sangallensis 22), Kampfszene auf pag. 141. Abgebildet in: Christoph EGGENBERGER: *Psalterium Aureum Sancti Galli.* Sigmaringen 1987, Abb. 14. Ein späteres Beispiel (Zweikampf zu Pferd, Psalter aus San Millán de la Cogolla, 11. Jh.) findet man in: Rita LEJEUNE, Jacques STIENNON: *Die Rolandssage in der mittelalterlichen Kunst.* Brüssel 1966, Bd. II., Abb. 7.

[70] *Mosaner Psalter-Fragment.* Faksimileausg. mit einem Kommentar von Hanns Swarzenski. Graz 1974. Die Schlachtszene auf fol. 1v mit dem titulus: „Hic abraam cu(m) ccc v(er)nac(u)lis suis lib(er)avit loth regesq(ue) sodomor(um) cu(m) o(mn)i substantia eor(um)".

[71] Dies könnte dann vielleicht auch zur Erklärung des „Programs" der Bildausstattung dieser Handschrift beitragen, in dem es relativ viele Schlachtenszenen gibt – es wäre nämlich einfacher, eine bekannte Vorlage mit einigen kleinen Änderungen zu wiederholen, als die Lösungen für die allzu spezifischen Themen zu suchen. Wenn man aber auf diese Weise das Programm deuten würde, dann müßte man auch für andere häufig vertretene Szenen eine mögliche „universale" Vorlage angeben können. Bei solchen Szenen, in denen es thronende Personen gibt, wäre dies sicherlich nicht besonders überraschend. Generell ist aber in Wo (siehe oben Anm. 45) doch eine Tendenz zur Mannigfaltigkeit vorhanden, die die Qualität des Künstlers, seinen Einfallsreichtum bezeugt.

[72] Fol. 3v, fol. 10 beiderseitig, fol. 11r, fol. 12r, fol. 13r, fol. 14 beiderseitig, fol. 16v, fol. 21r, fol. 22r, fol. 23v, fol. 24 beiderseitig, fol. 29v, fol. 30v, fol. 32v, fol. 33r, fol. 34v, fol. 36v, fol. 39r, fol. 40r, fol. 41r, fol. 42r, fol. 45v, fol. 46v: Zweikampf zu Fuß, jedoch auch mit einem Schwert. Die Szenen des Kampfes von bzw. unter Stadtmauer, die auch unter den oben augezählten zu finden sind, bleiben ohne Parallele in den Bildern der Ladislauslegende, sind jedoch in den Handschiften von „Willehalm" mehrmals vertreten.

[73] Fol. 13v, fol. 15v, fol. 24r rechts oben, fol. 36r.

[74] Fol 15r unten links. – A. Vízkelety (zit. Anm 1), S. 147-148 hat die Szene mit Samson und Dalila richtig – ohne jedoch konkrete Beispiele zu nennen – als ein mögliches Vorbild für die Darstellung des nach der Tötung des Gegners ähnlich ruhenden heiligen Ladislaus angesprochen.

[75] Matthäus 5,39. – Zitiert nach der *Zürcher Bibel,* Ausgabe Zürich 1966. Ebenso das folgende Bibelzitat: Mat. 10,34.

[76] Siehe z.B. Edo OSTERLOH, Hans ENGELLAND (ed.): *Biblisch-Theologisches Handwörterbuch.* Göttingen 1954, S. 530.

[77] Universitätsbibliothek Heidelberg, Codex Pal.Germ.112 (weiter als *He* zitiert). Die Faksimileausgabe herausgegeben von Siegfried Joost und Walter Koschorreck, Wiesbaden 1970, mit einem Einführungsband von Wilfried Werner und Heinz Zirnbauer. Zur Datierung siehe dieses Band, S. 19. Zur Handschrift siehe auch P. KERN: *Bildprogram und Text.* In: Zeitschrift für deutsches Altertum..., 101, 1972, S. 244-270.

[78] *He*, fol. 63r.

[79] Roland *He*, fol. 74v, Olivier fol. 76v.

[80] *He*, fol. 114v.

[81] *He*, fol. 85v.

[82] *He*, fol. 98r.

[83] Cod.Bos.q 6 der Universitätsbibliothek Jena, Kampfszene auf fol. 9v und fol. 53v, abgebildet bei Heinz Zirnbauer (zit. Anm. 77), S. 100 und 121.

[84] *Ibid.*, S. 124, 130, Abb. S. 94. Die englischen Einflüsse werden durch die englische Herkunft der zweiten Frau Heinrichs des Löwen erklärt, da dieser wohl der Auftraggeber der Rolandslied-Handschrift war (*ibid.*, S. 116, 117).

[85] *Vsn 2643* (siehe oben Anm. 46): fol. 382r.

[86] Und wahrscheinlich nicht nur da: ein Zyklus der Wandmalereien aus dem Leben Karl des Heiligen entstand in den Jahren vor dem 6. Mai 1123 im Zusammenahng mit den politischen Plänen des damaligen Papstes, Callixtus II. in Rom, in der Kirche Santa Maria in Cosmedin. Leider ermöglicht uns der schlechte Erhaltungszustand dieser Bilder keine gesicherten Aussagen über das eventuele Vorkommen und ggf. Aussehen der Kampfszenen in diesem Zyklus. – Zu den Bildern mehr in: R. Lejeune, J. Stiennon: *Die Rolandssage* (zit. Anm. 69, Bd I., S. 47-56; Bd. II., Abb. 20-29). In diesem Buch findet man auch die Abbildungen einer erhaltenen Kampfszene aus Pavia (Museo Civico, auf 2. Viertel des 12. Jahrhunderts datiert, Abb. 8), sowie ein noch älteres spanisches Beispiel (Sarkophag der Dona Sancha, Benediktinerkloster in Jaca, datiert auf Ende des 11. Jhs., Abb. 9), wo die kämpfenden Ritter mit Samson parallelisiert wurden wahrscheinlich noch als ein traditionelles psychomachisches Thema (*ibid.*, S. 27). Dieses Werk sollte als Vorbild für die kämpfenden Ritter in Cluny („La belle Piérre", um 1160) dienen (vgl. Bd. II., Abb. 10 und Bd. I., 28). Nach der Meinung der Autoren ereignete sich in der Zeit nach 1120 eine Wandlung des ursprünglich symbolistischen Themas in eine realistischer aufgefaßte Kampfdarstellung (Bd. I., S. 29).

Ein Beispiel für eine allegorisch gemeinte Darstellung der zwei zu Fuß kämpfenden bewaffneten Ritter findet man im späten 12. Jh. auch in Deutschland: ich meine den Blatt aus dem *Speculum Virginum* heute im Kestner Museum Hannover (eine farbige Abb. in Charles R. DODWELL: *The Pictorial Arts of the West 800-1200.* New Haven and London, 1993, S. 281, Abb. 280). Einige allegorisch gemeinte Kampfdarstellungen findet man auch im *Hortus deliciarum* (wie oben Anm. 44): auf fol. 11v sind sogar *Gemini* im *Zodiakus* im Zweikampf zu Fuß dargestellt. Auf fol. 199v – 203 findet man die über mehrere Seiten sich erstreckende Darstellung des Kampfes der Tugenden gegen die Laster (geht auf die *Psychomachia* des Prudentius zurück), woran ganze Ritterscharen teilnehmen. Sehr interessant ist die Darstellung auf fol. 215, wo die zwei Ritter als kleine Marionetten gegeneinander kämpfen, was mit dem Satz *In ludo monstrorum designatur vanitas vanitatum* kommentiert und Salamos fragenden Geste begleitet wird. Diese künstlerische Verurteilung des Zweikampfes mutet erstaunlich modern an. In der allegorischen Darstellung des Gebäudes der Kirche auf fol. 225v kämpfen wiederum die mit Schwert und Schild ausgerüsteten Engeln gegen die Dämonen.

[87] Die Frage, ob es sich dabei um ein Fenster mit der Karlsgeschichte und ein Fenster mit der Geschichte des ersten Kreuzzuges oder nur um ein Fenster mit beiden diesen Themen handelte, ist in der Forschung umstritten. Für die jeweiligen Argumente siehe Louis GRODECKI: *Les vitraux de Saint-Denis: étude sur le vitrail aux XII^e siècle.* Bd. 1, Paris 1978, S. 115-121; – Elisabeth A. R. BROWN, Michael W. COTHERN: *The Twelfth-Century Crusading Window of the Abbey of Saint-Denis: Praeteritorum enim recordatio futurorum est exhibito.* Journal of the Wartburg and Courtauld Institute, XLIX, 1986, S. 1-40. Die Datierung Grodeckis scheint jedoch auch für die neuere Forschung plausibel zu sein: „The panels themselves (man meint die erhaltenen Fragmente – I.G.) their glass, technique and style – argue for their ascription to the twelfth century". – Brown, Cothern, wie oben, S. 12. Auf den S. 21-33 stellen diese Autoren mehrere durch die Analyse der schriftlichen historischen Quellen gewonnenen Gründe dafür vor, daß das Fenster erst in der Zeit des Amtsnachfolgers von Suger – Abt Odo von Deuil (1151-62), vielleicht im Jahre 1158 entstanden ist. Für die allgemeinere Fragen der Chorverglasung in Saint-Denis kann man mit Gewinn CAVINESS, Madeline HARRISON: *Suger's Glass at Saint-Denis: The State of Research.* In: Paula Lieber Gerson (Hg.): Abbot Suger and Saint Denis. A Symposium. New York 1987 konsultieren.

[88] Diese findet man in Bernard de MONTFAUCON: *Les Monuments de la monarchie françoise, qui comprennent l'histoire de France...*, Bd. 1. Paris 1729. Bild XXIV-XXV, L-LIV.

[89] *Ibid.*, Bilder L oben, LII oben, LIV, die Hervorhebung des Zweikampfes auf LIII unten.

[90] *Ibid.*, Bilder L unten, LI oben, LII unten, LIII oben.

[91] „Depicting historical, non-saintly individuals (Charlemagne was not canonized until 1165) performing actions unconnected with relics or miraculous occurences, these panels are without parallel in twelfth century" (Brown, Cothern, wie Anm. 87, S. 8). Seine Heiligsprechung mit Gutheißung des damaligen Gegenpapstes Paschalis III. wurde ohnehin von Rom nicht anerkannt: c.f. *LTK*, Band V., Freiburg i.Br. 1933, Sp. 828.

[92] Für Datierung und weiterführende Bibliographie siehe Shirley Ann BROWN: *The Bayeux Tapestry. History and Bibliography.* Woodbridge 1988. Die besten Photos findet man in David M. WILSON: *Der Teppich von Bayeux.* Frankfurt und Berlin, 1985 (Orig. London, 1985). Die Kampfdarstellungen hier S. 22, 23 und SS. 57-73. Die Köpfungsszene S. 70. Die nackten Figuren S. 14, 17, 52-53.

[93] Schirley Ann BROWN: *The Bayeux Tapestry and the Song of Roland.* Olifant, 6, Nr. 3 und 4, 1979, S. 339-350. Die Autorin selbst summarisiert ihre Ergebnisse folgendermaßen: „It is suggested, that the many consonances between the BT and the secular *chansons-de-geste* were deliberate and further that the person who created the narrative for the BT was familiar with the *Song of Roland* through some as-yet-unidentified tradition". – *Ders.* (zit. Anm. 91), S. 133.

[94] Vgl. dazu R. Lejeune, J. Stiennon: *Die Rolandssage* (zit. Anm. 69), Bd. I., S. 19-25; – Bd. II., Abb. 1-6 (auch Vergleich mit Kapitellen aus Fruniz). Auf beiden Orten sehen die Autoren die Darstellungen des Glaubenskriegs neben denen des „Waffenstillstands" (Versöhnung der christlichen Ritter als eine Parallele zu den Stabilisierungsbemühungen des Papstes Urban II.). Die Darstellungen, in denen nicht gekämpft wird, fallen aus dem Rahmen unserer Fragestellung aus. Daneben vermuten die Autoren, daß viele Gläubige kurz nach der Entstehung dieser Werke eine spontane Umdeutung im Sinne der Rolands- und Kampfdarstellungen durchgeführt haben.

[95] *Ibid.*, S. 31-46.

[96] So haben es Lejeune und Stiennon beschrieben, ohne sich jedoch genauer um die Szene im Tympanon zu kümmern, und schon gar nicht um die Zusammenhänge mit dem Hauptthema der Fassade. Dabei sollte man die Architravszenen gerade in diesem Zusammenhang verstehen können. Sie sollten also die Frage beantworten, warum man ausgerechnet im Zusammenhang mit dem Jüngsten Gerichts die Szenen aus einem völlig anderen Text so genau schilderte, wie sie es vermuten.

[97] Lejeune und Stiennon (zit. Anm. 69, S. 81-85) die die Szene wieder als Rolands Kampf mit Ferragut identifizierten, erklärten diese Frau kurzerhand für eine „Personifizierung der Kirche, die den Sieg ihres Ritters erwartet". Uns ist es bereits geläufig, daß dies nicht mit solcher Selbstverständlichkeit als einzige Möglichkeit angenommen werden kann.

[98] Über die Bedeutung von Saint-Denis für die Entwicklung der Kreuzzugsideologie im Zusammenhang mit der bildenden Kunst siehe Ellen J. Beer (zit. Anm. 40), S. 105.

[99] Zum Thema siehe neulich Stephen G. NICHOLS, Jr.: *Romanesque Signs. Early Medieval Narrative and Iconography.* New Haven and London 1983, vor allem S. 95-110; und die Kritik seiner Deutung in Wolfgang KEMP: *Sermo corporeus. Die Erzählung der mittelalterlichen Glasfenster.* München 1987, S. 20-22. Die gründlichste Deutung des Fensters findet man in Clark MAINES: *The Charlemagne Window at Chartres Cathedral: New Considerations on Text and Image.* Speculum 52, 1977, S. 800-823; hier findet man auch die Abbildungen. Die für uns relevanten Kampfszenen unter Nr. 4, 14, 17 und 22 (jetzt 16) auf Fig. 2-4 zwischen S. 104-105. Die Szene mit den blühenden Lanzen Nr. 15, ausgelegt auf der S. 813-814. Die Studie von Maines ist auch insoweit interessant, als sie sehr gründlich zeigt, wie schwer es sein kann, selbst in einem so berühmten und literarisch ziemlich gut begleiteten Beispiel die abgebildeten Personen und Szenen richtig zu identifizieren.

[100] Nach Maines (zit. Anm. 99), S. 803 ist die literarische Quelle dieses Teiles *Descriptio qualiter Karolus Magnus clavum et coronam Domini a Constantinopoli Aquisgrani detulerit*, abgedruckt in Gerhard RAUSCHEN: *Die Legende Karls des Großen im XI. und XII. Jahrhunderet.* Leipzig 1890, aufgrund der Handschriften in Paris und Wien. Bei Maines findet man auch weiterführende Literatur zum Problem.

[101] Die Quelle nach Maines (zit. Anm. 99), S. 804: die in den mehreren (49) Handschriften erhaltene *Historia Karoli Magni et Rotholandi* von Pseudo-Turpin. – Dazu siehe auch: Hans-Wilhelm KLEIN: *Die Chronik von Karl dem Großen und Roland.* München 1986.

[102] Siehe dazu auch den Aufsatz von Dieter KARTSCHOKE in: *Heinrich der Löwe und seine Zeit.* Katalog der Ausstellung Braunschweig 1995, Bd. 1. München 1995, S. 58-62. Das Interesse an diesem Stoff sieht der Autor eher als „durch die genealogische Repräsentation motiviert zu sein".

[103] Zum Schrein siehe neulich Hans MÜLLEJANS (ed.): *Karl der Große und sein Schrein in Aachen.* Aachen 1988, für die Fragen der Ikonographie vor allem den Aufsatz von Ernst Günther GRIMME auf der S. 124-135.

[104] Vgl. oben A.B.1. und Anm. 24.

[105] Dazu: *Heinrich von Veldeke: Eneas-Roman. Vollfaksimile des Ms. germ. fol. 282 der Staatsbibliothek Berlin.* Einführung und kodikologische Beschreibung von Nikolaus Henkel, kunsthistorischer Kommentar von Andreas Fingernagel. Wiesbaden 1992; – *Gottfried von Strassburg: Tristan und Isolde. Faksimile-Ausgabe des Cgm 51 der Bayerischen Staatsbibliothek München.* Stuttgart 1979.

[106] In einigen Szenen von Eneas wird eine Stadt angestürmt, d.h. daß sie zwar Paralellen in Willehalm-Handschriften finden, im Hinblick auf die Bilder der Ladislauslegende jedoch uninteressant sind. Es gibt aber auch andere Kampfszenen und gerade diese sind „turnierartig" dargestellt; zweimal wird sogar ohne Rüstung gekämpft, was in einem Krieg kaum passieren konnte. (*Eneas* – wie oben Anm. 105 – fol. 32v, fol. 42r.) Das „Turnierartige" deutet auf die späteren höfischen Handschriften hin, man denke z.B. an die berühmte Mannesische Liederhandschrift, in deren Zyklus sich die Kampfbilder gleich wie hier mit den interessanten profanen Liebesszenen verbinden und wo die Helden offensichtlich mehr Genuß am Kampf finden, wenn sie dabei von edlen Frauen beobachtet werden. Hier aber ist es noch kein „Theater", die zuschauenden Frauen werden noch nicht dargestellt, obwohl der Eindruck ihrer Präsenz aufgrund der rechteckigen „Kulisse" im Hintergrund vielleicht entstehen konnte. Diesen merkwürdigen Hintergrund gibt es aber in allen Szenen, auch in solchen, die sich eindeutig – wie Sturm auf eine Stadt oder Anschiffung – unter freiem Himmel abspielen sollten. Die Kampfszenen in der Münchener Tristan-Handschrift auf fol. 10, 11v, 37, 48, 86 beidersseitig; auf fol. 67r kämpft der offensichtlich nicht helige Tristan, sogar erfolgreich mit einem Drachen, ähnlich wie der Ritterheilige Georg. Ein Zweikampf zu Pferd wird zweimal unmittelbar vor dem Kampf zu Fuß dargestellt, also in einer ähnlichen Verbindung, wie in den Ladislausbildzyklen. (*Eneas* – wie oben Anm. 105 – fol. 50v, fol. 53r.) Diese Gliederung ist nicht so vereinzelt – man findet ähnliches z.B. auch in den Reliefbildern von S. Zeno in Verona. So wird es von Ott kommentiert: „Die Kampfdarstellung ist in zwei Phasen gegliedert, die die Ikonographie literarischer Stoffe weiterhin bestimmen werden: den Kampf zu Pferd mit der Lanze und den Kampf zu Fuß mit dem Schwert. Roland durchbohrt in der ersten Station den Heiden mit seinem Speer, doch verhindert dessen *magische Unverwundbarkeit* (kursiv I.G.) seinen Tod – erst in der zweiten Kampfphase gelingt es, Ferragut an seiner einzig verwundbaren Stelle, dem Nabel, tödlich zu treffen." – Norbert H. Ott (zit. Anm. 14), S. 452. Ein weiteres Beispiel für diese Nachfolge findet man abgebildet auch in Strickers Karl in St. Gallen (*Ms.302 Vad.*, fol. 66r) – Faksimileausgabe Luzern, 1987 (zit. Anm. 40).

[107] Siehe dazu die Faksimile-Ausgabe: *Képes Krónika* (zit. Anm. 48). Das befreite Mädchen steht neben der oben erwähnten Kampfszene (fol. 36v) und beteiligt sich nicht am Kampf.

[108] *Heiligenleben. „Ungarisches Legendarium"* (zit. Anm. 49), fol. 83v.

[109] In *Wo* (zit. Anm. 45) die Bettszene auf fol. 70 oben (sogar mit Musik) unmittelbar nach der Taufe von Arabel und ihrer Hochzeit mit Willehalm (fol. 67); in *Codex Vindobonensis 2670* nach den gleichen Szenen (Taufe Arabels fol. 53v, Hochzeit fol. 56, Hochzeitsnacht fol. 59, auch mit Musik; sehr ähnlich, nur kleiner, anders gerahmt und ohne Musik die Hochzeitsnacht Rennewarts mit Alyse auf fol. 175v und Malifers mit Penthesilea fol. 324. Höchst wahrscheinlich wurde hier nach einer Vorlage gearbeitet). In den Fragmenten aus München und Nürnberg wurde die Szene nicht erhalten; aufgrund der Darstellung des zärtlichen Abschieds Rennewarts von Alyze auf *Cgm 193*, III, Bl. 3v und der ständigen Begleitung des Textes mit den Bildern kann man aber vermuten, daß hier die Liebesszenen sogar mannigfaltiger sein könnten. Im Kasseler Codex (siehe oben Anm. 46) findet man keine entsprechende Szene. *Vsn 2643* (zit. Anm. 46) wurde zwar gelegentlich – ähnlich wie einige der späteren Handschriften Wenzels IV. – mit ein wenig lasziven Figuren der Bademädchen dekoriert (z.B. fol. 2., 66v); die eigentliche Bettszene kommt trotz meheren Verlobungs- bzw. Heiratsbildern nicht vor, es kommt höchstens zu einer Umarmung (fol. 307r). Dafür gibt es hier mehrere Szenen, in denen wir einen Ritter sehen, wie er vor seiner Dame kniet (z.B. fol. 198v).

[110] Siehe oben Anm. 105. Die Liebesszene unter dem Baum auf fol. 11v, nach der Hochzeit natürlich schon im Bett (fol 13r); Minnekrankheit: fol. 11r, 66v, 69 beiderseitig, 71v, 73r; Selbstmord der Dido fol. 17v. Auf fol. 39r Mars und Venus, vom betrogenen Vulkanus im Netz gefangen. Anbetung von Frau Minne 69r.

[111] *Gottfried von Strassburg: Tristan* (zit. Anm. 105) Listiger Weg zur (auch körperlichen) Liebe noch vor der Heirat und ihre magische Heilungskraft auf fol. 10 beiderseitig, Listen der ehebrecherischen (und durch den Minnetrank hervorgerufenen) Liebe fol. 76, 82 und 90, 101 beiderseitig (90v und 101v die Entdeckung). Die Wirkung des Minnetranks auf die Pflanzen auf dem Grabe der beiden Verliebten fol. 107.

[112] Siehe Robert-Henri BAUTIER u.a. (ed.): *Lexikon des Mittelalters, Bd. IV.* München 1989, Sp. 2102-2103.

[113] Siehe dazu: *Die Manessesche Lieder-Handschrift. faksimile Ausgabe.* Einleitungen von Rudolf Sillib, Friedrich Pauzar und Arthur Haseloff. Leipzig 1929. Die hier relevanten Szenen vor allem: fol. 17, 22v, 24, 26, 33v, 42, 446v, 52, 54, 61v, 63, 64, 69, 70v, 71v, 76v, 76v, 82, 98, 110, 121, 151, 158, 162v, 164v, 166, 169v, 178, 179, 181v, 183v, 190v, 192v, 194, 196, 197, 201, 204, 231, 237, 247v, 249v, 251, 252, 256v, 257v, 258, 261, 271, 281v, 285, 299, 300, 302, 311, 314v, 316v, 319, 321v, 323, 342, 394, 395, 397, 407, 410, 413v. Es gibt darunter natürlich mehrere Parallelen zu einigen Willehalm-Bildern; insoweit es aber für den Vergleich mit Ladislaus nicht besonders wichtig ist, werde ich auf eine genauere Analyse verzichten. Für weitere Informationen zu dieser in der ersten Hälfte des 14. Jahrunderts entstandenen Handschrift siehe auch Claudia BRINKER, Dione FLÜHLER-KREIS u.a.: *Die Manessische Liederhandschrift in Zürich.* Ausstellungskatalog, Zürich 1991, und Eltmar MITTLER, Wilfried WERNER (ed.): *Codex Manesse.* Katalog zur Ausstellung, Heidelberg 1988.

[114] Karl von AMIRA: *Die „große Bilderhandschrift von Wolframs Willehalm".* In: Sitzungsberichte der Königlich Bayerischen Akademie der Wissenschaften. Philosophisch-philologische und historische Klasse, Jg. 1917, 6. Abhandlung. München 1917, S. 15.

[115] K. von Amira (zit. Anm. 114), S. 29. Amiras Untersuchungen könnten auch sonst mit modernen Denkrichtugen verglichen werden: so findet man bei ihm eine ausführliche Besprechung der Bedeutungen der Bekleidung von handelnden Personen (vgl. Jacques LE GOFF: *Kleidungs- und Nahrungskodex und höfischer Kodex in Erec und Enide.* In: Ders.: Phantasie und Realität des Mittelalters. Stuttgart 1990, S. 201-217), oder in seiner Abhandlung über die Hangebärden in den Bilderhandschriften des Sachsenspiegels (1905) eine Untersuchung des Semantik der Geste ohne semiotische Terminologie (vgl. François GARNIER: *Le langage de l'image au Moyen Age. Signification et symbolique. T. 1.* Paris 1982, vor allem S. 133-246; – *T. 2.* Paris 1989, S. 67-159).

[116] Zitert oben (Anm. 46); – Vgl. auch die Kommentare und Abbildungen in den Ausstellungskatalogen Tilo BRANDIS, Jörg Peter BECKER (ed.): *Glanz alter Buchkunst. Mittelalterliche Handschriften der Staatsbibliothek Preusischer Kulturbesitz Berlin.* Wiesbaden 1988, S. 131-132 und Tilo BRANDIS u.a. (ed.): *Zimelien. Abendländische Handschriften des Mittelalters aus den Sammlungen der Stiftung Preussischer Kulturbesitz Berlin.* Wiesbaden 1975, S. 139 und 166.

[117] Dazu: Robert FREYHAN: *Die Illustrationen zum Casseler Willehalm-Codex.* Mit 57 Lichtdrucktafeln. Marburg 1927.

[118] Siehe dazu Dorothea und Peter Diemer (zit. Anm. 39), S. 1098.

[119] *Ibid.*, S. 1101.

[120] So zwischen fol. 99v und 100v, 102 und 103, 105 und 106, 114v und 115v.

[121] Cf. Werner SCHRÖDER: *Die Exzerpte aus Wolframs „Willehalm" in der „Weltchronik" Heinrichs von München.* Berlin – New York 1981, S. XVII.

[122] Für die Themen der Bilder und ihre Lage siehe Jörn-Uwe GÜNTHER: *Die illustrierten mittelhochdeutschen Weltchronikhandschriften in Versen.* München 1993, S. 395-403. Andere Chroniken mit den erhaltenen Malanweisungen zitiert hier S. 43.

[123] Zur Bilderchronik siehe Ernő MAROSI: *Kép és hasonmás.* Budapest 1995, S. 31-66.

[124] Siehe oben Anm. 107.

[125] Ernő Marosi (zit. Anm. 123, S. 37) sieht im Bilde eine Parallele zur bekannten Begegnung vom Papst Leo und Atilla.

[126] Heide STAMM in ihrem Kommentar zur Ausgabe des *„Ungarischen Legendariums"* (zit. Anm. 49) meint auch hier auf fol. 81v im Bilde V. die Belagerung der Krakauer Burg zu sehen. Da das Bild den *titulus „Q(uo)m(odo) cremabat(ur) dom(us) bissenor(um) p(er) ex(er)cit(um)."* trägt, und tatsächlich auch die Niederberennung eines Burges, und nicht den listigen Krakauer Sieg von Ladislaus zeigt, kann ich ihre Meinung nicht teilen.

[127] Die einzige mögliche Ausnahme wäre die Abbildung des Wagens mit dem Leichnam von Ladislaus, wie er auf wunderbare Weise ohne Pferde und ohne menschliches Zutun seinen Weg nach Várad fand (fol. 51r), die man auch im *„Ungarischen Legendarium"* (zit. Anm. 49, fol. 84r) findet. Ilona BERKOVITS (*Die ungarische Bilderchronik.* Budapest 1961, S. 313-314) bemerkte richtig, daß die Abbildung der Szene in der Chronik nicht aus ihrem Text geschöpft wurde.

[128] Vgl. *Die Ungarische Bilderchronik* (zit. Anm. 33), S. 157-158.

Ich danke der Mellon-Foundation für die großzügige Unterstützung meiner Forschungen in Wolfenbüttel und den Mitarbeiter der Herzog-August-Bibliothek für ihre Hilfbereitschaft.

Ebenso möchte ich Herrn Prof. Dr. Wilhelm Schlink für die freundliche Lektüre des Manuskripts und seine Anregungen danken.

Willehalm a Ladislav – boj a láska v textoch i obrazoch

(Resumé)

V rámci diskusií medzi maďarskými bádateľmi sa v osemdesiatych a devädesiatych rokoch rokoch vynorila otázka západoeurópskych predlôh, resp. paralel k naratívnym obrazovým cyklom zo života sv. Ladislava. Napriek tomu sa však nestala témou rozsiahlejšieho systematického výskumu. Cieľom prítomnej štúdie je prispieť k vyplneniu tejto medzery komparatívnym prieskumom ladislavovských obrazových cyklov vo vzťahu k ilustráciám stredonemeckých rytierskych románov *Willehalm*, ich textovej i obrazovej tradícii. V centre pozornosti pritom stojí otázka typu bojujúceho svätca, dôležitá pre obe skupiny diel.

Časť A. sa sústreďuje na textové predpoklady porovnania obrazových cyklov (ide najmä o iluminácie rukopisov, vymenovaných v pozn. 45-49). Willehalm i Ladislav sa od väčšiny hrdinov rytierskych románov odlišujú tým, že boli skutočne existujúcimi, historickými osobami, a ich život sa preto stal i témou kronikárov. Obidvaja sa prejavili i ako hrdinovia v protipohanskom boji a boli neskôr vyhlásení za svätých napriek tomu, že v bojoch usmrtili množstvo svojich protivníkov. Život obidvoch bojovníkov inšpiroval najskôr vznik hagiografických legiend. Ďalšiu spoločnú črtu možno vidieť v tom, že každý z nich – i keď v rôznom zmysle – zachránil ženu pred pohanmi. Význam spoločných čŕt oslabujú niektoré rozdiely. Tieto sa týkajú odlišného spoločenského postavenia kráľa Ladislava a markgrófa Willehalma, no najmä literárneho obrazu oboch postáv. Už od 12. storočia sa Willehalm (resp. Guillaume) na rozdiel od Ladislava stal i hrdinom rytierskych románov, ktoré patrili ku tradícii *chansons de geste*, a nesústreďovali už na jeho neskorší mníšsky život, ktorý pôvodne odôvodňoval jeho svätosť, ale na vojenské úspechy a rytierske cnosti. Básnici obohacovali jeho život o nové detaily s cieľom vybudovať zaujímavé rozprávanie. Literárny hrdina tak postupne zatienil historickú postavu. Jednou zo špecificky rytierskych cností, ktorých vedomé pestovanie ho odlišuje od Ladislava, je i programová služba svojej dáme. V Ladislavovom prípade zasa aj neskoršie texty podčiarkovali predovšetkým jeho kresťanské cnosti. Tento druhový i hodnotový rozdiel súvisí možno i s rozdielom v jazyku, ktorým boli tieto diela písané (v prípade Willehalma národný jazyk, lepšie zrozumiteľný aristokratom, ako latinčina klerikov, v ktorej vznikli takmer všetky stredoveké diela o Ladislavovi), čo implikuje nielen rozdielnosť autorov, ale i cieľového publika. Oproti sebapochopeniu v rámci služby dáme, ktoré charakterizovalo literárneho Willehalma, sa v kronikárskych textoch o sv. Ladislavovi prejavujú prvky tradičnej asketickej ideológie s jej nepriateľstvom voči žene. Takisto chýba v ladislavovských textoch príbeh vzniku lásky, ktorý tvoril centrálnu tému prvej časti neskoršej willehalmovskej trilógie. Ďalším rozdielom je, že v ladislavovských textoch sa pohania nikdy nechápu ako deti božie, ako v prípade slávneho monológu *Gyburg* z Wolframovho románu. Naopak – i obrazové stvárnenie Ladislavovho príbehu občas narába s démonizáciou pohanov.

Časť B. sa venuje otázke obrazovej tradície. Napriek tomu, že sa doterajšiemu skúmaniu ilustrovaných rukopisov *Willehalma* nepodarilo dokázať ikonografickú tradíciu v zmysle priamej vzájomnej závislosti, takúto tradíciu odborná literatúra nepopiera v prípade jednotlivých obrazových motívov, ktoré sa stali súčasťou cyklov. Môj záujem sa sústredil predovšetkým na dve skupiny obrazových motívov, relevantné pre porovnanie s ladislavovskými cyklami – bitevné scény a znázornenie lásky. Pri prieskume tradícií týchto motívov som opakovane prekračoval nielen hranice vyššieopísaných skupín textov, ale i hranice výtvarných druhov s cieľom pripraviť predpoklady zmysluplného formulovania a azda i zodpovedania dvoch základných otázok: 1, ako mohlo v západnej tradícii dôjsť k vzniku obrazov, v ktorých sa osoby, považované sa svätí, zobrazujú ako aktívni účastníci krvavých bojov; 2, Nakoľko pozemskou musela, ale aj – nakoľko pozemskou smela byť láska hrdinu k žene, aby sa mohla stať témou obrazu? Pri hľadaní odpovede na prvú otázku sa zameriavam na viacero obrazových príkladov znázornenia bojov na život a na smrť, či už tieto primárne niesli sakrálne konotácie, alebo slúžili zábave. Najskôr členením bitevné scény skúmaných obrazových cyklov do niekoľkých skupín podľa charakteru motívu (boj na koni alebo na zemi, ozbrojený alebo bez zbroje a pod.), potom sa vydávam na cestu hľadania obrazových predlôh. Základným prameňom obrazových motívov mohli v oboch prípadoch byť ilustrácie Biblie, predovšetkým historických kníh Starého zákona, Žalmov a Apokalypsy. V prípade ilustrácií žalmov sa korene obrazovej tradície dajú sledovať až po antické stvárnenie bojových scén (podobnosť *Utrechtského žaltára* a rukopisu *Ilias Ambrosiana*), čo oprávňuje domnienku o kresťanskom prehodnotení antických predlôh na počiatku stredovekej tradície zobrazovania bojov. Ako prostriedok tradovania mohli slúžiť obrazové predlohy v podobe „univerzálnych" bitevných scén, ktoré sa pri používaní zasadzovali do konkrétneho kontextu variovaním detailov ikonografického riešenia.

V prípade zobrazenia kresťanských bojovníkov sa však musel riešiť i teologický problém rozporu medzi hlásaním neprotivenia sa zlu násilím (ktoré vychádza hlavne z Mat 5,39 a ď.) a potrebou ideologického odôvodnenia protipohanských vojnových aktivít. Obrazy bojujúcich svätcov dokladajú, že v stredoveku existovala tradícia bojovnej interpretácie kresťanstva, ktorá stojí v ostrom protiklade k neskorším pocifistickým výkladom tohto náboženstva. V tomto zmysle sú obrazy bojujúceho Ladislava a Willehalma príbuzné ilustráciám iných textov, napr. *Piesne o Rolandovi*, ktorá takisto ako Willehalm vychádza z historických faktov, súvisiacich s protipohanskými bojmi za Karola Veľkého. Výklad a funkciu bojových scén však ovplyvňovalo aj ich znázorňovanie v iných výtvarných druhoch. Cykly s tematikou protipohanských bojov vznikali vo vitrážach (obraz bojov Karola Veľkého v St. Denis a Chartres), v stavebnej plastike (Cluny, Angoulême, Verone), relikviároch (Aachen, strecha Karlovho relikviára). Oveľa profánnejšie znázornenia bojov sa zachovali v jedinečnej tapisérii z Bayeux, tu však je sporné, či ich ovplyvnila tradícia *chansons de geste*. Oproti rozmachu kultu Karola Veľkého vo francúzskej monarchii i vo Svätej rímskej ríši národa nemeckého neexistovali vo vrcholnostredovekom Uhorsku politické predpoklady pre prijatie kultu cisára. Západoeurópske rytierske romány navyše obsahujú i obrazové cykly, ktorých vznik bol primárne motivovaný nie nábožensky, ale esteticky. Aj keď medzerovito zachovaný obrazový materiál neumožňuje presne dokázať priamu líniu tradovania bojových motívov, predsa je možné konštatovať, že v štrukturálne podobných spoločnostiach vrcholnostredovekej latinskej Európy plnil obraz kresťanského bojovníka, patriaceho k vedúcim spoločenským vrstvám, analogické funkcie: legitimizoval, ba až sakralizoval aktuálny protipohanský boj, heroizoval jeho účastníkov a tým prispieval i k odôvodneniu ich výnimočného sociálneho postavenia, pričom navyše vyvolával i dojem pevného zakotvenia prítomného stavu v dávnej minulosti. Z tohto dôvodu nie je možné považovať za dostatočné vysvetlenie bojových scén ani ich ahistorické odvodzovanie z akýchsi archetypických predlôh vo vedomí národov.

Pri vzniku scény odpočinku v ladislavovskom cykle sa nedá vychádzať z textov, no možno predpokladať vplyv zmeny spoločenského postavenia ženy pod vplyvom dvorsko-rytierskej kultúry. V *Obrázkovej kronike*, ktorú poznačila tradičná mizogýnna ideológia, scéna chýba, hoci dievčina už má na hlave korunu. Vo vatikánskom legendáriu obsahuje scéna elementy, ktoré podčiarkujú jej nábožensko-symbolický význam (paralela s Pannou Máriou, umiestnenie svätožiary, koruny i štítu hrdinu). Napriek tomu, že cykly vo vidieckych kostoloch nábožensko-symbolickú vrstvu scény čiastočne oslabujú, ostáva jej stvárnenie veľmi zdržanlivé, takže – i keď by malo ísť o odškodnenie za utrpenie boja, ktoré sa rytierskemu hrdinovi dostalo od ženy – neexistuje dôkaz o tom, žeby malo mať inú než duchovnú povahu. Scéna sa navyše vždy dala chápať len ako výraz púhej vďačnosti za záchranu. Oproti tomu obrazu lásky medzi mužom a ženou vo *Willehalmovi* nechýba jej rozvinutá fyzická dimenzia. Vývin lásky medzi hrdinom a ženou od nesmelých dotykov až po manželské lôžko bol v prípade Willehalma aj explicitnou obrazovou témou, hoci – na rozdiel od ilustrácií iných literárnych diel vo vrcholnostredovekom Nemecku (*Tristan*, *Eneas*) – sa pritom neprekračuje rámec, daný kresťanskými etickými normami. Za väčším záujmom o pohlavnú lásku i v prípade kresťanského hrdinu Willehalma treba vidieť i rozdielne očakávania dobového publika.

Časť C štúdie sa venuje základným formálnym charakteristikám typu obrazového rozprávania a ich možným implikáciám pre dejiny mentalít tvorcov i publika. V rámci skupiny Willehalm pritom existujú rozdielne riešenia vzťahu textu a obrazu – od paralelity obrazového rozprávania k textovému, rovnakej, aká sa objavuje i v skupine právnych kódexov *Sachsenspiegel*, ktoré mohli slúžiť i analfabetom ako náhrada čítania až po voľný výber motívov na ilustráciu, predpokladajúci rekonštrukciu súvislosti na základe čítania textu. Rozdiely sa objavovali i v úlohe, ktorú zohrávali pri koncipovaní programu obrazovej výzdoby pisári – niekedy vymedzili rámec pre ilustráciu v texte, pričom spravidla určili i námet obrazu, inokedy boli ilustrácie vložené dodatočne vo forme samostatných listov. Výstavba obrazových cyklov poukazuje nielen na interpretáciu textu – napr. tým, že sa prednostne ilustrovali najzaujímavejšie pasáže – no jednoznačne dokladá i primárne estetickú motiváciu vzniku obrazov. Ilustrácie histórie protipohanských bojov, ktoré zahŕňali i Willehalmov príbeh, sa neobjavovali len v rytierskych románoch. V jednej kronike (Cod. Guelf. 1.5.2. Aug. fol.), tvorí história protipohanských bojov približne tretinu celého rozsahu, teda akýsi ostrov, porovnateľný svojou veľkosťou s biblickými či antickými dejinami. Oproti tomu sa Ladislavmu protikumánskemu boju v *Obrázkovej kronike* venuje len jediný obraz, presne za-

členený na miesto, ktoré mu prisúdilo disciplinované historické rozprávanie. Ani zvyšné obrazy z jeho života nestavajú na mýtizácii bojov, ale výber motívov sa podriaďuje cieľu historicky legitimizovať právne sporné postavenie svätého kráľa na uhorskom tróne. Výber scén ladislavovského cyklu v jedinečnom Vatikánskom Legendáriu, sa zasa podriaďuje štruktúre legendy – religiózne motivovaný boj sa spája s obrazom zázrakov a cirkevných rituálov, čo mimoriadne zdôrazňuje cirkevno-nábožensky orientovaný kontext „rytierskeho" príbehu, oveľa viac, než to bolo obvyklé v ostatných analyzovaných príkladoch.

Analýzy, obsiahnuté v prvých častiach štúdie dokázali, že umelecký vývoj v stredovekom Uhorsku bol pri preberaní špecifických motívov rytierskej epiky a jej ilustrácií veľmi zdržanlivý. Pri porovnaní so západoeurópskymi paralelami sa obrazová produkcia stredovekého Uhorska ukázala ako veľmi konzervatívna, podriadená buď dynasticko-politickým, alebo nábožensko-didaktickým cieľom. Záverečná časť štúdie je venovaná pokusu o vysvetlenie tohto fenoménu. Nie je v mojej kompetencii posúdiť, či sa väčšia vážnosť a potláčanie radosti z tohto sveta mohlo vyvinúť v dôsledku horších hospodárskych podmienok. Napriek tomu si však myslím, že každý pokus o vysvetlenie by mal zohľadniť kultúrnohistorický fakt, že tradícia kresťanskej interpretácie protipohanského boja nebola v Uhorsku natoľko hlboko zakorenená, ako príbehy a myšlienky, ktoré sa s ním v západoeurópskych krajinách spájali minimálne od čias Karola Veľkého. Estetická transformácia týchto príbehov, určená pre úzku vrstvu aristokratických objednávateľov preto nemohla viesť k prehodnoteniu všetkých hodnôt, ktoré boli s touto tradíciou spojené. V Uhorsku 14. storočia – ako dokladá i *Obrázková kronika* – však fantáziu objadnávateľov obrazových cyklov ešte stále zamestnávali strašné výjavy pohanských povstaní 11. storočia, povstaní, ktoré neboli vonkajším, ale vnútorným ohrozením tejto spoločnosti. Možno preto sa objednávatelia sa necítili dostatočne istými nato, aby umožnili transformovať Ladislavov príbeh do zábavnejšej a svetskejšej polohy.

Štúdia vznikla v súvislosti s riešením grantovej úlohy VEGA č. 2/3019/96 „Témy a ich kontexty v umení 14.-15. storočia na Slovensku".

Príspevok ku štýlovej charakteristike rastlinnej ornamentiky v architektúre tretej štvrtiny XIII. storočia (Explikácia na dekore kláštorného kostola znievskych premonštrátov)

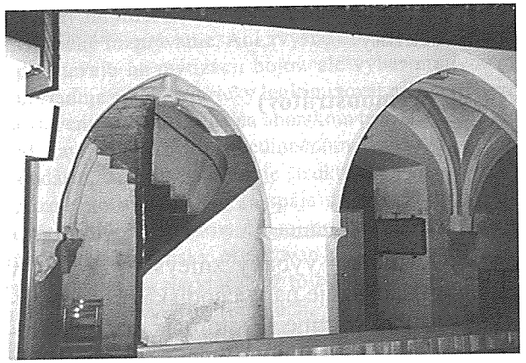
Luboš KÜRTHY

Rastlinná ornamentika tvorí svojím významom nezanedbateľnú súčasť výzdoby svetskej i sakrálnej architektúry 13. storočia, ktorá môže slúžiť ako jeden z dôležitých momentov pri datovaní a upresnení štýlového charakteru tvaroslovných článkov, ako i celkovom hodnotení kvality ich kamenárskeho opracovania. Štýlová analýza, opierajúca sa výhradne o znalosť vývoja typológie jednotlivých prvkov tvaroslovia (napríklad krycie dosky, nosné články...) by bez dôsledného rozboru rastlinného dekoru mohla v niektorých prípadoch dospieť ku nejednoznačnému výsledku. Pre stredoeurópske umenie predovšetkým druhej a tretej štvrtiny 13. storočia je totiž príznačná štýlová pluralita, prejavujúca sa napríklad paralelným, významovo odstupňovaným používaním archaických i pokročilých foriem v rámci jednej stavebnej dielne. Mnohé retrospektívne motívy tak môžu byť v skutočnosti prejavom dobovo aktuálnej tendencie i v pomerne neskorom období po polovici 13. storočia. Datovanie sa potom musí opierať skôr o výskyt relatívne „najpokročilejších" prvkov (napríklad určitý druh naturalizmu v rastlinnej ornamentike), obsiahnutých vo vyjadrovacích prostriedkoch tvaroslovného aparátu.

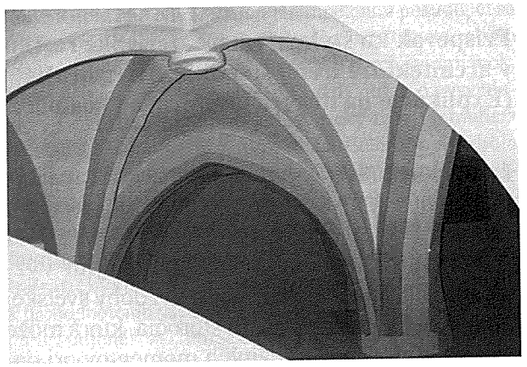
V slovenskom prostredí reprezentuje zložitú situáciu stredoeurópskeho umenia tretej štvrtiny 13. storočia napríklad architektonická plastika v kláštornom kostole bl. Panny Márie, ktorý dal vybudovať panovník Belo IV.[1] pre novozaložený premonštrátsky konvent pod kráľovským hradom Turiec (Kláštor pod Znievom, okr. Martin).

Rastlinná ornamentika (podobne ako i typologická skladba)[2] nosných článkov, tvoriacich súčasť formálnej výbavy znievskej dielne, v mnohom nadväzuje na východiská predznamenané v druhej štvrtine 13. storočia a zároveň reaguje na aktuálne podnety umenia po roku 1250. Významnou črtou znievskej dielne je variabilnosť základných motívov, prejavujúca sa nielen v typológii článkov, ale i v rámci jednotlivých kompozičných vzorcov ich vegetabilnej ornamentiky. Súbor konzol a hlavíc, zachovaných v interiéri kláštorného kostola, predstavuje uzavretý celok, ktorého rastlinná výzdoba svojím usporiadaním (na ploche týchto článkov) vytvára niekoľko základných skladobne kompozičných šablón, utváraných v podstate jednoduchým adičným pripájaním jednotlivých autonómnych prvkov.

Prvý, početne najviac zastúpený a zároveň z kompozičného hľadiska najzložitejší typ, predstavujú dvojice navzájom voči sebe zrkadlovo obrátených polpalmiet, vždy s jedným, v spodnej časti na ne nadväzujúcim päťlaločnatým listom (konzoly č. 5, 6, 9 a hlavice prípor č. I a V). Pevne stanovený základný vzorec je v rámci tohto typu obmieňaný jednak pomocou jednoduchého striedania vzájomných pomerov veľkostí palmetových a päťlaločnatých listov (porov. tento pomer na konzolách č. 5 a 6, prípadne na hlavici prípory č. I) a zároveň i rôznym spôsobom ich formálneho prevedenia či umeleckého poňatia (naturalistická verzus štylizovaná ornamentika). Druhý typ predstavuje jednoduchú schému, kedy sú jednotlivé listy voľne kladené v jednom rade vedľa seba, avšak bez vzájomného vzťahu (konzola č. 10, hlavica prípory č. VI). Niekde uprostred medzi naznačenými riešeniami sa nachádza spôsob rozmiestnenia rastlinnej výzdoby hlavi-

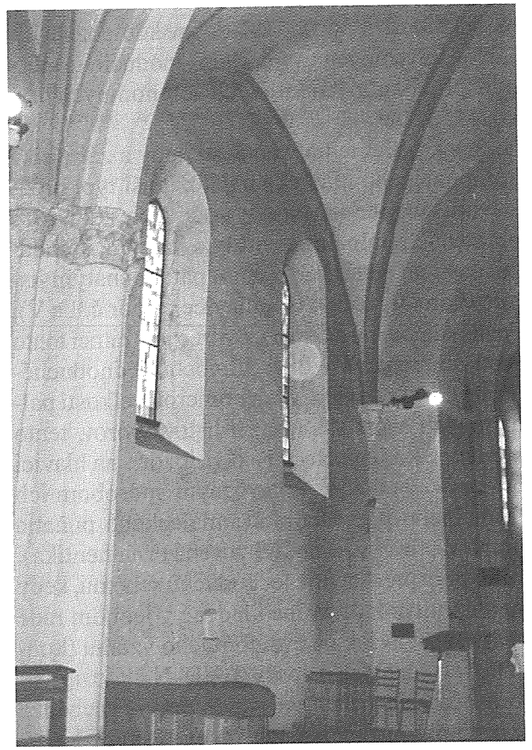


1. *Západná tribúna*



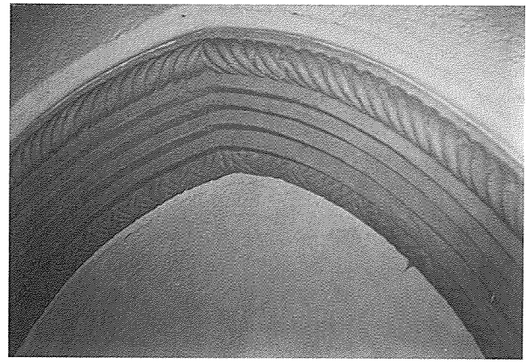
2. *Západná tribúna*

3. *Pohľad do priečneho chóru*

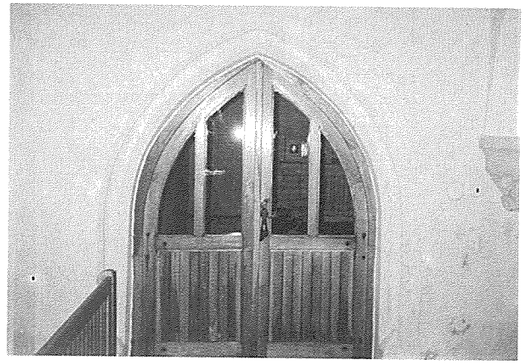


ce prípory č. IV, na ktorej sú vedľa seba kladené dvojice navzájom zrkadlovo obrátených polpalmiet, usporiadaných v dvoch radoch nad sebou, čím vzniká akýsi priebežný ornamentálny vlys.

Spôsob usporiadania listov, s ktorým sa stretávame v rámci znievskou dielňou najčastejšie používaného typu kompozičnej schémy, nadväzuje v zjednodušenej podobe na bohatú výzdobu vzdušných košovitých hlavíc udomácnených v stredoeurópskom prostredí už od prvých desaťročí 13. storočia (napr. kaplnka sv. Michala vo franskom Ebrachu). V užšej spodnej časti týchto, v zásade ešte románskych[3] nosných článkov, boli zväčša rozmiestnené jednoduché trojlaločnaté (kapitulná sieň v Oseku, cca 1235) alebo päťlaločnaté listy (Anežský kláštor v Prahe), zatiaľ čo vrchný, konvexne vydutý kôš utvárali krivky navzájom sa neusporiadane prepletajúcich palmetových úponkov. Pred polovicou storočia tvorili všeobecne rozšírené košovité hlavice významnú súčasť tvaroslovného aparátu aj tých podunajských stavieb, ktoré sa rozhodujúcim spôsobom podieľali na formovaní štýlovej orientácie znievskej dielne. Zhodné kompozičné zjednodušenie výzdoby (pokrývajúcej rovnako ako v znievskom presbytériu plochu kalichovej hlavice), však možno sledovať až začiatkom tretej štvrtiny 13. storočia na nosných článkoch v kráľovskej kaplnke cisterciánskeho kláštora v



4. *Severný portál v lodi*

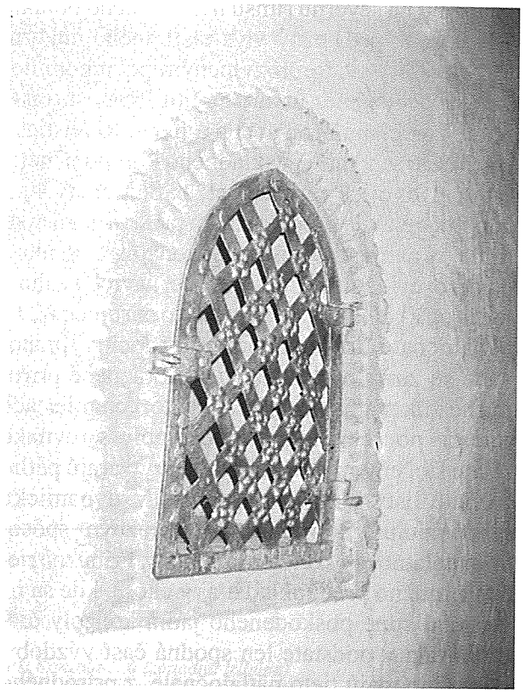


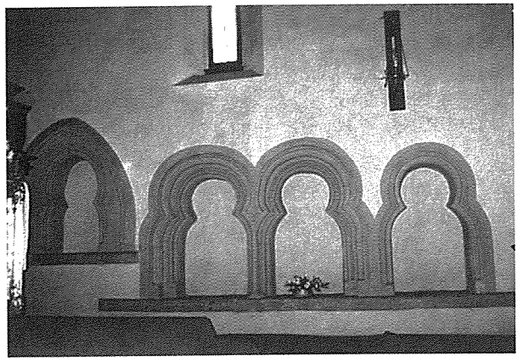
5. *Južný portál v lodi*

západočeských Plasoch.[4] Časť rastlinnej výzdoby znievskych článkov charakterizuje poňatie zodpovedajúce štylizovanej ornamentike 2. štvrtiny 13. storočia. Jednoduché dužinaté listy, viac alebo menej plasticky vystupujúce zo základnej plochy (na ktorej však stále uľpievajú), sú natoľko abstrahované, že hoci pravdepodobne vychádzajú z prírodných vzorov, nie je vždy možné spoľahlivým spôsobom určiť ich rastlinný druh. Pre jednotlivé päťlaločnaté listy (so stredovým žliabkom) spolu s rovnako abstrahovanými polpalmetami[5] (konzola č. 5, 6 a hlavica prípory č. I) možno v širších stredoeurópskych súvislostiach nájsť analogické predlohy napríklad vo výzdobe časti tvaroslovných článkov pražského Anežského kláštora[6] (presbytérium kostola sv. Františka, kaplnka Panny Márie), v cisterciánskom Heiligenkreuzi, Tišnove, Lilienfelde (ambit),[7] alebo augustiniánskom Klosterneuburgu (ambit).[8] V období po roku 1250 bolo so znievskym dekorom tohto typu štýlovo paralelné tiež rastlinstvo dielní (zhodne inšpirovaných Tišnovom), ktoré pracovali temer súčasne na výstavbe tzv. Starej radnice v Brne (krátko po 1250)[9] alebo na farskom kostole Blahoslavenej Panny Márie v uhorskom Budíne (cca 1250-60 východná časť).[10]

Plastické poňatie stále ešte mierne štylizovaných polpalmetových listov (konzola č. 5, 6 hla-

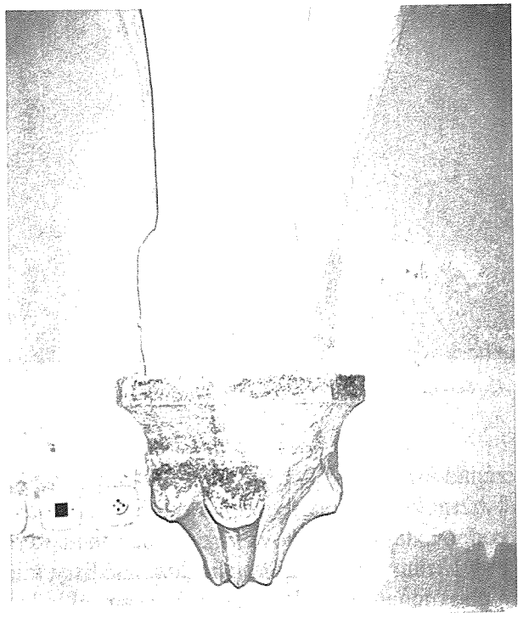
6. *Pastofórium (severná stena presbytéria)*





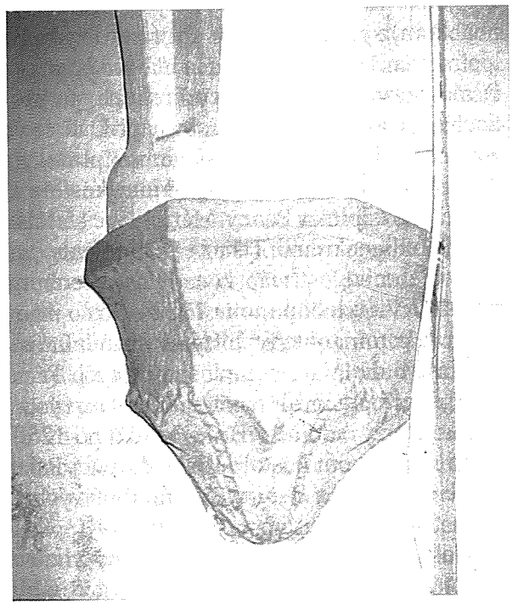
7. Sedilie a lavabo (južná stena presbytéria)

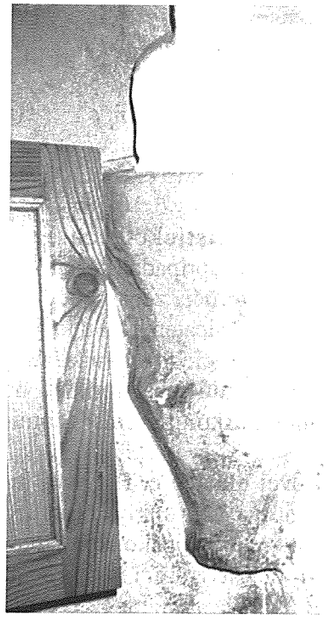
vica prípory č. I)[11] bolo v presbytériu pri výzdobe príporovej hlavice č. IV posunuté do novej polohy, smerujúcej k dobovo aktuálnemu naturalizmu. Mohutné, bohato nakaderené (hoci trochu stuhnuté) polpalmety, vystupujúce čiastočne do priestoru, tu plynulo v dvoch radoch prechádzajú na severnú rímsu triumfálneho oblúka. Vzniká tak priebežný vlys rastlinného dekoru, ktorého listy svojím rozvlneným povrchom dodávajú celkovému útvaru určitú hybnosť, čiastočne zosilnenú hrou svetla a tieňa. Realistická tendencia sa v rámci základného kompozičného vzorca (dvojica polpalmiet, päťlaločnatý list) naplno prejavila predovšetkým pri stvárnení rastlinnej ornamentiky chórovej konzoly č. 9, ako i príporovej hlavice č. V. Dužinaté, navrchu zahrotené (č. V) alebo vejárovito sa rozširujúce (č. 9) päťlaločnaté listy, v oboch prípadoch vypracované so zmyslom pre detail (zdôraznené prirodzené žilkovanie), majú na niektorých miestach mierne poprehýbané okraje. Spolu s rovnako rôzne stočenými polpalmetami, vytvárajú päťlaločnaté listy hlavice prípory č. V dynamickú kompozíciu, v ktorej sa opäť výrazným spôsobom uplatňovali svetelné kontrasty. Príbuzné riešenie možno predpokladať aj v chóre, kde sa na povrchu silne poškodeného jadra konzoly č. 9 zachovala v podstate len spodná časť výzdoby. Formálne majú tieto päťlaločnaté, z prírodného



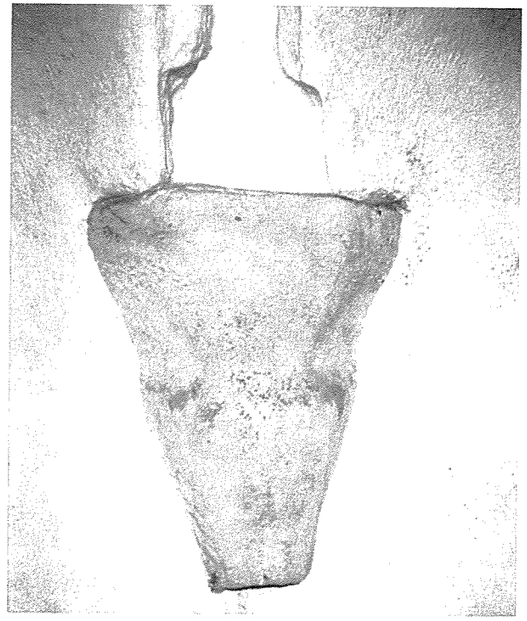
8. Konzola č. 1 (západná tribúna)

9. Konzola č. 2

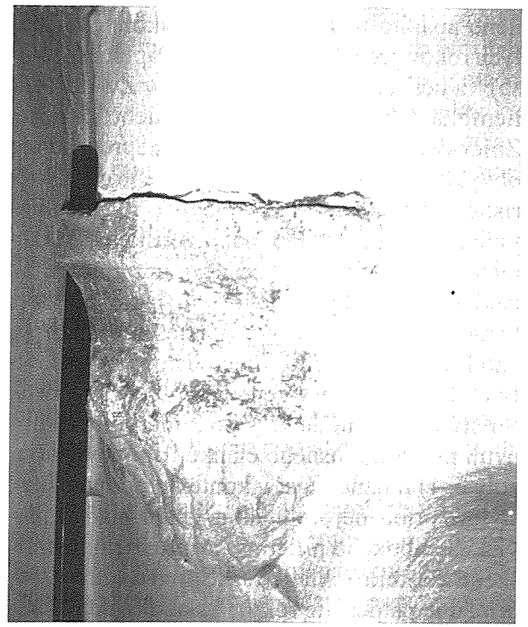




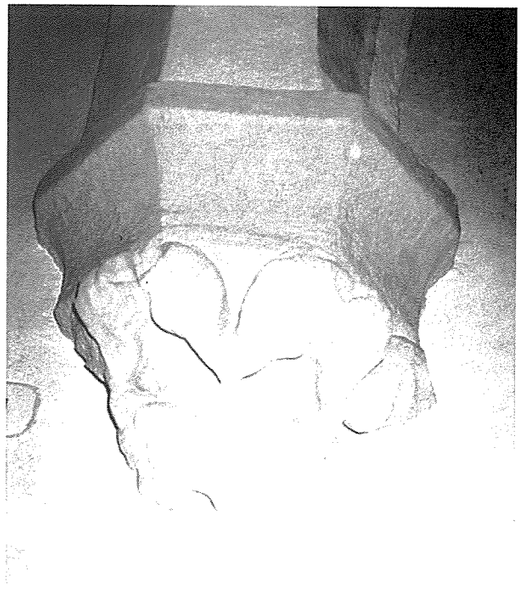
10. Konzola č. 3 (západná tribúna)



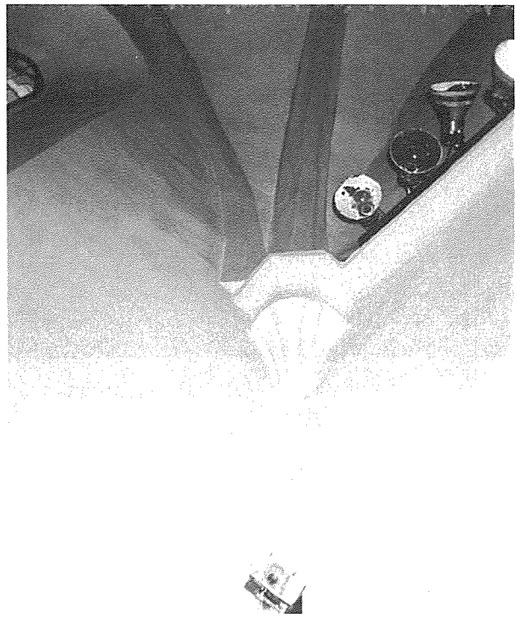
11. Konzola č. 4 (západná tribúna)



12. Konzola č. 5 (západná tribúna)

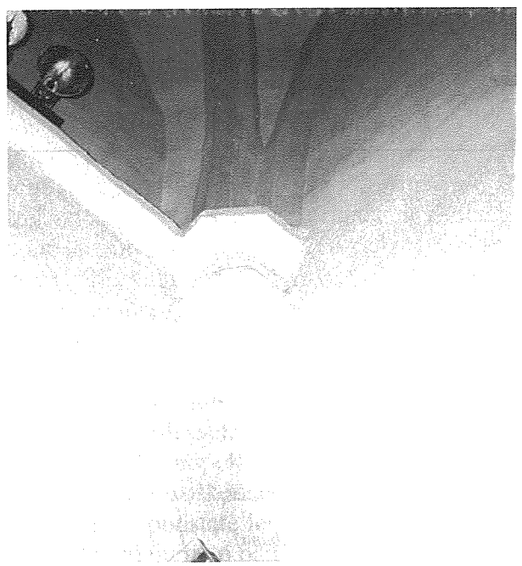


13. Konzola č. 6 (západná tribúna)



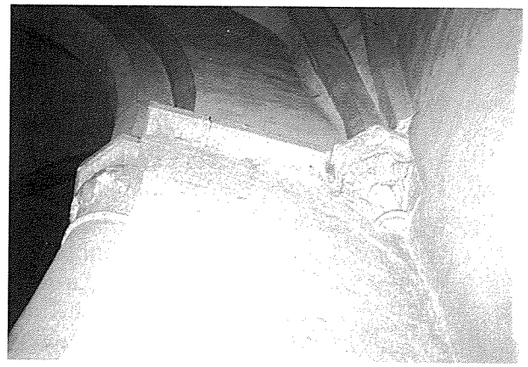
14. Konzola č. 7 (chór)

15. Konzola č. 8



vzoru vychádzajúce listy blízko napríklad k naturalistickému dekoru hlavíc polygonálnych prípor v krypte rakúskeho kláštora augustiniánov v Sankt Floriane (počiatok tretej štvrtiny 13. storočia).[12] Rovnako aj vypracovanie značne poškodeného rastlinstva, ktoré pokrýva čiastočne deštruované jadro chórovej konzoly č. 10, poukazuje na východisko v realistickom chápaní ornamentiky. V päťdesiatych, prípadne začiatkom šesťdesiatych rokov 13. storočia začali obdobné tvary vztýčených, ostro zašpicatených dubových listov prenikať do vyjadrovacieho slovníka stredoeurópskych dielní pracujúcich napríklad na Budíne[13] alebo dolnorakúskom Kremsi (dominikánsky kostol).[14]

Výzdobu príporovej hlavice č. II tvoria jazykovité listy stočené vo vrchole do bobulí,[15] teda dekor obvyklý v stredoeurópskom prostredí predovšetkým v druhej štvrtine 13. storočia. Jednotlivé ryhované listy, ukončené ešte nie úplne rozvinutými združenými bobuľami, boli typologicky predznamenané už v rámci formálneho aparátu príznačného začiatkom dvadsiatych rokov pre Klosterneuburg (Capella speciosa)[16] a neskôr často používané aj v Zwettli, Lilienfelde (chór), Heiligenkreuzi alebo Tišnove. Znievska bobuľová hlavica však nepredstavuje obvyklý variant s listami, pre ktoré je charakteristický prudko vztýčený pohyb. Naopak, objavuje sa tu motív jednoducho vertikálne kladených listov, temer vôbec nevystupujúcich zo základnej plochy kalichového jadra hlavice. Obdobné, skôr konzervatívne riešenie, spolu so zhodným typom ryhovaných listov (listy hlavice č. II majú rovnaké genetické – rastlinný druh – i štýlové východisko s podvinutými rastlinnými prvkami nosného článku tribúnovej konzoly č. 1) možno nájsť v kontexte podunajskej, štýlovo príbuznej architektúry, napríklad na hlavici osembokého piliera v krypte premonštrátskeho kláštora Schlägl (tesne pred rokom 1250, prípadne päťdesiate roky),[17] ako aj na časti stĺpových hlavíc, nesúcich okennú galériu východného krídla ambitu dominikánov v Kremsi (päť-



16. Konzola č. 9 (chór)



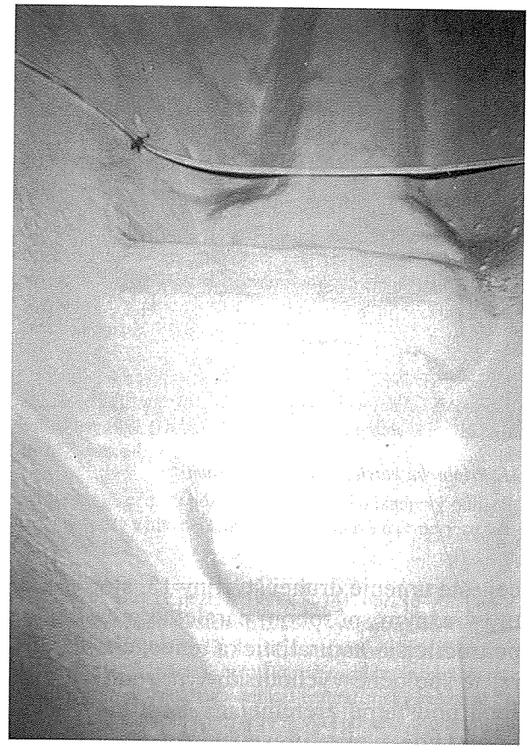
17. Konzola č. 10 (chór)

desiate až začiatok šesťdesiatych rokov 13. storočia).[18]

Relatívne široké spektrum štýlových polôh rastlinného dekoru dopĺňajú prosté, archaickým dojmom pôsobiace tvary listov kalichovej hlavice č. VI. Prísne poňatie tejto rastlinnej ornamentiky vytvára azda zámerný kontrast v porovnaní s pokročilým naturalistickým dekorom protiľahlej hlavice č. V. Jednoduché hladké listy mečovitého tvaru bez bobulí nadväzujú na dekor katedrálnej gotiky druhej polovice 12. storočia,[19] ktorý sa uplatnil aj v cisterciánskom Morimonde[20] a Maulbronne (Herrenrefektorium).[21] V mladšej štýlovej vrstve stredoeurópskeho umenia druhej štvrtiny 13. storočia sa objavujú príbuzné tvary listov (ako súčasť výzdoby nosných článkov architektúry štýlovo súladnej so znievskou dielňou) len výnimočne. Spomenúť možno napríklad rastlinný dekor kalichových hlavíc ambitu premonštrátskeho kláštora v moravskej Louke (cca 1240) či minoritského kostola v Jihlave (cca 1250).[22]

Dekor na hlaviciach a konzolách v kláštornom kostole znievskych premonštrátov poukazuje svojím charakterom na skutočnosť, že miestna dielňa dokázala súčasne pracovať s rôznorodými štýlovými polohami. Popri vplyve mierne štylizovanej ornamentiky, reprezentujú-

18. Konzola č. 11 (sakristia)

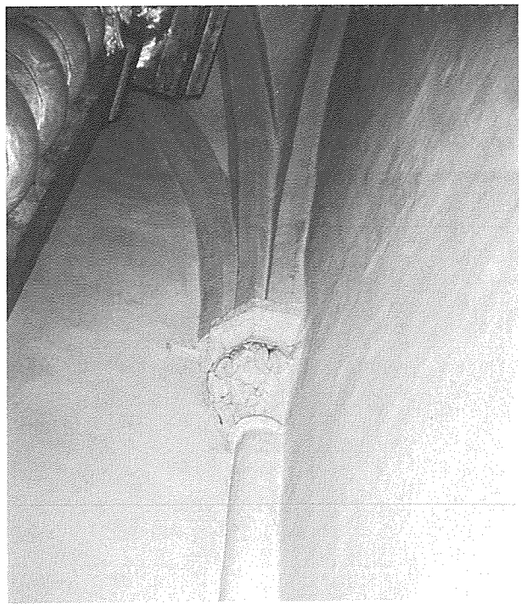




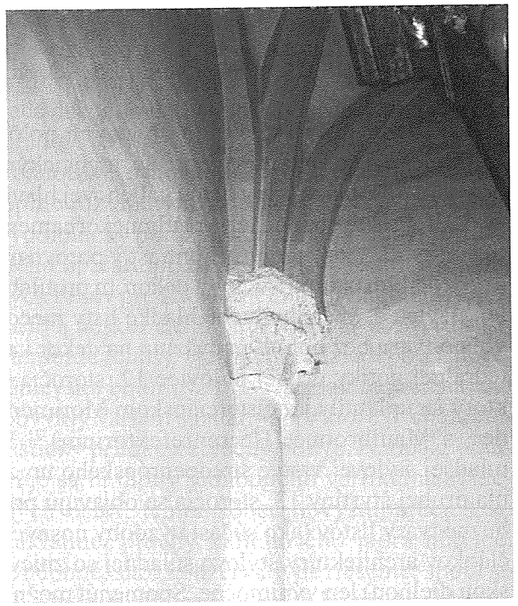
19. Prípory hlavice č. III (bez výzdoby) a č. I



20. Prípora hlavica č. IV (kazateľnica zakrýva hlavicu č. III)



21. Prípora hlavica č. V (presbytérium)



22. Prípora hlavica č. VI (presbytérium)

cej ešte umenie druhej štvrtiny 13. storočia, sa tu výrazným spôsobom paralelne presadzuje i pokročilejšia naturalistická tendencia, na ktorej je spoločné východisko v prírodných vzoroch podstatne zreteľnejšie. Rastlinný dekor potvrdzuje svojím prevedením vysokú úroveň kamenárskej práce, porovnateľnú s dobovo aktuálnymi príkladmi. K neskorému datovaniu[23] ornamentiky pravdepodobne až do druhej polovice päťdesiatych, prípadne začiatku šesťdesiatych rokov 13. storočia nás oprávňuje popri zodpovedajúcom štýlovom charaktere výzdoby

časti článkov (konzoly č. 9, 10; hlavice č. IV, V) i pokročilé zjednodušenie základného kompozičného vzorca (viď Plasy). Podobne možno za aktuálnu považovať celkovú tendenciu, kedy sa v rámci jednej stavebnej dielne voľným spôsobom narába s disparátnou ornamentikou. Pri výzdobe konzol tribúny bolo použité skôr tradičnejšie štylizované rastlinstvo, zatiaľ čo vo východnej časti chóru a v presbytériu prevládajú už pokročilejšie formy (avšak nie sú tu použité výhradne – napr. hlavica č. I a VI). Nie je vylúčené, že spôsob rozmiestnenia dekoru v interiéri kláštorného kostola by mohol (popri voľbe rozmiestnenia konzervatívnych a náročnejších nosných článkov zaklenutia – konzoly, prípory) súvisieť so zámernou snahou o významovú diferenciáciu jednotlivých priestorov. Rastlinná ornamentika znievskych hlavíc a konzol dopĺňa, vo svetle naznačených súvislostí, celkový obraz o štýlovom pôvode (príslušnosti k určitej štýlovej vrstve dobového stredoeurópskeho umenia) miestnej dielne, ktorá svojimi kvalitami upozorňuje na prítomnosť významného a náročného fundátora.

POZNÁMKY

[1] Belo IV. sa v listine z roku 1267 označoval v súvislosti so znievskym kláštorom slovami "cuius summus fundator et patronus specialis". – Pozri F. OSZVALD: *Adatok a Magyarországi prémontreiek Arpádkori történetéhéz.* Művészettörténeti Értesítő, 1957, s. 250.

[2] Typologická charakteristika hlavíc a konzol ako i podrobná štýlová analýza ďalších tvaroslovných článkov (sedílie, severný a južný portál, plastofórium, svorníky a rebrá...) je súčasťou mojej diplomovej práce, obhájenej v roku 1998 na Katedre dejín umenia FFUK v Bratislave.

[3] Václav MENCL (*Románská a gotická hlavice jako prostředek k datování české architektury.* Zprávy památkové péče, 1950, č. 10, s. 7) interpretoval tieto hlavice, utvárané vrstvením palmetových stoniek alebo štylizovaných úponkov, ako kompromis medzi románskym hmotným blokom a gotickou tektonickou hlavicou. Košovité hlavice používali súčasne s bobuľovými cisterciáni v rokoch 1235-50. Výskyt rozvilinovej sieťoviny na tektonicky poňatých hlaviciach považuje za rezíduum románskeho umenia P. KROUPA: *K ikonografickým proměnám české architektury a architektonické plastiky.* Památky a příroda, 10, 1991, s. 578; a J. KUTHAN: *Výtvarný charakter středověkých staveb cisterciánského kláštera v Oseku.* Umění, 25, 1977, s. 321.

[4] Košovité a kalichové hlavice prípor na druhom podlaží kaplnky. V Plasoch (cca 1250-65), podobne ako i v znievskom kláštornom kostole bol tento zjednodušený kompozičný vzorec (dvojica polpalmiet, päťlaločnatý list) prenesený na plochu kalichovej hlavice. – Pozri J. KUTHAN: *Počátky a rozmach gotické architektury v Čechách.* Praha 1983, obr. 88.

[5] Rovnaký typ palmetových listov tvoril už v prvej štvrtine 13. storočia (okolo r. 1225?) súčasť pletencovej výzdoby vo vnútri trojlistých chórových výklenkov dómu v Bambergu (Georgenchor). – L. BEHLING: *Die Pflanzenwelt der mittelalterlichen Kathedralen.* Köln 1964, obr. XXVII a.

[6] H. SOUKUPOVÁ: *Anežský klášter v Praze.* Praha 1989, obr. 83 a 92.

[7] J. KUTHAN: *Zakladatelské dílo krále Přemysla Otakara II. v Rakousku a ve Štýrsku.* Praha 1991; – Ten istý: *Česká architektura v době posledních Přemyslovců. (Města – hrady – kláštery – kostely).* Vimperk 1994; – J. CSEMEGI: *A budavári főtemplom középkori épités története.* Budapest 1955, obr. 93.

[8] Csemegi, c. d., s. 71, obr. 22.

[9] Kuthan, c. d. (v pozn.7, 1994), s. 68-69.

[10] Csemegi, c. d. (v pozn.7, 1955), obr. 71, 75, 86.

[11] Terajšia povrchová úprava palmetových listov konzoly č. 5 a hlavice č. I, čiastočne pozmenila ich pôvodnú modeláciu. Na základe zachovaného fragmentu nepoškodenej polpalmety na konzole č. 5, možno u oboch tvaroslovných článkov predpokladať zhodný typ plne plastických palmiet, aký bol použitý pri výzdobe konzoly č. 6.

[12] Zaklenutie krypty po roku 1250. – M. SCHWARZ: *Studien zur Klosterbaukunst in Österreich unter den letzten Babenbergern.* Wien 1981 (Dissertationen der Universität Wien 147), s. 136-137, obr. 58.

[13] Csemegi, c. d. (v pozn.7, 1955), obr. 96 (sadrový odliatok hlavice prípory v hlavnej lodi); obr. 100 (hlavice prípory zo sakristie); obr. 102.

[14] Kuthan, c. d. (v pozn.7, 1991), s. 141, obr. 104, s. 146. V hlavnej lodi sa popri tradičnom dekore, vychádzajúcom z ornamentiky druhej štvrtiny 13. storočia, objavuje aj výzdoba charakteristická pre klasickú gotiku, ktorá prezrádza inšpiráciu prírodnými vzormi. Podobne prenikol naturalistický dekor aj do výzdoby časti hlavíc okennej galérie východného krídla ambitu dominikánskeho kláštora.

[15] Typ hlavíc pozostávajúci z kalichovitého jadra a jazykovitých listov stočených vo vrchole do bobulí bol v severofrancúzskej a burgundskej architektúre používaný už okolo r. 1150 a predovšetkým v 2. pol. 12. storočia (napr. katedrála v Laone, kláštorný kostol v Pontigny a neskôr aj Soisson alebo Dijon, Notre Dame, atď.). V stredoeurópskom prostredí patria k najstarším bobuľové hlavice v kaplnke sv. Michala vo franskom Ebrachu (1207) ako i v severnom krídle ambitu v Zwettli (po 1210) a Klosterneuburgu (Capella speciosa). – Kuthan, c. d. (v pozn.4, 1983), s. 79; – Mencl, c. d. (v pozn.3, 1950), s. 5; – Kuthan, c. d. (v pozn.7, 1991), s. 32; – Schwarz, c. d. (v pozn.12, 1981).

[16] Schwarz, c. d. (v pozn.12, 1981), s. 117, obr. 56 a 57.

[17] Kuthan, c. d. (v pozn.7, 1991), obr. 47; – Schwarz, c. d. (v pozn.12, 1981), s. 138, obr. 59.

[18] Kuthan, c. d. (v pozn.7, 1991), obr. 111.

[19] Napríklad okolo r. 1170 Laon (Behling, c. d. v pozn.5, 1964, obr. XLIV a, b; obr. L a); v tretej štvrtine 12. storočia katedrála v Cantenbury a okolo r. 1200 katedrála v Lisieux. – G. ENTZ: *Die Kunst der Gotik.* Leipzig 1981, s. 42, 45.

[20] E. MAROSI: *Die Anfänge der Gotik in Ungarn. Esztergom in der Kunst des 12.-13. Jahrhunderts.* Budapest 1984, tab. XIX, obr. 2 a 8.

[21] K. BENEŠOVSKÁ: *Cisterciácká architektura. Řád cisterciáků v českých zemích ve středověku.* Praha 1994, s. 27; – Entz, c. d. (v pozn.19, 1981).

[22] V. Mencl, c. d. (v pozn.3, 1950), s. 6.

[23] Staršia literatúra vychádzala pri datovaní vzniku kláštorného kostola nepriamo z písomných správ, ktoré odkazujú len na vytvorenie predpokladov (zo strany panovníka) pre založenie a počiatočný rozvoj premonštrátskeho konventu (diplomy poskytujúce majetkovú a právnu ochranu z 15.7.1251 a zo zimy roku 1252, pričom prvá písomná správa o znievskom opátovi Albertovi pochádza už z r. 1248; – príslušný text k problému a podrobný zoznam literatúry v diplomovej práci z r. 1998 – cit. v pozn.2). Štýlový charakter formálneho aparátu (ktorého súčasťou je i rastlinná ornamentika), obsahujúceho množstvo pokročilých prvkov, však pravdepodobne poukazuje na potrebu posunúť datovanie predpokladaného počiatku výstavby až do druhej polovice päťdesiatych rokov 13. stor.

Beitrag zur Stilcharakteristik der Pflanzenornamentik in der Architektur des dritten Viertels des 13. Jahrhunderts

(Zusammenfassung)

Der Dekor auf den Kapitellen und Konsolen in der Klosterkirche der Prämonstraten in Zniev weist durch seinen Charakter auf die Tatsache her, daß die ortsansässige Werkstätte es zurecht brachte, gleichzeitig mit ungleichartigen Stillagen zu arbeiten. Neben dem Einfluß einer mäßig stilisierter Ornamentik, die noch die Kunst des zweiten Viertels des 13. Jahrhunderts repräsentierte, setzt sich hier in einer ausdrucksvoller Art auch eine mehr fortgeschrittene naturalistische Tendenz durch, in welcher der gemeinsame Ausgangspunkt in den Naturvorbilden beträchtlich deutlich ist. Der Pflanzendekor bestätigt durch seine Ausführung das hohe Niveau der Steinmetzenarbeit, die mit den derzeit aktuellen Vorbildern vergleichbar ist. Zur späten Datierung der Ornamentik wahrscheinlich bis in die zweite Hälfte der 50er, eventuell Anfang der 60er Jahre des 13. Jahrhunderts, berechtigt uns neben dem entsprechenden Stilcharakter der Dekoration eines Teils der Elemente (Konsolen Nr. 9, 10, Kapitell Nr. IV, V) eine fortgeschrittene Vereinfachung der grundsätzlichen Kompositionsformel (siehe Plasy). Ähnlich kann als aktuell die Gesamttendenz betrachtet werden, wenn im Rahmen einer Bauwerkstätte in einer freien Art mit der Disparatornamentik umgegangen wird. Bei der Dekoration der Konsolen der Tribüne wurde eine mehr traditionelle Pflanzenart verwendet, während im östlichen Teil des Chores und im Presbyterium schon mehr fortgeschrittene Formen überwiegen (sind hier jedoch nicht ausschließlich verwendet, z. B. Kapitell Nr. I und VI). Es ist nicht ausgeschlossen, daß die Art der Verteilung des Dekors im Interier der Klosterkirche könnte (neber der Wahl der Plazierung von konservativen und mehr fortgeschrittenen Tragelementen der Wölbung – Konsolen, Unterstützungsteile) mit einer absichtlichen Bestrebung um bedeutsame Differenzierung von einzelnen Räumen zusammenhängen.

Banskobystrický triptych s Klaňaním troch kráľov

Ingrid CIULISOVÁ

Úvod

Roku 1915 vypublikoval Max Friedländer na stránkach Jahrbuchu der Königlich preussischen Kunstsammlungen priekopnícku štúdiu, nazvanú *Antverpský manieristi z roku 1520.*[1] Friedländer si totiž všimol, že okolo roku 1520 vznikla v Antverpách pomerne početná skupina tabuľových malieb, spravidla vo funkcii častí prenosných oltárikov, ktoré spájala spoločná „maniera", charakteristická predovšetkým retrospektívnym štýlovým zameraním a inšpiráciou súvekou talianskou maľbou. V spomínanej štúdii Friedländer svoj objav tématizoval a pokúsil sa známu antverpskú maliarsku produkciu obdobia okolo roku 1520 na základe formálnej analýzy rozčleniť a priradiť rukám jednotlivých majstrov. Jedným z nich bol aj anonym, ktorému Friedländer pripísal autorstvo tabuľovej výzdoby krídel k roku 1518 datovaného oltára mariánskeho kostola v nemeckom Lübecku. Okolo tabúľ tohoto oltára zoskupil potom Friedländer súbor štýlovo príbuzných diel a označil ho ako skupinu Lübeckého oltára.[2] Keďže na oltári objavená značka poukazovala na to, že dielo vzniklo v Antverpách, vo svojej neskoršej publikácii o nizozemských manieristoch označil Friedländer tohoto anonyma už ako Antverpského manieristu 1518.[3]

Friedländerom vytvorená umeleckohistorická nálepka Antverpských manieristov, rovnako ako ním formulované označenie *Antverpský majster 1518*, resp. *Majster 1518*, potom v zásade úspešne figurovali v početnej umeleckohistorickej literatúre o nizozemskom maliarstve prakticky až do roku 1966. Vtedy sa k celému problému zásadnejšie vyjadril Georges Marlier. Stalo sa tak v jeho monografii o maliarovi Pieterovi Coeckovi.[4] Marlier si tu položil provokatívnu otázku: „Existuje antverpský manierizmus?". Impulzom k nastoleniu otázky bola pre tohoto bádateľa veľká výstava *Triumf európskeho manierizmu*, ktorá sa roku 1955 konala v Amsterdame. Marlier zdôraznil súvekú neudržateľnosť pejoratívneho hodnotového akcentu vo väzbe na výtvarné diela manierizmu, ktorý bol ešte u Friedländera prítomný. Ďalej vzhľadom na to, že štýlové prvky diel antverpských manieristov sú podľa jeho názoru prítomné aj v prácach ďalších flámskych a nizozemských autorov druhej štvrtiny 16. storočia, ako boli napríklad Bernard van Orley, Jan van Scorel, Jan Vermeyen a ďalší, navrhol nahradiť pojem antverpský manierizmus širším označením ranorenesančný nizozemský manierizmus.[5] Treba konštatovať, že Marlierom navrhovaná terminologická zmena sa v umeleckohistorickej literatúre neujala a Friedländerom konštituované pojmové označenie „antverpskí manieristi" si dodnes podržalo svoju aktuálnosť. Novšie sa k tejto špecifickej problematike zásadnejšie vyjadril nemecký bádateľ Jochen Sander.

Bolo to roku 1995, v rámci jeho publikácie o nizozemskom umení 15. s 16. storočia vo Frankfurte.[6] V samostatnej kapitole nazvanej *Téma a variácia. Inovácia a obrazová tradícia u „Antverpských manieristov"*. Sander, opierajúc sa o Friedländerove výskumy, vcelku jasne formuluje, čo termín antverpský manierizmus označuje. Podľa Sandera sa jedná o kombináciou nizozemských tradicionalistických kompozícií so súvekým talianskym umením. O kombináciu, ktorej

nóvum spočíva v tom, že vzniká nový umelecký kontext.[7] Za „manieristické“ označuje Sander bohaté uplatňovanie zlatého filigránu a celkovej výzdoby odevných doplnkov i odevov jednotlivých dejových postáv zlatom a zlatými šperkami, ako aj množstvo drobných detailov v obrazovej kompozícii, ktoré z nej vytvárajú typicky manieristický „horror vacui.“ To spolu s využitím kulisovitých architektúr *all antica*, ako aj ďalších dekoratívnych foriem talianskeho quatrocenta, tvorí akýsi základný štýlový vzorec obrazov antverpských manieristov.

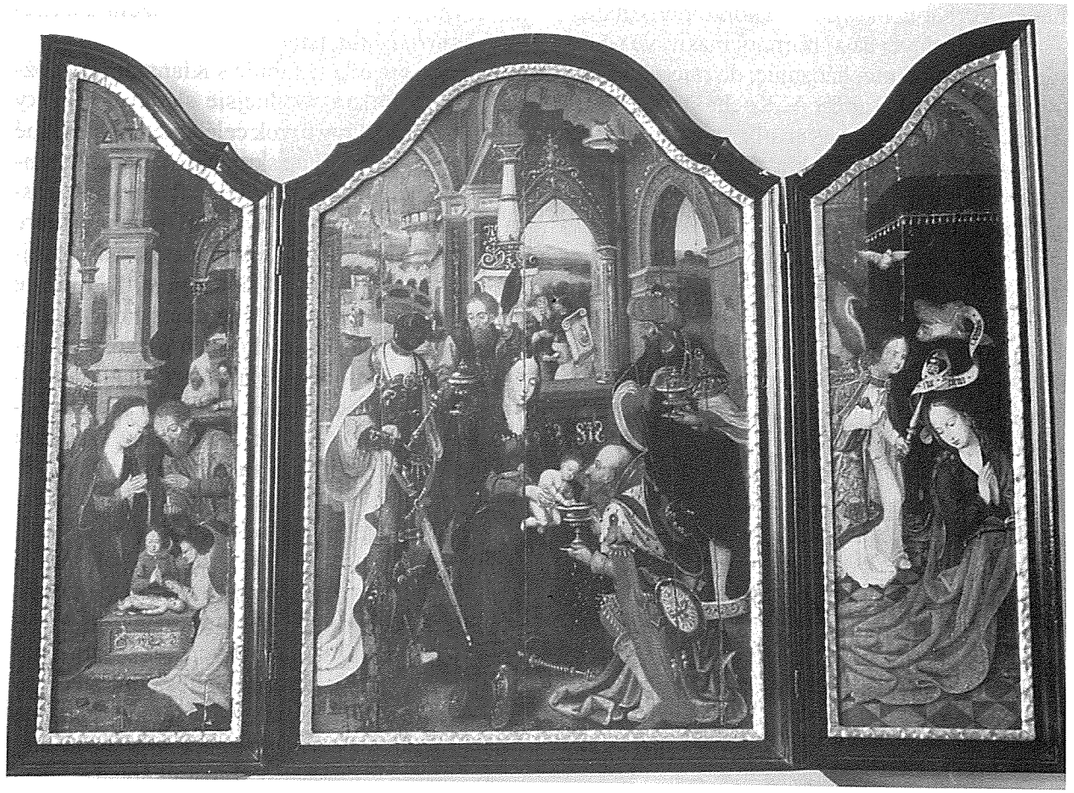
Späť k spomínanej Marlierovej monografii. Značnú pozornosť v nej Marlier venoval osobnosti a dielu Friedländerom konštituovaného Majstra 1518.[8] Konštatoval, že činnosť tohoto majstra je ohraničená rokmi 1505 až 1510 alebo 1527. V rámci retrospektívne orientovanej skupiny diel antverpských manieristov označil jeho práce za štýlovo najarchaickejšie, primkýnajúce sa úzko k odkazu Rogiera van Weydena a Hansa Memlinga. S osobnosťou Majstra 1518 spojil Marlier okrem iného aj početnú skupinu triptychov s témou Klaňania troch kráľov. Jej vznik z časového hľadiska vymedzil rokmi 1510-1530, poznamenávajúc, že oltáriky s týmto výjavom vznikali v tej dobe, zrejme ako reakcia na aktuálnu náboženskú diskusiu, aj v iných súvekých antverpských ateliéroch. Boli určené na vývoz do Španielska, Portugalska, škandinávskych krajín, Poľska i severného Nemecka. Celá výtvarná produkcia niesla jasné známky uniformnosti, včítane ikonografického programu. Išlo napospol o prenosné triptychy, uprostred s výjavom Epifanie. Ľavé krídlo spravidla prezentovalo scénu so Zvestovaním, resp. Narodením, na pravom krídle oltára sa najčastejšie nachádzal výjav Predstavenie v chráme, resp. Obriezka. Výška jednotlivých tabúľ týchto triptychov sa pohybovala medzi 105-110 cm, šírka okolo 130 cm, typický bol v hornej časti oblúkovito členený tvar tabule. Zadná strana týchto triptychov zostávala vo veľkej väčšine maliarsky nepojednaná.[9] Triptychy boli pomerne ľahko transportovateľné a vďaka svojmu komornému charakteru poskytovali širokú škálu funkčného uplatnenia.

Marlier, skúmajúci detailne maliarsku produkciu Pietera Coecka, nemohol obísť Friedländerovo zistenie, že práce Majstra 1518, napriek ich archaickému pôsobeniu, sú Coeckovým prácam veľmi blízke.[10] Tieto afinity sa George Marlier pokúsil vysvetliť príbuzenským vzťahom oboch maliarov. Na základe archívneho výskumu sformuloval nasledovnú hypotézu: Pieter Coeck, prichádzajúci do Antverp v rokoch 1525 až 1526, sa tu oženil s Annou, dcérou tunajšieho maliara a obchodníka s obrazmi Jana van Dornicke, a keďže ešte nebol členom antverpskej gildy, pracoval spočiatku vo svokrovom ateliéri a po jeho smrti ateliér prevzal.[11] Na takto postavenom základe navrhol Marlier stotožniť Friedländerom špecifikovaného Majstra 1518 s antverpským maliarom a obchodníkom s obrazmi Janom van Dornicke. Hoci toto stotožnenie oboch majstrov nebolo v neskoršej umeleckohistorickej literatúre o nizozemskom maliarstve prvej polovice 16. storočia celkom jednoznačne akceptované,[12] podržalo si svoju platnosť a v súčasnosti sú na znaleckom teritóriu aktuálne obidve etikety, t.j. Majster 1518 i Jan van Dornicke.

Okolo Majstra 1518 alias Jana van Dornicke sústredil Marlier početnú, štýlovo nie celkom homogénnu skupinu triptychov s Klaňaním troch kráľov, ktorá je dnes pomerne málo prehľadná, a čo je v súvislosti s nami skúmaným problémom dôležité, stále sa dopĺňa o doposiaľ celkom neznáme a umeleckohistoricky nezmapované diela.

Neznáme dielo – triptych z Banskej Bystrice a jeho atribúcia

Nedávno bol na Slovensku zaevidovaný dosiaľ v domácej umeleckohistorickej literatúre neznámy triptych, pochádzajúci z majetku banskobystrického biskupstva.[13] Ide o dielo mimoriadnej výtvarnej kvality. Z formálneho i ikonografického hľadiska nesie tento triptych všetky



1. Triptych s Klaňaním Troch kráľov (Banská Bystrica)

charakteristické znaky prác „antverpského manierizmu“, ako sme ich uviedli na základe aktuálneho stavu bádania (Obr. 1).

Na centrálnej tabuli je zobrazený výjav Klaňanie troch kráľov. Vidíme charakteristickú architektúru renesančného paláca, v hornej časti v súlade so stredovekou symbolikou v torze. Vo vnútornom, loggiami otvorenom priestore paláca, sa nachádzajú ústredné postavy. Vidíme kľačiaceho Gašpara, vľavo stojaceho Baltazára, vpravo v pozadí Melichara, Jozefa s teatrálne zodvihnutým klobúkom a v centre obrazovej kompozície sediacu, mierne doľava pootočenú Máriu s dieťaťom. V popredí leží na zemi torzo antikizujúceho stĺpu (pripomínajúceho pomíjajúcnosť pohanských čias). Druhý stĺp, vyhotovený z bieleho mramoru a zdobený zlátením, je umiestnený takmer na vertikálnej osi tabule, za sediacou Máriou. Odkazuje bezprostredne na udalosť Kristovho narodenia.[14] Keďže vnútorný priestor paláca sa rozpína smerom navonok z obrazu, tak, aby v súlade s autorovým zámerom obsiahol aj diváka, sú postavy troch kráľov, Jozefa i samotnej Márie s Ježiškom rozmerovo väčšie ako figúry na oboch bočných krídlach triptychu. Pôsobia monumentálnejšie.

Trojica oblúkov palácovej loggie prepája interiér s okolitým priestorom. Obraz sa tak vlastne člení do dvoch základných obrazových plánov, pričom ten zadný má mierne stúpajúcu ten-

denciu a vrcholí v krajinnom horizonte. Charakterizuje ho v ľavej časti hornatý masív, vo smere doprava plynulo prechádzajúci do mierne sa zvažujúceho svahu. Robert A. Koch, ktorý skúmal krajinné pozadie viacerých obrazov antverpskej proveniencie obdobia rokov 1515-1568 (okrem iného aj z dielne Majstra 1518)[15] upozornil, že toto krajinné pozadie môže mať realistické východisko. Je ním podľa Kocha skalnatý masív – hora Saint Baume (Saint Pilon), nachádzajúca sa severovýchodne od francúzskeho mesta Marseille. Miesto, kde podľa legendy dlhé roky žila v jaskyni mníšskym životom Mária Magdaléna. Podoba tohoto pútnického krajinného miesta na jednotlivých obrazoch nebola, ako ukázal Koch, vždy identická s prírodným vzorom a v zásade sa redukovala na vysoký, v rámci obrazovej kompozície ako celok monolitný, len vnútorne členený horský masív. Keďže Robert Koch identifikoval prítomnosť tejto pútnickej krajinnej scenérie aj na obraze antverpského manieristu – Majstra 1518, nemožno celkom vylúčiť, že hora Sainte Baume (Saint Pilon) je v štylizovanej podobe zobrazená aj v pozadí výjavu Klaňanie troch kráľov na centrálnej tabuli banskobystrického triptychu.

Celkovo je udalosť Klaňania troch kráľov na tabuli banskobystrického triptychu podaná ako žánrová scéna. Biblický príbeh je tu očividne len zámienkou na bohaté, vecné zobrazenie slávnostnej udalosti zo života patricijov. Na obraze len ťažko nachádzame niečo, čo by v divákovi malo prebúdzať zbožné pocity. Naopak, vďaka priestorovému konceptu architektúry, je on sám účastník oficiálnej návštevy dôležitých svetských hodnostárov. Zaráža však pritom, že dejová prepojenosť jednotlivých postáv nie je v nadväznosti na tento moment celkom prirodzená. V rámci odohrávajúceho sa slávnostného deja sú totiž bezprostredne komunikatívne prepojení iba Mária s Gašparom. Na Ježiška, činorodo si prezerajúceho ponúkané dary, sa len nezúčastnene pozerá Baltazár. Dejovo excentricky, a v rámci figurálnej kompozície vlastne skôr obradno-dekoratívne, tu vystupujú postavy Jozefa a tretieho z kráľov, Melichara.

Práve na príklade tabule s Klaňaním je možné azda najbezprostrednejšie sledovať typicky nizozemský štýlový prvok celého diela – detailné zaujatie pre objektívnu skutočnosť. Majster banskobystrického triptychu sa maliarskymi prostriedkami snažil v čo najvyššej možnej miere pretlmočiť divákovi zrakový zážitok. Samozrejme pritom zohľadňoval skutočnosť, že finálne dielo bude mať komorný charakter a bude určené na pohľad zblízka. Jeho pozorovacia schopnosť bola o to intenzívnejšia. Neriešil žiadne závažnejšie umelecké problémy. Celú svoju umeleckú virtuozitu sústredil na to, aby s takmer mikroskopickou presnosťou tlmočil vlastnosti hmoty – honosných látok, vzácneho kameňa architektúry, šperkov, pričom typicky pre antverpských manieristov kládol dôraz na vyobrazenie zlatých a zlatom zdobených detailov odevov, doplnkov, ako aj zláteného ornamentálneho dekoru. Zlatý filigrán nechal vo svetle, ktoré dopadá z ľavej strany obrazu a je dôsledne sledované v dopade i odraze, jasnou svetelnou reflexiou rozohrať.

Na ľavom krídle banskobystrického triptychu sa nachádza scéna Adorácie, ikonografický koncept, ktorý prinieslo talianske maliarstvo trecenta. Aj v tomto prípade je charakteristickým prvkom obrazovej kompozície priestorová a dejová viacplánovosť, budovaná v tomto prípade dôsledne na kontraste horizontál dejových línií a vertikálach architektúry. V popredí vidíme kľačiacu, adorujúcu Máriu, vedľa nej Jozefa s horiacou sviečkou. Pred nimi na podstavci leží Ježiško, okolo kľačia dvaja modliaci sa anjeli. V pozadí, opretí o rímsu sa scéne prizerajú dvaja pastieri; tradičná prítomnosť vola a osla má svoje opodstatnenie v apokryfnom evanjeliu Pseudo-Matúšovom.

Na tejto tabuli banskobystrického triptychu sú zaujímavé predovšetkým dva ikonografické detaily. Prvým je horiaca sviečka v Jozefovej pravej ruke, ktorej plameň pred uhasením Jozef



2. Pieter Coeck d'Aelst – nasledovník: Klaňanie Troch kráľov (Třebenice, Muzeum českého granátu)

chráni dlaňou ľavej ruky. Sprítomňuje sa tu súveká aktuálnosť traktátu sv. Brigity a z neho vyplývajúca symbolika horiacej sviečky ako svetla, ktoré vzišlo z narodenia Vykupiteľa.[16] Malé-

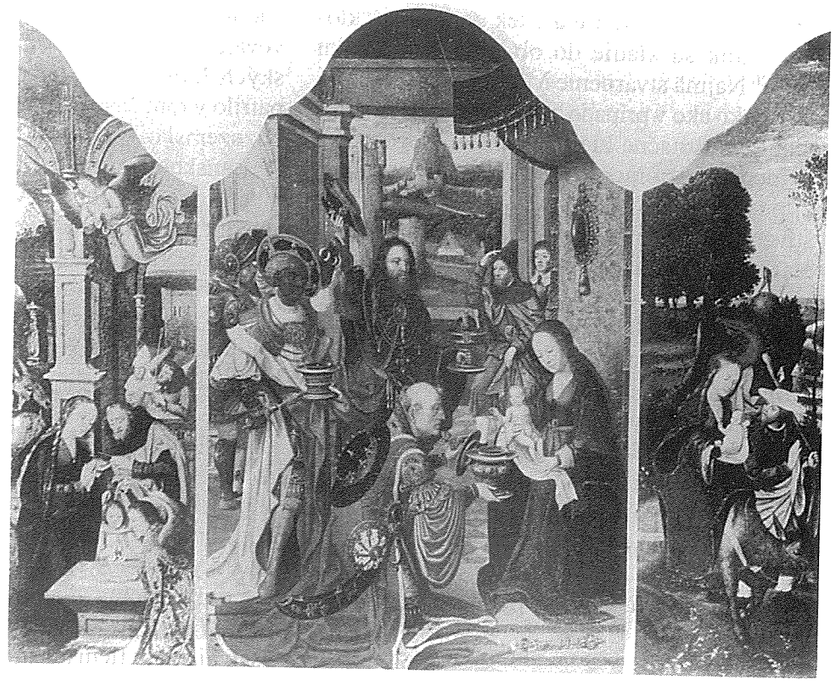
ho Ježiša tu však neobklopuje svetelná aureola, ako o tom píše sv. Brigita. Ježiš leží pred tvárou Jozefa a Márie ako svetské dieťa chudobných rodičov – nahý. Jeho nahota tu však nebola samoúčelná. V duchu aktuálnych ideí humiliátstva, šírených v závere 15. storočia predovšetkým františkánmi, bola považovaná za prejav ľudskosti, ktorá zo syna Boha robí človeka.[17]

Na pravom krídle banskobystrického triptychu je zobrazený výjav Zvestovania P. Márii. Je ikonograficky konvenčný a celkovo výrazne retrospektívne orientovaný. Evidentná je tu úzka závislosť na prácach Rogiera van der Weydena, ako na to v súvislosti s Majstrom 1518 upozornil spomínaný G. Marlier. Pri porovnaní banskobystrického Zvestovania s tabuľami rovnakého námetu pripisovanými van Weydenovi[18] je zrejmé, že autor banskobystrického Zvestovania prevzal od Weydena takmer bezo zmien celkový základný kompozičný rozvrh scény. A to vrátane takého detailu, ako je napríklad malé okrúhle okno, ktorým je miestnosť zaklenutá valenou klenbou v hornej časti osvetlená. Na prvý pohľad je evidentná aj typologická príbuznosť Máriinej tváre. Mária má na banskobystrickom Zvestovaní rovnako ako na van Weydenových obrazoch oválnu tvár s vysokým čelom, dlhým úzkym nosom, malými ústami so zvýraznenou plnou dolnou perou. Obočie je len jemne klenuté a pomerne nevýrazné. Charakteristickou črtou tváre je malá, vystupujúca brada s výraznou jamkou, mierne dole prevísajúce časti líc a pomerne nízky, pevný krk. Tvár lemujú hnedé, mierne zvlnené vlasy, spadajúce poniže ramien, rozdelené hore uprostred cestičkou.

Van weydenovský vzor sa rešpektoval aj v budovaní obrazového priestoru tabule, ktorý tu je postavený na tradične gotickej úbežníkovej konštrukcii. Hĺbka priestoru sa dosahuje ustupujúcim paramentom, ktorý zaberá viac ako tretinu výšky tabule. Rovnako Máriin bohato riasený plášť, spadajúci na dlážku vedľa kľakadla, je videný akoby z nadhľadu a zaberá pomerne veľkú plochu. Spôsob jeho riasenia do zalamovaných, hlbokých záhybov, čím sa dosahuje plasticita a posiľuje sa ilúzia hmotnosti, je ešte celkom gotický. Anjel z tabule Zvestovania, odetý do bohatého pluviálu, rovnako ako dvaja kľačiaci anjeli z tabule s Adoráciou banskobystrického triptychu zasa odkazujú skôr k dielam Huga van der Goes, ako ich reprezentuje napríklad oltár pre Tommasa Portinariho.

Celkový, mimoriadne efektný koloristický účinok tabulí banskobystrického triptychu je založený na kontraste tmavej modrej, svietivej žltej, jasnej červenej a bielej, všetko akcentované svetlenou reflexiou početných zlatých detailov. Farba pritom nekoloruje, ale je podriadená dominantnej maliarskej tendencii čo najvernejšie charakterizovať hmotu.

Georges Marlier sústredil v rámci svojej práce údaje o niekoľkých desiatkach triptychov s Klaňanim troch kráľov. Zo širokej plejády úzko príbuzných diel sa banskobystrickému triptychu azda najviac približujú dva, atribuované Majstrovi 1518 (obr. 3, 4). Rovnako ako ďalšie početné práce z produkcie antverpských manieristov sú nepriamym dokladom významnej úlohy, ktorú v tom období vo výtvarnom umení zohrávala grafika.[19] Typickým príkladom toho je na banskobystrickej tabuli s Klaňaním troch kráľov tak postava čierneho kráľa Baltazára, ako aj Melichara a Jozefa. Nachádzame ich v menších, či väčších obmenách vo figurálnych zostavách na viacerých triptychoch pripisovaných nielen Majstrovi 1518, ale napríklad aj Pieterovi Coeckovi a jeho početným nasledovníkom, a to ešte aj na tých ich dielach, ktoré vznikli okolo polovice 16. storočia. Aktuálne boli aj u antverpských maliarov, ktorých práce boli s „antverpským manierizmom" spojené, ako napr. u Joosa van Cleve. Práve rozvrh figurálnej zostavy obrazov, koncipovaný, či presnejšie „skladaný" za mimoriadne účinnej pomoci grafických predlôh, ich mnohoraké variovanie (hlavne v rámci kompozície scény Klaňania troch kráľov), potom pomáha vysvetliť aj spomínanú neorganickosť vo vzťahu k dejovej komunikácii na rovnomennej banskobys-



3. *Majster 1518 – Jan van Dornicke (?): Triptych s Klaňaním Troch kráľov (Paríž, zb. H. Barcilon)*

trickej tabuli. Spôsob, akým sa jednotlivé kompozičné celky u antverpských manieristov obmieňali, jasne vyplynie aj z porovnania banskobystrickej tabule s Adoráciou s tabuľou rovnakého námetu z parížskeho triptychu.

Je však potrebné konštatovať, že oproti banskobystrickému dielu predstavujú obidve vytipované analógie triptychov s Klaňaním troch kráľov, pripisované Majstrovi 1518, štýlovo pokročilejší variant. Prejavuje sa to tak v spôsobe, akým je budovaná architektúra scén jednotlivých tabulí, v narábaní s perspektívnou skratkou, ako aj v spôsobe stvárnenia a celkového podania dejových figúr, hlavne Márie. Zrejmá je aj vyššia výtvarná kvalita banskobystrickej práce. Od obidvoch analógií sa banskobystrický triptych, hlavne centrálna tabuľa s Klaňaním, odlišuje aj vyššou dávkou dynamizmu dejových postáv. Očividné je to v prípade figúry malého Ježiška, ktorý už slávnostne nesedí, ale celou váhou tela naklonený dopredu, nohami opretý o matkine kolená, ponára obidve ruky do zlatej čaše, ktorú mu ponúka Gašpar. Istú mieru pohybu signalizujú aj široko rozoviate rukávy ďalšieho z kráľov, Melichara. Táto „pohybovosť" v rámci udalosti Klaňania je typická pre práce ďalšieho z antverpských manieristov, Majstra Klaňania zo zbierky Groote. S ním spája ústrednú tabuľu banskobystrického triptychu aj bohaté využívanie zlatého filigránu, vtláčajúce v oboch prípadoch maliarskym prácam iluzívny zlatnícky charakter. Spoločné je i využívanie gotického hrotitého oblúka, ktorým obaja majstri miestami ešte uzatvárajú architektonické kulisy svojich obrazov.

Ako celok je však banskobystrický triptych štýlovo najbližší prácam, ktoré vznikli v dielni Majstra 1518. Okrem už spomínaného to vyplýva aj z porovnania banskobystrických tabúľ s tabuľami pripisovanými dielni Majstra 1518 v londýnskej Národnej galérii. Predovšetkým s tabu-

ľami Navštívenie Márie a Útek do Egypta, ktorých vznik sa kladie do obdobia okolo roku 1515.[20] Najmä stvárnenie Márie, jej tváre (ktorá sa rovnako ako v prípade banskobystrického triptychu jednoznačne hlási k odkazu Rogera van Weydena), jej pomerne vysokej, štíhlej a subtílnej postavy, plášťa (na londýnskej tabuli s Navštívením bohato zriaseného), ale aj v príbuznosti takých detailov, ako je napríklad architektúra (s ešte lomeným oblúkom), umožňujú spolu s už uvedenými faktami zaradiť banskobystrický triptych do dielenského okruhu antverpského Majstra 1518. Ide pravdepodobne o jednu zo starších dielenských prác z obdobia pred a okolo roku 1515, na ktorej sa progresívnejší taliansky vplyv ešte neprejavil v takej miere a intenzite, ako tomu bolo neskôr, práve v prácach Pietera Coecka a jeho početných nasledovníkov.

Banská Bystrica – Antverpy: otázka pôvodu triptychu

Doposiaľ nebolo možné preskúmať pramenný materiál vypovedajúci o genéze majetkových väzieb triptychu a jeho súčasnej banskobystrickej proveniencii. Nasledovné konštatovania majú preto nevyhnutne hypotetický charakter.

Je známe, že Antverpy, mesto, kde banskobystrický triptych pravdepodobne vznikol, boli významným prístavom, ktorého ekonomický a strategický význam prudko vzrástol hlavne po objavení Ameriky. Na začiatku 16. storočia patrilo toto mesto k obchodne najživším uzlom súvekej Európy.

Dôležitú úlohu zohrávali Antverpy aj vo vzťahu k súvekému obchodnému dianiu na strednom Slovensku. Konkrétne k podnikateľským aktivitám thurzovsko – fuggerovského mediarenského podniku, sídliaceho v Banskej Bystrici. Na prelome 15. a 16. storočia najmodernejšieho metalurgického podniku v Európe vôbec a jedného z najväčších producentov medi v tej dobe. Dopyt po medi, dolovanej v banskobystrických baniach úzko súvisel s rozvojom diaľkového obchodu a zámorskej plavby, keďže meď predstavovala dôležitú surovinu pri výstavbe zámorských lodí. Medzi jej najväčších odberateľov patrilo v tom čase Taliansko, Španielsko a práve Nizozemsko.

Banskobystrická meď sa na vzdialené miesta svojho určenia dopravovala viacerými trasami, pričom sa využívala kombinácia vozovej, riečnej i námornej dopravy. Priamo do Antverp sledovali dve z exportných ciest. Jedna išla zo Slovenska cez Wrocław, Frankfurt nad Odrou, Štetín a odtiaľ do Antverp, druhá, významnejšia, sledovala trasu Těšín – Krakov – Sandomierz – Toruń – Gdańsk – Antverpy. Meď sa tu splavovala tokom Visly.[21]

Pre nami skúmaný problém je dôležité, že služby Fuggerovcov a Thurzovcov, a to služby v ich komplexnej podobe, využívali pravidelne uhorský i poľský kráľ, bohaté uhorské magnátske rody, šľachta, duchovenstvo i mešťania. Úspech, finančný zisk a z toho plynúca moc mali však aj svoju tienistú stránku. Bohatstvo a ekonomický profit thurzovsko – fuggerovskej spoločnosti prinášali spoločnosti aj celý rad problémov, prameniacich hlavne zo závisti. A to tak zo strany kráľa, šľachty i cirkvi. Najlepšie sa to ukázalo v rokoch 1525-1526, keď uhorský panovník Ľudovít II. pod tlakom silnej šľachtickej opozície načas zabavil spoločnosti celý jej majetok, zatkol jej úradníkov a prevzal banskobystrický mediarenský podnik do kráľovskej správy.

Nespokojnosť a otvorenú závisť na všetkých stranách sa Thurzovci a Fuggerovci snažili potláčať bohatými darmi, určenými významným svetským aj duchovným hodnostárom súvekého Uhorska. Je prirodzené, že prím v tomto hrala Banská Bystrica, slovenské sídlo spoločnosti. Thurzovsko – fuggerovský podnik, to totiž neboli len bane, huty a hámre v okolí Banskej Bystrice, ale aj celý systém faktórií a skladov, okrem iného aj v Antverpách, ktoré zároveň plnili funkciu filiálok fuggerovskej obchodnej firmy i banky. Je len logické, že jedným z takýchto „darov" mohol byť aj skúmaný triptych. Otvorenou



4. *Majster 1518 – Jan van Dornicke (?): Triptych s Klaňaním Troch kráľov (zbierka na zámku Beloeil)*

otázkou zostáva, nakoľko mohol byť predpokladaný dovoz tohoto diela, ale napríklad aj jeho samotná podoba, či ikonografický koncept záležitosťou priamej participácie niektorého z významných súvekých hodnostárov historického Uhorska. Tu je však potrebné vrátiť sa k situácii na súvekom antverpskom umeleckom trhu.

V Antverpách začiatku 16. storočia prekvital čulý obchod s umením. Fungoval tu jeden z najstarších voľných európskych trhov špecializujúcich sa na umelecké produkty, vyznačujúci sa znakmi systematickej organizovanosti. Čo je však v nami sledovanom kontexte zvlášť dôležité, produkty tohoto trhu charakterizovala istá miera štandartizácie. Inými slovami povedané to znamená, že tu existoval trh, ktorý limitoval tradičnú rolu patróna a objednávateľa a determinoval aj samotný proces tvorby konkrétneho majstra. Vopred a premyslene sa tu už počítalo s konkrétne cielenou umeleckou produkciou, nadbiehajúcou vkusu a potrebám anonymného kupca.

Ako ukázali výsledky doterajšieho bádania k tejto problematike,[22] väčšina súvekých antverpských maliarov pravdepodobne vôbec nepracovala na objednávku. Maliari svoje obrazy predávali buď priamo vo svojej dielni, alebo na voľnom trhu. Istú, doposiaľ málo preskúmanú úlohu tu zohrávala dokonca aj aktivita dílerov. Mimoriadnu pružnosť celého tvorivého a následne aj obchodného procesu názorne dokladá prax v ateliéri spomínaného Pietera Coecka, kde sa jednotlivé triptychy doslova fabrikovali formou akýchsi polotovarov. To znamená, že hotové centrálne tabule, spravidla s výjavom Klaňania troch kráľov, boli na objednávku dopĺňané bočnými krídlami, ktoré tématicky ad hoc zohľadňovali špecifické požiadavky aktuálneho kupca.[23]

Pozoruhodná bola, samozrejme, už zmieňovaná vysoká frekventovanosť scény Klaňania

troch kráľov na ústrednej tabuli triptychov antverpských manieristov. Otázku, nakoľko obsahuje scéna s Klaňaním obrazové narážky, či orientačné body, ktoré vypovedajú o konkrétnej realite a v tomto zmysle objasňujú obľúbenosť tejto biblickej scény u antverpských manieristov, si v súvislosti s inými problémami položil Dan Ewing. Pri pokuse o jej zodpovedanie vychádzal z predpokladu,[24] že antverpskí maliari začiatku 16. storočia dobre poznali požiadavky trhu a v snahe o čo najväčší komerčný úspech išli dokonca tak ďaleko, že sa potenciálnemu zákazníkovi snažili vyjsť v ústrety dokonca aj voľbou témy. Frekventovanosť scény Klaňania troch kráľov na ústredných tabuliach triptychov u antverpských manieristov preto Ewing, na rozdiel od Marliera, už neinterpretoval výlučne na pozadí súvekej teológie. Jeho vysvetlenie je podstatne pragmatickejšie a zdá sa, že aj pravdepodobnejšie.

Keďže táto scéna podľa Ewinga umožňovala detailne zobraziť a v tomto zmysle priblížiť všetko to, čo sprevádzalo a charakterizovalo akt obchodu a čo dôverne každý obchodník poznal – najmä nakladanie, uskladnenie a vykladanie tovaru, mohol sa tu nepriamo zdôrazňovať význam profesie obchodníka i obchodu samotného. Biblický príbeh o troch kráľoch, v ktorom zohrávajú dôležitú úlohu cudzinci, prinášajúci Ježišovi exotické dary, teda vlastne tovary, mohol byť preto zákazníkmi ponímaný a v zmaterializovanej podobe tabuľového obrazu na trhu aj žiadaný ako voľná alegória čulého obchodného diania, ktoré v Antverpách zlatého veku doslova prekvitalo. Naviac, traja králi prinášajúci novonarodenému dieťaťu dary plnili tradične aj úlohu patrónov všetkých cestujúcich a cestovateľov, ktorých značnú časť tvorili práve ľudia putujúci za obchodmi.

Táto interpretácia by samozrejme stavala do nového svetla aj hypotézu o kúpe triptychu s Klaňaním troch kráľov Thurzovcami a Fuggerovcami. Okrem možnosti, že banskobystrický triptych sa na územie Slovenska dostal prostredníctvom thurzovsko – fuggerovského mediarenskeho podniku, teda priamym dovozom z Antverp, však samozrejme nemožno vylúčiť ani to, že skúmané dielo sa k nám dostalo inou cestou. A síce, že bolo zakúpené neskôr, prostredníctvom niektorej zo spoločností profesionálne sa zaoberajúcej obchodom s umeleckými predmetmi. Do úvahy by v takomto prípade mohla prichádzať napríklad antverpská firma Forschoudt, špecializujúca sa od druhej polovice 17. storočia na vývoz do Rakúska, v účtoch ktorej sa zmienka o exporte triptychu s Klaňaním troch kráľov nachádza.[25]

Odhliadnuc od spôsobu, akým sa banskobystrický triptych na Slovensko dostal, predstavuje v súčasnosti bezpochyby jednu z najkvalitnejších prác juhonizozemského maliarstva prvého dvadsaťročia 16. storočia zachovanú na území Slovenska. Jeho skúmanie si v budúcnosti vyžiada väčšiu pozornosť.

POZNÁMKY

[1] M. J. FRIEDLÄNDER: *Die Antwerpener Manieristen von 1520.* Jahrbuch der Könglich preussischen Kunstsammlungen, XXXVI, 1915, s. 65-91.

[2] Friedländer, c. d., s. 81.

[3] M. J. FRIEDLÄNDER: *Die niederländischen Manieristen.* Leipzig 1921, s. 9-10; – Ten istý: *Die Altniederländische Malerei. Die Antwerpener Manieristen.* Leiden 1934, s. 9-14.

[4] G. MARLIER: *La Renaissance flamande. Pierre Coeck d'Aelst.* Bruxelles 1966.

[5] Pred Marlierom sa o to už roku 1937 pokúsil Baldass, ktorý navrhol nahradiť označenie antverpský manierizmus pojmom nizozemské neskorogotické maliarstvo, ktorý sa však tiež neujal. – Marlier, c. d., s. 110-112.
Marlierovo úsilie je však potrebné vidieť aj v širšom kontexte. Diskusia o manierizme bola totiž jednou z ťažiskových záležitostí dejepisu umenia konca päťdesiatych a prvej polovice šesťdesiatych rokov, kedy vyšlo tlačou aj viacero dôležitých prác k tejto problematike. Kým na jej začiatku stála už spomínaná amsterdamská výstava *Le Triomphe du maniérisme européen*, ktorú sprevádzal obsiahly katalóg, isté vyvrcholenie znamenal medzinárodný kongres dejín umenia, ktorý sa roku 1961 konal v New Yorku a tematicky sa viazal práve k problematike renesancie a manierizmu. (Porov. *Studies in Western Art. Acts of the Twentieth International Congress of the History of Art, II. The Renaissance and Manierism.* Princeton, New York 1963.) O zhodnotenie stavu bádania okolo manierizmu sa roku 1965 pokúsil Jan Białostocki. – Porov. štúdiu J. BIAŁOSTOCKI: *Manieryzm: triumf i zmierzch pojęcia.* In: Sztuka i myśl humanistyczna. Warszawa 1966 (poľský preklad nemecky písanej štúdie, publikovanej v predchádzajúcom roku).

[6] J. SANDER: *Die Entdeckung der Kunst: Niederländische Kunst des 15. und 16. Jahrhunderts in Frankfurt.* Städelsches Kunstinstitut und Städelsches Galerie Frankfurt a.M. Ausstellung und Katalog. Mainz 1995.

[7] Sander, c. d., s. 87.

[8] Marlier, c. d. (v pozn.4), s. 112 n.

[9] Tamtiež, s. 113-114.

[10] Pred Friedländerom si túto spojitosť všimol už W. R. VALENTINER: *Zwei Orley-Schüler.* Repertorium für Kunstwissenschaft 28, 1905, s. 252-262.

[11] Marlier, c. d. (v pozn.4), s. 114-115.

[12] Podrobnejší prehľad stanovísk podali k tejto otázke v inej súvislosti napr. M. DAVIES: *Early Netherlandish School.* London 1969, s. 97-99; – J. BIAŁOSTOCKI: *La crucifixion de Pieter Coecke van Aelst à Varsovie.* Bulletin de l'Institut Royal de Patrimoine artistique, XV, 1975, s. 25-26.

[13] Tempera na dreve, šírka 109 cm, výška 80 cm (celok vrátane rámu); rozmery ústrednej tabule s Klaňaním: výška 72,5 cm, šírka 47 cm (bez rámu).

[14] É. MÂLE: *Renouvellement de l'art par les „Mystères" a la fin du Moyen Age.* Gazette des Beaux-Arts, XXXI, 1904, s. 221. K ikonografii Klaňania troch kráľov porov. tiež obecne L. RÉAU: *Iconographie de l'art chrétien, II.* Paris 1957, s. 136-255.

[15] R. A. KOCH: *La Sainte Baume in Flemish Landscape Painting of the Sixteenth Century.* Gazette des Beaux-Arts, LXVI, 1965, s. 273-282.

[16] Mâle, c. d. (v pozn.14), s. 89, 220. Porov. tiež H. BELTING, Ch. KRUSE: *Die Erfindung des Gemäldes. Das erste Jahrhundert der niederländischen Malerei.* München 1994, s. 100, 168-169, 183, 154.

[17] É. MÂLE: *L'art religieux de la fin du Moyen-Age en France.* Paris 1922, s. 147.

[18] Ide predovšetkým o Rogierovi van Weydenovi pripisovanú tabuľu so Zvestovaním z Metropolitan Museum of Art v New Yorku a tabuľu toho istého autora so Zvestovaním z Alte Pinakothek v Mníchove.

[19] O úlohe grafických predlôh v nizozemskom maliarstve bližšie J. Sander, c. d. (v pozn.6), v kapitole *„Kunst" als „Massenware"*, s. 119-128.

[20] *The National Gallery. Complete Illustrated Cataloque.* Compilled by Christopher Baker and Tom Henry. London 1955, s. 440-441. Podrobne sa o nich zmieňuje M. Davies, c. d. (v pozn.12), s. 98-99.

[21] Otázkam súvisiacimi s thurzovsko – fuggerovským mediarskym podnikom v Banskej Bystrici sa z historického hľadiska dlhodobo venuje slovenský historik Marián Skladaný. – Porov. novšie M. SKLADANÝ: *Prvé turzovsko – fuggerovské zmluvy o spoločnom mediarskom podniku.* Historický časopis, 43, 1995, č. 2, s. 215-229. Ten istý: *Thurzovsko – fuggerovský mediarsky podnik v Banskej Bystrici a jeho európsky význam.* In: Zborník z konferencie Päťsté výročie thurzovsko – fuggerovského mediarskeho podniku v Banskej Bystrici. Banská Bystrica 1995, s. 8-39. O obchodných trasách medi zo Slovenska píše tiež J. VALACHOVIČ: *Slovenská meď v 16. a 17. storočí.* Bratislava 1964, s. 18-41.

[22] K tejto problematike podrobne H. FLOERKE: *Studien zur niederländischen Kunst- und Kunstgeschichte. Die Formen des Kunsthandels, das Atelier und die Sammler in den Niederlanden vom 15. – 18. Jahrhunderts.* Munich – Leipzig 1905; – L. CAMPBELL: *The Art Market in the Southern Netherlands in the 15th Century.* The Burlington Magazine, Vol. 118, 1976, s. 188-198; – F. Jacobs LYNN: *The Marketing and Standartization of the South netherlandish Carved Altarpieces: Limits on the Role of the Patron.* The Art Bulletin, Vol. 71, 1989, N. 2, s. 208-230; – J. M. MONTIAS: *Socio-economic Aspects of Netherlandish Art from the Fifteenth to the Seventeenth Century: A Survey.* The Art Bulletin, Vol. 72, 1990, N. 3, s. 358-373; – Ten istý: *Le Marché de l'art aux Pays-Bas XVe – XVIIe siècle.* Paris 1996, s. 43-49.

[23] Bližšie H. VEROUGSTRAETE, M. SMEYERS MARCQ, R. van SCHOUTE: *Usages relatifs aux volets de triptyques flamands au XVe siècle.* In: Archivum Artis Lovaniense – Bijdragen tot de geschiedenis van de kunst der Nederlanden opgedragen aan prof. Em. Dr. J. K. Steppe. Leuven 1981, s. 307-317.

[24] D. EWING: *Marketing Art in Antwerp, 1460-1560: Our Lady's Pand.* The Art Bulletin, Vol. 72, 1990, N. 4, s. 558-584.

[25] K aktivite firmy Forchoudt bližšie J. DENUCÉ: *Exportation d'oeuvres d'art au 17e siècle à Anvers. La Firme Forchoudt.* Antwerp 1931.

Autorka pri skúmaní diela nemala možnosť zohľadniť výsledky chemicko – fyzikálnych analýz polychrómie tabúľ, rovnako ako ani výsledky dendrologických skúmaní drevenej podložky banskobystrického triptychu.

Foto: archív autorky (1) – Fototéka ÚDU AV ČR – Fr. Krejčí (2) – Reprod. z: G. Marlier: La Renaissance flamande. P. Coeck d'Aelst. Bruxelles 1966, obr. 62 a 79 (3, 4)

Triptych of Adoration of the Kings from Banská Bystrica

(Summary)

The study informs on the altarpiece, which is in the art historian literature unknown until now. This altarpiece comes from the property of the Banská Bystrica (Besztercebánya, Neusohl, Slovakia) bishopric. It is a small dimensional movable altarpiece consisting of three panels. The scene of Adoration of the Kings is on the central panel of the altar, the scene of Annunciation of the Virgin Mary is on the right panel and the scene of Adoration on the left one. The backside of the altar is not painted. Based on the critical analysis of the style the author of this study attributes the altar to the workshop of the Antwerpian mannerist – Master of 1518.

It is assumed that the altarpiece was bought and brought to Slovakia by the Thurzo –Fuggers Copper Company.

Medzi renesanciou a barokom
K charakteru domácej maliarskej tvorby prvej polovice 17. storočia *

Jozef MEDVECKÝ

Umenie 17. storočia je na Slovensku ešte stále iba nedostatočne prebádané. Ani problematika maliarskeho vývinu tohto obdobia zatiaľ nie je komplexne spracovaná a celkový prehľad chýba. Mnohé významné diela, o ktorých sú správy v dobových prameňoch, zanikli ešte v priebehu 17. storočia v dôsledku vojen, požiarov, zásahov vyvolaných zmenami majiteľov alebo funkcie objektov, atď. Ďalšie kľúčové, v svojej dobe slávne maľby (Juvenelov bratislavský cyklus z r. 1638-40 a i.)[1] bez sentimentu nahradili novými v storočí nasledujúcom, kedy sa už i u nás stretáme s významnými dielami popredných neskorobarokových umelcov, efektnými a oslňujúcimi, ktoré prevrstvili a zatienili i to málo, čo sa z predošlého obdobia zachovalo.

V priebehu celého 17. storočia neboli priaznivé podmienky pre domácu umeleckú tvorbu, ktorej badateľný kvalitatívny úpadok (v porovnaní s vrcholným obdobím konca 15. a prvých decénií 16. storočia) vo všetkých odvetviach u nás i v tomto období pokračuje. Neisté pomery v krajine, hospodársky regres kedysi prosperujúcich miest a rýchle rozšírenie reformácie prispeli k jej kvalitatívnemu úpadku. Je zrejmé, že v pomeroch celého vtedajšieho Uhorska pre rozvoj umeleckej tvorby a jej docenenie neboli vhodné predpoklady, ani záujem. Sotva však možno jednoznačne tvrdiť, že by bolo „toto storočie na Slovensku v maliarskom vývoji celkom izolované od každého prejavu svetového vývoja" (V. Wagner).[2] I keď nesústavne a s oneskorením, predsa však sa aj u nás, rovnako ako v celej strednej Európe nové, už barokové aktuálne tendencie postupne rozširia, v poslednej tretine storočia presadia a v jeho závere úplne prevládnu. Vytvoria tak predstupeň a predpoklady pre ďalší vývin.

V stagnácii cirkevného umenia 17. storočia zrejmé sú dôsledky reformácie, ktorá sa v nemeckom prostredí našich miest rýchlo rozšírila. V priebehu druhej polovice 16. storočia sa aj väčšina uhorskej šľachty priklonila k protestantizmu a katolícka cirkev stratila bývalých veľkorysých mecénov a donátorov. V súvislosti s protestantskou orientáciou šľachty a mešťanov a zmeneným vzťahom k umeniu sa znížila i kvantitatívne potreba obrazov, najmä s náboženskou tematikou. Ubudlo príležitostí pre realizáciu diel verejného charakteru, pre korporatívnych (cechy, bratstvá) alebo individuálnych donátorov. Väčšina diel vtedy vznikajúcich svedčí o neveľkých nárokoch objednávateľov. Okrem dekorácií priečelí meštianskych domov, zdobených maľbami alebo sgrafitami, sú to iba obrazy pre sporadicky objednávané nové oltáre dedinských evanjelických kostolov a najmä maľované závesné epitafy zámožnejších meštianskych patricijských rodín alebo nižšej šľachty, určené do mestských farských alebo vidieckych patronátnych kostolov, na ktorých realizácii maliari spolupracovali s domácimi rezbárskymi dielňami.

Pamätné tabuľové obrazy, maľované temperou na dreve, zarámované samostatne alebo tvoriace súčasť rozbudovaných viacetážových drevených konštrukcií epitafov, sú charakteristické pre stagnujúcu maliarsku tvorbu tohto obdobia. Protestantské meštianske epitafy, *„... kresané do kameňa, vyrezané z dreva, alebo aspoň namaľované"*,[3] patrili vtedy popri rôznych príležitostných prácach a portrétoch[4] pre domácich maliarov k najčastejším objednávkam. Pre toto ob-

dobie vojen, nepokojov a epidémií, kedy vymierali často celé rodiny, je vôbec symptomatické, ako veľa údajov vyexcerpovaných z dobových prameňov sa týka uplatnenia mestských i putovných maliarov pri pohrebných ceremóniách (maľovanie erbov, zástav, katafalkov, posmrtných portrétov, atď.).[5]

Na rozdiel od honosných reprezentatívnych šľachtických náhrobníkov, sú skromné drevené závesné epitafy protestantských mešťanov, týchto „usilovných čitateľov spisov Luthera a Melanchtona", iba vyjadrením odovzdania do vôle Božej a viery v zmŕtvychvstanie. Ich maľby, doplnené označujúcimi nápismi a biblickými citátmi, sú pamätnými obrazmi bez votívnej funkcie, pripomínajúcimi zomrelého a jeho rodinu.

Výber vhodných tém pre diela protestantského umenia sa v súlade s liturgickou funkciou redukuje iba na námety odporúčané, interpretované v súlade s vieroučnými dogmami a odráža v podstate ešte stále neskorostredovekú naratívno-biblickú obraznosť. Sú to najmä resurekčné a eschatologické témy z Evanjelií (Večera Pánova, Ukrižovanie, Zmŕtvychvstanie, Posledný súd), stereotypne sa opakujúce. Zobrazenie *Poslednej večere*, Dr. M. Lutherom výslovne odporúčané,[6] obligátne umiestňované v predele, napríklad nájdeme aj u nás temer na všetkých oltároch v evanjelických kostoloch.[7]

Charakteristický je typologický paralelizmus, vyjadrujúci vzťah Starej Zmluvy a Evanjelií – starozákonné témy majú význam samy osebe, ale súčasne boli predobrazom novozákonných dejov. Takéto celky s výjavmi zo života Krista, kombinovanými prípadne aj s ďalšími biblickými témami (na epitafoch doplnené tradičným obrazom kľačiacej rodiny, manželského páru, alebo zomrelého samotného), vznikajú v priebehu celého 17. storočia.

Ikonografické inovácie programovo reformačného charakteru (napr. Cranachova známa kompozícia *Gesetz und Gnade*)[8] nenašli v protestantskom umení u nás uplatnenie. Jedinou výnimkou sú obrazy oltára, ktorý dal r. 1611 zhotoviť gróf Juraj Thurzo, palatín Uhorska a miestokráľ, aktívny presadzovateľ evanjelickej viery lutherského smeru a jej zjednotenia v období, kedy protestantská kultúra dosiahla u nás svoj vrchol. Oltár z kaplnky jeho Oravského hradu je okrem reprezentácie rodu a vznešeného objednávateľa predovšetkým manifestáciou hlbokého náboženského presvedčenia, ktorého je programovým vyjadrením. Ústredná kompozícia oltára *Speculum Justificationis* (pre ktorú sa zatiaľ v súdobom umení nenašli analógie) je typickým príkladom výtvarného diela, v ktorom problémy umeleckej formy ustúpili do pozadia, prepustili miesto morálnemu didaktizmu novej viery.[9]

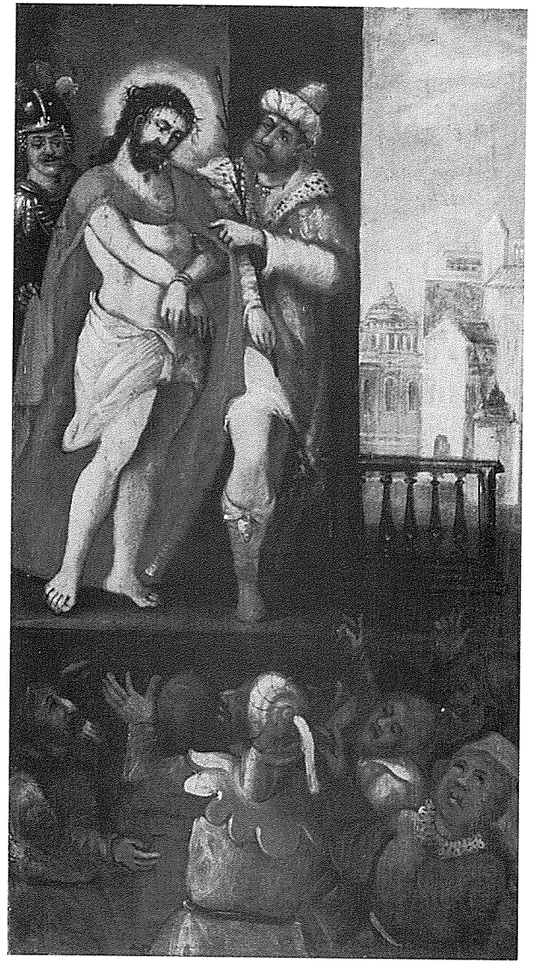
Maľované biblické výjavy oltárnych a epitafných celkov majú všetky znaky vtedajšej provinčnej maliarskej produkcie. Tvoria súčasť rezbárskeho bohato zdobeného a polychromovaného orámovania, ktoré v celku zväčša dominuje, s citátmi a pamätnými nápismi, ktoré sú zasa ich významovo podstatnou zložkou a ktorých je maľovaný obraz iba ilustráciou. O tom, akú malú dôležitosť zobrazeniam prikladali vtedajšie protestantské meštianske vrstvy, svedčia mnohé výtvory vyslovene primitívne, plné obsahových i formových anachronizmov, ktoré napriek tomu takisto svoju funkciu splnili (bardejovské epitafy z rokov 1610-47 signované miestnymi maliarmi a mešťanmi Grünwaldovcami, zachované v tamojšom farskom kostole až do 19. storočia).[10] Aj v kvalitnejšom levočskom súbore nájdeme zobrazenia, svedčiace o prežívaní stredovekých tradičných schém.[11]

Nielen kompozičná a ikonografická závislosť od neskorogotických grafických predlôh, ale aj prežívanie formálnej tradície nie je v stredoeurópskom umení ešte i v 17. stor. žiadnou zriedkavosťou.[12] Na druhej strane zaujímavým prejavom zámerného historizmu sú obrazy uhorských kráľov *sv. Štefana* a *sv. Ladislava* z niekdajšieho oltára (dnes pod chórom farského kostola sv. Egídia v Bardejove), napodobňujúce stredovekú tabuľovú maľbu i technikou vtláčaného „bro-

kátovania" na neutrálnom zlátenom, resp. postriebrenom pozadí, alebo typologicky i ikonograficky anachronický oltár vo farskom kostole v Partizánskej (Nemeckej) Ľupči, zhotovený na spôsob gotického retábula so zatvárateľnými krídlami a tabuľovými maľbami, na jednej z nich signovanými banskobystrickým maliarom Pavlom Demoschom r. 1644 (obr. 1).[13]

Medzi oltárnymi retábulami a obrazovými epitafmi, existujúcimi dodnes v pôvodných objektoch najmä na východnom Slovensku, alebo v muzeálnych zbierkach,[14] nájdeme celky rozporné a niekedy dosť bizarné, avšak aj práce náročnejšie, remeselne primerane zvládnuté, predstavujúce dobrý kvalitatívny priemer maľby domácich, spravidla anonymných majstrov. O to významnejšie sú potom sporadicky sa vyskytujúce obrazy autorsky značené, ktoré sú zväčša jedinými dokladmi, umožňujúcimi získať predstavu o charaktere tvorby domácich maliarov, doložených inak iba menom. Atypický maľovaný epitaf z r. 1600 v Brezovici od banskobystrického Jacoba Khiena[15] alebo spomínané epitafy bardejovských Grünwaldovcov, signované diela Pavla Demossiho, či Krištofa Daniela Geyera (1661)[16] sú u nás skôr iba výnimkou. Maliari zvyčajne svoje diela nesignovali a tak autorov tabuľových malieb ani kvalitnejších zachovaných epitafov (Levoča, Štítnik, Košice, atď.) a väčšiny oltárnych celkov dnes nepoznáme.[17] Boli nimi však bez výnimky domáci cechoví maliari, použitie žiadneho významnejšieho importovaného obrazu sa medzi zachovanými dielami zatiaľ nepreukázalo.[18]

Na rozdiel od domácich rezbárskych a stolárskych dielní, ktorých produkcia je predsa len trochu viac spracovaná,[19] spájať konkrétne epitafné a oltárne maľby s menami doložených miestnych maliarov vzhľadom na neúplné poznanie a nedostatok porovnávacieho materiálu nie je zatiaľ možné. Potrebný je ďalší archívny výskum a tam, kde to zachovaný materiál umožňuje, umeleckohistorická komparácia so zachovanými, autorsky určenými dielami.[20]

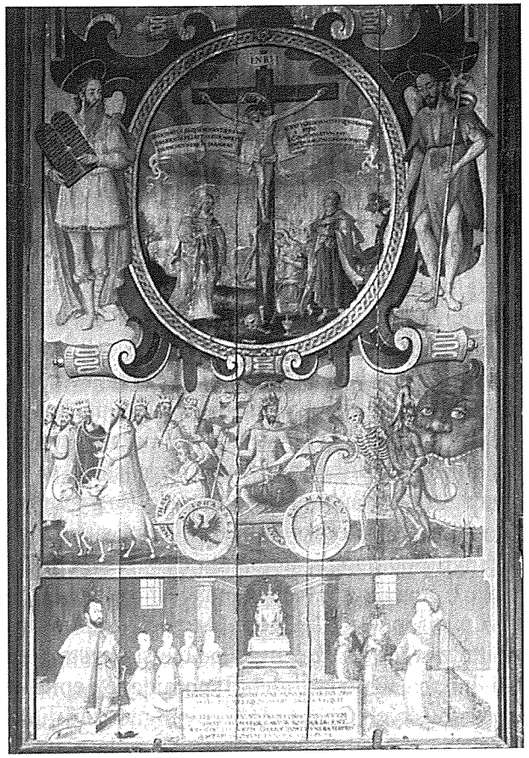


1. P. Demosch: Ecce Homo, *1644*

Naopak, už iba archívne doložení sú autori niektorých nezachovaných prác tohto druhu – tak napr. epitaf mešťana Pavla Czikka vytvoril r. 1629 údajne košický maliar Joannes Medueczky.[21] Epitafy sa spomínajú aj medzi prácami ďalšieho významného košického maliara Samuela Spillenbergera, člena tamojšej mestskej rady a cirkevného kurátora, činného aj v Levoči; žiaden sa však nezachoval (jeho dielom mal byť napr. epitaf Istvána Bogdana z r. 1663).[22]



2 a.Bibli kralická, 1596



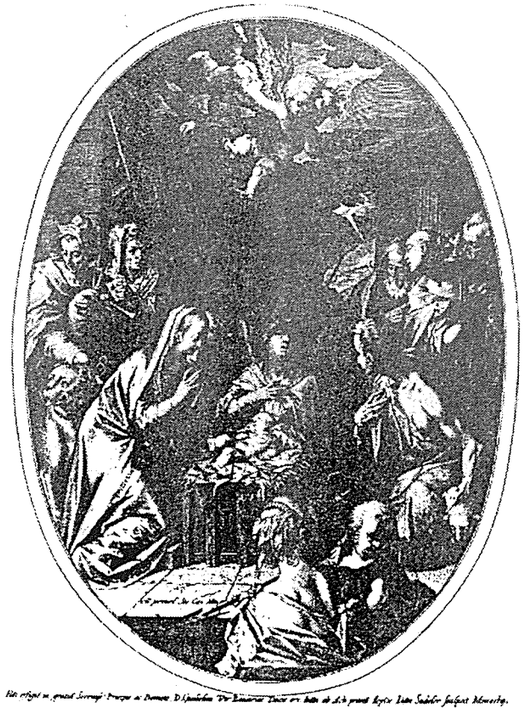
2 b.J. Khien: Epitaf Petronely Zmeškalovej, 1600

Na artefakty tohto druhu umeleckohistorická veda hľadí väčšinou s dešpektom.[23] Je isté, že *„o umení tu možno hovoriť len v obmedzenom zmysle; k posúdeniu zostáva tak iba remeslo, zvládnuté s väčšou či menšou obratnosťou"*.[24] Pri podrobnom prieskume diel zachovaných u nás by sme zrejme došli aj k ďalším podobným záverom, aké už dávnejšie konštatovali bádatelia pri spracovaní materiálu tohto druhu z okolitých oblastí (napr. poľskí autori zaoberajúci sa problematikou epitafov najmä v Sliezsku,[25] ale i Krakove, Gdańsku a i.),[26] či pri súhrnnom spracovaní epitafovej produkcie v Čechách a na Morave,[27] alebo v nemeckých zemiach.[28]

Tieto diela sú u nás v literatúre bežne označované ako „renesančné maľované epitafy".[29] Konfrontáciou dovtedajších názorov so závermi vyplývajúcimi z analýzy konkrétneho diela pred časom I. Rusina[30] na príklade jedného z nich, levočského epitafu Daniela Hirschera z r. 1608 ilustroval, že z hľadiska formálnej analýzy epitafy netvoria jednotu renesančných výtvarných znakov, ale že sa v nich prejavuje konglomerát viacerých zložiek vzájomne sa prelínajúcich – doznievajúcej staršej domácej tradície, renesančných princípov výstavby, manieristických tendencií i barokovej orientácie. Nejde teda o diela, ktoré by bolo možné považovať jednoznačne za renesančné,[31] ale o celky, pre ktoré určujúca a slohovo dominantná je skôr manieristická tendencia, prejavujúca sa najmä v ich maliarskej zložke (obrazoch epitafu či oltára), modifikovaná domácou tradíciou.[32] Slohový charakter Hirscherovho epitafu teda určujú obrazy, inklinujúce k výtvarnému názoru manierizmu (resp. jeho nizozemskej redakcie), spolu s manieristicky koncipovanou architektúrou. Tvaroslovie a vzorníková ornamentika[33] rezbárskej časti tohto, i ostatných náročnejších spomedzi epitafov a oltárov u nás, ich ako celok priraďuje k dielam vznikajúcim vtedy po celej strednej Európe, charakterizovaným ako „severský manierizmus".[34]

Aj v obrazovej zložke maľovaných epitafov možno sledovať protiklad striedmej vecnosti stvárnenia spodnej časti (so skupinovými portrétmi rodiny, kľačiacej symetricky v tradične strnulých pózach pred Ukrižovaným, zväčša v interiéri s náznakom lineárnej perspektívy) a manierizmu v ústrednom figurálnom výjave, pričom obe časti bývajú odlíšené aj farebne.[35] K ústredným obrazom epitafov sa výtvarným charakterom priraďujú aj maľby oltárnych retábulí, ktoré sú dielami tých istých maliarskych a rezbárskych dielní.[36]

I u nás platí, že žiadne z týchto diel nevzniklo samostatne, ale – ako bolo všeobecným pravidlom – podľa grafickej predlohy. Knižný drevorez a produkcia *„Kleinmeistrov"*, nemeckých pokračovateľov renesančnej drevorezovej tradície A. Dürera, ktorých diela v predošlom období boli ako predlohy najfrekventovanejšie,[37] sú postupne v repertoári domácich maliarskych dielní inovované grafikou nizozemskou, používajúcou už výhradne oveľa atraktívnejšiu medi-



3 a.J. Sadeler podľa H. von Aachen: Klaňanie pastierov, *1592*



3 b.Štítnik, ústredný obraz oltára, 1636



4 a.M. Merian podľa H. Schwartza: Posledný súd



4 b.Nadstavec epitafu, 1584? (SNG)

rytinu, ktorá sprostredkuje zároveň aj aktuálnejšie pretlmočenia tradičných námetov, „modernejší" spôsob ich stvárnenia.[38] Konfesijné hľadisko sa pritom prejaví iba vo výbere vhodných tém, menej už v stvárnení zaužívaných ikonografických vzorov. Aj u nás sú napr. rovnako v protestantskom, ako i katolíckom umení obľúbené tie isté predlohy, čerpané z protireformačnej juhonemeckej, neskôr i flámskej alebo talianskej grafiky.[39] *„Postačí proto konstatovat, že měšťanské epitafní obrazy vycházejí beze zbytku z grafických listů (zejména sadelerovských, stejně tak oblíbených dřevořezů Albrechta Dürera)..."*, ako konštatovala na margo českého materiálu J. Vacková.[40] Rozšírenie tých istých vzorov svedčí o všeobecnej dostupnosti grafických listov, ktoré tvorili zásobu každej dielne, doplňanú na tovarišských vandrovkách, obchodnými cestami a kontaktmi, alebo získavané od pocestných kupcov, ktorí do našich miest zavítali.[41]

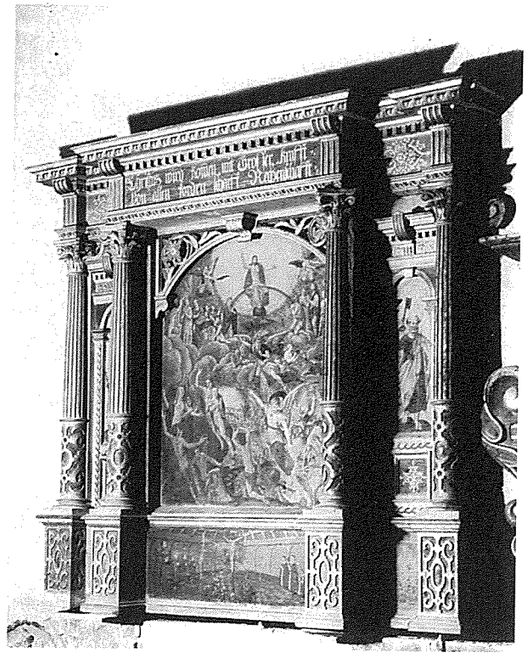
Použitie kralickej českobratskej tlače ako predlohy pre maliarske dielo (brezovický epitaf Petronely Zmeškalovej z r. 1600 – obr. 2),[42] je iba ojedinelou výnimkou. Aj u nás ide výlučne o medirytinovú produkciu zahraničnú, predovšetkým nemeckú a nizozemskú. Najvýraznejšou inováciou začiatkom 17. storočia prijímanou, je najmä internacionálna manieristická tvorba umelcov rudolfínskeho okruhu, šírená z pražského dvorského centra prostredníctvom reprodukčnej grafiky. Za cisára Rudolfa II., tohto „najväčšieho a prvého priateľa umenia na svete" (ako ho nazval Van Mander)[43] sa Praha stala jedným z najvýznamnejších umeleckých centier vtedajšej Európy a fenomén „rudolfínskeho umenia" okolo r. 1600 je vo vývine európskeho umenia posledným výhonkom internacionálneho neskorého manierizmu.[44] Mnohé kompozičné „invencie" cisárových dvorných maliarov reprodukované medirytcami, pretrvali v početných replikách a stali sa inšpiráciou i pre priemernú provinčnú tvorbu po celej Európe.

S používaním diel týchto rytcov sa v praxi maliarskych a rezbárskych dielní stretneme i na Slovensku. Výskumy tiež potvrdzujú, že aj u nás najrozšírenejšia bola grafika rozvetvenej antverpskej rodiny Sadelerovcov.[45] Z ich mníchovskej dielne vyšli mnohé z najkrajších medirytín, reprodukujúcich najmä diela Hansa von Aachen (1551/52-1615),[46] ktorého kompozície religióznych námetov patrili k najobľúbenejším. Preberané bez zmien, alebo modifikované a parafrázované, poskytovali hotové kompozičné riešenia frekventovaných námetov maliarom, ale i rezbárom, zlatníkom, atď. až do samého záveru barokovej epochy.

Najznámejším príkladom použitia sadelerovskej grafiky u nás je ústredný obraz oltára v Štítniku z r. 1636,[47] jedného z mála náročnejších oltárnych retábulí, realizovaných na východe Slovenska v prvej polovici 17. storočia. Neznámy maliar v ňom opakuje medirytinu Jana I. Sadelera (1550-1600) z r. 1592 podľa kompozície Hansa von Aachen *„Klaňanie pastierov"*, ktorá patrila k najčastejšie preberaným predlohám (obr. 3).[48] Je príkladom von Aachenových efektných kompozičných riešení, plných typicky manieristických „schválností", s figúrami komparzu odvrátenými chrbtom od diváka a ústredným výjavom odohrávajúcim sa v druhom pláne, akoby na vyvýšenom pódiu, s charakteristicky zakomponovanými „repoussoirovými" polpostavami v popredí. (Mimoriadnu obľúbenosť von Aachenových invencií ešte v 18. storočí dokladá napr. obraz v pohrebnej kaplnke Révayovcov na cintoríne v Turčianskej Štiavničke, namaľovaný podľa tej istej predlohy.)[49] Z ďalších kompozícií reprodukovaných v mníchovskej dielni J. Sadelera frekventovaný bol napr. známy *Posledný súd* Christopha Schwartza z r. 1580,[50] použitý u nás ako predloha pre maľby na dvoch spišských epitafoch – pre kruhový obraz z nadstavca rozobratého epitafu spišskej proveniencie (od r. 1972 v SNG)[51] a v strednom obraze epitafu Sophie Greffovej, rod. Hirscherovej z r. 1609 v Levoči.[52] (obr. 4)

Ďalší zo Sadelerovcov, Raphael st. (1561 – okolo 1628) bol tvorcom medirytín, použitých u nás maliarmi v dvoch dielach, ktorými sme sa podrobnejšie zaoberali pri inej príležitosti (Spišská Kapitula 1629, Skalica, pred 1661).[53]

V našom pamiatkovom fonde nájdeme viaceré dosiaľ ešte neskúmané príklady použitia evidentne manieristických grafických predlôh. Takými sú napr. dva obrazy z prícestných kaplniek v Spišskej Starej Vsi, z ktorých *Martýrium sv. Šebastiána* je datované rokom 1654 (obr. 5).[54] Jeho neznámy, zrejme poľský autor, sa zjavne inšpiroval motívom ústrednej postavy svätca vyviazaného na strom z ďalšej obľúbenej von Aachenovej kompozície, graficky pretlmočenej Janom Mullerom (1571-1628),[55] ktorého minuciózne amsterdamské rytiny našli u nás tiež hojné uplatnenie. Podľa návrhu B. Sprangera vytvoril Muller prekrásnu medirytinu *Klaňanie pastierov*, ktorá sa stala častou predlohou pre maliarske diela (obr. 6).[56]



4 c. Levoča, epitaf Sophie Greffovej, 1609

Príkladov používania grafických listov sa nájde v celom barokovom období veľa. Okrem toho, že poskytujú ikonograficky bohatý štúdijný materiál, práve konfrontácia s identifikovanou predlohou použitou pri vzniku konkrétneho diela a definovanie jeho vzťahu k nej aspoň približne



5. Veľká Lesná, Martýrium sv. Šebastiána, *1654*

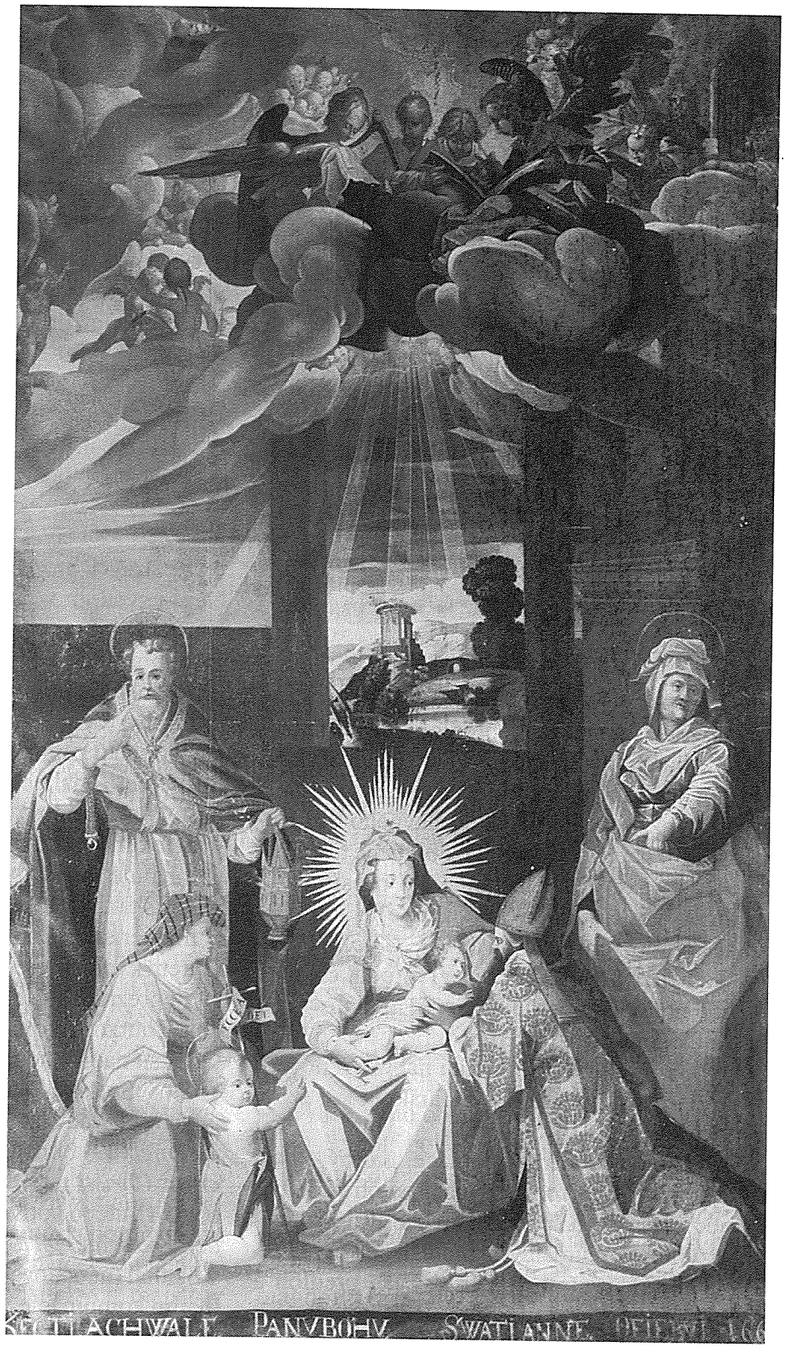


6 a.J. Muller podľa B. Sprangera: Klaňanie pastierov, *1606*

ilustruje charakter zatiaľ málo preskúmanej produkcie jednotlivých domácich maliarskych dielní. Sú často jedinou indíciou, aspoň rámcovo naznačujúcou orientáciu objednávateľov a východiská ich zväčša anonymných autorov, pomáhajú spresniť datovanie vzniku malieb, atď. Prispievajú tak k zaradeniu jednotlivých diel do dobového kontextu a významnou mierou pomáhajú pri poznávaní a reflektovaní špecifického charakteru domácej maliarskej tvorby. Sledovanie frekvencie záväzných predlôh a vzorov, ich migrácie a procesu transformácie je zároveň príspevkom k skúmaniu vzťahov medzi vývinom v slohotvorných centrách a jeho recepcie v periférnom prostredí.

Aj v maľbe epitafov a oltárnych obrazov sa v 17. storočí stretneme napríklad s predlohami talianskej proveniencie, sprostredkovanými opäť reprodukčnou grafikou. Z dosiaľ identifikovaných sú to kompozície Venturu Salimbeniho z r. 1594 (*Zvestovanie P. Márii* v nadstavci oltára sv. Kríža na Spišskej Kapitule – obr. 7),[57] Federica Barocciho z r. 1582 (*Nesenie Krista do hrobu* na ústrednom obraze epitafu Hansa Wolffa v Levoči, po r. 1625 – obr. 8),[58] alebo Livia Agrestiho (*Posledná večera* na predele spomínaného Thurzovho oltára z r. 1611 – obr. 9),[59] ktoré patria medzi vydarenejšie realizácie, prekračujúce remeselnú úroveň bežnej produkcie.

Z hľadiska slohového charakteru maliarstva 17. storočia je zrejmé, že v domácej produkcii tohto obdobia niet vývoja – vidno iba obmieňanie určené tým, aká grafika bola kopírovaná. Okrem predlôh neskororenesančných, resp. manieristických, od polovice storočia čoraz častejšie nájdeme aj v tvorbe domácich autorov diela



6 b. Skalica, Madona so svätcami a anjelský koncert, *pred 1661*



7 a. V. Salimbeni: Zvestovanie P. Márii, *1594*

inšpirované aktuálnymi predlohami už jednoznačne barokovými, a to opäť bez ohľadu na konfesijnú orientáciu ich objednávateľov. Po celej Európe rozšírené kompozície slávneho P. P. Rubensa boli napríklad rovnako obľúbené tak v katolíckom, ako aj protestantskom prostredí. Z najznámejších príkladov spomeňme hoci Rubensovu kompozíciu Ukrižovania („*Coup de lance*") z r. 1620, ktorej rytinová reprodukcia bola r. 1655 predlohou bardejovskému maliarovi Petrovi Stöckelovi pre ústredný obraz nového hlavného oltára, ktorým evanjelici nahradili pôvodný gotický krídlový oltár vo farskom kostole v Bardejove (obr. 10).[60]

Závislosť priemernej domácej tvorby od takýchto všeobecne rozšírených predlôh sa obmedzuje zväčša iba na preberanie ich kompozičného rozvrhu, s minimálnymi modifikáciami. Všetky sú iba derivátmi majstrovských predlôh a celkový charakter aj tých remeselne zručnejších malieb je tradičný a štýlovo konzervatívny.

Okrem bežných prípadov netvorivého preberania módnych modifikácií zaužívaných schém, sprostredkovaných grafickými predlohami, charakteristického pre remeselnú maliarsku produkciu v celej strednej Európe až do záveru 17. storočia, však medzi dielami, z tohto obdobia zachovanými, súbežne nájdeme aj prejavy tvorby inej, obrazy pozoruhodnejšie a umelecky zaujímavejšie, ktoré sa vydeľujú z priemeru všeobecne upadajúcej domácej dobovej produkcie. Inšpirované tiež grafickými predlohami, odlišujú sa okrem kvalitnejšieho prevedenia aj vedomou slohovou orientáciou, inklináciou k manieristickej maľbe reprezentovanej tvorbou popredných rudolfínskych majstrov. Z ich predlôh čerpajú nielen kompozičný rozvrh, ale napodobňujú aj formálne aspekty ktorými sa vyznačuje tvorba ich vzorov – celkový dekoratívny účinok použitých tvárnych prostriedkov, spôsob narábania farbami i svetlom vo výstavbe obrazu a modelácii tvarov a objemov (na rozdiel od bežných epitafových a oltárnych malieb, zväčša iba mechanicky lokálne kolorujúcich tvary okopírované z predlohy, vymedzené pevným obrysom). Na prvý pohľad zaujme najmä charakteristický kolorit týchto malieb, s pestrou škálou lomených pastelových tónov, ktoré by ich tvorcovia iba z grafického pretlmočenia nemohli odvodiť. Oprávňuje to preto predpoklad, že ich neznámi autori s takouto tvorbou prišli do styku a poznali manieristické maliarske diela aj z autopsie. Okrem kvalitou ojedinelých, nizozemskú orientáciu prezrádzajúcich malieb na krídlach a predele Thurzovho oltára z r. 1611 (obr. 11, 12) takými sú napríklad aj obrazy oltára sv. Kríža z r. 1629 v Spišskej Kapitule (predela podľa kompozície H. van Aachen *Mŕtvy Kristus prebúdzaný anjelmi* – obr. 13 a „sprangerovskí" anjeli s *arma Christi* na pevných oltárnych krídlach – obr. 14), alebo votívny obraz biskupa Salixa *Madona so svätcami a anjelský koncert*, zachovaný v Skalici (namaľovaný niekedy pred r. 1661 s použitím kombinácie Sprangerovej a Gundelachovej predlohy – obr. 6).



7 b. Spišská Kapitula, obraz v nadstavci oltára sv. Kríža, po 1629

Takýchto príkladov používania grafických listov Sadelerovcov, J. Mullera, C. Corta a ďalších nizozemských rytcov sa nájde i u nás postupne iste ešte veľa. Okrem toho, že poskytujú ikonograficky bohatý štúdijný materiál, práve konfrontácia s predlohou použitou pri vzniku konkrétneho diela a definovanie jeho vzťahu k nej aspoň približne ilustruje charakter zatiaľ málo preskúmanej produkcie jednotlivých domácich maliarskych dielní – i keď je pravdou, že „*Pracné hledání a snášení těchto vzorů přestává být přínosem, neboť je dnes již jasné, že v pozdním 16. století a na počátku věku následujícího vzniká ve střední Evropě jen mizivý počet malířských prací, které by nebyly na grafice závislé*".[61]

Autori väčšiny týchto obrazov zatiaľ zostávajú v anonymite. Medzi maľbami zachovanými na Slovensku z tohto obdobia nenájdeme autentické diela známejších manieristických majstrov (ako napr. v Prahe, kde poprední maliari tvoriaci v cisárskych službách na Hrade prijímali aj iné príležitostné objednávky). Exkluzívny príklad slohovo vyzretého manierizmu talianskej proveniencie, akým sú maľované grotesky zhotovené dielňou Giulia Licinia (pracoval pre Ferdinanda I., Maximiliana a do r. 1589 i pre Rudolfa II.) na Bratislavskom hrade už pred r. 1568, počas jeho prestavby vedenej Pietrom Ferraboscom,[62] sa z celku umeleckého vývinu vymykajú, nemajú v našom kontexte obdobu a zostali ojedinelé. Ani prípady priameho importu nejakých umelecky nadpriemerných artefaktov domácimi objednávateľmi z tohto obdobia nie sú zatiaľ doložené.[63] Cisár Rudolf bol aj uhorským kráľom; na jeho pražskom dvore pôsobili aj úradníci a služobníci z Uhorska.[64] Pri svojich úradných i súkromných povinnostiach, audienciách a iných príležitostiach sa tu zdržiavali aj poprední uhorskí magnáti. Prípady zamestnávania dvorských umelcov nimi sú však známe iba v súvislosti s



8 a. F. Barocci: Nesenie Krista do hrobu, *1582*



8 b. Levoča, ústredný obraz epitafu Hansa Wolffa, po 1625

grafikou (opäť prevažne sadelerovskou).[65] Otázne je, či exponovaný artizmus diel popredných rudolfínskych majstrov mohol byť akceptovaný i mimo exkluzívneho prostredia pražského dvora a nakoľko formálne kvality tvorby dvorných maliarov – s ich rafinovanou farebnou skladbou, vytríbenou samoúčelnou formou, často plné umeleckej svojvôle, vyumelkovanosti, neprirodzených gest, tvarovej nadsádzky atď. – mohol oceniť napr. vtedajší uhorský šľachtic, objednávajúci umelecké dielo pre svoju reprezentáciu.

Medzi maľbami zachovanými na Slovensku z tohto obdobia nenájdeme autentické diela známejších majstrov. Možno však predpokladať, že i u nás pôsobili viacerí menej významní žiaci, nasledovníci a epigóni popredných tvorcami epochy ovplyvnení, ktorí sa s aktuálnymi trendmi mali možnosť oboznámiť z autopsie v niektorom z vtedajších umeleckých centier a snažia sa jej vlastnou tvorbou pripodobniť.

Zaujímavé je v tejto súvislosti sledovať, ako sa v priebehu druhej tretiny 17. storočia, v čase prenikania nových ranobarokových princípov pod tlakom protireformácie i do periférnych stredoeurópskych oblastí, prispôsobuje tvorba takýchto menších majstrov a ako reagujú na nové podnety umelci, vyškolení ešte v neskororenesančnej, resp. manieristickej tradícii.

Ranobarokové prvky sa u nás v maliarstve začínajú intenzívnejšie prejavovať až okolo polovice 17. storočia. Programovo sa presadzujú



9 b. Necpaly, obraz v predele oltára, 1611

9 a. C. Cort podľa L. Agrestiho: Posledná večera

iba na západnom Slovensku, kde súvisia s rekatolizačným úsilím cirkvi, pôsobením protireformačných rádov, absolutisticko-centralistickými snahami habsburského panovníckeho dvora a podporou časti uhorskej katolíckej alebo konvertovanej vysokej šľachty. Po celé 17. storočie však nové barokové umenie zostane u nás iba jednou z tendencií, ktorú možno i v maliarskych dielach vtedy vznikajúcich sledovať súbežne s prežívaním neskororenesančných i starších motívov a schém v konzervatívnom domácom prostredí, geograficky i kultúrne vzdialenom od smerodajných stredísk, v ktorých sa koncentroval tvorivý potenciál, ovplyvňujúcich vývin európskeho umenia. Chýbalo u nás jednotiace centrum a dnešné územie Slovenska po stránke kultúrnej ani teritoriálnej netvorilo homogénny celok. Súvisí s dejinnou situáciou vtedajšieho Uhorska, že v pretrvávaní tradície okrem prirodzenej zotrvačnosti a retardácie periférnych oblastí možno vidieť aj prejav rezistencie protestantskej uhorskej šľachty, manifestačne sa pridŕžajúcej renesančného odkazu.[66] Odstredivé stavovské prvky sa vo východnej časti monarchie – v Turkami neobsadenom zvyšku Zadunajska, severných a východných regiónoch Slovenska a v Sedmohradskom kniežatstve – udržali po celé 17. storočie a svojou rezistenčnou schopnosťou spomalili aj recepciu kultúry z prostredia ovládaného habsburským absolutizmom. Základnou charakteristickou črtou umenia celého 17. storočia u nás je teda „pluralita determinánt a interakcia viacerých kultúrnych kontextov“ (A. Petrová-Pleskotová, 1987).[67]





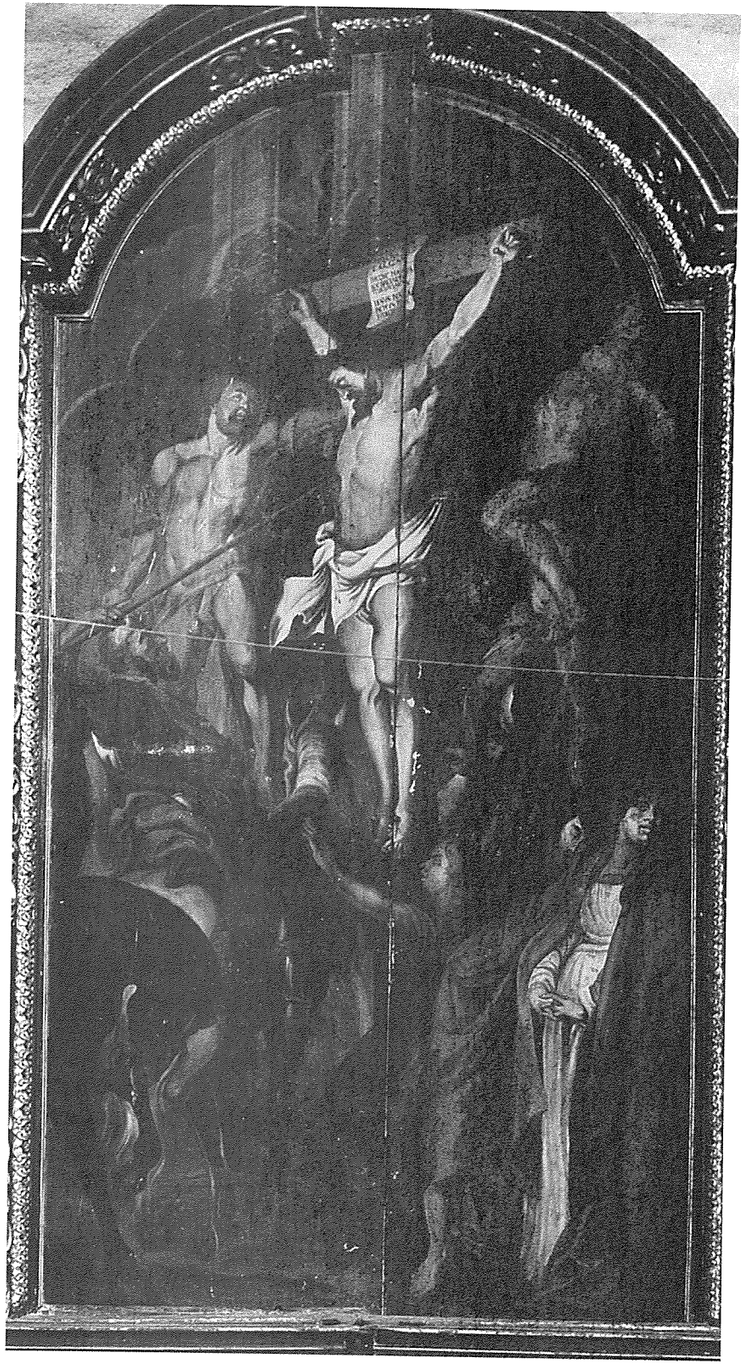
10 a. B. Bolswert podľa Rubensa: Le coup de lance, *1630*

Až v barokovom umení sa opäť uplatní celý repertoár tém bohatej kresťanskej ikonografie, v predchádzajúcom období reformáciou radikálne zredukovaný potlačením kultu svätcov a P. Márie. V počiatočnej fáze sa v priebehu 17. storočia zmeny prejavujú predovšetkým v obsahovej stránke, výtvarná forma ostáva v podstate nezmenená.

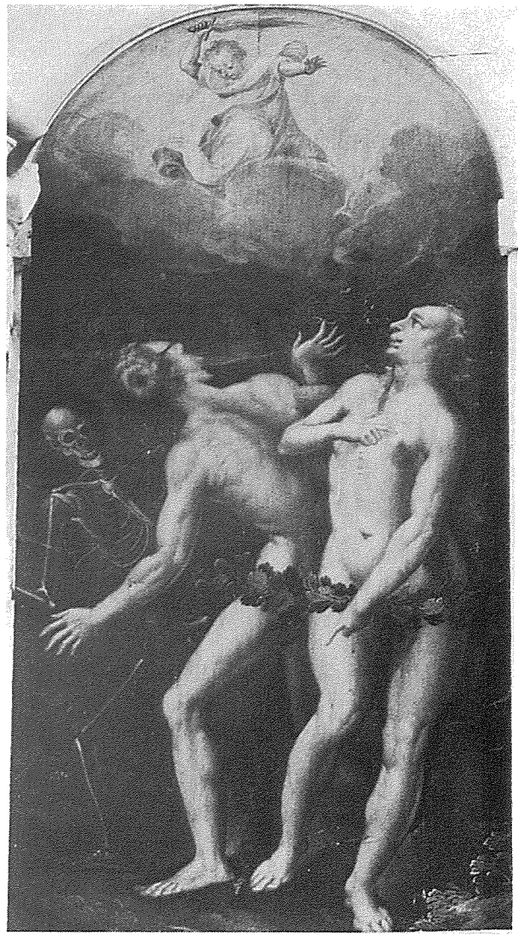
Tak ako do iných okolitých oblastí, i k nám barokové tendencie prináša v prvej fáze tvorba viedenských, resp. vo Viedni usadených maliarov rôzneho pôvodu, ktorí spolu so staviteľmi, štukatérmi, sochármi, kamenármi a i. prichádzajú realizovať na juhozápadné Slovensko rozsiahle práce pri výzdobe šľachtických sídel upravovaných podľa nového vkusu, alebo sa podieľajú na novostavbách prvých významných, už ranobarokových objektov tunajšej prohabsburskej katolíckej šľachty a ňou podporovaných rádov. Uplatňujú sa najmä v Bratislave a v Trnave, ktorá sa po založení jezuitskej univerzity stáva centrom rekatolizácie v Uhorsku (výzdoba jezuitského Univerzitného kostola, od r. 1639). Je to generácia umelcov, ktorá je vo Viedni prakticky úplne zabudnutá. Tamojšie diela z prvej polovice 17. storočia už väčšinou bez stopy zanikli a tak svedectvá o ich pôsobení prinášajú často iba zápisy v matrikách viedenských farností.[68] Stopy po ich činnosti (tak, ako v mnohých prípadoch aj neskôr), na základe ktorých si môžeme urobiť predstavu o charaktere ich tvorby, preto nájdeme skôr iba u nás.

Ako je známe, proces emancipácie svojbytného rakúskeho maliarstva bude prebiehať ešte po celé 17. storočie a o jeho zavŕšení možno hovoriť až v samom závere storočia. Maliari (ale aj stavitelia, štukatéri, sochári a i.) v tomto období musia odolávať pokračujúcemu prílivu cudzích umelcov a presadiť sa v konkurencii vysoko hodnotených talianskych virtuózov, nemeckých a nizozemských majstrov. Ich situácia nie je ľahká, ak si uvedomíme, že ide o priemerne nadaných maliarov, ktorí sa – ak chcú obstáť – musia prispôsobiť novým požiadavkám a zmenenému vkusu svojich objednávateľov. Úmerne talentu a schopnostiam každého z nich sú barokové obsahové i formálne inovácie váhavo prijímané a v ich tvorbe iba postupne integrované.

Spomedzi umelcov tejto generácie nesporne významné postavenie mal maliar Christian Knerr-Knör (okolo 1590-1655), ktorý – ako sa ukázalo – obdobie umeleckého formovania prežil priamo v exkluzívnom prostredí pražského dvora Rudolfa II., svojou tvorbou však patrí už k prvej generácii ranobarokových tvorcov.[69] Pracoval pre Batthyányovcov, Pálffyovcov a s jeho menom sa u nás stretávame temer na všetkých významných objednávkach v tomto období. Namaľoval oltárne obrazy pre kaplnku Bratislavského hradu a podieľal sa aj na výzdobe Univerzitného kostola sv. Jána Krstiteľa v Trnave, kde okrem klenbových malieb v dvoch bočných ka-



10 b. P. Stöckel: Ukrižovanie, *1655*



11. Necpaly, Vyhnanie z raja na krídle oltára, 1611

plnkách (ktorých autorstvo je archívne doložené), by Knerrovým dielom mohli byť aj olejomaľby v horných etážach hlavného oltára z r. 1640 – *Navštívenie P. Márie u sv. Alžbe*ty, *Narodenie sv. Jána Krstiteľa* (obr. 15, 16). Trnavské maľby, ktoré sa z jeho diel zrejme ako jediné zachovali, začlenené do dominujúcej bohato polychromovanej štukovej dekorácie bočných kaplniek, iba vypĺňajú vymedzené plochy kartuší, bez vzájomného spojenia. Celkove možno konštatovať, že zodpovedajú prvému vývinovému stupňu stredoeurópskej barokovej fresky (u nás však ešte dlho potom aktuálnemu, ako naznačujú zachované realizácie zo záveru 17. storočia v Marianke, v Novom Meste nad Váhom, v kostole pavlínov v Trnave, atď). Z uvedeného vyplýva, že v Knerrovej tvorbe by sme už iba ťažko hľadali ohlasy manierizmu. Jeho diela v ničom nepripomínajú rafinovanosť maľby majstrov – figuralistov rudolfínskeho dvorského okruhu, s ktorou sa mal v mladosti možnosť z autopsie oboznámiť. Súvisí to so zmenenými požiadavkami jeho nových objednávateľov, funkciou umeleckých diel napomáhajúcich pri šírení novej zbožnosti a tomu zodpovedajúcim vedomým úsilím o jednoznačné a pôsobivé výtvarné stvárnenie obsahov.

Christiana Knerra možno považovať za jedného z typických predstaviteľov tohto prechodného slohu, rozšíreného v celej strednej Európe, charakterom provincionálneho, eklektického a obsahovo konzervatívneho, ale snažiaceho sa nadviazať na ranobarokové formálne výdobytky nového umenia, prichádzajúce najmä z Talianska. Jeho nositeľmi sú vagantní maliari rôzneho pôvodu, prichádzajúci k nám cez Viedeň za objednávkami, reprezentovaní menami ako Paul Juvenel (prizvaný 1638 z Norimbergu na výzdobu stropov reprezentačných a rezidenčných miestností Bratislavského hradu),[70] Hans Jacob Khien v službách arcibiskupa Lippaya v Bratislave,[71] alebo pre Pálffyovcov činný Jacopo Bonvicini (Giacomo Bonanicin)[72] a ďalší. Spolu so štukatérmi talianskeho pôvodu vytvárali charakteristické ranobarokové výzdobné celky cirkevných i profánnych interiérov (maľby ďalších bočných kaplniek Univerzitného kostola v Trnave, maľby s mariánskymi námetmi v kartušiach na klenbe hradnej kaplnky v Bojniciach, dnes už úplne premaľované, ale napr. i diletantské biblické výjavy na klenbe hradnej kaplnky v Kežmarku, ktorými sa protestantský veľmož Thököly snažil pripodobniť dobovému vkusu).



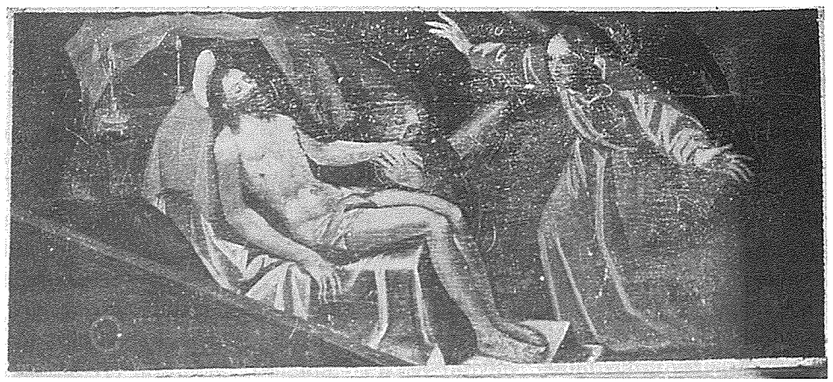
12. Necpaly, Zoslanie manny *na boku oltárnej predely, 1611*

Väčšina týchto diel, resp. toho, čo sa z nich v autentickom stave zachovalo, svedčí o kvalitatívnej nevyrovnanosti; ich autori nepresahujú bežný dobový priemer. Až príchodom Carpofora Tencallu (1623-1685) sa k nám dostáva vyzretý ranobarokový prejav talianskej provenience, smerodajný vo Viedni až neskôr, keď tu v službách cisárovnej-vdovy Eleonóry a najvyšších dvorských kruhov Tencalla získal povesť obnoviteľa freskovej techniky, na sever od Álp upadajúcej (J. von Sandrart). Všetky charakteristické znaky Tencallovho dosť eklektického, ale štandardne kvalitného maliarskeho štýlu majú rané klenbové maľby na hrade Červený Kameň z r. 1655,[73] ktorého sala terrena a hradná kaplnka patria k najkrajším stredoeurópskym ranobarokovým interiérom.



13 a. R. Sadeler podľa H. von Aachen: Mŕtvy Kristus prebúdzaný anjelmi

13 b. Spišská Kapitula, obraz v predele oltára sv. Kríža, 1629



Tencallova tvorba zostala do záveru 17. storočia u nás v maľbe fresiek neprekonaná. Kvalite a reprezentatívnosti jeho klenbových malieb na Červenom Kameni sa nevyrovnajú diela viedenského Erharta Josefa Gruebera v trnavskom Univerzitnom kostole (nástenné maľby posledných bočných kaplniek z r. 1692 a cyklus *výjavov zo života sv. Jána Krstiteľa* na klenbe presbytéria a lode, 1700), alebo Jonasa Drentweta z Augsburgu, niekdajšieho dvorného maliara princa Eugena Savojského (klenba tzv. súdnej siene Starej radnice v Bratislave, 1695).

Súbežne s touto líniou ranobarokového slohového výrazu importovanou zvonka vznikajú u nás po celé 17. storočie naďalej diela slohovo indiferentné, poznačené tradicionalizmom, prežívaním zaužívaných vzorcov a schém. Tradičný charakter majú kompozície, ktorými bardejovský maliar Ondrej Hallezich r. 1665 doplnil výmaľbu interiéru dreveného kostolíka v Hervartove (*Zápas Juraja s drakom*, *Podobenstvo o múdrych a pochabých pannách*),[74] charakterizované lineárnou štylizáciou stvárnenia stredoveké ikonografických schém (obr. 17). Na hranici poloľudového neprofesionálneho prejavu sú maľby na parapetoch drevených empôr, dosko-





14 a-b. Spišská Kapitula, Anjeli s arma Christi *na krídlach oltára sv. Kríža, 1629*



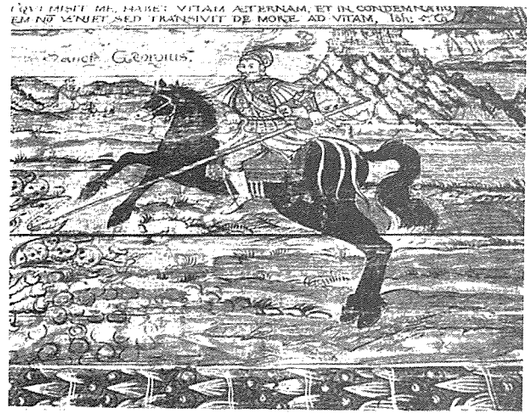
15. Trnava, Navštívenie *v nadstavci hlav. oltára Univerzitného kostola, 1640*



16. Trnava, Narodenie sv. Jána Krstiteľa *v nadstavci hlav. oltára Univerzitného kostola, 1640*

vých stropoch (obr. 18, 19), kazateľniciach a mobiliári katolíckych i protestantských chrámov, zhotovované miestnymi remeselníkmi pre potreby vidieckej náboženskej komunity.[75]

** Práca vznikla v súvislosti s riešením grantového projektu č. GAV 2/5113/98 „Maliarstvo 17. storočia na Slovensku".*

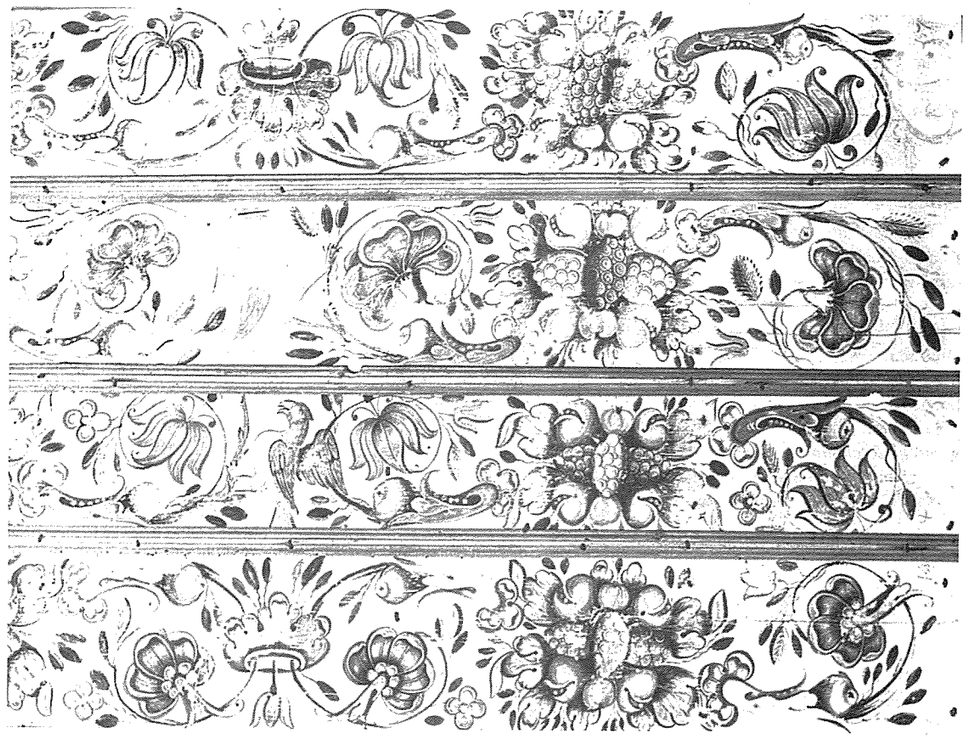


17. A. Hallezich: Zápas Juraja s drakom, *1665*



18. Horná Lehota, detail maľovaného dreveného stropu v kostole, pol. 17. stor.

19. Poruba, maľovaný drevený strop v kostole, 1658



POZNÁMKY

[1] György RÓZSA: *A barokk világi apoteózis Magyarországon: P. Juvenel pozsonyi festményei.* In: Gy. Rózsa: Magyar történetábrázolás a 17. században. Budapest 1973, s. 81-106; – Géza GALAVICS: *A művészettörténeti interpretáció lehetőségei. A pozsonyi vár korabarokk uralkodósorozata.* Ars Hungarica, 1985, č. 1, s. 53-68.

[2] Vladimír WAGNER: *Dejiny výtvarného umenia na Slovensku.* Trnava 1930, s. 198.

[3] Jan HARASIMOWICZ: *Śląskie nagrobki i epitafia wieku Reformacji jako „teksty kultury".* Biuletyn Historii Sztuki, 1994, č. 3, s. 254 a pozn. 53.

[4] Podľa výskumov sledujúcich kultúrnu orientáciu mešťanov, tvorili profánne žánre, najmä rodinné portréty a zobrazenia historických postáv, v meštianskych príbytkoch väčšinu umeleckých diel, doložiteľných na základe inventárov pozostalostí. Napr. v Prahe až v baroku potom stúpne pomer obrazov s náboženskou tématikou. – K tomu M. ROŻEK: *Mecenat artystyczny mieszczaństwa krakowskiego w XVII wieku.* Kraków 1977, s. 169-183; – V. ČIČAJ: *Zbierky obrazov obyvateľov Kremnice v období neskorého feudalizmu.* Vlastivedný časopis, 1979, č. 2, s. 85-90; – Ten istý: *Výtvarné umenie v zbierkach obyvateľov Banskej Štiavnice.* Vlastivedný časopis, 1982, č. 2, s. 86-88; – Ten istý: *Zbierky obrazov obyvateľov Banskej Bystrice v období neskorého feudalizmu.* Vlastivedný časopis, 1983, č. 3, s. 119-122; – J. PEŠEK: *Výtvarná díla s náboženskou tematikou v pražských předbělohorských interiérech.* Umění, 1982, č. 3, s. 263-267; – Z. HOJDA: *Měšťanské barokní sbírky v Praze a v Olomouci.* In: Historická Olomouc 5. Olomouc 1985, s. 307-322; – J. PEŠEK: *Inwestycje kulturalne mieszczan praskich prezed 1630 r. Stan i wyniki badań nad inwentarzami spadkowymi i testamentami.* In: Sztuka miast i mieszczaństwa XV-XVIII wieku w Europie Środkowowschodniej. Warszawa 1990, s. 335-342; – Ten istý: *Obrazy a grafiky a jejich majitelé v předbělohorské Praze.* Umění, 1991, č. 5, s. 369-383;

[5] Porov. katalógovú časť Klára GARAS: *Magyarországi festészet a XVII. században.* Budapest 1953, s. 105 n.; – Enikő D. BUZÁSI: *Ungarische Totenbildnisse des 17. Jahrhunderts. (Zur Frage des geistigen Hintergrundes des Manierismus in Ungarn.)* In: Seminaria Niedzickie II. Kraków 1985, s. 177-179.

[6] Téma Poslednej večere, už v stredoveku tradične umiestňovaná do predelovej časti oltárov, bola aktualizovaná vzhľadom na jej symbolický význam z hľadiska luteránskej koncepcie kultu a našla v protestantskom umení uplatnenie aj ako hlavný obraz oltárneho retábula. (Zobrazenie Poslednej večere výslovne odporúča v r. 1530 aj M. Luther: „Wer hie lust hette, tafeln auff den altar lassen zu setzen, der solte lassen das abendmal Christi malen..." – cit. podľa H. C. von HAEBLER: *Das Bild in der evangelischen Kirche.* Berlin 1957, s. 14).

[7] Necpaly 1611, Hrachovo 1629, Štítnik 1636, Púchov 1643, Partizánska Ľupča 1644, Dolná Strehová 1654, Bardejov 1655, Závada 1659, Jasenie 1661, Malé Zlievce 1663, Lazisko 1693, atď.; ako ústredný obraz celého oltára použité napr. v Granč-Petrovciach 1635, či Hontianskych Moravciach 1680.

[8] F. OHLY: *Gesetz und Evangelium. Zur Typologie bei Luther und Cranach. Zum Blutstrahl der Gnade in der Kunst.* Münster/Westf. 1985; – Jan HARASIMOWICZ: *Rola sztuki w religijnych i społecznych konfliktach wieku Reformacji na Śląsku.* Rocznik Historii Sztuki, 18, 1990, s. 31-32, 46-47 (tam i ostatná lit.); – Ten istý: *Mors janua vitae. Śląskie epitafia i nagrobki wieku reformacji.* Wrocław 1992, kap. *4.1. Alegorie Prawa i Laski*, s. 133 n.; – K. AMON: *Die Bildkomposition Gesetz und Gnade von Lukas Cranach der Ältere.* In: Kirche in bewegter Zeit. (Festschrift für M. Liebmann). Graz 1994, s. 45-62; – E. MAHLKNECHT: *Gesetz- und Gnade-Darstellungen in Kärnten.* Österreichische Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege, 1995, č. 3, s. 160-172.

[9] J. MEDVECKÝ: *Speculum Justificationis. Thurzov oltár z roku 1611 a jeho protestantská ikonografia.* Ars, 1994, č. 1, s. 78-102.

[10] Dnes v expozícii Hornošarišského múzea v bardejovskej radnici. – Gejza ŽEBRÁCKY: *Sprievodca sbierkami Župného muzea v Bardiove.* Bardiov 1926, s. 19 n.; – Zuzana BENČEKOVÁ: *Bardejovské epitafy 17. storočia.* Renovatio 9, 1990, s. 49-79.

[11] Porov. hoci horný obraz epitafu Sophie Greffovej z r. 1609, kde výjav Premenenie Pána zodpovedá ešte tradičnému stredovekému typu „Transfiguratio". – Géza GALAVICS: *Későreneszánsz és korabarokk. Jegyzetek a 17. századi első felének hazai művészetéhez.* In: Művészettörténet – Tudománytörténet. Budapest 1973, s. 72, obr. 18, 19.

[12] Porov. G. S. Graf ADELMANN, G. WEISE: *Das Fortleben gotischer Ausdrucks- und Bewegungsmotive in der Kunst des Manierismus.* Tübingen 1954; – H. HIPP: *Studien zur Nachgotik des 16. und 17. Jh. in Deutschland, Böhmen, Österreich und der Schweiz.* Das Münster, 28, 1975, s. 343-346; – J. SAMEK: *Nawrót do gotyku w sztuce Krakowa pierwszej połowy w. XVII.* Folia Historiae Artium V., 1968, s. 71-130.

[13] Oltár dokončili až o desaťročie neskôr, keď jeho objednávatelia Illésházyovci už konvertovali. (Luterán Demosch odišiel potom do Levoče a napokon do Sedmohradska.) – Lit.: Garas, c. d. (v pozn.5), s. 132; – J. KOSTKA, Č. RYCHETSKÝ: *Funkčné chápanie kultových stavieb reformácie.* In: Sbor. FFUK – Musaica 18. Bratislava 1967, s. 119; – L. CIDLINSKÁ: *Gotické krídlové oltáre na Slovensku.* Bratislava 1989, s. 21.

[14] Ich odborná katalogizácia a súborné spracovanie dosiaľ chýba. Pokusy o spracovanie tejto témy z rôznych aspektov boli predmetom viacerých diplomových prác N. Táborovej (1954), M. Kučerkovej (1968), M. Novotnej (1981) a R. Melicherčíkovej (1994), obhájených na Katedre dejín umenia FFUK v Bratislave. Práca Alžbety GÜNTHEROVEJ: *Evanjelické oltáre 17. storočia na Slovensku.* (In: Po stopách staršieho výtvarného umenia na Slovensku. Výber z diela A. Güntherovej-Mayerovej. Bratislava 1975, s. 115-132) zostala bohužiaľ nedokončená.

[15] Medvecký, c. d. (v pozn.9, 1994), s. 89-91; – I. TKÁČ: *Reštaurovanie epitafu rodiny Zmeškalovcov.* Pamiatky a múzeá, 1998, č. 3, s. 67-68.

[16] Od ďalšieho banskobystrického maliara, Krištofa Daniela Geyera (v lit. mylne ako „Geger") sa zachoval obraz Kristov vjazd do Jeruzalema z niekdajšieho oltára v Jasení z r. 1661 (donátorom bol Ján Diurantal, prefekt hradu Slovenská Ľupča). Garas, c. d. (v pozn.5), s. 133; – A. GÜNTHEROVÁ: *Barokové umenie na Slovensku.* Pamiatky a múzeá, 1955, č. 4, s. 164; – *Slovenský biografický slovník II.* Martin 1987, heslo na s. 175; – Čičaj, c. d. (v pozn.4, 1983), s. 121.

[17] Pri reštaurovaní oltára (pôv. protestantského epitafu) zo Šindliara, datovaného r. 1627 (Východoslovenské múzeum Košice) sa napr. našiel nápis s menami jeho autorov; nevedno však, aký bol ich konkrétny podiel a či niektorý z nich bol i maliar. – Galavics, c. d. (v pozn.11, 1973), s. 72-73; – J. LENHART, in: Kat. *Altars in museum and gallery collections in Slovakia and Bohemia. (3. International Show of Museums and Galleries SIME '92 Paris.)* SNG Bratislava 1991, s. 75. Z tej istej stolárskej dielne pôsobiacej zrejme v Spišskom Podhradí (Kirchdrauf) pochádzajú aj ďalšie zachované diela, napr. epitaf Jonáša Gelitnika z r. 1635 v Štítniku.

[18] V Levoči by importom snáď mohol byť epitaf Hansa Wolfa (zomr. 1625), jeho pozoruhodné obrazy však premaľovali už pri oprave po požiari v 18. stor. – *Súpis pamiatok na Slovensku, zv. II.* Bratislava 1968, s. 214 (podľa omylu tradovaného zo staršej lit. považovaný tu za epitaf jeho objednávateľky, Zuzany Buchwalterovej a stredný obraz Nesenie Krista do hrobu evidovaný dokonca ako „Smrť sv. Jozefa"!); – E. HRAŠKOVÁ: *Renesančné epitafy a náhrobníky na Slovensku.* Umění a řemesla, 1969, č. 5, s. 235-237; – M. NOVOTNÁ: *Maľba renesančných epitafov na Slovensku.* Rkp. dipl. práca, FFUK Bratislava 1981, s. 140-141; – R. MELICHERČÍKOVÁ: *Protestantská sakrálna ikonografia na príklade protestantského epitafu od 16. do 80-tych rokov 17. storočia.* Rkp. dipl. práca, FFUK Bratislava 1994, s. 61-62. (K ústrednému obrazu porov. našu pozn.58).

[19] M. AGGHÁZY: *A barokk szobrászat Magyarországon, I-III.* Budapest 1959; – BARANYAI, Bélané: *Mesterek és műhelyek az északkelet-magyarországi barokk szobrászatban.* In: Magyarországi reneszánsz és barokk. Művészettörténeti tanulmányok. Budapest 1975, s. 313-450; – E. DRAHOMIRECKÁ: *Ranobarokové rezbárstvo v Levoči.* Historica Carpatica 12, 1981, s. 149-167; – A. JANOTOVÁ: *Oltár P. Márie z Liptovskej Mary v kontexte spišských oltárov 2. pol. 17. storočia.* Renovatio 8, 1990, s. 15-37.

[20] Tak napr. obraz Zmŕtvychvstanie Krista na epitafe Jakuba Kloesza z r. 1665 (Hornošarišské múzeum Bardejov), jedinom kvalitnejšom z bardejovských, je podľa štýlu zjavne príbuzný obrazu niekdajšieho oltára tamojšieho farského kostola od miestneho maliara Petra Stöckela z r. 1655 a podľa nášho názoru ho bude možné s veľkou pravdepodobnosťou pripísať tomuto maliarovi.

[21] Narod. v Spišskej Sobote, od r. 1628 mešťan v Košiciach, zomrel 1647. – Garas, c. d. (v pozn.5), s. 137.

[22] Garas, c. d., s. 141-142; – *Slovenský biografický slovník, zv. V.* Martin 1992, heslo na s. 322 (tam ostatná lit.)

[23] J. VACKOVÁ: *Epitafní obrazy v předbělohorských Čechách.* Umění, 1969, č. 2, s. 131-156 v nich napr. vidí iba prejav „miserere českého měšťana" (s. 131).

[24] J. Vacková, tamtiež, s. 140.

[25] B. STEINBORN: *Malowane epitafia mieszczańskie na Śląsku w latach 1520-1620.* Roczniki Sztuki Śląskiej, IV., 1967, s. 7 n.; – Jan BIAŁOSTOCKI: *Kompozycja emblematyczna epiatfiów śląskich XVI wieku.* In: Symbole i obrazy w świecie sztuki. Warszawa 1982, I., s. 200-213; – Jan HARASIMOWICZ: *Treści i funkcje ideowe sztuki śląskiej Reformacji 1520-1650.* Wrocław 1986; – Ten istý, c. d. (v pozn.8, 1992).

[26] T. WITKOWSKA-ŻYCHIEWICZ: *Krakowskie malarstwo epitafijne 1500-1850.* In: Prace z Historii Sztuki, Zeszyt 5. Kraków 1967, s. 5-42; – A. GOSIENIECKA: *Wzory graficzne w malarstwie pomorskim drugiej połowy XVI i początków XVII wieku.* In: Ze studiów nad sztuką XVI w. na Śląsku i krajach sasiednich. Wrocław 1968, s. 112-113; – K. CIEŚLAK: *Luteranskie epitafia obrazowe w kościołach Gdańska (1556-1680).* Biuletyn Historii Sztuki, 1983, č. 3-4, s. 293-310; – Tá istá: *Pierwowzory graficzne epitafiów obrazowych w Gdańsku a problemy ich ikonografii.* Biuletyn Historii Sztuki, 1988, č. 3, s. 201-224.

[27] Jarmila VACKOVÁ-ŠÍPOVÁ: *Pozdně renesanční malované epitafy v Brně.* Umění, 1960, č. 6, s. 587-600; – J. Vacková, c. d. (v pozn.23, 1969), s. 131-156, s kat. 98 diel; – J. VACKOVÁ: *Three Late 16th-Century Netherlandish Epitaphs at Brno.* Jarboek van het Koninklijk Museum voor Schone Kunsten in Antwerpen, 1978, s. 51-61;

[28] A.-D. KETELSEN-VOLKHARDT: *Schleswig-Holsteinische Epitaphien des 16. und 17. Jahrhundert.* Neumünster 1989 (Studien zur schleswig-holsteinischen Kunstgeschichte, Bd. 15).

[29] Hrašková, c. d. (v pozn.18), s. 233-238; – A. GÜNTHEROVÁ: *Renesančné umenie na Slovensku.* Pamiatky a múzeá, 1955, č. 1, s. 114; – Galavics, c. d. (v pozn.11, 1973), s. 78; – Novotná, cit. rkp. (v pozn.17) a ďalší.

[30] Ivan RUSINA: *Problémy slohovej interpretácie a periodizácie slovenského výtvarného umenia na prelome 16. a 17. sto-*

ročia. Ars 1977-81, č. 1-4, s. 207-211. K analogickým záverom dospela napr. i Božena STEINBORN: *Schlesische Malerei 1520-1650. 2 Teil.* In: Studia Muzealne XVII. Poznań 1993 (kap. *Triumph des Manierismus „alla Silesia"*, s. 32 n.).

[31] Je známe, že talianska renesancia prenikla do Uhorska iba v ranej fáze na prelome 15. a 16. storočia, kedy je spojená výlučne s dvorskou aristokratickou kultúrou budínskeho dvora Mateja Korvína, nadväzujúcou na florentské quattrocento. V období ca. 1560-1620 boli už neskororenesančné prvky, prichádzajúce z Nemecka a Nizozemska, iba jedným z prúdov, ktorý existoval vedľa manierizmu a silnej domácej tradície. – I. Rusina, c. d., s. 208.

[32] „Dielo je význačné svojím námetom, kompozíciou, ale jeho realizácia je natoľko slabá, že dostáva prívlastok *domáca, remeselná*; môžeme preto smelo povedať, že ide o *remeselný manierizmus*." (Rusina, c. d., s. 208); – Porov. tiež Jan BIAŁOSTOCKI: *Manierismus und „Volkssprache" in der polnischen Kunst.* In: Stil und Ikonographie. Studien zur Kunstwissenschaft. Dresden 1966, s. 36-56; – Anna PETROVÁ-PLESKOTOVÁ: *K problematike recepcie a hodnotenia baroka na Slovensku.* In: Problémy umenia 16.-18. storočia. Zborník referátov zo sympózia. Bratislava, UVÚ SAV 1987, s. 165.
B. Steinborn (c. d. v pozn.30, 1993, s. 32 n.) zavádza na označenie diel takéhoto druhu termín *„Gebrauchsmalerei"*.

[33] Aj v praxi našich rezbárskych a stolárskych dielní bolo používanie ornamentálnych vzorníkov bežné. – K tomu porov. P. JESSEN: *Der Ornamentstich. Geschichte der Vorlagen des Kunsthandwerks seit dem Mittelalter.* Berlin 1920; – L. PULVERMACHER: *Das Rollwerk in der süddeutschen Skulptur und seine Entwicklung bis ca. 1620.* Strassburg 1931; – W. K. ZÜLCH: *Entstehung des Ohrmuschelstils.* Heidelberg 1933; – H. RUDOLPH: *Die Beziehungen der deutschen Plastik zum Ornamentstich in der Frühzeit des siebzehnten Jahrhunderts.* Berlin 1935. – Baranyai B., c. d. (v pozn.19), s. 367 n. a pozn. 29 na s. 368.

[34] Jan BIAŁOSTOCKI: *Two Types of International Mannerism: Italian and Northern.* Umění, 1970, s. 105-109.

[35] J. Vacková-Šípová, c. d. (v pozn.27, 1960), s. 593.

[36] Güntherová, c. d. (v pozn.14, 1975), s. 115-138; – Baranyai B., c. d. (v pozn.19), s. 382; – Janotová, c. d. (v pozn.19), s. 15 n.;

[37] Porov. napr. J. MEDVECKÝ: *Der Welt Lauf. Nástenná maľba z r. 1543 v Levoči a jej norimberská predloha.* In: Problémy umenia 16.-18. storočia (zborník referátov zo sympózia). Bratislava 1987, s. 48-56. Dobovo symptomatický dokument sa napr. zachoval z Krakova, kde sa r. 1544 pred biskupským súdom obhajuje tamojší rezbár Jan, obvinený z vlastnenia luteránskej biblie, že ju má *„non propter lecturam, sed propter imagines in eis pictas per quendam Olbricht Direr, quae artificio suo, quod exercet, sunt multum commodae..."* – Władysław TOMKIEWICZ: *Organizacja twórczości i odbiorczości w kulturze artystycznej polskiego Odrodzenia.* In: Odrodzenie w Polsce, Tom 5. Historia sztuki. Warszawa 1958, s. 329-370, cit. v pozn. 45 na s. 362.

[38] Gosieniecka, c. d. (v pozn.26), s. 111-132; – Cieślak, c. d. (v pozn.26, 1988), s. 205; – J. VACKOVÁ: *Závěsné malířství a knižní malba v letech 1526 až 1620.* In: Dějiny českého výtvarného umění II/1. Praha 1989, časť 1, s. 99.

[39] Pôsobenie jezuitov prináša potom popri talianskych aj grafické predlohy francúzskej proveniencie – Géza GALAVICS: *Szent Pál a Damaszkusi úton – Párizsból jövet. (Egy Laurent de La Hyre kompozíció a győri jezsuiták oltárképén).* Ars Hungarica, 1994, č. 1, s. 51-55.

[40] Vacková, c. d. (v pozn.23, 1969), s. 141.

[41] Od začiatku 17. stor. existoval už i v strednej Európe špecializovaný obchod s grafikami – tlačenými obrázkami, ako svedčí napr. záznam z r. 1611 z Krakova, kde „Zygmunt Niemiec ma budke na Grodzkiej ulicy, w niej obrazki sprzedaje". – Tomkiewicz, c. d. (v pozn.37), cit. na s. 362. Vzorové knihy predlôh („Formulierbuch", „Iluminierbuch") sa spomínajú napr. v pozostalosti košického maliara Gaspara Ellingera (zomrel 1621). – Garas, c. d. (v pozn.5), s. 132; – Güntherová, c. d. (v pozn.16, 1955), s. 163.

[42] *„Biblí Svatá, To jest, Kniha v níž se všecka Písma Svatá Starého i Nového Zákona zdržují: vnově vytištěna a vydána, léta Páně M. D XC VI."* Dvojfarebný drevorez na titulnom liste (159 x 105 mm) tohto vydania v jednom zväzku malého formátu na jemnom papieri, ktoré nadviazalo na tlač šesťzväzkovej Biblie kralickej z rokov 1579-94. – M. DAŇKOVÁ: *Bratrské tisky ivančické a kralické.* Praha 1951, č. 6 na s. 25-26; – V. FIALOVÁ: *Zachariáš Solin, tiskař Kralické bible.* Brno 1968, s. 46; – J. MEDVECKÝ: *Umelci – diela – objednávatelia maliarstva 17. storočia na Slovensku.* Rkp. kandid. dizertač. práca, ÚDU SAV Bratislava 1997, časť I., s. 16-19.

[43] Pavel PREISS: *Panorama manýrismu. Kapitoly o umění a kultuře 16. století.* Praha 1974, s. 149

[44] Umelcami a umením na dvore Rudolfa II. sa zaoberá mimoriadne rozsiahla literatúra, počnúc K. Chytilom, A. Podlahom, K. V. Herainom a J. Wirthom až po štúdie J. Neumanna, E. Fučíkovej, T. DaCosta Kaufmanna, J. Zimmera a desiatok prác ďalších bádateľov, stále pribúdajúcich. Z novších syntéz: Thomas DaCOSTA KAUFMANN: *L'école de Prague. La peinture à la cour de Rodolphe II.* Paris 1985; – *Prag um 1600. Kunst und Kultur am Hofe Rudolfs II.* (Kat. výstavy, Kulturstiftung Ruhr, Essen). Freren 1988; – Zbor. *Prag um 1600. Beiträge zur Kunst und Kultur am Hofe Rudolfs II.* Freren 1988; – *Dějiny českého výtvarného umění II/1. Od počátků renesance do závěru baroka.* Praha 1989, najmä kapitola E. FUČÍKOVÁ: *Malířství a sochařství na dvoře Rudolfa II. v Praze*, s. 182-223, kde cit. hlavná lit.; – E. FUČÍKOVÁ, B. BUKOVINSKÁ, I. MUCHKA: *Umění na dvoře Rudolfa II.* [2]Praha 1991. – Najnovšie pozri katalóg veľkolepej pražskej výstavy *Rudolf II. a Praha. Císařský dvůr a rezidenční město jako kulturní a duchovní centrum střední Evropy* (Praha – Londýn – Milán 1997) a zborník z medzinárodnej konferencie usporiadanej pri tejto príležitosti (*Rudolf II., Prague and the World.* Praha 1998).

[45] J. MEDVECKÝ: *Anklänge an den rudolfinischen Manierismus in der Malerei des 17. Jahrhunderts in der Slowakei.* In: Rudolf II., Prague and the World, c. d. s. 156. Sadelerovské rytiny boli používané vôbec najčastejšie, ako konštatujú napr. J. Vacková, c. d. (v pozn.23, 1969), s. 141; alebo Gosieniecka, c. d. (v pozn.26), s. 124 a i. Grafiky Aegidia Sadelera ml. (1570-1629) činného od r. 1598 v Prahe, sa napr. dostali až do Ameriky, Indie a Perzie. – *Hollstein's Dutch and Flemish Etchings, Engravings and Woodcuts ca. 1450-1700. Vol. XXI.-XXII.: Aegidius Sadeler to Raphael Sadeler II.* (D. Hoop Scheffer). Amsterdam 1980; – D. LIMOUZE: *Aegidius Sadeler (1570-1629). Drawings, Prints, and the Development of an Art Theoretical Attitude.* In: Zbor. Prag um 1600, c. d. (v pozn.44, 1988), s. 183-192.

[46] R. A. PELTZER: *Der Hofmaler Hans von Aachen, seine Schule und seine Zeit.* Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen des allerhöchsten Kaiserhauses XXX, 1911/12, s. 59-182.

[47] Tempera na dreve, 150 x 85 cm, neznačené. Donátorom oltára bol zemepán, rákocziovský generál G. Bakoss (*„...cellustravimus novum liberalitate Pia exstructum altare, Generosi Domini Gabrielis Bakoss et Anno 1636 solemniter consecratum..."* – Baranyai B., c. d. v pozn.19, dok. na s. 450. – K oltáru: Güntherová, c. d. (v pozn.16, 1955), s. 160, 164, obr. 44; – Mária AGGHÁZY: *L'adoration des bergers. Nouvelles données sur la migration des motifs baroques.* Bulletin du Musée hongrois des Beaux-Arts, No. 8, 1956, s. 33-38; – *Súpis pamiatok na Slovensku, zv. III.* Bratislava 1969, s. 258; – *Pamiatky hnuteľné Východoslovenského kraja v štátnych zoznamoch.* Prešov 1969, s. 307; – Güntherová, c. d. (v pozn.14, 1975), obr. XXXVI; – Baranyai, c. d. (v pozn.19), s. 450; – Melicherčíková, cit. rkp. (v pozn.18), s. 70, 79.

[48] Peltzer, c. d. (v pozn.46), s. 67, obr. 4 a s. 164; – Hollstein, c. d. (v pozn.45), č. 184; – Fučíková, in.: Kat. *Prag um 1600*, c. d. (v pozn.44, 1988), č. 297 na s. 412-413; – B. SZAFRANIEC-RDULTOWSKA: *„Poklon pasterzy" Hansa von Aachen – wzór dla kilku zabytków sztuki śląskiej.* Biuletyn Historii Sztuki, 1994, č. 3, s. 261-266.
Oválne „Klaňanie" Jana Sadelera z r. 1592 je často zamieňané so starším variantom Aachenovej kompozície, ikonograficky zodpovedajúcej inému typu Narodenia – „Adorácia dieťaťa", ktorú podľa signatúry do medi vyryl Aegidius Sadeler ešte v Mníchove r. 1588 (jeho predlohou údajne bol obraz na plechu, ktorý podľa Karla van Mandera namaľoval van Aachen pre rímsky kostol jezuitov Il Gesù). – Hollstein, c. d. (v pozn.45), č. 32; – Kat. *Prag um 1600*, c. d. (v pozn.44), obr. 297. I táto kompozícia bola často kopírovaná – u nás napr. v ústrednom oválnom reliéfe levočského epitafu Fides Gerschnerovej z r. 1672, pripis. rezbárovi Pavlovi Grossovi st. (Aggházy, c. d. v pozn.19, 1959, I., s. 202; – Tá istá, c. d. v pozn.47, 1956, obr. 26), redukovane v jednom z reliéfov na čelách patronátnej lavice v katedrále na Spišskej Kapitule z r. 1630 (B. PUŠKÁROVÁ, I. PUŠKÁR: *Spišská Kapitula. Pamiatková rezervácia.* Bratislava 1981, s. 72, obr. 89) a ďalšie príklady jej použitia, ktoré uvádza Aggházy, c. d. (v pozn.47, 1956), s. 33 n., alebo z poľského materiálu Szafraniec-Rdultowska, c. d., s. 261-266. Z maliarov rytinu Aegidia Sadelera použil napr. L. A. Colomba ešte okolo r. 1700 (oltárna freska pútneho frant. kostola Frauenkirchen v Burgenlande).

[49] Olejomaľba na plátne, 150 x 100 cm, neznač.; – *Hnuteľné pamiatky Stredoslovenského kraja v štátnych zoznamoch.* Banská Bystrica 1970, s. 208 obraz evidujú ako „Klaňanie 3 kráľov"(!). V tvorbe maliarov 18. storočia sa s použitím manieristickej grafiky stretneme dosť často. Medirytina Ukladanie do hrobu z pašiovej série Hendricka Goltziusa, známa i z epitafových malieb 17. stor. (Vacková, c. d. v pozn.23, 1969, kat. č. 35; – Ketelsen-Volkhardt, c. d. v pozn.28, obr. 62) bola napr. predlohou A. Schmidtovi pre obraz v Brhlovciach z pol. 18. stor. a mnohé ďalšie podobné príklady.

[50] Hollstein, c. d. (v pozn.45), č. 260; – *Um Glauben und Reich. Kurfürst Maximilian I.* Kat. výstavy, München 1980, II/2, č. 86. Známe sú aj neskoršie varianty Schwartzovej kompozície (napr. na šírku prekomponovaná rytina Merianova).
K rozšíreniu tejto predlohy v epitafoch porov. Vacková-Šípová, c. d. (v pozn.27, 1960), s. 594; – Vacková, c. d. (v pozn.23, 1969), s. 151-152, obr. 8 a kat. č. 46; – Ketelsen-Volkhardt, c. d. (v pozn.28), obr. 95; – Cieślak, c. d. (v pozn.26, 1988), s. 201, 202; – M. Glinska: *Niderlandyzm w sztuce Pomorza Zachodniego w czaszach nowożytnych.* In: Niderlandyzm w sztuce polskiej. Warszawa 1995, s. 161 n., obr. 5 a 13.

[51] Inv. č. O 126. – M. KELETI: *Neskorá renesancia, manierizmus, barok v zbierkach SNG.* (Fontes 2). Bratislava 1983, s. 117-118, obr. 61 a repr. na s. 318.

[52] V lit. väčšinou mylne považovaný za epitaf jej manžela Lörincza Greffa. – Garas, c. d. (v pozn.5), s. 122; – Aggházy, c. d. (v pozn.19, 1959), II, s. 162; – Súpis pamiatok, c. d. (v pozn.18), II, s. 214; – Hrašková, c. d. (v pozn.18), s. 235; – Melicherčíková, cit. rkp. (v pozn.18), s. 76-77.

[53] Medvecký, cit. rkp. (v pozn.42, 1997), kap. II.2, s. 22-34 (Spiš. Kapitula); – kap. II.3, s. 35-50 (Skalica).

[54] Tempera na dreve, 86 x 54 cm. Oba obrazy preniesli do kostola vo Veľkej Lesnej. – *Pamiatky hnuteľné,* c. d. (v pozn.47, 1969), s. 417.

[55] Porov. J. BILEK-MICHALKOWA: *Historia pewnej kompozycji Jana von Aachen.* Rocznik Muzeum Narodowego w Warszawie II., 1957, s. 647-660, obr. 3; – Predlohou pre obraz mohla byť i replika Mullerovho medirytu, ktorú r. 1600 zhotovil Giacomo Lauro (činný v Ríme najmä pre poľských

objednávateľov a mecénov – Zamoyskich a i.) a r. 1628 ju doplnil dedikáciou Sebastianovi Woluckemu (tamtiež, s. 656-658 a obr. 4).

[56] Napr. oltárny obraz vo Wiener Neustadt, drobné obrázky na dreve M. Gundelacha (NG Praha, inv. DO 4577), alebo Monogramistu CS (v zbierkach kláštora v Melku), a i. – T. GERZSI, in: Kat. *Prag um 1600*, c. d. (v pozn.44), č. 317 na s. 424-425; – J. P. FILEDT KOK: *Jan Harmensz. Muller as Printmaker, I.* Print Quarterly, 1994, No. 3, s. 256 a obr. 137 na s. 255. – Kat. *900 Jahre Benediktiner in Melk.* Jubiläumsausstellung, Stift Melk 1989, č. 9.49 na s. 83. Anjelský chór hudobníkov z hornej časti tejto kompozície doslovne prevzal aj neznámy maliar votívneho obrazu v Skalici (pred 1661). – Medvecký, cit. rkp. (v pozn.42, 1997), kap. II.3, s. 42.

[57] Obraz v oltárnom nadstavci stranovo prevrátene opakuje akvafortu dat. v Ríme 1594 (B 4), v ktorej siensky maliar a grafik Ventura Salimbeni opakuje kompozíciu svojej fresky v strednej lodi rímskeho kostola S. Maria Maggiore z r. 1593. – J. MEDVECKÝ: *Oltár sv. Kríža v Spišskej Kapitule.* Pamiatky a múzeá, 1994, č. 5-6, s. 14-19.

[58] Talianskeho pôvodu je jednoznačne predloha pre stredný oválny obraz levočského epitafu Hansa Wolfa z r. 1625 (pozri pozn.18). Nejde však o kompozíciu Raffaela, resp. Daniele da Volterra, ako sa domnieval Kornél DIVALD: *Szepesvármegye művészeti emlékei II. Szobrászat és festészet.* Budapest 1906, s. 32 (a po ňom opakujú všetky autorky, ktoré epitaf spomínajú), ale predlohou tu bola niektorá z rytinových reprodukcií známej kompozície Ukladanie do hrobu Federiga Barocciho (Senigallia, olt. obraz kostola S. Croce, 1582), ktorej použitie je aj v protestantskom umení časté – porov. napr. Ketelsen-Volkhardt, c. d. (v pozn.28), s. 59, pozn. 69, obr. 65, 132a. Ako kompozičná predloha zostala aktuálna až do 18. storočia. Jej replikou je napr. obraz v kaplnke zámku Fertőd (E. CSATKAI: *Sopron és környéke műemlékei.* Budapest 1953, s. 429, obr. 431) alebo monochrómna maľba na plátne z cyklu dekorácií z kláštorného kostola Garsten od M. J. Schmidta z r. 1777 (R. FEUCHTMÜLLER: *Der Kremser Schmidt.* Innsbruck – Wien 1989, s. 110, 458), atď.

[59] Cornelis Cort bol autorom rytiny reprodukujúcej Poslednú večeru Livia Agrestiho. – Medvecký, cit. rkp. (v pozn.42, 1997), časť I, s. 7-8. – Obraz malého formátu opakujúci identickú predlohu je v zbierkach dolnorakúskeho kláštora Göttweig.

[60] Predlohou mu bola medirytina, ktorú r. 1630-31 zhotovil Boetius á Bolswert, opakujúca kompozíciu obrazu, objednaného r. 1620 u Rubensa antverpským starostom N. Rockoxom pre hlav. oltár františkánskeho kostola v Antverpách (dnes v tamojšom múzeu – *Koninklijk Museum voor Schone Kunsten – Antwerpen. Catalogus Schilderkunst Oude Meesters.* Antwerpen 1988, kat. č. 297 na s. 318). S použitím tejto predlohy sa môžeme stretnúť aj v epitafovej maľbe ešte koncom 17. stor. (Ketelsen-Volkhardt, c. d. v pozn.28, obr. 31).

Z Rubensových grafík hojne čerpali maliari už v 17. storočí (mnohé repliky a kópie jeho kompozícií nájdeme aj v našich zbierkových fondoch). Na Rubensove kompozície sa napr. Poľsku špecializoval rádový maliar F. Lekszycki (zomr. 1668), ktorého spôsob maľby podľa flámskych grafických predlôh v mnohom pripomína P. Stöckela.

[61] Vacková, c. d. (v pozn.23, 1969), s. 141.

[62] F. KRESÁK, T. ŽIŠKOVÁ: *Manieristické grotesky na bratislavskom hrade.* Vlastivedný časopis, 1980, č. 1, s. 25-29; – F. KRESÁK: *O povahe a autorstve manieristických interiérov Bratislavského hradu.* ARS 1990, č. 1, s. 45-57; – Medvecký, c. d. (v pozn.45, 1998), s. 156.
Neskoršie domáce maliarske dekorácie tohto druhu (Teplička n.V., Sabinov, Levoča) už čerpajú aj u nás z repertoáru ornamentálnych, najmä nizozemských vzorníkov. – S. SCHÉLE: *Cornelis Bos. A Study of the Origin of the Netherland Grotesque.* Stockholm 1965; – C.-P. WARNCKE: *Die ornamentale Groteske in Deutschland 1500-1650, Bd. I-II.* Berlin 1980; – M. WOŹNIAK: *Uwagi o recepcji manierystycznych wzorników niderlandzkich w Gdańsku i Prusach Królewskich.* In: Niderlandyzm w sztuce polskiej. Warszawa 1995, s. 225-248.

[63] Otázku vzťahu rudolfínskeho dvorského umenia a umenia vtedajšieho Uhorska skúmal Géza GALAVICS: *Kössünk kardot az pogány ellen". Török háborúk és képzőművészet.* Budapest 1986, s. 60; – Ten istý: *Die rudolfinische Kunst in Ungarn.* In: Zbor. Prag um 1600, c. d. (v pozn.44, 1988), s. 63-69. Okrem viedenských zlatníckych prác, už nezvestného dreveného modelu náhrobníka Mikuláša Pálffyho (ktorý jeho vdova M. Fuggerová objednala r. 1601 u augsburského sochára Paula Mayra), uvádza iba zachovanú maľovanú erbovú listinu Juraja Thurzu (vydaná v Prahe r. 1607 k rozšíreniu jeho erbu), s postavami uhorských kráľov sv. Štefana a Ladislava po stranách a drobnou bitevnou scénou zakomponovanou v medailóne naspodu, ktorá má evidentný súvis s tvorbou pražských dvorských miniaturistov (Georg Hoefnagel). – Galavics, c. d. (1986), s. 60, far. obr. 8 a M. STUDNIČKOVÁ v recenzii jeho knihy (Umění, 1991, č. 2, s. 179). Údajné von Aachenove portréty hrdinov protitureckých bojov z r. 1598 (Adolfa Schwarzemberga a Mikuláša Pálffyho) sa zachovali iba v kópiách. – Galavics, c. d. (1988), s. 64.

[64] Cisárskym heroldom bol napr. Ján Ruda pôvodom z Uhorska, doložený aj ako maliar erbov. – *Művészet*, 1905, obr. s. 346.

[65] Napr. kvalitné rytinové portréty viacerých uhorských a sedmohradských veľmožov, ktorí sa dali v Prahe portrétovať Egidiom Sadelerom „ad vivum" – Gizela CENNERNÉ WILHELMB: *Egidius Sadeler magyar arcképei.* Folia Archeologica, 1954, 153-156; – Fučíková, c. d. v pozn.43, 1988, s. 216. V jeho dielni, ktorá v Prahe pracovala aj po smrti Rudolfa II., dal L. Ferenczffy, sekretár Matiášovej uhorskej kancelárie, zhotoviť rytiny uhorských kráľov a hrdinov pre zamýšľané Dejiny Uhorska (autorom bitevných scén v pozadí postáv a ďalších 22 výjav z uhorských dejín bol Sadelerov žiak Isaac Major). – Galavics, c. d. (v pozn.63, 1986), s. 63-69.

[66] Galavics, c. d. (v pozn.11, 1973), s. 72 n.

[67] A. PETROVÁ-PLESKOTOVÁ: *K problematike recepcie a hodnotenia baroka na Slovensku.* In: Problémy umenia 16.-18. storočia. Zbor. referátov zo sympózia UVÚ SAV. Bratislava 1987, cit. na s. 164.

[68] A. HAJDECKI: *Exzerpta zur österreichischen Kunstgeschichte aus den Wiener Pfarrmatriken und den Totenregistern der Stadt Wien von 1550-1750.* (Quellen zur Geschichte der Stadt Wien). Wien 1908.

[69] Hajdecki, c. d., č. 61, 65, 266; – J. DUBNICKÝ: *Ranobarokový univerzitný kostol v Trnave.* Bratislava 1948, s. 54, 56-57, 127; – Garas, c. d. (v pozn.5), s. 21, 31-32, 50, 136; – *Slovenský biografický slovník III.* Martin 1989, heslo na s. 121; – J. JANÁČEK: *Rudolf II. a jeho doba.* Praha 1987, s. 229, 510; – K. SCHUMACHER: *Dokumenty umeleckej a stavebnej činnosti 17. a 18. storočia v Bratislave z archívov rodu Pálffyovcov v ŠSÚA.* Ars, 1991, č. 3, s. 197, 201; – J. ŠULCOVÁ, in: *Bratislavský hrad.* Bratislava 1995, s. 86; – P. FIDLER: *Beiträge zu einem Künstler- und Kunsthandwerklexikon des Donaugebietes (Österreich, Slowakei und Ungarn). Excerpta aus den Archiven in Pressburg und Tyrnau. III. Teil.* Ars, 1996, č. 1-3, s. 228 – Medvecký, cit. rkp. (v pozn.42, 1997), kap. II.4, s.51-71.

[70] Rózsa, c. d. (v pozn.1), s. 81-106; – Galavics, c. d. (v pozn.1, 1985), s. 53-68; – *Slovenský biografický slovník, II.* Martin 1987, heslo na s. 587; – M. MOJZER, in: Kat. *Utak és találkozások – Crossroads.* Budapest 1993, s. 233; – Šulcová, c. d. (v pozn.69), s. 76, 78, 79. Pálffyovské archívy dokladajú v rokoch 1644-50 aj činnosť Paulovho syna(?), viedenského maliara Leonharda Juvenela. – Fidler, c. d. (v pozn.69), *Teil I.* Ars, 1995, č. 1, s. 85 – *Teil III.* Ars, 1996, č. 1-3, s. 226.

[71] V r. 1653-54 pracoval aj pre Pálffyovcov, potom vo Viedni a pre Esterházyovcov v Eisenstadte (r. 1668 sa „Jacob Khüen, gewesener erzbischöflicher Kammermaler in Preßburg" vo Viedni druhýkrát oženil). – Hajdecki, c. d. (v pozn.68), č. 6856; – Garas, c. d. (v pozn.5), s. 136; – Fidler, c. d. (v pozn.69), *III*, s. 227.

[72] „Kais. Hofmaler Bonvicini", vo Viedni doložený od 1642, pracoval 1648/49 v Bratislave pre Pálffyovcov („Giacomo Bonanicin, wälscher Maler"), zomrel 1667. – H. HAUPT: *Archivalien zur Kulturgeschichte des Wiener Hofes, III. Teil. Kaiser Leopold I.: Die Jahre 1661-1670.* Jhb. d. kunsthist. Sammlungen... 79, 1983, s. XIV, XV, č. 2277, 2292, 2313, 2401, 2402, 2539; – Schumacher, c. d. (v pozn.69), s. 195, 197; – J. MEDVECKÝ: *K počiatkom činnosti Carpofora Tencalu. Ranobarokové fresky na hrade Červený Kameň a ich ikonografia.* Ars, 1994, č. 3, pozn. 73 na s. 293; – Fidler, c. d. (v pozn.69), *Teil I.* Ars, 1995, č. 1, s. 86.

[73] Medvecký, c. d. (v pozn.72, 1994), s. 237-311; tam ostatná lit. a pramene.

[74] Maliar Ondrej Hallezich (v lit. mylne ako „Haffčík") je doložený v Bardejove 1650-65. K Hervartovu: Garas, c. d. (v pozn.5), s. 39, 106, 120, 134 (tam ostatná staršia lit.); – Galavics, c. d. (v pozn.11, 1973), s. 79, 81, 88, obr. 28, 29; – A. FRICKÝ: *NKP drevený kostol v Hervartove sprístupnený verejnosti.* Vlastivedný časopis, 1976, č. 4, s. 109-113; – *Slovenský biografický slovník II.* Martin 1987, heslo na s. 258 (Hallezich).

[75] M. SMOLÁKOVÁ, J. NOŽIČKA: *Maľované drevené stropy na Slovensku.* Umění a řemesla, 27, 1982, č. 1, s. 33-40.

Foto: Th. Leixnerová, archív ÚDU SAV (1, 2b, 6b, 7b, 9b, 10b, 11, 12, 13b, 14 a-b, 18); – Archív NPaKC Bratislava (3b, 4c, 5, 8b, 15, 16, 19)

Zum Charakter der einheimischen malerischen Produktion der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts

(Zusammenfassung)

Die ersten drei Jahrhunderte der neuzeitlichen Kunst in der Slowakei beinhalten noch viele ungenügend erforschte Phasen und Probleme. Die Barockforscher konzentrierten sich meistens auf die künstlerische Problematik des achtzehnten Jahrhunderts, die also relativ am besten bekannt ist. Wesentlich weniger widmeten sich die Forscher dem 17. Jahrhundert. Es ist offensichtlich, daß diese so lange Übergangsperiode weder retrospektivisch

– als eine Krise bzw. Zerfall der Prinzipien der Renaissance, noch perspektivisch – als eine Anfangsphase des Barock zu interpretieren ist. Wir begegnen nämlich einigen Symptomen des relativ eigenständigen und künstlerisch authentischen Stils, die man wohl am besten als „Manierismus" bezeichnen kann. Alle diese Tendenzen mischen sich miteinander, oft sogar in einem einzigen Kunstwerk, weshalb der Stilcharakter dieses Schaffens meistens uneindeutig ist (bis auf die Grenze der Volkskunst). Die Kunst der Slowakei im 17. Jahrhundert bildet somit ein heterogenes Ganzes, die man nur schwer periodisieren kann. Die Methode der Einzelwerkanalyse gewinnt also an Wichtigkeit. Neben dem Beitrag der fremdländischen Künstler und den importierten Werke sollte man dabei im einem größeren Umfang auch die bisher fast unbekannte einheimische Produktion berücksichtigen.

Dem Import des manieristischen Kunst in der Slowakei begegnen wir relativ früh, schon in den sechziger Jahre des 16. Jhs., im Zusammenhang mit dem Umbau der Burg in Preßburg (Bratislava), der damaligen Krönungs- und Hauptstadt Ungarns. Die Leitung der Bauarbeiten war Pietro Ferrabosco anvertraut; an der inneren Ausstattung partizipierte Giulio Licinio aus Venedig (1527-1593). Die Archivalien belegen seine Arbeit in der im 17. Jh. untergegangenen Preßburger Burgkapelle bzw. am königlichen Oratorium (gemeinsam mit Cesare Baldigara und zwei weiteren Mitarbeitern). Zu seinen Arbeiten gehört wohl auch die gemalte Groteskendekoration, deren Reste sich im Raum des ehemaligen Erkers auf der östlichen Seite des königlichen Palastes erhalten haben. Licinios Preßburger Malereien sind ein außerordentliches Beispiel des stilistisch ausgereiften Manierismus italienischer Provenienz – als solche finden sie keine Paralelle in der einheimischen Entwicklung.

Ein bemerkenswerter Einfluß des Spät-Manierismus zeigt sich seit dem Beginn des 17. Jhs. vor allem in der Beliebtheit von Kompositionslösungen berühmter Meister, die von den einheimischen Malerwerkstätten bei der Verwirklichung typischer Aufträge übernommen worden sind, wie z.B. bei der Gestaltung der Altäre und in den protestantischen Bildepitaphien für wohlhabende Patrizier und den niederen Landadel (vor allem in der Ostslowakei erhalten geblieben – Leutschau/Levoča, Csetnek/Štítnik, Kaschau/Košice, Bartfeld/Bardejov, usw.).

Wie in der damaligen Zeit üblich, sind die Epitaphiengemälde nach graphischen Vorlagen entstanden. Von diesen waren in der Zeit vor allem die Kupferstiche der niederländischen Stecher außerordentlich beliebt, die die Kompositionen der hervorragenden Meister des Rudolfinischen höfischen Kreises aus der Zeit um das Jahr 1600 wiedergegeben hatten. Die Rolle der Graphik (vor allem der Sadelerschen) bei der Entstehung solcher Werke und für die Verbreitung bekannter kompositorischer Inventionen Rudolfinischer Figuralisten, kann man durch mehrere charakteristische Beispiele belegen. Sie alle sind nur die von mittelmäßigen einheimischen Zunftmaler verwirklichten Derivate der Meistervorlagen, nur wenige von ihnen kommen über das handwerkliche Niveau hinaus.

Unter den in der Slowakei erhalten gebliebenen Bildern aus der ersten Hälfte des 17. Jhs. finden wir allerdings auch einige andere Werke anonymer Autoren, die bisher unbemerkt geblieben sind und ein besseres Verständnis für die Prinzipien des manieristischen Schaffens bilden. Ebenso inspiriert durch die graphischen Vorlagen, unterscheiden sie sich – außer durch bessere künstlerische Durchführung – auch durch die bewußte Stilwahl, d.h. stilistische Inklination zur Spätphase des internationalen Manierismus, wie sie sich im Schaffen der Rudolfinischen Meister zeigte. Nach ihren Vorlagen wird nicht nur die Komposition gestaltet, sondern auch solche formalen Aspekte wie die dekorative Wirkung der angewandten Gestaltungsprinzipien, Farbgebung und Lichtführung (im Unterschied zu den gängigen Epitaphiengemälden, die meistens nur mechanisch die nach der Vorlage kopierten, durch feste Kontur begrenzten Figuren kolorieren). Auffällig ist das charakteristische Kolorit dieser Bilder mit einer bunten Skala der gebrochenen Pasteltöne, die die Schöpfer unmöglich von einer graphischen Vorlage ableiten konnten. Dies berechtigt uns zur Annahme, daß die anonymen Schöpfer manieristische Bilder Rudolfinischer Prägung gesehen haben.

Unter den einheimischen Produktion des beginnenden 17. Jahrhunderts ragt ein bemerkenswertes Werk hervor – das Altar, das für die Kapelle seiner Burg Orava im Jahre 1611 vom Palatin Georg Thurzo bestellt wurde. Der etwa 10 Meter hoher Holzaltar bildete die Dominante der Burgkapelle. Außer der Repräsentation des Auftraggebers stellte der Altar gleichzeitig auch seine „bildliche Glaubensbekenntnis" dar.

Die kleineren auf Holz gemalten Altarbilder stellen die eindeutig festgelegten biblischen, in der Kunst des 16. und 17. Jahrhunderts üblichen Themen dar (seitlich auf den Flügeln Ausspeiung des Jonas und Samsons Löwenkampf, die Vertreibung aus dem Paradies und den Gekreuzigten Christus). In der Mitte der Predella befindet sich das Abendmahl mit zwei kleineren oktogonalen alttestamentarischen Szenen auf beiden Seiten (Mannalese, Moses schlägt das Wasser vom Felsen), im Altaraufsatz wiederum Jüngstes Gericht und zwei Familienwappen auf den Seiten. Charakteristisch ist auch ihre Bezeichnung mit den

entsprechenden Zitaten, mit denen sie in den Intentionen der protestantischen Kunst eine typologische Bedeutungseinheit bilden. Der ikonographische Schwerpunkt wird aber von dem großen zentralen Leinwand gebildet, oben mit der bezeichnenden Überschrift *SPECULUM IUSTIFICATIONIS*, die sich ihrer Inhalt und ihrer Form nach den gebräuchlichen ikonographischen Schemen entzieht und in der zeitgenössichen Kunst keine Analogie findet. In der einzigen Komposition sind hier syntetisch die komplexen Thesen der Lutherschen Interpretation der Lehre von „der Rechtfertigung des Menschen aus dem Glaube", d.h. durch Gnade Gottes, mittels des Glaubens an Christus dargestellt.

Die Gemälde des Altars, die stilmäßig zur damals aktuellen manieristischen Ansicht inklinieren, reflektieren die zeitgenössische Situation der Kunst auf der Wende der zwei Stilepochen, trotz der Tatsache, daß seine Zentralkomposition das typische Beispiel für ein Werk ist, bei welchem sich die Probleme der künstlerischen Form in den Hintergrund zurückgezogen und dem moralischen Didaktismus den Platz überlassen haben.

Autor der Altarbilder ist nicht bekannt. (Ihre Zuschreibung dem Maler J. Khien aus Neusohl/Banská Bystrica, tradiert in der Literatur ist als unbegründet zurückzuweisen.) Der Malerstil und der Gesamtcharakter der qualitativ besseren, von dem niederländischen Manierismus beeinflußten Altarbilder führt uns zur Voraussetzung, daß der Thurzo-Altar als ein Ganzes auf Thurzos Bestellung in einem der damaligen Kulturzentren (Prag?) entstanden ist und zu uns nur importiert wurde.

Außer der aufgrund ihrer künstlerischen Qualität bei uns vereinzelten Malereien des Thurzo-Altars, nähern sich z.B. die Bilder vom Altar des Heiligen Kreuzes (um 1629) im Zipser Kapitel/Spišská Kapitula (die Predella nach einer Komposition H. van Aachens und „Sprangerisch" anmutende Engelfiguren auf den Altarflügeln), oder der in Skalitz/Skalica erhalten gebliebene Bild Madonna mit den Heiligen (vor 1661) den Rudolfinischen Vorlagen auch dann, wenn es sich um ihre bildnerische Qualität handelt.

Die Beispiele solcher anonymer Werke und die angedeuteten Zusammenhänge öffnen eine weitere, bisher noch nicht dokumentierte Ebene für die Erforschung der Einflüsse der Rudolfinischen Hofkunst und belegen, daß diese bei uns eine andauernde Resonanz gefunden hat.

In der Slowakei (ehem. Oberungarn) kann man kein direktes Eingreifen der hervorragendsten Rudolfinischen Meister feststellen. Es läßt sich aber voraussetzen, daß auch bei uns mehrere ihrer weniger bedeutenden Schüler, Nachahmer und Epigonen wirkten, die die Möglichkeit hatten, das spätmanieristische Schaffen aus der Autopsie kennenzulernen.

In diesem Zusammenhang ist es interessant, zu verfolgen, wie sich danach im Verlauf des zweiten Drittels des 17. Jhs., unter dem Druck der Gegenreformation in der Zeit des Vordringens neuer frühbarocker Prinzipien auch in die periphären mitteleuropäischen Gebiete, das Schaffen solcher kleineren Meister anpaßt, und wie die Künstler, die noch in der Tradition der Spätrenaissance geschult worden sind, auf die neuen Impulse reagieren. Die Problematik dieser Übergangszeit kann man gut verfolgen anhand eines der bedeutendsten Repräsentanten der Malerei um die Hälfte des 17. Jhs. in der Slowakei, des Wiener bürgerlichen Malers Christian Knerr (auch Knörr, Gner, Kher; um 1590-1655), der – wie es sich letztlich zeigte – die Epoche seiner künstlerischen Formung direkt im Milieu des Prager Hofs Rudolfs II. erlebt hatte, mit seinem eigenen Schaffen aber bereits zur ersten Generation der frühbarocken Meister gehört.

Der Baumeister Philiberto Luchese vermittelte Knerr die angesehenen Aufträge bei Bauunternehmungen der gerade avancierenden ungarischen Magnate (Batthyány, Pálffy). In der Zeit, wenn ein anderer bedeutender Maler – der Nürnberger Paul Juvenel (1579-1643) – am Dekorieren der Repräsentationsräume der Preßburger Burg arbeitete, lieferte Knerr die Altarbilder der ungarischen Heiligen für die neu eingerichtete Burgkapelle. Gleichzeitig beteiligte er sich 1639-40 auch an der Innenausstattung eines weiteren bedeutenden frühbarockes Objekts – des Neubaus der jesuitischen Universitätskirche in Tyrnau (Trnava).

In den archivalisch belegten Tyrnauer Malereien – seinen einzigen bis heute erhaltenen Werken – würden wir schwerlich Residuen des Manierismus finden. Es hängt mit den veränderten Ansprüchen seiner Auftraggeber und der veränderten Funktion der Kunstwerke, die nun ihre Rolle beim Verbreiten der neuen Frömmigkeit spielen und dementsprechend eindeutig und wirksam bildnerisch gestaltet worden sein sollten. Es ist auch möglich, daß der als ein Selbstzweck verstandende Artismus, dem er persönlich im exklusiven Hofmilieu begegnete, ihm – einem Vertreter der folgenden Generation – nicht mehr imponierte.

Cechové oltáre farského kostola v Skalici

Katarína STRAKOVÁ

Obdobie baroka predstavuje z pohľadu v názve uvedeného výskumu vrchol vývoja oltára ako výtvarnej formy a súčasne je aj obdobím najväčšieho rozkvetu Skalice. Počas 17. a 18. storočia vzniklo v tomto meste viacero sakrálnych stavieb a ich zariadení. Okrem iného získal z prevažnej časti svoju dnešnú podobu aj interiér farského kostola sv. Michala Archanjela. Jeho významnú súčasť tvorí unikátny súbor bočných cechových oltárov. Odborná literatúra venovala týmto dielam dodnes len malú pozornosť. Ako cechové boli označené iba štyri oltáre (oltár sv. Barbory, sv. Andreja, sv. Kataríny a sv. Urbana), dva z nich mali určenú príslušnosť k cechu (oltár sv. Kataríny a sv. Urbana) a datovanie všetkých kolísalo v rozmedzí celého 17. storočia.[1]

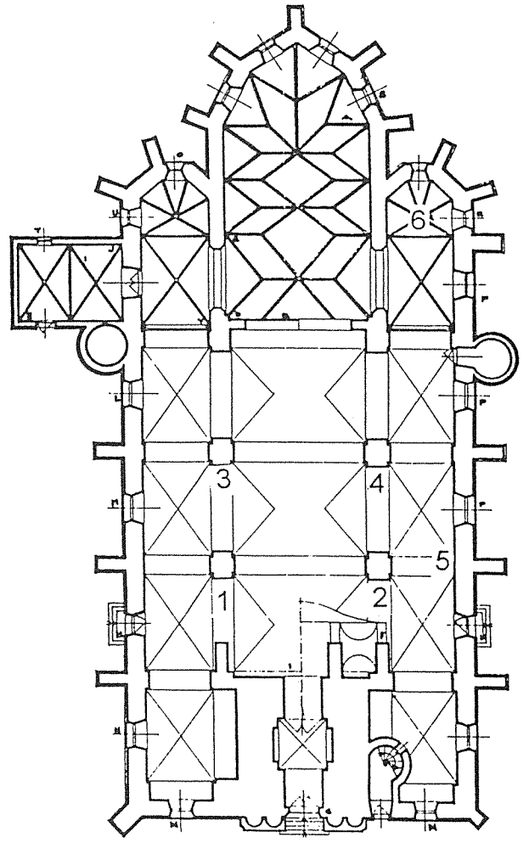
Skalica, kedysi najdôležitejšie mesto nitrianskej župy, patrí k najstarším privilegovaným mestám na Slovensku. Výsady slobodného kráľovského mesta jej udelil kráľ Ľudovít I. už v roku 1372.[2] Slobody, ktoré tak získala jej zaručovali úplnú samosprávu v administratíve, súdnictve, vojenskej obrane bezpečnosti a čiastočne i v cirkevných a školských záležitostiach.[3] Tiež bola vyňatá zo šaštínskeho archidiakonátu, patrila pod trnavskú administratívu a Ostrihomské arcibiskupstvo.[4] Významné postavenie v krajine získala Skalica v pohnutých časoch 17. storočia najmä vďaka svojej strategickej polohe na hranici Uhorska a Čiech. S týmto obdobím sa spája i počiatok najväčšieho rozvoja mesta, ku ktorému nemalou mierou prispeli i prosperujúce remeselnícke cechy. Podieľali sa nielen na hospodárskom rozvoji mesta, ale aj na jeho kultúrnom i náboženskom živote. Cechy nám v Skalici zanechali okrem časti svojich písomností aj významnú umeleckú pamiatku – už spomínaný súbor bočných oltárov v hlavnom mestskom chráme. V rámci celého nášho územia sú tieto diela najpočetnejším súbor oltárnej tvorby patriaci danej sociálnej skupine spoločnosti. Zároveň štyri z nich predstavujú aj z kvalitatívneho hľadiska významné doklady oltárnej tvorby 17. storočia na Slovensku.

Na našom území je doteraz ako cechových identifikovaných len niekoľko málo oltárov z rôznych období. Väčšinu z nich spomína vo svojej práci Ivan Houdek.[5] Píše, že svoj oltár mali napr. ševci v Bratislave už v roku 1376 a existoval tu aj oltár krajčírov, z Košíc uvádza oltár kramárskeho cechu. Na pôvodnom mieste sú oltáre v Podolínci a do Slovenského národného múzea v Martine bol prevezený oltár žilinského zámočníckeho cechu zo 16. storočia. V Súpise pamiatok nájdeme ešte poznámky napr. o oltári farského kostola v Sabinove zvanom doktorský (okolo 1520), o uvedených oltároch v Skalici a o baníckom oltári sv. Kríža v Novej Bani (1730–40).[6] Z tohoto zhrnutia poznatkov o cechových oltároch u nás je zjavné, že zachytáva bez bližšieho štúdia len malé torzo kedysi existujúcej oltárnej produkcie cechov. Z umeleckohistorického hľadiska im nie je venovaná žiadna práca a publikované súhrnné diela o cechových organizáciách ich obchádzajú krátkymi zmienkami v častiach o cirkevnom a kultúrnom živote cechov.[7]

Skalické cechy sa len málo odlišovali od cechov iných miest. V náboženskom ohľade ponechávali slobodu vierovyznania, i keď navonok vystupovali ako katolícke a na ich oficiálnych bohoslužbách sa podľa artikulov museli zúčastňovať aj evanjelickí majstri. Dialo sa tak aj v

čase pred zásahom protireformácie a silnejúcim presadzovaním katolicizmu jezuitmi v tomto meste. Danú náboženskú orientáciu skalických cechov potvrdzuje o.i. aj ich vlastnenie bočných oltárov hlavného katolíckeho chrámu mesta zasväteného sv. Michalovi Archanjelovi. Táto situácia je pozoruhodná pri porovnaní s cechmi iných miest pôsobiacich v rovnakom období. V najstarších cechových artikuloch sa len zriedka vyskytovali body upravujúce vzťah ich príslušníkov k cirkvi. Zmena náboženských pomerov v Uhorsku v období reformácie sa odrazila i v náboženskom zložení cechov. Väčšina z nich bola protestantská. Napríklad artikuly banskoštiavnických cechov predpisujú prijímať len evanjelikov. V prípade členov iného vierovyznania sa títo musia zúčastňovať na evanjelických bohoslužbách, ako je to ukotvené aj v artikuloch miestnych ševcov (1655), či krajčírov (1655).[8] Ide teda o situáciu presne opačnú ako môžeme sledovať v rovnakom čase v Skalici. Celkový obrat ku katolicizmu nastal v krajine až v poslednej štvrtine 17. storočia, kedy tento pod vplyvom protireformácie zovšeobecnel a aj pod tlakom vrchnosti sa začal zakotvovať v cechových artikuloch. Povinná úcta k Bohu a zachovávanie všetkých katolíckych cirkevných predpisov bolo podčiarknuté v nasledujúcich reformách Márie Terézie.[9]

Najvýznamnejším skalickým remeslom bolo súkenníctvo. Vyrábalo sa tu najkvalitnejšie súkno na Slovensku. Prosperitou a počtom majstrov skalický súkennícky cech nielenže vynikal nad ostatné remeslá mesta, ale patril aj medzi najväčšie cechy na Slovensku vôbec. Počas celého 18. storočia počet jeho majstrov stúpal a v roku 1825 tu bolo zaznamenaných až 105 súkenníckych dielní.[10] Znenie štatútov tohoto cechu nepoznáme. Odkazy na ne však nachádzame v iných materiáloch. Napríklad 14. januára 1653 bola katolíckymi majstrami súkenníckeho cechu podaná na magistrát žiadosť týkajúca sa práve vydania a potvrdenia artikulov, v ktorej sa odráža konflikt katolíkov s majstrami iného náboženstva. Píše sa v nej: *Prosime a zadame ze strany tiech artikulu czechu sukeniczkemu buducznie pržinalezěgicich ... zě by po wuly aneb intentu ginssihi nabozěnstwy nassim panum spolubratrzim rzemesla sukennickeho widane a potwrzene nebily, obwzlasstnie w pržiczinee oltarzu a wikonawany teg pobožnosty w chráme Swatteho Michala, kteru wsseczj ginssy pocztywy czechowe chwalitebnie wikonawagi, za czož my ka-*



1. *Pôdorys far. kostola v Skalici:*
1) Oltár sv. Barbory (cechu garbiarov – blanárov)
2) Oltár sv. Andreja (cechu kováčov)
3) Oltár sv. Kataríny (cechu krajčírov)
4) Oltár sv. Urbana (Bratstva sv. Urbana)
5) Oltár sv. Štefana kráľa (cechu čižmárov)
6) Oltár P. Márie (cechu mäsiarov)

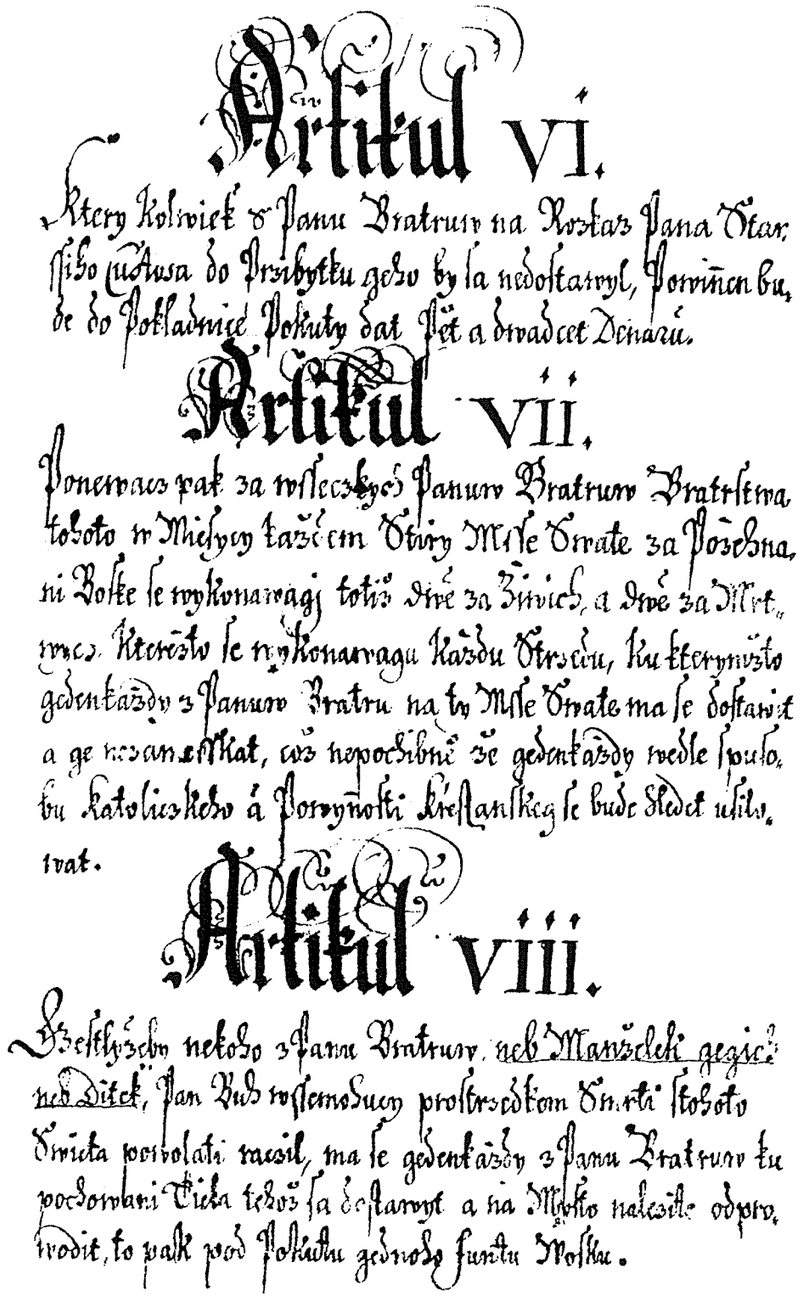
toliczj ne bez pržicziny usilugem... Žiadosti predchádzala v nej popísaná cechová schôdza na deň sv. Tomáša, kde katolícky majstri tohoto remesla jednomyseľne presadzovali, aby *ten wzacztny a chwalitebny porzadek, kterj wsseczj ginssj czechowe pržj kostele Swateho Michala zachowawagi, y od nas podobnim spusobem zachowawan bity mohl*. To bolo príčinou hádky o to, koho sú artikuly s prehlásením zrejme evanjelických majstrov, že *articule katoliku negsau než gegich a že gim gich any pany wzit nemožu*.[11] Konflikty majstrov s rozdielnym vierovyznaním sa z času na čas objavili aj u iných skalických cechov. Takmer vždy sa však jednalo o žiadosti evanjelikov, aby sa nemuseli zúčastňovať katolíckych cechových bohoslužieb. Tu je potrebné zdôrazniť, že skalické cechy skutočne po celý čas svojho trvania vystupovali navonok ako katolícke.[12] Súkennícky cech prosperoval až do konca štyridsiatych rokov 19. storočia. Jeho majstri boli takmer bez výnimky slovenskej národnosti a aj všetky písomnosti cechu sa viedli iba po slovensky. Posledné zápisy v ich cechových záznamoch končia rokom 1871, t.j. rok pred oficiálnym zrušením cechov.[13]

Náboženský prvok bol v cechovom zriadení Skalice na prvom mieste. Bola mu venovaná veľká miera pozornosti, a ako vidno v zneniach všetkých artikulov miestnych cechov je zvlášť zdôrazňovaný. Zachované cechové písomnosti, hlavne artikuly a finančné registre, odpovedajú najmä na otázky týkajúce sa významu, funkcie a zabezpečenia jednotlivých oltárov.

Najstaršie známe skalické artikuly patria cechu ševcov a pochádzajú z roku 1615. Náboženské povinnosti svojich členov ukotvujú už v prvom artikule. Píše sa v ňom: *Przednie Wssechni Mistrij Nasseho Rzemiesla mají se Pana Boha bati, do Chramu swatého k službie Božy a Slijsseni Slowa Božijho S manžielkami, y z dittkami, tolikež y zcželadku pilnie choditi*. Artikul druhý nariaďuje, aby *Dva z Mladssijch Bratru nassijch na vročzyte Swatki, podle obyčzege ginych Czechu, do Chramu Panie krozžijhani dwu Swicz ku službie Boži magi se dati nagiti, kdoby pak z Mladssijch obmesskal, ma ffunt wosku sa pokutu do Czechu dati*.[14] Každoročná voľba cechmajstra bola zviazaná s cirkevným sviatkom. U ševcov sa konala na sviatok Božieho Tela, kedy nový cechmajster preberal od predchádzajúceho vyúčtovanie a skladal prísahu pred bratmi. Nasledujúce artikuly tohoto cechu pochádzajú z roku 1637 a majú podobný obsah.[15]

U krajčírskeho cechu nás mladšie štatúty informujú o existencii cechového poriadku z roku 1608.[16] Dnes však poznáme až znenie latinských artikulov potvrdených 29. februára 1624. V prvom artikule sa tu píše o volení cechmajstra na deň sv. Jána Evanjelistu. Ďalej poriadok prikazuje tak ako u ševcov navštevovať bohoslužby, zúčastňovať sa procesií a sviatiť sviatky, obzvlášť celý Advent pri Rorate, Veľký týždeň, Pamiatku umučenia Pána na Veľkú noc, na Božie Telo... Náboženských otázok života členov cechu sa dotýkajú hlavne artikuly VIII., IX. a XI. Artikul ôsmy spomína o.i. aj oltár sv. Jána Krstiteľa v chráme sv. Michala Archanjela.[17] Od krajčírskeho cechu sa zachovali aj dva slovenské poriadky prepisujúce s malými obmenami už zmienené artikuly. Tieto pochádzajú z 8. septembra 1653, z roku 1689 a poznáme ešte tovarišské z roku 1669. Žiadny artikul v nich však už výslovne nespomína oltár. Na deň Božieho Tela museli všetci príslušníci cechu ísť na veľkú svätú omšu do farského chrámu a potom vykonať v úctivosti a nábožnosti procesiu. Po jej skončení mali prísť do domu staršieho cechmajstra na obed, kde sa mali poradiť o rôznych cechových potrebách. V tovarišských artikuloch sa okrem tradičných cechových nariadení a svätení sviatkov v artikule ôsmom píše, že majú chodievať na oferu na deň sv. Kataríny.[18]

Tretí najstarší cechový poriadok zo Skalice, ktorý sa zachoval, je z roku 1655 a patril mäsiarom. Poznáme ho v dvoch odpisoch, z ktorých jeden je latinský a druhý je písaný starou slovenčinou. Pre naše štúdium je zaujímavý artikul číslo XIV. Ten znie: *Co se náboženstvý kžestian-*



Artikul VI.

Ktery Kolwiek z Panu Bratruw na Roztaz Pana Otce, ssiso cžasa do Przibytku gesto by la nedostatnyl, powinen bu, de do Pokladnice Pokuty dat Pet a dwadcet Denaru.

Artikul VII.

Ponewacz pak za wssecžkych Panuw Bratruw Bratrstwa, tohoto w Miesyci každen Otwiry Mse Swate za Pozebna, ni Bolke se wykonawagj totiž dwe za Zitwich, a dwe za Mrtwych. Ktereždto se wykonawagu Každen Otrzeku, ku ktermužto gednokažden z Panuw Bratru na ty Mse Swate ma se dostawit a ge wssan odkat, což nepodobne že gednokažden wedle spuso, bu katolickeho a powynnosti kžestanskeg se bude sluzet utiw, wat.

Artikul VIII.

Wzetlyžeby nekoho z Panu Bratruw, neb Manželki gegich neb Ditek, Pan Buh wssemohuci prostrzedkem Smrti stoho Swieta powolati racžil, ma se gednokažden z Panu Bratruw ku pocžestnemu Telu tehož sa dostawyt a na Mssi nalezite odpowiedit, to pak pod Pokutu gednoho funtu Wosku.

2. Kniha Bratstva sv. Urbana, 1701 – artikuly (ŠOA v Skalici)

skeho, a služby Boži wikonawaní dotiče tak jest naržizeno, aby wi dni Swateczne Slawne, totiž na den Swateczny Apostolu Swatych Petra a Pawla, ponewažd týchž oltarž od starodawna w Chramie farnim založeny a wystaveny gest, w Weliky Tideň Pamatky umučžený Paně, na Weliku Noc, Prži slawnosti Swatodušní y wšech svatých a ginych slavnostech... Roku Mladší Mister swice cechowné zažihal w kostele farnim S. Michala Archanjela založeni, gestli že by zaniedbal Pokuta jedna libra wosku ma se dati... Podľa nasledujúceho artikulu číslo XV sa všetci majstri cechu mäsiarskeho schádzali na sviatok Božieho Tela a všetky výročité sviatky. Ich cechové schôdze sa konali na deň sv. Petra a Pavla po sv. omši v dome staršieho cechmajstra.[19]

V chronologickom zoradení nasleduje po štatútoch mäsiarov cechový poriadok skalických čižmárov z roku 1660. Rovnako ako všetky predchádzajúce štatúty aj on je presiaknutý náboženským duchom. Už jeho prvý artikul hovorí: *Dobrovolným a jednostejným snešenim majstri cechu čižmarskeho v tomto slobodnom a kráľovskom mnjeste Skalitzi ke cti a chvále predne Pána Boha a Blahoslavenj Panny Marie (v) velkém kostele farnim svateho Michala Archanjela jeden oltar zbudovati a v nem svatého Stephana, jichžto obzvláštneho patróna vymalovati, jakož také do kostela koruvu a pro čest jejich obyčejnú počet dáti udelati chcú.* Navštevovanie bohoslužieb, svätenie sviatkov a zapaľovanie sviec v kostole je opäť presne ukotvené tak, ako aj u iných cechov, tu v artikule XXIV. Aj mäsiari – rovnako ako všetky skalické cechy – sa zúčastňovali na slávnosti a procesii Božieho Tela. V artikule XXV. majú tiež podľa obyčaj cechových poriadkov upravené konanie cechu pri chorobe či úmrtí majstra. Napríklad aj neprítomnosť na pohrebe sa pokutovala 2 funtami vosku.[20]

Z roku 1673 poznáme koncept i konečné znenie artikulov cechu gombikárov. Ich pokyny týkajúce sa náboženského života sa len málo líšia od už uvedených príkladov. V našich súvislostiach treba spomenúť artikul XXVII., kde je vyslovená potreba mať svoj vlastný oltár a koruhvu vo farskom kostole.[21]

Debnárom potvrdilo mesto nové nemecké artikuly zostavené podľa starších artikulov českých 26. januára 1697. Na prvom mieste sú v nich spomínané opäť náboženské povinnosti prikazujúce v nedeľu a vo sviatok ísť do kostola. Okrem všeobecne svätených a už vyššie spomenutých sviatkov, chodievali členovia tohoto cechu do chrámu na oferu v deň sv. Urbana (25.5.), sv. Jakuba (25.7.) a sv. Vavrinca (10.8.). Voľba staršieho i mladšieho cechmajstra, aj celoročné vyúčtovanie sa konalo vždy na deň sv. Jakuba a štvrťročný príspevok do cechu činil 5 denárov.[22] V týchto artikuloch potvrdených za cechmajstra Jeremiáša Spatza je v artikule XXIV. pripísané: *Bude se usilowat pocztiwi cech podle naiwissi možnosti aby czim spisse oltarz sobje a koruwu spusobit anebožli k oltaru kopaczkemu ponyewcz toto remeslo k vinohradom náleží pripojen biti a wsselike službi na spusob druhich czechuw v chramu Pane S. Michala wikinawati mohel.*[23]

V Skalici existovali aj cechové organizácie neživnostenské. Tu je potrebné poukázať zvlášť na literátske bratstvo tzv. „cech literátsky", ktorý mal po vzore ostatných mestských cechov vlastný oltár vo farskom kostole. Jeho členmi boli mešťania a neskôr aj zemani používajúci prímenie „literatus", t.j. študovaný. V 17. storočí vystupujú z jeho členov do popredia hlavne dvaja – notár Ján Rakolupský, ktorý zomrel v roku 1680 a zeman Eliáš Berger z Grinspergu titulovaný Ferdinandom II. ako „poeta laureatus", familiár kráľovského dvora a kráľovský historik.[24] V skoršej literatúre sa bez bližšieho vysvetlenia v prípade – literatoria societas uvádza, že snáď bola predchodcom Bratstva sv. Urbana.[25]

Bratstvo sv. Urbana, v starších archívnych materiáloch označované ako cech kopáčsky, bolo združením vinohradníkov. Z náboženského hľadiska si zaslúži zvýšenú pozornosť.[26] Na základe zachovaných materiálov konštatujeme, že sa jednalo viac o náboženský, než o živnostenský



3. Skalica, farský kostol sv. Michala archanjela, boč. oltáre sv. Barbory a sv. Kataríny

„odborový" spolok. Na jeho čele stál starší a mladší kustos, ktorý boli volení vždy na deň sv. Urbana.[27] Najstarší zachovaný materiál týkajúci sa tohoto cechu pochádza až z roku 1701. Ide o knihu bratstva, ktorú v uvedenom roku 24. februára zadovážil kustos Adalbert Nikl. Cech mal

v tom čase 43 členov. No samotný kopáčsky cech je určite starší, keďže napr. podľa inventára z roku 1751 vlastnil *list privilegialni na pergamene sub sigillo na oltár S. Urbana daný roku 1614.*[28] Tak ako ostatné významné cechy mesta, mal teda i tento svoj vlastný oltár vo farskom kostole vysvätený (podľa kanonickej vizitácie z roku 1788) v roku 1631.[29] Kopáčsky cech sa okrem tohoto oltára staral aj o kaplnku sv. Urbana pod vinohradmi, kam sa každoročne na svätcov sviatok konávali procesie.[30] V knihe bratstva sú prepísané artikuly, zoznam členov a tiež sú tu zaznamenané správy o schôdzach a prijímaní členov cechu, jeho účty a spisy. Stanovy bratstva upravujú prevažne náboženský život svojich členov. Okrem nariadení o bohoslužbách, svätení sviatkov, procesiách či pohreboch nás oboznamujú konkrétne aj o cechových omšiach. V artikule VII. sa píše: *Ponevač pak za všeckých pánuv bratruv bratrstva tohoto v miesíci každém štyri mše svaté za požehnání Boské se vykonávají, totiž dvě za živých a dvě za mrtvých, kteréžto se vykonavají každu středu, ku kterýmžto jedenkaždy z pánu bratrú na ty mše svate ma se dostavit a je nezameškat...* Naň nadväzuje artikul X.: *... mše svata se slúži pri bratrskiem oltářu dle nadepsaného artikulu sedmého mají na ten oltář svíce rožnut, tolikéž i po vykonání mše svatej je zahasit, ano také oltář přikrýt...* Nevykonanie spomenutých povinností sa trestalo pokutou jeden funt vosku. Artikul XII. upravuje platby za bohoslužby: *Ačkolviek až posavad od začatku tohoto svatého Urbana bratrství za služby Boži při oltáři našim bratrském vykonavaní ale poneváč z vúle Boskej již pánu bratrú větší počet sa nachádza a tak od času tohoto každoročne jech Milostem bude se platit po šesti zlatých...* Platby na oltárne potreby vo výške 10 denárov sa vyberali na cechových zhromaždeniach dvakrát do roka, na deň sv. Urbana a v nedeľu po sv. Michalovi na základe nariadenia V. artikulu. Vinohradníctvo začalo v Skalici upadať od polovice 18. storočia a na činnosti bratstva sa negatívne odrazilo aj obdobie jozefinizmu. V rozmedzí rokov 1792-1830 cech živoril a v roku 1830 prevzalo majetky Bratstva sv. Urbana mesto. Týmto zaniklo aj tzv. horenské právo, ktoré sa vzťahovalo na daný cech a na základe, ktorého sa rozhodovalo vo veciach týkajúcich sa vinohradov.[31]

Vieme teda, že všetky významnejšie skalické cechy mali svoje oltáre sústredené v hlavnom mestskom chráme – kostole sv. Michala Archanjela. Každý cech si príslušný oltár dal sám vybudovať, opatroval ho a obstaral preň celé potrebné vybavenie. Rovnako ho sám ozdoboval a dával pri ňom konať osobitné pobožnosti.[32] Nie všetky z týchto diel sa však zachovali. Archívny materiál, ktorý sa zachoval o skalických cechových oltároch, je bohužiaľ len fragmentárny a počína pomerne skúpym 17. storočím. Správu o kúpe, či zadaní objednávky na ten-ktorý oltár v ňom nenájdeme.

Najstarší doklad o tunajšom cechovom oltári pochádza z obdobia pôsobenia farára Mikuláša Sartoria Turocena. Siedmeho marca v roku 1603 prejednával mestský súd žalobu blanárov proti ševcovi Matejovi, ktorý ich urazil na cti, keď blanári ponúkali ševcom svoj oltár sv. Barbory.[33] Ševci potom o 12 rokov neskôr odkazujú vo svojich artikuloch na úkony pri vlastnom oltári podľa obyčajov iných cechov.[34] Dôležitou správou hovoriacou o nami sledovaných dielach je sťažnosť farára Turocena, ktorú prešetrovala Komisia Kráľovskej Komory v roku 1617. Jej základom bol nedostatok finančných prostriedkov farnosti. Farár tu podáva výpočet svojich príjmov a výdavkov a píše, že už minul všetko, čo si do Skalice priviezol. Podľa jeho sťažnosti mal kostol v tom čase 7 oltárov, z toho jeden mestský a zvyšné boli cechové, na ktoré sa ročne platilo – na literátsky 3, na krajčírsky 10, na tkáčsky 6, na ševcovský 5, na kováčsky 4 a na oltár kopáčsky 7 florénskych zlatiek.[35] Výsledkom kontroly hospodárstva mesta štátnou komisiou bola o.i. pod č. 6 pripomienka farárovi, že vinohrady náboženských bratstiev (konfraternít) sú oslobodené od desiatku a on sa má usilovať odbavovať ich



4. Skalica, farský kostol sv. Michala archanjela, bočné oltáre sv. Andreja a sv. Urbana

osobitné pobožnosti, a že remeselnícke cechy majú podávať vyúčtovanie a svoje príjmy nemajú používať na usporiadanie hostín a svetské ciele, ale na ozdobu a úpravu chrámu. V bode 8 zvyšuje potom komisia farárovi plat, ktorý ročne dostával od mešťanov o ďalších 10 fl. k pô-

vodným 21 fl. a 50 denárom.[36] Tento stav však netrval dlho, keďže v roku 1620 kostol vyhorel a 14. októbra 1622 musel farár súhlasiť so znížením platu od cechov, kým kostol a cechové oltáre nebudú opäť vystavané. Nepriamo nás o týchto dielach informuje aj tzv. Lubovieckeho inventár z roku 1623.[37] Na jeho základe vieme, že vo farskom kostole sa v tom čase nachádzali 4 biele mrežované obrusy, antependium, velum a zelený ornát cechu krajčírskeho; 3 obrusy a kožené antependium kováčskeho cechu; 3 obrusy, jedno kožené antependium so sv. Dominikom a sv. Antonom Paduánskym a 2 antependiá zlatohlavové od pána Maytinyho kopáčskeho cechu; ďalej 2 obrusy cechu blanárskeho a po jednom koženom antependiu mali kožušníci, mäsiari a literáti. Oprava kostola sa postupne dokončievala a farár už 2. januára 1629 žiadal od cechov plný plat, dôvodiac, že s pomocou Božou sa oprava skončí do sv. Ducha a pri každom cechovom oltári sa bude konať bohoslužba.[38] Slávnostná posviacka kostola bola vykonaná potom až 2. februára 1631 Jurajom Draskovichom de Tragostian. Zároveň sa v správe o nej výslovne uvádza, že bol posvätený aj oltár sv. Urbana.[39] Zo 17. storočia, hlavne z jeho prvej polovice, sa zachovalo pomerne veľa testamentárnych odkazov nielen na kostol, ale najmä na jednotlivé cechové oltáre, a to aj od evanjelického obyvateľstva. Tu však uvedieme len testamentárne odkazy pre nezachované diela a ostatné budú zaradené v častiach histórie existujúcich cechových oltárov. Prehľad začneme spolkom literátskym, o ktorom máme prvé zmienky ešte z konca 16. storočia.[40] Ich oltár je zaznamenaný v Turocenovej stažnosti (1617) aj v Lubovieckeho inventári (1623). Ďalej sa spomína v testamente Doroty Serafínovej z 5. mája 1627 a v dvoch testamentoch z roku 1631. Posledný odkaz na *altari B. Mariae Virginis literator* poznáme zo 14. augusta 1648 od senátora Baternu.[41] O oltári ševcov sa dozvedáme najskôr z cechových artikulov (1615), Turocenovej žiadosti a nasledujúcich tovarišských artikulov (1637). Z testamentov sa zachoval odkaz z 27. mája 1636, kedy Matej Sološnícky poručil na tento oltár 10 zlatých.[42] Zo 17. storočia je známy ešte záznam datovaný rokom 1675 o tom, že Pavol Ernest Salix má kryptu pri oltári ševcov, na ktorom je zobrazené Sťatie sv. Jána a nachádza sa pod vežou v bočnej lodi od sakristie.[43] Správy z nasledujúceho storočia začínajú stručným odkazom z 5. júla 1745 a pokračujú vizitáciami.[44] Tkáčsky oltár sv. Matúša poznáme ešte (okrem už uvedených materiálov) z urgencie jeho výstavby 11. decembra 1668.[45] Zarážajúci je nedostatok informácií o najdôležitejšom skalickom cechu súkenníckom. Jeho oltár sv. Filipa a Jakuba je nám známy len z uvedených materiálov z rokov 1617 a 1623, artikulov, vizitácií a sťažnosti na magistráte z roku 1653.[46]

Druhá polovica 17. storočia neponúka takmer žiadne správy o cechových oltároch. Toto vákuum je pre našu prácu veľkým nedostatkom, keďže ako predpokladáme, ide o dobu bezprostredne po vzniku a aj priamo o dobu, v ktorej vznikla časť nami sledovaných diel. Výnimkou sú vlastne len zachované cechové oltáre čižmárov a mäsiarov z 18. storočia.

Neveľkou oporou pre riešenie otázky skorších cechových oltárov v Skalici sú kanonické vizitácie, ktorých znenie je známe až po polovici 18. storočia. Predchádzajúce vizitácie tejto farnosti sa v plnom znení nedochovali a krátke správy o nich nás zväčša informujú len o rokoch, v ktorých prebiehali a prípadné údaje o bočných oltároch z nich sú neznáme. Výpočet vizitácií v tejto oblasti začína kanonickou vizitáciou konanou v roku 1560 z poverenia Mikuláša Oláha Michalom, beneficiatom z Čachtíc.[47] Podľa známych správ pokračovala vizitácia šaštínskeho archidiakonátu vedená skalickým farárom Andrejom v okolí mesta do marca 1561. Z nasledujúcej vizitácie z roku 1590 sa dozvedáme, že vizitátor našiel farský kostol v dobrom poriadku a veriaci prijímali len pod jedným spôsobom.[48] O rok neskôr sa farský kostol „zrútil" a mesto čoskoro začalo s jeho obnovou.[49] Opravy však pokračovali ešte okolo roku 1600, kedy vznikla aj krypta farárov.[50] Ďalšia kanonická vizitácia je spísaná 13. júna 1634.[51] K nej najbližšia správa pochádza až z roku 1681, je datovaná 25. februárom v Trnave a spája sa so žalobou Jána Rakolupského ohľadne testamentu pre nesplnenie náboženských odkazov. Okrem iného v nej obviňuje mesto, že nechce pripustiť kanonickú vizitáciu kostola s odvolaním sa na jeho exempciu.[52] Vizitátor Pavol Balassa de Gyarmath kontroloval skalickú farnosť v roku 1694 a zachovaný zápis z ôsmich bodov pochádza z 1. decembra toho roku. Nenachádza sa v ňom však žiadna zmienka o cechových oltároch a cieľom týchto rozhodnutí bolo hlavne upevnenie farárovho postavenia voči mestu.[53] Vyššie spomenutý vizitátor navštívil Skalicu aj v máji roku 1700 a opätovne napomenul magistrát, aby sa horlivejšie staral o cirkevné budovy a dôraznejšie zasahoval proti nekatolíkom.[54] Správy máme tiež o kanonických vizitáciách z rokov 1713 a 1745.[55] Z 5. júla 1745 poznáme súpis krýpt kostola kde sa o.i. spomínajú krypty pri oltároch niektorých cechov a to cechu mäsiarskeho, krajčírskeho, blanárskeho, ševcovského a tiež Bratstva sv. Urbana.[56]

Znenia kanonických vizitácií s údajmi o cechových oltároch začínajú až rokom 1756.[57] Záznam z tejto vizitácie hovorí o farskom kostole, že pokiaľ ide o veľkosť, stavbu a starodávnosť môže sa tento počítať medzi prvé nielen v archidiakonáte, ale v celom kráľovstve. Čo sa týka bočných oltárov uvádzajú sa tu zo strany evanjelia nasledujúce oltáre : 1. Sv. Štefana uhorského kráľa, ktorý odovzdáva korunu, žezlo a kráľovstvo Panne Márii; je celý drevený a stará sa oň cech čižmársky. 2. Sv. Rocha, je celý kamenný vysvätený biskupom Jurajom Draskovichom, nevedno v ktorom roku, ale asi v tom čase, keď kvôli tureckému nebezpečenstvu v južných častiach Uhorska bol biskup prinútený hľadať bezpečnejšie miesto. Tento oltár patrí cechu murárov. 3. Sv. Kataríny panny a mučeníčky patriaci cechu krajčírov a vysvätený tým istým biskupom. 4. Sv. Barbory panny a mučeníčky patriaci cechu blanárov a vysvätený tým istým biskupom. 5. Sv. Matúša apoštola tkáčskeho cechu. 6. Sv. Jána Krstiteľa patriaci cechu ševcov a tiež vysvätený biskupom Jurajom Draskovichom. Zo strany epištoly sa v tom čase v kostole nachádzali tieto oltáre : 1. Nedávno postavený cechom mäsiarov, ktorý ešte nie úplne dokončený. 2. Sv. Urbana, stará sa oň bratstvo toho istého mena a je vysvätený spomenutým biskupom. 3. Sv. Andreja patriaci cechu fabrorum a vysvätený tým istým biskupom. 4. – tým oltárom z tejto strany a zároveň posledným bočným oltárom kostola bol oltár Sv. apoštolov Filipa a Jakuba patriaci cechu súkenníkov. Z tejto správy teda vyplýva, že farský kostol mal okrem hlavného oltára zasväteného sv. Michalovi Archanjelovi ešte 10 bočných oltárov, ktoré všetky patrili cechom mesta. Okrem týchto údajov sú tu uvedené aj niektoré základiny cechových oltárov, krypty pri nich a platby cechov za omše. Tiež sa tu píše, že v kostole je 10 cechových zástav a jedna pre Bratstvo sv. Urbana, ktoré má i dva kalichy.

Podľa nasledujúcej kanonickej vizitácie z roku 1788 došlo k niektorým zmenám.[58] Kostol mal v tom čase už nový oltár sv. Michala Apoštola. Na strane evanjelia je zaznamenaných len 5 bočných oltárov a to sv. Rocha, sv. Kataríny, sv. Barbory, sv. Matúša a sv. Jána Krstiteľa patriacich vyššie uvedeným cechom. Oltár sv. Štefana uvedený v roku 1756, ako prvý na strane evanjelia je tu tretím oltárom na strane epištoly po oltároch sv. Panny Márie a sv. Urbana a za ním nasledujú ešte oltáre sv. Andreja a sv. Filipa a Jakuba. Počet bočných oltárov sa teda nezmenil, len sa vyrovnalo ich rozmiestnenie v kostole. Oproti predchádzajúcej vizitácii došlo aj k niekoľkým upresneniam. Napríklad pri oltári sv. Kataríny krajčírskeho cechu sa uvádza, že nesie sochu tejto svätice a pri oltári mäsiarov sa píše, že už má obraz Panny Márie korunovanej Najsvätejšou Trojicou. Súkennícky oltár je aj tu označený ako nevysvätený. V tejto vizitácii sa nachádza aj prepis listiny o vysvätení oltára sv. Urbana.



5. Retábulum oltára sv. Barbory

Pri štúdiu tohoto materiálu musíme brať do úvahy aj fakt, že nasledujúca vizitácia prepisovala mnohé údaje z vizitácie predchádzajúcej, a že do nej často len doplnila niektoré nové údaje. Zo zachovaného materiálu poznáme ešte vizitáciu z roku 1817[59] a v porovnaní s predchádzajúcimi dva podrobnejšie a vzájomne zhodné sa zápisy z vizitácie 1823-1824.[60] Podľa týchto bol hlavný oltár od základov prestavaný v roku 1777 s nákladom 5.134 florénov. Celkový súčet oltárov kostola, vrátane hlavného bol i naďalej jedenásť. Z ľavej strany kostola sú jeho bočné oltáre popisované nasledovne: 1. Sv. Rocha so zobrazením svätca. Oltár je celý kamenný, maľovaný zlatom a rôznymi farbami. Menza je tiež kamenná a kameň aj ostatky sú v dobrom stave. Predchádzajúca vizitácia tvrdí, že ho vysvätil v roku 1631 päťkostolný biskup Draskovich. Patrí cechu murárov a títo preň poskytujú sviečky, prikrývky, vankúše, 2 kovové svietniky, „tabellae sacretorum" a ostatné potrebné veci. To isté platí potom aj pre ostatné oltáre. 2. oltár Sv. Kataríny panny a mučeníčky krajčírskeho cechu. 3. Sv. Barbory panny a mučeníčky tiež v dobrom stave, patrí cechu garbiarov – blanárov. 4. Sv. Matúša apoštola nesie obraz svätca, celý je tmavo–zlatý, drevený a starý. Je nevysvätený a opatrený dvoma svietnikmi. Patrí tkáčskemu cechu. 5. Sv. Jána Krstiteľa pri základoch veže je drevený, vysvätený a nesie sochu svätca. Patrí cechu ševcov.

Z pravej strany kostola uvádza potom vizitácia tieto oltáre: 1. Panny Márie, ktorá nesie na rukách Jezuliatko, vystavaný asi pred pol storočím cechom mäsiarov. 2. Sv. Urbana biskupa a mučeníka. Vysvätený. 3. Sv. Štefana, patrí cechu čižmárov a je nevysvätený. 4. Sv. Andreja pôvodne cechu fabrorum, avšak teraz sa oň stará kostol. 5. Sv. Filipa a Jakuba nesie sochy svätcov. Je drevený a patrí cechu súkenníkov.

Poslednou kanonickou vizitáciou, ktorej znenie poznáme je Scitovszkého vizitácia z roku 1851.[61] Počet bočných oltárov aj ich rozmiestnenie v kostole zodpovedá predchádzajúcej vizitácií. Zhodne je uvedené aj poradie diel počítané naďalej od hlavného oltára smerom ku vchodu. Popis jednotlivých diel je veľmi stručný, zväčša obmedzený len na pripísanie cechu. Zaujímavé je tvrdenie, že oltár Panny Márie bol postavený asi pred pol storočím. Rovnaký údaj je však uvedený v predchádzajúcej vizitácii, čo je dôkazom, že tu ide len o mechanický prepis.

V 18. storočí nám dokazujú starostlivosť cechov o svoje oltáre záznamy ich príjmov a výdavkov. Najpočetnejšie sa dochovali z rozmedzia rokov 1728-30. Tieto vyúčtovania vznikli spätne na rozkaz mestského magistrátu. Poznáme ich od cechov – čižmárskeho, ševcovského, blanárskeho, krajčírskeho a cechu kováčov a kolárov.[62] V každom roku tu v časti výdavkov nachádzame u všetkých cechov položky, ako napr. dekanovi za sv. omše, za sviece k cechovému oltáru, žobrákom pri sv. omšiach, muzikantom na sviatok Božieho Tela, alebo za pranie, či opravy oltárnych obrusov a kostolných šiat. U ševcov a krajčírov sú uvedené aj platby kostolníkovi a v záznamoch krajčírskeho cechu nachádzame i položky za mašle a rozmarín na ich oltár a mládencom za jeho zdobenie a prikrývanie.

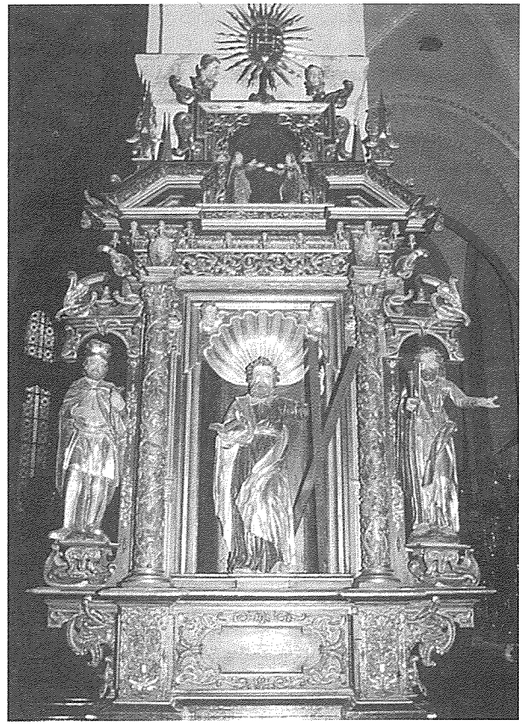
Z niektorých nasledujúcich rokov 18. a časti 19. storočia sa nám zachovali podobné výdavky v účtovných registroch a knihách cechu krajčírskeho a súkenníckeho, a tiež v knihe Bratstva sv. Urbana.[63] V porovnaní s vinohradníkmi, ktorých záznamy zasahujú len do počiatku 19. storočia, poznáme výdavky súkenníckeho cechu na kostol a oltár až do roku 1848. Napr. v roku 1751 je tu zapísaná platba za mramor na ich oltár. V týchto záznamoch súkenníkov sú už aj platby na kostol evanjelický. Najďalej siahajú záznamy krajčírskeho cechu končiace až rokom 1891, t.j. už po oficiálnom zrušení cechov.[64] Zaujímavý je zápis vo vydaniach v roku 1851 podpísaný komisárom cechu Ferdinandom Slobodom. Hovorí o obnovení ich oltára, za ktoré bolo vyplatené 1.010 florénov. O danom úkone však nemáme žiadne bližšie informácie. Väčšina týchto mladších ročných vyúčtovaní uvedených cechov je veľmi stručná vo výpočte jednotlivých položiek a čoraz viac sa obmedzuje len na záznam celkových ročných príjmov a výdajov.

Archívny materiál podáva len útržkovité informácie o skalických cechových oltároch, preto je potrebné poznať aj dátumy jednotlivých poškodení kostola a najmä jeho interiéru. Za danej situácie možno totiž chápať tieto údaje, ako cennú pomoc pri snahe bližšie vymedziť obdobie vzniku jednotlivých diel.

Stručný prehľad daných udalostí začneme rokom 1592, kedy 22. apríla o šiestej hodine ráno vypukol v meste obrovský požiar, pri ktorom vyhorel aj farský kostol s dvoma kaplnkami sv. Juraja a sv. Barbory. Už v nasledujúcom roku, podľa záznamov senátu i testamentov, pomýšľalo mesto na „vybudovanie nového chrámu".[65] Nasledujúce opravy vrátane nového organu vystavaného pražským organárom v roku 1619, zničil už v roku 1620 ďalší veľký požiar. Podľa záznamu mestského pisára vypukol 10. septembra a zhorela v ňom väčšia časť mesta – okrem iného veľký kostol so zvonmi, organom a iným vzácnym zariadením.[66] Skalica bola v tom čase vyčerpávaná vojenskými udalosťami, nemala riadneho farára a kostol bol v spoločnom užívaní katolíkov i evanjelikov. V tejto situácii začali práce na jeho obnove až v roku 1622. Správy hovoria o nedostatku cechov a o tom, že farár prijímal od nich len polovicu platu až do vybudovania „chrámu Páně a oltářů jejich".[67] Šestnásteho decembra toho istého roku bola podpísaná aj zmluva na opravné prá-



6. Oltár sv. Barbory, detail – sv. Dorota



7. Retábulum oltára sv. Andreja

ce mestského kostola s tesárom Matúšom.[68] V roku 1629 vyhorela farská budova so všetkými spismi, no farár Sebastian Frič žiadal už od cechov plný plat.[69] Slávnostnú posviacku kostola vykonal až v roku 1631 päťkostolný biskup Juraj Draskovich.[70] Podľa Šáteka sa v nasledujúcom roku konala kanonická vizitácia Tomáša Rudolfa Bolerázyho, jej originál sa však nezachoval.[71] Práca na opravách však opäť vyšla nazmar. Desiateho mája 1639 vypukol nový veľký požiar, v ktorom znovu zhorel kostol, tiež fara, kaplnka, radnica i veže s hodinami a zvonmi. S opravami sa tentokrát začalo už 19. mája a v nasledujúcom roku boli z väčšej časti skončené.[72] Druhá polovica storočia bola pre kostol pokojnejšia. Menšie požiare síce postihovali mesto takmer každý rok, tiež ho vyčerpal mor v 1645 a neustále nepokoje spojené ešte s doznievajúcou tridsaťročnou vojnou a povstaniami. Obdobie pokoja pre mesto samotné nastalo až po skončení vojny a trvalo do vypuknutia nových nepokojov v krajine, čiže približne v rozmedzí rokov 1648-1663. Situáciu v celej druhej polovici 17. storočia môžeme teda na základe historických okolností považovať viacmenej za priaznivú pre väčší rozvoj mesta a teda aj jeho hlavného chrámu. Tomu zodpovedajú i archívne záznamy spomínajúce zveľaďovanie kostola, jeho nové krypty, organ so šestnástimi mutáciami, testamentárne odkazy pre jednotlivé oltáre, veľké opravy za farára Gajana – rozšírenie hlavného oltára (1692), sochu Panny Márie pred kostolom, nové pokrytie vežičky, opravu organu a hodín, chrámovú hudbu, nový zvon...[73] To sme sa dostali už na počiatok 18. storočia. Mesto ako patrón kostola sa naďalej s veľkou pýchou staralo o vzhľad tohoto chrámu a honosnosť jeho bohoslužieb. Väčšie požiare zaznamenané v rokoch 1729 a 1755 už postihli iba faru. Posledná veľká baroková obnova kostola sa začala za farára Michala Zrubca (1764-1775) a ku jej výsledkom patrí i hlavný oltár z roku 1777.[74]

Z uvedených materiálov teda jednoznačne vyplýva, že minimálne ešte do polovice 19. storočia existovalo vo farskom kostole sv. Michala Archanjela 10 bočných pôvodne cechových oltárov. Niektoré z nich boli totiž v tom čase už v správe kostola a nie cechu, čo bolo neskôr osudom všetkých cechových oltárov. Z pôvodného počtu desať sa dodnes v tomto kostole s ohľadom na údaje z vizitácií zachovalo šesť bočných oltárov pôvodne prislúchajúcich cechom. Kedy a ako ostatné diela zanikli sa nám nepodarilo zistiť. Zachované cechové oltáre sú všetky z polychrómovaného dreva s plastickou rezbárskou výzdobou. Stav ich zachovania je s ohľadom na dobu, ktorú prežili dobrý, no materiál je už napadnutý drevokazným hmyzom, chýbajú niektoré atribúty svätcov a mnohé časti oltárov sú v spojoch uvoľnené.

Bočný oltár sv. Barbory cechu garbiarov – blanárov

Oltár sv. Barbory sa nachádza počítajúc od hlavného oltára pri druhom pilieri kostola vľavo. Spolu s jeho pendantom, oltárom sv. Andreja sú prvými bočnými oltármi ponúkajúcimi sa pohľadu návštevníka pri jeho vstupe do chrámu. Skladá sa z menzy a jednopodlažného edikulového retábula rozdeleného na predelu, hlavnú časť a nadstavec s naznačeným druhým poschodím. Oltárny stôl má murovaný základ s malými pravouhlými výklenkami v bočných stenách. Zvrchu je prekrytý drevenou doskou s profilovaným okrajom. Antependium tvorí na plátne maľovaný obraz hlboko vsadený do tmavého dreveného rámu. V centre plátna je v kruhovom kvetinovom ráme namaľovaná polpostava sv. Barbory s mečom, palmovou ratolesťou a vežou. V pozadí zobrazenia sa nachádza diagonálne delený bielo – modrý štít s holubicou a zlato žiariaci kalich s hostiou. Šedá plocha okolo rámu s obrazom martýrky je posiata rôznymi kvetmi, pôsobiacimi ako ilustrácie z herbáru. Plátno obrazu je uvoľnené, nad korunkou sv. Barbory prederavené a v časti inkarnátu sa z neho odlupuje farba. Retábulum má architektonický ráz s jasným horizontálnym i vertikálnym členením. V jeho centre je v mušľovej nike umiestnená socha sv. Barbory. Po stranách je doplnená stojacimi plastikami sv. Margaréty a sv. Doroty v rudimentárnych „krídlach“ zo začínajúceho boltcového ornamentu. Statické plastiky svätíc oltára čerpajú ešte v mnohom zo stredovekej tradície, zreteľnej najmä v jednotnom type tvárí a pohybovo neodôvodnenom dekoratívne pôsobiacom používaní drapérie. V nadstavci retábula sa vo vajcovcom a boltcom zdobenom ráme nachádza kruhový obraz Vera icon. Oltár sv. Barbory je z polychrómovaného dreva, zdobený najmä rastlinnou a s ňou sa prelínajúcou boltcovou dekoráciou. Základ jeho farebnosti tvorí tmavý podklad s prevažne zlatou plastickou výzdobou. Zobrazenie cechového znaku chýba.



8. Oltár sv. Andreja, detail – sv. Matúš

Vôbec najstaršia zmienka o cechovom oltári skalického farského kostola sa vzťahuje práve na oltár sv. Barbory. Už z roku 1603 je 7. marca zapísaná správa, z ktorej vyplýva, že blanári ponúkali svoj oltár ševcom.[75] Artikuly tohoto cechu nepoznáme, a čo je zaujímavé, blanársky oltár nie je uvedený ani v spomínanej Turocenovej žiadosti (1617).[76] Avšak už v Lubovieckeho inventári z roku 1623 sú zaznamenané oltárne potreby tohoto cechu.[77] Potom nasleduje všeobecná zmienka z roku 1629, že po oprave kostola by sa mali už čoskoro konať omše pri jeho cechových oltároch.[78] V pomerne krátkom slede sa po roku 1630 spomína oltár sv. Barbory najmä v testamentárnych odkazoch. 31. decembra 1630 zanechal naň Ge. Maniasek 5 zlatých.[79] V máji o dva roky neskôr kúpila Skalica víno od

Jakuba Nevilu, ktoré patrilo na tento oltár.[80] Vo svojom testamente z 15. apríla 1639 pamätala na oltár sv. Barbory aj Anna Sedlárová.[81] Ďalšia zmienka o tomto diele pochádza z roku 1644 a hovorí o obnovení krypty pri oltári blanárov.[82] Deviateho novembra 1645 je zaznamenaný testament evanjelika s menom Girzik Wozunc Gemnicki, ktorý odkázal 10 florénov na evanjelický kostol a 8 florénov na blanársky cech *na ten spúsob, aby dali firhank spraviti na oltář svaté panny Barbory, poněvádž jiná řemesla to všecka a každá mají, zvlášte postního času.*[83] Po tejto správe nasleduje dlhé vákuum, ktoré končí až pred polovicou 18. storočia, v roku 1745. Vtedy bola v Skalici ohľadne krýpt kostola kráľovská komisia.[84] Výsledok jej práce bol oznámený vikárovi ostrihomského arcibiskupstva A. Révayovi, ktorý potom v roku 1756 konal v tejto farnosti kanonickú vizitáciu.[85] V správe z nej je oltár sv. Barbory, panny a mučeníčky uvedený ako štvrtý bočný oltár kostola na strane evanjelia. Ďalej sa tu spomína, že patrí cechu garbiarov a bol vysvätený biskupom Jurajom Draskovichom. V znení kanonickej vizitácie z roku 1788 je už uvedený ako tretí oltár v spomínanej časti kostola po oltároch sv. Rocha a sv. Kataríny.[86] Nasledujúca vizitácia z roku 1817 neprináša žiadne nové správy.[87] V zápisoch vizitácie z rokov 1823-24 je ešte doplnené, že oltár je drevený, maľovaný tmavou a zlatou farbou, je v dobrom stave a patrí vyššie spomínanému cechu garbiarov – blanárov.[88] Znenie vizitácie z roku 1851 uvádza pri tomto oltári len cech, ktorému patrí.[89]

Archívny materiál teda neposkytuje žiadnu správu, na základe ktorej by sme mohli presne určiť rok vzniku oltára sv. Barbory. Všetky známe údaje sú len orientačné. Z uvedených záznamov vyplýva, že dodnes zachovanému dielu predchádzal starší oltár blanárskeho cechu, o ktorom však nevieme, kedy vznikol, ako vyzeral a jeho zánik môžeme iba pripísať niektorému z už uvedených poškodení kostola. Vieme ale, že oltár sv. Barbory bol podľa archívnych správ vystavaný pred rokom 1645. Keď k tomuto údaju pridáme štýlový rozbor diela, môžeme túto správu vztiahnuť už na dnešný oltár sv. Barbory a potom datovať jeho vznik niekde do prvej polovice štyridsiatych rokov 17. storočia.

V doterajšej literatúre datuje blanársky oltár Ľ. Hromadová pred rok 1645, bez bližšieho udania na základe čoho tak súdi. K. Kahoun predpokladá vznik diela okolo roku 1650 a v Súpise pamiatok na Slovensku sa píše, že oltár pochádza z druhej polovice 17. storočia.[90] V materiáloch archívu Pamiatkového ústavu je tento oltár zaradený dokonca až na začiatok 18. storočia.[91]

Bočný oltár sv. Andreja cechu kováčov[92]

Oltár sv. Andreja sa nachádza od hlavného oltára kostola pri druhom pilieri vpravo. Ide opäť o typ edikulového oltára s nadstavcom a rudimentárnymi „krídlami", ktorý je zároveň veľmi blízky oltáru sv. Barbory. Takmer úplne sa s ním zhoduje výstavbou, farebnosťou i použitými typmi ornamentiky. Možno povedať, že ide len o modifikácie a variácie vyššie spomenutých stavebných a výzdobných prvkov.

Oltárny stôl sa od menzy oltára sv. Barbory líši len obrazom antependia. V strede plátna je tu v okrúhlom zelenom venci s bielou stuhou zobrazený píšuci sv. Peter. Pred ním je zobrazená otvorená kniha, zlatý a strieborný kľúč a kohút stojaci na zatvorenej knihe. Z jaskyne je vytvorený priehľad do krajiny. Plátno okolo zobrazenia svätca imituje v svetlohnedej farebnosti plastickú rezbu znázorňujúcu polia s ústrednou rozetou a široký pletencový rám s kvetmi v rohoch. Obraz je poškodený zlomením pozdĺž stredovej vertikály. Retábulum oltára sv. Andreja je súmerné podľa stredovej osi a horizontálne i vertikálne výrazne členené architektonickými prvkami. V jeho hlavnej časti sa nachádzajú tri plastiky svätcov. Sv. Andrej s veľkým krížom a knihou je umiestnený v centrálnej mušľovej nike. V pravej časti retábula ho medzi ornamentálnymi rudimentmi „krídel" sprevádza v tunike zahalený svätec so sekerou, ktorého možno identifikovať ako sv. Matúša. Vľavo sa nachádza svätec v panovníckom odeve bez ďalších atribútov.[93] V nadstavci retábula je dvoma malými bábkovitými plastikami znázornená scéna navštívenia. Oltár ukončuje monogram IHS s lúčovou svätožiarou. Znak cechu opäť chýba. Namiesto neho sa v predele nachádza nápis UNUM EX SEPIEM.[94]

O oltári sv. Andreja apoštola sa zachovalo najmenej archívneho materiálu. Spomína sa v Turocenovej žiadosti (1617), v Lubovieckeho inventári (1623) a potom sa naň vzťahujú až účty cechu kováčov a kolárov (1729-1730).[95] Všetky ďalšie správy o tomto diele sú až z druhej polovice 18. storočia a viažu sa na zápisy z kanonických vizitácií. Prvá takáto správa je z kanonickej vizitácie z roku 1756.[96] Oltár sv. Andreja je tu uvedený ako tretí bočný oltár z epištolnej strany v kostole. Tiež sa tu píše, že patrí cechu fabrorum a bol vysvätený biskupom Jurajom Draskovichom. V kanonickej vizitácií z roku 1788 je tento oltár po presune oltára sv. Štefana uvedený ako štvrtý na epištolnej strane.[97] Nasledujúca vizitácia z roku 1817 uvádza, že k oltáru kováčov patrí plastika sv. Anny.[98] O niečo viac údajov o tomto diele sa zachovalo až v správach z Rudnayovej vizitácie z rokov 1823-1824.[99] Tie hovoria, že oltár sv. Andreja apoštola je drevený, nesie drevenú sochu tohoto svätca a je maľovaný zlatom a tmavou farbou. Uvádza sa tu tiež, že tento oltár pôvodne patril cechu fabrorum, avšak teraz sa oň stará kostol. Posledná zachovaná správa je z kanonickej vizitácie z roku 1851 a tiež sa v nej tvrdí, že keď vyššie uvedený cech „odstúpil", bol oltár sv. Andreja apoštola vybavený všetkým potrebným zo strany kostola.[100]

Keďže nám archívny materiál pri určovaní doby vzniku diela nepomôže ani orientačne, sme odkázaní datovať len na základe jeho formálnej analýzy. Tu sa však môžeme oprieť o údaje a datovanie oltára sv. Barbory. Obe diela sú si totiž formálne veľmi blízke a pôsobia ako práca jedného autora, resp. dielne. Vychádzajúc z týchto poznatkov datujeme potom oltár sv. Andreja, rovnako ako oltár predchádzajúci do prvej polovice štyridsiatych rokov 17. storočia.



9. Retábulum oltára sv. Kataríny

V doterajšej literatúre bol tento oltár datovaný nasledovne: Ľ. Hromadová uvádza ako dobu jeho vzniku druhú polovicu 17. storočia; K. Kahoun datuje jeho vznik okolo roku 1650 a v Súpise pamiatok na Slovensku sa uvádza tiež druhá polovica 17. storočia.[101] V materiáloch archívu Pamiatkového ústavu sa nachádzajú tieto dáta – asi prvá polovica 17. storočia a cca 1570.[102]

Bočný oltár sv. Kataríny cechu krajčírov

Oltár sv. Kataríny sa nachádza počítajúc od hlavného oltára pri prvom pilieri vľavo. Je ty-

pom jednopodlažného edikulového oltára s nadstavcom. Rovnako, ako predchádzajúce dva, sa teda skladá z menzy a retábula rozdeleného na predelu, hlavnú časť a nadstavec. Oltárna menza má murovaný základ s vyhĺbenou časťou na svätenú vodu v ľavej bočnej stene. Prekrytý je dreveným obalom priznávajúcim murovaný základ len výrezom okolo spomínaného mušľovitého vyhĺbenia vľavo. Drevená časť vychádza z podoby naopak postaveného zrezaného ihlanu a pripomína sarkofág. Horizontálne je rozdelené na tri vrstvy. Stredná časť je súmerne ozdobená zlato orámovanými poliami s hnedým mramorovaním, medzi ktoré je vložený monogram Márie. Inak polychrómia dreva imituje mramor v šedozelených odtieňoch. V menze boli uložené ostatky svätcov. Retábulum horizontálne člení profilované rímsy. Jeho ústrednú časť tvorí edikula s dvojicou tordovaných stĺpov a polkruhovým výklenkom, v ktorom je umiestnená socha sv. Kataríny. Meno svätice sa nachádza na tabuľke s anjelskou hlavičkou. Ďalšie dve rovnako zdobené tabuľky nesú zlaté nápisy: vpravo – STD MENDO M:NI[103] a vľavo – BENEDIC TUM INSE:CULA.[104] Edikula je po oboch stranách lemovaná boltcovým ornamentom, ktorý prerastá do rudimentov „krídel" s voľne stojacimi plastikami sv. Doroty a sv. Barbory. Nad ňou sa v modrom poli nachádza nápis SUB TUUM PRESIDIUM CONFUGIMUS SANTA DEI GENITRI.[105] Nadstavec retábula má v strede plastiku sediacej Madony s Ježiškom, adorovanú dvoma zlato odetými anjelmi na rozoklaných úsekoch štítu. Nad touto skupinou sa nachádza do trojuholníka komponovaný boltcový štít s nápisom GLORIA IN EXCELSIS DEO.[106] Spoločnými znakmi sochárskych súčastí oltára sú neorganický pohyb, statickosť a bábkovitosť figúr, viacnásobné použitie variácií hlavnej plastiky, súmernosť krajných plastík podľa stredu oltára, idealizovaný jednotný typ tváre ako aj ťažké vo veľkých záhyboch zvlnené vrstvené odevy bez rozlíšenia materiálov. Plastiky sú chápané, ako jednopohľadové a zozadu ploché. V porovnaní s plastikami predchádzajúcich dvoch oltárov sú postavy z oltára sv. Kataríny robustnejšie. Základnými prvkami výzdoby sú boltec, granátové jablko a hlavička anjela. Vo farebnosti prevláda zlatá a svetlohnedý žilkovaný mramor. Cechový znak v podobe nožníc je umiestnený v časti predely. Pendantom krajčírskeho oltára sv. Kataríny v kostole je oltár sv. Urbana.

Prvé zmienky o krajčírskom oltári poznáme už z uvedených materiálov. Najskôr ho vo svojej sťažnosti spomína farár Turocenus v roku 1617. Potom sú zaznamenané oltárne potreby tohoto cechu v Lubovieckeho inventári kostola v roku 1623. O rok neskôr sa v cechových artikuloch v bode VIII. spomína oltár sv. Jána Krstiteľa.[107] V prípade oltára sv. Kataríny nemáme zaznamenané testamentárne odkazy a od konca tridsiatych rokov 17. až do 18. storočia môžeme na krajčírsky oltár vzťahovať len tie správy, ktoré sú už uvedené o cechových oltároch mesta v spojitosti s opravami jeho farského kostola.[108] Treba ešte spomenúť, že v rozmedzí rokov 1666 až 1673 vydával výučné listy spojený cech krajčírsky a gombikársky.[109] Najbližšie správy vzťahujúce sa na krajčírsky cechový oltár poznáme potom až od roku 1728. Vtedy začínajú už spomínané záznamy príjmov a hlavne výdajov cechu, ktoré pokračujú až do 19. storočia a oboznamujú nás o platbách na rôzne oltárne potreby a omše. K oltáru sa tiež vzťahujú aj záznamy o kryptách kostola z 5.7.1745.[110] Po tomto dátume nás okrem účtov cechu oboznamujú o oltári sv. Kataríny zápisy z kanonických vizitácií. Tie začínajú rokom 1756, kedy je tento oltár označený ako tretí zo strany evanjelia vo farskom kostole. Uvádza sa tu, že bol vysvätený biskupom Jurajom Draskovichom a je pripísaný krajčírskemu cechu.[111] V Batthyányiho vizitácii z roku 1788 je oltár sv. Kataríny po premiestnení oltára sv. Štefana druhým oltárom na strane evanjelia po oltári sv. Rocha. Tiež je tu upresnené, že krajčírsky oltár nesie sochu uvedenej svätice.[112] Potom nasleduje kanonická vizitácia z roku 1817, no jej záznam je bez novších informácií.[113] Podrobnejšie sú dva zhodné zápisy z vizitácie z rokov 1823-

24.[114] Tu sa píše, že oltár sv. Kataríny, panny a mučeníčky, patrí cechu krajčírov, je drevený, starý a dôstojne natretý tmavou a zlatou farbou. V jeho strede sa nachádza drevená socha svätice, bol vysvätený vyššie uvedeným biskupom a je dobre zachovaný. Tiež sa tu uvádza, že sú v ňom uložené ostatky sv. Crescentia a Justína. Kanonická vizitácia z roku 1851 oltár len pripisuje cechu krajčírov.[115] Významná je ešte správa z cechových účtov z rovnakého roku, kde sa uvádza, že vyplatili 1.010 florénov za obnovu oltára.[116]

Archívny materiál nám ku vzniku oltára sv. Kataríny nepodáva žiadne informácie. Zvlášť v období jeho predpokladaného vzniku neponúka ani orientačné správy. Preto sme pri datovaní oltára krajčírskeho cechu nútení vychádzať len zo štýlového rozboru a možných komparácií i s ostatnými cechovými oltármi kostola. Oprúc sa teda o podobu výstavby oltára, jeho ornamentiku a farebnosť zaraďujeme toto dielo vývojovo za oltáre sv. Barbory a sv. Andreja datujúc ho po polovici 17. storočia. Dnešná menza oltára je podľa nášho názoru mladšia. Formálne je až na monogram v strede zhodná nielen s menzou hlavného oltára, ale aj s menzami oltárov sv. Urbana a sv. Panny Márie. Jej vznik zaraďujeme do 18. storočia.

Doteraz publikované práce datujú vznik oltára krajčírskeho cechu takto : Ľ. Hromadová zaraďuje oltár do prvej polovice 17. storočia a píše, že je slohovo podobný oltáru sv. Andreja (ktorý ona datuje do druhej polovice 17. storočia?). K. Kahoun datuje krajčírsky oltár tak, ako všetky štyri ním uvádzané cechové oltáre okolo roku 1650. Súpis pamiatok na Slovensku zaraďuje oltár na koniec prvej polovice 17. storočia.[117] V materiáloch archívu Pamiatkového ústavu sa pri tomto oltári stretneme s datovaním približne 1690 a aj so začiatkom 18. storočia.[118]

Bočný oltár sv. Urbana Bratstva sv. Urbana

Zachovaný oltár sv. Urbana je, ak počítame od hlavného oltára, druhým bočným oltárom



10. Retábulum oltára sv. Urbana

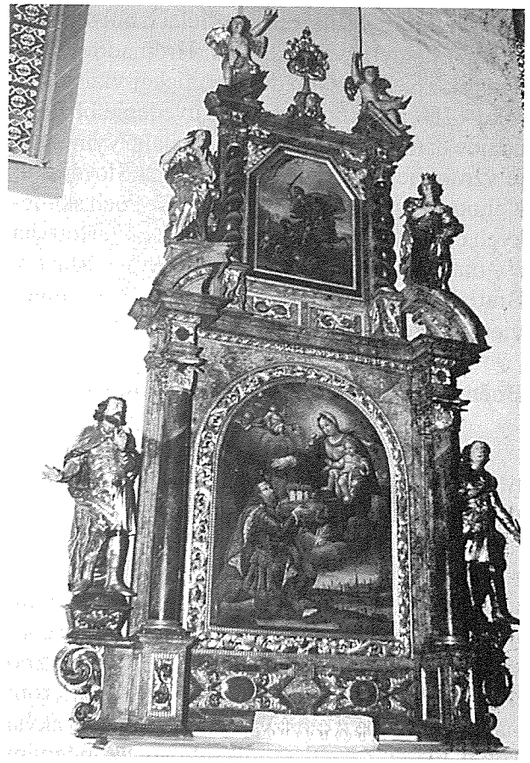
vpravo. Menza oltára sa tvarovo zhoduje s menzou oltára krajčírskeho cechu.[119] Nemá však výrez pre svätenú vodu. Možno predpokladať, že vonkajší drevený tvar ukrýva, ako u predchádzajúceho oltára murovaný základ. Drevený povrch menzy je polychrómovaný imitáciou zeleného a v dekoratívnych rámoch hnedého žilkovaného mramoru. Stredná horizontálna časť oltárneho stola má v centre zlatý Kristov monogram – IHS. Pri vysvätení v nej boli uložené ostatky sv. mučeníkov Apropriana, Felixa a Tigrina.[120] Retábulum predstavuje jednopodlažný edikulový typ s nadstavcom. Horizontálne je prečlenené rímsami na predelu, hlavnú časť a nadstavec. Stredná časť oltára je tvorená edikulou s točenými stĺpmi ozdobenými zlatým viničom, medzi ktorými

je v mušľovej nike socha sv. Urbana v pontifikálnom rúchu s knihou a barlou s trojkrížom. Svätca sprevádzajú dve konzolové plastiky biskupov sv. Mikuláša a sv. Augustína. Sochy oltára sú podriadené jeho celkovej výstavbe a rovnako ako u predchádzajúcich diel, sú jednopohľadové a nedosahujú životnú veľkosť. Líšia sa však jemnosťou rezby, určitou emotívnosťou a rozohraním pohybov. Obdobu hlavnej edikuly nájdeme v nadstavci, ktorého centrom je rovnako široký polkruhovo uzavretý výklenok s plastikou sv. Vavrinca,[121] doplnený po oboch stranách anjelom. Oltár je vo vrchole ukončený zlatou lúčovou svätožiarou s motívom Božieho oka. Architektonický ráz celku je sčasti potlačený veľmi bohatou, prevažne boltcovou ornamentikou. Farebnosti diela dominuje zlatá, tmavo červená a modrá na pozadí svetlého žilkovaného mramoru. Znak cechu zložený z vinohradníckeho noža, rýľa, motyky, klasov obilia a z hrozna sa nachádza v boltcovom ráme uprostred predely.

Najstaršou zachovanou správou informujúcou o existencii oltára tohoto cechu vo farskom kostole je už spomenutá sťažnosť farára Turocena komisii Kráľovskej Komory z roku 1617.[122] V nej sa uvádza, že kostol má sedem oltárov a jeden z nich patrí cechu kopáčskemu, ktorý naň ročne platí 7 florénskych zlatiek. O šesť rokov neskôr nachádzame v Luboviecheho inventári kostola poznamenané tri obrusy, jedno antependium kožené a dve zlatohlavové tohoto cechu. Z prvej polovice 17. storočia sa dochovalo pomerne veľa materiálov dotýkajúcich sa kopáčskeho oltára. Jedná sa prevažne o testamentárne odkazy počínajúce rokom 1627, kedy Dorota Serafínových zanechala na tento oltár 10 urien vína.[123] Ďalšie testamenty s odkazmi na oltár sv. Urbana sú z rokov 1631, 1633, 1634, 1639, 1640, 1642, 1645, 1650, 1654 a 1656.[124] Okrem toho sa v roku 1629 vzťahuje aj na bratstvo a oltár sv. Urbana žiadosť farára Sebastiana Friča (Friccia) z 2. januára, *aby czechowe auplne platili*, keďže, ako uvádza, sa oprava farského chrámu už dokončieva a *s pomoczj Bozy do Swateho Ducha k mystu swemu prywedeny bude, v kterem pry kazdem czechawnim oltarzj msse swata bude (sa) sluzyti*.[125] Vysvätenie oltára sa konalo potom 2. februára 1631 a podľa vizitácií ho vykonal päťkostolný biskup, bratislavský prepošt a poradca cirkevnej vrchnosti Juraj Draskovich.[126] Najbližšia správa s výnimkou uvedených testamentov pochádza až z roku 1648. Hovorí o tom, že vo farskom kostole si zriadilo kryptu pri oltári sv. Urbana Bratstvo sv. Urbana.[127] Po nej nasleduje dlhšie obdobie bez akýchkoľvek zmienok o nami sledovanom diele. Do 17. storočia spadá už len testamentárny odkaz pre tento oltár z roku 1679.[128] Ďalšie materiály pochádzajú už zo storočia osemnásteho. Treba ešte uviesť, že od konca 17. storočia až do roku 1724 bolo vinohradnícke bratstvo spojené s cechom debnárov a spoločne sa starali aj o oltár.[129] Z počiatku 18. storočia (1701) sa zachovali len spomínané artikuly, z ktorých sa cechového oltára dotýkajú zvlášť body X. a XII.[130] Nasledujúce materiály spadajú až do druhej polovice storočia. Ide o kanonické vizitácie z rokov 1756 a 1788 a o inventáre bratstva datované rokmi 1751, 1765 a 1772.[131] V staršej vizitácii sa píše, že oltár sv. Urbana bol obstaraný združením a bratstvom svojho mena, má obvyklú výbavu a bol vysvätený vyššie spomínaným biskupom. Batthyányiho vizitácia z roku 1788 o ňom píše, ako o druhom oltári na epištolnej strane po oltári mäsiarov a dodáva, že pri vysvätení oltára boli v ňom uložené ostatky svätých mučeníkov Apropriana, Felixa a Tigrina. Inventáre poukazujú aj na rôzne predmety patriace k výbave oltára a potrebné ku konaniu bohoslužieb. Tak tu nachádzame okrem antependií, obrusov, máp a svietnikov, aj podušku pod misál, kalichy, paténu, či rôzne súčasti kňazského rúcha. K oltáru patril podľa nich aj drevený kríž nachádzajúci sa oproti nemu. Do konca 18. storočia zasahujú ešte zápisy príjmov a vydaní Bratstva sv. Urbana vedené od roku 1779, ktoré prechádzajú až do storočia nasledujúceho.[132] V časti výdajov

sú tu každoročne zaznamenané platby farárovi za sv. omše, výdaje na procesiu a sviatok sv. Urbana a na opravy kaplnky. Poslednými v archíve zachovanými materiálmi obsahujúcimi údaje o oltári tohoto cechu sú kanonické vizitácie z rokov 1817, 1823-1824 a 1851.[133] Z nich najobsažnejšie o oltári sv. Urbana informuje Rudnayova vizitácia z roku 1824. Tiež ho uvádza ako druhý oltár z pravej strany v kostole po oltári mäsiarov. Píše, že je zasvätený sv. Urbanovi biskupovi a mučeníkovi, nesie drevenú sochu tohto svätca a celý je z dreva čiernej a zlatej farby. Ďalej sa tu uvádza, že oltár je vysvätený a na základe predchádzajúcej vizitácie táto tvrdí, že päťkostolný biskup mu daroval dva plechové svietniky a iné potrebné veci.[134] Tu teda končia všetky archívne správy o oltári sv. Urbana. Nasledujúce obdobie až po dnešok prináša v literatúre len konštatovania jeho existencie a súvislosti s cechom vinohradníkov. Výnimkou sú publikované diela Jozefa Šáteka opierajúce sa o niektoré testamenty, artikuly a hlavne vizitáciu z roku 1788.[135]

Ani v prípade oltára sv. Urbana nemáme zachovanú konkrétnu správu datujúcu jeho vznik. Presne určený je len rok jeho vysvätenia 1631, ktorý však ťažko možno stotožňovať s dátumom jeho vzniku.[136] Archívny materiál ponúka prvú zmienku o oltári kopáčskeho cechu z roku 1617, a to v súvislostiach, z ktorých vyplýva, že tento už v danom čase vo farskom kostole existoval. Formálny rozbor zachovaného diela však tomuto datovaniu nenasvedčuje. Hoci sa nenašla žiadna správa o vystavaní nového oltára predpokladáme, že dnešný oltár sv. Urbana je mladší a správy potvrdzujúce skoršiu existenciu oltára tohoto cechu sa dotýkajú staršieho nezachovaného diela. K jeho zničeniu došlo zrejme pri požiari v roku 1639. Historické materiály síce neuvádzajú konkrétne tento údaj, ale hovoria ako jediné o zničení zariadenia kostola sv. Michala Archanjela. Po tomto dátume nachádzame ešte niekoľko už uvedených testamentárnych odkazov a správu o vybudovaní



11. Retábulum oltára sv. Štefana

krypty pri tomto oltári z roku 1648. Z celej druhej polovice 17. storočia nemáme o oltári žiadne správy a najbližšie artikuly z roku 1701 o ňom hovoria už ako o vybudovanom. Na základe formálneho rozboru diela a jeho porovnania s uvedenými archívnymi údajmi predpokladáme vznik retábula oltára sv. Urbana v rozmedzí päťdesiatych až šesťdesiatych rokov 17. storočia. Plastiky retábula sú zrejme tiež z danej doby a ich kvalitatívnu odlišnosť od plastík predchádzajúcich oltárov možno vysvetliť aj väčšou zručnosťou autora. Sekundárnym doplnkom tejto časti oltára je podľa nás, vychádzajúc opäť z formálneho rozboru veľký lúčový symbol Božieho oka. Čo sa týka súčasnej menzy bola zrejme doplnená až v 18. storočí.

V doteraz publikovaných dielach bol oltár sv. Urbana datovaný nasledovne: Hromadová uvádza rok 1631 na základe kanonickej vizitácie z roku 1788 a bočné sochy bez uvedenia bližších údajov datuje do 18. storočia, rovnako vymedzuje vznik diela aj Súpis pamiatok na Slovensku; Kahoun píše vo svojom článku o štyroch skalických cechových oltároch z polovice 17. storočia a v materiáloch archívu Pamiatkového ústavu v Bratislave sa pri tomto diele uvádza druhá polovica 17. storočia.[137]

Bočný oltár sv. Štefana cechu čižmárov

Oltár sv. Štefana kráľa je umiestnený na južnej stene pravej bočnej lode a to v časti medzi prvým a druhým pilierom, ktoré nesú oltáre sv. Urbana a sv. Andreja. Od predchádzajúcich štyroch oltárov sa odlišuje hlavne menším podielom a novým typom ornamentiky, ako aj osadením obrazov v centrálnej časti. Naďalej však vychádza z podoby edikulového oltára doplneného po stranách voľne stojacimi plastikami. Smerom nahor sa skladá z menzy, predely tvoriacej akýsi sokel hlavnej časti s polkruhovo ukončeným obrazom a z nadstavca. Drevená menza oltára má tmavohnedú polychrómiu a tvarovo vychádza z podoby naopak postaveného zrezaného ihlanu. Horizontálne je rozdelená na viacero častí. Širší stred menzy má obrys zložený z jednej konvexnej a dvoch nerovnako veľkých (spodná je vyššia) konkávnych častí. Je ukončená rímsou a z pravej bočnej steny doplnená hlbokou zásuvkou. V soklovej časti retábula sú uprostred dvoch dekoratívnych akantových polí vypuklé modré tabuľky. Ľavá z nich nesie trojkríž na trojvrší v červenom poli – znak mesta Skalice. Ideovým centrom oltára je obraz v zlatom akantovom ráme, ktorý v diagonálnej kompozícii znázorňuje sv. Štefana dávajúceho Uhorsko pod ochranu Panny Márie.[138] Edikula s hladkými stĺpmi je po stranách doplnená sochami sv. Ladislava (vľavo) a sv. Imricha (vpravo). Obe majú vlastný podstavec nad akantovo zdobenou konzolou. Medzi časti rozoklaného štítu edikuly je vložený nadstavec, ktorý je variáciou hlavnej časti retábula. V jeho strede je medzi dva modré točené stĺpy umiestnený obraz sv. Juraja s drakom v pravouhlom ráme ukončenom tromi stranami šesťuholníka. Z vonkajších strán je obraz sprevádzaný dvoma voľne stojacimi plastikami neidentifikovaných svätíc. V strede štítu nadstavca ukončuje oltár monštrancia v zlatom dekoratívnom ráme doplnená sediacimi postavičkami dvoch nahých anjelov. Základom farebnosti retábula je šedozelená imitácia mramoru so zlátenou výzdobou. Znak cechu opäť chýba.

Prvýkrát sa so zámerom vystavať oltár sv. Štefana stretávame v cechových artikuloch z roku 1660.[139] Významná je však nasledujúca správa z apríla roku 1707, keď si cech čižmárov podal na mestský magistrát žiadosť o povolenie postaviť si vo farskom kostole vlastný oltár.[140] Mesto cechu udelilo toto povolenie pod podmienkou, že cech nebude proti, ak by bolo v budúcnosti potrebné oltár z nejakého dôvodu premiestniť. O nasledujúcej výstavbe oltára sa nám nezachovali žiadne správy. Poznáme len záznam zo 7. decembra 1724 o tom, že cech má na svoj oltár platiť, ale suma nie je uvedená.[141] Známe sú tiež platby za omše a oltárne potreby z rokov 1728-1730.[142] Všetky ďalšie informácie pochádzajú už len z vizitácií. Najstaršie zachované znenie kanonickej vizitácie z roku 1756 píše o oltári sv. Štefana, ako o prvom oltári zo strany evanjelia v kostole.[143] Uvádza, že je celý drevený, zobrazuje sv. Štefana, ako dáva uhorské kráľovstvo pod ochranu Panne Márie, a že sa oň stará cech čižmárov. Podľa nasledujúcej Batthyányiho vizitácie z roku 1788 došlo k zmene umiestnenia oltára tohoto cechu v kostole.[144] Nie je už prvým zo strany evanjelia, ale tretím, po oltároch sv. Panny Márie a sv. Urbana zo strany epištoly. Stručný popis diela sa zhoduje s predchádzajúcou vizitáciou a ani neskoršia vizitácia z roku 1817 neprináša nové údaje.[145] V záznamoch z vizitácie z rokov 1823-24 je ešte doplnené, že oltár je drevený, maľovaný zlatom a rôznymi farbami, a že je nevysvätený.[146] Čo sa týka jeho

umiestnenia v kostole ostáva nezmenené. Posledné zachované znenie kanonickej vizitácie pochádza z roku 1851 a pri jednotlivých bočných oltároch sa tak, ako aj pri oltári sv. Štefana obmedzuje len na ich pripísanie príslušnému cechu.[147]

V prípade oltára sv. Štefana je otázka jeho datovania v porovnaní s predchádzajúcimi dielami jednoduchšia a to aj napriek väčšej skromnosti zachovaného archívneho materiálu. Poznáme totiž už vyššie uvedenú žiadosť cechu o povolenie výstavby tohoto oltára vo farskom kostole z roku 1707. Na počiatok 18. storočia poukazuje tiež formálny rozbor diela a tak oltár sv. Štefana datujeme po roku 1707, resp. do konca prvého desaťročia 18. storočia.

Doteraz bol tento oltár datovaný len v dvoch publikovaných dielach, a to Ľ. Hromadovou rokom 1700 a v Súpise pamiatok na Slovensku tiež okolo roku 1700.[148]

Bočný oltár Panny Márie cechu mäsiarov

Oltár Panny Márie sa nachádza v uzávere južnej bočnej lode. Ide o typ, v literatúre označovaný ako stĺpové retábulum či stĺpová nika, od ktorého vedie potom cesta k javiskovému typu oltára. Tvorí ho samostatne stojaca menza s tabernákulom a do priestoru rozvedené retábulum s dvoma stĺpmi spojenými s ním len v časti prekladu. Menza oltára je drevená a polychrómovaná rovnako ako celý oltár. Má sarkofágovú podobu zhodnú s menzami oltárov sv. Kataríny, sv. Urbana a s menzou hlavného oltára. Namiesto monogramu má však v strede rovnoramenný zlatý kríž. Pokrytá je imitáciou žilkovaného mramoru v odtieňoch zelenej a v zlato orámovaných poliach je jej mramorovanie svetlohnedé. Na menze sa v strede nachádza drevené tabernákulum s monogramom IHS, krížom a Božím srdcom na dvierkach, ktoré majú oblo vypuklý tvar. Architektonicky poňaté tabernákulum je navrchu doplnené dvoma kľačiacimi plastikami adorujúcich anjelov. Po stranách tabernákula sa na menze nachádzajú dva drevené architektonicky



12. Oltár P. Márie

stvárnené relikviáre. Oba sú rovnaké horizontálne rozdelené na časť soklovú, hlavnú a trojuholníkovo ukončený nadstavec, pričom v každej z nich sú medzi kvetmi a perlami vystavené ostatky s nápisovými stuhami – Sancta Felicis Martyri.[149] Základ polychrómie tvorí opäť zelený žilkovaný mramor a zlatá výzdoba. Vysoké retábulum prekrývajúce uzáver bočnej lode v celej jeho šírke vytvára v pôdoryse zalamovanú líniu s dvoma voľne stojacimi hladkými stĺpmi. Zalomenie je sledované takmer v celom výškovom vývine retábula. Horizontálne sa táto časť oltára člení na tri vrstvy. Soklová časť má v celej šírke hlavného obrazu vložené dvojdielne dvierka.

Centrom oltára je v polkruhovo ukončený ráme obraz Immaculaty. Nad ním sa v ozdobnej

kartuši nachádza nápis – SANCTA MARIA ORA PRO NOBIS.[150] Z oboch strán je obraz sprevádzaný na konzole stojacou sochou apoštola, vľavo sv. Peter a vpravo sv. Pavol. Obe plastiky navzájom spolu komunikujú. V nadstavci s volútami tvoriacom štít hlavnej časti je Cor Mariae adorovaný dvoma anjelmi nad stĺpmi. V porovnaní s predchádzajúcimi oltármi ornamentika stráca na význame. Výzdobné prvky sú tu zastúpené len drobným kvetinovým vzorom a rokajom. V popredí výtvarného záujmu stoja skôr bohato tvarované a priestorovo rozvedené architektonické prvky. Posun nastal aj vo farebnosti celku. Paleta sa zredukovala a podstatne zosvetlela. Jej základ tvorí svetlozelené a svetlohnedé mramorovanie doplnené bielym povrchom plastík, zlatom a striebrom v detaile. Znak cechu sa na oltári nenachádza.

S oltárom mäsiarskeho cechu sa v zachovaných materiáloch stretávame prvýkrát v už viackrát spomínanom Lubovieckeho inventári z roku 1623, kde sa uvádza, že tento oltár mal kožené antependium.[151] O štyri roky neskôr zanechala Dorota Serafínová *10 ur wyne na oltarz masarsky a epitaphium*.[152] Nasledujúci testamentárny odkaz pochádza z 2. januára roku 1636 a Kunigunda Liseková v ňom odkázala 10 florénskych zlatiek na oltarz rzeznycky.[153] Ďalších 10 zlatých bolo na tento oltár darovaných v roku 1645.[154] K tomuto dátumu sú potom najbližšie až zmienky o oltári mäsiarov v artikuloch cechu z roku 1655.[155] Všetky nasledujúce zmienky o oltári tohoto cechu pochádzajú až z druhej polovice 18. storočia. Najskôr naň môžeme vztiahnuť kanonickú vizitáciu z roku 1756, ktorá ho uvádza ako prvý oltár zo strany epištoly. Píše sa tu, že ho nedávno postavil cech mäsiarov, oltár ešte nie je maľovaný a čoskoro má byť ozdobený obrazom nejakého svätého, ktorému bude zasvätený.[156] Nasledujúca vizitácia z roku 1788 už uvádza, že oltár má obraz Panny Márie korunovanej Najsv. Trojicou.[157] Schwarzenbergova vizitácia (1817) ani v tomto prípade neponúka nové informácie.[158] Na rozdiel od nej sa z kanonickej vizitácie z rokov 1823-24 dozvedáme, že oltár Panny Márie, ktorá nesie na rukách Jezuliatko, je celý drevený.[159] Má dva vpredu stojace stĺpy a bol nanovo vystavaný cechom mäsiarov, ktorému patrí. Je maľovaný zlatom a rôznymi farbami. Menza s dreveným tabernákulom je rovnakej farby ako oltár a stojí oddelene pred oltárom, ktorý nie je vysvätený a je zaopatrený šiestimi kovovými svietnikmi patriacimi kostolu a ostatnými potrebnými vecami. Vizitácia z roku 1851 hovorí, že sa v strede oltára nachádzal obraz Panny Márie, ale keď sa miesto na oltári uvoľnilo, hneď nasledujúci rok sa sem z karmelitánskeho kostola dostala socha Panny Márie nazývaná Loretánska. Správa uvádza, že je z dreva s čiernou hlavou odetá do plášťa z hodvábu a zlata. Takýchto plášťov má päť, v rôznych farbách, ktoré sa vymieňajú na rôzne sviatky roka. Na krku má zavesenú zlatú retiazku s krížikom a pripevnené sú aj iné strieborné dary.[160] Posledné zachované znenie kanonickej vizitácie (1851) a bez zmeny prepisuje len približný čas vzniku oltára Panny Márie, t.j. aj s odstupom času uvádza vznik asi pred pol storočím.

V porovnaní s predchádzajúcimi oltármi je otázka datovania zachovaného mäsiarskeho oltára jednoduchšia. Znenia kanonických vizitácií zachytávajú totiž práve obdobie jeho vzniku, ktorému zodpovedá aj formálny rozbor diela. Z archívneho materiálu tiež vyplýva, že mu predchádzal oltár starší, o ktorom však nemáme viac informácií. Dnešný oltár Panny Márie datujeme teda okolo roku 1756 s výnimkou jeho hlavného obrazu, ktorý je mladší. Sochu Loretánskej Panny Márie nahradil v roku 1832.

V doterajších publikáciách bol tento oltár datovaný Ľ. Hromadovou a v Súpise pamiatok na Slovensku do druhej polovice 18. storočia, bez pripísania cechu.[161]

Záver

Oltáre 17. storočia predstavujú nesmierne rôznorodú a zároveň len vzácne zachovanú oblasť výtvarnej tvorby. V porovnaní s nasledujúcim storočím vnímame tieto diela ako istý druh „prenosného nábytku", zatiaľ čo iluzívne priestorovo komponované diela 18. storočia nám takmer organicky zrastajú s architektúrou chrámov. Rovnako to platí aj pre súbor skalických oltárov. Cechové oltáre sa totiž formálne od ostatných oltárov nelíšia. Ich vzťah k svetskému patrónovi bol vyjadrovaný len zobrazením uctievaného svätca a znakom cechu na oltári.

Základom výstavby všetkých skalických cechových oltárov s výnimkou neskoršieho mäsiarskeho je typ edikuly s rudimentárnymi krídlami. Bočné figúry na konzolách majú spočiatku aj baldachýn, ktorý sa postupne vytráca. Takáto podoba oltárneho retábula pramení ešte z vysokých oltárov počiatku 17. storočia, akým bol aj vzorový hlavný oltár v Augsburgu od Hansa Deglera (1604). Redukovaním počtu poschodí a odstránením vonkajšej podpory v bočných častiach oltára vznikol najjednoduchší variant tohoto typu reprezentovaný napríklad hlavným oltárom z Waldsee od Hansa Zürna st. (1624). Uvedená podoba oltára bola používaná takmer vo všetkých okolitých krajinách a napriek konštantným prvkom výstavby uspokojovala pomerne veľkou variabilnosťou založenou najmä na obmene ornamentiky a typu nadstavca.[162]



*13. Nicolaus Rossman, návrh boltcového ornamentu (*Neuw Zirat Büchlein, *1627)*

Na území Slovenska nenájdeme ku skalickým oltárom zo 17. storočia typovo a zároveň kvalitatívne príbuzné diela. Rudimentárne krídla s osadenou drevenou figúrou sa na našich ranobarokových oltároch objavujú len ojedinele.[163] S výnimkou Skalice ich nachádzame na oltári sv. Egídia v Iliji z druhej tretiny 17. storočia, na oltári Piety zo Zvolena z roku 1650 (dnes v zbierkach Slovenskej národnej galérie)[164] a na hlavnom oltári z Krásnej Lúky z druhej polovice 17. storočia, kde boltcová ornamentika vytvára súvislý rám okolo figúr. Tieto diela však nemajú ďalšie spoločné znaky s cechovými oltármi v Skalici a zďaleka nedosahujú ich úroveň. V prvej polovici 17. storočia doznieva ešte najmä v severných oblastiach nášho územia renesančný oltárny typ vychádzajúci z podoby saských epitafov (oltár zo Šindliara z roku 1627, dnes v zbierkach Východoslovenského múzea;[165] evanjelický oltár zo Štítnika z roku 1636, evanjelický oltár z Púchova z roku 1643). Prenikanie barokových tendencií zaznamenávame postupne od druhej tretiny 17. storočia. V oltárnej tvorbe však toto smerovanie uprednostňuje iné typy výstavby a to najmä trojdielnu kompozíciu hlavnej časti retábula so štyrmi rovnocennými podporami a jej blízku podobu vychádzajúcu z víťazného oblúka. Bočné časti v podobe užších edikúl umožňujú viacnásobným použitím rozširovanie hlavnej časti retábula i jeho nadstavca. K uvedenému typu radíme napríklad oltár Všetkých sv. z kostola sv. Mikuláša v Trnave (1630),[166] ale aj

hlavný oltár sv. Jána Krstiteľa Univerzitného kostola v tomto meste (1637-40), ďalej tiež oltár sv. Margity Antiochijskej v Zborove (1646), sv. Jána Krstiteľa v Dúbrave (1671), hlavný oltár rímsko-katolíckeho kostola vo Veľkom Slavkove (druhá polovica 17. storočia), v Žehre (1656), alebo v Spišskom Hrhove (bez datovania). Možné je i použitie len dvoch stĺpových podpôr v hlavnej časti retábula podmienkou však ostáva plná zadná stena jeho bočných častí (oltár ev. kostola Teplý Vrch, prvá polovica 17. storočia, oltár z Koceľoviec, druhá polovica 17. storočia). V oboch spomenutých variantoch pretrváva tento typ, postupne prechádzajúci k výlučne akantovým ornamentálnym vzorom, až do 18. storočia (hlavný oltár kostola pavlínov v Trnave, 1731). Z hľadiska výstavby retábula teda slovenský materiál naozaj neposkytuje možnosť komparácie pre oltáre sv. Barbory, sv. Andreja, sv. Kataríny a sv. Urbana. Porovnateľné sú nanajvýš nadstavce retábulí oltára sv. Urbana a oltára proroka Daniela v Dúbrave, datovaného až rokom 1672. Pokiaľ sa vydáme cestou hľadania paralel v ornamentálnych motívoch, môžeme v rámci slovenského materiálu ako najbližší k oltárom sv. Barbory a sv. Andreja (zrejme ide o práce jednej dielne) chápať len už spomenutý oltár Všetkých sv. z Trnavy. Jeho výzdobný repertoár zahŕňa ešte tzv. beschlagwerk a takmer žiadny boltec, pričom stvárneniu výzdoby chýba jemnosť foriem skalických ornamentov. Blízky je však spôsob, akým ornamentika pokrýva povrch retábula a v nadstavci naznačené prelínanie sa rastlinnej formy so začínajúcim boltcom, ktorý nesie malý podstavec. Keď sa všeobecne zameriame na príbuzné boltcové motívy, nájdeme len vzory sčasti blízke oltáru sv. Urbana. Tie sú pomerne časté na dielach poslednej štvrtiny 17. storočia vo východných oblastiach Slovenska (Spišský Hrhov, Prešov, Krásna Lúka, Štítnik). Rovnako, ako u predchádzajúcich diel, nemajú však ani tieto užší vzťah ku skalickým oltárom. Malá príbuznosť ornamentálnych vzorov je len výsledkom dobovej obľuby toho-ktorého motívu. Výstavba oltára sv. Štefana (po 1707) je konzervatívna, pracuje naďalej s typom zaužívaným už v druhej polovici 17. storočia. Zo slovenského materiálu sú mu blízke napr. bočný oltár sv. Rodiny vo Vinohradoch nad Váhom (polovica 17. storočia), oltár sv. Jána Krstiteľa v Zemianskych Kostoľanoch (koniec 17. storočia), či bočný oltár Ukrižovania z Bojníc (okolo 1730).[167] Najbližší mu však je výstavbou i výzdobou bočný oltár sv. Anny zo Senice. Odlišuje sa typom nadstavca a stĺpmi, no použité akantové motívy sú takmer identické s časťami výzdoby oltára sv. Štefana. O senickom oltári však nemáme takmer žiadne správy, čo nám znemožňuje vyvodiť z podobnosti oboch diel ďalšie závery. Jediný údaj, ktorý poznáme, je, že sa vyššie spomenuté oltáre typovo vzťahujú k rakúskej oltárnej tvorbe (uvedené bez bližšieho vysvetlenia) rovnako, ako to je aj v prípade typu stĺpovej niky skalického oltára Panny Márie.

V texte práce sme už naznačili, že autori študovaných cechových oltárov nie sú známi. Archívny materiál nám o nich neposkytol žiadnu správu, ani odkazy poukazujúce na oblasť pôvodu diel. Na samotných oltároch sme nenašli signatúru, no možnosti ich obhliadky boli obmedzené, keďže diela sú súčasťou živo používaného sakrálneho interiéru. Cechové oltáre neboli doposiaľ reštaurované (otázkou zostáva oprava oltára sv. Kataríny z roku 1851) a o opravných rezbách na nich v roku 1920 neexistujú záznamy v príslušnom farskom archíve ani v archíve Národného pamiatkového a krajinného centra v Bratislave.[168] V miestach, kde je polychrómia poškodená, sa odkrýva len kriedová vrstva a tak nepredpokladáme výraznejší zásah opravy do vzhľadu diel. V Skalici nepôsobila miestna rezbárska dielňa a nemáme správy ani o pôsobení rovnako zameranej dielne vo františkánskom kláštore.[169] Vychádzajúc z uvedených faktov, ako aj z kvality skalických oltárov a ich porovnania so súdobým slovenským materiálom konštatujeme teda, že sa jedná o ojedinelé diela spojené pôvodom s mimoslovenskou oblasťou.

Predpokladanému vzťahu oltárov sv. Štefana a Panny Márie k Rakúsku zodpovedá aj vzrast vplyvu tejto oblasti na naše územie v 18. storočí.[170] Problematika určenia oblasti pôvodu diel je podstatne komplikovanejšia v prípade oltárov zo 17. storočia, t.j. oltára sv. Barbory, sv. Andreja, sv. Kataríny a sv. Urbana. V Rakúsku je rovnaký typ výstavby pomerne často používaný, no výrazne sa líši druhmi a menším pomerom ornamentálnych vzorov na retábulách. Boltcové motívy sa tu začínajú početnejšie objavovať až v šesťdesiatych rokoch 17. storočia (Hohe Salve 1666, Mils 1667, Maria Taferl 1668).[171] Z uvedených dôvodov vylučujeme pôvod týchto diel v Rakúsku a sústredíme sa v rámci možností na preskúmanie iných oblastí.

Skalica mala živé nielen obchodné styky s väčšinou okolitých krajín. Najvýznamnejšie však viedli v dvoch líniách, severnej a južnej, cez Moravu do Čiech a Nemecka. Na výtvarnú tvorbu moravskej oblasti vplývali najmä podnety z Talianska a južného Nemecka.[172] Tunajšie oltáre zo 17. storočia nepredstavujú však pre naše účely vhodný materiál na porovnávanie. Výnimkou je niekoľko zachovaných návrhov oltárnych retábulí. S ohľadom na výstavby vyššie menovaných štyroch skalických oltárov je dôležitý nerealizovaný návrh neznámeho autora z roku 1652 zo zámku v Jaroměřicích nad Rokytnou, určený pre Náměšť nad Oslavou.[173] Nemožno ho pokladať za priamu predlohu, no názorovo je im bohatstvom ornamentiky i typom výstavby veľmi blízky. Moravský materiál obsahuje i niekoľko kresieb sochára Ondreja Schweigla z druhej polovice 18. storočia. Návrh bočného oltára pre kostol sv. Michala v Brne, ovplyvnený autorovým štúdiom na viedenskej Akadémii, možno porovnať s mäsiarskym oltárom Panny Márie v Skalici. Schweiglov návrh opäť nemožno chápať ako predlohu, dokladá však rakúsku orientáciu skalického oltára.[174]

Pokiaľ bude naše bádanie pokračovať ďalej smerom na západ, nájdeme najmä v južných a západných Čechách niekoľko veľkých a bohato i boltcom zdobených ranobarokových oltárov, viažucich sa na juhonemeckú oltárnu produkciu (napr. hlavný oltár kláštorného kostola vo Vyšším Brode, 1644-46).[175] Z juhonemeckej oblasti pochádzajú východiskové typy pre 17. storočie (kostol sv. Ulricha a Afry, Augsburg 1604-1607, kláštorný kostol Überlingen 1616), ale aj množstvo ich jednoposchodových variácií (Buxheim 1631, Nantwein 1625, St. Georgen a.d. Mattig 1645).[176] Priľahlá oblasť stredného Nemecka uprednostňuje v rovnakom období trojdielnu kompozíciu retábula s plnou zadnou stenou.[177] Vo vzťahu ku skalickým dielam je snáď možné uvažovať i v severnej línii s vplyvom poľskej oltárnej tvorby, kde boli bohatá dekorácia i boltcový ornament obľúbené a retábulá s charakteristickými „ušami" a vloženou drevenou figúrou sú datované po polovici 17. storočia.[178]

Tu musí naše pátranie po oblasti pôvodu cechových oltárov 17. storočia z farského kostola v Skalici skončiť. Prístupný materiál pre porovnávania s okolitou oltárnou tvorbou nepovažujeme totiž za dostatočný pre vyslovovanie konečných súdov. Rovnako je nutné ponechať otvorenú aj otázku autorstva všetkých skalických cechových oltárov. Diela, ktorým sme sa v tejto práci venovali predstavujú výnimočne zachovaný súbor barokovej oltárnej tvorby, pričom práve prvé štyri z nich sú jedinečnými a vysoko kvalitnými dokladmi nášho sakrálneho umenia 17. storočia. Líšia sa od boltcových oltárov Nového Mesta nad Váhom i diel spišskej oblasti a kvalitatívne prevyšujú porovnateľné oltáre z Trnavy či Dúbravy. Miešajú sa v nich slohové princípy renesancie a baroka a citeľné sú i pozostatky stredovekej tradície, či manierizmu. Naša práca je prvým pokusom o spracovanie problematiky skalických cechových oltárov. Pristupovali sme k nej s vedomím potreby počiatočných čiastkových štúdií v danej oblasti výtvarnej tvorby u nás. Spracovanie užších tematických okruhov prispieva totiž k väčšej prehľadnosti a umožňuje presnejšiu lokalizáciu ďalších diel v rámci širšieho územného celku.

Jednotlivé menšie práce sa stávajú kamienkami postupne zapadajúcimi do výslednej mozaiky. Ich väčší počet venovaný konkrétnym dielam vytvorí v konečnom dôsledku základ pre potrebný systematickejší pohľad na barokovú oltárnu tvorbu Slovenska.

POZNÁMKY

[1] Ľ. HROMADOVÁ: *Umeleckohistorické pamiatky.* In: Skalica v minulosti a dnes. Bratislava 1968, s. 215; – *Súpis pamiatok na Slovensku, zv. III.* Bratislava 1969, s. 104 vzťahuje na cechy len oltáre sv. Urbana (vinohradnícky, 1631) sv. Kataríny (krajčírsky, koniec prvej pol. 17. storočia), sv. Andreja (v predele znak krajčírskeho cechu, 2. pol. 17. storočia) a sv. Barbory (cechový znak chýba, 2. pol. 17. storočia). – K. KAHOUN: *Skalica.* Pamiatky a múzeá, 1960, č. 1, s. 31 spomína štyri cechové oltáre, určujúc pritom ich vznik okolo roku 1650. – I. RUSINA: *Z ikonografie kamennej plastiky Slovenska 17. storočia.* Ars, 1983, č. 2, s. 47 píše: „Napríklad v Skalici vo farskom kostole si jednotlivé cechy v 17. storočí postavili oltáre zasvätené ich patrónom – vinohradníci Urbanovi, krajčíri Kataríne a pod."

[2] *Magyarország vármegyei és városai, Nyitra vármegye.* (S. Borovszky, J. Sziklay, ed.). Budapest 1898, s. 43. Privilégium mesta potvrdil Skalici potom každý panovník vrátane Habsburgovcov: Žigmund (1435), Albert (1439), Matej Korvín (1464), Ladislav II. (1493), Rudolf II. (1603), Matej II. (1618), Ferdinand II. (1624). – Pozri tiež Jozef ŠÁTEK: *Náboženské pomery v Skalici od reformácie do jozefinizmu.* Trnava 1946, s. 7 n.; – K histórii mesta pozri: J. MATEJKA: *Descriptio peripheriae Szakolcza – Posoniensis.* In: Expositionis Universalis Viennensis, Szakolczae 1874; – F. DÚBRAVSKÝ: *Slobodné mesto so zriadeným magistrátom Uhorská Skalica.* Skalica 1921.

[3] Jozef ŠÁTEK: *Od historických začiatkov do roku 1918.* In: Skalica v minulosti a dnes, c. d. (v pozn.1), s. 72.

[4] L. NÉMETHY: *Series parochiarum et parochorum archidiecesis Strigoniensis ab antiquissimis temporibus.* Strigonii 1894, s. 258, 301.

[5] I. HOUDEK: *Cechovníctvo na Slovensku.* Turčiansky Sv. Martin 1943, s. 101.

[6] *Súpis pamiatok*, c. d. (v pozn.1), *zv. III*, 1969, s. 76, 104; – *zv. II,* 1968, s. 394.

[7] Houdek, c. d. (v pozn.5), s. 101 n.; – A. ŠPIESZ: *Remeslo na Slovensku v období existencie cechov.* Bratislava 1972, s. 32 n.

[8] Houdek, c. d. (v pozn.5), s. 100.

[9] Tamtiež, s. 101. Reforma z roku 1761 bola výrazným zásahom do autonómnych práv cechov. Obmedzovala cechové hostiny, nariaďovala prísne vyúčtovania, znížila a normovala ceny i pracovný čas pomocného personálu a zdôrazňovala povinnosť intenzívne sa zúčastňovať cirkevných úkonov. Na čelá cechov postavila Mária Terézia komisárov a vydala vzorové artikuly.

[10] Špiesz, c. d. (v pozn.7), s. 160, 164.

[11] ŠOA v Skalici, Pozostalosť ThDr. J. Šáteka, kart. 63 (rok 1653, 14. jan.)

[12] ŠOA v Skalici, Pozostalosť ThDr. J. Šáteka, kart. 63 a 64 (1615, 1624, 1653, 1655, 1728–1730).

[13] A. ŠPIESZ: *Staré skalické remeslá.* In: Skalica v minulosti a dnes, c. d. (v pozn.1), s. 170. V Uhorsku prebehlo zrušenie cechov zákonným článkom VIII z 22. februára 1872.

[14] ŠOA v Skalici, Pozostalosť ThDr. J. Šáteka, kart. 62 a 52 (rok 1615). Artikuly predložili na schválenie 31. marca a v cechu bolo vtedy 9 majstrov. – Pozri tiež: F. V. SASINEK: *Cechové artikule ševcov v Skalici r. 1615.* In: Slovenský letopis, roč. II. (Skalica 1877), č. 4, s. 310-314. Uvádza sa tu, že pôvodné artikuly sú napísané na pergamene, nachádzajú sa dobre zachované v Krajinskom múzeu v Pešti a pochádzajú z bibliotéky bývalej Kráľovskej miestodržiteľskej rady, kde mali č. 308.

[15] J. ŠÁTEK: *Náboženské prvky v starom cechovom zriadení skalických živnostníkov.* In: Nová Práca, roč. II. (Trnava 1945), č. 1-2, s. 20.

[16] ŠOA v Skalici, fond Cechy v Skalici I. Artikuly krajčírskeho cechu, 1689. Je v nich prepísaný list, ktorým Rada slobodného a kráľovského mesta Skalice potvrdzuje artikuly tohoto cechu 8. augusta 1608 vo štvrtok pred sv. Vavrincom, s odkazom na cech toho istého remesla v Trnave.

[17] ŠOA v Skalici, fond Cechy v Skalici I. Artikuly krajčírskeho cechu, 1624.

[18] ŠOA v Skalici, fond Cechy v Skalici III. Cech krajčírov – artikuly 1653, 1669. – Šátek, c. d. (v pozn.15, 1945), s. 20. Na prípad úmrtia majstra aj tovariša sa vzťahuje artikul XIII. a XXIX.

[19] ŠOA v Skalici, fond Cechy v Skalici II. Artikuly cechu mäsiarskeho, 1655 (art. XIV. a XV.)

[20] Šátek, c. d. (v pozn.15, 1945), s. 19-20.

[21] ŠOA v Skalici, fond Cechy v Skalici II. Artikuly cechu gombikárov, 1673

[22] ŠOA v Skalici, Pozostalosť ThDr. J. Šáteka, kart. 75, s. 29-30 a kart. 64, s. 4. Cech debnársky bol spojený s Bratstvom sv. Urbana do roku 1724. Dovtedy sa spoločne starali aj o oltár bratstva vo farskom kostole. Okrem uvedených artikulov sa zachoval ešte poriadok cechu sklenárov a truhlárov (nedatovaný), mydlárov a sviečkarov (1660), cechu kupeckého, kramárskeho a železníckeho (1669) a latinský štatút klobúčnikov (1753). Nie je známe, že by niektorí z týchto cechov mal niekedy vlastný oltár. Svätenie sviatkov vo farskom kostole je tu ukotvené rovnako, ako u iných cechov, u klobúčnikov s odkazom "ad aram Majorem".

[23] ŠOA v Skalici, Pozostalosť ThDr. J. Šáteka, kart. 64 (rok 1697).

[24] J. BUCHTA, J. ŠÁTEK: *Z myšlienkového a kultúrneho prúdenia.* In: Skalica v minulosti a dnes, c. d. (v pozn.1), s. 192. – K literátskemu oltáru pozri moju kapitolu Cechové oltáre v Skalici, in: K. STRAKOVÁ: *Cechové oltáre farského kostola v Skalici.* Dipl. práca, FFUK Bratislava 1998, s. 33.

[25] Šátek, c. d. (v pozn.2, 1946), s. 48. Podľa nášho názoru sa však jednalo o dve samostatné spoločnosti. ŠOA v Skalici, Pozostalosť ThDr. J. Šáteka, kart. 73, s. 7 a kart. 52 (rok 1587). Prvé známe zmienky o literátskom spolku sú: 22. januára 1588 naň poručil notár Jakub Hudoba de Badin 6 zlatých, Ján Kulíšek naň poručil vinohrad, ktorý v roku 1600 (27.12.) Lukáš Brhécy s dovolením pánov bratov predal. V známych zneniach kanonických vizitácií sa už oltár literátskeho cechu nespomína.

[26] Farský archív v Skalici, Lubovietskeho inventár, 1623. Tu sa stretávame s označením cech kopáčsky.

[27] ŠOA v Skalici, fond Bratstva sv. Urbana, kniha bratstva, 1701, artikul piaty.

[28] ŠOA v Skalici, fond Bratstva sv. Urbana, inventár bratstva, 1751 (25.3.). Bratstvo vlastnilo: "list privilegialni na pergamene sub sigillo na oltár S. Urbana dani roku 1614; contractus inter coehum bednarum confraternitatis S. Urbani; tabula attestatoria Georgii olim Draskovics episcopi; antipendia gedno zelene, druhé bilé, trety cervené stwrté cerné; mappi štyri, rucznicky vyšívané na mappi 8; koberecz zeleny geden; svítniky cínove na oltár dva; poduška jedna pod misál; dve bíle fakule napálené, žbán veleki bili bratrski; jedna pečátka, pjetítka; pokladnička stará se zvončekem; roli u sv. Urbana jedna; vinohrad jeden ve Vysokem poli; druhý je pustý v Mokrých horách; item pečátka pečatit listy".

[29] ŠOA v Skalici, kanonická vizitácia z roku 1788 (Batthyányiho).

[30] Šátek, c. d. (v pozn.2, 1946), s. 165.

[31] Tamtiež, s. 165. K horenskému právu pozri Z. VIESTOVÁ: *Z minulosti skalického vinohradníctva.* Slovenský národopis, 12, 1964, č. 1, s. 143 n.

[32] Šátek, c. d. (v pozn.15, 1945), s. 13.

[33] ŠOA v Skalici, fond magistrátu mesta Skalice, Diarium Sessionum Magistralium, Pars VII., Annorum 1595-1610, bez. pag., rok 1603 (7.3.). – Pozri tiež: ŠOA v Skalici, Pozostalosť ThDr. J. Šáteka, kart. 52 (rok 1603). Publikované in: Šátek, c. d. (v pozn.2, 1946), s. 42.

[34] Pozri Straková, c. d. (v pozn.24), s. 25

[35] ŠOA v Skalici, Pozostalosť ThDr. J. Šáteka, kart. 62 (rok 1617).

[36] ŠOA v Skalici, Pozostalosť ThDr. J. Šáteka, kart. 52 a 62 (rok 1617).

[37] Farský archív v Skalici, Lubovieckeho inventár, rok 1623. Čiastočne publikované in: F. SASINEK: *Zo skalického inventáru.* In: Slovenský letopis, roč. II., 1877, č. 1, s. 83-84; a Šátek, c. d. (v pozn.15, 1945), s. 19; – ŠOA v Skalici, Pozostalosť ThDr. J. Šáteka, kart. 62 (rok 1616). Lukáš Lubowiecky (Lubowietsky) pochádzal z Poľska a od roku 1616 pôsobil v Skalici ako rektor. O dva roky neskôr sa stal mešťanom a od roku 1629 bol i kostolným hospodárom.

[38] Pozri Straková, c. d. (v pozn.24), s. 41

[39] ŠOA v Skalici, kanonické vizitácie z rokov 1756 (Révaya) a 1788 (Batthyányiho). Čiastočne publikované v dielach : Šátek, c. d. (v pozn.2, 1946), s. 41 n.; – Ten istý, c. d. (v pozn.15, 1945), s. 19-20.

[40] Pozri Straková, c. d. (v pozn.24), s. 30; a ŠOA v Skalici, Pozostalosť ThDr. J. Šáteka, kart. 52 (rok 1587). Už tu Šátek uvádza, že "cech literátsky" bol náboženským bratstvom a mal v kostole svoj oltár.

[41] ŠOA v Skalici, Liber testamentorum divisionum et transactionum 1617-1694, bez. pag., rok 1648 (14.8.). – Pozri tiež ŠOA v Skalici, Pozostalosť ThDr. J. Šáteka, kart. 79 (1627, 1631 a 1648). Ku všetkým citáciám Turocenovej stažnosti (1617) a Lubovieckeho inventára (1623) pozri pozn. 35 a 37.

[42] ŠOA v Skalici, Liber testamentorum divisionum et transactionum 1617-1694, bez. pag., rok 1636 (27.5.), Mathiae Soloczniczky civis.

[43] ŠOA v Skalici, kanonická vizitácia z roku 1756 (Révaya). – Pozri tiež ŠOA v Skalici, Pozostalosť ThDr. J. Šáteka, kart. 63 (rok 1675).

[44] ŠOA v Skalici, Pozostalosť ThDr. J. Šáteka, kart. 65 (rok 1745). Kanonické vizitácie sú uvedené v nasledujúcom texte.

[45] ŠOA v Skalici, fond magistrátu mesta Skalice, Diarium Sessionum Magistralium, Pars X., Annorum 1658-1674 (11.12.1668).

[46] Pozri pozn. 11.

[47] ŠOA v Skalici, Pozostalosť ThDr. J. Šáteka, kart. 62 (rok 1560).

[48] Némethy, c. d. (v pozn.4), s. 258.

[49] Pozri Straková, c. d. (v pozn.24), s. 41; – Šátek, c. d. (v pozn.2, 1946), 50 vzťahuje túto správu na veľký požiar z 27. apríla nasledujúceho roku.

[50] ŠOA v Skalici, Pozostalosť ThDr. J. Šáteka, kart. 52 (rok 1600). Šátek sa pri tomto tvrdení odvoláva bez uvedenia bližších informácií na kanonickú vizitáciu z roku 1745. Jej znenie sa v archíve nenachádza.

[51] ŠOA v Skalici, Pozostalosť ThDr. J. Šáteka, kart. 52 (rok 1634).

[52] ŠOA v Skalici, Pozostalosť ThDr. J. Šáteka, kart. 63 (rok 1681).

[53] ŠOA v Skalici, Pozostalosť ThDr. J. Šáteka, kart. 75, s. 21-22.

[54] ŠOA v Skalici, Pozostalosť ThDr. J. Šáteka, kart. 75, s. 22.

[55] ŠOA v Skalici, Pozostalosť ThDr. J. Šáteka, kart. 64 (roky 1713, 1745); – Kanonická vizitácia z roku 1756 (Révaya).

[56] ŠOA v Skalici, Pozostalosť ThDr. J. Šáteka, kart. 65 (rok 1745, 5. júl). Súpis bol vykonaný za prítomnosti kráľovskej komisie a predložený pri nasledujúcej kanonickej vizitácii (1756).

[57] ŠOA v Skalici, kanonická vizitácia z roku 1756 (Révaya). Je najstarším zachovaným znením kanonickej vizitácie skalickej farnosti. Okrem iného sa tu uvádza, že čižmári majú peniaze na oltár zabezpečené horlivosťou svojich predchodcov; krajčíri majú pre svoj oltár určité orné pôdy a tiež vinicu; pôdu pre oltár majú aj murári; mydlári oltár nemajú, ale každý majster platí ročne cirkvi 50 denárov. Platby za omše boli nasledovné : ceha pellionum fl. 4, ceha textorum fl. 1, ceha pannificum fl. 2, ceha cothurnariorum fl. 8, ceha vietorum fl. 1, sociis pannificum fl. 4, ceha sartorum fl. 10, ceha sutorum fl. 4, ceha fabrorum fl. 4, ceha murariorum fl. 6, ceha lanionum fl. 6, confraternitate S. Urbani fl. 8. (K vysvetleniu ceha fabrorum pozri pozn. 92).

[58] ŠOA v Skalici, kanonická vizitácia z roku 1788 (Batthyányiho)

[59] ŠOA v Skalici, kanonická vizitácia z roku 1817 (Schwarzenbergova)

[60] ŠOA v Skalici, kanonická vizitácia z roku 1823-24 (Rudnaya)

[61] ŠOA v Skalici, kanonická vizitácia z roku 1851 (Scitovszkého)

[62] ŠOA v Skalici, fond Cechy v Skalici, príjmy a výdavky cechov – čižmárskeho, ševcovského, blanárskeho, krajčírskeho a cechu kováčov a kolárov, roky 1728-1730.

[63] ŠOA v Skalici, fond Bratstvo sv. Urbana, kniha bratstva, 1701, bez pag. a fond Cechy v Skalici I. Cech súkennícky, účtovné registre a knihy, 1743-1849.

[64] ŠOA v Skalici, Fond Cechy v Skalici, cech krajčírsky, "Kniha pro wseliki prijem a widaní poctivého cechu krajčírskeho v slobodnom a kralovskom meste Skalici".

[65] ŠOA v Skalici, Pozostalosť ThDr. J. Šáteka, kart. 53 (roky 1591-1592). Išlo pravdepodobne len o rozsiahle opravy. Šátek tiež uvádza, že v prípade kaplnky sv. Barbory išlo "zaiste" o dnešnú kaplnku sv. Anny. – Pozri tiež Šátek, c. d. (v pozn.2, 1946), s. 22.

[66] ŠOA v Skalici, Pozostalosť ThDr. J. Šáteka, kart. 53 (rok 1620). Záznam v mestskej knihe je latinský a urobil ho notár Rakolupský mladší. K zničeniu pamiatok dodáva: "nad ktorými spustošením ozaj nesmierny žiaľ prenikol všetky srdcia". – Šátek, c. d. (v pozn.2, 1946), s. 26.

[67] ŠOA v Skalici, Pozostalosť ThDr. J. Šáteka, kart. 53 (rok 1622). "Páni cechmistři na míste všech cechův slavného města královského Skalice, od jejich Milosti pánu povolání byli na ratház, aby se strany platu s pánem farářem narovnali, tehdy prohlídaje na nedostatek cechův, pan farář pristúpil k tomu, aby púl platu až do vyzbudovení chrámu Páně a oltarú jejich od cechú prijímal potomně k celosti zase má plat prijíti." – Pozri aj Šátek, c. d. (v pozn.2, 1946), s. 26.

[68] ŠOA v Skalici, Pozostalosť ThDr. J. Šáteka, kart. 53 (rok 1624). V tomto roku bol už vypísaný porub na opravy chrámu Páně. – Tiež Šátek, c. d. (v pozn.2, 1946), s. 16; – Hromadová, c. d. (v pozn.1), s. 215.

[69] ŠOA v Skalici, Pozostalosť ThDr. J. Šáteka, kart. 53 (rok 1629).

[70] ŠOA v Skalici, kanonické vizitácie skalickej farnosti z rokov 1756 (Révaya), 1788 (Batthyányiho), 1817 (Schwarzenbergova), 1824 (Rudnayova) a 1851 (Scitovského). – Ďalej ŠOA v Skalici, Pozostalosť prof. ThDr. J. Šáteka, kart. 53 (rok 1631). – Šátek, c. d. (v pozn.2, 1946), s. 26 uvádza, že bol posvätený i hlavný oltár.

[71] Šátek, c. d. (v pozn.2, 1946), s. 28. V poznámke 79 sa autor odvoláva na kanonickú vizitáciu z roku 1788.

[72] ŠOA v Skalici, Pozostalosť prof. ThDr. J. Šáteka, kart. 53 (rok 1639-1640). Peniaze na materiál mali byť vypožičané vo výške 1.000 zl. a mali sa s úrokmi splácať z kostolných dôchodkov – zaznamenané notárom Jánom Rakolupským.

[73] ŠOA v Skalici, Pozostalosť prof. ThDr. J. Šáteka, kart. 54, prislúchajúce roky.

[74] Šátek, c. d. (v pozn.2, 1946), s. 97. – K hlavnému oltáru farského kostola v Skalici pozri najmä : M. MALÍKOVÁ: *Neznámy obraz F.A. Maulbertscha v Skalici*. Ars 1969, č. 1, s. 157-162. Tu sa podľa údajov kroniky členov františkánskeho konventu v Skalici uvádza, že pri hlavnom oltári sa slúžila slávnostná omša už 29. septembra 1778. V poznámke 12 je tu tiež uvedené, že podľa kanonickej vizitácie z roku 1788 bol nový oltár vysvätený až v roku 1785.

[75] ŠOA v Skalici, Pozostalosť prof. ThDr. J. Šáteka, kart. 52 a 62 (rok 1603).

[76] Pozri predchádzajúci text a pozn. 35.

[77] Pozri predchádzajúci text a pozn. 37.

[78] Pozri predchádzajúci text a pozn. 69.

[79] ŠOA v Skalici, Pozostalosť prof. ThDr. J. Šáteka, kart. 79 (rok 1630, 31.12.)

[80] ŠOA v Skalici, Pozostalosť prof. ThDr. J. Šáteka, kart. 52 (rok 1632). – Publikoval Sasinek, c. d. (v pozn.14), s. 323.

[81] ŠOA v Skalici, Pozostalosť prof. ThDr. J. Šáteka, kart. 79 (rok 1639, 15.4.)

[82] ŠOA v Skalici, kanonická vizitácia z roku 1756 (Révaya). Kryptu budovali Daniel Friczius, Valentin Friczius a Daniel Peresztury.

[83] ŠOA v Skalici, Pozostalosť prof. ThDr. J. Šáteka, kart. 79 (rok 1645).

[84] ŠOA v Skalici, Pozostalosť prof. ThDr. J. Šáteka, kart. 65 (rok 1745).

[85] ŠOA v Skalici, kanonická vizitácia z roku 1756 (Révaya)

[86] ŠOA v Skalici, kanonická vizitácia z roku 1788 (Batthyányiho). Oltár sv. Barbory je už tretím na strane evanjelia, keďže došlo k presunu oltára sv. Štefana čižmárskeho cechu z tejto strany na epištolnú stranu kostola.

[87] ŠOA v Skalici, kanonická vizitácia z roku 1817 (Schwarzenbergova)

[88] ŠOA v Skalici, kanonická vizitácia z roku 1823-24 (Rudnaya)

[89] ŠOA v Skalici, kanonická vizitácia z roku 1851 (Scitovského)

[90] Hromadová, c. d. (v pozn.1), s. 212; – Kahoun, c. d. (v pozn.1), s. 31; – *Súpis pamiatok*, c. d. (v pozn.1), s. 104.

[91] Archív Národného pamiatkového a krajinného centra v Bratislave, materiály T 1566 a Z 51 (s poznámkou "opraviť datovania").

[92] Šátek, c. d., (v pozn.15, 1945), s. 19 pripisuje na základe kanonickej vizitácie z roku 1788 oltár cechu tesárov. Všetky znenia kanonických vizitácií s výnimkou Schwarzenbergovej (1817) uvádzajú pri tomto oltári bez bližšieho určenia "caeha fabrorum", t.j. cech remeselníkov. My tvrdíme, že oltár patril cechu kováčov, respektíve cechu kováčov a kolárov. Nie je doložené, kedy sa cechy spojili, no účty z 18. storočia aj so vzťahom k oltáru sú už vedené spojeným cechom (pozri Straková, c. d. v pozn.24, s. 36). Ďalšie dôvody sú nasledujúce: s tesárskym cechom sme sa vo fonde Cechy v Skalici (ŠOA v Skalici) nestretli; Turocenova žiadosť (1617) i Lubovieckeho inventár (1623) spomínajú v súvislosti s oltármi cech kováčsky a nie tesársky (pozri Straková, c. d. v pozn.24, s. 32); kováčsky cech bol medzi šiestimi remeslami, ktoré platili v roku 1692 najvyššie dane, pričom zvyšných päť z nich oltáre malo (Straková, tamtiež, s. 23). Najdôležitejšie však je, že kanonická vizitácia z roku 1817 jediná bližšie určuje remeslo cechu a v inventári píše: "Figura S Anna in ara Fabros ferrarios" (fabri ferrarii = kováči; k citácii pozri ŠOA v Skalici, kanonická vizitácia z roku 1817, Schwarzenbergova).

[93] Sv. Matúš korešponduje s apoštolským pôsobením sv. Andreja, s ktorým býva niekedy zobrazovaný v scéne povolania Petra. K jeho individuálnym atribútom patrí sekera, ktorou bol sťatý a tiež mešec, keďže býval výbercom daní. Možno predpokladať, že svätec držal mešec v ľavej dlani, dnes prázdnej. Do úvahy by podľa odevu a atribútu mohol prichádzať tiež sv. Matej, prípadne sv. Šimon Horlivec – obaja bez bližšieho vzťahu k sv. Andrejovi. O neurčenom svätcovi oltára v panovníckom odeve sa po konzultácií s prof. Dr. I. Rusinom, CSc. (23.2.1998) domnievame, že by snáď mohlo ísť o sv. Martina z Tours. Vzťah uvedených svätcov ku kováčskemu cechu je zatiaľ nejasný. S výnimkou sv. Urbana sa všetci zobrazení svätci skalických cechových oltárov vymykajú zo zaužívaného svätenia patrónov jednotlivých remesiel. – K patrónom remesiel pozri: O. RADLINSKÝ: *Nábožné wýlewy*. Viedeň 1872, s. 663-664. V ďalších vydaniach tejto knihy uvedená pasáž chýba.

[94] "Unum ex sepiem" sa nám vzhľadom na posledné slovo nepodarilo zmysluplne preložiť. V prípade prepisu "Unum ex septem" = Jeden zo siedmich, tu tiež ešte nie je jasný vzťah k ikonografií oltára. V tejto časti oltára by sa podľa *Súpisu pamiatok* (c. d. v pozn.1, s. 104) mal v barokovej kartuši nachádzať znak krajčírskeho cechu(?).

[95] Pozri pozn. 35, 37 a 62; – Tiež Straková, c. d. (v pozn.24), s. 24 n. a kapitolu Cechové oltáre v Skalici, s. 32, 33, 37.

[96] ŠOA v Skalici, kanonická vizitácia z roku 1756 (Révaya)

[97] ŠOA v Skalici, kanonická vizitácia z roku 1788 (Batthyányiho)

[98] ŠOA v Skalici, kanonická vizitácia z roku 1817 (Schwarzenbergova)

[99] ŠOA v Skalici, kanonická vizitácia z roku 1823-24 (Rudnaya)

[100] ŠOA v Skalici, kanonická vizitácia z roku 1851 (Scitovszkého)

[101] Hromadová, c. d. (v pozn.1), s. 212; – Kahoun, c. d. (v pozn.1), s. 31; – *Súpis pamiatok*, c. d. (v pozn.1), s. 104.

[102] Archív Národného pamiatkového a kultúrneho centra v Bratislave, materiály T 1566 a Z 51 (s poznámkou "opraviť datovanie").

[103] Nápis možno prepísať ako STD NOMEN DOMINI. Skratka STD sa prekladá ako záruka, NOMEN DOMINI znamená Meno Božie.

[104] Nápis možno preložiť ako Blahoslavené na veky.

[105] Nápis znamená Utiekame sa pod tvoju ochranu sv. Bohorodička.

[106] V preklade – sláva Bohu na výsosti.

[107] Pozri pozn. 17, 35, 37 a Straková, c. d. (v pozn.24), s. 27.

[108] Tamtiež, s. 33 (najmä správu o omšiach pri cechových oltároch z roku 1629).

[109] ŠOA v Skalici, Pozostalosť prof. ThDr. J. Šáteka, kart. 53 (rok 1666).

[110] ŠOA v Skalici, Pozostalosť prof. ThDr. J. Šáteka, kart. 65 (rok 1745, 5.7.)

[111] ŠOA v Skalici, kanonická vizitácia z roku 1756 (Révaya)

[112] ŠOA v Skalici, kanonická vizitácia z roku 1788 (Batthyányiho)

[113] ŠOA v Skalici, kanonická vizitácia z roku 1817 (Schwarzenbergova)

[114] ŠOA v Skalici, kanonická vizitácia z roku 1823-24 (Rudnaya)

[115] ŠOA v Skalici, kanonická vizitácia z roku 1851 (Scitovského)

[116] Pozri predchádzajúci text a pozn. 64.

[117] Hromadová, c. d. (v pozn.1), s. 212; – Kahoun, c. d. (v pozn.1), s. 31; – *Súpis pamiatok*, c. d. (v pozn.1), s. 104.

[118] Archív Národného pamiatkového a krajinného centra v Bratislave, materiály T 1566 a Z 51.

[119] Tvarovo sú tieto zhodné aj s menzami – oltára Panny Márie mäsiarskeho cechu a hlavného oltára zasväteného sv. Michalovi Archanjelovi. Terajšia menza hlavného oltára sem bola prenesená z jezuitského kostola.

[120] ŠOA v Skalici, kanonická vizitácia z roku 1788 (Batthyányiho). Relikvie s rovnakým označením Sancta Felicis sú dnes vystavené na menze oltára mäsiarskeho cechu a sú pravdepodobne identické s tými, čo boli uložené v tomto oltári. O ostatných nemáme správy.

[121] *Súpis pamiatok*, c. d. (v pozn.1), s. 104 uvádza túto identifikáciu svätca: "sv. Štefan diakon(?)". Podľa nás však na základe svätcovho odevu, atribútu a cechmi svätených sviatkov ide o sv. Vavrinca. – Pozri Straková, c. d. (v pozn.24), s. 80-81.

[122] Pozri pozn. 35.

[123] ŠOA v Skalici, Pozostalosť ThDr. J. Šáteka, kart. 62 (rok 1627).

[124] ŠOA v Skalici, Pozostalosť ThDr. J. Šáteka, kart. 63 a 79, excerpty skalických testamentov, príslušné roky:
14.3.1631 – odkázala Anna Klimkowich na oltarz Sv. Urbana fl. 10; – 27.6.1631 – Andrej Kotlár na kopácky oltár 5 florénskych zlatiek a na deň sv. Jána – Ondrej Koblarz na kopácky oltár fl. 5; (ide zrejme o tú istú osobu)
21.2.1633 – František Tihlář na oltarz sv. Urbana fl. 4; – 6.11.1633 – Franc Laterári na oltarz sv. Urbana fl. 4; – 14.3.1634 – Jo. Lukcuko, manž. Dorota – po smrti manželky vinohradu 1 pietitka na kopácky oltarz
4.12.1639 – Blasij Morzkwsky na oltarz kopáczky fl. 10
11.4.1640 – Jo. Michalkowich – ak syn zomrie fl. 5 na kopacky cech S. Urbana; – 19.4.1640 – Jac. Sedlár – na oltárz swatého Urbana 10 zl.
12.9.1642 – Jakub Rywola – na kopaczky oltár 5 zl.
27.8.1645 – Jan Baterna – ak príbuzný vymrú na kopacky oltarz fl. 10
bez dátumu – Mart. Milaczek als Kozlík – na oltarz Swatého Urbana; – november(?)- Ginzik Rezinger – na kopacky oltarz fl. 10
22.2.1650 – Jakub Trorwer(?) – na oltarz svatého Urbana fl. 10
1654, bez dátumu – Urb. Swozil – na kopaczy oltar fl.10, a ak by dcéra zomrela ešte 20 fl.
3.1.1656 – Anna Klolkowa alias Polyka – 15 czeskych, ty na swieze k oltárzu Sv. Urbana
Overené podľa zachovanej knihy v ŠOA v Skalici, Liber testamentorum divisionum et transactionum 1617-1694 (slov. – lat.), odd. IV. a/22.

[125] ŠOA v Skalici, Pozostalosť ThDr. J. Šáteka, kart. 63 (rok 1629).

[126] ŠOA v Skalici, kanonická vizitácia z roku 1756 (Révaya) – tvrdí podľa akejsi tlačenej knižočky, že vtedy bol posvätený kostol. Kanonická vizitácia z roku 1788 (Batthyányiho) – uvádza prepis listiny o posvätení oltára sv. Urbana spomínaným biskupom. Kanonická vizitácia z roku 1824 (Rudnaya) – píše, že

bol vysvätený 2. februára 1631 a to podľa knižočky, ktorú anonymne vydal istý otec jezuita. Preto kostol slávi výročie svojej vysviacky najbližšiu nedeľu po 2. februári.

[127] ŠOA v Skalici, kanonická vizitácia z roku 1756 (Révaya) – uvádza, že okrem bratstva sv. Urbana si vtedy v kostole zriadila kryptu aj Alžbeta Petö pre seba, manžela a deti.

[128] ŠOA v Skalici, Pozostalosť ThDr. J. Šáteka, kart. 64 (rok 1679) – testament Havel. Uhrovič

[129] ŠOA v Skalici, Pozostalosť ThDr. J. Šáteka, kart. 63, s. 4 a kart. 54 (rok 1697). O možnom spojení cechov sa hovorí už v debnárskych artikuloch z roku 1697.

[130] ŠOA v Skalici, fond Bratstva sv. Urbana, kniha bratstva, 1701, artikul X. a XII.

[131] ŠOA v Skalici, kanonická vizitácia z roku 1756 (Rudnaya) a 1788 (Batthyányiho); – Fond Bratstva sv. Urbana, inventáre z rokov 1751, 1765, 1772; – Pozri Straková, c. d. (v pozn.24), s. 37-38.

[132] ŠOA v Skalici, fond bratstva sv. Urbana, kniha bratstva, 1701. Účty sú vedené prevažne latinsky prípadne starou slovenčinou. V roku 1830 odovzdalo bratstvo majetok mestu.

[133] ŠOA v Skalici, kanonická vizitácia z roku 1817 (Schwarzenbergova), 1824 (Rudnaya) a 1851 (Scitovského).

[134] ŠOA v Skalici, kanonická vizitácia z roku 1824 (Rudnaya); vizitácia z predchádzajúceho roku je totožná s touto a je aj prevedená tým istým arcibiskupom (vizitácie z roku 1817 a 1851 len konštatujú, že ide o oltár sv. Urbana, patriaci vinohradníkom).

[135] Pozri Šátek, c. d. (v pozn.15, 1945), s. 19; – Ten istý, c. d. (v pozn.2, 1946), s. 47–48; – tiež Hromadová, c. d. (v pozn.1), s. 215; – Kahoun, c. d. (v pozn.1), s. 31.

[136] Pri vysvätení išlo hlavne o oltárny stôl a retábulum mohlo vzniknúť aj neskôr. Zachované dielo uvádzanému dátumu formálne nezodpovedá.

[137] Hromadová, c. d. (v pozn.1), s. 215; – *Súpis pamiatok*, c. d. (v pozn.1), s. 104; – Kahoun, c. d. (v pozn.1), s. 31; – Archív Národného pamiatkového a krajinného centra, materiály T 1566 a Z 51 (s poznámkou "opraviť datovanie").

[138] Na obraze je pod pravou čižmou sv. Štefana kráľa čitateľný červený nápis: "Renovatio Anno 1803, Franti$_3$. Zaboy Holič pictor". Len rok obnovy uvádza *Súpis pamiatok*, c. d. (v pozn.1), s. 104.

[139] ŠOA v Skalici, Pozostalosť ThDr. J. Šáteka, kart. 63 (rok 1660).

[140] ŠOA v Skalici, Pozostalosť ThDr. J. Šáteka, kart. 54 (rok 1707). Vo fonde mestského magistrátu sme túto žiadosť v knihách Diarium sessionum magistralium nenašli.

[141] ŠOA v Skalici, Pozostalosť ThDr. J. Šáteka, kart. 65 (rok 1725).

[142] ŠOA v Skalici, fond Cechy v Skalici. Cech čižmársky, príjmy a výdaje, roky 1728-1730.

[143] ŠOA v Skalici, kanonická vizitácia z roku 1756 (Révaya)

[144] ŠOA v Skalici, kanonická vizitácia z roku 1788 (Batthyányiho)

[145] ŠOA v Skalici, kanonická vizitácia z roku 1817 (Schwarzenbergova)

[146] ŠOA v Skalici, kanonická vizitácia z roku 1823-24 (Rudnaya)

[147] ŠOA v Skalici, kanonická vizitácia z roku 1851 (Scitovského)

[148] Hromadová, c. d. (v pozn.1), s. 212; – *Súpis pamiatok*, c. d. (v pozn.1), s. 104.

[149] ŠOA v Skalici, kanonická vizitácia z roku 1788 (Batthyányiho). Podľa tejto vizitácie boli relikvie tohoto svätca pôvodne uložené v menze oltára sv. Urbana.

[150] V preklade – Svätá Mária oroduj za nás.

[151] Pozri predchádzajúci text a pozn. 37.

[152] ŠOA v Skalici, Pozostalosť ThDr. J. Šáteka, kart. 73 a 79 (rok 1627, 5.5.)

[153] ŠOA v Skalici, Pozostalosť ThDr. J. Šáteka, kart. 73 a 79 (rok 1636, 2.1.)

[154] ŠOA v Skalici, Pozostalosť ThDr. J. Šáteka, kart. 63 (rok 1645); meno na testamente je ťažko čitateľné – "Peter Gra..."

[155] Pozri predchádzajúci text a pozn. 19.

[156] ŠOA v Skalici, kanonická vizitácia z roku 1756 (Révaya)

[157] ŠOA v Skalici, kanonická vizitácia z roku 1788 (Batthyányiho)

[158] ŠOA v Skalici, kanonická vizitácia z roku 1817 (Schwarzenbergova)

[159] ŠOA v Skalici, kanonická vizitácia z roku 1823-24 (Rudnaya)

[160] ŠOA v Skalici, kanonická vizitácia z roku 1851 (Scitovszkého); – ŠOA v Skalici, Pozostalosť ThDr. J. Šáteka, kart. 73, s. 47. Podľa tohoto materiálu sochu Panny Márie Loretánskej preniesli do farského kostola 12. Januára 1796, kde bola až do roku 1832. Potom ju nahradil obraz Immaculaty. Ten je podľa Fototéky Ústavu dejín umenia SAV datovaný do konca 18. storočia.

[161] Hromadová, c. d. (v pozn.1), s. 212; – *Súpis pamiatok*, c. d. (v pozn.1), s. 104.

[162] K dobovým predlohám študovaného typu oltárnych retábulí pozri: Straková, c. d. (v pozn.24), s. 86-89.

[163] Obrazový materiál k uvádzaným slovenským oltárom poskytol pre štúdium fotoarchív Národného pamiatkového a krajinného centra v Bratislave. K datovaniam pozri *Súpis pamiatok*, c. d. (v pozn.1), *zv. I*, 1967, s. 137, 345, 491; – *zv. II*, 1968, s. 124, 571, 571, 579; – *zv. III*, 1969, s. 177, 245–246, 258–259, 278, 316–320, 394–395, 460–461, 464–465, 490-491. Pri skalických oltároch uvádzame vlastné datovania.

[164] J. LENHART: *Oltáre v zbierkach slovenských múzeí a galérií.* In: Oltáre v zbierkach múzeí a galérií na Slovensku a v Čechách. Kat. výstavy, SIME '1993. SNG Bratislava 1992, s. 50–51.

[165] *Súpis pamiatok*, c. d. (v pozn.1), s. 245-242. Nami uvádzané datovanie pozri Lenhart, c. d., s. 46-47.

[166] *Súpis pamiatok*, c. d. (v pozn.1), s. 317 uvádza rok 1659. Nami uvádzané datovanie pochádza z H. RADVÁNI: *Trnavské kostoly.* Trnava 1995, s. 4. Píše sa tu, že v roku 1630 dali oltár zhotoviť kanonici Marek a Matej Šenkvickovci.

[167] E. KRIŽANOVÁ: *Oltáre kostolov v Prievidzi, Bojniciach, Brezanoch a Zemianskych Kostoľanoch.* Pamiatky a múzeá, 4, 1955, s. 136-137.

[168] *Súpis pamiatok*, c. d. (v pozn.1), s. 104. Uvádza sa tu, že v roku 1920 boli vykonané opravné páce na rezbách oltárov, na ktorých sa zúčastnil J. Skotnica (reštaurátor?).

[169] V archívnych záznamoch sa stretávame len s jedným rezbárom – "Korwznian Hirndllo bildhawer aneb rezbárz", ktorý bol v roku 1700 vo väzení. Neudáva sa žiadny vzťah k cechovým oltárom. Pozri: ŠOA v Skalici, Pozostalosť ThDr. J. Šáteka, kart. 63 (rok 1700).

[170] K vzťahom Skalice a Rakúska pozri: J. BUCHTA (zost.): *Skalica v minulosti a dnes*, c. d. (v pozn.1), s. 55 n.

[171] Pozri napr. obrazovú prílohu: J. FELMAYER: *Die Altäre des 17. Jahrhunderts im Nordtirol.* Innsbruck 1967.

[172] *Umění baroku na Moravě a Slezsku.* Praha 1996, s. 149. Obrazový materiál k zachovaným moravským barokovým oltárom poskytol fotoarchív Památkového ústavu v Brně.

[173] Tamtiež, s. 375. Realizoval sa oveľa jednoduchší a výzdobou skromnejší návrh.

[174] M. STEHLÍK: *Sochařské kresby Josefa Winterhaldera staršího a Ondřeje Schweigla.* SP FFBU, F 30-31, 1986-1987, s. 76 n. Ondřej Schweigl (1735-1812) na viedenskej Akadémii študoval v rokoch 1755-59.

[175] E. POCHE (ed.): *Umělecké památky Čech, zv. IV.* Praha 1982, s. 312-313. Oltár je dielom L. Wullimanna a F. Georgia, rehoľníka z bavorského Salmansweileru. – Pozri tiež: Havlíčkův Brod, hlavný oltár kostola Nanebovzatia P. Márie (1661), Borovany, hlav. oltár kláštorného kostola Navštívenia P. Márie (1676), či Žlutice, oltáre kostola sv. Petra a Pavla (posledná tretina 17. storočia).

[176] Pozri obrazovú prílohu: R. LAUN: *Studien zur Altarbaukunst in Süddeutschland: 1560-1650.* München 1982.

[177] Pozri: H. KELLER: *Barockaltäre in Mitteldeutschland.* Burg 1939, s. 22 n. a obrazovú prílohu.

[178] K. KALINOWSKI: *Rzeźba barokowa na Śląsku.* Warszawa 1986, s. 41. n.

Foto: Archív NPaKC Bratislava (3, 4, 12); – K. Straková (5-11)

Zunftaltäre der Pfarrkirche in Skalica

(Zusammenfassung)

Skalica gehört zu den ältesten Städten auf dem Gebiet der Slowakei. Den größten Aufschwung erlebte es in der Barockepoche, von der auch der größte Teil der Einrichtung der städtischen Kathedrale - der Kirche des Heiligen Michaels datiert. Einen bedeutenden Teil ihres Interieurs bildet die unikate Kollektion von Seitenzunftaltaren. Die Fachliteratur hat sich diesen Werken nur im geringen Maße gewidmet. Als zünftig wurden nur 4 Altare bezeichnet (Altäre der Heiligen Barbara und Katharina, Altäre des Heiligen Andreas und Urbans), bei 2 davon war die Angehörigkeit festgelegt und die Datierung aller hat in der Zeitspanne des ganzen 17. Jahrhunderts geschwankt.

Die Diplomarbeit mit dem oben angeführten Titel ist der erste Versuch sich die Werke komplexer anzusehen. Akzent wird auf die Verarbeitung des Archivmaterials und den Vergleich mit verwandten Kunststücken gelegt. Die Arbeit hat mehrere neue Erkentnisse gebracht. Sie hat die ursprüngliche Anzahl der heutigen Kunstdenkmäler (10) und ihre Zunftangehörigkeit erklärt. Bedeutung, Funktion, und Sicherung von einzelnen Altären im Rahmen der konkreten Sozialgruppe der Gesellschaft. Im Hinsicht auf die einzelnen Nachrichten hat sie Datierungen der Werke folgenderweise genau angegeben: Atäre der Hl. Barbara und des Hl. Andreas (Schmiede) - 1. Hälfte der 40er Jahre des 17. Jahrhunderts; der Altar der Hl. Kathatina (Schneider) - das Ratabulum nach der Hälfte des 17. Jahrhunderts und die Mensa aus dem 18. Jahrhundert; der Altar des Hl. Stefans (Stiefelmacher) - kurz nach dem Jahr 1707; und der Altar der Jungfrau Maria (Fleischer) gegen das Jahr 1756 mit dem Gemälde aus dem Jahr 1832. Nach der kanonischen Visitationen aus dem Jahr 1817 wurde die ursprüngliche Zuschreibung des Altars des Hl. Andreas der Zimmermannzunft auf die Schmiedezunft (ThDr. J. Šátek) korrigiert, was die Nachrichten über die reichsten Zünfte in der Stadt bestätigen. Ikonographie der Altäre entzieht sich dem üblichen Patronweihen einzelner Handwerke und deshalb fehlen noch bis heute einige Festsetzungen der Seitenplastiken. Die Arbeit widmet sich weiter der Ornamentalanalyse einzelner Werke und ihrer Beziehung zu den zeitgemäßigen Musterbüchern. Im Schlußkapitel befaßt sie sich mit der Einreihung der Skalica-Altäre in den gesamtslowakischen Kontext und sucht ihrer Ursprungsgebiet in umliegenden Ländern.

Die Zunftaltäre von Skalica stellen in unserem Region eine Ausnahmekollektion der Barockaltarschaffung dar, nicht nur mit dem Umfang, sondern auch mit der Typologie und hoher Qualität, vor allem bei den 4 Altären aus dem 17. Jahrhundert. Die unterscheiden sich von den Ohrmuschelaltären in Nové Mesto nad Váhom und Werken im Zisper Gebiet und mit der Qualität überragen sie auch vergleichbare Werke aus Trnava oder Dúbrava. Hier mischen sich Stilprinzipe von Barock und Renaissance. Deutlich sind auch Überreste der mittelalterlichen Tradition und des Manierismus. Die kunsthistorische Erforschung der Zunftaltäre von Skalica ist noch nicht ganz erschöpft, aber ihre Ergebnisse führen schon heute mit der älteren Arbeit über den Hauptaltar der Pfarrkirche (M. Malíková, 1969) in die Geschichte der Slowakei ein weiteres umfangsreiches Barockinterieur ein, das man zu solchen Schmuckstücken wie die Einführung der Gymnasialkirche von Levoča (Leutschau) und das Interieur der Universitätskirche in Trnava (Tyrnau) darstellt.

Oltár Nanebovzatia Panny Márie bývalého farského kostola v Kremnici

Barbara BALÁŽOVÁ

Bývalý farský kostol Blahoslavenej Panny Márie v Kremnici jestvuje síce dodnes v povedomí slovenských historikov umenia ako významné dielo slovenského baroka, avšak doteraz mu nebola venovaná žiadna komplexná štúdia. Zrejme to spôsobil fakt, že kostol bolo potrebné pre statické poruchy v roku 1880 rozobrať, a dnes máme k dispozícii len archívne materiály a fragmenty maliarskej a sochárskej vnútornej výzdoby. Práve preto som sa pokúsila vo svojej práci zdokumentovať postup prác na hlavnom oltári kostola na základe dostupných archívnych materiálov. Pracovala som s nespracovanými spismi kremnickej mestskej magistratúry v Štátnom okresnom archíve v Kremnici, pričom som ich porovnávala s kanonickými vizitáciami v Štátnom okresnom archíve v Kremnici a Archíve Rímskokatolíckeho biskupského úradu v Banskej Bystrici.

Materiály z polovice 18. storočia informujú priamo o neskorobarokovej prestavbe kostola a spisy z 19. storočia poskytujú poznatky o likvidácii kostola a rozpredaji vnútornej výzdoby. Tieto dodnes zachované fragmenty neboli zatiaľ nikým dôkladne identifikované a katalogizované, hoci sa jedná o diela pre Slovensko významných umelcov – maliara Antona Schmidta (1706-1773) a sochára Dionýza Stanetiho (1710-1767).[1]

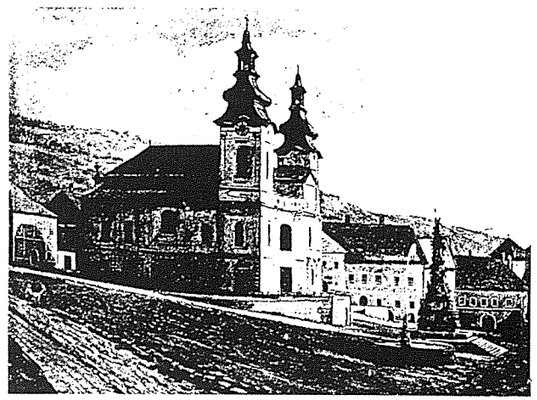
Kedy mestský magistrát Kremnice začal prvýkrát uvažovať o celkovej neskorobarokovej prestavbe farského kostola, nie je presne archívne doložené. Práce na exteriéri a interiéri pravdepodobne začali niekedy po roku 1755,[2] kedy bol kostol 21. septembra nanovo konsekrovaný po dlhom období silného reformačného hnutia.[3] Zo zápisu v kuriálnom protokole z 19. januára 1764[4] sa dozvedáme, že už 8. augusta 1760 bol podpísaný prvý kontrakt so sochárom Dionýzom Stanetim na štukatérske práce na fasáde farského kostola. V tom čase teda už museli byť hrubé murárske práce z väčšej časti ukončené. Okrem toho 22. apríla 1760 podpísal Anton Schmidt, štiavnický maliar, zmluvu s mestským magistrátom Kremnice na freskové maľby kostola.[5] V Štátnom okresnom archíve v Kremnici sa nachádza popis ikonografie výmaľby farského kostola, ktorý zrejme tvoril súčasť zmluvy mestskej rady s Antonom Schmidtom.[6]

A práve *„Vorstellung des Gemals in gewölb, in der Leblichen ältesten Statt Cremitz, in ney erbauter Statt und Pfar Kürchen“* (Predstavenie maľby v klenbe v novostavanom mestskom a farskom kostole slávneho starobylého mesta Kremnice) začína opisom umiestnenia ústrednej témy celej ikonografickej koncepcie Nanebovzatia Panny Márie na hlavný oltárny obraz: *„Nro 1 Haubt=seglich stellet diese Kürchen Maria Himmelfart vor, und ist auch vorhin der allerseligsten Mutter Gottes Mariä (:als vorbitterin diser Statt:) zur Ehr erbauet worden, wie in den neyen Altar=blat abermall in herlichen Glori zu ersehen, hiemit ober sich in Sanctuario ist vorgebildet die aller heiligste Dreyfaltigkeit, sie gleichfals zu empfangen, mit einem herunter fligenden Engl, welcher sie mit zwölf Stern Krönet, gemäss jenem wass Ioannes in eyner Göttlicher Offenbahrung am 12 Capitl 1sten Vers uns Lehret, In capite Corona Stellarum duodeci.“* (V prvom rade predstavuje tento kostol predovšetkým Nanebovzatie Panny Márie a je tiež nedávno vystavaný vo všetkom ku cti Matky Božej Márie /:ako

prosebnice tohoto mesta:/, ako je to opätovne vidieť na novom oltárnom obraze v nádhernej oslave, nad týmto je v sanktuáriu zobrazená najsvätejšia Trojica, je prijímaná /Panna Mária/ zhora nadol letiacim anjelom, ktorý ju ovenčuje dvanástimi hviezdami, zodpovedajúc tomu, čo nás učí sv. Ján Evanjelista v Zjavení apoštola Jána v dvanástej kapitole v prvom verši „na jej hlave veniec z dvanástich hviezd“.)

Najzaujímavejšie v súvislosti s oltárnou výzdobou je to, že výjav Nanebovzatia Panny Márie priamo pokračoval zobrazením najsvätejšej Trojice a Korunovaním Panny Márie zhora letiacim anjelom, pričom sa však jednalo už o freskovú maľbu. Vznikala tu teda veľmi zaujímavá vzájomná spolupráca techník – maľba na plátne, freska, sochárska výzdoba a samotná architektúra hlavného oltára, a je jasné, že v prípade kremnického farského kostola nie je možné tieto jednotlivé zložky oddeliť. Ich hlavnou úlohou bolo totiž najmä podporiť ilúziu jednotného priestoru, v ktorom sa odohrával výjav Nanebovzatia Panny Márie.

Pre vnútornú úpravu kostola v 18. storočí bola dôležitá predovšetkým ikonografická koncepcia celkového interiéru. Až potom sa uvažovalo o výzore jednotlivých oltárov, ku ktorým sa vytvárali samostatné návrhy alebo modely, podľa ktorých sa všetky remeselné práce realizovali a spájali dohromady ako skladačka. V „Überschlagu“ (rozpočte) na sochársku výzdobu hlavného oltára farského kostola, ktorý predložil 13. marca 1761 Dionýz Staneti, sa spomína nejaký „Riess“ (náčrt), podľa ktorého budú realizované všetky sochárske práce.[7] Až podľa Stanetiho listu mestskému magistrátu z 19. januára 1764 sa dozvedáme, že spomínaný náčrt hlavného oltára vytvoril Anton Schmidt, akademický maliar[8] podľa doteraz ešte bližšie neznámej koncepcie. Tento náčrt však bol neskôr pozmenený, pravdepodobne preto, že mestská rada chcela oltár honosnejší a zdobnejší ako bol pôvodný návrh hlavného oltára.[9] V prípade samotného hlavného oltára teda verbálny popis nahradil maliarsky

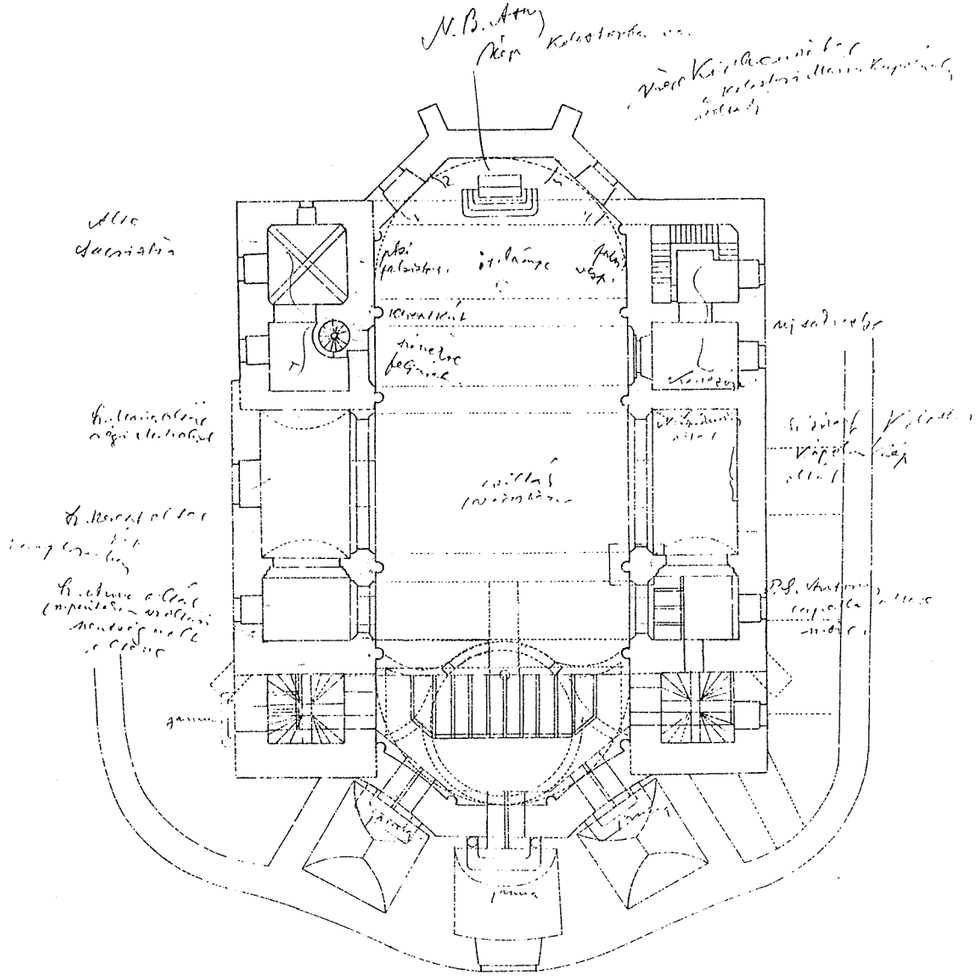


1. Južná časť námestia v Kremnici s farským kostolom (olejomaľba V. Angyala, pred r. 1880)

náčrt práce, ktorý pravdepodobne tvoril súčasť zmluvy.

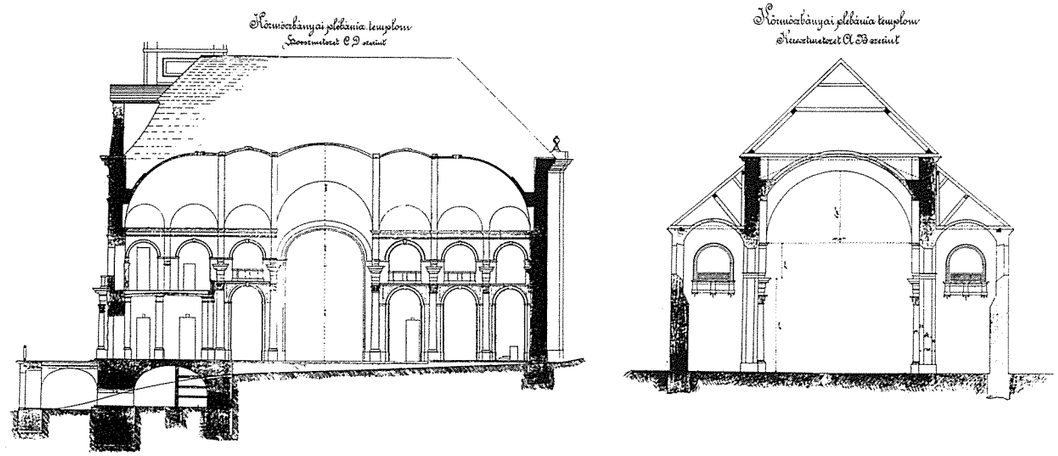
Okrem nákresu hlavného oltára museli tiež existovať nákresy vedľajších oltárov, pretože v *„Überschlagu“* Dionýza Stanetiho sa tiež hovorí *„Vor die zwey Saiten Altär, Kreütz et Josephi Altar L: den Riess fl. 550“* (za dva bočné oltáre – oltár sv. Kríža a oltár sv. Jozefa podľa nákresu 550 zlatých)[10] a ďalšie štyri bočné oltáre sa spomínajú vo vyúčtovaní so sochárom Dionýzom Stanetim z roku 1764 *„Lauth Curial Prothocoll d 20te Xbr 1762 vor die 4 Kleineren Altar lauth Abrissen fl. 850“* (podľa kuriálneho protokolu z 20. októbra 1762 za štyri menšie oltáre podľa nákresov 850 zlatých).[11] Kto bol však autorom týchto nákresov, bližšie špecifikované nikde nie je. Nedá sa teda s istotou povedať, že to bol Anton Schmidt, aj keď v prípade hlavného oltára je to archívne doložené.

Problémom, ktorým sa zatiaľ slovenská história umenia nezaoberala, je to, o aké oltáre vlastne v bývalom kremnickom farskom kostole išlo. Je to však možné zistiť jednak z pôvodných archívnych materiálov vzťahujúcich sa k rekonštrukcii kostola z polovice 18. storočia, jednak z kanonických vizitácií z 1. polovice 19. storočia.



2. Pôdorys niekdajšieho far. kostola s rukopisnými poznámkami P. Križka (ŠOKA v Kremnici)

Podľa kanonickej vizitácie z roku 1820[12] bolo vo farskom kostole sedem oltárov. *„Preperiuntur in hac Ecclesia Altaria Septem. Altare Maius B: V: Mariae in Coelos Assumptae secundum a parte dextera aeque B: Virginis in hac ara prostat Statua B: Virginis Iesulum in ulnis gestans, habet Catenam argenteam 10ae Probae. Appendens 8 Lothones, ex oblato per consortem Georgii Schreiner die 8a Aprilis 1820 facto. Tertia Ara in eadem dextra parte est Sanctae Crucis, supra quam est affigies Crucifixi Magna eleganter picta. Quarta Ara est S: Annae Iconem in tela pictam habens. Quintum Altare es S: Joannis Nepomuceni Statuam eiusdem in auratam habens. Sextum S: Josephi Nutrilii Iesu, super quo est imago eiusdem Magna Aeque eleganter picta. Septimum est S: Antonii de Padua imaginem eiusdem Sancti pictam habens."* (V kostole je



3. Zameranie far. kostola pred zbúraním – pozdĺžny a priečny rez (ŠOKA v Kremnici)

sedem oltárov. Hlavným je oltár zasvätený Panne Márii Nanebovzatej, druhým oltárom na pravej strane je tiež oltár Panny Márie. Na tomto oltári je socha Panny Márie s Ježiškom v náručí, na soche je strieborná reťaz vážiaca osem lótov, ktorú zhotovila dielňa Juraja Schreinera 8. apríla 1820. Tretí oltár je oltár sv. Kríža, na ktorom je umiestnený krásne namaľovaný obraz Ukrižovania. Štvrtým je oltár sv. Anny, ktorá je namaľovaná na obraze. Piatym je oltár sv. Jána Nepomuckého s pozlátenou sochou svätca. Šiesty je oltár sv. Jozefa, pestúna Ježišovho, nad ktorým je obraz toho istého (svätca) krásne namaľovaný. Siedmym je oltár sv. Antona Paduánskeho, ktorý má obraz tohoto svätca).

Pri porovnaní tohoto súpisu s pôvodnými materiálmi ku rekonštrukcii kostola dostaneme zhodný výsledok. V jednom z listov Dionýza Stanetiho mestskej rade totiž sochár píše, že vyhotovil sochárske práce pre *„hoch Altar"* (hlavný oltár), *„2 grosse Seithen= alss Creütz und Josephi Altär"* (dva veľké bočné oltáre – oltár sv. Kríža a oltár sv. Jozefa), *„2do= alss frauen und Nepomuceni"* (oltár Panny Márie a oltár sv. Jána Nepomuckého) a *„2do= alss Anna und Antoni"* (oltár sv. Anny a oltár sv. Antona Paduánskeho).[13] A po porovnaní týchto dvoch popisov s plánom kostola vyhotovenom pri demolácii kostola v roku 1880, kde Pavol Križko (v tom čase mestský archivár) zaznačil presné umiestnenie jednotlivých oltárov (obr. 2),[14] je jasné priestorové rozvrhnutie celej oltárnej výzdoby.

Prvou archívnou listinou, kde sa spomína hlavný oltár farského kostola, je už spomínaný *„Überschlag"* Dionýza Stanetiho zo 16. marca 1761. Tento rozpočet je treba chápať zrejme ako zmluvu medzi Dionýzom Stanetim a mestským magistrátom na sochárske práce, pretože pod týmto návrhom rozpočtu je dodatok Antona Körmendyho, ktorý píše, že mestský magistrát ho požiadal dohodnúť sumu 1338 zlatých za vymenované sochárske práce, napriek tomu, že sochár za ne žiadal 1438 zlatých.

Aj keď mestský magistrát podpísal ako prvý práve kontrakt na sochársku výzdobu farského kostola so Stanetim, Staneti sám neorganizoval celú úpravu hlavného oltára, pretože archívne materiály z rokov 1761-1767 ukazujú, že sa na



4. *A. Schmidt:* Nanebovzatie P. Márie *(Kremnica, kostol františkánov)*

tejto práci podieľalo niekoľko majstrov. S každým z nich podpísal mestský magistrát zmluvu na presne špecifikovanú prácu a každý z nich bol sám za svoju prácu zodpovedný.

Tak už v roku 1762 bola podpísaná zmluva s Jakubom Mayerom, štiavnickým pozlacovačom, na práce na hlavnom oltári,[15] pričom zo zmluvy ďalej vyplýva, že Jakub Mayer spolu so svojimi tovarišmi robili pozlacovanie a mramorovanie už zhotovenej stolárskej a murárskej práce.[16] Pravdepodobne sa teda Jakubovi Mayerovi môže pripísať realizácia povrchovej úpravy celej oltárnej architektúry v rokoch 1761-1763 s výnimkou sochárskych prác.

Na stolárske práce nielen hlavného oltára, ale aj celej vnútornej výzdoby farského kostola, bol povolaný zase kremnický stolársky majster Jakub Thurmer.[17]

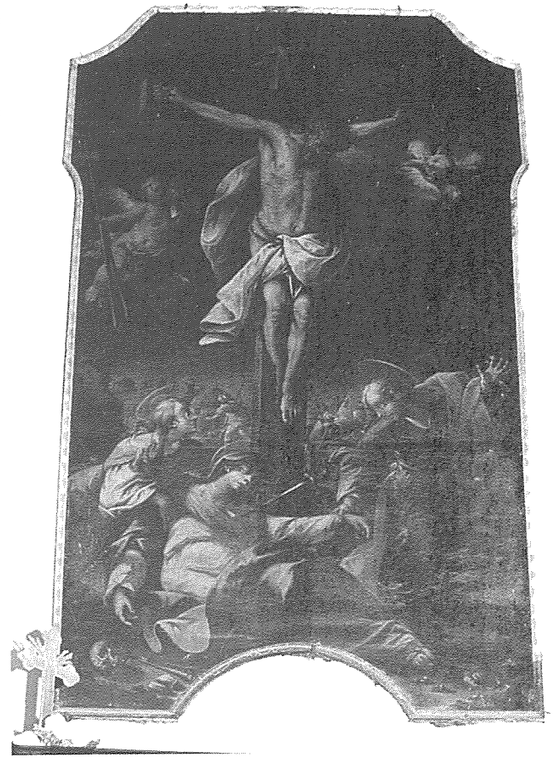
Zmenu v celkovej koncepcii spomína viac majstrov – vo svojich vyúčtovaniach menujú práce na zmenenom hlavnom oltári a účtujú si sumy za prerábanie už hotových vecí. Na rozdiel od Jakuba Thurmera, ktorý pracoval pre farský kostol až do konca prestavby v roku 1767, meno Jakuba Mayera sa po roku 1763 z celkových vyúčtovaní stratilo a nahradilo ho meno Baltazára Ferdiga, maliara a pozlacovača. Je možné, že Jakub Mayer buď zomrel, alebo mestský magistrát nebol s jeho prácou spokojný a povolal iného majstra. Práve Baltazár Ferdig si totiž účtoval sumu 650 zlatých za zmenenie hlavného oltára,[18] ktoré však pravdepodobne súvisí už so spomenutou zmenou celej koncepcie. Baltazár Ferdig teda pokračoval v práci Jakuba Mayera len na povrchovej úprave architektúry hlavného oltára, pretože na pozlacovanie sochárskej časti už bol najatý iný majster – Štefan Völtsey, maliar a pozlacovač z Kremnice.[19]

Čo sa týka obrazu hlavného oltára, zmluva medzi Antonom Schmidtom a mestským magistrátom sa zatiaľ nenašla. Existuje len potvrdenka z 18. júna 1762, kde sa spomína obraz hlavného oltára so znázornením Nanebovzatia Panny Márie[20] a vyúčtovanie mestského magistrátu k 22. februáru 1772, ku ktorému prišlo na základe Schmidtovej žiadosti o vyplatenie zvyšku z vopred dohodnutej sumy na freskovej výzdobe a oltárnych obrazoch farského kostola vo výške 150 zlatých.[21] Samotný Anton Schmidt mal v realizácii vnútornej výzdoby farského kostola pravdepodobne samostatné a výsadné postavenie pre svoj titul *„akademische mahler"*. Mestský magistrát u neho objednal nielen freskovú výmaľbu klenby, ale aj päť obrazov novovytváraných oltárov. Okrem priamej práce na interiérovej výzdobe bol zrejme práve Anton Schmidt tým

človekom, ktorý po výtvarnej stránke zaštítil celé toto podujatie napriek tomu, že po dokončení freskovej výzdoby klenby samotné oltárne obrazy maľoval v Banskej Štiavnici. Dokumentuje to žiadosť mestského magistrátu o maliarove ocenenie oltárnej výzdoby, o ktoré ho mestská rada žiadala na svojom zasadaní dňa 12. decembra 1762.[22]

Podľa už spomenutej základnej zmluvy na vnútornú výzdobu farského kostola zo 16. marca 1761 bola Stanetimu zadaná sochárska časť hlavného oltára pozostávajúca z prác na tabernákule, hornom nadstavci, ráme hlavného oltára a samostatne menovaných sochách štyroch cirkevných otcov. Zaujímavé je v súvislosti so sochami cirkevných otcov uvedenie dvoch váz, ktoré majú byť umiestnené v oknách a tvoriť tak pravdepodobne súčasť hlavného oltára.[23] V špecifikácii už vyhotovených sochárskych prác z 20. februára 1763 je viditeľné, že k tomuto dátumu už boli dokončené všetky práce dohodnuté v zmluve s výnimkou sôch štyroch cirkevných otcov.[24]

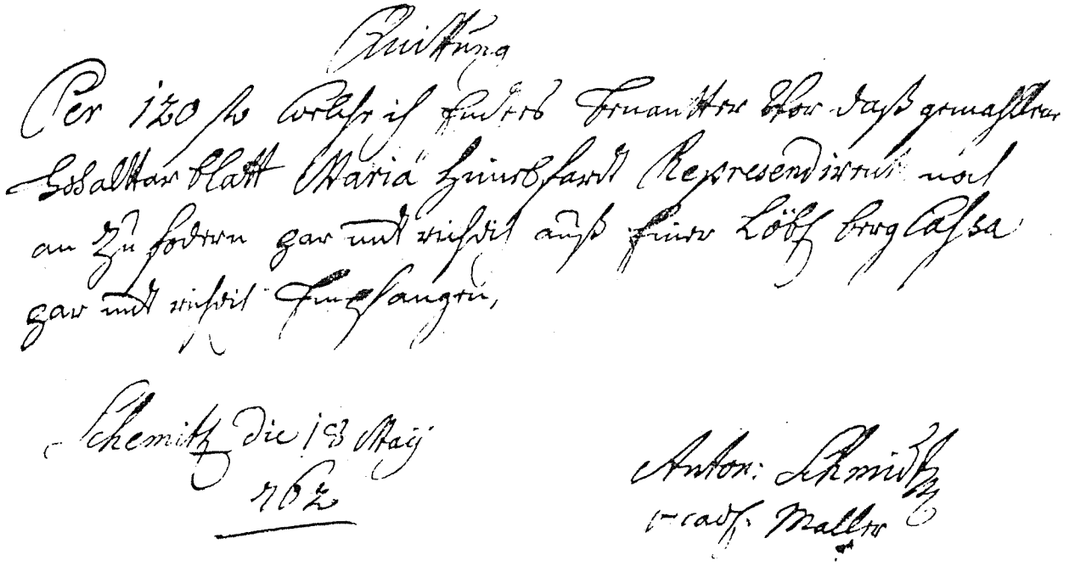
Až do roku 1763 teda všetky práce prebiehali podľa pôvodného plánu, ale v roku 1764 musela nastať už spomenutá zmena, pretože Staneti píše 4. januára 1764 list mestskej rade,[25] kde navrhuje vyššie sumy za realizáciu sochárskych prác. Hlavným dôvodom, ktorý tu uvádza, je to, že vyhotovil oveľa viac prác ako bolo dohodnuté podľa nákresu, ktorý doplňoval kontrakt. Tieto práce neboli pôvodne vôbec plánované a Staneti uvádza, že musel použiť pri ich realizovaní vlastné peniaze vo výške 800 zlatých, pretože sa jednalo o sumu, ktorú použil okrem iného na vyplácanie týždennej mzdy svojim tovarišom. Na tento Stanetiho list zareagovala mestská rada na svojom zasadaní 19. januára 1764 vyhotovením vyúčtovania, ktoré obsahuje ešte pôvodné nezmenené sumy za jednotlivé práce podľa základného kontraktu zo 16. marca 1761.[26] Ešte v ten istý deň je datovaný Stanetiho ďalší list mestskej rade, kde veľmi podrobne rozpisuje dôvody, pre ktoré by mala mestská rada uznať spomínané vyššie ceny sochárskych prác.[27]



5. *A. Schmidt:* Ukrižovaný *(Kremnica, kostol františkánov)*

Nie sú mi jasné všetky okolnosti vytvárania výzdoby farského kostola, pretože je možné ich rekonštruovať len na základe útržkov, v tomto prípade práve zo Stanetiho hľadiska, pretože zachované sú len jeho listy mestskej rade, no stanovisko mestskej rady nepoznáme. V roku 1762 totiž zvolili sochára do mestskej rady ako *„Tribunus Plebis"* (zástupca ľudu) pre roky 1763-1764,[28] a to znamená, že Staneti sa zúčastňoval zasadaní a rozhodnutie mestskej rady si vždy vypočul osobne.

Tu by bolo potrebné zmieniť sa o spoločenskom postavení samotného sochára. V pozemkovej knihe kremnického mestského magistrátu z rokov 1739-1771 je zápis z 31. júla 1747, kde sa hovorí, že *„Herr Dionisius Steinetti, bildhau-*

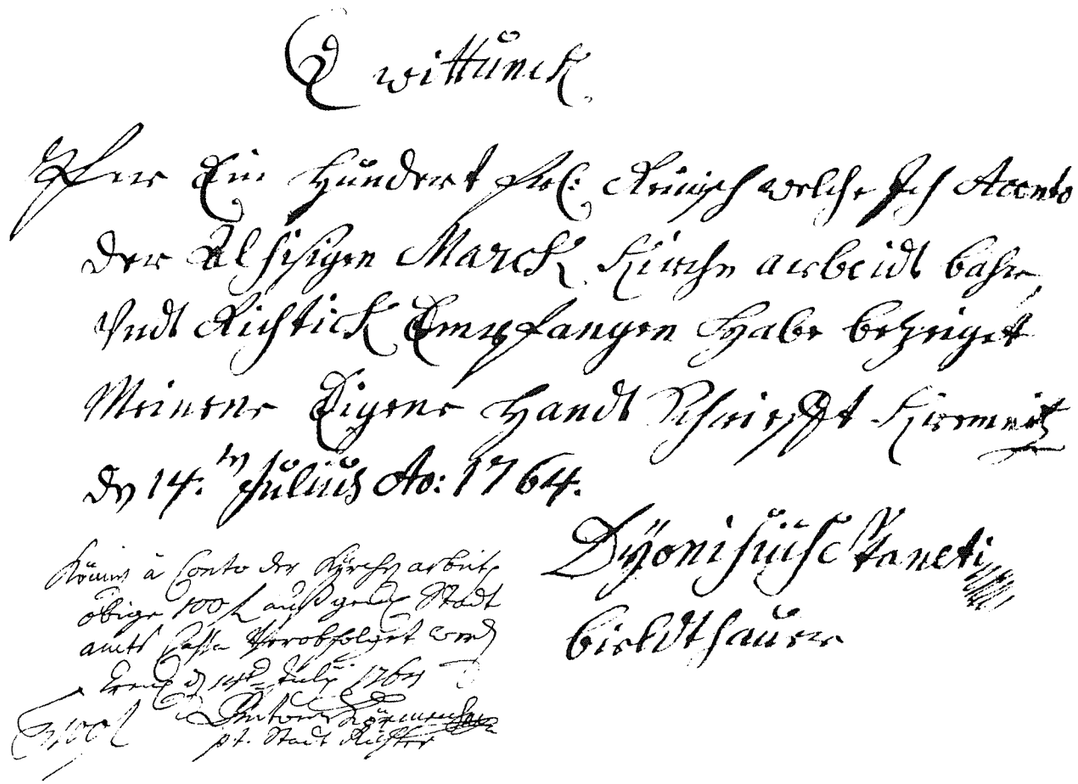


6. *Potvrdenka z 18.5.1762 s podpisom Antona Schmidta (ŠOKA v Kremnici)*

er" kúpil od Zuzany Clementovej dom na Dolnej ulici za 600 zlatých.[29] Avšak ako bližšie situovanie sa uvádzajú len susedné domy a ich majitelia.[30] Pravdepodobne sa dnes jedná o dom č. 73 na Dolnej ulici. Aj podľa tejto lokalizácie je jasne viditeľné, že Dionýz Staneti nikdy nezaujal miesto medzi kremnickou nobilitou a neprekročil tak rámec svojho spoločenského postavenia remeselníckeho majstra.

Ďalším Stanetiho listom je list z 10. apríla 1764,[31] ktorý sčasti ilustruje situáciu v meste. Pravdepodobne práce nešli takým tempom, ako by si všetci želali a Staneti sa dostal do nezávideniahodnej situácie, kedy ho mestská rada súrila s dokončením všetkých prác. V tomto liste sa zaviazal dokončiť zmluvne dohodnuté práce do nastávajúcej Veľkej noci a vyrovnať tak voči mestu všetky svoje záväzky.

V tejto súvislosti je potrebné si uvedomiť, že 26. až 28. júla 1764 boli na návšteve Kremnice synovia Márie Terézie budúci cisár Jozef II. a jeho brat Leopold. A práve v denníku princa Leopolda z návštevy stredoslovenských banských miest sa spomína raňajšia omša 27. júla vo farskom kostole v Kremnici.[32] Je úplne samozrejmé, že počas návštevy muselo byť všetko v meste dokonalé, a tak tu vzniká otázka, ako bol vyriešený interiér farského kostola. Určite celá výzdoba kostola dokončená nebola, aj keď k jej dokončeniu do tohto termínu všetko pravdepodobne smerovalo.[33] Sám Staneti 14. augusta 1764 dodatočne predložil *„Auszigel"* (výňatok),[34] kde menuje vyhotovenie sôch sv. Floriána a sv. Donáta, dvoch veľkých anjelov patriacich k hlavnému oltáru, dve kostolné lavice a ďalšie súčasti hlavného oltára ako baldachýn a bližšie nešpecifikované ozdoby spolu za 455 zlatých, ktoré boli vyhotovené pri príležitosti návštevy.[35] Zrejme teda tieto sochárske práce boli naplánované ako rozšírenie výzdoby kostola pri vysokej návšteve. Podľa sumarizácie výdavkov mestskej pokladnice je



7. *Potvrdenka zo 14.7.1764 s podpisom Dionýza Stanetiho (ŠOKA v Kremnici)*

však jasne viditeľné, že práce pokračovali až do roku 1767, pričom najrozsiahlejšia stavebná aktivita sa týka práve rokov 1763-1765.[36]

Je veľmi pravdepodobné, že čo najväčšie množstvo prác sa dokončilo pred návštevou a zvyšná chýbajúca časť celkovej výzdoby bola provizórne nahradená takým spôsobom, ako bola vytvorená slávobrána v dolnej časti námestia. To znamená akási „potemkiáda" zo sádrokartónu, dreva a iných dočasných materiálov, ktoré po namaľovaní a povrchovej úprave tvorili dokonalú ilúziu barokovej oltárnej architektúry.

K sochárskym prácam hlavného oltára farského kostola som už ďalšie archívne materiály nenašla. Stanetiho meno sa síce objavuje ešte v koncoročnej sumarizácii výdavkov mestskej pokladnice za rok 1766, ale bez bližšej špecifikácie práce.[37]

Je veľmi obtiažne vyčísliť, koľko vlastne bolo Stanetimu vyplatených peňazí za práce na hlavnom oltári, pretože sa podieľal nielen na výzdobe hlavného oltára, ale aj všetkých bočných oltárov, kazateľnice, spovedelnice a organovej tribúny. Napríklad suma požadovaná v roku 1764 za všetky práce pre farský kostol vo výške 4.054 zlatých sa zdá relatívne vysoká, ak si uvedomíme, že ročný plat kapelníka farského kostola v tom čase bol 150 zlatých.[38] Z toho vyplýva archívne podložený názor, že v tejto sume boli za-

rátané aj náklady na materiál a mzdy jednotlivým Stanetiho tovarišom. Okrem toho nie je jasné, koľko peňazí v skutočnosti vyplatil mestský magistrát Stanetimu a hlavne, či uznal zmenenú špecifikáciu, ktorú Staneti začiatkom roka 1764 predložil.[39]

Posledným dátumom vzťahujúcim sa na vnútornú výzdobu farského kostola Blahoslavenej Panny Márie v Kremnici je 16. august 1767, kedy bol kostol slávnostne vysvätený grófom Antonom Révayom na sviatok Nanebovzatia Panny Márie.[40] K tomuto dátumu teda museli byť určite už všetky práce na celkovej prestavbe farského kostola hotové.

Prestavba kremnického farského kostola na námestí patrila pravdepodobne k najveľkolepejším projektom neskorého baroka na Slovensku. Kostolu sa však stala osudná banská ťažba, ktorá bola jednak podstatným finančným zdrojom prestavby, jednak príčinou jeho záhuby. Poddolovaním námestia bol kostol v roku 1880 staticky poškodený natoľko, že ho nebolo možné dostupnými prostriedkami udržať.

Nasledujúca časť je venovaná osudu maliarskej časti vnútornej výzdoby – diela Antona Schmidta a tiež sochárskej časti – diela Dionýza Stanetiho na základe archívnych materiálov.

Jasnejším sa ukazuje osud a identifikácia plátien Antona Schmidta. Citovaná kanonická vizitácia z roku 1820 veľmi presne špecifikuje, ktorý z oltárov mal ako ústredný prvok sochu, a ktorý obraz. Tu nastupuje porovnanie týchto údajov so spomenutým konečným vyúčtovaním mestskej pokladnice s Antonom Schmidtom, ku ktorému prišlo až v roku 1772.[41] Kým v Schmidtovej žiadosti o doplatok 150 zlatých sa hovorí o oltárnych obrazoch len všeobecne, vo vyúčtovaní sa presne definuje, že išlo o päť obrazov – *„vor das grosse Altar Blath 420 fl."* (za veľký oltárny obraz 420 zlatých), *„vor die 2 grosseren Altar Bläther a 200 fl. 400 fl."* (za dva väčšie oltárne obrazy po 200 zlatých, spolu 400 zlatých), *„vor die 2 kleineren Deto a 100 fl. 200 fl."* (za dva menšie oltárne obrazy po 100 zlatých, spolu 200 zlatých).

Po porovnaní s kanonickou vizitáciou z roku 1820 a listom Dionýza Stanetiho zo 4. januára 1764 je teda možné s určitosťou povedať, že Anton Schmidt vyhotovil pre farský kostol tieto obrazy: obraz hlavného oltára so znázornením Nanebovzatia Panny Márie za 420 zlatých, dva obrazy pre väčšie bočné oltáre – sv. Kríža a sv. Jozefa – spolu za 400 zlatých a dva obrazy pre menšie bočné oltáre – sv. Anny a sv. Antona Paduánskeho[42] – spolu za 200 zlatých.

Čo sa však s týmito plátnami stalo po zrútení farského kostola?

Osud jednotlivých oltárnych plátien je presne archívne doložený, po zrútení farského kostola boli všetky prenesené do kláštorného kostola sv. Františka v Kremnici, ako to dokumentujú poznámky Pavla Križka na pláne farského kostola z roku 1880.[43] Na severnej stene presbytéria sa nachádza zavesený obraz hlavného oltára so znázornením výjavu Nanebovzatia Panny Márie.[44]

Okrem obrazu hlavného oltára s výjavom Nanebovzatia Panny Márie (obr. 4) sa v lodi františkánskeho kostola nachádzajú zavesené na severnej stene aj dve ďalšie olejomaľby na plátne, ktoré majú obe zhodný formát i rám. Na jednom z obrazov je znázornené Kristovo Ukrižovanie (obr. 5) a na druhom výjav Smrť sv. Jozefa. Môžeme ich pomerne s istotou identifikovať ako obrazy z dvoch väčších bočných oltárov bývalého farského kostola – oltár sv. Kríža a oltár sv. Jozefa. Avšak nestratili sa ani dve ďalšie Schmidtove plátna pre farský kostol spomenuté vo vyúčtovaní. V majetku Rímskokatolíckeho farského úradu v Kremnici sú totiž aj plátna z oltára sv. Anny a sv. Antona Paduánskeho, ktoré uzatvárajú celkový počet diel Antona Schmidta pre bývalý kremnický farský kostol Nanebovzatia Panny Márie v rozpätí rokov 1760-1763.[45]

Oveľa komplikovanejším je osud sochárskej výzdoby. Jednak preto, že bola omnoho početnejšia ako päť oltárnych plátien, a jednak preto, že nikde v archívnych materiáloch sa jednotlivé sochy menovite nespomínajú a nikdy ani nebol



8. *D. Staneti:* Sv. Hieronym, *detail (Kremnica, Múzeum mincí a medailí)*



9. D. Staneti: Sv. Ambróz *(Tesárske Mlyňany, far. kostol)*

urobený ich súpis. Dôležité informácie o rozpredávaní vnútorného zariadenia kremnického farského kostola po roku 1880 podáva vo svojej práci Cirkevné dejiny mesta Kremnice Michal Matunák.[46] Podľa jeho dvojstranového záznamu z rozpredaja inventáru jednotlivým záujemcom som sa dopátrala k spisu v Štátnom okresnom archíve v Kremnici vzťahujúcemu sa na tento predaj[47] a zistila tak, kde sa nachádzajú niektoré Stanetiho sochy, ktoré boli doteraz považované za stratené alebo nezvestné. Koncom minulého a začiatkom 20. storočia bola pravdepodobne otázka predaja sôch v Kremnici ešte veľmi aktuálna. Pôvodne boli súčasti výzdoby roztratené po celom meste (zámocký karner, byt zámockého strážnika, loretánska kaplnka kláštorného kostola a mestský pivovar), no v roku 1893 boli rozhodnutím mestskej rady všetky sústredené do južného krídla mestského pivovaru.[48]

V roku 1894 bola časť výzdoby farského kostola premiestnená do kremnického mestského múzea.[49] Išlo však väčšinou o menšie predmety ako vázy, hlavice stĺpov, časti organu a iné, zo sochárskej výzdoby to boli len dve anjelské hlavičky a dvaja anjelikovia (putti).[50]

V tom istom roku o sochy prejavilo záujem Magyar Iparművészeti Múzeum v Budapešti, ktorému mesto v roku 1897 niektoré zapožičalo.[51]

O zvyšok výzdoby sa v roku 1907 zaujímal gróf Štefan Ambrózy z Tesárskych Mlyňan, ktorý jej časť skutočne kúpil.[52] Grófova zbierka pravdepodobne budila veľký záujem, pretože ju dokonca uvádza Kornél Divald v reportáži z cesty po slovenských pamiatkach, pričom píše, že barokové sochy z Kremnice dal gróf umiestniť do samostatného pavilóna vo svojej záhrade.[53] Avšak tak ako v prípade zapožičania sôch Magyar Iparművészeti Múzeum, ani v prípade predaja sôch grófovi Ambrózymu nebol urobený ich súpis. Doteraz historici umenia uvádzali,[54] že išlo o deväť sôch, dnes v Múzeu mincí a medailí v Kremnici, a štyri sochy v Slovenskej národnej galérii v Bratislave a Slovenskom národnom múzeu v Bratislave.[55] Spolu by teda malo ísť o trinásť sôch. V kostole Zvestovania Panne Márii v Tesárskych Mlyňanoch sa mi podarilo objaviť chýbajúce sochy cirkevných otcov – sv. Ambróza a sv. Augustína (obr. 9, 10), a to znamená, že pôvodne gróf kúpil viac sôch, ako sa dodnes predpokladalo.[56] Sochy sú umiestnené na podstavcoch po stranách hlavného oltára, no nie je na nich zachované pôvodné pozlátenie, ale sú celé pretreté bielou olejovou farbou so silne zažltnutým lakovým filmom, čo zrejme doteraz sťažovalo ich identifikáciu.

Deväť sôch z kaštieľa grófa Ambrózyho bolo vrátených po druhej svetovej vojne do Kremnice. Eva Toranová síce vo svojom článku tvrdí, že „Spomínaných deväť plastík kúpilo mesto Kremnica z mlyňanských zbierok späť roku 1948 za 100.000 Kčs; plastiky sú teraz uložené v kremnickom múzeu“,[57] no podľa poznámky vzťahujúcej sa k tejto vete autorka čerpala z ústnej informácie v kremnickom múzeu. Z obdobia 1946-1957 neexistuje o tejto kúpe žiaden záznam v spisoch Okresného národného výboru v Kremnici (Štátny okresný archív v Kremnici), a taktiež neexistuje žiadna kúpno-predajná zmluva z týchto rokov, ktorá by túto informáciu potvrdzovala. Spoľahlivým rokom v súvislosti s návratom sôch do Kremnice je až rok 1956, kedy bolo deväť sôch zapísaných do prírastkovej knihy múzea bez bližšieho uvedenia spôsobu nadobudnutia.[58]

Pravdepodobne po druhej svetovej vojne sa dostali do Slovenského národného múzea v Martine sochy starozákonného svätca a svätice a dve ženské figúry,[59] z ktorých tri sochy sú momentálne umiestnené v expozícii SNG v Bratislave.[60]

Množstvo sôch z vnútorného zariadenia farského kostola však zostalo v Kremnici. Časť bola zložená v zámockom karneri, z ktorého boli do Múzea mincí a medailí v Kremnici prenesené štyri Stanetiho sochy.[61] Zvyšok sochárskej výzdoby bol v bývalom mestskom pivovare pravdepodobne až do osemdesiatych rokov 20. storočia, kedy boli pracovníčky Múzea mincí a medailí v Kremnici naň upozornené obyvateľmi Kremnice.[62] Okrem samotných sôch je dnes v depozite múzea uložených množstvo fragmentov dekoratívnej výzdoby ako konzoly, vázy, ružice, girlandy, volúty, hlavice a jedno menšie tabernákulum pravdepodobne z niektorého z bočných oltárov.

Tento bohatý materiál dielne Dionýza Stanetiho však stále čaká na podrobné umeleckohistorické spracovanie v kontexte slovenského i európskeho barokového umenia.



10. D. Staneti: Sv. Augustín *(Tesárske Mlyňany, far. kostol)*

Na záver by som sa chcela poďakovať doc. PhDr. Márii Pötzl-Malíkovej DrSc. za odborné vedenie a osobnú podporu počas celej mojej práce na tomto príspevku.

Ďakujem tiež Mgr. Adriane Ezrovej, riaditeľke Štátneho okresného archívu v Kremnici, Mgr. Marianne Novotnej, riaditeľke Múzea mincí a medailí v Kremnici, Rímskokatolíckemu biskupskému úradu v Banskej Bystrici, Rímskokatolíckemu farskému úradu v Kremnici, Rímskokatolickemu farskému úradu v Tesárskych Mlyňanoch, všetkým ochotným kostolníkom, vrátnikovi z Arboréta v Tesárskych Mlyňanoch a obyvateľom Kremnice za prístup, všestrannú podporu a pochopenie pre moju prácu.

POZNÁMKY

[1] Napriek všeobecne zaužívanému prepisu sochárovho priezviska Stanetti som sa rozhodla používať tvar *Staneti* tak, ako sa on sám podpisoval na jednotlivých listinách. V kremnickom prostredí sa však vyskytujú aj iné prepisy jeho mena, hlavne fonetické alebo prispôsobené domácej nemčine.

[2] Podľa vytriedenej krabice spisov kremnickej mestskej magistratúry – Štátny okresný archív v Kremnici, ďalej ŠOKA v Kremnici, fasc. Magistrát mesta Kremnice, ďalej MMK; od roku 1770 MMKr, 1757-1770 (Trojica 1-40, Kostol 1-303) vzťahujúcej sa na výstavbu farského kostola práce prebiehali od roku 1757 do roku 1767. V staršej literatúre je táto krabica uvádzaná ako Pfarrkirchen Baukosten.

[3] Michal MATUNÁK: *Z dejín slobodného a hlavného banského mesta Kremnice.* Kremnica 1928, s. 287

[4] ŠOKA v Kremnici, kniha *Prothocollum Curiale Civitatis Cremniziensis* z roku 1764, zápis z 19. januára 1764, str. 15, príloha č. 3.

[5] ŠOKA v Kremnici, fasc. MMK 1757-1770 (Trojica 1-40, Kostol 1-303), listina č. 7 z 22. apríla 1760.

[6] ŠOKA v Kremnici, fasc. MMK 1757-1770 (Trojica 1-40, Kostol 1-303), listina č. 7 z 22. apríla 1760 je samotná zmluva, listina č. 8 je popis freskovej výzdoby, avšak tento popis sa nedá s určitosťou pripísať Antonovi Schmidtovi, pretože nie je písaný rukopisom maliara, nie je signovaný a nie je datovaný. Zmluvu i popis publikovala Eva LINTNEROVÁ: *Nové poznatky k životu a dielu barokového maliara Antona Schmidta na Slovensku.* In: Sborník Filozofickej fakulty Univerzity Komenského, 77, Historica 9, Bratislava 1958, str. 237-238.

[7] *"1mo Vor ds hohe Altar Lauht den Riess"* (Po prvé: Za hlavný oltár podľa nákresu) – ŠOKA v Kremnici, fasc. MMK 1757-1770 (Trojica 1-40, Kostol 1-303), listina č. 213 zo 16. marca 1761, príloha č. 1. – Neúplne publikované Evou TORANOVOU: *Baroková plastika v expozícii Slovenského národného múzea.* In: Sborník SNM, História 3, Bratislava 1963, s. 40.

[8] *"... welcher gestallten ich zwar den accords preys 200 fl. bildhauer arbeith von den hochen Altar angenomen in ansehung dessen, dass in den durch herren Anton Schmidt, Academischen Mahler abgezeichneten Riess wenig arbeith zusehen gewesen ..."* (... za sochárske práce pre hlavný oltár bola síce dohodnutá zmluvou cena 200 zlatých, no treba prihliadnuť na to, že na nakreslenom náčrte pána Antona Schmidta, akademického maliara, je menej prác k videniu...); – ŠOKA v Kremnici, fasc. MMKr 1770 (2.1.1770 – 30.3.1770), listina bez čísla z 19. januára 1764, príloha č. 4.

[9] Citácia v pozn. 8 pokračuje totiž takto: *"... mir dahin gegen ausser gemeldten Abriess dannoch 9 Kindl, 6 Schilder, Engels köpf, und Wolcken, Lauber auf die Schnürckl, den oberen Aufsatz, die zieraden nebst den haubt gesims, hinter denen Schildern, und anderes mehr, von welchen nicht einmahl ein gedancken gewesen, zu verfertigen auf getragen worden ..."* (... okrem spomenutého náčrtu totiž ešte deväť detičiek, šesť štítov, anjelske hlavičky a obláčiky, rozviliny, horný nadstavec, ozdoby patriace k hlavnej rímse za štítmi a ďalšie časti, ktoré mnou predtým neboli nikdy zamýšľané, a ktorých zhotovením som bol poverený...); – ŠOKA v Kremnici, fasc. MMKr 1770 (2.1.1770 – 30.3.1770), listina bez čísla z 19. januára 1764.

[10] ŠOKA v Kremnici, fasc. MMK 1757-1770 (Trojica 1-40, Kostol 1-303), listina č. 213, príloha č. 1.

[11] ŠOKA v Kremnici, kniha *Prothocollum Curiale Civitatis Cremniziensis* z roku 1764, zápis z 19. januára 1764, str. 16, príloha č. 3.

[12] ŠOKA v Kremnici, *Visitatio Canonica Cremnicziensis* z roku 1820, str. 13.

[13] ŠOKA v Kremnici, fasc. MMK 1763 (231-400), listina č. 398 zo 4. januára 1764, príloha č. 2.

[14] ŠOKA v Kremnici, fasc. Plány – Kostol na námestí, jednotlivé architektonické výkresy nečíslované, doteraz nepublikované.

[15] *"... dass nachdeme ein Löb Magistrat dieser König Freyen Haubt Berg-Stadt Cremnitz mir dass Stadt-Marckt-Kirchen hohe Altar mit gold, und farben zu verzieren anvertraunt..."* (... že keď mi Slávny Magistrát tohoto kráľovského slobodného hlavného banského mesta Kremnice zveril hlavný oltár mestského rýnockého kostola zlatom a farbami ozdobiť...); – ŠOKA v Kremnici, fasc. MMK 1762 (1-180), listina č. 163 z 22. apríla 1762 – Zmluva medzi mestom a Jakubom Mayerom.

[16] *"... dass ich gedachtes Hoch-Altar, was meiner darauf von bild-hauer arbeith bestehet, sambt den Tabernackel von Tischler arbeith durch aus mit frischen guten gold verkleiden, die übrige Tischler arbeith aber wohl, und zirlich vermarmoriziren, wie nicht minder die an der Kirchen Mauer angebauete zwey hinteren Altar-Saülen von stein, mit marmorizirung, und glantz..."* (... že ja mám na spomínanom hlavnom oltári sochársku prácu spolu s tabernákulom, vyhotovenom stolárom na pozlátenie čerstvým dobrým zlatom, tiež zvyšnú stolársku prácu istotne a jemne pomramorovať, nie však menej ako na kostolnom múre pristavané dva zadné oltárne stĺpy z kameňa s mramorovaním a leskom...); – ŠOKA v Kremnici, fasc. MMK 1762 (1-180), listina č. 163 z 22. apríla 1762 – Zmluva medzi mestom a Jakubom Mayerom.

[17] *"Specification; Aller; und jeder Tischler arbeith, welche ich endes benandter zu der allhiesigen Marck-Pfarr-Kirchen sowohl lauth Contract, alss auch über diesen verfertiget habe..."* – (Špecifikácia všetkej a každej stolárskej práce, ktorú som ja dole uvedený pre rýnocký farský kostol podľa kontraktu vyhotovil...); – *Das hoche Altar sambt Tabernackl (:welches mit der weil veräderet habe:) sambt Antipendio, und zugebung des unteren Tabernackl 250 fl.*; (Hlavný oltár s tabernákulom /:čo bolo medzi časom zmenené:/, s antependiom a príslušenstvom spodného tabernákula za 250 zlatých); – ŠOKA v Kremnici, fasc. MMK 1763 (231-400), listina č. 398 z 29. októbra 1763 – Špecifikácia stolárskych prác pre farský kostol od Jakuba Thurmera.

[18] *"Vor abänder und fassung des hohen Altar fl. 650"* (Za pozmenenie a maľovanie hlavného oltára 650 zlatých); – ŠOKA v Kremnici, fasc. MMK 1764 (231-470), listina č. 328 z 31. augusta 1764 – Vyúčtovanie Baltazára Ferdiga.

[19] *"den 17te May dem Stephan Völtsey a Conto deren 4 Statuen zum grossen Altar L. Mags: assignation 100 fl."* (17. mája 1765 Štefanovi Völtseyovi za štyri sochy hlavného oltára 100 zlatých); – *"den 31te May dem vergolder Steph: Völtsey vor die in gold gefähr 4 Kirchen Lehrer und 2 Engln dem auf die schon anticipato empfangens 400 fl. den Rest. L. Assigs 80 fl."* (31. mája 1765 pozlacovačovi Štefanovi Völtseyovi za pozlátenie štyroch cirkevných otcov a dvoch anjelov vyplatený zvyšok 80 zlatých už z vopred dohodnutých 400 zlatých); – ŠOKA v Kremnici, fasc. MMK 1765 (221-390), zošit č. 390 z roku 1765 (celkové výdavky mestskej pokladnice) – časť Kirchen Bau Unkossten.

[20] *"Quittung; Per 120 fl. welche ich endes benantter vor dass gemahllen hoh alttar blatt Maria himelfardt Represendirentt noch an zu fodern gar und richdih auss einer Löb berg Cahsa gar und richdih empfangen."* (Potvrdenie na 120 zlatých, ktoré som ja, dolu menovaný, za namaľovanie obrazu hlavného oltára so znázornením Nanebovzatia Panny Márie požadoval a práve som ich dostal od banskej pokladnice vyplatené.); – ŠOKA v Kremnici, fasc. MMK 1757-1770 (Trojica 1-40, Kostol 303), listina č. 25 z 18. mája 1762.

[21] ŠOKA v Kremnici, fasc. MMKr 1772 (1.2.1772 – 30.4.1772), spis obsahujúci Schmidtov list z 18. februára 1772, vyúčtovanie mestského magistrátu z 22. februára 1772 a Schmidtovu potvrdenku za vyplatenie 137 zlatých z 8. apríla 1772.

[22] *"In Sachen der annoch in hiesigen Pfahr Kirchen fasseiden altären das ferner abhandlen zu kommen sagen hr Ignatz Göz und Dyonisius Steinedi zu (:Titl:) hr Anton Körmendy ese sessione Deputiret worden, und weilen hr Anton Schmidt Schemnitzer mahler auch gegenwärtig so ist derselbe ersuchet worde auch sein guthachten alldorten zu eräfern ..."* (Vo veci v tunajšom farskom kostole osadzovaných oltárov bolo ďalej dojednané, že páni Ignác Göz a Dionýz Staneti ich prídu pánovi Antonovi Körmendymu na zasadanie podrobne oceniť, a pretože je tiež pán Anton Schmidt, štiavnický maliar, prítomný, tak je tiež požiadaný, aby predniesol svoje ocenenie...); – ŠOKA v Kremnici, fasc. MMK Fragm. Prot. 1762-1765, Prothocollum curiale z 12. decembra 1762.

[23] *"1mo Vor ds hohe Altar Lauth dem Riess, mit dem Tabernackl, obern aufsatz, sambt Rahm zu vorzieren, ohne den 4 Kirchen Lehrern ist der nechste preyss fl. 330; Wann aber die 4 Kirchenlehrer solten darzu genohmmen werden, sambt 2 waassen in die fenster ist der nechste praiss auch fl. 530."* (Po prvé: Za hlavný oltár podľa nákresu, s tabernákulom, horným nadstavcom, s ozdobným rámom, bez štyroch cirkevných otcov je nasledujúca cena 330 zlatých; Keby však by mali štyria cirkevní otcovia k vymenovanému patriť, a k tomu ešte dve vázy do okien, je nasledujúca cena 530 zlatých.); – ŠOKA v Kremnici, fasc. MMK 1757-1770 (Trojica 1-40, Kostol 1-303), listina č. 213 zo 16. marca 1761, príloha č. 1.

[24] Špecifikácia Stanetiho sochárskych prác pre farský kostol a taktiež všetky sumy, ktoré mu boli vyplatené až do konca roka 1763, sa nachádzajú v súpise všetkých výdavkov na výstavbu farského kostola k 3. januáru 1763 – ŠOKA v Kremnici, fasc. MMK 1763 (1-230), spis č. 6 z 3. januára 1763.

[25] ŠOKA v Kremnici, fasc. MMK 1763 (231-400), listina č. 398 zo 4. januára 1764, príloha č. 2.

[26] ŠOKA v Kremnici, kniha Prothocollum Curiale Civitatis Cremniziensis z roku 1764, zápis z 19. januára 1764, str. 15-16, príloha č. 3.

[27] ŠOKA v Kremnici, fasc. MMKr 1770 (2.1.1770 – 30.3.1770), listina bez čísla z 19. januára 1764, príloha č. 4.

[28] ŠOKA v Kremnici, fasc. MMK 1762 (391-508), listina č. 467 – Zoznam mestských senátorov pre roky 1763-1764, kde je Dionýz Staneti na samom konci zoznamu charakterizovaný takto: *"Dionisius Staneidi ex Silesia Superiori, Medechaunensis, Germano, Sclavy et Scriptura Gnarus, sculptor."* (Dionýz Staneti z Horného Sliezska, ránhojič, nemčiny, slovenčiny a písania znalý, sochár.)

[29] ŠOKA v Kremnici, *Protocollum Fundorum* z rokov 1739-1771, str. 299-300.

[30] *"... in der unter gassen, zwischen herrn Georg Matula und Georg Sztranovsky haüsern Situirte..."* (... na Dolnej ulici, situovaný medzi domom pána Juraja Matulu a domom pána Juraja Sztranovského...); – ŠOKA v Kremnici, Protocollum Fundorum z rokov 1739-1771, str. 299. Michal Matunák vo svojej knihe uvádza, že pri príležitosti návštevy budúceho cisára Jozefa II. a jeho brata Leopolda v roku 1764 bola Stanetiho socha sv. Jána Nepomuckého premiestnená k Stanetiho domu na Dolnej ulici, pričom v poznámke tento dom bližšie špecifikuje na v tom čase dom Rakovských č. 72 na Dolnej ulici (Matunák, c. d. v pozn.3, s. 249).

[31] ŠOKA v Kremnici, fasc. MMK 1764 (1-230), listina č. 195 z 10. apríla 1764, príloha č. 5.

[32] Jozef VOZÁR: *Denník princa Leopolda z cesty do stredoslovenských banských miest roku 1764.* Bratislava 1990, s. 78

[33] Časť prác však už dokončená bola. Napríklad podľa dodatočného vyúčtovania súm vyplatených Antonovi Schmidtovi

(ŠOKA v Kremnici, fasc. MMKr 1772, 1.2.-30.4.1772, spis z 18.2.1772) je jasné, že do mája 1763 bola hotová nielen freskovú výzdoba kostola, ale aj obrazy jednotlivých oltárov. Pravdepodobne bola hotová aj celková oltárna architektúra, avšak bez kompletnej povrchovej úpravy, pretože ešte v r. 1766 figurujú vo výdavkoch na farský kostol maliarske práce na hlavnom oltári. - ŠOKA v Kremnici, fasc. MMK 1766 (491-530), zošit č. 527 z r. 1766 - celkové výdavky mestskej pokladnice, okruh Kürchen Bau Unkossten.

[34] ŠOKA v Kremnici, fasc. MMK 1757-1770 (Trojica 1-40, Kostol 1-303), listina č. 162 zo 14. augusta 1764, príloha č. 6. Neúplne publikované Evou Toranovou, c. d. (v pozn.7, 1963), s. 41.

[35] *"... was ich das hoche Altar zur ankunft des Römischen Kaysers verssetzet habe..."* (... čo som osadil na hlavnom oltári pri návšteve rímskeho cisára...); – ŠOKA v Kremnici, fasc. MMK 1757-1770 (Trojica 1-40, Kostol 1-303), listina č. 162 z 14. augusta 1764, príloha č. 6. Staneti tu hovorí o "rímskom cisárovi", no v roku 1764 prináležal titul rímskeho cisára Františkovi Lotrinskému. František Lotrinský však v roku 1764 na návšteve v Kremnci nebol a Staneti pravdepodobne myslí budúceho cisára Jozefa II.

[36] ŠOKA v Kremnici, za rok 1763 je to spis č. 442 z obdobia od 8.1.1763 – 31.12.1763, fasc. MMK 1763 (401-478), zošit č. 605 z roku 1764 – celkové výdaje mestskej pokladnice, okruh Kirchen Bau Unkossten, fasc. MMK 1764 (471-640); zošit č. 390 z roku 1765 – celkové výdaje mestskej pokladnice, okruh Kirchen Bau Unkossten, fasc. MMK 1765 (221-390).

[37] ŠOKA v Kremnici, fasc. MMK 1766 (491-530), zošit č. 527 z roku 1766 – celkové výdavky mestskej pokladnice, okruh Kürchen Bau Unkossten.

[38] *Visitatio Canonica Cremniciensis* z roku 1804, Archív Rímskokatolíckeho biskupského úradu v Banskej Bystrici, str. 41.

[39] V tejto súvislosti treba spomenúť, že v roku 1768 napísala Stanetiho vdova Terézia list mestskému magistrátu, v ktorom žiada preplatiť 1.500 zlatých za práce na hlavnom oltári spolu s inými prácami na výzdobe farského kostola. – ŠOKA v Kremnici, fasc. MMK 1768 (131-290), listina č. 1651-2 z 24. apríla 1768. Pravdepodobne sa mestský magistrát s vyplatením týchto peňazí vôbec neponáhľal, pretože súdny spor sa vliekol ešte niekoľko nasledujúcich rokov a podľa archívnych materiálov sa nedá zistiť, či táto suma 1.500 zlatých bola nakoniec Stanetiho vdove vyplatená.

[40] ŠOKA v Kremnici, fasc. MMK 1767 (171-290), v listine č. 251 z 10. júna 1767 oznamuje ostrihomský arcibiskup, že kostol bude vysvätený ku dňu Nanebovzatia Panny Márie, ktorý je 15. augusta, avšak v kanonických vizitáciách sa ako deň vysvätenia uvádza 16. august 1767 (Archív Rímskokatolíckeho biskupského úradu v Banskej Bystrici, *Visitatio Canonica Cremniciensis* z roku 1804 a ŠOKA v Kremnici, *Visitatio Canonica Cremniciensis* z roku 1820). Je to vysvetliteľné tým, že sviatok pripadol pravdepodobne na sobotu a kostol bol s veľkou slávou vysvätený až v nedeľu.

[41] ŠOKA v Kremnici, fasc. MMKr 1772 (1.2.1772 – 30.4.1772), vyúčtovanie mestského magistrátu s Antonom Schmidtom z 22. februára 1772.

[42] Tieto obrazy spomína sám Anton Schmidt v potvrdenke pre mestský magistrát: *"Quittung per Ein hundert guldt; it est 100 fl. welche ich endes benantter auf die zwey altar blath S: Anna undt S: Antoni durch titl her stattrichtter Lad. PetroWiths, iberschikter bar undt rihdih empfangen habe bescheine."* (Potvrdenie na sto zlatých; je to 100 zlatých, ktoré som ja dolu menovaný za dva oltárne plátna sv. Anny a sv. Antona od mestského richtára pána Ladislava Petroviča práve dostal vyplatené, a ktorých prevzatie potvrdzujem.); – ŠOKA v Kremnici, fasc. MMK 1757-1770, (Trojica 1-40, Kostol 1-303), listina č. 15 z 3. mája 1763.

[43] Porov. pozn. 14.

[44] Obraz je v katastrofálnom technickom stave a pravdepodobne nebol doteraz reštaurovaný.

[45] Pri datovaní som vychádzala z už spomenutého vyúčtovania mestského magistrátu z roku 1772, kde sa uvádzajú roky 1760 až 1763 k jednotlivých výplatám súm Antonovi Schmidtovi, avšak bez bližšej špecifikácie.

[46] M. MATUNÁK: *Cirkevné dejiny mesta Kremnice* (doteraz nepublikovaný rukopis z r. 1928 sa nachádza v Štátnom okresnom archíve v Kremnici), III. diel, str. 325-327.

[47] ŠOKA v Kremnici, fasc. MMKr VIII/1892, spis č. 77/92.

[48] V správe dr. Amona (v tom čase člen mestskej rady) z 11. apríla 1893 sa v bode č. 1 hovorí: *"Az összes a régi plebánia templomból vissza maradt tárgyak bárholis azok elhelyezve találtatnak, a városi sörházi helyiség déli részében elhelyezendök, és a tárgyak csak azon része eladandó, mely nem becses és művészeti természettel nem bir."* (Všetky predmety zo starého farského kostola, nech sú kdekoľvek nájdené, treba umiestniť do južnej miestnosti mestského pivovaru, predať sa môžu len tie z nich, ktoré nemajú umeleckú hodnotu.) – ŠOKA v Kremnici, fasc. MMKr VIII/1892, spis č. 77/92, listina č. 1924.

[49] ŠOKA v Kremnici, fasc. MMKr VIII/1892, spis č. 77/92, listina č. 4175 zo 6. septembra 1894 – zoznam predmetov, ktoré pre mestské múzeum vybral Pavol Križko, odsúhlasený mestskou radou na zasadaní 11. septembra 1894.

[50] Dnes v majetku Múzea mincí a medailí v Kremnici pod inventárnymi číslami 1474/K – 2 ks a 1475/K – 2 ks.

[51] Správa Emila Palkoviča (v tom čase richtár Kremnice) o zapožičaní predmetov z majetku mesta Magyar Iparművészeti Múzeum v Budapešti podľa rozhodnutia mestskej rady z 27. mája 1897 (ŠOKA v Kremnici, fasc. MMKr VIII/1892, spis č. 77/92, listina č. 3602). V tejto listine však podrobný súpis urobený nie je, hovorí sa len o 12 položkách, pričom časť z nich bola aj z kremnického zámockého kostola. Dnes vlastní Magyar Nemzeti Galéria v Budapešti sochu sv. Floriána (inv. č. 52.800) a sv. Donáta (inv. č. 52.799), ktoré boli prevedené z Magyar Iparművészeti Múzeum v roku 1951 – porov. Anna JÁVOR: *Dionisius Stanetti Szobrai a Magyar Nemzeti Galériaban.* Művészettörténeti Értesítő, 30, 1981, s. 50-54. Podľa tejto štúdie vlastní Magyar Nemzeti Galéria aj sochu anjela (inv. č. 53.539) nadobudnutú r. 1915 z majetku Jozefa Ernyeiho a dva reliéfy z kazateľnice (inv. č. 64.5 a 64.6) nadobudnuté z majetku Magyar Iparművészeti Múzeum v roku 1964, ktoré sú s veľkou pravdepodobnosťou z bývalého farského kostola v Kremnici.

[52] Odporúčanie mestskej rady zo dňa 16. októbra 1907 predať sochy grófovi Ambrózymu za 200 korún (ŠOKA v Kremnici, fasc. MMKr VIII/1892, spis č. 77/92, listina č. 3602).

[53] Kornél DIVALD: *Felvidéki séták.* Budapest, b. r. (1931), s. 191.

[54] Toranová, c. d. (v pozn.7, 1963), s. 32; – Ladislav ŠÁŠKY: *Stanettiho sochy v Slovenskej národnej galérii.* In: Galéria – Staré umenie, Bratislava 1975, s. 122; – Jozef LENHART: *Oltár Nanebovzatia Panny Márie z Kremnice.* In: Oltáre v zbierkach múzeí a galérií na Slovensku a v Čechách, výstavný katalóg SNG, Bratislava 1992, s. 65.

[55] V majetku Múzea mincí a medailí v Kremnici sú to sochy dvoch cirkevných otcov – sv. Gregor Veľký (prír. č. 1680/56) a sv. Hieronym (prír. č. 1681/56), plačúca figúra (prír. č. 1679/56), figúra so zopnutými rukami (prír. č. 1682/56), dve bližšie neidentifikovateľné figúry (prír. č. 1683/56 a 1684/56) a traja anjeli (prír. č. 1685/56, 1686/56 a 1687/56). V majetku Slovenskej národnej galérie v Bratislave sú to sochy starozákonnej svätice (inv. č. P 1840) a dvoch ženských figúr (inv. č. P 1839 a P 1220). V majetku Slovenského národného múzea je socha starozákonného svätca (inv. č. UH 1777).

[56] V súvislosti s týmito "stratenými" sochami je veľmi zaujímavá nikým nepovšimnutá fotografia sv. Ambróza v katalógu *Umění na Slovensku – odkaz země a lidu* (red. K. Šourek, Praha 1938, obr. 837), kde sa socha uvádza ako súkromný majetok, Tesárske Mlyňany.

[57] Toranová, c. d. (v pozn.7, 1963), s. 32.

[58] V roku 1956 bol pod prírastkovými číslami zapisovaný celý inventár mestského múzea v Kremnici po odčlenení sa múzea od mestského archívu, ktorého bolo súčasťou, a tým aj od samotného mesta, a stalo sa nezávislou inštitúciou. Pravdepodobne teda kremnické múzeum získalo sochy naspäť ešte pod správou mesta, avšak bez presného udania roku, pričom po roku 1956 už múzeum viedlo sochy ako svoj majetok.

[59] V Archíve Slovenského národného múzea v Bratislave sa mi nepodarilo nájsť žiadne záznamy o spôsobe nadobudnutia.

[60] Jedna ženská figúra bola do Slovenskej národnej galérie v Bratislave prevedená v roku 1970 a socha starozákonnej svätice a druhej ženskej figúry v roku 1975.

[61] Ide o ženskú figúru (vedená pod č. SS 3856/M), dvoch putti (SS 3854/M) a sochu sv. Floriána (SS 3855/M), ktorá však napriek tomu, že je dielom Stanetiho dielne, pravdepodobne nepochádza z bývalého farského kostola.

[62] Do inventára múzea boli zapísaní traja sediaci anjeli (vedení pod orientač. č. 4, 14 a 15), dvaja putti (č. 2 a 3), sediaca figúra (č. 16) a bližšie neidentifikovateľná figúra (č. 5).

Foto: B. Balážová (4, 5, 9, 10); – Th. Leixnerová, archív ÚDU SAV (8)

Príloha č. 1

Prepis listiny č. 213 zo 16. marca 1761, fasc. MMK 1757-1770 (Trojica 1-40, Kostol 1-303), ŠOKA v Kremnici:

Ein Überschlag.

Über die in der allhiesigen Löbln freyen Haubt Berg / Stadt Cremnitz befindlichen Haubt Pfar Kirchen / zu verfertigen habenden Bildthauer Arbeiht / wie folget. Alss

1mo Vor ds hohe Altar Lauht den Riess, mit dem Taber/nackl, obern aufsatz, sambt Rahm zu ver/zieren, ohne den 4 Kirchen Lehrern ist der / nechste Preyss ... fl. 330

Wann aber die 4 Kirchenlehrer soltenn / darzu genohmenn werden, sambt 2 / waassen in die fenster ist der nechste Praiss auch ... fl. 530

2do Vor die Kantzl L: den Riess bildhauer / arbeiht ist nechster Preyss ... fl. 150

3tio Vor die zwey Saiten Altär, Kreütz et / Josephi Altar L: den Riess ... fl. 550

4to Vor die beichtstühl fortiren und wass / nöhtig von Bilthauer arbeiht ... fl. 98

5to Vor Speiss galänter wass bildhauer / arbeiht nechster Preiss ... fl. 70

Die 12 Apostl: Kreütz Stukodor / arbeiht nechster Preyss ... fl. 40

Macht Saamtd dess betrags fl. 1438

obige biss bestimte zeith mit sonderlichen fleyss / ohne einiger aufstellung verfertigende arbeith / wurde auf verordrung eines Löbl Stadt Magistrats / durch mich Pr 1338 fl. accordiret. Cremnitz den / 16te Marty 1761.

Anton Körmendy M. P. ober Kyrchen inspector

Mithin diene in gehorsambkeit zur nachricht / dass gegenwärtiger überschlag nicht Sparsammer / sondern schon hirin fast mein grosser schaden / wohlfailigkeit halber zu verssiren ist, jedann / noch wann bey meiner aussgesezter überschlagung / bleiben solle, so bitte annoch um dass / linden holtz leistende Ahsistenz, wo mich / so dann ein bestmöglichstes genigen dannoch / befleissen wurde Mithin verharre / Einem Löbln wohlweissen Innern Raht

Ein / gehorsambster diener

Dyonisius Stanetty M. P. / bildthauer

Kremnitz d 13n Marty / 1761

Die anverlangte Assistenz wegen des gehölzes wird zwar bestmög/lichst zugestanden, allein H Contralient Stainetty soll / selbsten seynen / Fleyss und Obsorg nicht sparren sich mit solchen Material von selb/sten alss es zustehet und gebühret zu versehen; Anbey gelobet / und versprechet derselbe das hoche Altar mit aufsatz und Taber/nakel; Canzl; Speiss galanter; Apostel Creütz und / und hierzu gehörige wie auch auf dem alten accord restirende / Stokatur arbeit nebst dem zur orgel benötigten von / Bildhauer Arbeit appertinentien unter seinen Ehrlichen / Nahmen fein und sauber biss 15ten Augusti jetzt lau/fenden Jahrs vor gewiss und ohnausbleiblich zu verfer/tigen, wie auch so till möglich und thuenlich seyn wird / über benannte arbeit auch an den seiten alteren / zubeschleinigen.

Urkund dieser Fertigung

Cremnitz / den 31ten Mai 1761

Dyonisius Staneti / bildthauer

Coram me Anton Körmendy M. P.

hierauf empfangen gegen Quittung den 31ten Mai fl. 150

Príloha č. 2

Prepis listiny č. 398 zo 4. januára 1764, fasc. MMK 1763 231-400, ŠOKA v Kremnici:

Löblicher Stadt Magistrat!

Wohl edl gebohrne, gestrenge, hoch und Wohlweise / Grösgünstige und sond hochgee herren! herren!

Was ich an Stuckator und bildhauer arbeith / zur allhiesigen Markt-Pfarr-Kirchen verfertiget, / und wie viel ich von ein und anderen billich und gerech/ter massen verdienet habe? Geruehe ein Löbl. Ma/gistrat aus angebogener Specification mit mehreren grösgünstig zu ersehen;

Weilen ich aber auch hierbey einen geringen profit, oder viel / mehr zusagen, einen schaden leydete wegen der kostbah/ren verschrib und unterhaltung, wie auch hochen Wocher/lohn deren gesellen, wie ich schon vorhin vermög einge/reichter bittschrift exponiret habe, anbey auch mein ei/genes dabey angewendet, und gegen anderen frembden / den wenigsten Nutzen ziehe; Alss ergehet an

Einen Löb. Magistrat mein gehörsambtes bitten, der/selbe geruehe nach hoch weisser überlegung, oder auch ab/schätzlassung durch einen hierinfalls erfahrnen, und gewis/senhaften Menschen, bey ausgesetzten preyss hochge/reigt bewenden zulassen, damit ich nicht widrigenfalls / in grössere Rinn verfallen müste, der ich mich zu hochen / gunst empfehlend mit allen Respect ersterbe.

Eines Löb. Magistrats gehorsambster dr

Dionys. Stainetti

Gut christlich gewissenhafte, und bürgern eydpflicht mässi/ge Specification aller, und jeder sowohl Contractual alss auch / ausser ordentlichen (:weilen in deren Riesse bey ein gegangeinen / Contracten nicht alles enthalten gewesen, mithin ich weder die über / diese nöthige arbeith vorsehen, weder den getrostenen accord / auch auf solche einrichten können:) zu Gemr Stadt Cremnitzer / Marck-Pfarr-Kirchen verfertigten bildhauer, und Stuckator / arbeith, und derselben gerecht billichen preyses; Alss

Die gantze Kirchen, und Faciate nebst anhero gehörigen Stein ar/beith verstockatoret ... fl. 800

Das hoch Altar sambt jener arbeith, die zwar schon gelie/feret worden, doch auf dem Altar noch nicht zusehen isst ... fl. 730

2 grosse Seithen = alss Creütz und Josephi Altär mit / bildhauer arbeith jedes a fl. 500 ... fl. 1000

2do= alss frauen und Nepomuceni do ... fl. 600

2do= alss Anna und Antoni do ... fl. 400

die Orgel ... fl. 150

die Kantzel ... fl. 200

das Speiss gegatter ... fl. 100

die Apostl Creütz ... fl. 50

8 Tocken zu denen Kirchen Stühlen ... fl. 24

Sa=fl. 4054

Wobey zu Mercken, dass ich lauth auch eines ablegenden / eydes zu beförderung obspecificirter arbeith / mein eigenes geld fl. 800 angewendet habe, / und diese schon der ausgesetzten haubt sum / angerechnet sind.

Cremnitz d 4te Jan 1764 Dionysius Stainetti

Príloha č. 3

Prepis zápisu z 19. januára 1764 v knihe Prothocollum Curiale Civitatis Cremniziensis z roku 1764, ŠOKA v Kremnici, str. 15-16:

Abrechnung

Was mit denen Künstlern, und Professionihsen vor / verfertigte Pfarr-Kirchen arbeith veraccordieret, und aus / Gemeinder Stadt Ambts Cahsa gezahlet worden.

fl. x. fl. x.

Mit dem bildhauer hn Stainetti lauth / ersteren Contract ddo 8te Aug 760
vor die Sammente Stockator arbeith / sambt 6 Capitallern auf dem Frontispi/cio, und 5 feüer flammen auf die Wa/sen wurden pactirt ... 320
Lauth 2te Contract ddo 16te Marty 1761
vor das haupt Altar, sambt 4 Kirchen / Lehrern, und 2 Wasen in die fenster ... 530
vor die Kantzel ... 150
vor 2 seithen, alss Creütz, und Josephi Altär ... 550
vor die beicht-stühl ... 98
vor Speys gelander ... 70
vor 12 Apostl Creütz ... 40
1438
Latus 1758

fl. x. fl. x.

Latus herüber / mit ... 1758
Lauth Curial Prothocoll d 20te Xbr 1762 vor / die 4 Kleinern Altar lauth / abrissen ... 850
vor die orgel lauth eigenen / begehren ... 150
Item vor schneidung der Tocken an dene / Stühlen ... 29. 12.
Summa der betragend / zahlung ... 2787. 12
Hierauf empfieng Hn Stainetti
von Ao 1760 biss Schluss 1763 lauth / Aussatz ... 2404.26. 1/2
vor geschnittene Tocken/?/ in / zuzahlen ... 29.12
d 13te Jan / 1764 ... 85
2518.38.1/2
Davon werden ihme pr erkaufte linderen / bretter gut und abgeschrieben 27 ex 20 / fl ... 47
Rest / abzuschreiben ... 2471.38. 1/2
gebühreten ihme annoch / finans ... 315.33. 1/2
Wegen vorgefallen mehrerer arbeith wer/den über die in erstern Contracte decour/tirte, hierorths aber angesetzte fl. 100
annoch / zugeworsten ... 320
Summa dis finans zuzahlen kommen / betrags ... 635.33. 1/2

Cremnitz d 19te Jan 1764

Príloha č. 4

Prepis listiny z 19. januára 1764 (bez čísla), fasc. MMKr 1770 (2.1. - 30.3.1770), ŠOKA v Kremnici:

Löblicher Stadt Magistrat!

Wohl edl gebohrne, gestrenge, hoch und Wohlweise / Gmsonders hochgeehrteste herren herren!

Gleichwie ich bey errichtung des Contracts, und respective / Accords wegen der bildhauer und Stuckator zu allhiesigen / Gemr Stadt Pfarr-Kirchen zu verfertigen haben den arbeith / mehr auf meine bürgere Redlichkeit, und Ehre, alss auf / einen gewinn das absehen gehabt, also zwinget mich anje/tzo jener nahm hafte erlittener schaden, den ich hierbey / em/pfinden muss, einem Löb. Magistrat gehorsambst vor zu/stellen; welcher gestallten ich zwar den accord preys 200 fl.

bildhauer arbeith von den hochen Altar angenomen in an/sehung dessen, dass in den durch Hn Anton Schmidt, Acade/mischen Mahler abgezeichneten Riess (: der allein das / funda/ment meines accords seyn muss, und zu gleich zwingen wird, / was ich / über solchen gearbeithet habe? :) wenig arbeith zu sehen / gewe/sen, mir dahin gegen ausser gemeldten Abriess dannoch / 9 Kindl, 6 Schilder, die Engels Köpf, und Wolcken, / Lauber auf die Schnürckl, den oberen Aufsatz, die zieraden / nebst den haubt gesims, hinter denen Schildern, und / anderes / mehr, von welchen nicht einmahl ein gedancken gewesen, zu / verfertigen auf getragen worden; Und wieden ich von sothan/nen 200 fl. gleich zur überkommung deren unumbgänglich be/nöthigten gesellen auf der Wienner Reiss biss über 100 fl. / anwenden müssen, sind mir a conto dieser vielfälltigen / arbeith / 100 fl. verblieben, vor welche ich sambt denen gesellen (: / de/ren mich doch ein jeder mit ein verstandt der bekostung, / welche die selben in derley Nathurste umbständen accurate, und / dedicate / haben wollen, über 4 1/2 fl. kostet und auch noch zu dato / bey verschrei/bung deren selben nahm haste Auslaügen habe :) über Jahr, / und Tag / arbeithen müssen. Ein gleiche beschaftenheit hates mit der / Stu/ckator arbeith, alss deren Cappitellern, und feüer / flammen, auf / der Faciata, welche ich in 390 fl. veraccordiret, und von / solchen dem / anhero beruftenen Stuckator über 80 fl. gegeben, und so/dann bey/selben, obwohlen ich bey dieser Stuckator arbeith redlich, / und Ehrlich 600 fl. / von der gantzen Kirchen-arbeith verdienet, mein selbst / eigenes / hin, und wider erworbenes geld biss 600 fl. eingestecket, / und über / das mich noch verschuldet habe; Massen jene, alle 2 wochen / Löblicher / Stadt sidts participirte 25 fl. (:ohne deren zimmer-leuth, / und ande/ren Unkosten:) nicht einmahl zur unterhaltung deren / gesellen / (:wie ein Löbr Magistrat von selbsten zu erkennen geruehen / wird:) hinlänglich wären; Lebe aber der tröstlichen zu der / sicht, Ein Löb Magistrat wird nicht zulassen, dass ich bey / sol/cher bemüehung anstätt eines zwar nicht gesuchten profits / den unverkosten schaden, und verlust finden solle / Wann ich dann lauth guten gewissen, die zum hochen Altar / schon ver/fertigte bildhauer arbeith geringstens unter 700 fl., die / Stu/ckator arbeith aber unter 600 fl., dann die beiden seithen / Altär ebenfalls unter 600 fl., die Speiss gelahner unter / 70 fl., und die Apostel Creutz unter 36 fl. nicht / verfertigen habe, und werde können; Alss ergehet an / Ein Löb Magistrat mein gehorsambstes Anlangen, und bitten, / der selbe geruehe erstens eine von wegen der schon bereits / verfer/tigt=sammentn Kirchen-Arbeith richtigkeit zumachen, 2tens / aber meine mehr gedachte arbeith in hochgeneigte ernegung / zunehmen, oder durch der sach verständige nehmen zu/ lassen, / und alss dann eine unvorschreibliche, doch wohl verdiente / boni/fication grosgünstig zu resolviren, wie auch in ansehung / deren übrigen noch zuzubereithenden stücken eine hochgeneigt / billiche / schätzung vorzunehmen. Massen ich ansonsten umb mein / weniges / in jungen Jahren erworbenes haäb, und gut kommen müste. In / getröstung den nach einer Suorablen Resolution ersterbe

Eines Löbn Magistrats / gehorsambster diener
Dionisius Stanetti / burg bildhauer allhier

Príloha č. 5

Prepis listiny č. 195 z 10. apríla 1764, fasc. MMK 1764 (1-230), ŠOKA v Kremnici:

Löblicher Stadt Magistrat!

Wohl edl gebohrne, gestrenge, hoch und Wohlweise / Grossg, und sonders hochgee herren! herren!

Ich habe mich allezeit dahin befliessen, dass ich in / verfertigung / der mir anvertrauten Kirchen arbeith einem Löblicher Magi/strat ein vergnügliches Wohlgefallen, der Kirchen eine / zierde, und mir eine Ehre machen sollte; Warumb dann / nicht zu verwunderen, wann ein solches gemuth durch die / angebung und verlaümbdungen der Missgönner bewogen sich / dann, und wann in eine sich selbsten nicht eingebildete / redens/arts ausfahret, in welchen fall wann ich mich etwann wider / einen / Löbn Magistrat vergangen, ein solches gehorsambst / deprecire, / und der ereigneten hertz bewegung zuzuschreiben bitte; Weilen nur aber die noch ruckständige arbeith biss / künftige Oster-feyer/täg zu verfertigen befleissen werde, gleich wie ich den Re/compens vor die ausser den Contracten, und abriessen / gemachte / arbeith Eines Löb Magistrats hochen Wohlmeinen, und / geneigter favem demütligst anheimstelle; Also erge/het an / Einen Löb. Magistrat mein gehorsambstes suppliciren, / derselbe geruehe, mir bey annahenden oster feyerlichkeiten den hochge-/reigt resolvirenden Recompens, und was ansonsten mir noch / zu / guten kommen solle, grossg ausfolgen zu lassen; Ich werde / nicht ermanglen auch in zukunft, der ein Löbr Magistrat / mit / mir zu befehlen geruehen würde, meinen dienst eyfer zu / bezeü-/gen, und vor sothann hoche gnad mit aller devotion zu / ersterben

Eines Löbn Magistrats / Unterth gehors
Dionysius Stainetti / bildhauer allhier

Príloha č. 6

Prepis listiny č. 162 zo 14. augusta 1764, fasc. MMK 1757-1770 (Trojica 1-40, Kostol 1-303), ŠOKA v Kremnici:

Auszigel

Was ich in die alhiessige Marck=Kirchen an bildt/hauer Arbeith ausser den Accord mehr gemachet / habe. Erstlich habe ich gemachet Sanct. Florianum, / und Sanct. Donatum, vor welche / kommen ... 140 fl.

Item vor die zwei Engel zu den Hochen / Altar ... 140 fl.

Item vor die zwei geschnitene / Kirchen=Stiel ... 75 fl.

was ich das hoche Altar zur ankunft des Römischen / Kaysers verssetzet habe, und ein paldachin, mit / 2 Capitelern und andere ziraten mehr gemacht / habe, mochet / aus ... 100 fl.

Summa omnium 455 fl.

Kremnitz 14te Augusti / Anno 1764

darauf habe ich empfangen 316 fl. 26 1/2 x.

Dyonisius Staneti /
bildthauer

obstehend verfertigte arbeit insgesamt mit / 380 fl. auss der ge/meinen Stadtamts Cassa zu verabfolgen re/solvire Co.. Ex Senatus Consulto. Die 8 9b / Cremnic zu Celebrato. / 380 fl.

Per Casp Salix

Altar of Assumption of Virgin of former Parish Church in the town of Kremnica

(Summary)

Former Parish Church of Blessed Virgin in Kremnica is regarded as very significant masterpiece of Slovak Baroque Art. Instead of this fact up to now there has not been devoted a complex study to it. The Parish Church was demolished in 1880 and therefore I had to work only with information in archives of Kremnica and Banská Bystrica. Remains of the decoration as sculptures and pictures – works of Dionys Staneti (1710-1767) and Anton Schmidt (1706-1773) – have not been put in order yet.

The complex late baroque rebuilding started after 1755 and the interior decoration was made in the 60's years of the 18th Century. Author of the iconography conception of the interior including fresco paintings and altar's pictures was Anton Schmidt from Banská Štiavnica. Sculptural decoration was carved by Dionys Staneti after Schmidt's drawings. It consisted of the capital altar dedicated to Assumption of Virgin and six lateral altars. On the left side the first altar was consecrated to Virgin as Our Lord's mother, the second was the altar of Saint Cross and the third altar was consecrated to Saint Anne. On the right side the first was the altar of Saint John of Nepomuk, the second was the altar of Saint Joseph and the last was the altar consecrated to Saint Antony of Padua.

On the church's decoration participated also another craftsmen – Jacob Mayer, Jacob Thurmer, Balthasar Ferdig and Stephan Völtsey.

After baroque rebuilding the Parish Church of Assumption of Virgin in Kremnica was consecrated on the 16th August of 1767 by Anton Révai.

On the base of the research in archives in Kremnica I could identify all pictures of Anton Schmidt which now it's possible to find in the church of Saint Francis in Kremnica from 1880.

The destiny of sculptures was more complicated. After 1880 they were sold out to different sides. Some of them stay in Kremnica till 80's years of the 20th Century and now they are situated in the Museum of coins and medals in Kremnica. Some sculptures were lent by the Kremnica municipality to Magyar Iparművészeti Múzeum in the 1897, now in Magyar Nemzeti Galéria in Budapest. Remains of sculptural decoration were sold out in 1907 to the earl Stephan Ambrózy who installed them in his castle in Tesárske Mlyňany. After 1948 some of them was returned to Kremnica but two statues Saint Ambrosius and Saint Augustinus - are now in Parish Church in Tesárske Mlyňany. From Ambrózy's collection were moved four statues to the Slovak National Museum in Martin and later to the Slovak National Gallery in Bratislava.

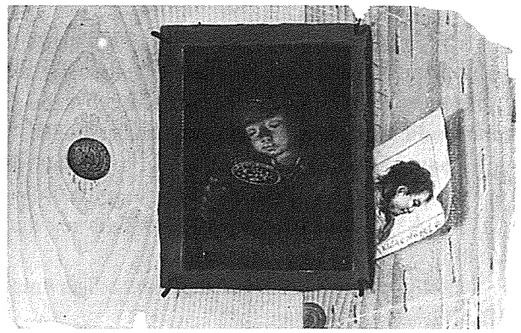
This very rich complex of works is still waiting for the complete study and pushing into the Slovak and European Baroque Art.

K životu a dielu maliara Eliasa Mögela

Anna PETROVÁ-PLESKOTOVÁ

Pomerne zriedkavý a oneskorený výskyt tzv. obrazov klamu – *trompe l'oeil* – na území býv. Uhorska, obracia pozornosť tak maďarských, ako i slovenských umeleckých historikov na ich autorov. Táto zvláštna forma maliarskych zátiší bola svojím realisticky presvedčivým zobrazovaním veľmi príťažlivá a rozšírená najmä v západnej Európe. K autorom tohto žánru patrí aj maliar dosiaľ presne neurčeného pôvodu a neobjasneného životopisu Elias Mögel (Megel, Megl), ktorý ho sprostredkoval na teritórium býv. Uhorska a prispel tu k jeho udomácneniu. Jeho väzby na Bratislavu dokladajú matriky a spisy uložené v Archíve mesta Bratislavy.

Mögelove práce sa po prvý raz objavili v roku 1962 na výstave zátiší v Múzeu krásnych umení v Budapešti, pripravenej Á. Czoborovou,[1] ktorá prezentovala jeho dve signované a rokom 1773 datované trompe l'oeil zo zbierok vacovského biskupstva. Jedno zobrazuje na imitovanom drevenom podklade rytiny so sv. Filipom a Pannou Máriou, druhé podobne aranžované, „reprodukuje" grafické listy predstavujúce sv. Barboru a Spasiteľa sveta – Salvatora mundi. Pod „grafické listy" sú zasunuté útržky cedúľ s prosebným textom.



1. *E. Mögel:* Chlapček držiaci mliečnik so žeravými uhlíkmi *(Soproni Múzeum)*

Krátko nato E. Csatkai zverejnil dve ďalšie umelcove trompe l'oeil z pamätníka sopronského básnika Györgya Ferdinanda Pámera so žánrovými námetmi v štýle drobných obrázkov holandského maliara a medirytca Godfrieda Schalcken.[2] Jedno zobrazuje na podklade imitujúcom lyko dievčatko pripaľujúce si sviečku žeravým uhlíkom, pendant chlapčeka držiaceho mliečnik so žeravými uhlíkmi. Zboku pod rám je zasunutý list s mužskou hlavou a signatúrou „*Elias Mögel*". Opierajúc sa o záznamy J. M. Korabinského, zverejnené K. Rumym v Archiv für Geographie, Historie, Staats- u. Kriegskunde z roku 1817, E. Csatkai stotožnil E. Mögela so švajčiarskym maliarom Egelem (Eblem), ktorý zomrel „v rozkvete života".[3] Ide, podľa všetkého, o maliara Wilhelma Ebla, ktorý podľa matriky fary sv. Martina zomrel v Bratislave 27. augusta 1771 vo veku tridsaťjeden rokov a bol pochovaný na cintoríne sv. Ondreja.[4] Naše novozískané poznatky z materiálov Archívu mesta Bratislavy totožnosť oboch spomínaných umelcov vylučujú.

Elias Mögel sa podľa matriky sobášených fary sv. Martina oženil 17. januára 1751 v Bratislave s Rozáliou Reichardtovou, dcérou bratislavského mešťana Krištofa Reichardta a jeho manželky Anny Márie.[5] Jedným zo svedkov pri jeho sobáši bol príslušník bratislavskej maliarskej rodiny Anton Rosier, žiak G. R. Donnera a viedenskej akadémie, druhým mlynár Johann Wolf-



2. *E. Mögel:* Bitka kartárov *(Hrad Krásna Hôrka)*

gang Hingel. Podľa našich archívnych výskumov Mögelova dvadsaťšesťročná manželka, bývajúca na prepoštskom dvore, 2. januára 1756 zomrela.[6] 19. marca 1760 sa E. Megl /sic!/ uvádza spolu s pannou Weiszingerovou ako krstný otec dvojčiat Juraja Ekera.[7] Podľa súpisu domov a obyvateľov predmestí Bratislavy býval v roku 1763 spolu so svokrom na Weissgasse (dnešná Kozia ulica).[8] Jeho bratislavský pobyt je doložený opäť v roku 1775, keď býval v podnájme u vinohradníka Michala Fröhlicha na Schluttergasse (dnešná Zochova ulica),[9] v tom istom roku 26. júna bol spolu s Václavom Chistichom, chirurgom z Malaciek, svedkom pri sobáši pozlacovača bavorského pôvodu Martina Preya.[10] 25. júna 1777 vystupuje opäť v úlohe krstného otca pri krste syna rybára Františka Suta.[11] 25. júna 1779 spisuje „kunsterfahrener Mahler" E. Mögel svoj testament, ktorý bol otvorený 12. júna 1786.[12] Súdiac podľa testamentu E. Mögel sa po druhý raz neoženil a nezanechal žiadnych potomkov. Svoj majetok, pozostávajúci z mobiliáru, obrazov a rytín, odkázal ako univerzálnemu dedičovi Florianovi von Schwesterovi, dôstojníkovi komornej kráľovskej jazdy s tým, aby dva obrazy odovzdal svojmu bratovi Frantzovi, mestskému opaskárskemu majstrovi v Egeri. Z testamentu jeho švagrinej Barbory Reichardtovej, o ktorú sa podľa jej svedectva staral, vyplýva, že išlo o príbuzných jeho zosnulej manželky.[13] Žiaľ, ani



3. *E. Mögel:* Krčmový výjav s dvomi fajčiarmi a s pijanom *(Hrad Krásna Hôrka)*

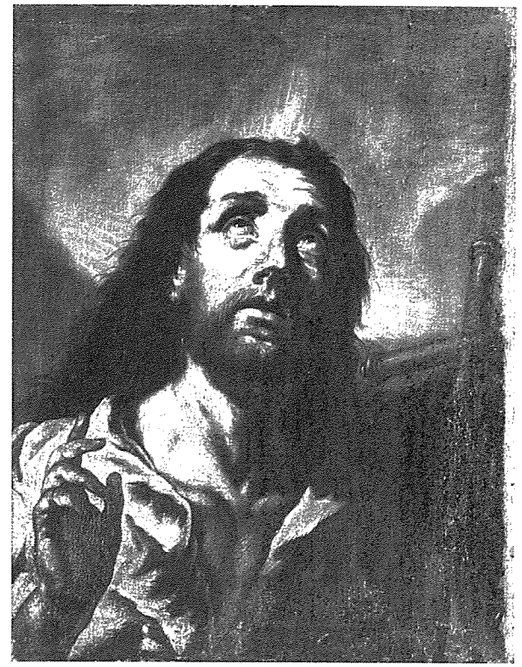
v jednom archívnom zázname sa maliarov pôvod ani vek neuvádzajú. V bratislavských matrikách zomrelých sa nevyskytuje ani záznam o jeho smrti, z čoho usudzujeme, že zomrel mimo Bratislavy. Jeho cudzí pôvod sa zdá byť pravdepodobný. Poukazuje na to napr. aj krstné meno Elias, ktoré sa v bratislavských matrikách rímsko-katolíckych kostolov v tej dobe nevyskytuje. Rovnako nie je objasnené, kde sa vzdelával, resp. u koho sa vyučil. Náš dotaz na Archív Akadémie výtvarných umení vo Viedni, týkajúci sa eventuálnej možnosti jeho štúdia na tamojšej akadémii, bol zodpovedaný negatívne; v zozname žiakov sa jeho meno nenachádza. I keď nie je totožný s W. Eblem (Egelem), nie je možné vylúčiť ani predpoklad M. Mojzera, že študoval u portrétistu a priekopníka trompe l'oeil vo Švajčiarsku Johanna Caspara Füsliho (1706 Zürich – 1782 Zürich),[14] resp. sa inšpiroval jeho prácami, čo podporuje porovnanie s Füssliho dielami.[15] V tejto súvislosti nie je od veci pripomenúť, že od roku 1765 pôsobil s istými prerušeniami v Bratislave a v ďalších lokalitách býv. Uhorska syn a žiak Johanna Gaspara Füssliho – maliar a medirytec Johann Rudolf Füssli (1737 Zürich – 1806 Viedeň) a od roku 1771 tu s ním spolupracoval aj ďalší maliar a medirytec švajčiarskeho pôvodu, tak isto žiak J. C. Füssliho – Johann Jacob Meyer (1749 Zürich – 1829 Zürich).[16]

Zatiaľ najstaršie známe, Mögelom signované a datované trompe l'oeil publikoval M. Mojzer.[17] Pochádza z roku 1760 a predstavuje na okrajoch

„poškodenú" rytinu, zobrazujúcu sv. Petra podľa G. B. Piazzettu, pripevnenú na imitovaný drevený podklad pečaťami. Mojzerovu štúdiu sprevádza ešte ďalších päť trompe l'oeil. Jedno z nich imituje orámovanú rytinu J. G. Haida, vyhotovenú podľa diela F. A. Maulbertscha – Smrť sv. Františka. Umiestnená je nad poličkou, na ktorej sú rozložené knihy a symboly smrti. Pripomína pominuteľnosť a smrteľnosť – Vanitas. V podobnom zmysle vyznievajú aj ďalšie dva obrazy – trompe l'oeil s rytinou sv. Terézie, umiestnenou nad poličkou s písacím náčiním, knihami, na doske zavesenými nožnicami a hodinami odmeriavajúcimi čas a trompe l'oeil s Bolestnou Pannou Máriou, kde na poličke popri ruženci a vädnúcich kvetoch v sklenenej váze dominuje opäť lebka. Trompe l'oeil s imitáciou podobizne jágerského biskupa Karola Esterházyho je zaujímavé tým, že naznačuje event. pobyt E. Mögela v Egeri, kam odkázal časť svojej pozostalosti. Oproti týmto nábožensky ladeným, k zamysleniu a meditácii nabádajúcim námetom, sa medzi publikovanými obrazmi nachádza aj trompe l'oeil so žánrovým výjavom podľa medirytiny holandského maliara a rytca Cornelisa Dusarta z roku 1695. Za reprodukciou rytiny sú zastrčené noviny, na poličke je umiestnená váza s kvetmi, vpravo spočívajú dve knihy.

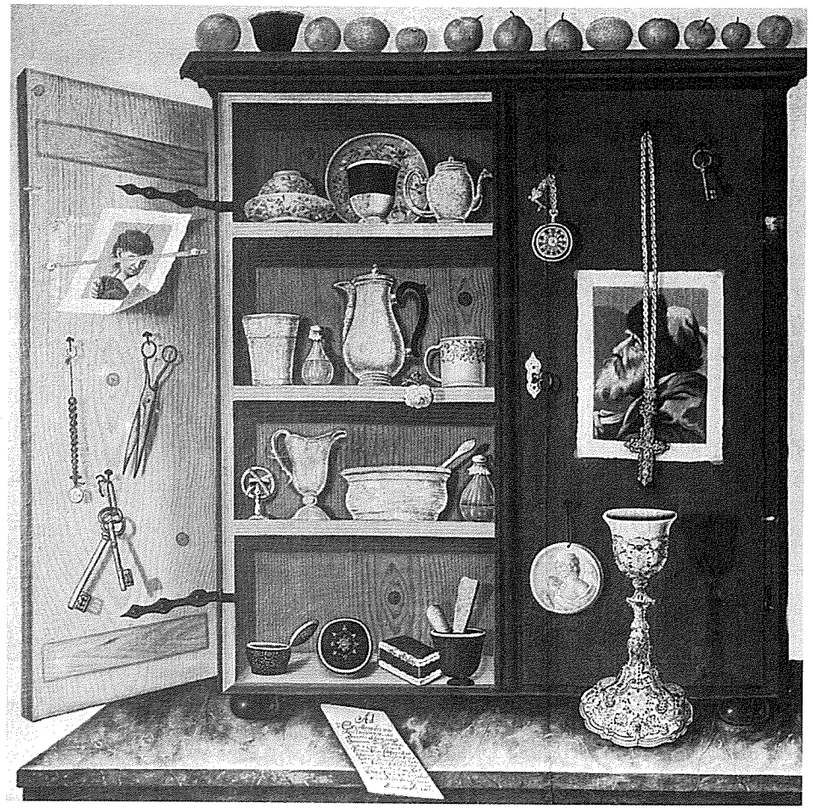
K oeuvru E. Mögela pripájame niekoľko ďalších prác, ktoré dokladajú, či naznačujú jeho autorstvo.

Zdá sa, že M. Mojzerom publikovaný obraz so žánrovou tematikou nebol v Mögelovom diele ojedinelý. Umelec sa nevyhýbal ani zobrazovaniu takýchto scén a popri cirkevných inštitúciách či hodnostároch pracoval, zrejme, aj pre svetských objednávateľov. Predpokladané prerušované pobyty v Bratislave podporujú domnienku o jeho pôsobení na viacerých šľachtických sídlach.[18] Nasvedčujú tomu aj dve trompe l'oeil z andrássyovských zbierok na Štátnom hrade Krásna Hôrka so scénami zo života sedliakov a dedinskej mládeže. Jedno predstavuje Bitku kartárov[19] s rozvášnenými brouwerovsko-molenaerovskými typmi, druhé Krčmový výjav s dvoma kartármi a pijanom,[20] s podobnými postavami dedinčanov, usadenými okolo stola. Reprodukcie sú pripevnené na imitovanom drevenom podklade pečaťami. Krčmový výjav s fajčiarmi a pijanom upevňuje na podložku v pravom dolnom rohu cviker. Obidva výjavy sú maľované monochrómne sivou farbou – en grisaille. Spôsob ich podania pripomína Mögelov prejav.



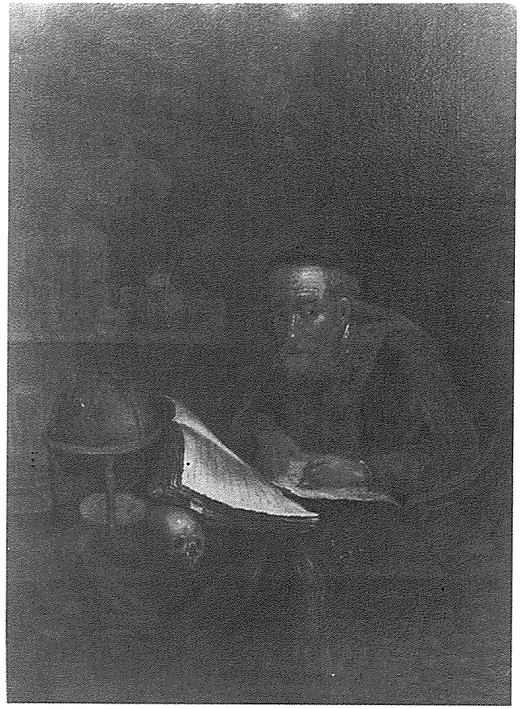
4. *E. Mögel:* Triumfujúci Kristus *podľa G. B. Piazzettu, 1784 (Nitrianska štátna galéria)*

Do majetku Nitrianskej štátnej galérie sa v roku 1989 dostal obraz Triumfujúci Kristus,[21] prepis diela G. B. Piazzettu,[22] signovaný a datovaný na rube plátna: „*Elias Mögel pinxit 1784*", ktorý dokumentuje umelcovu tvorbu aj v pokročilom veku, krátko pred jeho smrťou. Tento námet spracoval Mögel, podľa všetkého, viackrát. V súkromnom majetku v Bratislave sa nachádza



5. *E. Mögel:* Zátišie s almarou a umeleckou zbierkou *(Múzeum Červený Kameň)*

obraz s rovnakým námetom, spracovaný s istými odchýlkami v rozmeroch a vo farebnom prevedení.[23] Zatiaľ čo na nitrianskom obraze je Kristovo rúcho biele, na obraze v súkromnom majetku je svetlomodré, plášť je v oboch prípadoch červený, pripomína obetovanú krv, pravá ruka je súhlasne pozdvihnutá v žehnajúcom geste, v ľavici drží Kristus kríž. Podľa nápisu na rube plátna: *„P.C.F. /Paulus Comes Forgach/ D.G. /Dominus Generosus/ E.V. /Episcopus Varadiensis/ 1752"* – pochádza z majetku biskupa P. Forgácha. Obraz s identickou tematikou „Triumphator Christus" sa nachádza v zbierkach Maďarskej národnej galérie,[24] ktorá kúpou v roku 1984 nadobudla ďalšie trompe l'oeil s imitáciou rytiny zobrazujúcej Krista, signované: *„Elias Megel Pinxit 1760"*.[25] Časté opakovanie tohoto námetu a porovnanie rukopisu oboch diel nachádzajúcich sa na Slovensku podopierajú našu domnienku, že aj autorstvo bratislavského obrazu možno pripísať E. Mögelovi. Táto skutočnosť súčasne podporuje náš predpoklad, že Mögel pracoval aj pre biskupa P. Forgácha. Domnievame sa, že nie je preto neopodstatnené pripísať mu aj vecne, realisticky stvárnené trompe l'oeil s almarou a biskupovou umeleckou zbierkou,[26] ktoré nadväzuje na tradíciu obrazov klamu s regálmi, resp. na typ tzv. „Klenodienschränke", s kompozíciou



6. *E. Mögel:* Starý učenec v pracovni, *1774 (Győr, Xántus J. Múzeum)*



7. *E. Mögel(?):* Bradatý muž s klepcom *(Hrad Krásna Hôrka)*

budovanou do hĺbky obrazového priestoru, ako ju reprezentujú napr. diela v Hamburgu pôsobiaceho Georga Hinza (okolo 1630/31 – 1688). Okolnosť, že sa pohyboval v cirkevných kruhoch – začas býval v Bratislave na prepoštskom dvore – ako aj skutočnosť, že na rozdiel od Štefana Vörösa-Izbighyho, ktorý taktiež pracoval v službách biskupa Forgácha – na svojich obrazoch často uplatňoval i „reprodukcie" grafických listov, tento predpoklad utvrdzujú. Aj na tomto trompe l'oeil s úctivým venovacím textom biskupovi P. Forgáchovi zobrazenú kolekciu dopĺňajú dve „rytiny". Jedna z nich, zobrazujúca bradatého starca, bola (podľa G. Entza) evidovaná v biskupovej zbierke.[27] Pripojenie ďalšej „rytiny" s poprsím pastierika, ktorá – súdiac podľa umelcovej závete – mohla pochádzať z jeho majetku, sledovalo pravdepodobne vyváženie kompozície obrazu. Otázne autorstvo Štefana Vörösa-Izbighyho, špecialistu najmä na zobrazovanie ovocných a zeleninových plodov, spochybňuje pritom práve spôsob podania ovocia umiestneného na skrini, ktoré postráda presvedčivosť a dokonalosť jeho prejavu.

Na inú, dosiaľ málo známu – iba drobnými maľbami v sopronskom pamätníku doloženú stránku Mögelovej tvorby upozorňuje kompozícia prechovávaná v zbierkach Xántus János Múzea v Győri. Zobrazuje starého bradatého učenca v interiéri jeho pracovne.[28] Starec je zahalený do kabáta lemovaného kožušinou, sedí pri stole, jeho ruky spočívajú na archu papiera. V ľavici má pero, no svoju činnosť prerušil; jeho zamyslený pohľad smeruje k pozorovateľovi. Pred ním je roztvorená



8. *E. Mögel(?):* Bradatý starec v barete *(Hrad Krásna Hôrka)*

kniha, opretá o lebku a glóbus – zobrazením neba a zeme dokladajúci univerzálnosť filozofického myslenia. Za glóbusom sú umiestnené presýpacie hodiny, v pozadí vľavo je polica s foliantmi, miskou a pohármi. Na čelo starca dopadá svetlo z ľavej strany spredu. Obraz je značený vpravo: *„Elias Mögel Pinx. 1774"*. Pre toto dosiaľ nepublikované plátno čerpal umelec inšpiráciu zrejme z nizozemských diel s podobným námetom, azda z leptov Rembrandtovho žiaka, maliara a grafika Ferdinanda Bola (1616 Dordrecht – 1680 Amsterdam) Driemajúci učenec, či Astrológ[29] resp. z obrazu Jacoba van Spreeuwena (1611 Leiden – po 1650 Leiden?) – Filozof vo svojej študovni.[30] Obraz predstavuje symbiózu zátišia s figurálnou maľbou, nabáda opäť k meditácii nad životom, jeho zmyslom i jeho nevyhnutným koncom.

V zbierkach Štátneho hradu Krásna Hôrka sa nachádza aj sada portrétnych poprsí, či skôr charakterových štúdií, resp. povahopisných záznamov. Ide o rôzne fyziognomické typy, niektoré z nich naznačujú určité ľudské vlastnosti, či vyjadrujú zvláštne pocity a emócie.[31] Bradatý muž s klepcom[32] a Bradatý starec v barete[33] s príznačným lišiackym pohľadom vyjadrujú podľa všetkého záludnosť, Muž s mačkou[34] – lstivosť, Chlapec s dvoma vtáčikmi[35] a Chlapec s vtáčím hniezdom[36] – hravosť, či prebúdzajúci sa milostný cit, Bradatý muž s plochým klobúkom[37] určitú prefíkanosť, Muž v klobúku s červeným perom[38] zvedavosť, či podozrievavosť. Bradatý muž v kožušinovej čiapke[39] zamyslenosť, resp. uváženosť. Kvalita týchto poprsí je v porovnaní so Starým učencom slabšia, no niektoré analógie v podaní fyziognómií – najmä stareckých tvárí – Mögelovo autorstvo nevylučujú.[40]



9. *E. Mögel(?):* Muž s mačkou *(Hrad Krásna Hôrka)*

Meno Eliasa Mögela v umeleckohistorických lexikónoch zatiaľ absentuje. Ak sa vrátime k lexikografickým údajom o maliarovi Wilhelmovi Eblem (Egelem) a ich interpretácii E. Csatkaim a M. Mojzerom, treba brať do úvahy, že jeho tvorba nie je doložená konkrétnym materiálom, ktorý by umožňoval rozlíšiť jeho práce od umelca podobne znejúceho mena – Eliasa Mögela.[41] Ak zvážime, že maľovanie zátiší a jeho odrôd – trompe l'oeil či quodlibetu – nebolo v bývalom Uhorsku zvlášť výnosné a často požadované a náročnejší maliari (ako napr. prešovský Jakub Bogdan) odchádzali preto do cudziny, je pravdepodobné, že to boli materiálne pohnútky, ktoré obrátili pozornosť E. Mögela aj na maľbu figurálnych kompozícií a portrétov. Nie je preto vylúčené, že napr. portréty príslušníkov bratislav-



10. *E. Mögel(?):* Chlapec s dvomi vtáčikmi *(Hrad Krásna Hôrka)*

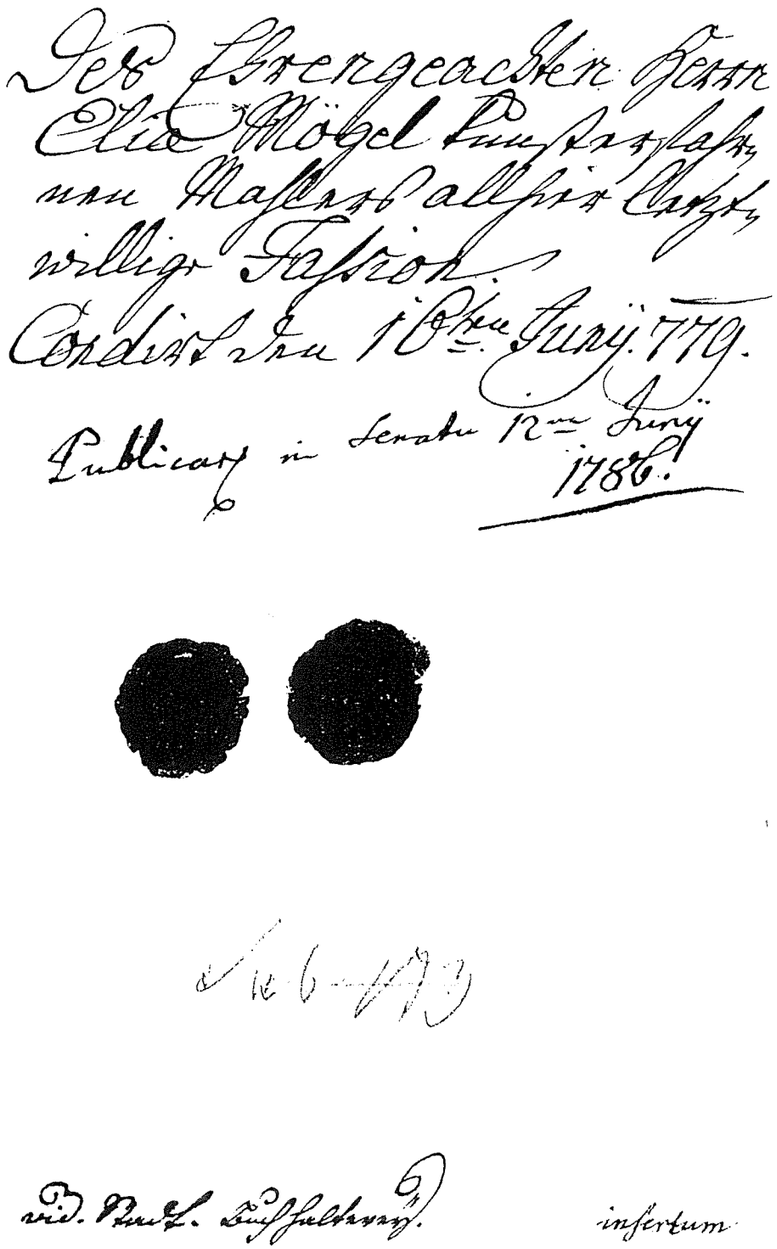


11. *E. Mögel(?):* Bradatý muž s plochým klobúkom *(Hrad Krásna Hôrka)*

ského kniežacieho pluku, maľované „v troška zbežnej maniere" pochádzali od E. Mögela.

Objasnenie nadhodených otázok a konečné hodnotenie vyžadujú ešte ďalšiu heuristickú činnosť a archívne bádanie, a to nielen zo strany slovenských, ale aj maďarských umeleckých historikov.

Ako to dokladajú umelcove jednoznačne doložené diela, je zrejmé, že sa E. Mögel vo svojej tvorbe opieral prevažne o cudzie predlohy, ktoré doslova pretlmočoval, resp. uplatňoval s väčšími-menšími obmenami, či dopĺňal precízne maľovanými, kompozične vyvážene umiestnenými predmetmi. Takáto prax bola v barokovej tradícii bežná. Autenticita nápadu nebola výlučným kritériom hodnotenia výtvarného diela. V analogických prípadoch sa zvažovala kvalita podania preberaného



12. Testament maliara E. Mögela, titulná strana (Archív mesta Bratislavy)

motívu a oceňovalo sa umenie jeho variácie.[42] V tomto zmysle treba posudzovať aj Mögelov maliarsky prejav. Jeho dielo, ktoré sa prispôsobilo lokálnym požiadavkám, vrátane religiozity doznievajúceho protireformačného obdobia a rozšírilo maliarsky prejav bývalého Uhorska o nové formy a námety, si bezpochyby zasluhuje pozornosť.

POZNÁMKY

[1] Á. CZOBOR: *Csendéletkiállítás XV. – XVIII. század.* Kat., Budapest 1963, č. 77 a 79.

[2] E. CSATKAI: *Pozsonyi képzőművészek és iparművészek 1750 és 1850 között.* Művészettörténeti Értesítő, 12, 1963, č. 1, s. 20, obr. 5-8.

[3] Csatkai, c. d.

[4] Matrika zomrelých fary sv. Martina v Bratislave, Archív mesta Bratislavy. Správa o jeho smrti sa objavila aj v časopise *Pressburger Zeitung*, roč. 1771, č. 70. Pod menom Egeln (Egele) ho zaznamenáva J. SZENDREI, J. SZENTIVÁNYI: *Magyar képzőművészek lexikona I.* Budapest 1915, s. 417 – s odvolaním na staršiu literatúru, o.i. na G. K. NAGLER: *Neues allgemeines Künstler-Lexicon, zv. IV.* München 1837, s. 87. Podľa údajov v lexikone Szendreiho a Szentiványiho sa narodil v prvej polovici 18. storočia vo Švajčiarsku. Mal dvadsaťšesť súrodencov, spomedzi ktorých iba sám vstúpil na umeleckú dráhu. V polovici storočia prišiel do Uhorska a usadil sa v Bratislave, kde sa zaoberal najmä portrétovaním. Svojho času bol najobľúbenejším podobizniarom bratislavských dôstojníkov, chválili ho pre uvoľnený spôsob maľovania. Zhotovoval aj oltárne obrazy, ba aj fresky – takéto jeho práce sú, podľa všetkého, v bratislavských a v okolitých kostoloch. Zomrel v Bratislave v rozkvete života. Stručne sa o ňom zmieňuje aj U. THIEME, F. BECKER: *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler, Bd. X.* Leipzig 1914, s. 368 – uvádza ho ako švajčiarskeho maliara, ktorý okolo 1750 žil začas v Bratislave, kde popri portrétoch maľoval najmä oltárne obrazy a fresky. Na základe záznamu v matrike zomrelých fary sv. Martina, podľa ktorého zomrel vo veku tridsaťjeden rokov, možno o jeho pôsobení v Bratislave uvažovať až v 1760-tych rokoch, a to aj v prípade akceptovania údaja K. Garasovej (K. GARAS: *Magyarországi festészet a XVIII. században.* Budapest 1955, s. 215), že sa narodil v roku 1734. Jedenásť či šestnásťročný sa sotva mohol podujímať na uvádzané zákazky.

[5] Matrika sobášených fary sv. Martina, Archív mesta Bratislavy (ďalej AMB).

[6] Matrika zomrelých fary sv. Martina, AMB.

[7] Matrika pokrstených fary sv. Martina, AMB.

[8] Conscriptionsbuch derer Vorstädte in der Königl. Freystadt Pressburg pro Anno 1763. AMB, inv. č. 137 A. 3d. (Za upozornenie na tento i nasledujúci údaj ďakujem dr. Eve Szoradovej, CSc.)

[9] Conscriptionsbuch derer Vorstädte in der Königl. Freystadt Pressburg pro Anno 1775. AMB, inv. č. 141 D. 3d.

[10] Matrika sobášených fary sv. Martina v Bratislave, AMB.

[11] A. PETROVÁ-PLESKOTOVÁ: *Bratislavskí výtvarní umelci a umelecki remeselnici 18. storočia.* ARS, 1970, č. 1-2, s. 226.

[12] AMB, inv. č. MB, kr. 1558. (Za vyhľadanie umelcovej závete i závete jeho švagrinej ďakujem dr. Hedvige Hudákovej, pracovníčke Archívu mesta Bratislavy. Súčasne ďakujem všetkým pracovníkom tejto inštitúcie, ktorí mi pri mojom výskume vychádzali ochotne v ústrety.)

[13] AMB, inv. č. N 3819.

[14] M. MOJZER: *Magyarországi csendéletek a XVII. és XVIII. századbol.* Művészettörténeti Értesitő, 31, 1982, č. 4, s. 261-266, 268; – Novšie opäť M. MOJZER: *A csendélet festés Lajtától keletre*, a heslo *Mögel (Megel, Megele)*. In: Zsánermetamorfózisok – The Metamorphosis of Themes. Kat. výstavy, Budapest 1993, s. 26, 191-193, 379.

[15] Porov. s reprodukciami in: *Schweizer Stilleben im Barock.* Kat., Schweizerisches Institut für Kunstwissenschaft. Zürich 1973, č. 66 a d.

[16] Garas, c. d. (v pozn. 1955), s. 219, 236; – A. PETROVÁ-PLESKOTOVÁ: *Maliarstvo 18. storočia na Slovensku.* Bratislava 1983, s. 90-91, 100, 102.

[17] Mojzer, c. d. (v pozn.14, 1982), s. 261-266.

[18] Vo výpisoch zo zachovaných kníh Špeciálnych daňových repartícií remeselníkov a mimo remesiel stojacich zamestnaní („Special Portions opificii Repatition der Professionisten und Handwerckleute a Extra Opificia portionen", AMB, inv. č. I. B, 3e 1-59), publikovaných V. Luxovou (V. LUXOVÁ: *Archívne záznamy o bratislavských umelcoch a remeselníkoch.* ARS, 1968, č. 1, s. 177-181) sa meno E. Mögela ani v rokoch, kedy je jeho pobyt doložený v Bratislave, nevyskytuje. Podobne sa jeho meno nenachádza ani v záznamoch o odvádzaní vojnových dávok – „Pressburger Stadt Gaben Rechnung", uložených v Archíve mesta Bratislavy.

[19] Olejomaľba na plátne, 44,5 x 76,5 cm, inv. č. 244.

[20] Olejomaľba na plátne, 44,5 x 76,5 cm, inv. č. 245.
Obidva žánrové výjavy sú zahrnuté v súpise inventára hradu Krásna Hôrka (J. MIHALIK: *A Gömörkishont vármegyei Krasz-*

nahorka vár összes tárgyainak és felszerelésenek leltára. Košice 1913, s. 42). J. Mihalik ich vtedy ocenil jednotlivo sumou 80 K. (Za upozornenie na tieto obrazy ďakujem dr. M. Mojzerovi.)

[21] Olejomaľba na plátne, 40,5 x 31,5 cm, inv. č. 0 2007. – Porov. Ľ. PODUŠEL: *Diela majstrov v zbierkach Nitrianskej štátnej galérie. Maliarstvo, sochárstvo, grafika.* Nitra 1995 (tu ako „Zmŕtvychvstanie Krista").

[22] R. PALLUCCHINI, A. MARIUS: *L'opera completa del Piazzetta.* Milano 1982, s. 112, obr. 167.

[23] Olejomaľba na plátne, 58 x 45 cm, neznačené.

[24] Mojzer, c. d. (v pozn.14, 1982), s. 268, pozn. 55, inv. č. 70.3.M.

[25] L. BERECZKY: *A magyar művészet századai a múzeumi gyüjtés tükrében. Új szerzemények a Magyar Nemzeti Galériában 1985-1992.* Budapest 1993, s. 12.

[26] Petrová-Pleskotová, c. d. (v pozn.16, 1983), s. 98, 102, 104, 116, obr. LXIII.

[27] G. ENTZ: *Magyar műgyüjteményt ábrázoló XVIII. századi festmény.* Művészettörténeti Értesítő, 10, 1961, č. 2-4, s. 191-193.

[28] Olejomaľba na plátne, 59,5 x 42,5 cm, inv. č. 55.141.1. Obraz reštaurovala v roku 1989 M. Turyová.

[29] Porov. F. W. H. HOLLSTEIN: *Dutch and flemish etchings, engravings and woodcuts 1450-1700.* Amsterdam, b. r., obr. na s. 25 a 22.

[30] Prov. s obr. in: P. J. J. van THIEL et al.: *All the paintings of the Rijksmuseum in Amsterdam. A completly illustrated catalogue.* Amsterdam 1976, s. 520.

[31] Tieto „testi di carattere" nasvedčujú opäť módnemu záujmu o holandské maliarstvo 17. storočia a dobovej záľube v zobrazeniach smerujúcich k charakterovej typizácii, ktorá sa odrazila aj v diele talianskych maliarov – o.i. Gianbattistu Tiepola. Jeho charakterové hlavy graficky prepísal jeho syn a nasledovník Giandomenico Tiepolo. Vyšli v dvojzväzkovom vydaní: „Raccolta di teste" v rokoch 1774-1775. – L. DANIEL: *Benátčané. Malířství 17. a 18. století z českých a moravských sbírek.* Kat., Milano 1996, s. 212.

[32] Olejomaľba na plátne, 45,5 x 35,5 cm, inv. č. 141/1972.

[33] Olejomaľba, plátno, 45,5 x 35,5 cm, inv. č. H 429.

[34] Olejomaľba na plátne, 45,5 x 35,5 cm, inv. č. H 496.

[35] Olejomaľba na plátne, 45,5 x 35,5 cm, inv. č. H 553.

[36] Olejomaľba na plátne, 45,5 x 35,5 cm, inv. č. H 552.

[37] Olejomaľba na plátne, 45,5 x 35,5 cm, inv. č. H 497.

[38] Olejomaľba na plátne, 45,5 x 35,5 cm, inv. č. H 495.

[39] Olejomaľba na plátne, 45,5 x 35,5 cm, inv. č. H 493.

[40] Prevažná časť uvádzaných poprsí sa takisto nachádza v citovanom súpise J. Mihalika (c. d. v pozn.20), ktorý ich oceňuje rozdielnymi peňažnými čiastkami. Portréty sú nesignované. Podľa informácie riaditeľky múzea mgr. E. Lazarovej sú evidované ako diela talianskeho maliara druhej polovice 18. storočia.

[41] Navyše v súpise *Špeciálnych daňových repartícií bratislavských remeselníkov a mimo remesiel stojacich zamestnaní* je v rokoch 1770/71 a 1771/72 evidovaný ďalší maliar podobného priezviska „Michal Eggele". – Luxová, c. d. (v pozn.18), s. 178.

[42] Daniel, c. d. (v pozn.31).

Foto: Soproni Múzeum (1); – Th. Leixnerová, archív ÚDU SAV (2, 3, 5, 7-10); – A. Mičúchová (4); – Xántus J. Múzeum, Győr (6); – Múzeum Krásna Hôrka (11)

Zum Leben und Werk des Malers Elias Mögel

(Zusammenfassung)

Zu den Authoren der *Trompe l'oeils*, die auf dem Gebiet des ehemaligen Ungarns nur selten vorkommen, gehört der Maler Elias Mögel (Megel, Megl), dessen Biographie bis heute nicht geklärt ist. Die ungarischen Kunsthistorikern identifizierten ihm mit dem Maler schweizerischen Herkunft Wilhelm Egele (Eble). Unsere Forschungen in den Matriken des Bratislavaer Sankt Martin Domes schliessen die Identität der beiden Künstler eindeutig aus. Wilhelm Eble starb in Bratislava den 27. August 1771 im alter von einunddreissig Jahren.

Die erste Nachricht über E. Mögel stammt von 17. Jänner 1751, wenn er in dem Sankt Martins Dom die Tochter einen Bratislavaer Bürgers Rosalie Reinhardt heiratete. Seine Gattin, die auf dem Probsthof wohnte, starb den 2. Jänner 1756. Die Aufenthalte E. Mögels in Bratislava sind in den Matriken des Bratislavaer Domes auch in weiteren Jahren bestätigt, und zwar – im Jahre 1760, 1763, 1775, 1777 und in dem Jahre 1779, wenn der „Kunsterfahrener Maler" den 25. Juni sein Testament, das sich in dem Stadtischen Archiv in Bratislava befindet, verfasste.

Auf Grund des Testaments kann man annehmen, dass er zum zweitenmal keine Ehe schliess und keine Nachkommen hatte. Sein Vermögen, das aus Mobiliar, Bildern und Stiche bestand, hinterliess er den Verwandten seiner Gattin – dem Florian von Schwester, Offizier der königlichen Kammerkavallerie und seinen Bruder Frantz, Gürtelmeister in Eger (Erlau). Sein Testament wurde am 12. Juni 1786 eröffnet.

In den Archivalien in Bratislava sind keine Erwähnungen über dem Herkunft und Alter des Malers und auch keine Eintragung über seinem Tod; er starb offensichtlich ausserhalb von Bratislava. Ebenso ist es nicht bekannt, wo er studierte, beziehungsweise bei wem er lernte. In dem Verzeichnis der Schüler der Wiener Akademie der bildenden Künste kommt seine Name nicht vor. Wenn er auch mit W. Eble (Egeln) nicht identisch ist, kann man die Voraussetzung M. Mojzers nicht ausschliessen, dass er im Schweiz bei dem Porträtist und Bahnbrecher des Trompe l'oeil – Johann Caspar Füssli studierte, respektive dass er sich mit dessen Werken inspirierte.

Seine Bilder aus dem Besitz des Bistums in Vác (Waitzen) wurden zum erstenmal in dem Museum der schönen Künste in Budapest im Jahre 1962 in der Ausstellung der Stilleben vorgestellt. In nächsten Jahr veröffentlichte E. Csatkai aus den Sammlungen des F. Liszts Museum in Sopron (Ödenburg) Mögels zwei Trompe l'oeils im Stile der kleinen Bildern G. Schalckens. Eine Serie weiteren Trompe l'oeils publizierte im Jahre 1983 M. Mojzer. Neben den religiösen Sujets und dem Trompe l'oeil mit dem Porträt des Bischofs Karl Esterházy befindet sich zwischen diesen Bildern auch ein Leinwand mit genrehaften Thematik nach J. Dusart.

Zu den schon bekannten Werken fügen wir noch einige weitere zu, die sich in der Slowakei befinden sowie den bisher nicht publizierten Bild aus dem Museum in Győr (Raab). Es handelt sich um die Bilder des Christus Triumphator nach G. B. Piazzetta – ein signiertes und 1784 datiertes Exemplar ist in den Sammlungen der Staatlichen Galerie in Nitra (Neutra), das zweite, das aus dem Besitz des Vácer Bischofs Paul Forgách stammt, ist heute im Privatbesitz. Es unterstürzt unsere Vermutung, dass man Mögel auch das Trompe l'oeil mit dem Klenodienschrank des Bischofs zuschrieben kann (Červený Kameň, Museum).

Allem Anscheine nach arbeitete Mögel nicht nur für die kirchliche Kreise, sondern auch für profane Auftraggeber. Auch seine Orientation auf die holländische Malerei war keine Ausnahme. Neben der Komposition „Der alte Gelehrte in seinem Arbeitszimmer" aus den Sammlungen des Xántus János Museum in Győr, bei der sich wahrscheinlich mit der Radierung des Rembrandts Schüler F. Bol, bzw. mit dem Leinwand J. van Spreuwen inspirierte, belegen es auch die Trompe l'oeils im Stile G. Schalckens und zwei Trompe l'oeils aus den Sammlungen des Burges Krásna Hôrka – „Schlägerei der Kartenspieler" und „die Szene aus dem Wirtshaus mit den zwei Kartenspieler und dem Trinker" mit brouwer-molenaerschen Typen. Fraglich, aber nicht ausgeschlossen ist seine Autorschaft der zeitgemäss beliebten Charakterköpfe – *„teste di carattere"* aus den Sammlungen Andrássys im Burg Krásna Hôrka.

Wie es die eindeutig belegten Werke des Künstlers bestätigen, es ist offensichtlich, dass er sich überwiegend auf fremde Vorlagen stützte, welche er getreu kopierte, andernfalls mit grosseren oder kleineren Abänderungen durchsetzte, beziehungsweise mit präzis gemalten, die komposition betreffend ausgewogen plazierten Gegenstände ergänzte. Diese Praxis war in der Barocktradition üblich. Die Authentizität des Einfalls war nicht das einzige Kriterium des Werkes. In den analogischen Fällen erwägte man die Qualität der Übergabe des übergenommenen Motivs und man schätzte die Kunst seines Variations. In diesem Sinne muss man auch Mögels malerische Äusserung beurteilen. Sein Werk, das sich den lokalen Förderungen akkomodierte, einschliesslich der Religiosität der verklingenden Gegenreformation und die malerische Äusserung des hiesigen Ungarns mit neuen Formen und Thematik ausweitete, verdient sich zweifellos die zuständige Aufmerksamkeit.

Mestský park (Aupark) v Bratislave

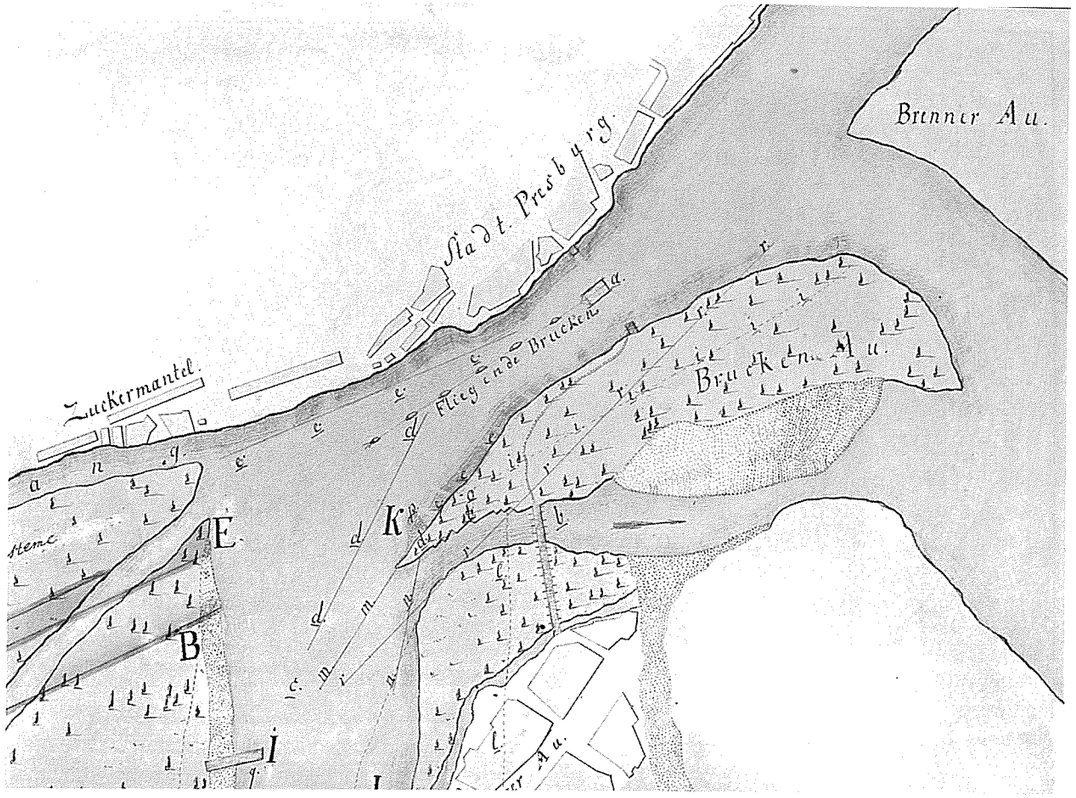
József SISA

Bratislava,[1] hlavné mesto Uhorska od polovice 16. až do polovice 19. storočia, mala dávnu vysoko rozvinutú záhradnú kultúru. V duchovnom živote Bratislavy zohrávala určujúcu rolu prítomnosť v meste sídliacej aristokracie a starého, kultivovaného, zväčša nemecky hovoriaceho meštianstva, ako aj vzťahy mesta k panovníckemu rodu a ku kniežaťu-prímasovi. Patrilo k nemu aj vyžarovanie nepríliš vzdialenej Viedne. Vo svetle toho všetkého nie je žiadnou náhodou, že práve bratislavskí mešťania založili jeden z prvých mestských parkov v Uhorsku, ba v strednej Európe.

Tento park nebol zriadený priamo v oblasti mesta ležiaceho na severnom brehu Dunaja, ale oproti, na južnom brehu rieky. Na tomto plochom, rovnako širokom ako dlhom území sa všade tiahli početné a neustále sa meniace dunajské ramená. Malé a veľké ostrovy pokrývali prírodné háje a lesíky. Prebiehala však tadiaľto aj krajinská cesta, spájajúca Bratislavu so západným Uhorskom a Viedňou. Cesta vedúca pozdĺž Dunaja slúžila zároveň aj ako hrádza, ktorú bolo treba neustále udržiavať a spevňovať. Prevoz cez rieku zabezpečovala kompa. Pri južnej päte mosta ležiaca časť *Bruck-Au* bola majetkom mesta Bratislavy; na juh od nej sa rozprestierala obec Engerau (Petržalka), majetok rodiny Pálffyovcov.[2] Pre svoj park si Bratislavčania zvolili kompou ľahko dostupnú časť *Bruck-Au*.

Práce súvisiace s úpravou parku – o ktorých nie sú známe nijaké bližšie podrobnosti – realizovala v rokoch 1775-76 krátkodobo pôsobiaca Komisia pre skrášlenie mesta (Stadtverschönerungs-Kommission).[3] Koncom leta 1776 oznamovali Pressburger Zeitung: *„Tunajší park pri moste (Bruckenau) s jeho peknými alejami bude zobrazený aj na medirytinách, ktoré bude možno lacno získať."*[4] Rytina, o ktorej je tu reč – v skutočnosti plán, ktorý okrem praktického orientačného účelu dokázal vyjadriť aj hrdosť tvorcov – dáva dosť presnú predstavu o vtedajšom stave územia.[5] Nepravidelná oblasť približne trojuholníkového tvaru bola vlastne ostrovom, obklopeným troma ramenami Dunaja. Systém ciest vedúcich cez les vykazoval pravidelnú geometrickú formu: v strede (*Sternpunct)* sa zbiehalo osem alejí, teda štyri diagonály. Z toho treba odvodzovať vtedy zaužívaný názov parku: *Sternallee.* V pláne sa uvádzajú aj názvy jednotlivých alejí: *„Je tu 8 alejí, ktorých názvy sa odvodzujú od prvých stromov na okraji trávnatých plôch. 1. Alej bielej jelše. 2. Javorová. 3. Lipová. 4. Čiernej jelše. 5. Brestová. 6. Osiková. 7. Dubová. 8. Alberia (?).*" Táto geometrická forma vo všeobecnosti korení v baroku. Obdobu – možno vzor – hviezdicovej formy predstavuje viedenský Prater, vyhlásený za verejné priestranstvo v roku 1766; v tomto parku, veľkosťou značne presahujúcom bratislavskú *Sternallee*, sa dodnes cesty zbiehajú do ústrednej hviezdice *(Praterstern)*.

V severozápadnej časti bratislavského parku sa pozdĺž Dunaja tiahla stará krajinská cesta a na juhu prebiehala úzka vychádzková cesta. Jej krivolaká línia sledovala južný okraj územia; táto forma upomína na vedenie ciest zaužívané v krajinných parkoch. Určujúcim prírodným prvkom parku *(Sternallee)* bolo mŕtve rameno Dunaja *(„das stehende Höll-Waßer")*, cez ktoré viedli v smere troch priľahlých alejí hrádze. Dlhá priehlbina niekdajšieho mŕtveho ramena je v parku dodnes zreteľná.

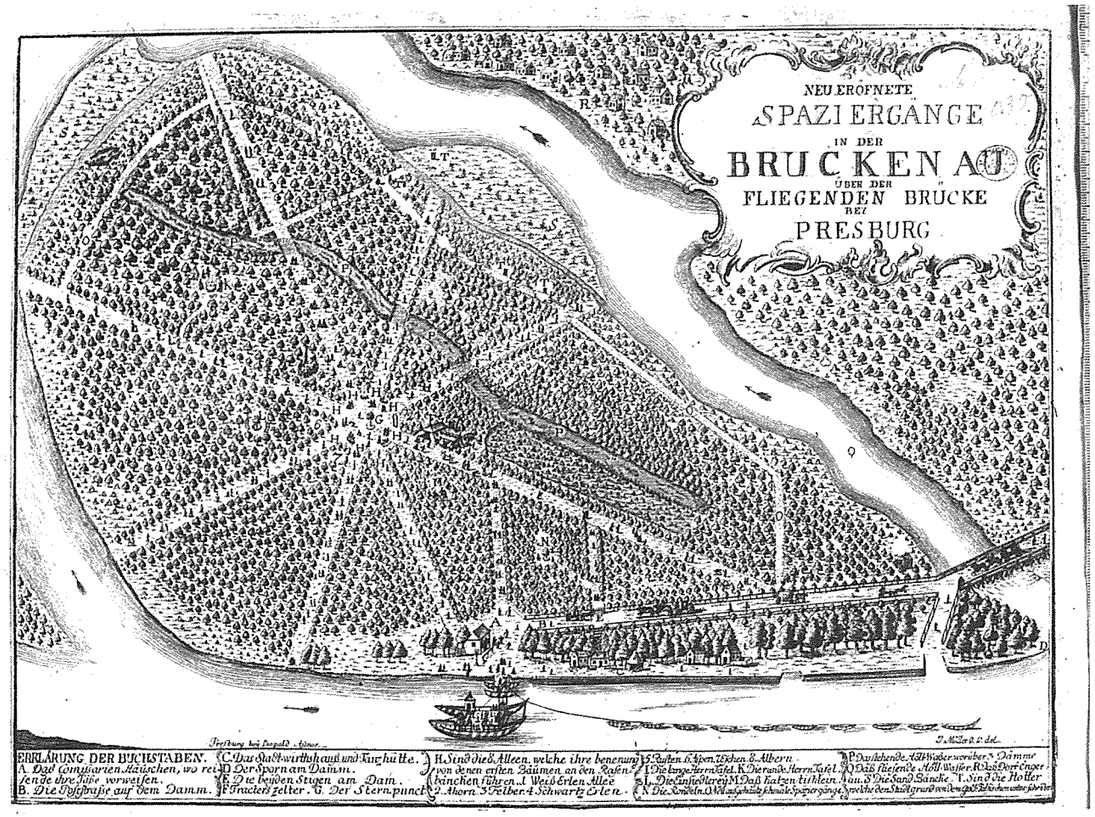


1. Hübert: Územie petržalského parku s okolím, 1767 – detail (OSzK Budapest)

V parku sa nachádzali rozličné stavby. Na mieste, kde pristávala kompa stál *„domček komisára, kde sa cestujúci preukazovali svojimi pasmi"*. Na západ odtiaľ stál mestský hostinec[6] a *tanečná hala („Tanzhütte")*. V blízkosti stredu hviezdice (*Sternpuncts*) boli ďalšie pohostinské stánky.[7] Prechádzajúci sa mali k dispozícii aj dva veľké stoly, stojace pod stromami. Spomenuté lokály dosvedčujú, že *Sternallee* slúžila bratislavskému meštianstvu v prvom rade ako miesto zábavy, hoci v parku sa ukrývala aj „pustovňa" (*Einsiedlerey*) – možno nejaká útulňa.

V roku 1805 a potom opäť v roku 1809 tvorilo územie parku operačný priestor napoleonských bojov bez toho, že by utrpelo podstatnejšie škody.[8] O to viac však park trpel veľkými záplavami, ktoré toto územie zasiahli v rokoch 1815, 1845 a zvlášť v roku 1847 – a to napriek rôznym prácam na výstavbe a spevňovaní hrádzí.

Namiesto kompy bol v roku 1825 otvorený stály pontónový (lodný) most, nazvaný podľa tretej manželky cisára Františka, Karolínin most.[9] Stavba mosta podnietila v rokoch 1826-27 stavbu kaviarne *Aukaffee*, poňatú v klasicistických formách.[10] V roku 1828 založil riaditeľ divadla Stöger v severovýchodnom rohu parku tzv. Arénu pre predstavenia pod holým nebom, ktorá bola nanovo postavená v roku 1842.[11]

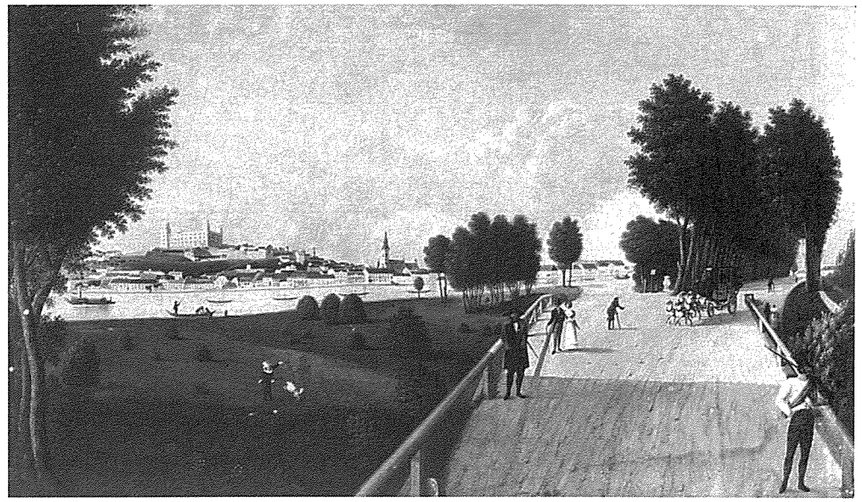


2. *I. Müller: Plán parku, okolo 1775 (OSzK Budapest) – sever dolu, juh hore*

O stave parku, jeho návštevníkoch a živote v ňom informuje vzácny popis z roku 1831, v ktorom stojí: *„Dve ramená Dunaja tvoria malý ostrov, ktorý je majetkom mesta Bratislavy a ktorý tunajší Nemci nazývajú Stadt-Grund; dlhý asi tisíc dvesto siah, široký šesťsto siah v najširšom a štyristo siah v najužšom mieste, je teraz celý porastený kríkmi a vysokými stromami, uprostred nich je vynechané okrúhle priestranstvo, na ktorom stoja z dosák zbité stánky, kde sa v lete predáva jedlo a nápoje, a dookola sa nachádzajú kolkové ihriská, lavičky, stoly, lístím krytá drevená hala určená na tancovanie, hojdačka medzi dvoma vysokými stromami atď. Bratislavčania sem zvyknú prísť cez sviatky a nedele za zábavou; z tohto ronda hviezdicovito vybiehajú aleje, v ktorých sú lavičky na sedenie. Na konci alejí tečie Petržalské rameno Dunaja, za ktorým sa rozkladá územie pokryté lúkami. [...]*

Na brehu Dunaja je kúsok nad mostom solídne postavený mestský hostinec, ktorý bol veľmi potrebný prv, keď ešte cez Dunaj premávala kompa (tzv. lietajúci most), pretože cestujúci často prichádzali neskoro večer, keď už most nebol v prevádzke, alebo cez deň, keď nemohol premávať kvôli silnému vetru, a potom buď ostali vystavení nepriazni počasia na brehu, alebo sa museli vrátiť do Petržalky.

Počas snemu v rokoch 1825-27, bolo v roku 1826 na konci mosta postavené pekné Kasíno;



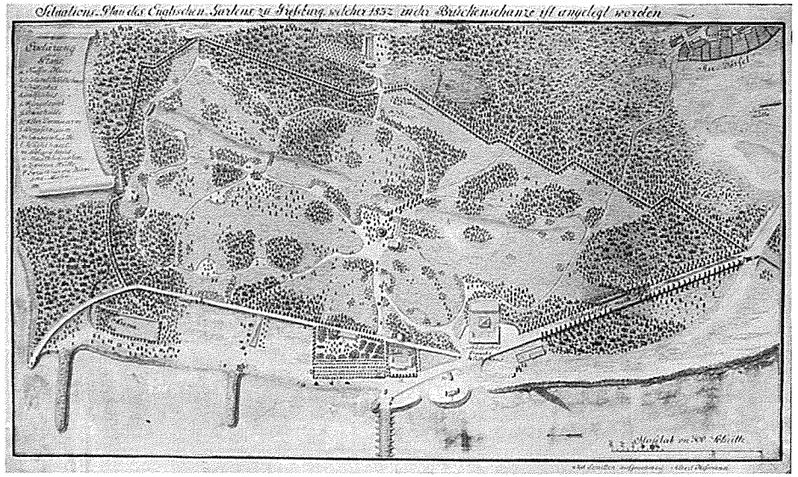
3. *S. Feitzelmayer: Pohľad na petržalský park pozdĺž Dunaja, 1825 (Galéria mesta Bratislavy)*

je určené pre vznešených hostí, ktorí ho teraz už viac využívajú na zábavu ako prv, keď tam ešte stáli iba drevené krčmy slúžiace pospolitému ľudu.“ [12]

Za starostu Antona Namera, od roku 1832 uskutočňoval Karl Ritter novú úpravu parku, ktorá znamenala obrat v jeho dejinách. Niekdajší viedenský dvorský záhradník, rodom zo Saska, ktorý precestoval aj Tahiti, vstúpil v roku 1832 do služieb uhorského aristokrata grófa Lajosa Széchenyiho. V tom istom roku začal s prestavbou – podľa všetkého čiastočne zanedbaného – bratislavského parku.[13] Správu o tom podáva Wurzbachov lexikon: *„Jeho s pomerne malými nákladmi realizovaná úprava Ľudového parku (Volkspark) v Bratislave, ktorou premenil zanedbanú, spustnutú, močarinami znepríjemnenú divočinu na príjemný, obyvateľmi mesta čoskoro s obľubou vyhľadávaný park, rozšírila jeho povesť.“* [14]

O tom, že tieto práce boli priamo na mieste sprevádzané nepriazňou alebo nepochopením, svedčí Ritterova žiadosť z 2. októbra 1832, adresovaná bratislavskému magistrátu: *„Žiadosť pána záhradníka-riaditeľa Carla Rittera o udelenie bližších pokynov ohľadne postupu pri ním realizovanom skrášľovaní mestského parku pri moste (Bruckau), keďže tento bol pri svojom pokuse urobiť výkop k dolnému Dunaju poľutovaniahodným spôsobom obmedzovaný vrchným mestským lesným správcom.“* [15]

Nová úprava parku sa realizovala podľa anglického vkusu v duchu krajinných záhrad.[16] Na území, ešte stále ohraničenom hrádzou, krajinskou cestou a valom, prebudoval Ritter radiálny systém usporiadania ciest na kľukatý a eliminoval tak pravidelne-geometrický charakter lesoparku. Za dedičstvo starého systému možno však pokladať dochované voľné priestranstvo v strede areálu, kde sa cesty ešte vždy čiastočne zbiehali. Po území lesoparku boli roztrúsené rôzne veľké skupiny stromov, ktoré smerom k okrajom vytvárali malé lesíky. Veľký mestský hostinec ostal uchovaný podobne ako kaviareň (*Aucafé*) – vedľa ktorej sa zaujímavým spôsobom rozkladala alej tvorená šiestimi krátkymi radmi stromov – a ďalšie menšie pohostinstvá a budovy. Zábave návštevníkov slúžil aj kolotoč a *prístre-*



4. *A. Hoffmann: Plán petržalského parku po prebudovaní Karlom Ritterom v krajinnom štýle v roku 1832 (Archív mesta Bratislavy) – sever dolu, juh hore*

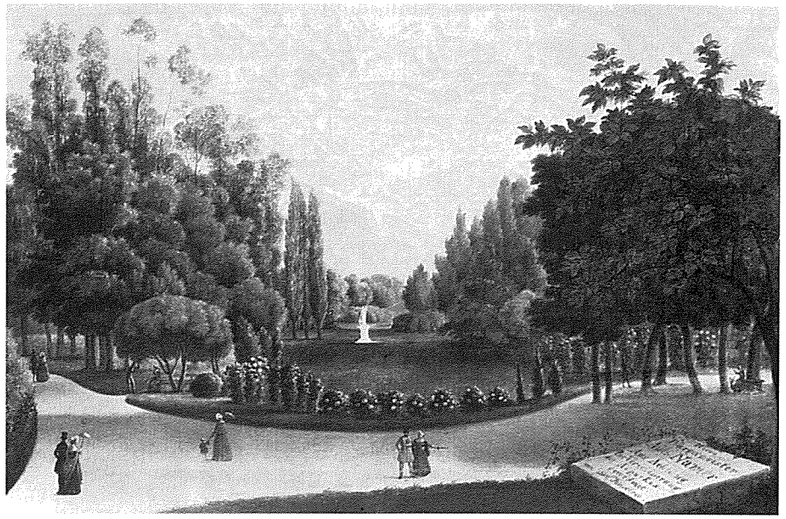
šok pre tureckú hudbu. Pozdĺž mnohých chodníkov boli na kraji trávnikov vysadené kvety a v strede parku postavili sochu Flory.[17]

Okolo roku 1846 Flóris Rómer založil v lesoparku na vlastné náklady botanickú záhradu. Rómer, mladý príslušník benediktínskeho rádu a neskôr jeden zo zakladateľov uhorskej archeológie a dejín umenia, sa totiž zaujímal aj o botaniku a to tak veľmi, že bratislavským mešťanom na túto tému každý týždeň prednášal priamo v parku.[18] Konzervatívne meštianske kruhy mu však zazlievali, že ako kňaz vystupoval na verejnosti. Tak musel Rómer so svojimi prednáškami prestať, no čoskoro sa v parku uplatnil inou činnosťou. Počas bojov v rokoch 1848/49 pracoval ako vedúci bratislavskej mládeže na opevňovaní šancí, ktoré mali pomôcť odraziť útok chorvátskych oddielov pod vedením Jelačiča. Tak nadobudla južná hrádza v parku svoju dnešnú podobu.

V roku 1853 bola v parku postavená „občerstvovacia chata" („Erfrischungshütte"), *„aby sa pri hudobných predstaveniach v parku mohlo publiku poskytnúť občerstvenie a zabezpečiť k tomu potrebné stoly a stoličky."*[19]

Nová kapitola v dejinách mestského lesoparku začala v roku 1868, keď sa starostlivosti oň ujal Bratislavský skrášľovací spolok (Preßburger Stadtverschönerungsverein).[20] Spolok, pri zrode ktorého kľúčovú rolu zohral starosta Heinrich von Justi, pokladal udržiavanie a skrášľovanie Mestského lesoparku za jednu zo svojich hlavných úloh. Za inšpektora lesoparku bol vymenovaný Adam Kosziba; po jeho smrti v roku 1886 bol inšpektorom vždy úradujúci vrchný mestský záhradník: medzi rokmi 1886 a 1889 to bol Ludwig Schmidt, od roku 1890 prinajmenšom do konca prvej svetovej vojny Paul Zednik. Ich pôsobenie sa vyznačovalo intenzívnou starostlivosťou a zvýšením záhradníckej úrovne parku, čo zodpovedalo všeobecnej tendencii v rámci vtedajšieho Uhorska.

V roku 1868 bol postavený skleník. V severovýchodnom kúte parku čoskoro vzniklo záhradníctvo, ktoré zásobovalo rastlinným materiálom aj ďalšie verejné parky mesta. V snahe podporiť návštevnosť parku publikom z vybranejších vrstiev obyvateľstva, bolo v rokoch 1868-71 pozdĺž okraja lesoparku zriadené kor-

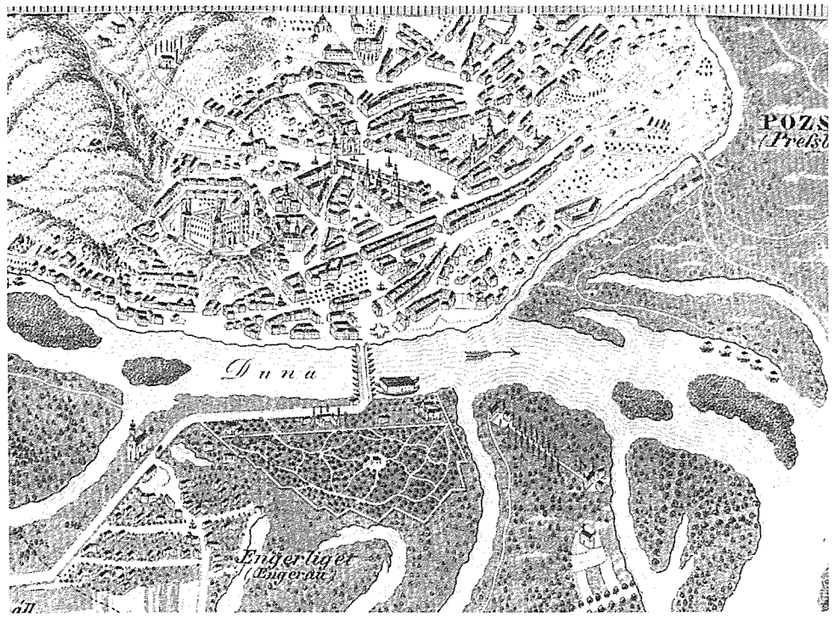


5. *S. Maisch: Pohľad na petržalský park po prebudovaní v krajinnom štýle, 1845 (Galéria mesta Bratislavy)*

zo podľa plánov mestského inžiniera Antona Sendleina. Korzo tvorila široká cesta pre koče a užšia cesta pre jazdcov. Avšak aristokracie bolo v Bratislave čoraz menej a tí, čo tu ostali, ako aj majitelia záprahov vôbec, prestali korzo využívať (v tejto súvislosti treba podotknúť, že v roku 1882 bola predĺžená Štefániina cesta, vedúca naprieč budapeštianskym mestským lesoparkom, ktorá bola v kruhoch aristokracie – možno presídlenej do hlavného mesta čiastočne práve z Bratislavy – po dlhý čas obľúbená). V roku 1897 vymedzil Skrášľovací spolok samostatnú cestu aj pre cyklistov. Od starého pontónového (tzv. lodného) mosta až po Arénu dal Spolok zriadiť peknú cestu obklopenú lipovou alejou. Sieť chodníkov, ktorá sa vo svojom základnom systéme založenom v roku 1832 sotva zmenila, sa postupne zahustila.

Ale aj ďalšie faktory prispeli k tomu, že pôvodný lesopark sa stále viac stával naozajstným parkom. V strede areálu vznikol rad parterov s kvetinovými záhonmi, ktoré boli po oboch stranách lemované skupinami stromov. Na začiatku tohto radu parterov sa nachádzal veľký okrúhly záhon; neďaleko neho čľapotala malá fontána.[21] Lesopark pozostával predovšetkým zo starých, veľkých stromov ako topoľ, jaseň, brest a javor, no rástli tu aj exotické rastliny ako ľaliovník, ginkyo, paulovnia, tis, palma (Chamaecyparis), tsuga a magnólia.[22] Vrchný mestský záhradník od roku 1870 dostával každoročne určitú sumu na zaobstarávanie cenných cudzozemských rastlín. Aby sa krásne a významné rastliny patrične vyzdvihli, dal Skrášľovací spolok vyhotoviť 300 porcelánových tabuliek, ktoré uvádzali názvy dotyčných rastlín v maďarskom, nemeckom a latinskom jazyku. Tak sa lesopark stal zároveň botanickou záhradou plnou poučenia.

V parku sa tiež množili aj všelijaké ozdobné a úžitkové predmety: sošky, vázy, lavičky, okolo niektorých stromov boli umiestnené kruhové lavičky. Aj stavby sa rozrastali. V 1890-tych rokoch bolo namiesto starej Arény postavené tzv. letné divadlo z dreva.[23] V roku 1893 bola stará Au-Café – vtedy už nazývaná Palugyayovskou



6. *F. Collár Vitéz – L. Meumayer: Plán mesta Bratislavy a petržalského parku okolo polovice 19. stor. (OSzK Budapest) – detail väčšej mapy*

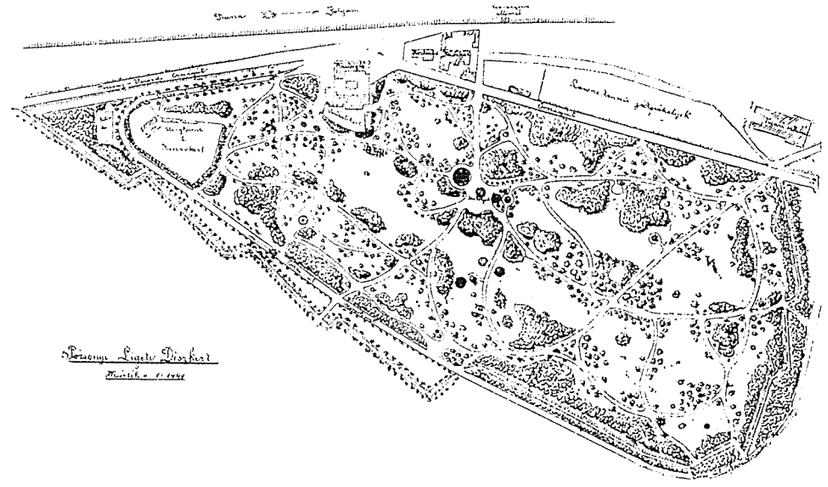
kaviarňou – rozšírená prostredníctvom dvoch veránd.[24] Východne od starého pontónového mosta, v rohu lesoparku bol v roku 1891 postavený železný most, nazvaný Most Františka Jozefa. Už nepotrebný lodný most bol vzápätí rozobraný. Na jeho mieste dopravoval teraz návštevníkov do parku propeler.

V miléniovom roku 1896 padlo rozhodnutie zostaviť z kameňov pochádzajúcich z rozobratej veže nedávno reštaurovaného bratislavského kostola františkánov stavbu, ktorá mala zároveň byť aj miléniovým pamätníkom. Túto (lokál-) patriotickú ideu uskutočnila Bratislavská prvá sporiteľňa. Stavbu umiestnenú na východnom okraji parku možno ponímať ako zvláštneho potomka tradičných umelých ruín, ale zároveň aj za akúsi vstupnú budovu.

Tak ako mnohé iné mestské parky, aj bratislavský lesopark sa využíval na usporadúvanie výstav. V roku 1902 bola v ňom a na priľahlých pozemkoch usporiadaná veľkoryso koncipovaná Poľnohospodárska krajinská výstava.[25] Po jej skončení však všetky povilóny postavené pri tejto príležitosti opäť zmizli.

Stav, využitie a pestrý život v lesoparku a v jeho okolí názorne popisuje súdobý sprievodca: *„Tam, na druhom (pravom) brehu Dunaja leží mestský lesopark – städtische Aupark alebo kratšie Au, ktorý so svojou starostlivo opatrovanou zeleňou, s lístím svojich stáročných stromov, a so svojimi čistými chodníkmi, tvorí jedno z najpríjemnejších a najobľúbenejších oddychových miest Bratislavy. Dostať sa tam možno parníkom, ktorý od začiatku jari do neskorej jesene premáva prinajmenšom každých desať minút, alebo pešo po moste Františka Jozefa. [...]*

Keď parníkom prejdeme cez Dunaj, vidíme na pravej strane Palugyayovu kaviareň a pohostinstvo, z ktorého tienistej terasy sa otvára ne-



7. *P. Zednik: Plán petržalského parku* (Kertészeti Lapok XXIV. 1909. Január, *s. 5*)

všedne pekný výhľad na Dunaj, mesto a kopce za ním. Kaviareň založilo mesto v roku 1826. Jej terajší majiteľ ju dal so značnými nákladmi prestavať, a dnes je to veľmi moderný, skvostný letný zábavný podnik, kde bratislavská spoločenská smotánka od mája do septembra trávi nedeľné odpoludnia pri tónoch vojenskej hudby. Kaviareň je ostatne otvorená aj vo všedné dni od šiestej hodiny ráno do neskorého večera.

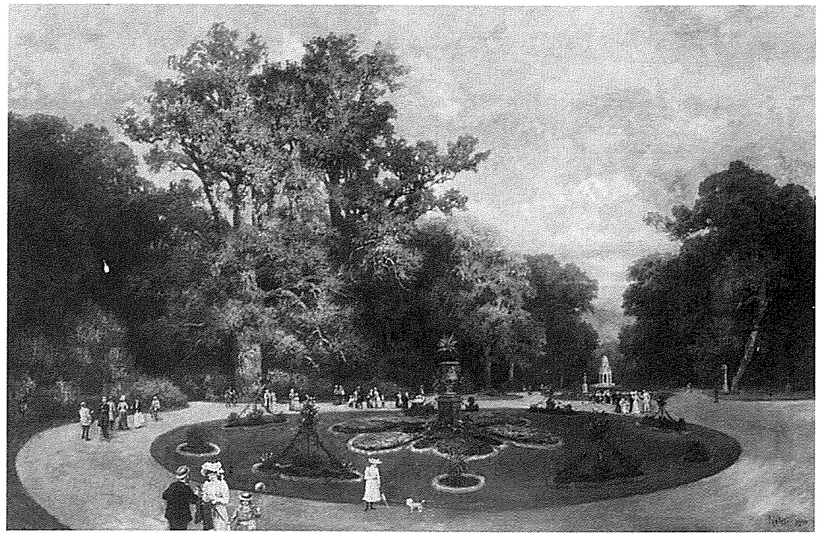
Cesta vedúca popri starej kaviarni sa neďaleko odtiaľ rozvetvuje. Smerom na západ vedie do Wolfsthalu, Hainburgu, Deutsch-Altenburgu, smerom na juh do trištvrte hodiny vzdialeného Kittsee, kam sa možno pohodlne dostať omnibusom.

Keď človek vystúpi z parníka, na ľavej strane hneď uvidí mohutný obrovitý strom s hustým lístím, ktorého kmeň obopína pohodlná lavička. Tento strom sa stal známy tým, že v ranom veku zosnulý básnik, Gyula Reviczky, ktorý ako školák v bratislavskom parku tak často sníval o plavovlasej dievčine v krátkych modrých šatách, keď sa v roku 1880, už ako zrelý muž vrátil do nášho mesta, napísal pod ním pôvabnú báseň s názvom „A pozsonyi ligetben" [V bratislavskom lesoparku], v ktorej nechal s trudnomyseľnou melancholiou znovu ožiť svoje šťastné spomienky na mladosť. Bratislavský skrášľovací spolok v máji 1907 označil strom pamätnou tabuľou. Možno na nej prečítať Reviczkého šesťstrofovú báseň [...]

Kráčajúc ďalej po vonkajšom chodníku dostaneme sa k Palugyayovmu peknému Elektrobioskopu (elektrickému divadlu), kde možno v lete každé popoludnie vidieť pohyblivé svetelné obrázky. Tu sa nachádzajú aj tenisové ihriská, miesta letnej zábavy vybranej mestskej spoločnosti.

Neďaleko päty mosta stojí v polovici deväťdesiatych rokov postavené Mestské letné divadlo (Arena), v ktorého chladných múroch sa ešte aj dnes poriadajú od júla do konca augusta nemecké predstavenia.

Tiež na okraji parku, pozdĺž cesty vedúcej od stanice parníka na západ, sa nachádzajú pekné športoviská Bratislavského lodiarskeho spolku a jeho budova. Postavil ju Anton Durvay v roku 1895 podľa plánov Jeblingera s nákladom 40.000



8. G. Keleti: Pohľad na petržalský park, stredná časť, v pozadí veža z kostola františkánov, 1900 (Galéria mesta Bratislavy)

korún. Bratislavský lodiarsky spolok zaujíma druhé miesto v krajine. Cieľom je pravidelné pestovanie vesliarskeho športu a primeraný tréning, jeho členmi sú aristokrati, právnici, lekári, úradníci a dôstojníci.

Hneď za kaviarňou začína príjemný, tienistý park. Za pár okamihov sa dostaneme k peknému a početnými lavičkami vybavenému Rondeau; v jeho strede malá fontána strieka jemnými prúdmi vodu do nádrže, v ktorej plávajú čulé malé zlaté rybky.

Odtiaľto sa lístím tienené prechádzkové chodníky vetvia všetkými smermi. Na pravej strane (smerom na západ) sa nachádza veľký parkový hostinec – Augaststätte, ktorý má v súčasnosti v prenájme hostinský Leberfinger. Je to veľmi príjemný letný podnik, schopný pojať veľa hostí, a zvlášť cez sviatky a nedele sa teší živému záujmu.

Ak sa obrátime od fontány doľava (smerom na východ), dostaneme sa k starej veži, dvíhajúcej sa na okraji parku, ktorú na náklady Prvej sporiteľne poskladali z kameňov starej veže františkánskeho kostola.

Ak pôjdeme ďalej, uvidíme vzadu za hrádzou pekne položené veľké športovisko (Sportstätte) a príjemne pôsobiaci dom Bratislavského Športového spolku. Tento spolok vznikol v roku 1880; pestuje a propaguje sa tu cvičenie, futbal, tenis, korčuľovanie a iné telovýchovné činnosti. Počas leta spolok temer každú nedeľu alebo sviatok usporadúva futbalové hry (Fußballspiele) s domácimi alebo zahraničnými družstvami. [...]

Medzi stromami v parku prospievajúcimi sú najviac zastúpené topoľ, voňavá jelša, hladký brest, jaseň a vŕba. Ale je tu aj veľa podrastu, v ktorom sa darí drieňu, lieske, orgovánu, ostružine, rešetníku, smutnej vŕbe a ďalším. Botanicky zaujímavé stromy a kroviny sú označené tabuľkami. Tak možno pri prechádzke v parku hravým spôsobom spojiť užitočné s príjemným. Tešiac sa z bohatej krásy prírody môžeme si rozšíriť svoje poznatky z botaniky. [...]

Mestský lesopark je dookola obkolesený peknou vychádzkovou cestou pre kočiare (korsoartigen Kutschenweg), ktorá je vďaka svojmu tie-

nistému a väčšinou bezprašnému rázu veľmi vhodná na vychádzky na koči, na bicyklovanie, aj na pešie prechádzky.“ [26]

V podstate sa park dodnes uchoval. Po druhej svetovej vojne ho pomenovali po slovenskom vlastencovi Jankovi Kráľovi, ktorého sochu postavili do stredu parku. Neďaleko odtiaľ sa týči – v súčasnosti poškodený – pomník maďarského básnika Sándora Petőfiho, ktorý sem v roku 1919 preniesli z mesta. V roku 1966 zrúcali niekdajšiu Aucafé; časti starého pohostinstva ešte stoja. Chodníky sú pokryté betónom; aj malá letná scéna postavená v južnej časti parku je z betónu.

POZNÁMKY

* Tento článok vznikol v rámci výskumného projektu FWF *„Mestské parky v bývalej c. k. Monarchii“.*

[1] Pôvodný nemecký názov mesta je Pressburg, maďarský názov je Pozsony. Svoje slovenské meno Bratislava oficiálne získala po prvej svetovej vojne, keď bola pričlenená k novovytvorenému Československu.

[2] K meniacim sa nemeckým, maďarským a slovenským označeniam územia, resp. parku pozri Vladimír HORVÁTH: *Bratislavský topografický lexikon.* Bratislava 1990, s. 154. K histórii obce a okolia pozri László FOGARASSY: *Ligetfalu és a pozsonyi hídfő története.* Pozsony 1995. K majetkovým okolnostiam širšieho územia – Archív mesta Bratislavy (ďalej len AMB), Zbierka máp a plánov, č. 1279 *(Plan des Bruckauels und Schnepfenhaufen nebst der Angränzenden Gegend,* ingenieur Hankóczy 1791).

[3] Najdôležitejšia literatúra o parku: *Preßburg und seine Umgebung.* Preßburg 1865 (tu predovšetkým Stefan von RAKOVSZKY: *Geschichtliches über Preßburg*, s. 29, 56, 81; – Thomas SZEKCSÖ: *Preßburg und dessen Umgebung in topographischer und statistischer Hinsicht,* s. 115); – ďalej Tivadar ORTVAY: *Pozsonyi város utcái és terei – Die Straßen und Plätze der Stadt Preßburg.* Pozsony 1905, s. 570-574; – Božena HOŠŤÁLKOVÁ: *Bratislavské parky, ich vznik, vývoj a dendrologické bohatstvo.* Bratislava 1973, s. 175 n.; – Dušan JANOTA, Anton BAGIN: *Historická zeleň Bratislavy. Sady, záhrady a parky.* Bratislava 1977, s. 107-114. K úlohe starej Skrášľovacej komisie pozri Martin GYÖRIK: *Die fünfzigjährige Geschichte des Pozsonyer Stadtverschönerungsvereins 1868-1918.* Pozsony, b.r. [1918], s. 29, 119. – Tieto, ani početné ďalšie diela neuvádzajú nijaký prameň o vzniku parku. Ani v mestských protokoloch v AMB, ani v ročníkoch 1773-1776 *Preßburger Zeitung* sa mi nepodarilo nájsť údaje o pôvodnom založení parku. Mnohé knihy – bez listinného dôkazu – uvádzajú ako rok jeho založenia letopočet 1773.

[4] *Preßburger Zeitung*, 17. August 1776, s. 6.

[5] Országos Széchényi Könyvtár (Széchényiho krajinská knižnica, Budapešť), zbierka máp: TM 150 (*Neu eröffnete Spaziergänge in der Brucken Au über der fliegenden Brücke bey Preßburg*, I. Müller, o.J.); ďalší exemplár sa nachádza v zbierke máp a plánov v AMB.

[6] Veľké pohostinstvo v lesoparku existovalo ako majetok mesta už 1676 – T. Ortvay, c. d. (v pozn.3, 1905), s. 570.

[7] 2. mája 1777 dostala Rosalia Winkelhofferin (z Kútov?) povolenie otvoriť v lesíku pri moste *(Bruck-Augl)* prístrešok *(Tracteur Zelte)*, kde mohla podávať hosťom víno; – AMB, 2a, 44, *Protocollum actionale anni 1777*, s. 191 n.

[8] L. Fogarassy, c. d. (v pozn.2, 1995), s. 25-36.

[9] János KIRÁLY: *A pozsonyi nagy-dunai vám. és révjog története* /Dejiny bratislavského dunajského colného a prepravného práva/. Pozsony 1890. – Dobové vyobrazenia mosta a parku uchováva *Galéria mesta Bratislavy* (ďalej GMB), inv. č. A 318 (Sebastian Johann Feitzelmayer, 1825 a 1826).

[10] Vyobrazenia v Maďarskom národnom múzeu *(Magyar Nemzeti Múzeum)* v Budapešti (*Történelmi Képcsarnok*), Inv. 82.290, T 6160 (znač. „J.v.R.“, 1837); – tiež GMB, inv. č. A 297 (Alfred Frank, 1833).

[11] Emil PORTISCH: *Geschichte der Stadt Pressburg. Volkstümliche Darstellungen in 2 Bänden,* Bd. II. Pressburg/Bratislava 1933, s. 249.

[12] Antal MINDSZENTHY: *Kisétálás Posonból az austriai határra* /Prechádzka z Bratislavy k rakúskej hranici/. In: SAS vegyes tárgyú iratok az olvasni és tudni méltó minden ágaiból. Pest 1831; v texte uvedené v preklade z maďarčiny podľa L. Fogarassyho (c. d. v pozn.2, 1995, s. 160-161): *„A Dunaparton a hidon Fellyül, ahoz közel van Poson városának egy meglehetős épületü vendégfogadója, mellyre ezellőt mig repülő hid járt itt a Dunán, valóban nagy szükség volt, mert sokszor vagy ollyankor érkeztek ide az utasok estve későn, mikor már a hid nem járt, vagy nappal is a nagy szelek miatt nem járhatott, s ollyankor az utasoknak vagy csak a parton kellett szenvedni az idő viszontagságait, vagy pedig Engerauba kellett visszamenni.“*

[13] Joseph Hans CSÁKÓS: *Pressburger Gärtner.* Bratislava 1929, s. 22; – Jan MOKRE: *Karl Ritter und das erste lebende Krokodil in Wien. Anmerkungen zur Karriere eines „zudringlichen Ausländers“ in den kaiserlichen Hofgärten* (v tlači).

[14] Constant von WURZBACH: *Biographisches Lexikon des Kaiserthumes Oesterreich,* Bd. XXVI. Wien 1874, s. 187.

[15] AMB, 2a 98, *Protocollum Magistratuale dd° 2. Oct. 1832.*

[16] AMB, zbierka máp a plánov č. 214 (*Situations-Plan des Englischen Gartens zu Pressburg, welcher 1832 in der Brückenschanze ist angelegt worden.* Aufgenommen von Albert Hoffmann).

[17] Vyobrazenia od Sebastiana Maischa, 1845, GMB, inv. č. A 321 (v popredí na kamennej tabuli je nápis: *Herrn Bürgermeister Ant. v. Namer Aus Achtung für Verschönerung des Auparkes gewidmet von Dr. Knobloch*).

[18] (József HAMPEL): *Emlékbeszéd Rómer F. Flóris rendes tagról* /Pamätná reč o riadnom členovi Flórisovi F. Rómerovi/. Budapest 1891, s. 5; – Emil KUMLIK: *Rómer Ferenc Flóris élete és működése* /Život a dielo F. F. Rómera/. Pozsony 1907, s. 40; J. H. Csákós, c. d. (v pozn.13, 1929), s. 22.

[19] AMB, L 43 (12414/76), č. 8.

[20] M. Györik, c. d. (v pozn.3, 1918), najmä s. 119 a 127.

[21] Charles SCHILBERSZKY: *Monographie de la horticulture en Hongrie.* Budapest 1900, s. 30 n., Tab. XXXI-XXXII; – Arpád KARDOS: *Hazai kertek és kertészetek* /Domáce záhrady a záhradníctvo/. In: Kertészi Lapok, XXIV, 1909, január, s. 4-10. Vyobrazenia: Olejomaľba ronda od Gustáva Keletiho, 1900 (GMB, A 340); plagáty, malé grafické diela a pohľadnice v Széchényiho krajinskej knižnici (OSzK) v Budapešti. – V roku 1913 podal bratislavský sochár Robert Kühmayer návrh postaviť Kačaciu fontánu, resp. zabezpečiť jej náklady (AMB, N. 5027-23313/II [2330]).

[22] O terajších dendrologických hodnotách parku pozri B. Hošťálková, c. d. (v pozn.3, 1973); – Ivan TOMAŠKO, Daniel KOVALOVSKÝ: *Dendrologické bohatstvo Bratislavy.* In: Bratislava 3 (ročenka). Bratislava 1967, s. 265-276.

[23] L. Fogarassy, c. d. (v pozn.2, 1995), s. 35.

[24] AMB, F4-30 N. 954-1110 (2129) (*Anton Durvay Zimmermeister u. Bauunternehmer*).

[25] E. Portisch, c. d. (v pozn.11, 1933), s. 525. Plán sa nachádza v Széchényiho krajinskej knižnici, zbierka máp, TM 1817; – tiež v AMB, zbierka máp a plánov, 1315.

[26] (Emil KUMLIK): *Képes pozsonyi kalauz* /Ilustrovaný sprievodca po Bratislave/. Pozsony, b. r. [1907], s. 129-134. – Citovaný text je preložený z maďarského originálu: *„Ott, a folyam túlsó (jobb) partján, van a városi díszliget vagy rövidebben: a Liget; mely gondosan ápolt növényültetvényeivel, százados fák sűrű lombozatától árnyékos, tiszta utaival Pozsonynak egyik legkellemesebb és legkedveltebb üdülőhelye. Élerhető csavargőzössel, mely koratavasztól késő őszig legfölebb tiz percenkint közlekedik, vagy pedig gyalog a Ferencz József-hédon keresztül. [...]*
Ha a csavargőzössel átkelve a Dunán érünk a ligetbe, jobb kéz felől megunk előtt látjuk a Palugyay-féle kávéházat és vendéglőt, melynek árnyékos terraszáról páratlanul szép kilátás nyilik a Dunára, a városra s a mögötte emelkedő hegységre. A kávéházat a város 1826-ban alapította. Jelenlegi tulajdonosa tetemes költségen átalakitotta és ma igen modern, pompás nyári szórakozóhely, hol májustól szeptemberig kitünő katonazene hangjai mellett Pozsony társadalmának színe-java tölti el a vasárnapi délutánokat. A kávéház különben hétköznapon id reggel 6 órától késő estig nyitva van.
A ligeti kávéház előtt levő út nem messze innen alágazik. Nyugatfelé Wolfsthalba, Hainburgba, Deutsch-Altenburgba, délfelé a háromnegydórányira levő Köpcsénybe vezet, mely omnibusszal kényelmesen elérhető.
A propellerből kiszállva, balkézfelől mindjártt egy színű lombozatú, terebélyes faóriás ötlik szemünkbe, melynek tövében kényelmes körpad húzódik. Ez a fa arról nevezetes, hogy korán elhúnyt jeles lírikusunk, Reviczky Gyula, ki tanuló korában a pozsonyi ligetben oly sokat ábrándozott egy rövid kékruhás, szőke leányról, 1880-ban mint érett férfiú ujra visszakerülvén városunkba, alatta irta „A pozsonyi ligetben" ciműhangulatos versét, melyben a boldog ifjúkori emlékeit mélabús rezignációval ujra felidézte. A Pozsonyi Szépitőegyesület 1907 május havábanemléktáblával jelölte meg a fát. Rahta olvasható Reviczkynek hatstrófás költeménye. [...]
A liget e külső utján tovább haladva, Palugyay csinos Elektrobioszkóp-jához (villamos színház) érünk, hol nyaranta minden délután mozgófényképek láthatók. Ugyancsak itt vannak a Lawntennis-játszóterek, a város előkelő társadalmának nyári szórakozóhelyei.
A hiffőtől nem messze áll a kilencvenes évek közepén épitett Városi nyári színház (Arena), melynek hűs falai között júniustól augusztus közepéig (ma még) német előadások folynak.
Szinte a külső ligetben, a propeller-állomástól nyugatra haladó út mentén van a Pozsonyi Hajósegysület szép sporttelepe és háza, mely utóbbit 1895-ben Jeblinger tervei szerint Durvay Antal épitett mintegy 40 ezer korona költségen, A pozsonyi hajósegyesület az országban a második helyet foglalja el. Célja az evezéseknek és trainingeknek rendszeres gyakorlása. Tagjai arisztokraták, jogászok ügyvédek, orvosok, hivatalnokok és katonatisztek.
Mindjárt a kávéház mögött kezdődik a barátságos, árnyas ligeti park. Néhány másodperc alatt a gyönyörű, számos paddal állátott köröndhöz érünk, melynek középen kis szökőkút hullatja finom vízsugarait a medencébe, ahol fűfge aranyhalacskák uszkálnak. Innen minden irányban ágatódnak el a lombos sétányok. Jobbkézfelől (nyugatra) van a ligeti nagyvendéglő, melyet jelenleg Leberfinger korcsmáros bír haszonbérletben. Igen kellemes, számos vendég befogadására alkalmas nyári helyiség, mely különösen vasár- és ünnepnapokon nagy látogatottságnak örvend.
A szökőkúttól balra (keletre) levő uton tovahaladva, a diszkert peremén levő ódon toronyhoz érünk, mely az Első Takarékpénztár költségén a Ferenciek lebontott régi tornyának köveiből kézsült.
Továbbmenve, a töltésen túl megpillantjuk a Pozsonyi Tornaegyesület szépen fekvő, nagy sporttelepét és barátságos külsejű sportházát. Ez egyesület1880-ban alakult, gyakorolja és terjeszti a tornázást, labdarugást, tenniszezést, korcsolyázaást és egyéb testedző sportot, s nyáron at majdnem minden vasár- és ünnepnapon hazai és külföldi csapatokkal Football- mérkőzéseket rendez. [...]
A ligeti erdőségekben tenyésző fanemek közül a nyárfa, havas égerfa, sima szilfa, kőris- és fűzva van leginkább képviselve. De sok itt a sarjerdő is, melyben som, mogyoró, ükörke, fekete bodza, szeder, varjútövis, kecskefűz és hasonló egyebek tenyésznek.
A botanikailag érdekesebb fák és scerjék táblácskákkal vannak megjelölve; ezért a ligetben sétálva, játsztva egyesithetjük a kellemessel a hasznost, s a természet pazar szépségeit élvezve, növénytani ismereteinket is bővithetjük. [...]
A ligeti diszkertet szép, korzó-szerű kocsiút veszi köröskörül, mely sétakocsizásra, kerékpározásra és árnyékos, többnyire pormentes voltánál fogva gyalogmozgásra is igen alkalmas."

Foto: Országos Szechény Könyvtár, Budapest (1, 2, 6); – L. Sternmüller (3, 5, 8); – E. Ďuďa, archív ÚDU SAV (4)

The City Park of Bratislava

(Summary)

The City park of Bratislava (Pressburg, Pozsony) was laid out on the south bank of the Danube river across the city as early as 1775-76. In conformity with the baroque principles of garden design, and probably influenced by the Vienna Prater, its geometrical plan was composed of eight avenues arranged in four diagonals and a round space at the centre. Hence its first German name, *Sternallee,* or Star Allée. A restaurant, a dancing hall and vendors' tents offered refreshments and amusement to the citizens. In 1825 a pontoon bridge replaced the ferry, which made the park more accessible; soon afterwards a more elegant café and an open-air theatre (*Arena*) were constructed.

In 1832 the mayor of the city commissioned the German garden designer Karl Ritter to turn the *Sternalee* (at that time still a unkempt grove) into a landscape park. Ritter transformed the system of straight avenues into winding paths, though he kept the central space and the institutions of lower and middle class sociability. Clumps, as well as some place flower beds, were planted. In 1848 Flóris Rómer (the future archaeologist and art historian) laid out a small botanic garden in the park and even held lectures on botany to his fellow citizens.

The City Embellishment Committee, founded in 1868, regarded the maintenance and improvement of the City Park one of its priorities. An inspector was appointed; the first one, Adam Kosziba, was followed by Ludwig Schmidt, and then by Paul Zednik, the latter two being also head gardeners of the city of Bratislava. Thanks to their acitivities the horticultural standards of the park increased steadily. In 1868 a conservatory was erected in the northwestern corner of the area, which also provided whatever plants were needed in other public parks of the city. In 1868-71 a coach and horse riding way was laid out along the edges of the park from designs by the engineer Anton Sendlein, in order to lure more distinguished visitors.

The system of paths and roads was becoming gradually denser, in the centre a succession of parterres was created. At the same time exotic trees were added to the indigenous ones. Ornamental and utilitarian objects, such as small statues, vases and benches multiplied. In 1896, the year of the milennium, an ornamental structure was composed of the carved stones of the spire of the medieval Franciscan church.

In 1902 the park accomodated the national agricultural exhibition. At the turn of the century several sports facilities were laid out here, especially along the edges of the area. This reflected a new concept of park use and affected the aspect of the City Park.

* *Research for this article was done within the framework of the project called "Stadtparkanlagen der ehemaligen k.u.k. Monarchie", sponsored by the Fonds für Wissenschaftliche Forschung (Vienna).*

Národná verzus európska podoba výtvarného symbolizmu (s prihliadnutím na dielo Martina Benku, Antona Jasuscha, Arpáda Murmanna, Jána Koniarka a jeho interpretáciu) *

Zuzana BARTOŠOVÁ

Svoj krátky exkurz do výtvarných dejín Slovenska 20. storočia budem demonštrovať na tvorbe štyroch rozdielnych osobností, konkrétne na ich tvorbe prvej polovice dvadsiatych rokov, tesne po vzniku prvej samostatnej Československej republiky a jej vyznení v nasledujúcich desaťročiach. Vo svojej štúdii sa budem dovolávať jej intepretácie v mienkotvorných publikáciách a výstavnej praxi. Dvaja z umelcov sú maliari – všeobecne uznávaný Martin Benka a relatívne známy Anton Jasusch – a dvaja sochári – Ján Koniarek a Jozef Arpád Murmann. Sochárstvo ako disciplína sa dostáva do povedomia našej kultúrnej verejnosti zrejme o čosi komplikovanejšou cestou než maliarstvo, a to i sochárstvo minulosti, čím tiež možno vysvetliť menšiu popularitu posledných dvoch menovaných autorov. Z hľadiska mojej úvahy však považujem za dôležité vnímať slovenské výtvarné umenie ako celok a nedeliť ho podľa disciplín, čo mi práve takýto výber umožňuje (na okraj podotýkam, že grafika v danom období nepredstavovala v našom prostredí taký významný fenomén, aby som sa musela samostatne venovať aj jej osobnostiam a kresba je súčasťou práce rovnako maliarov ako sochárov). Do úvahy by bolo akiste zaujímavé zakomponovať aj pohľad na architektúru dvadsiatych rokov cez príklady tvorby dvoch jej najvýznamnejších osobností – nie som však presvedčená, že mi to téma sympózia – symbolizmus – umožňuje (musela by som ju rozšíriť o problematiku secesie).

Štúdium literatúry k takto vymedzenej téme, notoricky známe tituly, ktoré som opätovne vzala do ruky, sa pod zorným uhlom hľadania interpretácie symbolizmu v tvorbe menovaných autorov k môjmu prekvapeniu otvorili nečakaným spôsobom. V ich intertextuálnych konotáciách som nachádzala pre mňa oveľa viac nových zistení, než v textoch samotných. A tak som napokon, po troch desaťročiach práce na poli histórie a kritiky výtvarného umenia pochopila, že disciplína, v ktorej pracujem, je u nás, na Slovensku, mladá. Jej mladosť sa premietla do roviny interpretácie nielen mnou sledovanej témy, ale aj nášho umenia 20. storočia ako celku. Mám na mysli tú črtu mladosti, ktorá je príčinou pohľadu nejasného alebo znejasneného – či už očarením z predmetu pozorovania, alebo so zanietenia použiť výsledky pozorovania na iné než profesionálne vecné ciele. Takémuto znejasnenému pohľadu potom unikajú súvislosti, ktoré by mohli objasniť dobový kontext a prispieť k jeho plnšiemu pochopeniu. A čo je snáď ešte závažnejšie, takýto pohľad vytvára mýty, na ktorých stavia svoje hodnotové kritériá nielen laické publikum, ale ktoré sú po čase nedotknuteľnou súčasťou našej kultúrnej – a neváham povedať i politickej – histórie, čím modelujú i naše vnímanie a prežívanie súčasnosti. Sympóziá, akým je i prítomné, považujem preto za vítanú príležitosť reflektovať v širšom intelektuálnom okruhu problematiku, ktorá zasahuje umenie ako celok, zvážiť jej prínos vo vzťahu k zaužívaným kritériám výtvarného umenia a pokiaľ je to možné, nazrieť konvenčnú hodnotovú hierarchiu pohľadom nezávislým na mýtoch. Preto, aby som naplnila túto – možno až príliš prízemnú – požiadavku, budem uvažovať o symbolizme a jeho umeleckom prejave v konkrétnom mieste a čase, a nie o všeobecných otázkach symbolizmu výtvarného prejavu. Navyše, už Kálmán Brogyányi v jednej zo svojich štúdií, ktorá vyšla knižne roku 1931[1] na margo slovenského výtvarného umenia a jeho percepcie poznamenal, že „v dnešnej situácii maliarstva na Slovensku, hoci ešte chýba jeho úplné zmapovanie, možno jasne skonštatovať význam dvojitého postoja. Tento dvojitý postoj sa vzťahuje na dištanc medzi slovenským a západným umením". Bude preto prinajmenšom zaujímavé sledovať diskurz, ktorý evidovali umelecký historici už v tridsiatych rokoch, kam dospel po viac ako polstoročí.

Údaje o živote a tvorbe uvedených autorov čerpám najmä z ich monografií i monografických štúdií v katalógoch výstav, ktoré priebežne v texte citujem.

Pôdorys, ktorý umožňuje moju úvahu, som zvolila jednoduchý. Dvaja autori – Martin Benka[2] a Ján Koniarek[3] – vyznávajú v svojom živote i tvorbe slovenskosť, s ktorou sa nespája úsilie Antona Jasuscha[4] pochádzajúceho z prevažne maďarských Košíc, ani Jozefa Arpáda Murmanna,[5] typického reprezentanta trojjazyčnej Bratislavy. Hľadisko národnej príslušnosti by mohlo byť pri analýze tvorby menovaných autorov – vzhľadom na fakt, že ide o umenie výtvarné, ktoré nepotrebuje tlmočníka – i z hľadiska témy sympózia irelevantné. Nie je tomu však tak vzhľadom na deklarované postoje autorov, ich premietnutie do tvorby, rovnako ako jej umeleckohistorickú interpretáciu a z nej plynúcu percepciu publika.

Akonáhle sa v súvislosti s výtvarným umením hovorí o symbolizme, nemožno obísť fakt, že jeho zenit ako jednej z výtvarných tendencií vrcholí v období secesie, pričom ona sama ako sloh sa ním obsahovo obohacuje. Rozdiel medzi symbolizmom a secesiou podľa všeobecne známych publikácií tkvie najmä v tom, že „nie každé výtvarné dielo symbolizmu je secesné, ale naopak, každé secesné dielo je symbolické".[6] Secesné dielo poznáme podľa vizuálnych znakov, kým dielo symbolické, ak nie je zároveň secesné, hoci je z obdobia, kedy secesia vrcholila, poznáme podľa skrytých súvislostí, pričom nie vždy nám môže byť vodítkom „literárnosť" obsahu. Výtvarný symbolizmus významne ovplyvnil Gauguinov odchod na Tahiti, hľadanie strateného raja mimo civilizácie, obdiv k umeniu prírodných národov, povýšenie archetypu a tým aj neumelosti na roveň virtuozite čerpajúcej z európskej tradície. Zároveň ho ovplyvnilo poučenie z východného, najmä japonského umenia, v ktorom symbolika farieb žije v symbióze s dekoratívnosťou a plošnosťou, čo napokon boli aj charakteristické znaky secesného prejavu. Skupina Nabis nadviazala na Gauguinovo prekročenie hraníc európskej tradície, teoreticky rozpracovala jeho podnety do syntetizmu, ktorý neprotirečil pravidlám secesie, a bola známa svojím panteizmom. V mnohom ovplyvnila podobu výtvarného umenia parížskej školy prelomu storočí, pričom jeden z jej najvýznamnejších predstaviteľov, Aristide Maillol, priznal symbolické významy túžby po splynutí s prírodou stredomorskej tradície a z tohto aspektu prehodnotil východiská gréckeho klasického sochárstva. Takto sa vo výtvarnom umení prelomu storočí stretávame s pomerne komplikovanou situáciou: symbolizmus má viac vizuálnych podôb. Okrem už spomínaného syntetizmu je to nielen maliarsky uvoľnený prednes s výrazne literárnymi inšpiráciami v rovine námetu (napríklad dielo Odillona Redona), ale i prejav iného názoru, v ktorom sa výrazová expresivita vyrovnáva so štylizovanou organizáciou obrazovej plochy a symbolickým významom farby (napríklad tvorba Eduarda Muncha), pričom nemožno zabúdať na Rodinovo dielo, v ktorom sa prelína secesia a symbolizmus s realizmom a expresionizmom. Samotná secesia sa postupom času uzavrela voči novým podnetom, dekoratizovala svoj výrazový aparát, mimo hlavných centier doznievala síce ešte počas dvadsiatych rokov, ale vzápätí ju prekryla iná umelecká slohotvorná orientácia: funkcionalizmus. Naopak, potencia syntetizmu prameniaceho v symbolizme sa prejavila vo voľnom výtvarnom umení neoklasickou orientáciou tvorby významných osobností – za všetkých spome-

niem aspoň Picassa. A symbolizmus ako jedna z vrstiev umeleckého diela, nielen samotnej výtvarnosti – teda nie ako časovo ohraničená tendencia – je prítomný v celých dejinách umenia, čo dokazujú aj príspevky mojich predrečníkov. V kontexte tejto pasáže treba pripomenúť, že jediná pôvodná publikácia o príbuznom probléme, *Secesia* od Ľudmily Peterajovej[7] je konzekventná v svojom záujme: v texte rovnako ako v obrazovej časti uvádza výlučne secesiou poznačené diela bez ohľadu na to, či sú, alebo nie sú symbolické. Krátkou poznámkou pripomína aj takto štylizovanú tvorbu Martina Benku, Antona Jasuscha a Jána Koniarka – každému venuje aj reprodukciu – žiaľ, Murmannove práce secesnej orientácie vynechala.

Tvorba štyroch avizovaných autorov prvej polovice dvadsiatych rokov, toho obdobia, kedy secesia na našom území ešte doznievala, je poznačená symbolizmom. Každého z nich však zasiahol inak, každý z nich mal za sebou inú skúsenosť, ale tvoril s možnosťou slobodného vyjadrenia v domácom – alebo pre domáce – prostredie. Martin Benka vytvára prvé práce s tematikou slovenskej krajiny, pričom ona sama mu symbolizuje slovenskosť ako takú. Hľadá krajinu typickú a sugestívnu zároveň a vytvára vizuálnu metaforu národnej identity. Dopĺňa ju figuratívnou stafážou zásadne krojovaných postáv, čím upresňuje svoju výpoveď: horská krajina a dedinský človek tvoria jednotu. Jeho obrazy sú rytmizované líniami evidentne vychádzajucimi zo secesnej štylizácie, avšak ostatné prvky obrazovej výstavby – objem a farba – čerpajú z realizmu, pričom samotný priestor je budovaný na základe mimoriadne veľkého merítkového nepomeru medzi jednotlivými plánmi nadsadene. Expresivitu vyznenia jeho kompozícií podčiarkuje veľkorysý ťah štetca, ktorý neuľpieva na detailoch (napríklad *Na rieke Orave*, 1920; *Na liptovských holiach*, 1922; *Pri kolíske*, 1924).

Anton Jasusch upozornil na svoju tvorbu prvej polovice dvadsiatych rokov bratislavskou výstavou (1924). Desať veľkorozmerných kompozícií (z nich je dochovaná len jedna) a séria menších, hovoria o vášnivom zaujatí autora vyrovnať sa s traumatizujúcimi zážitkami z 1. svetovej vojny, ktoré ho prinútili položiť si základné otázky o zmysle ľudskej existencie ako súčasti vesmíru. Výtvarne i obsahovo patria tieto práce k vrcholom nášho maliarskeho symbolizmu, pričom ich súvislosť so secesným tvaroslovím – snaha po plošnosti a organizácia obrazu líniami – je viac než evidentná; obdobne, ako je evidentná inšpiračná väzba k Munchovmu dielu, ktorého výstava roku 1906 prešla viacerými európskymi kultúrnymi metropolami Prahu nevynímajúc, a tak je veľmi pravdepodobné, že aj Jasusch jeho dielo poznal. Ťažšie sa dá dokázať, že poznal aj Kandinského práce, hoci študoval v Mníchove, kde tento autor na prelome storočí žil a roku 1911 stál pri zrode skupiny Der Blaue Reiter. Vtedy namaľoval svoje prvé nefiguratívne kompozície, v ktorých sa mieša secesia so symblizmom a lyrickým expresionizmom. Porovnanie jeho plátien, ktoré odkazujú k abstrakcii, s Jasuschovými kompozíciami prvej polovice dvadsiatych rokov, poukazuje k príbuznej inšpirácii – dobový záujem o východné filozofie viedol oboch autorov k rozličným výsledkom. V Jasuschovom prípade oceňujeme najmä to, že výtvarnú polohu na hranici nefigurácie priniesol – len s malým oneskorením oproti kultúrnym centram – do nášho výtvarného prostredia (napríklad v kompozíciách *Žltý mlyn*, 1922; *Symfónia*, okolo 1922; *Kolobeh života – Putovanie duší*, 1922-1924).

Sledovaní sochári, Ján Koniarek a Jozef Arpád Murmann pokračujú v svojej tvorbe dvadsiatych rokov v tom smerovaní, ktoré jej predchádzalo. Koniarek nadväzuje na Rodinovu tvorbu, nevyhýba sa polarite zakódvanej už v tomto inšpiračnom zdroji a vytvára práce symbolistické secesnej štylizácie rovnako ako realistické (napríklad *Alegória Republiky*, 1920; *Návrh na pomník padlým v Bučanoch*, okolo 1920).

Jozef Arpád Murmann prešiel v svojej tvorbe od viedenskej secesie k očareniu symbolizmom skupiny Nabis, a tak prináša do nášho sochárstva dvadsiatych rokov nový tón: jeho tvorbu po parížskom pobyte inšpirovalo Maillolovo dielo. Plné objemy, vyváženosť, statika a zdržanlivosť charakterizujú jeho práce, ktoré možno vnímať v kontexte panteistickej symboliky (napríklad *Ženský akt I*, 1920; *Ženský akt II*, 1920).

Už v úvode som avizovala, že moja argumentácia vo vzťahu k pohľadu na interpretáciu tvorby uvádzaných autorov sa bude opierať výlučne o niekoľko vybraných mienkotvorných titulov. Najzávažnejší z nich, ku ktorému celé desaťročia siahali nielen odborníci, ale i široká kultúrna obec, je publikácia Mariána Várossa *Slovenské výtvarné umenie 1918-1945*.[8] Vzhľadom na jej rozsah sa dá predpokladať, že na jej zostavení sa podieľali aj ostatní pracovníci vtedajšieho Kabinetu teórie a dejín umenia SAV, kde Marián Váross bol riaditeľom. Túto skutočnosť uvádzam z toho dôvodu, že publikované názory nepokladám len za jeho vlastné, ale za názory istého okruhu odborníkov, aktuálne v päťdesiatych rokoch, kedy sa publikácia pripravovala. Vzhľadom na skutočnosť, že ďalšia kniha obdobného záberu a zámeru *Výtvarná moderna Slovenska, maliarstvo a sochárstvo 1890 až 1949* od Jána Abelovského a Kataríny Bajcurovej vyšla až vlani,[9] možno predpokladať, že po celý čas to bol vo vzťahu k názorom na naše medzivojové umenie, teda aj na umenie doznievajúcej secesie a symbolizmu prvej polovice dvadsiatych rokov, predovšetkým pohľad prvej z publikácií, ktorý prijalo publikum a tento len pomaly relativizovali jednotlivé vstupy iných autorov do danej problematiky, pričom mám na mysli rovnako publikácie, ako výstavy a katalógy k nim vydané.

Jednoznačným protagonistom Várossovej publikácie spomedzi štyroch sledovaných autorov je Martin Benka. Jeho tvorbe dvadsiatych rokov pripisuje autor textu vedúce postavenie a pozitívne hodnotí jeho vklad do nášho medzivojnového umenia ako sústredené hľadanie a tvorenie špecifického profilu národne orientovaného výtvarného umenia. Z hľadiska formálnej analýzy nachádza v jeho prácach prvok expresívnosti, ktorý umocňuje videnú skutočnosť a elegičnosť, odvoláva sa na staršieho Vladimíra Wagnera, ktorý hovorí o autorovej snahe monumentalizovať a syntetizovať zobrazovanú tému krajiny, pričom svoju charakteristiku opiera aj o dobové názory, v ktorých pisatelia oceňujú Benkovu schopnosť vystihnúť slovenskú krajinu s jej melancholickou náladou[10] a zároveň konštatuje novosť Benkovej tvorby, ktorá je taká, že nemá u nás predchodcov, len nasledovníkov. Napriek tomu, že v súvislosti s Benkovou tvorbou Marián Váross nehovorí o symbolizme, označuje Benkovu krajinu a človeka jeho obrazov ako znaky metaforické, pričom je to pre neho „výtvarná óda o Slovensku, ktoré bolo porobené, ale začalo sa prebúdzať".[11] Záverom svojho hodnotenia označuje Benkovu tvorbu – zrejme v intenciách dobovej ideológie – ako kriticko-realistickú.

Jasuschovi venuje Marián Váross približne sedminu rozsahu textu v porovnaní s Martinom Benkom: priznáva mu „zvláštne postavenie", „intelektuálnu programovosť a výrazovú smelosť, s akou sa odhodlal riešiť ... všeľudsky pálčivé problémy", i „mimoriadny ohlas", hoci jeho bratislavskú výstavu, na ktorej umelec zverejnil svoju tvorbu prvej polovice dvadsiatych rokov, čo vyvolala búrlivú polemiku, vôbec nespomína. V texte reprodukuje jeho marginálne diela, zato – bez uvedenia prameňov – hovorí o jeho predvojnových kontaktoch s mníchovskou skupinou Der Blaue Reiter; obdobne, ako upozorňuje na evidentné filiácie Jasuschových prác k Munchovej tvorbe i expresionizmu ako takému a nezatajuje skutočnosť, že Jasuschove kompozície sú na hranici nefiguratívneho prejavu. V jeho prípade spomína dokonca aj symbolizmus, ktorý považuje za „prekomplikovaný", pričom ho zaťažuje „literárnosť".[12] V konečnom dôsledku pripisuje Váross Jasuschovi marginálny význam, keď ho uvádza medzi skupinou maďarských výtvarníkov a nijako nezdôrazňuje jeho prínos do celku nášho medzivojnového maliarstva.

Jána Koniarka Váross oceňuje ako realistu s ranou tvorbou secesne a symbolisticky orientovanou, ktorá sa nachádza mimo územia Slovenska, pričom mapuje najmä umelcove monumentále zakázky, ktoré potvrdzujú tento názor – obdobne, ako jeho portrétne práce, celkom v duchu doby, kedy písal svoje texty. V náčrtoch pre ne, najmä tých, ktoré sa nerealizovali, potom hovorí o jeho orientácii k secesii a symbolizmu a naznačuje limity tohto smerovania. V celku sledovanej problematiky nášho medzivojnového sochárstva ho považuje za jednu z najvýznamnejších osobností.

Jozefa Arpáda Murmanna Marián Váross vníma ako marginálneho autora – zaraďuje ho na koniec knihy do kapitoly Nemeckí a maďarskí výtvarníci na Slovensku a venuje mu pol rukopisnej strany, pričom – opäť bez uvedenia prameňov – spomína jeho aktivitu v zahraničí (Viedeň, Paríž, Berlín, New York, Brooklyn – vynecháva Budapešť) a kvituje jeho živé kontakty s domovom, kde mu Maďarská vedecká a literárna spoločnosť v Československu udelila zlatú medailu (bez uvedenia vročenia). K jeho výtvarnej tvorbe poznamenáva, že sa vyznačuje „jednoduchosťou až primitivizujúcou citovosťou foriem“.[13] Symbolizmus ani secesiu – ktorou bolo poznačených viacero Murmannových prác – nespomína, rovnako, ako nespomína jeho prínos pre domáce prostredie.

Počas šesťdesiatych rokov i v nasledujúcich desaťročiach konfrontovali umeleckí historici v svojej práci vlastné názory s názormi nielen Mariána Várossa, ale i ďalšieho, nie menej významného mienkotvorného historika umenia, Karola Vaculíka, ktorý stál na čele Slovenskej národnej galérie ako jej riaditeľ od založenia inštitúcie až do svojho odvolania ako jedna z prvých obetí normalizácie začiatkom sedemdesiatych rokov (tou sa napokon stal i Marián Váross). Kým pohľad Mariána Várossa vychádzal z teoretických umenovedných východísk, zo štúdia medzivojnovej umeleckohistorickej literatúry a z pramenných materiálov s prihliadnutím na umelecké diela, interpretácia Karola Vaculíka vychádzala takrečeno z opačných priorít: na ich čele stála umelecká presvedčivosť diela a až dodatočne hľadal podporu svojho znaleckého súdu v rovine historickej a teoretickej, teda v rovine textu, čo – podľa môjho názoru – vyplýva zo samotnej umeleckohistorickej praxe, kde predpoklady a štruktúra písaného textu je diametrálne odlišná od jazyka interpretácie výstavou (pričom oba finálne výsledky – či publikácia, či expozícia – majú okrem prvého plánu aj svoje symbolické roviny; im sa však v tejto chvíli nemienim venovať). Pokúsim sa však poukázať na to, ako a či vôbec mal Karol Vaculík zámer prispieť k etablovaniu symbolistickej tvorby sledovaných autorov v svojej interpretácii nášho umenia 20. storočia, ktorá (nie menej ako interpretácia Mariána Várossa – ba vzhľadom na jedinečné médium Slovenskej národnej galérie možno aj viac) prispela k formovaniu vkusu a hodnotovej orientácie nielen odbornej, ale i širokej kultúrnej verejnosti.

Akokoľvek možno podmieniť stanovisko oboch umenovedcov oficiálnymi ideologickými doktrínami aktuálnymi u nás v päťdesiatych rokoch (keď zdôrazňovali v celku nášho výtvarného umenia i v diele jednotlivých autorov realizmus a s ním ľudovosť kultúry – požiadavky, ktoré sa prenášali do výsledkov aktivity oficiálnych inštitúcií, na čele ktorých stáli), predsa v ich osobnostných postojoch vnímala odborná komunita po celé roky ich pôsobenia rozdielnu vkusovú i názorovú orientáciu, čo možno doložiť výsledkami ich práce. Ich vzťah k problematike symbolisticky orientovanej tvorby štyroch sledovaných autorov však nie je natoľko odlišný, ako by sa na prvý pohľad mohlo zdať. Ani jeden z nich nepochybuje o význame Jána Koniarka[14] a svorne v jeho tvorbe vyzdvihujú realizmus, hoci secesno-symbolické diela boli súčasťou zbierok Slovenskej národnej galérie, z ktorých Karol Vaculík v roku 1955 pripravil stále expozície pod názvom *Umenie 19. a 20. storočia na Slovensku, 150 rokov slovenského výtvarného umenia*. V nej – prirodzene – nechýbajú symbolistické diela Jána Koniarka ani Martina Benku, ktoré napokon nechýbajú v žiadnej z Vaculíkových výstav a stálych expozícií. Podľa môjho názoru možno tvorbu tohto autora ako celok interpretovať v kontexte symbolizmu: diela z dvadsiatych rokov v súvislosti s časovo limitovanou tendenciou, zvyšok z hľadiska výtvarného symbolizmu ako takého preto, že práve dešifrovaním symbolov prenikáme hlbšie k významu kompozícií, ktorý je v tomto prípade prioritou. Inak je to s Jasuschovou a Murmannovou tvorbou. Nielen v celkových prehľadoch nášho výtvarného umenia 20. storočia na pôde SNG a katalógoch k nim, v už spomínanej výstave Umenie 19. a 20. storočia a ďalších, ich diela absentujú, ale v Jasuschovom prípade sa bez nich zaobišla i Vaculíkom koncipovaná výstava *Tvorba na východnom Slovensku, 1900-1950*.[15]

Marián Váross delí výtvarných umelcov prvej polovice nášho storočia na slovenských a neslovenských a Karol Vaculík v svojich výstavách maďarských autorov zväčša vynecháva, ako tomu je v prípade Antona Jasuscha a Jozefa Arpáda Murmanna. Obdobný postoj oboch umenovdcov v období päťdesiatych rokov voči tvorbe autorov, od ktorých ich delili tri desaťročia plné spoločensko-politických zvratov, nesúvisí – podľa môjho názoru – ani s ideologickou doktrínou, ani s jej požiadavkami: je vyjadrením konkrétnej a doposiaľ nepomenovanej tendencie skrytej pod povrchom úsilia oboch umenovedcov, oboch inštitúcií – nacionalizmu. V porovnaní s našou medzivojnovou slovensky písanou umenovedou nezmenil v povojnovom období ani jeden z nich paradigmu svojich úvah. Boli ochotní venovať sa len autorom hlásiacim sa k slovenskosti, a to tých, čo túto rovinu preniesli do tém svojich prác a do ich symbolickej roviny (Benka a Koniarek), pričom nie je zanedbateľná ani deklaratívna rovina vyjadrenia oboch umelcov k tejto otázke. Inak povedané, diskurz v našej umenovede dvadsiateho storočia sa až do polovice šesťdesiatych rokov odohrával v ráme ideologizácie, či už máme na mysli marxizmus-leninizmus rokov päťdesiatych a z neho plynúcu prioritu realizmu, alebo jeho súvislosť s „folklorizmom“ ktorý „významným spôsobom určuje život národnostných menšín vo väčších štátnych celkoch, keď majú pocit ohrozenia vlastnej identity“.[16] Oba pohľady, Várossov i Vaculíkov, legitimizovali výtvarné úsilie, ktorého výsledky môžeme voľne zaradiť k citovanému „folklorizmu“, čo súvisí s ich hľadaním vyjadrenia slovenskosti. V interpretácii Benkovej a Koniarkovej tvorby obaja argumentovali voľbou námetu i jeho symboliky, tiež citovosťou, či vystihnutím národného charakteru – používali teda stratégiu, ktorá s interpretáciou výtvarného diela síce súvisí, ale reaguje na jeho mimovýtvarné roviny.

Šesťdesiate roky priniesli nové momenty aj do interpretácie symbolisticky orientovanej tvorby sledovaných autorov, pričom je zaujímavé hľadať momenty zlomov v názore na úsilie Antona Jasuscha a Jozefa Arpáda Murmanna, umelcov, ktorých význam sa ešte v predchádzajúcom desaťročí marginalizoval. Jednoznačnú zmenu paradigmy v nazeraní na okruh východoslovenských autorov, bez ich rozlišovania podľa pôvodu a národnosti, urobil Ladislav Saučin publikáciou *Výtvarné umenie na východnom Slovensku 1918-1938*.[17] V Jasuschovom prípade upozorňuje na secesiu, ktorá charakterizovala umelcovu tvorbu už pred prvou svetovou vojnou a jeho vrcholné kompozície zo začiatku dvadsiatych rokov vníma ako „fantazmagorické vízie ... alegórie...“ na ktorých „badať prechyľovanie ... k abstrakrakcionizmu ... súčasne sú tieto plátna poznačené aj orfisticko-expresionistickým dedičstvom“,[18] pričom o nich neuvažuje z hľadiska symbolizmu, či dožívajúcej secesie. Saučin sa snažil poukázať na význam tvorby východoslovenských autorov – Jasuscha nevynímajúc – pre celok nášho medzivojnového umenia, pričom dôraz kládol na jej sociálno-kritickú orientáciu, v ktorej videl špecifiká prínosu tohto výtvarného okruhu. Tomáš Štraus o dva roky po Saučinovi publikáciou *Anton Jasusch a zrod východoslovenskej*

avantgardy[19] ďalej posunul interpretáciu maliarovej tvorby: už samotným názvom avizoval, akú jej pripisuje dôležitosť. Poukázal najmä na skutočný rozruch a polemiku, ktorú vyvolala Jasuschova bratislavská výstava roku 1924, pričom obdivovatelia jeho diela (medzi nimi na prvom mieste Jur Koza-Matejov a nie na poslednom Ján Smrek) museli obhajovať nielen spôsob maliarovho výtvarného videnia, ale i národnú príslušnosť (matkou pochádzajúcou z Oravy) a vo veľmi krátkom čase sa napokon aj redakcia Slováka dištancovala od nadšenia svojho šéfredaktora Kozu-Matejova: ani ona, ani výtvarná obec ako celok nevzala do úvahy argumentáciu, že Jasuschova maľba je európskeho formátu, keď ju podozrievali z neslovenskosti. Tomáš Štraus tiež poukázal na nepripravenosť publika pochopiť Jasuschov význam, a čo považujem z hľadiska témy môjho príspevku za zaujímavé, porovnal Jasuschove úsilie s Benkovým, keď napísal o „priekopníckom postavení oboch umelcov v slovenskom umení dvadsiatych rokov", ktoré vyjadrovalo dobové estetické ideály expresívnou rečou vychádzajúcou zo symboliky stredoeurópskej secesie.[20] Saučinovo a Štrausovo úsilie malo odozvu: Karol Vaculík síce bez akéhokoľvek komentára, ale zaradil kompozíciu Antona Jasuscha *Symfónia* (1922) do jednej z najvýznamnejších stálych expozícií v SNG v jej histórii, ktorá bola otvorená v roku 1967 pod názvom *Dvanásť storočí výtvarného umenia na Slovensku*.

Ján Koniarek je autor, ktorý od konca tridsiatych rokov nemal núdzu o interpretov svojho diela. Tento fakt časom vyvážil skutočnosť, že počas celého medzivojnového obdobia žil v ústraní v Trnave. Obdobne ako v prípade Martina Benku, aj jeho tvorbe sa venovali dva monografické knižné tituly už pred vydaním Várossovej publikácie o slovenskom medzivojnovom umení.[21] Keď som pri príležitosti 100. výročia narodenia Jána Koniarka pripravovala na pôde Slovenskej národnej galérie súbornú výstavu jeho tvorby s katalógom,[22] bolo sa skutočne o čo oprieť. Bielym miestom bola umelcova predvojnová tvorba v Srbsku, ktorú som sa snažila zmapovať; už ňou sa zaradil do symbolisticko-secesnej línie stredoeurópskeho sochárstva. Jeho tvorbu po prvej svetovej vojne som chápala ako dialóg popisno-realistického a „rodinovského" názoru – teda toho, ktorý rezonoval so symbolizmom i doznievajúcou secesiou a prejavil sa predovšetkým v umelcových komorných dielach, medzi ktoré som zaradila aj štúdie na množstvo nerealizovaných pomníkov. Na rozdiel od Mariána Várossa som túto líniu Koniarkovej tvorby považovala za významnejšiu, než to málo monumentálnych zakázok čo realizoval, s výnimkou *Pomníka padlým v Trnave* (1927), ktorý tiež možno zaradiť medzi symbolistické diela. Priznám sa, že ma uvádzalo do rozpakov umelcovo sústredenie sa na témy z národného obrodenia, so zanietením, ktoré sa od čias jeho štúdií až do konca života nezmenilo, hoci politická situácia od národnostne porobeného Slovenska v Uhorsku začiatku storočia, cez jeho existenciu v prvej Československej republike až po vznik tzv. Slovenského štátu sa systémovo aj prakticky zmenila. Svoj názor som vyjadrila konštatovaním, že „idealizujúci pohľad na našu národnú históriu zväzoval slobodu jeho tvorivej myšlienky". Koniarkove úvahy, ktoré publikoval na sklonku prvej Československej republiky[23] boli prekvapivo v súlade s ideológiou tzv. Slovenského štátu, čoho si bola vedomá nielen publicistika prvej polovice štyridsiatych rokov – Koniarek, obdobne ako Benka, patril k umelcom v tejto dobe vyznamenávaným oficiálnou pozornosťou.

Prípad Jozefa Arpáda Murmanna je od Koniarkovho diametrálne odlišný. Odhliadnuc od jednej zmienky Viery Luxovej,[24] ktorá síce ocenila úroveň umelcovej tvorby, ale zároveň sa ju nesnažila bližšie charakterizovať, či zaradiť z hľadiska umelecko-historických kritérií, sa mu nikto počas šesťdesiatych a sedemdesiatych rokov nevenoval. Jeho práce ma zaujali pri výskume k sochárskej časti výstavy *Umenie na Slovensku 1900-1918*, ktorú za oblasť maliarstva koncipovala Silvia Ilečková.[25] Pri prezentácii umenia

uvedeného obdobia sme autorov inej než slovenskej národnosti tvoriacich na našom území, alebo pochádzajúcich z dnešného územia Slovenska, ktorých diela sa tu dochovali, vnímali rovnocenne k autorom hlásiacim sa k slovenskosti. Takto – na základe úrovne svojej tvorby a nie na základe národnej príslušnosti – vynikli umelci secesnej a symbolistickej orientácie aj maďarského či nemeckého pôvodu, ktorí v tej dobe tvorili na dnešnom území Slovenska, alebo odtiaľto pochádzali a ich diela sa tu dochovali – včítane Jozefa Arpáda Murmanna, ktorého samostatnú výstavu som potom pripravila pri príležitosti stého výročia výročia jeho narodenia.[26] Pri jej príprave som sa okrem medzivojnových textov maďarsky a nemecky píšúcich autorov a už zmienených poznámok Mariána Várossa a Viery Luxovej, nemala o čo oprieť. Jeho symbolistické práce – ako som už spomenula – predstavujú v našom prostredí ojedinelú konotáciu k panteizmu skupiny Nabis a otvárajú cestu k neoklasicizmu, aktuálnemu v európskom výtvarnom kontexte dvadsiatych rokov.

Celkom na záver môjho výpočtu interpretácie symbolistickej tvorby sledovaných autorov za ostatné tridsaťročie som ponechala Martina Benku. Jeho tzv. „zakladateľské" miesto v pohľade na výtvarné dianie 20. storočia upevnili od začiatku šesťdesiatych rokov podnes mnohé príležiostné, oslavné i hodnotiace články a komentáre k výstavám, ktoré prezentovali celok nášho moderného umenia i umelcovo individuálne úsilie. Zo všetkého stojí za pozornosť najmä Várossova monografia z roku 1981,[27] ktorá vyšla napriek skutočnosti, že jej autor vtedy, v dobe normalizácie bol zaradený – po rokoch svojej hviezdnej kariéry v rokoch päťdesiatych a šesťdesiatych – ako ideologický nepriateľ na čiernu listinu a nemohol ani bežne publikovať. Jej text je preplnený oslavou Benkovho úsilia, hovorí o jeho neoddiskutovateľnom prínose a mýtotvorne nazýva Benkovu tvorbu prvej polovice dvadsiatych rokov „ako čosi mimosystémové a solitérne", a ďalej ju charakterizuje ako dielo autora, ktorý „si uvedomil osobné historické poslanie: vytvoriť lyricko-monumentálny obraz slovenskej krajiny a slovenského človeka ako symbol i dôkaz životnej pravdy ľudu, ktoré boli už odsúdené na zánik pod krutým sociálnym a národným útlakom. Zachrániť a šíriť túto pravdu ľudu prijal Benka ako svoju umeleckú úlohu, v ktorej sa neoddeliteľne spájalo výtvarné s ideovým, ba politickým".[28] Z uvedeného vyplýva, že ešte v osemdesiatych rokoch uprednostnili niektorí umenovedci – napríklad Marián Váross – pri interpretácii tvorby konkrétneho umelca tendenčné hľadisko, súhlasné s už prekonanými názormi našej medzivojnovej historiografie umenia, či jej retardujúcich fenoménov rokov päťdesiatych, pred hľadiskom vecným a odborným, ktoré by pomohlo osvetliť špecifickú výtvarnú problematiku v diele sledovaných autorov, otázky symbolizmu nevynímajúc.

Na záver môjho exkurzu do dejín nášho výtvarného umenia dvadsiatych rokov, tvorby štyroch protagonistov a jej interpretácie v umenovednej literatúre po 2. svetovej vojne, považujem za potrebné načrtnúť ďalšie umelecké osudy Martina Benku, Jána Koniarka, Antona Jasuscha a Jozefa Arpáda Murmanna.

Anton Jasusch sa už nikdy k tak vypätej formulácii, v akej sa niesli jeho práce prvej polovice dvadsiatych rokov, nevrátil: po období útlmu a stagnácie[29] síce v období po 2. svetovej vojne siahol k raným kompozíciám, aby vytvoril pendant tých, z ktorých nohé medzičasom boli zničené; symbolické významy, čo kedysi výtvarne súviseli s dekoratívnosťou a plošnosťou obrazovej kompozície na hranici nefiguratívneho prejavu, však v nich prekryl expresívny prednes, ktorého protagonistami sa stali schematizované ľudské figúry. V tvorbe Jozefa Arpáda Murmanna sa v tridsiatych rokoch prelínala symbolistická orientácia s neoklasicistickou, o čom svedčí viacero prác, dnes v majetku Slovenskej národnej galérie v Bratislave, Múzea krásnych umení v Brooklyne i v zbierke Galérie výtvarného umenia v Nových Zámkoch. Záver jeho umeleckej

dráhy, ktorý sa viaže k Londýnu, zatiaľ ostáva nezmapovaný. Ani jeden z oboch umelcov sa nedožil tej satisfakcie, aby jeho tvorba bola rovnocenne zaradená do kontextu nášho medzivojnového výtvarného umenia.

Iný je príbeh Martina Benku a Jána Koniarka. Každý z nich iným spôsobom v svojej tvorbe stupňoval záujem o slovenskosť ako takú. Ján Koniarek prešiel od symbolickej roviny svojich nerealizovaných pomníkov národným buditeľom a významným osobnostiam nášho umenia a kultúry[30] k popisnému realizmu hraničiacemu s naturalizmom. Bolo to najmä v prácach na objednávku, kde v disciplinovaní svojho názoru šiel na hranicu únosnosti v ústrety presvedčivosti svojho vyjadrenia. Tematika jeho prác viažúcich sa k národnému obrodeniu má síce aj naďalej, počas tridsiatych a neskorších rokov symbolický význam, ale spôsob, akým ho vyjadril, je z hľadiska použitých výrazových prostriedkov evidentným ústupkom smerom k popisnému realizmu voči pôvodným metaforám, spojeným so secesnou štylizáciou. Navyše,v období štyridsiatych rokov sa do jeho tvorby dostal nečakaný a neprimeraný pátos, ktorý v nej – našťastie – nezanechal trvalé stopy. Martin Benka naplno rozvil svoju symbolickú reč v rokoch tridsiatych, kde monografisti situujú zenit jeho tvorby. Dominantou jeho kompozícií je hornatá krajina, ktorú označuje figuratívnymi, často marginálnymi motívmi vidiečanov v sviatočných slovenských krojoch, či pri práci, alebo v chôdzi. Jeho symbolizácia slovenskosti sa odohráva v rovine folklorizácie témy, idealizovanou a v zárodku falošnou informáciou: v každodennom výjave rozpoznávame – pokiaľ nám to merítko figúr umožňuje – sviatočný, teda slávnostný kroj. Sledujúc umelcovu tvorbu sme čoraz viac svedkami patetizácie jeho kompozíci, ktorých zdanlivo nevinný a ľúbivý symbolizmus sa mení – podopretý už citovanou umenovednou interpretáciou – na súčasť mýtického vedomia vo význame, ako ho chápe Ernst Cassirer.[31] V období tzv. Slovenského štátu symbolizmus Benkových prác doznal zmeny: tam, kde predtým hrala prioritu krajina ako symbol slovenskosti a v nej len ako znak bol prítomný človek, dostáva sa tento do prvého plánu. Nie však ako konkrétna bytosť (ako ho nachádzame v Koniarkovej tvorbe tých rokov), ani nie ako symbol ľudského života ako súčasti prírody (Murmann) či súčasť života kozmu, ktorým môže byť aj spoločnosť (Jasusch), ale pateticky a nonšalantne nahodená, veľkoryso komponovaná figúra, abstrahovaná k všeobecnému typu ľúbivej podoby, situovaná v prvom pláne kompozície a dominantná v jej celku. Až cez ňu, cez jej siluetu, nazerá divák krajinu v pozadí. Skromnosť situovania človeka sa z Benkových kompozícií vytratila a idea samostatnosti hoci len tzv. štátu zrejme potrebovala svoju novú symboliku: človek v kroji má veľkolepo stavanú postavu, čelí vetru, v ktorom veje drapéria jeho odevu, širokým patetickým gestom poukazuje na krajinu, ktorá mu patrí (napríklad v kompozíciách *Ľudia a hory*, 1941; *Odolnosť*, 1942).[32] Sčítaný divák môže mať len jednu asociáciu: veľkoleposť gréckeho sochárstva bola Benkovi inšpiráciou, keď chcel symbolicky vyjadriť, že slovenský národ vo víchre dejín obstál a heroicky, tentoraz už sám, bez zaštítenia všemocnou prírodou rodných hôr, kráča do budúcnosti.

Marián Váross v už komentovanej publikácii *Umenie na Slovensku 1918-1948*[33] zhrnul výsledky slovensky písanej umeleckohistorickej literatúry medzivojnového obdobia a môžeme sa len čudovať, koľko vynaložil námahy budovať mýtus národa v čase, keď podmienky jeho prežitia – inštitúcie literatúry, jazyka, školstva – boli už uzákonené. Túto tendenciu v médiu výstavnej praxe Slovenskej národnej galérie paralelne demonštroval Karol Vaculík. Umeleckých historikov píšúcich po slovensky predestinovala vlastná umelecká tvorba autorov, hlásiacich sa ku svojej slovenskosti v rovine námetu a témy, teda v tej rovine, ktorá je uchopiteľná aj z literárneho hľadiska, resp. z hľadiska príbehu výtvarného diela. Snahou Jána Koniarka a Martina Benku, ktorí tvorili v intenciách stredoeurópskeho symbolizmu viac, či menej lokálne a osobnostne modifikovaného a zároveň sa hlásili k slovenskosti, bolo dohnať zameškané. Z hľadiska sochárskej tvorby, ktorá sa vtedy viac ako dnes viazala na konkrétnu objednávku, je pochopiteľné, že témy národných dejín začal Koniarek spracúvať v svojich secesno-symbolisticky traktovaných prácach až po svojom návrate zo Srbska domov a takto avizoval svoju pripravenosť naplniť ideály národnej svojbytnosti v relizácii pomníkov, ktoré na našom území vzhľadom na všeobecne známe historické súvislosti chýbali, avšak jeho zotrvávanie na ideáloch predchádzajúceho storočia – ako v námetoch, tak v ich výtvarnom vyjadrení – je evidentnou retardáciou (napríklad v *pomníku Antona Bernoláka* v Trnave, 1937). Menej zrozumiteľný je postoj Martina Benku. Maliarstvo sa aj na našom území už koncom 19. storočia vyviazalo z priameho vzťahu k objednávateľovi, a tak jeho úsilie naplniť skrytú objednávku nacionalizmu možno považovať nielen za za umelecky nepresvedčivé, ale neskôr, keď pritakávalo demagogickej ideológii národne orientovaného tzv. Slovenského štátu, za servilné, teda aj neslobodné a nemoderné.

Zo spomenutého vyplýva, prečo Murmannova tvorba nenašla patričnú odozvu, pričom jeho striedavý pobyt na viacerých miestach zapríčinil i teritoriálnu rozptýlenosť diel, ktoré vytvoril; o to menšia nádej bola, aby ho domáce publikum vnímalo ako jedinečnú osobnosť pracujúcu v súznení so symbolizmom skupiny Nabis a maillolovského panteizmu. Prípad Antona Jasuscha výrečne hovorí o mimoumeleckých nárokoch, aké mala slovenská publicistika – a teda aj publikum – ešte donedávna na výtvarnú tvorbu. Viac ako výtvarnosť samotná ju zaujímal obsah diel, čo pri symbolizme ako takom nie je neopodstatnené, keby zároveň, po dlhé desaťročia, neuprednostňovala falošnú mýtizáciu symbolickej výpovednej roviny národného slohu a nezamieňala ju s umeleckou presvedčivosťou, ba nešla tak ďaleko, že sa nezastavila ani pred kádrovaním autora mysliac si, že legitimitu na uznanie má len umelec s etnickou príslušnosťou slovenskou.

Obdivné prijímanie Benkovej tvorby – vo veľkej miere aj inou než umeleckohistorickou argumentáciou – signalizuje sústredenie sa na seba, na svoje vnútorné problémy, ktoré takto dávala na javo naša medzivojnová spoločnosť a paradoxne v tomto smerovaní pokračovala slovenská umeleckohistorická komunita až do polovice šesťdesiatych rokov. Ju dráždil Jasuschov spôsob nastoľovania otázok všeľudského charakteru, navyše podaných drsným spôsobom, potláčajúcim tradičnú estetiku krásna, uhladenú a elegantnú – jej jazyk v plnej miere využil Martin Benka. Z tohto pohľadu možno za slovenskú verziu symbolizmu považovať tú, ktorá je obsahovo orientovaná na už zažitý spôsob vyjadrenia – v Benkovom prípade kombinácia realizmu, expresionizmu a ľúbivej secesnej štylizácie. Za európsku zasa takú, v ktorej umelec, napríklad Jasusch, hľadá vlastný umelecký výraz bez toho, aby si kládol otázku o vkuse publika; ba naopak, neváha kedykoľvek, poučený najnovšími tendenciami, ktoré poznal (a ktoré napokon, vzhľadom na miesto svojho bydliska – Prahu – musel poznať aj Benka) prekročiť mieru konvencií dovtedy platných v našom prostredí. Obdobne môžeme konštatovať rozdiely medzi výrazovými prostriedkami Koniarkovými, v ktorých tento spočiatku uprednostňoval medzinárodne orientovaný jazyk symbolizmu a secesie, vychádzajúci v jeho prípade z Rodinovho diela, avšak neskôr, v snahe zaujať k nemu nevšímavé publikum, opustil predošlý spôsob vyjadrenia a tvoril v duchu popisného realizmu, aktuálneho v minulom storočí. Jozef Arpád Murmann, ktorý sa vyviazal spod vplyvu limitovaného vkusu nášho medzivojnového publika, tvoril slobodne, obdobne ako umelec v hocikotorm európskom centre a jeho symbolisticky orientované práce sú porovnateľné na najvyššej kvalitatívnej úrovni s európskou umeleckou tvorbou tohto názorového smerovania.

Záverom retrospektívneho pohľadu na problematiku symbolisticky orientovanej tvorby šty-

roch sledovaných autorov musím konštatovať, že umenovedci jej falošnou interpretáciou, v ktorej pracovali s inými než špecificky odbornými kritériami, nahrávali nacionalizmu skrytému hlboko pod povrchom nášho kultúrneho diania, ktorý sa len na krátky čas stlmil v druhej polovici šesťdesiatych a v sedemdesiatych rokoch, aby sa v ešte väčšej sile vynoril neskôr.

Nie je žiadnym tajomstvom, že o podobných otázkach, ktoré si kladie môj dnešný príspevok, uvažoval viackrát a dávnejšie aj Ján Abelovský, pričom sumarizujúci obraz svojej práce na tomto poli podal v publikácii uctyhodného rozsahu *Výtvarná moderna Slovenska*.[34] Skrývajú sa za ňou roky práce, ktorú podstúpil so spoluautorkou Katarínou Bajcurovou – táto sa v nej venuje výlučne sochárstvu. Na margo jej umeleckohistorického podielu môžem konštatovať, že vo vzťahu k Jánovi Koniarkovi a Jozefovi Arpádovi Murmannovi sumarizovala doposiaľ publikované výsledky práce všetkých autorov, ktorí sa ich tvorbe podnes venovali. Ján Abelovský formoval svoje stanovisko k symbolisticky orientovanej tvorbe Antona Jasuscha na základe prác Tomáša Štrausa, na ktoré sa odvoláva. Aj keď nezamlčuje jeho význam – venuje mu niekoľko strán textu a necháva reprodukovať viacero kompozícií – konštatuje, že *„Jasuschovo umenie je jedným z najvýraznejších príkladov periférnosti moderny Slovenska"*.[35] Tento názor zrejme získal preto, že ho nazerá z hľadiska avizovaného v názve knihy, z hľadiska moderny, pričom zrejme nepovažuje symbolizmus ako taký za jej súčasť: v Jasuschovom prípade kladne hodnotí tie diela, v ktorých je minimum literárnosti.

Závažnejšou otázkou Abelovského textu je prípad Martina Benku. Pisateľ mu venuje vôbec najviac pozornosti v celej knihe, viac ako Bazovskému, Fullovi alebo Galandovi; voči Jasuschovi je to pozornosť štvornásobná v texte a dvojnásobná v zastúpení na reprodukciách, a tak jeho kritické súdy na umelcovu tvorbu, jeho demaskovanie *„... nacionalistickej prísady Benkovho zrelého variantu secesionizmu a symbolizmu (čo) vytvorila ako svoj samozrejmý dôsledok neprekonateľnú bariéru, brániacu umelcovi uskutočniť rozhodujúci krok k prameňom moderny..."*[36] nevyznievajú z kontextuálneho hľadiska presvedčivo. Tento pocit silnie pri zistení, že Ján Abelovský nechal reprodukovať aj dve diela Martina Benku z obdobia, kedy ono nielen slúžilo ideológii tzv. Slovenského štátu, ale z hľadiska výtvarnej analýzy dokázateľne hraničilo s gýčom, pričom text, ktorý túto polohu Benkovho retardovaného symbolizmu spochybňuje, je bežnému čitateľovi skrytý v pasáži nazvanej Kompromisný modernizmus Janka Alexyho. Vzhľadom na skutočnosť, že aj zostavenie publikácie má svoju symbolickú rovinu, možno konštatovať, že *Výtvarná moderna Slovenska* ostala z hľadiska mnou sledovanej témy na polceste, zaostávajúc v zmysle vyjasnenia kritérií európsky versus slovenský za Abelovského predchádzajúcimi, časopisecky publikovanými prácami, pričom symbolizmus prvej štvrtiny nášho storočia neinterpretuje z jasne vyhranených umeleckohistorických hľadísk. Napriek všetkému je posunom od predchádzajúcej, obdobne široko koncipovanej publikácie Mariána Várossa, s ktorou som začala svoj referát. V rovine textu polemizuje s nacionalizmom skrytým v Benkovej tvorbe, a tak by som jej priala, aby zmenila východiskovú paradigmu interpretácie nášho umenia prvej polovice dvadsiateho storočia, o čo sa evidentne snaží. Avšak pri jej diplomatickej stratégii nenarušiť vžité konvencie, a to najmä vo vizuálnej rovine prezentovaného obrazového výberu som si nie istá, že sa jej to podarí.

Záverom by som chcela upozorniť na súvislosť, ktorá sa mi vo vzťahu k nastolenej problematike zdá byť z hľadiska témy môjho príspevku podstatná:

Ak vnímame symbolizmus ako bázu zrodu moderného umenia, potom musíme aj v rozmýšľaní o ňom kriticky nazerať omyly modernizmu, ku ktorým ho zviedla jeho túžba globálnych riešení, čo napokon viedli k totalite. O to vážnejšie sa vynára potreba znovu napísať dejiny nášho výtvarného umenia, o čo viac sa pri bližšom pohľade na ich interpretáciu zjavuje model prioritizovania nacionalistického hľadiska. Povedané s Jean-Françoisom Lyotardom *„každý z emancipačních příběhu ... byl v průběhu posledních padesáti let ... spochybněn ve svém principu... Osvětim spekulativní doktrinu vyvrací... Každodenní společenská fakta dokazují selhání zastupitelské instituce."*[37] Vzhľadom na skutočnosť, že je v našom kultúrnom prostredí aj v samotnej intepretácii symbolizmu stále aktuálny diskurs o tom, čo je naše a čo je cudzie[38] a slovenský variant tejto tendencie sa hľadá s tým, že všetky ostatné sú z času na čas odsúdené na marginalizovanie, navrhujem, aby sme ako výzvu vnímali aj záver citátu z Lyotardovho textu a pri interpretácii nielen nášho výtvarného umenia jednotlivých období a tendencií, ale aj jeho celku, sa oveľa radikálnejšie ako doposiaľ zriekli jeho vnímania cez zástupnú funkciu budovania národného sebavedomia, ak navyše, je táto kontraproduktívna z hľadiska imanentných umeleckých hodnôt.

(júl – september 1998)

POZNÁMKY

* Štúdia je upravenou a doplnenou verziou príspevku, prednesného na konferencii Európsky a slovenský symbolizmus. Kontexty a súvislosti (Ústav svetovej literatúry SAV a Ústav slovenskej literatúry SAV, Bratislava, 9. – 11. september 1998).

[1] Kálmán BROGYÁNYI: *Festőművészet szlovenszkón.* Kazinczy könyvtár, Košice – Kassa 1931. Rukopis slovenského prekladu v knižnici Slovenskej národnej galérie v Bratislave, str. 4

[2] Martin Benka sa narodil r. 1888 v Kiripolci na slovenskom Záhorí, vyučil sa za maliara izieb v Hodoníne. Medzi rokmi 1906 a 1910 sa pokúšal živiť svojím remeslom vo Viedni a popri tom navštevoval súkromnú maliarsku školu. Od roku 1910 študoval maliarstvo v Prahe. Roku 1913 podnikol svoju prvú „umeleckú" cestu na Slovensko (na Oravu). Až do roku 1939 žil v Prahe, pričom ho jej „prostredie považovalo za outsaidera" (podľa prameňov uverejnených v monografii Mariána Várossa). Naopak, slovenské prostredie ho vždy pozitívne vnímalo a dodnes akceptuje ako jednu z najvýraznejších osobností nášho medzivojnového umenia.

[3] Ján Koniarek sa narodil r. 1878 v Trnave. Po štúdiu v Budapešti, Ríme a Mníchove pôsobil v rokoch 1904 až 1914 v Srbsku. Narukoval do 1. svetovej vojny, ako invalid sa vrátil do svojho rodiska, kde žil a tvoril bokom od bratislavského centra, ktorého umelecký život dvadsiatych rokov poznačila rivalita nastupujúcej generácie sochárov o získanie oficiálnych pomníkových objednávok. Počas tzv. Slovenského štátu pôsobil krátky čas ako profesor modelovania na Vysokej škole technickej v Bratislave.

[4] Anton Jasusch sa narodil roku 1882 v Košiciach. Po štúdiách v Budapešti, Mníchove a Paríži sa vrátil roku 1909 do rodiska, kde tvoril celý život. Prelomovou udalosťou v jeho osobnom i umeleckom živote bola skúsenosť z prvej svetovej vojny, ktorú zažil na ruskom fronte. Pre kontext prítomnej štúdie je možno zaujímavé, že jeho diela boli súčasťou maďarskej expozície na benátskom bienále v roku 1940.

[5] Jozef Arpád Murmann sa narodil v Bratislave r. 1889. Študoval vo Viedni: najprv sa vyučil za umeleckého stolára a potom – úspešne, s viacerými cenami – absolvoval Akadémiu výtvarných umení. Tu začal aj vystavovať. Roku 1912 odišiel do Paríža, kde sa aktívne zúčastňoval výtvarného diania. Počas vojny pracoval a vystavoval v Berlíne a v Budapešti, kde pôsobil v okruhu avantgardného časopisu MA, ktorý redigoval Lajos Kassák. Do Bratislavy sa vrátil roku 1920, ale žil a vystavoval striedavo aj vo Viedni (ako textilný návrhár získal za Rakúsko ocenenie na svetovej výstave v Paríži roku 1937), ba cestoval a vystavoval dokonca v New Yorku (múzeum v Brooklyne vlastní jedno jeho dielo). Murmannova samostatná výstava roku 1931 v Bratislave na rozdiel od Jasuschovej roku 1924 neurobila žiadny rozruch. Po pripojení Rakúska k Nemecku roku 1939 emigroval do Londýna.

[6] Voľnejšia formulácia podľa publikácie Bohumíra a Marcely MRÁZOVÝCH: *Secese.* Praha 1971 a poznámok v nej uvedených.

[7] Ľudmila PETERAJOVÁ: *Secesia.* Bratislava 1974.

[8] Marián VÁROSS: *Slovenské výtvarné umenie 1918-1945.* Bratislava 1960.

[9] Ján ABELOVSKÝ, Katarína BAJCUROVÁ: *Výtvarná moderna Slovenska. Maliarstvo a sochárstvo 1890-1949.* Bratislava 1997.

[10] Marián Váross uvádza citát zo študentského časopisu *Svojeť* (I., 1922): „Krajina Benkova je z ovzdušia slovenského, z našich divných, tajných hôr, do hmly zahalených, kde smrčiny voňajú lesnou smolou, cenganie stáda sa ozýva tu i tam od salaša a poslušné ovce sa hrnú na pastvisko. Snáď nikto dosiaľ nevycítil tak zdarne túto zvláštnu, samotársku, skoro melancholickú náladu našich lesov ako náš známy a všeobecne cenený krajinár Martin Benka". – M. Váross, c. d. (v pozn.8, 1960), s. 68.

[11] M. Váross, c. d., s. 92.

[12] Tamtiež, s. 45-46.

[13] Tamtiež, s. 284.

[14] Karol Vaculík mu v SNG venoval monografickú výstavu na prelome rokov 1953/54.

[15] Slovenská národná galéria, 1954.

[16] Herman BAUSSINGER: *Folklorismus jako mezinárodní jev*. In: Národopisné aktuality VII, Ústav lidového umění ve Strážnici 1970.

[17] Ladislav SAUČIN: *Výtvarné umenie na východnom Slovensku 1918-1938.* Košice 1964.

[18] Tamtiež.

[19] Tomáš ŠTRAUS: *Anton Jasusch a zrod východoslovenskej avantgardy.* Bratislava 1966.

[20] T. Štraus, c. d., voľne podľa strany 105.

[21] Martinovi Benkovi sa venoval Jozef Cincík (1935), Marián Váross (1952); Jánovi Koniarkovi Karol Vaculík (1944), Fraňo Štefunko (1955), tiež Ľuba Belohradská, v štúdiách v odborných časopisoch i katalógoch výstav ďalší mienkotvorní umelecki historici, už menovaný Karol Vaculík, ďalej Ľudmila Peterajová, Viera Luxová a tiež množstvo autorov v časopiseckej i novinovej publicistike.

[22] *Ján Koniarek. Súborné dielo.* Slovenská národná galéria, Bratislava 1978. Autorka koncepcie výstavy a úvodnej štúdie v rovnomennom katalógu Zuzana Bartošová-Pinterová.

[23] Ján KONIAREK: *Sochár a národ.* Slovenské pohľady, 53, 1937, s. 49-51.

[24] Viera LUXOVÁ v štúdii *Sochárstvo na Slovensku pred rokom 1918* (Výtvarný život, 18, 1973, č.7, s. 24-27) upozornila na kvalitu tvorby Jozefa Arpáda Murmanna, čo „značne prevyšovala miestnu úroveň" (s. 24).

[25] *Umenie na Slovensku 1900-1918*. Slovenská národná galéria, Bratislava 1984. Koncepcia výstavy a úvodné štúdie v katalógu: Silvia Ilečková a Zuzana Bartošová-Pinterová.

[26] *Jozef Arpád Murmann.* Slovenská národná galéria, Bratislava 1989. Koncepcia výstavy a úvod v rovnomennom katalógu Zuzana Bartošová-Pinterová.

[27] Marián VÁROSS: *Martin Benka.* Bratislava 1981.

[28] Tamtiež, s. 142.

[29] T. Štraus, c. d. (v pozn.19, 1966).

[30] Ako príklad možno uviesť letiacu figúru Pegasa vyjadrujúcu v alegorickej rovine význam tvorby P. O. Hviezdoslava v náčrte pre súťaž na jeho bratislavský pomník (koniec 20. rokov), v ktorej uspel Vojtech Ihriský. Ján Koniarek túto štúdiu z hľadiska sochárskych výrazových prostriedkov formuloval v duchu rodinovskej secesnej štylizácie.

[31] Ernst Cassirer o mýtickom vedmí hovorí: „Toto vědomí je a žije v bezprostředním dojmu, jemuž se přenechává, aniž by jej poměřovalo nějakým jiným. Dojem pro ně nepředstavuje něco pouze relativního, nýbrž absolutního... je jím ... naprosto okupováno... Každý objekt, pokud ho jeho mytické vědomí uchopuje a naplňuje, místo, aby byl vykázán do nějakého pravidla, nějakého hutného zákona, se jeví jako něco co náleží jen samo sobě, jako něco nesrovnatelného a jedinečného... Tento rys odlišení, tento charakter neobvyklého je bytostný pro každý obsah mytického vidění světa..." – Ernst CASSIRER: *Filosofie symbolických forem.* Praha 1996.

[32] M. Váross, c. d. (v pozn.27, 1981).

[33] Tamtiež.

[34] J. Abelovský, K. Bajcurová, c. d. (v pozn.9, 1997).

[35] Tamtiež, s. 181.

[36] Tamtiež, s. 311.

[37] Jean François LYOTARD: *List k otázce universálních dějin.* In: J. F. Lyotard: O postmodernismu. Praha 1993, s. 37.

[38] V kontexte slovenského literárneho dejepisectva na túto skutočnosť sugestívne upozorňuje Valér MIKULA v eseji *Symbolizmus v slovenskom literárnom dejepisectve* (In: V. Mikula: Od baroka k postmoderne. Levice 1997). V kontexte umeleckohistorickej interpretácie bola táto línia ústrednou aj pri mojich úvahách v prítomnej štúdii, kde som sa sústredila na sumarizovanie argumentov.

National vs. European Form of Visual Symbolism (considering work of Martin Benka, Anton Jasusch, Jozef Arpád Murmann, Ján Koniarek and their interpretation)

(Summary)

In searching for specifications of symbolism in Slovak visual art and its interpretation in arthistorical literature I proceeded to a period when this tendency was passing away of Central-European context, to the first half of twenties. Whereas in the area of Slovakia two different cultural layers appeared that time - one which was a residue of political establishment of Central-European region set up before World War I that naturally felt to be a part of the whole of Austria-Hungarian context, and a second layer which confirmed its self-confidence by foundation of the first Czechoslovak Republic, I made an effort to observe how this fact influented the work of authors whose works could be considered for symbolistic in given period. At the same time I kept under review their arthistorical interpretation. For my consideration I chose two authors with evidently non-Slovak descent, *Jozef Arpád Murmann*, a representative of cultural milieu of trilingual Bratislava, and *Anton Jasusch* who came from and lived in mostly Hungarian town Košice, as well as two other authors acknowledging *"the slovakness"* not only by the subjects of their works but also on level of declaration, *Martin Benka* and *Ján Koniarek*. Both pairs for comparation are created by one painter and one sculptor. By observation of chosen subject in arthistorical literature compared to the work of these authors I came to a conclusion that Slovak arthistorical literature did not cope even with the problematics of symbolism in itself – its expression towards Art Nouveau is rather more succesful – and it absolutely did not get over an irrelevant barrier of national allegiance of observed artists, although after the foundation of the first Czechoslovak Republic they all worked in the area of Slovakia. Until the half of sixties the importance of Anton Jasusch was marginalized and that of Jozef Arpád Murmann is almost ignored.

In difference, the import is put on the work of Benka and Koniarek, while Benka's work is admired non-critically as a whole, although it not only served to the ideology of fascistic so called Slovak State, but also at that time (the forties) bordered with a kitsch. In spite of many attempts of Slovak art history to reinterpret the visual art scene of the period between the World Wars including the work of symbolistically orientated authors without any regard to division Slovak vs. European - respectivelly with an effort to consider "the European" for a part of "the Slovak" - rooted stereotypes are still dominating: until now the paradigm of professional sight has not changed. So it is a question of future when the taste and attitude orientation of the public changes. Because while Anton Jasusch and Jozef Arpád Murmann were creating works comparable with a level of European production, Ján Koniarek derived the impulses from Central-European art of *fin-de-siècle* and from Rodin's work. Benka's painting - though pleasant for watching – does not in any direction come over visual convention of the period, widely accepted by public in neighbouring countries long ago.

Bratislavskí výtvarní umelci a umeleckí remeselníci 18. storočia – *dodatky*

Anna PETROVÁ-PLESKOTOVÁ

Naše archívne výskumy týkajúce sa výtvarníkov a umeleckých remeselníkov, pôsobiacich v Bratislave v 18. storočí (publikované v revue Ars 1970, č. 1-2, s. 209-139 a Ars 1972-1974, č. 1-6, s. 287-299) dopĺňame ďalšími excerptami. Sústredili sme sa na maliarov a príbuzné profesie (pozlacovači) a dopĺňame niektoré údaje o sochároch a kamenároch zverejnené M. Malíkovou (*Údaje z matrík o bratislavských sochároch a kamenároch*. Ars, 1983, č. 2, s. 89-95). Zaznamenávame aj zápisy o muároch, architektoch, staviteľoch a geometroch.

Súčasne zverejňujeme aj výpisy z účtov dómu sv. Martina z rokov 1749-1788, týkajúce sa prác výtvarných umelcov a umeleckých remeselníkov, zúčastnených na opravách a na výzdobe kostola, poťažne výberovo súvisiace s obradom pochovávania.

Vyexcerpovali sme matriku pokrstených farnosti sv. Martina z obdobia 28.10.1750 – 1756 (inv. č. 168) a od 1.6.1756 – 31.1.1763 (inv. č. 169), matriku sobášených farnosti sv. Martina z rokov 1744-1761 (inv. č. 201) a z rokov 1762-1793 (inv. č. 202) a matriku zomrelých farnosti sv. Martina z rokov 1747-1753 (inv. č. 217), 1754-1763 (inv. č. 218), 1777-1783 (inv. č. 219), 1784-1795 (inv. č. 220), 1796-1805 (inv. č. 221), ako aj matriku zomrelých fary Blumentál z rokov 1770-1817 (inv. č. 266).

Z účtov dómu sv. Martina sme excerpovali záznamy z rokov 1749-1785 (E.C. 42 – E.C. 78), z knihy mešťanov (Bürgerbuch) roky 1700-1767 (inv. č. 2.e.2) a 1768-1785 (inv. č. 2.e.5). Pripájame aj niekoľko ďalších výpisov, na ktoré sme narazili v súvislosti s prácou na inej téme.

Všetky uvedené materiály sa nachádzajú v Archíve mesta Bratislavy.

AUGUST Imrich, maliar a pozlacovač, v r. 1756 dostal za práce v dóme sv. Martina 14 zl. (E.C. 46); – 23. decembra 1757 sa s manželkou Katarínou uvádza pri krste syna Jána Jozefa. Krstní rodičia: Ján Egger, mešťan s manželkou Magdalénou. – 23. marca 1759 sa s manželkou Katarínou uvádza pri krste syna Jozefa Gabriela. Krstní rodičia: Ján Egger, mešťan s manželkou Magdalénou. – 13. januára 1761 sa s manželkou Katarínou uvádza pri krste dcéry Márie Magdalény. Krstní rodičia: Ján Fridrich Koschok a vdova Magdaléna Eggerová. – 11. júna 1761 sa s manželkou Katarínou uvádzajú ako krstní rodičia Antona, syna sochára Maximiliána Schmidta a jeho manželky Magdalény. – 13. februára 1762 sa s manželkou Katarínou uvádza pri krste syna Antona Gašpara. Krstní rodičia: Gašpar Hekeln, kaviarnik, s manželkou Žofiou. – V r. 1764 dostal za bližšie nešpecifikované práce 2 zl. 24 gr. a za pozlátenie nového organu v dóme sv. Martina honorár 330 zl. (E.C.54); – v r. 1765 dostal za pozlacovačské práce na dvoch spovedelniciach v dóme sv. Martina 25 zl. a za bližšie nešpecifikované práce 6 zl. (E.C. 56). – 4.6.1777 bol prijatý za mešťana (Bürgerbuch 1768-1785, sign. 2.e.5); – 5.11.1783 zomrel 53-ročný.

AIGNER Ján Juraj, murár, 3.12.1754 sa s manželkou Kristínou uvádza pri krste dcéry Kataríny Františky. Krstní rodičia: Leopold Schopf, roľník, s manželkou Katarínou.

ARTZL Ján (Juraj), maliar, 22.2.1756 sa s manželkou Františkou uvádza pri krste dcéry Márie Magdalény. Krstní rodičia: Ján Gras, mešťan a kaviarnik s manželkou Magdalénou. – 14.7.1757 (ako Juraj) sa s manželkou Františkou uvádza pri krste syna Jozefa. Krstní rodičia: Jozef Berthold s manželkou Máriou. – 15.11.1760 sa s manželkou Františkou uvádza pri krste dcéry Anny Jozefy. Krstní rodičia: Peter Puchberg, sochár, s manželkou Annou Jozefou. – V r. 1760 dostal za bližšie nešpecifikované práce v dome sv. Martina 1 zl. 95 gr. (E.C. 50); – 3.8.1762 sa s manželkou Františkou uvádza pri krste syna Jána Jozefa. Krstní rodičia: Jozef Adam Nyitray, notár kráľ. poradného zboru s manželkou Magdalénou.

AUST Augustín, maliar a pozlacovač, 28.12.1749 zomrel jeho dva dni starý synček Ján. – V r. 1750 dostal za natieračské práce v dóme sv. Martina honorár 12 zl. 25 gr. a za natretie nových kostolných dverí 5 zl. 80 gr. (E.C. 43); – V r. 1751-52 dostal za pozlátenie celého organu v dóme sv. Martina 400 zl. (E.C. 43); – 25.4.1754 sa s manželkou Barborou uvádza pri krste syna Ignáca. Krstní rodičia: Ján Richter, mešťan, s manželkou Barborou. – 25.2.1751 sa s manželkou Barborou uvádza pri krste syna Mateja. Krstní rodičia: Leopold Desidor s manželkou Katarínou. – 27.4.1754 jeho 27-ročná manželka zomrela (meno neuvedené); – 27.9.1754 sa uvádza ako krstný otec Augustína Jána, syna Jána Juraja Krausa. Krstná matka: Klára Gottin (Gode?); – 29.9.1755 sa s manželkou Annou Máriou uvádzajú ako krstní rodičia Anny Terézie, dcéry roľníka Jána Juraja Krausa a jeho manželky Anny Márie. – 17.10.1755 sa s manželkou Annou Máriou uvádza pri krste dcéry Márie Barbory Zuzany. Krstní rodičia: Jakub Richter, krajčír, s manželkou Barborou. – 27.10.1759 sa s manželkou Máriou Annou uvádzajú ako krstní rodičia Márie Anny Barbory, dcéry roľníka Jakuba Fischera a jeho manželky Márie. – 29.10.1759 sa s manželkou Máriou Annou uvádza pri krste dcéry Márie Anny Alžbety. Krstní rodičia: Ján Fontana, kominár, s manželkou Máriou Annou.

BADER (BODER) Ján Peter, maliar, v r. 1750 dostal za namaľovanie fresky zobrazujúcej sv. Martina na fasáde dómu 5 zl. (E.C. 42); – 25.2.1767 bol svedkom pri sobáši maliara Františka Vrabca s Alžbetou Pentzlovou (Ján Peter Boder).

BERTINA Antonius, pozlacovač, 5.9.1752 sa s manželkou Alžbetou uvádza pri krste syna Ľudovíta Bernarda. Krstní rodičia: Ľudovít Gode, sochár, s manželkou Klárou.

BLASCHKI Jozef, maliar, príslušník trinitárskej rehole, zomrel 15.3.1784 vo veku 72 rokov.

BÖHM Ján, maliar, 18.7.1791 zomrela jeho polročná dcérka Františka.

BÖHM Jozef, maliar kariet na Podhradí, 7.5.1785 zomrela vo veku 2 rokov a 6 mesiacov jeho dcérka Jozefa.

BRANDT Ján, murár, 26.6.1761 sa s manželkou Františkou uvádzajú ako krstní rodičia Anny Františky, dcéry murára Františka Edlbecka a jeho manželky Juliany.

de BRAUN Karol Jozef, vojenský a civilný architekt, 5.4.1760 sa s manželkou Otíliou Margarétou uvádza pri krste syna Andreja Jozefa. Krstní rodičia: Andrej Jozef Viliam s manželkou Janou.

BUCHBERGER (PUCHBERGER) Peter Eugen, sochár, v r. 1751-52 dostal za opravy na organovej skrini v dóme sv. Martina 200 zl. (E.C. 43). – V r. 1764 za bližšie nešpecifikované práce v dóme sv. Martina 114 zl. (E.C. 54); – V r. 1766-67 za práce na výstavbe veže dómu sv. Martina 492 zl. (E.C. 55).

CSILLAG (ZILLACK, SCHILLAK) Juraj, murársky majster, 25.10.1787 zomrel jeho 4-ročný synček Ján. – Zomrel 5.2.1801 ako 55-ročný.

EDLBECK František, murár, 26.6.1761 sa s manželkou Julianou uvádza pri krste dcéry Anny Františky. Krstní rodičia: Ján Brandt, murár, s manželkou Františkou.

EHLICHES Krištof, maliar, 10.10.1748 zomrela jeho 18-mesačná dcérka Juliana.

ELLER Peter, meditepecký majster, zomrel 10.10.1777 ako 94-ročný.

ERLER Šimon, meštiansky maliar karát na Vydrici, zomrel 24.3.1756 ako 35-ročný.

ETTMAYER Juraj, architekt, 11.3.1785 zomrel 4 hodiny po pôrode jeho synček Juraj.

DALLBERG Jozef, murársky majster, 27.11.1785 zomrel jeho 3/4 roka starý synček Jozef.

DANKO (TANKO) Norbert, murársky majster, 22.6.1787 zomrela jeho 19 týždňov stará dcérka Anna. – 12.3.1788 zomrel krátko po pôrode jeho synček Jozef.

DEUTSCHBAUER Jakub, maliar, 10.12.1788 zomrel jeho 6-ročný syn Jozef.

DIETRICH Ján, maliar, 26.6.1761 sa s manželkou Alžbetou uvádzajú ako krstní rodičia Jána Ignáca, syna Jána Václava Stendla a jeho manželky Anny Márie. – V r. 1761 dostal za bližšie nešpecifikované práce v dóme sv. Martina 2 zl. (E.C. 51); – V r. 1763 dostal za práce v dóme sv. Martina celkove 30 zl. 50 gr. (E.C. 53); – 18.9.1787 zomrela jeho 79-ročná vdova Alžbeta.

DRAZSÁN Peter, maliar, 16.7.1788 zomrel jeho 3-ročný syn Leopold.

FEISTMANDL Ján Anton, sochár (sculptor), 5.3.1754 zomrela jeho 12-ročná dcéra Terézia. – 25.3.1760 sa s manželkou Teréziou uvádza pri krste syna Štefana. Krstní rodičia: Štefan Várady, mestský senátor s manželkou Alžbetou.

FETSCHER Ignác, maliar kariet, 3.1.1787 zomrel jeho synček Ignác.

FIDLER (FÜDLER) Ignác, maliar, zomrel 15.1.1747 ako 62-ročný.

FIDLER Ján, mestský kamenársky majster, dostal v r. 1762 za opravu klenby nad horným vchodom do dómu sv. Martina, na ktorú sa osadila socha sv. Andreja, 72 zl. 26 2/3 gr. (E.C. 52).

FISCHER Mikuláš, maliar, 25.8.1749 zomrela jeho 3/4-ročná dcérka Mária Katarína. – 3.4.1751 sa s manželkou Evou Rozinou uvádza pri krste dcéry Evy Roziny. Krstní rodičia: František Hueber a Katarína Moserová. – V r. 1769 dostal za polychromovanie kríža („gefassenes Kreuz") na cintoríne sv. Jána 3 zl. (E.C. 62).

FROSCH František, maliar, 21.12.1784 zomrela jeho ročná dcérka Terézia. – 15.1.1786 zomrel ako 42-ročný.

GASSLER Ján, mramorár, 9.9.1750 zomrelo jeho 5-mesačné dieťa (meno neuvedené).

GOTTY (GODE?) Ľudovít, sochár, 21.6.1750 zomrel jeho 10-mesačný syn Ľudovít.

HAMM Juraj, sochár, 7.5.1791 zomrela jeho 2 1/2 -ročná dcérka Terézia.

HAUBTFELL Štefan, maliar kariet na kráľovskom Podhradí, 12.9.1750 zomrel jeho 2-ročný syn František.

HAUSSTÄDTER Ján, maliar, 28.8.1747 zomrela jeho ročná dcérka (meno neuvedené).

HEDECKER Šimon, maliar a pozlacovač, v r. 1760 dostal za práce na baldachýne 12 zl. (E.C. 50); – V r. 1766-67 dostal za práce na veži dómu sv. Martina 3.881 zl. (E.C. 55) a v r. 1767 za bližšie nešpecifikované práce 30 zl. (E.C. 58).

HEFFINGER (HÄWINGER) Matej, kamenár a mramorovač, 4.1.1756 sa s manželkou Rozáliou uvádzajú ako krstní rodičia Márie Anny, dcéry robotníka Andreja Rottera a jeho manželky Anny Márie. – 23.8.1761 sa s manželkou Rozáliou uvádzajú ako krstní rodičia Mateja, syna roľníka Wolfganga Krutza(?) a jeho manželky Anny Márie.

HEISTERMANTL (HEISTERMÄNDL) Anton, sochár, v r. 1760 dostal za bližšie nešpecifikované práce v dóme sv. Martina 4 zl. 85 gr. (E.C. 50); – v r. 1763 dostal za bližšie nešpecifikované práce v dóme sv. Martina 3 zl. (E.C. 53).

HERMANN Juraj, pictor telarum, 5.7.1787 zomrel 16 dní po pôrode jeho synček Jozef.

HOFMANN František, maliar, 25.6.1760 sa s manželkou Teréziou uvádza pri krste syna Františka. Krstní rodičia: Samuel Ganberger, robotník, s manželkou Alžbetou.

HÖLLRIGL Matej, murár, 18.11.1759 sa s manželkou Teréziou uvádza pri krste dcéry Márie Alžbety. Krstní rodičia: Anton Halvics s manželkou Barborou.

HOLTZINGER Jozef, mramorár, 23.3.1759 sa s manželkou Katarínou uvádzajú ako krstní rodičia Magdalény, dcéry robotníka Blaziusa Firlingera. – 3.4.1761 sa s manželkou Alžbetou uvádzajú ako krstní rodičia Jozefa, syna Juraja Kraussa a jeho manželky Barbory.

HUETTER Andrej, mestský sochár, zomrel 10.10.1749 ako 51-ročný v „Steinmetzischen Haus".

JACOB (bez uvedenia krstného mena – Jacoby Mikuláš?), architekt, 25.8.1779 zomrela jeho 33-ročná manželka Anna Katarína Jacobin.

KIRCHMAYER Johann, sochár, 2.7.1775 je svedkom pri sobáši sochára Františka X. Hubera, pôvodom z Viedne, s Alžbetou Jungwürtovou. – 8.2.1788 dostal za nový rám k obrazu sv. Margaréty v blumentálskom kostole 7 zl. (E.C.).

KLEIN Krištof Samuel, maliar, 3.4.1751 sa s manželkou Máriou Alžbetou uvádzajú ako krstní rodičia syna Jakuba Rohna (Rohma?), výrobcu lukov a jeho manželky Márie. – 22.3.1756 zomrel 39-ročný.

de KNEIDINGER Andrej, „geometer Regni", 14.3.1786 zomrela vo veku 8 mesiacov jeho dcérka Regina. – 14.9.1788 zomrela jeho ročná dcérka Mária Terézia. – 6.6.1790 zomrela jeho 41-ročná manželka Anna Mária. – 17.9.1790 zomrela jeho 4-mesačná dcérka Alojzia.

KOCH Jakub, maliar, 15.8.1749 zomrel 8 dní po pôrode jeho synček Jozef.

KOCH Matej, maliar, 14.7.1747 zomrel jeho 11-mesačný synček Vavrinec.

KRAFT František, maliar, 17.6.1715 sa uvádza ako otec Františka Gašpara. Krstní rodičia: Ján Gašpar Rindfleisch s manželkou Uršulou. – 26.6.1715 vystupuje ako krstný otec Františka Gašpara, syna Jána Gašpara Rindfleischa a jeho manželky Uršule.

KREDISCH Jozef, maliar, 30.6.1752 sa s manželkou Katarínou uvádza pri krste syna Jozefa. Krstní rodičia: Jozef Jager, pivovarník, s manželkou Katarínou. – 24.1.1754 zomrela jeho 2-ročná dcérka Helena. – 19.4.1756 sa s manželkou Katarínou uvádza pri krste dcéry Jozefy. – 16.12.1756 sa s manželkou Katarínou uvádza pri krste syna Jána Nepomuka. Krstný otec: gróf Ján Erdődy.

KRENWALD Jozef, murár, 17.10.1754 sa s manželkou Magdalénou uvádzajú ako krstní rodičia Kataríny, dcéry murára Matiáša Ondrascha.

KÜMMERLING Michal (Ján Michal), mešťan a maliar, 4.1.1754 sa s manželkou Evou uvádzajú ako krstní rodičia Jána, syna Jozefa Wagnera, železiara. – V r. 1758 dostal za bližšie nešpecifikované práce v dóme sv. Martina 4 zl. (E.C. 48); – V r. 1759 dostal za bližšie neuvedené práce v dóme sv. Martina 6 zl. (E.C. 49); – V r. 1773 dostal za práce v akorde v dóme sv. Martina 2 zl. (E.C. 66); – Pochovaný bol 12.4.1773 (E.C. 66).

KURTZ Jozef, maliar, 27.10.1727 sa s manželkou Katarínou uvádza pri krste syna Jána.

LANDER Jozef, maliar, 25.2.1767 je svedkom pri sobáši maliara Františka Vrabca s Alžbetou Penztlovou.

LECHNER Ján, murár, 18.11.1759 sa s manželkou Teréziou uvádzajú ako krstní rodičia Ignáca, syna sochára Steinmasslera.

MARHOFER Juraj, murár, 1.3.1754 sa s manželkou Annou Máriou uvádza pri krste dcéry Márie Alžbety. Krstní rodičia: Václav Pfeifer s manželkou Walburgou.

MARSCHALL Anton, sochár („C.R. Bildhauer"), pôvodom zo Stupavy, prijatý za mešťana Bratislavy 3.4.1782 (Bürgerbuch 1768-1785, sign. 2.e.5).

MATERN Ján Jakub, maliar, syn mešťana, bol 8.8.1729 prijatý za mešťana Bratislavy (Bürgerbuch 1700-1767, sign. 2.e.2).

MER Ján, maliar, 28.2.1786 zomrela jeho ročná dcérka Anna Mária.

MESSERSCHMIDT Ján, sochár („C.R. Bildhauer") bol prijatý za mešťana Bratislavy 12.8.1776 (Bürgerbuch 1768-1785, sign. 2.e.5).

MICHL Anton, maliar, 5.4.1756 sa s manželkou Alžbetou, rod. Hillerovou uvádza pri krste syna Petra Antona. Krstní rodičia: Ján Peter Wolff, sklenár, s manželkou Annou Máriou.

MILLNER Andrej, maliar, v r. 1761 dostal za bližšie neuvedené práce v dóme sv. Martina 7 zl. (E.C. 51).

MÖGEL (MEGL) Elias, maliar, 17.1.1751 uzatvára sobáš s Rozáliou Reichardtovou, dcérou bratislavského mešťana Krištofa Reichardta a jeho manželky Anny Márie. Svedkovia: Anton Rosier, maliar a Ján Wolfgang Hingel, mlynár. – 2.1.1756 zomrela jeho 26-ročná manželka Rozália, bývajúca na Prepoštskom dvore. – 19.3.1760 sa s pannou Weiszingerovou uvádza ako krstný otec dvojčiat Rózy a Terézie Juraja Ekera a jeho manželky Márie Anny. – 26.6.1775 bol spolu s malackým chirurgom Václavom Chistichom svedkom pri sobáši pozlacovača bavorského pôvodu Martina Preya s Teréziou Neblinovou. – 25.6.1777 sa uvádza ako krstný otec Františka, syna rybára Františka Suta a jeho manželky Barbory.

MUSPEK Adam, murár, 21.4.1755 sa s manželkou Margarétou uvádzajú ako krstní rodičia Jána Juraja, syna murára Bartolomeja Seirca a jeho manželky Terézie.

ONDRASCH Matiáš, murár („murarius sodalis"), 17.10.1754 sa s manželkou Máriou Magdalénou uvádza pri krste dcéry Kataríny. Krstní rodičia: Jozef Krenwald, murár, s manželkou Magdalénou.

OSWALDT Ferdinand, maliar, v r. 1761 dostal za bližšie nešpecifikované práce v dóme sv. Martina 22 zl. (E.C. 51).

PALKO Anton, maliar, zomrel 13.7.1753 vo veku 70 rokov. – 12.7.1753 /sic!/ bol s manželkou pochovaný na cintoríne sv. Ondreja (E.C. 44).

PALKOVÁ Magdaléna, maliarka, zomrela 16.7.1753 vo veku 60 rokov.

PELTZ Anton, murár, 13.11.1755 sa s manželkou Annou Máriou uvádzajú ako krstní rodičia Leopolda, syna kamenára Leopolda Tolla a jeho manželky Anny Márie.

PENSSL Fridrich, maliar, zomrel 24.3.1747 vo veku 35 rokov. Býval u kapucínov.

PENTZEL Fridrich, maliar kariet, mešťan na Podhradí, 12.1.1761 sa s manželkou Katarínou uvádzajú ako krstní rodičia Kataríny, dcéry Vilhelma Hiltza a jeho manželky Alžbety.

PFEIFFER Václav, mramorovač bytom na Vydrici, 11.5.1753 zomrel jeho 3-mesačný synček Pavol. – 23.10.1756 sa s manželkou Walburgou uvádzajú ako krstní rodičia Alžbety, dcéry robotníka Matiáša Edera a jeho manželky Anny Márie. – 9.5.1762 svedok pri sobáši Michala Schachigera(?), výrobcu lukov, s Gertrúdou, dcérou Leopolda a Rozálie Harllovcov. – Pochovaný bol 28.6.1775 (E.C. 68).

PODENBURG (BODENBURG, POTTENBURG) Kristián, maliar, 20.1.1748 zomrela vo veku 1 roka a 3 mesiacov jeho dcérka Františka. – 22.7.1752 sa s manželkou Gertrúdou uvádzajú pri krste dcéry Márie Magdalény. Krstní rodičia: Gróf Adam Václav Bothiányi a grófka Terézia Bothiányiová. – 17.8.1752 zomrel jeho dvojročný synček Matej.

PÖCHLEIN (BÖCKLEIN) Fridrich Ľudovít, maliar kariet, 7.6.1762 sa s manželkou Barborou uvádzajú ako krstní rodičia Fridricha Ľudovíta, syna lodníka Jakuba Marczingera a jeho manželky Alžbety. – 12.6.1762 sa s manželkou Barborou uvádzajú ako krstní rodičia Jána Antona, syna Jána Deneka, obuvníckeho majstra na Podhradí a jeho manželky Evy. – 15.11.1762 sa s manželkou Barborou uvádzajú pri krste dcéry Barbory. Krstní rodičia: Anton Holbich, výrobca zlatých a strieborných drôtov, s manželkou Barborou.

PORTENHAUSER František, murár, 23.2.1756 sa s manželkou Alžbetou uvádza pri krste syna Františka Lazara. Krstní rodičia: František Mezner, rybár, s manželkou Annou Máriou.

PREGESBAUER Jozef, murár, 17.11.1753 sa s manželkou Teréziou uvádzajú pri krste syna Karola. Krstní rodičia: Karol Nestler, kuchár a vdova Alžbeta Pankinová.

PROKISCH Jozef, maliar z Viedne („pictor vienensis"), sa 10.9.1775 sobáši s Katarínou Simpekovou(?). Svedkovia: Pavol Leykauff, mosadziarsky majster („gelbgiesser magister") a Martin Piller, tkáčsky majster („magister textores cottoniae telae").

RAMESSMAYER Tomáš, kamenársky majster, v r. 1749 dostal za práce v dóme sv. Martina 2 zl. 20 gr. (E.C. 42) a v r. 1750 29 zl. (E.C. 42); – 10.6.1753 zomrel jeho dvojročný syn Anton.

REINDL Martin, maliar, 7.6.1761 sa s manželkou Katarínou uvádza pri krste dcéry Františky. Krstní rodičia: Ján Juraj Levant, krajčír, s manželkou Žofiou. – 1.11.1762 sa s manželkou Katarínou uvádzajú ako krstní rodičia židovky Herschliovej, pokrstenej ako Katarína.

REZBARIK Ján, sochár, bol prijatý za mešťana Bratislavy 28.3.1740 (Bürgerbuch 1700-1767, sign. 2.e.2).

RICHTER (RIDTER) Ján, maliar, 21.4.1748 zomrela jeho 5-ročná dcérka Alžbeta.

RITZ (RIETZ) Šimon, maliar bytom na Schöndorfskej ul., 7.1.1748 zomrela vo veku 3 týždňov jeho dcérka Anna Mária. – 2.1.1750 zomrel jeho ročný synček Ján. – 13.6.1753 zomrel jeho 8-mesačný synček Kristián. – 3.5.1754 sa s manželkou Katarínou uvádzajú pri krste syna Floriána. Krstní rodičia: Ján Grueber, mešťan na Podhradí s manželkou Františkou. – 9.11.1760 sa s manželkou Katarínou uvádzajú pri krste dcéry Magdalény. Krstní rodičia: Ján Grueber, výrobca tabaku na Podhradí, s manželkou Františkou.

ROSIER Anton, maliar na kráľovskom Podhradí, 30.7.1747 zomrela jeho 1 1/4-ročná dcéra Mária Barbora. – 17.1.1751 je svedkom pri sobáši maliara Eliasa Mögela s Rozáliou Reichardtovou. – 24.10.1750 zomrel krátko po pôrode jeho synček František. – 16.3.1752 sa s manželkou Alžbetou uvádza pri krste syna Antona Ferdinanda Arnolda. Krstní rodičia: Ferdinand Pauer, komorník arcivojvodu Jozefa, s manželkou Katarínou. – 30.7.1755 sa s manželkou Alžbetou uvádzajú pri krste dcéry Anny Alžbety Eufroziny. Krstní rodičia: Michal Priseker, notár a kráľovský radca a vdova Anna Mária Fuhrmannová. – 26.6.1781 zomrela jeho manželka Alžbeta. – 1.7.1781 zomrel vo veku 64 rokov, pochovaný bol v kaplnke sv. Anny (E.C. 74).

ROSSIR Arnold, maliar bytom na kráľovskom Podhradí, zomrel 14.10.1753, bol pochovaný v kostole kapucínov (E.C. 44).

RÖMISCH (REMISCH) František Karol, murársky majster, 14.11.1753 sa s manželkou Teréziou uvádzajú pri krste syna Leopolda. Krstný otec: Jozef Straumann, komorný stavebný inšpektor. – 29.10.1760 sa s manželkou Teréziou uvádzajú ako krstní rodičia Alžbety Kristíny, dcéry murára Mateja Walcha a jeho manželky Kataríny. – 17.2.1761 sa s manželkou Teréziou uvádzajú pri krste syna Františka Karola. Krstní rodičia: Jozef Straumann, zapisovateľ dvorskej kráľovskej stavebnej komory a Mária Anna, dcéra zosnulého Vavrinca Römischa. – 26.8.1769 sa s manželkou Teréziou uvádzajú ako krstní rodičia Terenciusa Františka Karola, syna Víta Metzela, inštruktora („inctructor domini").

SARTORY Jozef, sochár, v r. 1759 dostal za bližšie neuvedené práce v dóme sv. Martina 75 gr. (E.C. 49).

SEEGRUBER Michal, kamenársky tovariš, 23.9.1747 zomrela 14 dní po pôrode jeho dcérka Terézia.

SEIRC(?) Bartolomej, murár, 21.4.1755 sa s manželkou Teréziou uvádza pri krste syna Jána Juraja. Krstní rodičia: Adam Muspek, murár, s manželkou Margitou.

SCHABRATZKY (ZSABRATZKY) Šebastián, maliar, 29.8.1762 sa s manželkou Zuzanou uvádza pri krste dcéry Márie Magdalény. Krstní rodičia: Ján Gruber, výrobca tabaku, s manželkou Magdalénou.

SCHIMANN Vavrinec, murár, 29.5.1761 sa s manželkou Katarínou uvádza pri krste dcéry Magdalény. Krstní rodičia: Matiáš Walch, murár, s manželkou Katarínou.

SCHOLTZ Peter, maliar, 2.7.1775 je svedkom pri sobáši sochára Františka X. Hubera s Alžbetou Jungwürtovou.

SCHOMER Bernard, sochársky tovariš pôvodom z Viedne, bytom na kráľovskom Podhradí, zomrel 9.5.1748 vo veku 34 rokov.

SCHOTTEROVÁ Magdaléna, maliarka kariet, zomrela 23.2.1752 ako 78-ročná vdova.

SCHÖN František, maliar, 21.2.1790 zomrel jeho ročný syn Karol. – 12.1.1796 zomrel jeho 12-ročný syn.

SCHWEIGER Anton, sochár, 7.7.1756 sa s manželkou Teréziou uvádza pri krste dcéry Anny Terézie. Krstní rodičia: Štefan Rabcsanszky, mešťan, s manželkou Annou Máriou.

SCHWEIGER Ján, sochár, 28.2.1747 zomrela vo veku 4 týždňov jeho dcérka Ester. – 16.8.1747 zomrel jeho 7-ročný synček Ján Juraj. – 4.10.1750 zomrela v byte na Zuckermandli jeho 8-ročná dcérka Katarína. – 26.4.1751 sa s manželkou Annou Máriou uvádza pri krste dcéry Márie Magdalény Kristíny. Krstní rodičia: Juraj Heibl, mešťan a lodník, s manželkou Esterou. – 27.8.1753 sa s manželkou Annou Máriou uvádza pri krste dcéry Rozálie. Krstní rodičia: Juraj Heibl, mešťan a lodník, s manželkou Esterou.

SCHEIGER Jozef, kamenár, 21.5.1785 zomrela jeho ročná dcérka Alžbeta.

SPIEGLER (SPIEGELER) Ján Michal, maliar, 31.10.1761 sa s manželkou Katarínou uvádza pri krste syna Františka Jána. Krstní rodičia: František Wilhelm Foglhueber, správca domu Orphanovcov, s manželkou Máriou Alžbetou. – V r. 1785 dostal za práce v dóme sv. Martina 8 zl. (E.C. 78). – Zomrel 11.4.1789 ako 55-ročný.

SPILLER Ignác, maliar, 13.6.1751 sa s dcérou Alžbetou uvádzajú ako krstní rodičia Ignáca Antona, nemanželského syna Rozálie Panterovej.

STEINMASSLER Štefan, mestský sochár, v r. 1761 dostal za bližšie nešpecifikované práce v dóme sv. Martina 12 zl. (E.C. 51); – V r. 1762 dostal podľa zmluvy za opravu sochy sv. Andreja pre dóm sv. Martina 55 zl. (E.C. 52).

STILP Anton, učiteľ kreslenia, zomrel 8.12.1803 vo veku 30 rokov.

STILP Gašpar, maliar, 18.1.1789 zomrela jeho dvojročná dcérka Terézia.

SZKER (SCHGER?), maliar, 5.7.1786 zomrel vo veku 3 rokov a 4 mesiacov jeho syn Ján.

TOLL Leopold, mestský kamenár, v r. 1754 dostal za bližšie nešpecifikované práce v dóme sv. Martina 6 zl.

(E.C. 45); – V r. 1758 dostal za bližšie nešpecifikované práce v dóme sv. Martina 5 zl. 50 gr. (E.C. 49); – V r. 1760 dostal za bližšie nešpecifikované práce v kostole na Hornej Vydrici („Obere Wederitz“) 19 zl. (E.C. 50); – V r. 1761 dostal za bližšie neuvedené práce v dóme sv. Martina 14 zl. (E.C. 51); – V r. 1764 dostal za bližšie neuvedené práce v dóme sv. Martina 14 zl. 15 gr. (E.C. 53), v tom istom roku dostal za bližšie neurčené práce v dóme sv. Martina 1 zl. 87 1/2 gr. (E.C. 56); – V rokoch 1765-1767 za práce na stavbe veže dómu sv. Martina dostal 2.074 zl. 82 gr. (E.C. 55); – V r. 1766 dostal za bližšie nešpecifikované práce v dóme sv. Martina 28 zl. (E.C. 57); – v r. 1768 dostal za bližšie nešpecifikované práce 189 zl. (E.C. 60); – v r. 1770 dostal za bližšie nešpecifikované práce 32 zl. (E.C. 64). – Pochovaný bol 5.12.1778 (E.C. 71).

TÜRSCHÜTZ František, zlatník, zomrel 1.10.1785 vo veku 46 rokov.

UNTERWEGER Jozef, maliar, 18.7.1761 sa s manželkou Katarínou uvádzajú pri krste syna Leopolda. Krstní rodičia: Leopold Lang, typograf, s manželkou Kristínou. – 4.11.1762 sa s manželkou Katarínou uvádza pri krste syna Františka Xaverského. Krstní rodičia: Leopold Lang, typograf a Kristína Raabová.

VAGNER Jozef, maliar kariet, 28.2.1786 zomrela jeho trojročná dcéra Anna. – 29.6.1788 zomrel vo veku 38 rokov.

VALTERHANN Michal, maliar, 6.12.1788 zomrel vo veku 36 rokov.

VEBER Michal, pozlacovač („incolorator“), zomrel 23.2.1788 vo veku 53 rokov.

VRABEC František, maliar, 25.2.1767 sa sobáši s Alžbetou Pentzlovou. Svedkovia: Jozef Lander a Ján Peter Bader, maliari.

WALCH Matej, murár, 28.4.1756 sa s manželkou Katarínou uvádzajú ako krstní rodičia Jakuba, syna kopáča Jána Rériho a jeho manželky Doroty. – 29.10.1760 sa s manželkou Katarínou uvádza pri krste dcéry Alžbety Kristíny. Krstní rodičia: František Karol Römisch, murársky majster, s manželkou Teréziou. – 29.5.1761 sa s manželkou Katarínou uvádzajú ako krstní rodičia Magdalény, dcéry murára Vavrinca Schimana a jeho manželky Kataríny.

WEININGER (WAININGER) František, maliar, 22.8.1756 sa uvádza ako krstný otec Františka Serafínskeho, syna roľníka Jozefa Zegelmayra a jeho manželky Márie Anny. – 27.2.1760 sa s manželkou Margarétou uvádzajú pri krste Margaréty, dcéry roľníka Jozefa Czehelmayera a jeho manželky Rozálie. – 6.10.1760 sa s manželkou Margarétou uvádzajú pri krste dcéry Anny Márie. Krstní rodičia: Juraj Nasstler, kvestor, s manželkou Máriou Annou. – 1.8.1761 sa s manželkou Margarétou uvádzajú ako krstní rodičia Františka, syna poľovníka Andreja Lorera a jeho manželky Anny Márie. – 29.4.1762 sa s manželkou Margarétou uvádzajú pri krste syna Jána Juraja. Krstní rodičia: Ján Juraj Nachbar s manželkou Máriou Annou. – 13.6.1762 svedok pri sobáši obuvníka Františka Hertza a Heleny, dcéry Mateja a Márie Anny Zweiflovcov.

WEIMANN Ján, medirytec („Calcographus“), 9.1.1788 zomrel 63-ročný.

ZALLINGER Andrej, maliar (*„pictor celebratus“*), 8.2.1780 zomrela jeho 29-ročná manželka. – 8.2.1788 dostal za oltárny obraz sv. Margaréty (reštaurovanie? – *„neu gemachte Altar Blatt“*) 27 zl. (E.C.); – 11.1.1805 zomrel 67-ročný.

ZELLER Šebastian, medirytec, bol pochovaný 21.11.1773 (E.C. 66).

„Magnificat anima mea Dominum“ Na okraj výstavy Majstra MS v Budapešti

Mária PÖTZL-MALÍKOVÁ

Prezentovanie výsledku dôkladného reštaurovania jedného z najznámejších a najobdivovanejších diel oddelenia starého umenia Maďarskej národnej galérie (Magyar Nemzeti Galéria) v Budapešti – tabule Navštívenia od Majstra MS, pochádzajúcej so značnou istotou z Banskej Štiavnice – poskytlo tejto inštitúcii príležitosť, usporiadať tomuto vynikajúcemu, ale dodnes tak málo prístupnému umelcovi samostatnú výstavu, v ktorej sa sústredili všetky jeho doteraz známe diela. Návštevník galérie mal tak prvú a na dlhú dobu iste aj jedinú príležitosť, vidieť v malej, ale výborne pripravenej výstave, vedľa čerstvo reštaurovaného budapeštianskeho diela, tiež štyri tabule z Kresťanského múzea (Keresztény Múzeum) v Ostrihome, ako aj obraz s výjavom Klaňania Troch kráľov z múzea v severofrancúzskom meste Lille (Musée des Beaux-Arts), ktorý sa síce v literatúre často spomína, ale málokto ho v strednej Európe pozná. K úplnosti chýbala len jedna jediná tabuľa, a to tá, ktorá sa ešte dodnes nachádza na Slovensku: znázornenie Narodenia Krista vo farskom kostole vo Svätom Antone. Dôvod, prečo ju príslušný farský úrad napriek opätovným prísľubom nakoniec predsa len nezapožičal, mi nikto nevedel jednoznačne vysvetliť. Pre širokú verejnosť, no najmä pre historikov umenia (aj slovenských) sa tým zmarila jedinečná príležitosť, porovnať toto dielo s ostatnými prácami majstra mimoriadnej úrovne, ktorého pôsobenie sa viaže na stredné Slovensko. Pri inej príležitosti, výstave „Die Kunst der Donauschule 1490-1540“ usporiadanej v roku 1965 v Hornom Rakúsku, sa zrejme aj napriek nepriaznivej politickej situácii dali ťažkosti preklenúť, pretože tento obraz patril medzi vystavené diela.[1] Preto to potom nebolo možné v našich terajších, už demokratických pomeroch?

V dobe opulentných veľkovýstav bol „komorný“ charakter tohto podujatia, koncentrovaného len na tých niekoľko tabúľ Majstra MS, ktoré sa zachovali, vyslovenou úľavou. Výstava pritom nielen že obstála v silnej konkurencii podobných kultúrnych podujatí, ale práve svojou sústredenosťou a pôsobivou prezentáciou poskytla mimoriadne silný estetický zážitok. Inštalácia bola pri tom zdanlivo veľmi prostá. V pomerne malom, tmavom priestore stáli úzke panely s jasne osvetlenými tabuľami, symetricky usporiadané smerom do hĺbky, ku centru výstavy – reštaurovanému obrazu Zvestovania, ktorý zdiaľky žiaril ako skvostná cimélia. Po obvode, na stenách visela potom príslušná dokumentácia: pohľady na Banskú Štiavnicu s jej hradným kostolom, kde sa pravdepodobne oltár s tabuľami Majstra MS nachádzal, pôdorys tohto kostola a rôzne makrosnímky z procesu reštaurovania. Dôležitou súčasťou tejto časti výstavy bola fotomontáž s pokusom o rekonštrukciu rozmiestnenia tabúľ na bývalom oltári a ich pôvodného formátu. V súvise s touto rekonštrukciou boli viaceré tabule tak vsadené do panelov, že sa dali vidieť aj z druhej strany. Na dvoch tabuliach sa tu dodnes zachovali stopy po pôvodnom umiestnení reliéfnych postáv, čím sa dokázalo, že v oltárnej skrini tvorili súčasť tzv. pohyblivých krídel. Ďalším doplnkom prezentovaných obrazov boli grafické diela iných umelcov, o ktorých sa dá predpokladať, že ich Majster MS poznal a sa nimi vo svojom diele inšpiroval, alebo ktoré poskytujú zaujímavé paralely ku tvorbe tohto umelca.

K výstave vyšiel rozmerný, starostlivo pripravený katalóg[2] s kvalitnými reprodukciami a s pomerne obsiahlymi anglickými resumé, za jednotlivými príspevkami. Z nich jedine správa reštaurátorov o priebehu ich práce (Péter Menráth, Szilvia Hernády: *M S mester Vizitáció-képének restaurálása*) bola aj so všetkými podrobnosťami, ktoré do takejto správy patria, ale málo hovoria ostatným, preložená v plnom znení; ďalšie, z umeleckohistorického hľadiska zaujímavejšie príspevky, vyšli alebo oklieštene (úvodná stať Miklósa Mojzera), alebo len v skrátenej, príliš zovšeobecnenej podobe; u katalógu diel resumé už vôbec chýba. Škoda, že pri toľkej investovanej práci a tak drahej publikácii nebolo zrejme predsa len dosť prostriedkov na to, aby vyšla jej kompletná anglická mutácia. Prínos katalógu je totiž práve v mnohých detailných formuláciách, alebo v nových údajoch, skrytých často v poznámkovom aparáte, ktoré ostatným bádateľom, neovládajúcim maďarčinu, potom unikajú.

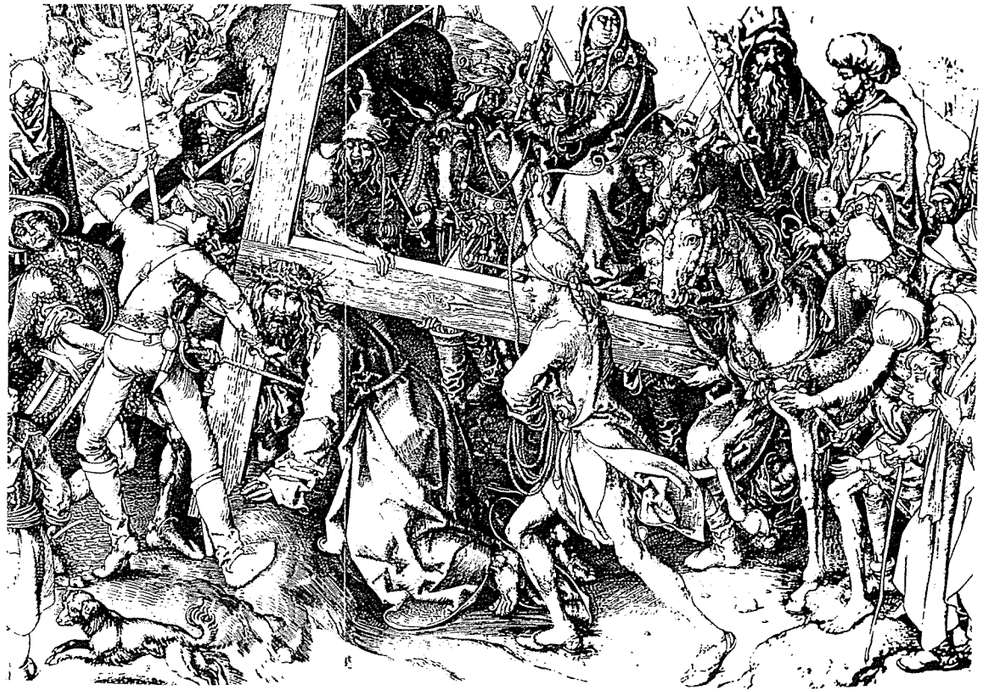
Typickej dileme každého prispievateľa do výstavného katalógu: písať vedecké príspevky a tým obstáť pred špecialistami, alebo podať súhrnné prehľady o dosiahnutých poznatkoch a tým slúžiť vzdelanému, ale nezasvätenému návštevníkovi, sa nevyhli ani autori jednotlivých príspevkov tohto katalógu. Treba oceniť snahu väčšiny z nich, spojiť obe možnosti prezentácie, hoci niekedy to bola cesta ťažko schodná. Ako historička umenia – nešpecialistka[3] musím však priznať, že až lektúra viacerých ďalších, doteraz publikovaných prác o Majstrovi MS mi umožnila utvoriť si plastickejší obraz o umelcovi a poskytla tak aj lepší prístup k tomuto katalógu.

Pri celkovom hodnotení jednotlivých príspevkov musím podotknúť, že marginálne poznámky ku tvorbe umelca od Zsuzsy Urbach (*Marginális megjegyzések MS mester művészetéhez*) a Gyöngyi Török (*M S mester virágábrázolásai és a középkori műhelygyakorlat*) prinášajú síce nové a podnetné postrehy, ktoré potvrdzujú kompetentnosť oboch autoriek a ich zasvätenosť do problematiky Majstra MS a jeho doby, ale práve od týchto dvoch odborníčok by som bola v tomto katalógu očakávala uzavretý, zásadný príspevok k niektorej z otázok súvisiacich s Majstrom MS a nie len „poznámky na okraj". Na druhej strane musím zasa žiaľ poukázať na to, že príspevok Györgyi Poszler, ktorá si takúto tému vybrala – jej stať *Selmecbánya és a Mária-templom főoltára* je venovaná dôležitej dielčej téme, a to celkovej spoločensko-hospodárskej situácii v Banskej Štiavnici na prelome 15. a 16. storočia a histórii stavby tzv. hradného kostola – síce podáva základné informácie, ale neprináša žiadne vlastné nové poznatky, len referuje údaje z literatúry, a tá je väčšinou staršieho dáta, alebo len maďarská.[4] Z ostatných príspevkov mňa osobne zaujímal predovšetkým článok Jánosa Végha (*A selmecbányai Szent Katalin-templom szobrai a szakirodalom tükrében*), venovaný zachovanej trojici sôch nadživotnej veľkosti, pochádzajúcich z bývalého hlavného oltára banskoštiavnického kostola sv. Kataríny, ktoré sú dielom dodnes neznámeho rezbára z prelomu 15. a 16. storočia, zrejme aspoň istý čas usadeného v Banskej Štiavnici.[5] Oznámenie autora, že pripravuje podrobnejšiu štúdiu o tomto ďalšom významnom umelcovi, ktorému sa v porovnaní s Majstrom MS venovalo dodnes príliš málo pozornosti, treba len privítať a očakávať, že prinesie skutočne podstatné výsledky.[6]

Najväčšiu váhu má prirodzene úvodná stať katalógu od Miklósa Mojzera *A festő hagyatéka, ahogyan ma látjuk*, ktorá sumarizuje dnešný stav poznania o Majstrovi MS. Sám autor má na konkrétnych výsledkoch doterajšieho bádania leví podiel: nikto sa dosiaľ tak intenzívne a počas celej svojej doterajšej umeleckohistorickej dráhy nezaoberal týmto enigmatickým umelcom, ako práve on. Výsledkom bol celý rad pozoruhodných dielčích prác, ktorých počiatok siaha do roku 1966, kedy Majstrovi MS venoval svoju prvú obsiahlu štúdiu.[7] Z ďalších publikácií treba spomenúť najmä jeho pokus o rozšírenie doteraz známeho oeuvre umelca o nové dielo[8] a o

jeho „zakotvenie" v dejinách umenia pokusom o identifikáciu s Majstrom MZ.[9] Vo svojich výskumoch sa pri tom mohol oprieť o výsledky prác celého radu starších historikov umenia, alebo aj polemizovať s nimi.[10] Príspevok slovenského dejepisu umenia k otázke Majstra MS je v porovnaní s bohatou publikačnou činnosťou najmä maďarských odborníkov zahanbujúci. Majster MS sa prirodzene spomína vo všetkých súhrnných prehľadoch a aj sa tu väčšinou krátko charakterizuje.[11] Tieto charakteristiky však málokedy prinášajú nejaký nový aspekt, väčšinou sumarizujú to, čo už povedali iní. Žiaden zo slovenských historikov umenia alebo historikov nevenoval tomuto pozoruhodnému umelcovi, ktorý je známy len zo svojej tvorby na strednom Slovensku, fundovanejšiu štúdiu, alebo sa pokúsil o štúdium jestvujúceho pramenného materiálu (ktorý sa, mimochodom, nachádza v Banskej Štiavnici!). Jedine Karol Vaculík dokázal roku 1975 zaujať samostatný, kritický postoj k vtedy rozšírenému názoru o súvislostiach Majstra MS s tzv. Podunajskou školou, najmä s Jörgom Breuom, a poukázal dokonca na iné možné, v literatúre dovtedy nediskutované súvislosti s dolnorýnskou tvorbou;[12] svoje myšlienky ale nerozviedol v obsiahlejšej publikácii. Článok Kláry Severovej o tomto umelcovi, uverejnený r. 1968 v časopise Ars, je naproti tomu začiatočníckou prácou, ktorej význam je len v zhrnutí dovtedy publikovaných názorov.[13]

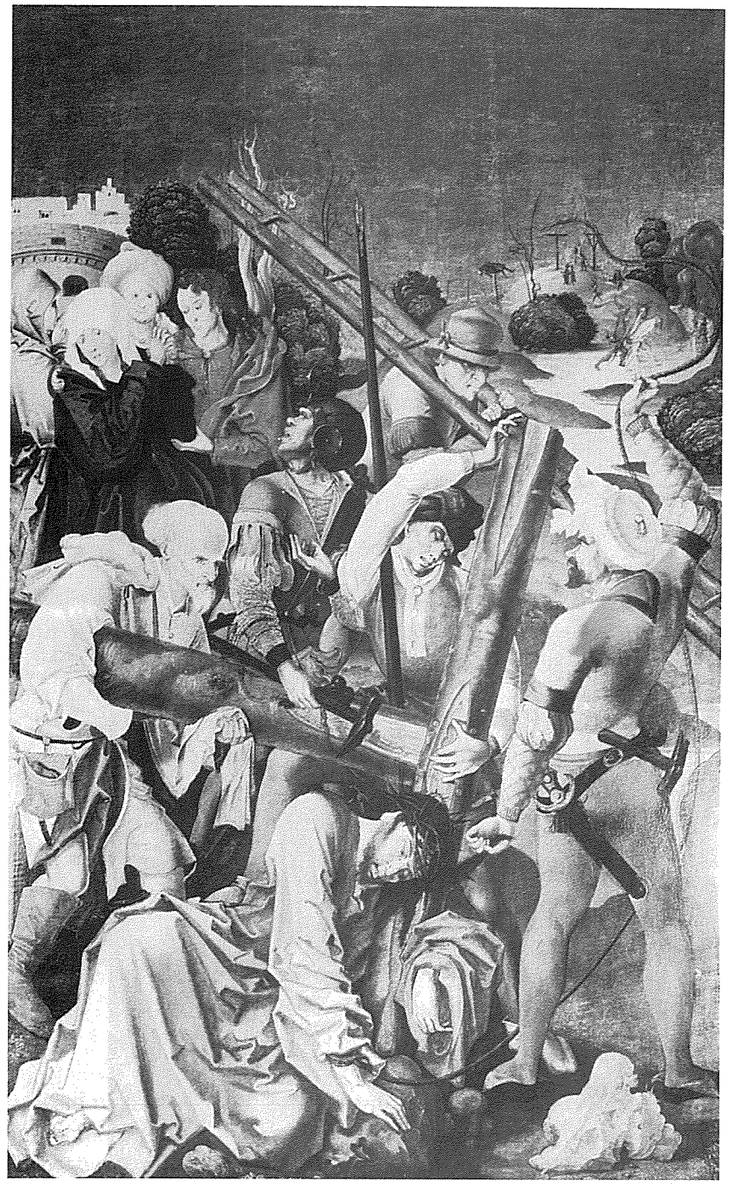
Dnes sa môže považovať zaradenie diel Majstra MS do okruhu jedného z „otcov" tzv. Podunajskej školy Jörga Breua, rozšírené najmä v starších publikáciách nemeckých historikov umenia, za definitívne prekonané.[14] Príliš do úzadia sa ale, podľa mňa, dostala otázka všeobecného vzťahu Majstra MS k tomuto juhonemeckému prúdu na rozhraní neskorej gotiky a renesancie, ktorá nebola dosiaľ hlbšie analyzovaná. Iste právom sa ale dnes vyzdvihuje predovšetkým závislosť umelca na Martinovi Schongauerovi, a to nielen v dokázateľných výpožičkách z jeho grafickej tvorby, ale aj v typike postáv. Tieto súvislosti boli už vo viacerých štúdiách dostatočne vyzdvihnuté[15] a aj na výstave nájdeme pre ne viaceré veľmi presvedčujúce dôkazy. Popri tom sú očividné aj umelcove znalosti ranej Dürerovej tvorby, pričom nie je celkom jasné, nakoľko ju Majster MS poznal priamo, alebo len prostredníctvom vtedy už veľmi populárnych Dürerových grafických listov.[16] Snaha vidieť v jednotlivých postavách vplyv Mantegnu, Pollaiuola a iných umelcov talianskej renesancie, ba dokonca predpokladať u Majstra MS študijnú cestu do Talianska, ktorá by bola v tej dobe pre severského umelca úplne výnimočná,[17] nie je podľa mňa, napriek mnohým doteraz publikovaným detailným porovnaniam,[18] dostatočne podložená. Práve tieto porovnania mňa osobne presvedčili skôr o opaku. Tak napr. nemôžem vidieť v stareckých postavách Majstra MS s ich zvláštne sformovanou lebkou priamy vplyv monumentálnych starozákonných starcov Andreu Mantegnu, keď sa tento typ bežne vyskytuje aj u Albrechta Dürera a je poňatiu Majstra MS oveľa bližší.[19] Tzv. Veľké Nesenie kríža – slávna a veľmi rozšírená rytina Martina Schongauera – poskytlo Majstrovi MS pre tabuľu Ukrižovania iste oveľa skôr niektoré základné motívy ako talianski umelci.[20] U Krista, klesajúceho pod krížom na tomto diele sa dá predpokladať tiež vplyv Dürerovho listu rovnakého námetu z jeho tzv. Veľkých Pašií; inšpirácia postavou umierajúceho Orfea v jednej z Mantegnových luniet v Camera degli sposi v Mantove je naproti tomu nie veľmi presvedčujúca.[21] Hlavy niektorých postáv Majstra MS, považované za „mantegnovské", patria k tradičnej zásobnici typov aj na severe;[22] postava Krista na tabuli Vzkriesenia má veľmi blízko k tej istej postave na votívnej tabuli Leonarda Meichsnera vo farskom kostole v Tiffen (Korutánsko) z roku 1530,[23] musíme preto predpokladať pre obe rovnakú, doteraz neznámu typologickú predlohu. Tou ale iste nie je postava Vzkrieseného Krista zobrazeného medzi sv. Andrejom a Longinom na grafickom liste A. Mantegnu, ktorá sa v tejto súvislosti doteraz spomínala.[24] V porovnaní s týmto, podľa mňa veľmi



1. M. Schongauer: Nesenie kríža (Veľké)

precenenýmtalianskym vplyvom, by bolo iste užitočnejšie koncentrovať sa viac na severské oblasti. Domnievam sa napríklad, že na kompozíciu Narodenia mal vplyv grafický list toho istého námetu od Israhela van Meckenem,[25] umelca, o ktorom Mojzer tvrdí, že mal malý význam pre tvorbu Majstra MS.[26] Tiež možná súvislosť s ilustrátorom Behamovho kódexu v Krakove – Miklósom Mojzerom opätovne nadhodená[27] – by iste stála za dôkladnejšie preskúmanie.

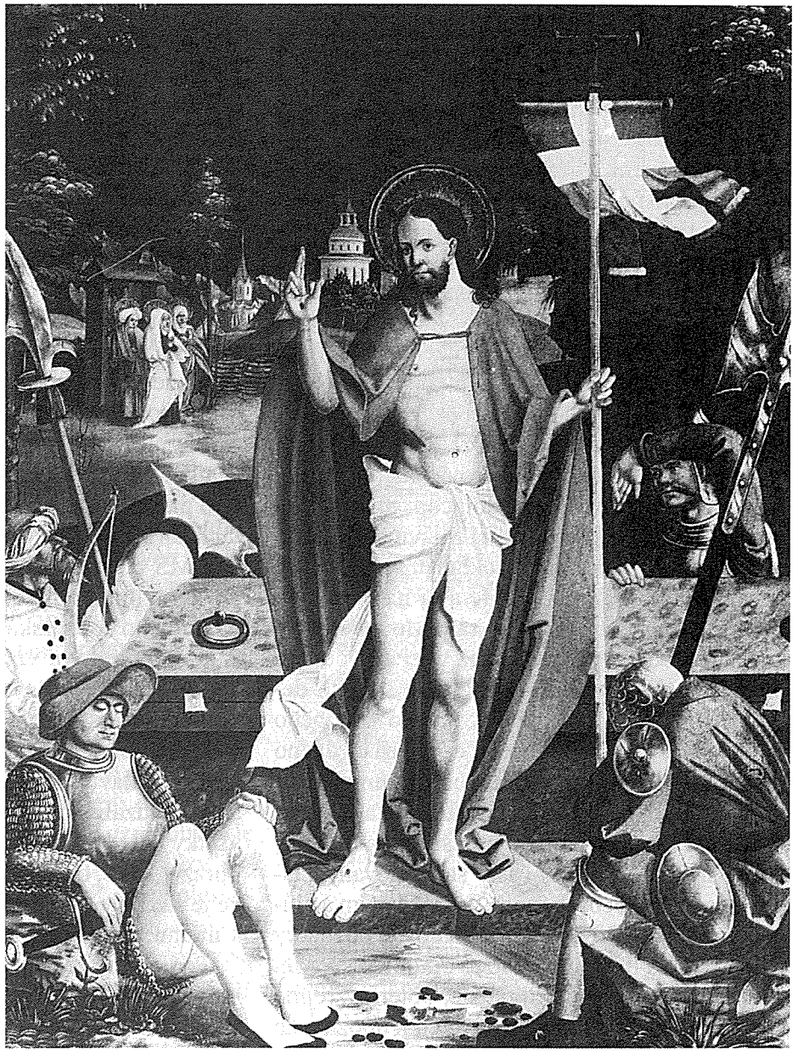
Celkove sa dá predpokladať, že máme pred sebou odchovanca 15. storočia, ktorý bol na začiatku 16. storočia konfrontovaný s modernejšími prúdmi vo výtvarnom umení a z tohoto stretnutia tradičného a nového vznikol potom jeho pozoruhodný, veľmi osobný výtvarný prejav.[28] Názor Miklósa Mojzera, že v dobe, keď Majster MS maľoval banskoštiavnické tabule, to bol už starší vyzretý umelec,[29] je iste oveľa pravdepodobnejší, ako tvrdenie Miklósa Boskovitsa, že to bol umelec na počiatku svojej dráhy.[30] Pre súvis tohto umelca so staršou tradíciou je napríklad charakteristické, že jeho výjavy sa (s výnimkou obrazu Navštívenia) odohrávajú vždy pred krajinou a nie v nej, že teda znázorneniu reálneho priestoru – problému tak nástojčivo riešenému v severskom umení práve v tejto dobe – nevenuje žiadnu pozornosť. Jeho postavy sú síce výrazné, ale aj väčšinou ustálené tradičné typy, u ktorých umelca nezaujíma logika ich proporcií a správnosť ich pohybových skratiek, ale ich expresívne možnosti. Ich ostrá mimika a gestikulácia – a v tabuli Nesenia kríža tiež disonantné línie kompozície – nevyvolávajú však pre-



2. Majster MS: Nesenie kríža (Esztergom, Keresztény Múzeum)



3. Majster MS: Vzkriesenie (Esztergom, Keresztény Múzeum)



4. Vzkriesenie, votívna tabuľa Leonarda Meichsnera (Tiffen, far. kostol)

svedčivý dojem otrasnej drámy, miesto nej sme náchylní vidieť v bohatých konfiguráciách skôr vzrušenú pantomímu neskutočne pôsobiacich, často až priesvitných postáv. Hoci tvár Krista na výjave Ukrižovania je tvárou už rozkladajúcej sa mŕtvoly, čo je aj pre túto veristickú dobu niečo výnimočné a veľmi odvážne a pokiaľ viem, sa dá nájsť len na Grünewaldových Ukrižovaniach, predsa nevanie z tohto diela naliehavá údesnosť Grünewaldových zobrazení, ale celé je akoby videné cez závoj hlboko tragickej, ale nám vzdialenej nábožnej rozprávky. Jagavé farby, vir-

tuózne stvárnená drapéria a krása každého detailu ešte stupňujú tento dojem. Musíme si však uvedomiť, že reflektorové svetlo výstavy vyzdvihuje pred naším sekularizovaným pohľadom predovšetkým estetické kvality obrazov. V pôvodnom umiestnení, v prítmí sakrálneho priestoru, osvetlené len náhodnými lúčmi slnka alebo mäkkým svetlom sviečok, pôsobili tieto diela zrejme celkom inak, sprostredkovali zrejme oveľa silnejšie kresťanské mystérium smrti a vykúpenia.

Je charakteristické pre Mojzerovu vedeckú činnosť, že sa nesústreďuje len na slohovú analýzu, ale venuje veľkú pozornosť aj pramennému bádaniu. Dôkazom tohto záujmu je jeho výborná štúdia o Jánovi Galerovi, odchovancovi krakovskej univerzity, pôsobiacom ako kazateľ tak v Krakove ako v Banskej Štiavnici,[31] o ktorom môžeme právom predpokladať, že mal vplyv na umeleckú tvorbu v meste a aj na obsahovú stránku tvorby Majstra MS. Táto Mojzerova vedecká metóda sa prejavila tiež v jeho úvodnom príspevku do katalógu výstavy. Vo svojich dedukciách vychádza zo zachovaného súdobého pramenného materiálu, sčasti dokonca už dávno publikovaného[32] ktorý ale doterajšie umeleckohistorické bádanie nebralo dosiaľ dostatočne na vedomie. Len pri pokuse o dešifrovanie umelcovho mena, ktorý bol často stotožňovaný s istým Majstrom Sebastiánom, zavraždeným a olúpeným v roku 1507,[33] sa využili dosiaľ poznatky z archívneho bádania. Mojzer cituje vo svojom príspevku ale doslova aj ďalšie, doteraz zrejme nepublikované pramene, z ktorých jednoznačne vysvitá, že v roku 1506 boli udelené novopostavenému hlavnému oltáru v hornom, tzv. hradnom kostole odpustky a že jeho „fundatores" boli „Leonhardus Heinitzky et Dorothea filia Andreae Duschlin conjux".[34] Z toho istého zoznamu udelených odpustkov pre kostoly v Banskej Štiavnici vysvitá ďalej, že temer súčasne vznikol aj nový hlavný oltár v kostole svätej Kataríny, ktorý bol v roku 1500 vysvätený a ešte v tom istom roku obdržal takisto odpustky.[35] Mojzerom citované fakty dopĺňa potom v katalógu výstavy Árpád Mikó o ďalšie údaje vo svojom zaujímavom príspevku *Misztériumjáték. A táblák sorsa: források és feltevések*. Na základe prameňov sleduje neskoršie osudy oboch oltárov a jednotlivých zachovaných tabúľ; jeho zistenia umožňujú ale aj spätné závery k otázke tvorby Majstra MS a k umiestneniu jeho diel.

Nie je možné v tomto obmedzenom rámci podrobnejšie referovať a diskutovať o zistených nových údajoch a ich dôsledkoch pre náš celkový obraz o tvorbe Majstra MS pre Štiavnicu. Musíme si však na základe povedaného uvedomiť aspoň jedno: že starší, dodnes ešte príležitostne citovaný názor o priamom súvise tabúľ Majstra MS so sochami z kostola sv. Kataríny[36] tým padá, lepšie povedané: relativizuje sa. Podľa názoru Miklósa Mojzera musíme tabule Majstra MS považovať za súčasť hlavného oltára v hornom, hradnom kostole, ktorého ďalšie časti, najmä jeho sochárska výzdoba, sa nezachovali. Z krátko predtým vzniknutého hlavného oltára v kostole sv. Kataríny zostali podľa tohto názoru potom dodnes len hlavné tri sochy, nachádzajúce sa pôvodne v jeho skrini, kým jeho krídla zmizli už dávno bez stopy.[37] Medzi tabule, ktoré sa nachádzali v hradnom kostole, počíta Mojzer všetky doteraz známe diela Majstra MS, aj jeho obraz v Lille, o ktorom predtým vyslovil názor, že je síce iste dielom tohto umelca, ale že patril k inému, dnes neznámemu oltáru.[38]

Podľa Mojzerovej rekonštrukcie,[39] ktorú bolo možné vidieť ako fotomontáž na výstave, tvorili všetky tieto tabule tzv. „každodennú" podobu oltára, pri ktorej bola skriňa s hlavným výjavom zatvorená. Boli to maľované zadné časti pohyblivých krídel a pevne montované krídla, ktoré spolu vytvárali jednu optickú „stenu" s ôsmimi výjavmi. Podla tejto rekonštrukcie boli tabule zoradené zľava doprava v tomto poradí: hore – Zvestovanie (dnes stratené), Navštívenie (v Budapešti), Narodenie (zo Sv. Antona) a Klaňanie Troch kráľov (Múzeum v Lille). Pod nimi v jednom rade boli pašiové výjavy z Ostrihomu: Kristus na hore Olivovej, Nesenie kríža, Ukrižovanie a Zmŕtvychvstanie. „Sviatočná" podoba oltára, s otvorenými krídlami, bola vyzdobená dnes stratenými drevorezbami, pričom sa na pohyblivých krídlach nachádzali v plochom reliéfe dvojice neznámych svätcov (ktorých obrysy sú, ako sme už spomenuli, ešte viditeľné na dvoch tabuliach z Ostrihomu, znázorňujúcich výjavy Nesenia kríža a Ukrižovania). Podľa uvedenej rekonštrukcie by sa mali nachádzať stopy po takýchto reliéfoch tiež na výjavoch s Navštívením a Narodením, to sa však pri dnešnom stave prvej tabule už nedá a pre absenciu druhej nedalo zistiť.



5. H. Holbein st.: Juraj Thurzo (Berlin, graf. zbierka)

Hoci súhrnná publikácia o ikonografických programoch gotických skriňových oltárov nebola dodnes napísaná, predsa vieme už toľko, že výjavy na nich boli usporiadané podľa určitých ustálených, pomerne prehľadných pravidiel. Pri hlavných oltároch kostolov s mariánskym patrocíniom, ako to bolo aj u štiavnického hradného kostola, bola centrálnym výjavom vždy mariánska tématika, napr. Korunovanie, alebo Nanebovzatie P. Márie. Tieto výjavy boli vlastne vždy znázornené plasticky, vo vysokom reliéfe, alebo temer trojrozmerne. Na vnútorných stranách krídiel, ktoré patrili opticky ku skrini, sa v neskorej gotike nachádzali obvykle reliéfy zo života P. Márie, súvisiace s tzv. radostným mariánskym cyklom. Z christologického, pašiového cyklu sa medzi tieto výjavy zaraďovalo niekedy Zmŕtvychvstanie, pretože podľa stredovekých predstáv bola Panna Mária jednou z troch Márií účastných Kristovho zmŕtvychvstania a tým bolo možné túto scénu chápať tiež ako jednu z jej „radostí".[40] Iná možnosť bola umiestniť na týchto krídlach, tak ako to bolo v hradnom kostole v Banskej Štiavnici, aj reliéfne, alebo maľované znázornenia svätcov, ktorí sa zvlášť uctievali vo farnosti, alebo – v trojici – apoštolov. Takéto statické znázornenia boli ale na konci 15. a počiatku 16. storočia u výpravných hlavných oltárov už dosť nezvyklé. Vieme ďalej, že tématika zadnej časti týchto pohyblivých krídel bola často vyhradená pašiovým scénam, obvykle zoradeným v štvorici nad sebou. Bolo to iste preto, lebo oltár zostal zavretý aj v dobe pôstu, alebo len počas Veľkého týždňa a znázornené scény mali pripomínať veriacim Kristovo utrpenie a smrť. Pevné krídla, ktoré boli len vtedy viditeľné, tvorili niekedy obsahovú jednotu s ostatnými výjavmi z Pašií, veľmi často ale znázorňovali tematicky aj niečo celkom iného, napríklad postavy ďalších svätcov atď., nie však scény z radostného mariánskeho cyklu. Všeobecne sa dá konštatovať, že sa na oltároch pomerne striktne dodr-

žiavalo oddelenie oboch cyklov, mariologického a christologického. Len na niektorých rozmerných hlavných oltároch, s väčším počtom tabúľ, dochádza výnimočne k rozšíreniu jedného, základného cyklu o výjavy z druhého, pravdepodobne ale predovšetkým z dôvodov naratívnych.[41] O „typologickom" vzťahu oboch cyklov na neskorogotických tabuľových oltároch môžeme uvažovať zrejme len vo veľmi zriedkavých prípadoch. Medzi ne môžeme zo zachovaných oltárov Slovenska zaradiť len hlavné oltáre z kostola Bolestnej Panny Márie v Partizánskej (Nemeckej) Ľupči[42] a z kostola Panny Márie v Liptovskej Mare.[43] Mimo Slovenska sa mi podobné zoskupenie tabúľ nepodarilo vôbec nájsť. Na oboch spomínaných oltároch sa táto „typológia" nachádzala na ich „sviatočnej" strane, t.j. na tabuliach otvorenej skrine. Usporiadanie výjavov z oboch cyklov, christologického i mariologického, na „každodennej" strane oltára, t.j. pri zatvorenej skrini – ako to navrhuje pri tabuliach Majstra MS Miklós Mojzer – nie je zatiaľ vôbec známe.[44] Bez náležitej komparácie, alebo teologického zdôvodnenia, zostáva teda publikované radenie zachovaných tabúľ Majstra MS zatiaľ len hypotézou, ktorá je síce veľmi zaujímavá, ale nemožno na nej s istotou stavať.

Mojzerovu ikonografickú rekonštrukciu oltára sprevádzala na výstave rekonštrukcia pôvodných rozmerov tabúľ, ktoré majú, iste aj vďaka rôznym neskorším zásahom, dnes pomerne rozdielne formáty. Podľa mienky reštaurátorov boli ale pôvodne všetky rovnaké. Svoj názor sa snažili v katalógu zdôvodniť podrobnými výpočtami pomerov, podľa ktorých boli tieto tabule údajne zhotovené.[45] Ku správnosti takýchto dômyselných výpočtov sa ťažko môžem vyjadriť; fotomontáž všetkých tabúľ, s ich predpokladaným rozmiestnením na oltári a s ich predpokladanými pôvodnými rozmermi (ktorá bola, ako som už spomenula, umiestnená na bočnej stene výstavnej miestnosti, medzi ostatnou dokumentáciou),[46] ma však o ich pravdivosti nijako nepresvedčila.

Vieme, a z rôznych reprodukcií to môžeme ľahko dokázať, že neskorogotickým umelcom veľmi záležalo nielen na výzore jednej tabule, ale aj na optickom súzvuku všetkých tabúľ, najmä pri zatvorenom oltári – a to aj vtedy, keď na nich boli zobrazené dramatické scény s pomerne veľkým komparzom ľudí.[47] Fotomontáž prezentovaná na výstave pôsobila ale veľmi nesúrodo, ba dá sa povedať, že v niektorých jej častiach až rušivo. Je ťažko predstaviteľné, že by umelec takej úrovne a s takým zmyslom pre krásu a vytríbenosť formy komponoval svoje tabule do takého heterogénneho celku! Napriek tejto najnovšej rekonštrukcii sa nemôžem ubrániť dojmu, že nemáme pred sebou tabule jedného oltára. Je jasné, že pašiový cyklus patrí spolu, ale patria k nemu aj obrazy Narodenia a Klaňania Troch kráľov? Ťažko sa k týmto dvom skupinám priraďuje potom Navštívenie, nesúvisí priamo ani s jednou z nich. Nechcem tým oživovať starú polemiku a nemyslím si, že tieto tabule sú dielom rôznych umelcov, ale keďže vieme, že v pomerne krátkom časovom rozpätí vznikli v Banskej Štiavnici dva rozmerné oltáre, nebolo by lepšie ponechať otázku súvislosti jednotlivých tabúľ radšej predbežne otvorenú a pripustiť tiež možnosť, že niektoré z nich mohli patriť k oltáru v kostole sv. Kataríny?

Veľkým prekvapením výstavy bola tabuľa z Lille. Priniesla predovšetkým nové aspekty pri hodnotení umelcovej orientácie. Ťažko sa dá predstaviť, že by tento umelec nebol býval poznal súdobú tvorbu v Augsburgu; poukazuje na to zlato-hnedá farebnosť ťažkých brokátových odevov Troch kráľov na tomto obraze a dlhé rovné línie ich záhybov. Nechcem tým oživiť teóriu súvislosti Majstra MS s Jörgom Breuom, ktorého hrubozrnnej tvorbe z augsburského obdobia je tento umelec bytostne vzdialený; myslím skôr na Hansa Burgkmaira alebo Leonharda Becka.[48] Vplyv Augsburgu môžeme brať do úvahy len v tomto diele, v ostatných tabuliach Majstra MS badateľný nie je. Výnimočné je toto dielo aj v tom, že tu jediný raz nachádzame vtedy tak ob-



6. Majster MS: Klaňanie Troch kráľov (Lille, Musée des Beaux-Arts)

ľúbený kryptoportrét,[49] v ostatných zachovaných dielach umelca portrétny zámer úplne chýba. Miklós Mojzer vidí v mladom kráľovi, ktorý má jednoznačne portrétne črty, autoportrét samého umelca a zdôvodňuje to upreným pohľadom a frontálnym znázornením.[50] S týmto názorom polemizuje Zsuzsa Urbach, ktorá predpokladá, že sa v tejto postave skrýva doteraz neznámy donátor, najskôr člen rodiny Fugger, Thurzo alebo Haller.[51] Domnievam sa, že formálne kritériá, ktorými odôvodňuje svoju tézu Miklós Mojzer, nijako nevylučujú možnosť, že je tu zobrazený vysokopostavený objednávateľ diela, v tomto prípade celého oltára, ku ktorému tabuľa patrila. Skrýva sa v skvostnom šate kráľa doteraz temer neznámy Leonhard Heinitzky? Ťažko si to vieme predstaviť. Portréty Fuggerovcov, najmä najvýznamnejšieho z nich, Jakuba „Bohatého", sú dostatočne známe a možno ich z týchto úvah vylúčiť.[52] Z členov rodiny Thurzo bol Ján, spoločník Jakuba Fuggera, vtedy už príliš starý a pre jeho dvoch synov z prvého manželstva, Stanislava a Jána, ktorí sa stali významnými cirkevnými hodnostármi, biskupmi v Olomouci a vo Wrocławi, je tento portrét príliš „svetský".[53] Ďalšieho syna, Juraja (kremnický komorský gróf a člen krakovskej mestskej rady, manžel Anny Fuggerovej, netere Jakuba „Bohatého"), portrétoval asi desaťročie neskôr ako vznikli diela Majstra MS, Hans Holbein starší. Obe zachované kresby tohto umelca, zhotovené iste priamo podľa modelu,[54] zobrazujú celkom inú individualitu ako na tabuli z Lille. Obaja synovia z druhého manželstva Jána Thurzu, Alexej, nástupca svojho otca a nevlastného brata Juraja v uhorských obchodných podujatiach, a Ján mladší, sa narodili až r. 1490 a 1492, boli teda na začiatku 16. storočia ešte príliš mladí na to, aby prichádzali do úvahy. Z rodiny Haller mali len Bartolomej a jeho syn Krištof zodpovedajúce postavenie, obaja sú však pre kryptoportrét na tabuli v Lille takisto príliš mladí.[55] Musíme teda hľadať v širšom okruhu, možno aj mimo priameho súvisu so stredoslovenskými banskými mestami. Identifikácia zobrazeného môže priniesť nové, dôležité poznatky ku tvorbe a osobnosti Majstra MS. Bolo by preto užitočné, sa na výskum v tomto smere viac sústrediť.

V katalógu vystavených diel, ktorý nasleduje za jednotlivými príspevkami, chýbajú – najmä v časti, v ktorej sa popisujú jednotlivé tabule Majstra MS – mnohé údaje, ktoré by sme tam radi našli, napríklad o ich proveniencii, o tom, kedy a kde boli vystavené, kedy boli reštaurované atď. Samozrejme, že sa mnohé z týchto údajov dajú nájsť aj v jednotlivých príspevkoch, ale význam katalógových čísel je aj v tom, že sa základné údaje nemusia pracne zháňať na rôznych miestach. Takáto „faktografia" by bola iste užitočnejšia ako dlhé, nič nehovoriace popisy jednotlivých tabúľ. Okrem toho berie autorka týchto katalógových čísel, Györgyi Poszler, na vedomie zrejme len Bibliu a Miklósa Mojzera. Proti týmto dvom prameňom niet v zásade čo namietať, ale pre vývoj jednotlivých kompozícií by bola iste dôležitá aj iná pramenná literatúra, ako napr. apokryfy, okrem toho jestvuje k ikonografickým otázkam tiež bohatá sekundárna literatúra. Nemá síce význam ju celú citovať, ale bolo by dobré z nej vychádzať. Tézy Miklósa Mojzera treba iste brať vážne, ale miesto ich pasívneho preberania by bol býval oveľa zaujímavejší vlastný postoj, aj keď možno ešte nevyzretý. Autorka svoju úlohu, napísať katalóg diel tohoto pozoruhodného umelca, zrejme podcenila. Mala pomerne veľa priestoru na vlastné myšlienky, a túto šancu vôbec nevyužila.

Možno, že moje pripomienky ku katalógu výstavy vyznievajú príliš príkro – napriek mojim kritickým poznámkam, považujem túto, opticky veľmi pôsobivú publikáciu, za dôležitý čin. Moje výhrady majú svoj dôvod predovšetkým v tom, že som zvyknutá na veľmi dobrú profesionálnu úroveň výstavných katalógov v Budapešti a tá vysoká latka, ktorú si maďarskí kolegovia sami postavili, sa stáva potom meradlom pre všetky ich podujatia. Len ešte jediná poznámka na koniec: dobrým zvykom väčšiny doterajších

maďarských umeleckohistorických publikácií, hlavne keď sa obracali na širšie, nielen domáce publikum, bolo pri menách miest a obcí uvádzať aj ich slovenské, resp. niekedy aj nemecké názvy. V tomto katalógu ich už sotva nájdeme v texte, v nadpise ale už vôbec nie. Banská Štiavnica je tu prezentovaná internacionálnej pospolitosti len ako Selmecbánya; o tom, že sa po roku 1918 dačo zmenilo, sa na konci 20. storočia ešte stále (alebo skôr už znova?) nič nehovorí!

POZNÁMKY

[1] Pozri katalóg výstavy: *Die Kunst der Donauschule 1490-1540.* Ausstellung des Landes Oberösterreich, Stift St. Florian & Schloßmuseum Linz. Linz 1965, s. 108, kat. č. 255, obr. 21.

[2] *„Magnificat anima mea Dominum". MS mester Vizitációképe és egykori Selmecbányai főoltára. – The Visitation by Master MS and his former high altar at Selmecbánya.* Magyar Nemzeti Galéria, Budapest 1997.

[3] Motto Waltera Paatza v predslove jeho základnej práce *Süddeutsche Schnitzaltäre der Spätgotik*, ktorá vyšla roku 1963 v Heidelbergu: „On revient toujours à ses premiers amours" by mohlo byť aj mottom tohto môjho, pre mnohých iste prekvapujúceho príspevku. Mojím obľúbeným predmetom na vysokej škole bolo pôvodne gotické sochárstvo a mojou vybranou témou pre diplomovú prácu bol majster banskoštiavnických sôch z kostola sv. Kataríny, ktorý sa vtedy ešte dával do úzkeho súvisu s tvorbou Majstra MS, ba dokonca sa s ním niekedy stotožňoval. O môj „manželský zväzok" s barokom, ktorý sa potom osvedčil ako veľmi trvalý, mala zásluhu docentka Dr. Alžbeta Güntherová, ktorá bola ochotná prijať ma za diplomantku, po tom, čo ma druhý môj pedagóg, Dr. Jiří Kostka s mojou banskoštiavnickou témou odmietol.

[4] Autorke chýba akákoľvek zmienka o slovenskej literatúre súvisiacej s jej témou, o Fuggerovcoch má citovanú len jednu, maďarskú prácu z roku 1882 (!) a ďalšiu nemeckú z r. 1904, hoci literatúra o tejto rodine, najmä o Jakubovi a Antonovi, je mimoriadne bohatá a dotýka sa prirodzene aj ich hospodárskych záujmov na strednom Slovensku a Jakubovej spolupráce s Jánom Thurzom. Základným dielom zostáva naďalej kniha: Götz von PÖLNITZ: *Die Fugger.* Frankfurt a.M. 1960; vo Francúzsku vyšla ale napr. tiež pozoruhodná kniha León SCHICK: *Un grand homme d'affaires au débout du XVI^e siècle, Jacob Fugger.* Paris 1957. V posledných rokoch sa činnosťou Fuggerovcov sústavne zaoberá Hermann Kellebenz, ktorému vyšlo k tejto téme už niekoľko samostatných kníh. Z publikácií, ktoré sa dotýkajú Jána Thurzu, chcem upozorniť najmä na obsiahlu štúdiu Emila REINHARDTA: *Johann Thurzo von Bethlenfalva, Bürger und Konsul von Krakau in Goslar 1478-1498.* Goslar 1928 (vyšlo v edícii „Beiträge zur Geschichte der Stadt Goslar", zv. 5). Dodnes neprekonanou publikáciou o vzťahu Fuggerovcov k umeniu je dvojzväzkové dielo Norberta LIEBA: *Die Fugger und die Kunst.* München 1952 (I.) a 1958 (II.), v ktorom nájdeme tiež údaje o Thurzovcoch a strednom Slovensku.

[5] Sochy sa dodnes nachádzajú v Banskej Štiavnici – ústredná socha Madony, v neskoršej dobe silne premaľovaná, na bočnej stene kostola sv. Kataríny (pre ktorý bola zrejme pôvodne určená) a sochy sv. Kataríny a sv. Barbory v expozícii Galérie J. Kollára. – Výber z lit.: Dénes RADOCSAY: *A középkori Magyarország faszobrai.* Budapest 1967, s. 118 n., 209, obr. 253, 255-257; – Jaromír HOMOLKA: *K některým otázkám středoevropské plastiky 15. století.* Umění, 17, 1969, s. 554 a n.; – Anton C. GLATZ: *Neskorogotické umenie stredoslovenských banských miest.* In: Expozície SNG, zámok Zvolen, máj 1977 – december 1978 (kat. výstavy), s. 17.

[6] Autor na záver svojho článku dáva tieto diela do súvisu s majstrom hlavného oltára vo farskom kostole v meste Schwabach neďaleko Norimbergu. Tvorca tohto oltára je však veľmi blízky Vitovi Stoßovi (niekedy býva rezbárske dielo tohto oltára Stoßovi priamo pripisované) a má, podľa mojej mienky, názorovo oveľa bližšie k majstrovi Pavlovi z Levoče, ako k banskoštiavnickým sochám. Tieto bývajú síce v literatúre niekedy tiež zaraďované do Stoßovho okruhu, ich vzťah k tomuto umelcovi je však rozhodne veľmi voľný. – Lit.: *Der Schwabacher Hochaltar – Internat. Kolloquium anlässlich der Restaurierung.* München 1982; – G. BAUER: *Der Hochaltar der Schwabacher Stadtkirche.* München 1983.

[7] Miklós MOJZER: *Die Fahnen des Meisters MS.* Acta Historiae Artium, T. 12, 1966, č. 1-2, s. 3 n.

[8] Miklós MOJZER: *Le huitième tableau de chevalet du Maître MS.* In: Bulletin du Musée hongrois des Beaux-Arts, 29, Budapest 1966, s. 114 n. Škoda, že tabuľa „Snímanie z kríža", pochádzajúca údajne z Torune a dnes vystavená v Diecéznom múzeu v Pelpline (katalóg *Magnificat*, c. d. v pozn.2, s. 212 n., s repr.), ktorú M. Mojzer publikoval v tomto článku ako pravdepodobné ďalšie dielo Majstra MS, nebola na tejto výstave, kde by ju bolo možné priamo porovnať s ostatnými tabuľami tohto umelca.

[9] Miklós MOJZER: *Um Meister MZ.* Acta Historiae Artium, T. 21, 1975, č. 3-4, s. 371 n. (I. časť); – T. 27, 1981, č. 3-4, s. 247 n. (II. časť). Autor v tomto príspevku nadviazal na názor Hermanna Vossa (H. VOSS: *Der Ursprung des Donaustiles*. Leipzig 1907), že Majster MS a grafik, známy ako Majster MZ, sú identickí.

[10] Z novších prác spomeňme najmä: Dénes RADOCSAY: *450 Jahre Meister M.S.* Acta Historiae Artium, T. 4, 1957, č. 3-4, s.

203 n.; – Miklós BOSKOVITS: *On the Trail of an old Hungarian Master*. The New Hungarian Quarterly III, 1962, č. 6, s. 96 n.; – Zsuzsa URBACH: *Die Heimsuchung Mariä, ein Tafelbild des Meisters M.S. (Beiträge zur mittelalterlichen Entwicklungsgeschichte des Heimsuchungsthemas).* Acta Historiae Artium, T. 11, 1964, č. 1-2, s. 69 n. (I. časť); č. 3-4, s. 299 a n. (II. časť). Autor, ktorý zastával mienku, že budapeštiansky obraz Navštívenia nesúvisí s pašiovým cyklom v Ostrihome a že je dokonca dielom iného umelca, a ktorý tým vyvolal veľký nesúhlas u ostatných autorov, aj u Mojzera, bol Anton HEKLER (*Ungarische Kunstgeschichte.* Berlin 1937, s. 79 n.).

[11] Posledne v: Glatz, c. d. (v pozn.5), s. 21

[12] Karol VACULÍK: *Fenomén „podunajského" a „nepodunajského" v slovenskom maliarskom vývoji prvej štvrtiny 16. storočia.* In: Galéria 3 – Staré umenie. Zborník Slovenskej národnej galérie, Bratislava 1975, s. 103 n.

[13] Klára SEVEROVÁ: *K problematike monogramistu M.S.* ARS, 1968, č. 1, s. 160 n. V súčasnosti je tvorba Majstra MS témou diplomovej práce Martina Šugára, poslucháča Katedry dejín umenia na Filozofickej fakulte Univerzity Komenského v Bratislave. Snáď sa touto prácou oživí záujem slovenskej umeleckohistorickej obce o tohto pozoruhodného umelca.

[14] Predtým, ako sa nájdená signatúra na tabuli Zmŕtvychvstania stala všeobecne známou, boli tabule Majstra MS pripísané priamo Jörgovi Breuovi st. (Ernst BUCHNER: *Der Ältere Breu als Maler.* In: Beiträge zur Geschichte der deutschen Kunst, II. Augsburger Kunst der Spätgotik und der Renaissance. Augsburg 1928, s. 316 n.), neskôr boli viacerými nemeckými alebo rakúskymi autormi zaradené do okruhu tohto majstra. Posledne v katalógu spomínanej rakúskej výstavy *Die Kunst der Donauschule 1490-1540* (c. d. v pozn.1, 1965) a to v príspevku: Fritz DVORZAK: *Der Meister der Historia (Niclas Preu), Niederösterreich und Nachbargebiete,* s. 108, kat. č. 255. V inom príspevku do tohto katalógu (Rupert FEUCHTMÜLLER: *Ungarn*, s. 148 n.) vyčleňuje jeho autor Majstra MS z okruhu Jörga Breua a prikláňa sa k názoru D. Radocsaya, že tohto umelca formoval viac Norimberg a Krakov. V týchto rozdielnych názoroch sa odráža polemika maďarských historikov umenia s tendenciou nemeckej školy, vidieť v tvorbe Majstra MS len filiáciu zvonku, z nemeckého kultúrneho okruhu, a ich prízvukovanie príslušnosti tohto umelca do autochtónneho uhorského vývoja.

[15] Miklós MOJZER: *Schongauer és MS mester.* Művészet, 8, 1967, č. 5, s. 4 n. a ďalší autori.

[16] Miklós MOJZER: *Dürer és MS mester*. Művészet, 6, 1965, č. 5, s. 19 n. a ďalší autori. Súvislostiam tohto majstra s Dürerom sa venujú aj Zs. Urbach a Gy. Török v citovanych príspevkoch do katalógu *Magnificat*, c. d. (v pozn.2).

[17] U Majstra MS by sme na základe predpokladu, že v r. 1506 nepatril už medzi mladých umelcov (pozri ďalej, v hlavnom texte) museli takúto cestu datovať už do rokov 1480-90, možno aj skôr, čo v tom čase u severských umelcov nebolo zvykom. To priznáva aj M. Mojzer, ktorý uverejňuje krátky prehľad o študijných cestách severských, najmä nemeckých umelcov do Talianska v 15. a na začiatku 16. stor. vo svojej štúdii *Um Meister MZ*, c. d. (v pozn.9), II. diel, s. 247 n.

[18] Znalosť diela A. Mantegnu a priame citáty z jeho tvorby predpokladá u Majstra MS predovšetkým Edit POGÁNY-BALÁZS: *Mantegna és MS mester.* Művészettörténeti Értesitő, 23, 1974, s. 97 n. Na jej prácu nadväzuje Miklós Mojzer, ktorý rozširuje tieto vplyvy aj na Antonia del Pollaiuolo a ďalších talianskych umelcov, a to najmä vo svojích príspevkoch *Um Meister MZ*, c. d. (v pozn.9), II. časť, s. 278 n.; – *Les panneaux du Maître MS conservés à Budapest, Hontszentantal (Antol) et Lille.* In: Annales de la Galerie Nationale Hongroise, 3. Budapest 1980, s. 12 n. Aj v katalógu *Magnificat*, c. d. (v pozn.2) sa v príspevku M. Mojzera na s. 11 tento vplyv spomína a katalóg diel Majstra MS obsahuje jednotlivé porovnania.

[19] E. Pogány-Balázs, c. d. (v pozn.18), s. 98 n., obr. 4-7. Jej názor prevzal aj M. Mojzer vo svojich prácach. – Porov. k tomu zobrazenia viac alebo menej chatrných starcov s veľkou lysinou a veľkým zátylkom u Albrechta Dürera, napr. na tabuli Obrezanie Krista oltára Sedembolestnej Panny Márie (začiatok práce pred Dürerovou cestou do Talianska v r. 1494?), na postave sv. Jozefa na tzv. Jabachovom oltári v Kolíne n. Rýnom (okolo 1503/4), v pozadí lavírovanej perokresby Madona so zvieratami vo viedenskej Albertine (okolo r. 1503), na Klaňaní Troch kráľov vo florentských Uffiziách z r. 1504, v postave sv. Jozefa na strednej tabuli tzv. Paumgartnerovského oltára v Mníchove (dokončená 1504), na tzv. Hellerovom oltári z r. 1509, ďalej na viacerých postavách v Dürerových grafických listoch. – Lit.: Peter STRIEDER: *Dürer.* Augsburg 1996, obr. 201, 386, 396, 398, 408, 411. Na súvis Dürerových stareckých postáv s postavou sv. Jozefa na tabuli Narodenia poukázala tiež Zsuzsa URBACH vo svojom príspevku do katalógu *Magnificat*, c. d. (v pozn.2), s. 83, obr. 12.

[20] Lit.: *Le Beau Martin. Gravures et dessins de Martin Schongauer.* (Kat. výstavy, Musée d'Unterlinden). Colmar 1991, s. 366 n., čís. G 83, s reprod. V zrkadlovom obraze sú tu znázornení Kristus padajúci pod krížom a dráb ťahajúci ho dopredu, ktorí tvoria základné typologické vzory pre tie isté postavy aj u Majstra MS. Z inej schongauerovskej postavy drába, idúceho vedľa Krista, prevzal banskoštiavnický umelec zrejme motív lana švihaného vo vzduchu ako bič. M. Mojzer v jednej svojej práci (*Um Meister MZ*, c. d. v pozn.9, II. diel, s. 253, obr. 11) považuje za predlohu pre drába ťahajúceho Krista za vlasy jednu z postáv na kresbe A. del Pollaiuola v lodnýnskom British Museu, v inej poukazuje na súvis tejto postavy s postavou kata na drevoreze Martýrium sv. Kataríny z Alexandrie od A. Dürera (*Dürer és MS mester*, c. d. v pozn.16, s. 20, s reprod.). Dürerovu postavu, inšpirovanú Schongauerom, považujem za skutočný vzor pre Majstra MS, ktorý je statickej zákonitosti a antikizujúcej vyváženosti Pollaiuolovej postavy veľmi vzdialený. Pohybový motív

je v oboch prípadoch síce dosť príbuzný, ale ten nájdeme nielen u Schongauera a Dürera, ale aj u iných severských umelcov činných koncom 15. stor.

[21] U tohto Dürerovho listu možno na postave Krista skutočne vidieť inšpiráciu tiež v jednom mantegnovskom diele, zobrazujúcom smrť Orfea, o ktorom vieme, že patrilo medzi diela súvisiace s Mantegnom, ktoré Dürer v mladosti kopíroval. – P. Strieder, c. d. (v pozn.19), obr. 228, 229 a 314. S týmto výjavom nemožno zamieňať scénu Orfeovej smrti na jednej z lunet v Camera degli sposi (tiež „Camera picta") v Palazzo ducale v Mantove, ktorá podľa M. Mojzera (*Um Meister MZ*, c. d. v pozn.9, s. 252, obr. 6) slúžila ako vzor pre znázornenie Krista na tabuli Nesenie kríža od Majstra MS. Podľa môjho názoru je súvis oboch postáv dosť vzdialený a prejavuje sa výraznejšie len v motíve sklonenej hlavy medzi zdvihnutými plecami. Ak sa toto Mantegnovo dielo považuje za skutočnú predlohu pre Majstra MS, potom je temer nevyhnutné predpokladať cestu Majstra MS do Mantovy, kde musel tiež získať možnosť prístupu do gonzagovskej rezidencie, pretože diela reprodukujúce túto mantegnovskú výzdobu nie sú známe.

[22] Hlava dozadu sa obracajúceho vojaka na výjave Nesenie kríža bola v práci E. Pogány-Balázs (c. d. v pozn.18, s. 104, obr. 15 a 16) označená za mantegnovskú, patrí však do tradičnej zásobnice „negatívnych" typov severskej gotiky. Nájdeme ju napr. tiež na spomínanom Veľkom nesení kríža od Schongauera (*Le Beau Martin*, c. d. v pozn.20, s. 366 n.), ako aj v iných dielach tohto umelca.

[23] Otto DEMUS: *Die spätgotischen Altäre Kärntens.* Klagenfurt 1991, s. 702, 709, obr. 915. Ako autor tohto diela, na ktorom sú vedľajšie postavy spiacich vojakov znázornené podľa príslušného listu Dürerových Malých pašií z roku 1510, sa v tejto práci označuje istý maliar Melchior.

[24] E. Pogány-Balázs, c. d. (v pozn.18), s. 97, obr. 1 a 2. M. Mojzer zaujal k tejto predpokladanej súvislosti už distancovanejší postoj; poukázal však na iné možné vplyvy z grafickej tvorby talianskej renesancie, ktoré sa mi takisto zdajú pomerne vzdialené. Jedine plášť ovinutý okolo pravej nohy Jána Krstiteľa na jednom diele Nicolettu da Modena nájdeme aj na zobrazení Vzkrieseného Krista od Majstra MS. – M. Mojzer, c. d. (v pozn.9, 1981), II. časť, s. 266, obr. 20, 21, 22.

[25] *The illustraded Bartsch, vol. IX.* New York 1981, obr. 35.

[26] M. Mojzer, c. d. (v pozn.9, 1981), II. časť, s. 261.

[27] M. Mojzer, c. d. (v pozn.18, 1980), s. 30 n.; – Pozri tiež katalóg *Magnificat*, c. d. (v pozn.2), reprod. 1, 2 a 6, v úvodnej stati od M. Mojzera. K ilustráciám Behemovho kódexu pozri Zofia AMEISENOWA: *Kodeks Baltazara Behema.* Warszawa 1961.

[28] Pozri k tomu výbornú charakteristiku jeho umeleckého prejavu v: M. Mojzer, c. d. (v pozn.9, 1981), II. časť, s. 270 n.

[29] Tamtiež, s. 271.

[30] M. Boskovits, c. d. (v pozn.10), s. 109.

[31] Miklós MOJZER: *„Vir clarissimi ingenii Joannes Galer de Glogovia maiori..."* In: Niedzica Seminars III. Kraków, s. 69 n.

[32] János BREZNYIK: *A selmecbányai ágost. hitv. evang. egyház és lyceum története, zv. I.* Selmecbánya 1884, s. 22 n.

[33] Súhrnne v príspevku M. Mojzera v katalógu *Magnificat,* c. d. (v pozn.2), s. 21 n., 25, pozn. 17 (tu in extenso citovaný archívny materiál k tomuto umelcovi).

[34] Ako fundátori tohto oltára uvedení už v: Miklós MOJZER: *Paintings of the Passion by Master M.S.* (preklad z maďarskej publikácie z r. 1976), Budapest 1978, s. 6. Museli to byť veľmi zámožní občania Štiavnice a mať v mestskej societe významné postavenie, keď boli donátormi hlavného oltára mestského kostola. Napriek tomu sa o nich dodnes nenašli žiadne podstatnejšie údaje. – Pozri k tomu príspevok M. Mojzera v katalógu *Magnificat*, c. d. (v pozn.2), s. 23, pozn. 5, kde je in extenso publikovaný aj príslušný archívny materiál. Citované údaje sú položkou č. 13 a 30 v tu uvedenom zozname odpustkov.

[35] J. Breznyik, c. d. (v pozn.32), s. 25. Vysviacka oltára sa týka ale predovšetkým jeho menzy (teda vlastného oltára!) a nie za ňou stojaceho retábula. Iba v neskorom stredoveku bolo obvyklé aj *benedictio tabulae*, čo sa mohlo týkať práve tak retábula ako antependia (Joseph BRAUN, S.J.: *Der christliche Altar, zv. II.* München 1924, s 282). Podla Otta Demusa (c. d. v pozn.23, s. 210) nasledovalo zriadenie retábula, teda oltárnej skrine, v gotike väčšinou až po vysviacke menzy. Mojzerom citovaný záznam nie je teda zárukou, že bol vtedy už celý oltár – aj s retábulom – hotový.

[36] Publikovaný v: István GENTHON: *A selmecbányai szent Katalin-templom hajdani főoltára.* Archaeologiai Értesitő, Ú.F. 45, 1931, s. 120 n.

[37] Už v 18. storočí sa v popisoch vnútorného zariadenia tohto kostola hovorí pri hlavnom oltári len o troch, dodnes zachovaných sochách a oltárne krídla s tabuľovými maľbami sa nespomínajú. – K tomu pozri: katalóg *Magnificat*, c. d. (v pozn.2), s. 24 n., pozn. 11.

[38] M. Mojzer (c. d. v pozn.17, 1980), s. 5: „Le troisième tableau, executé un peu plus tard et conservé actuellement au Musée des Beaux-Arts à Lille, devait certainement faire partie d'un autre retable, que nous ne conaissons pas".

[39] M. Mojzer tu nadväzuje na svoju predchádzajúcu publikáciu *Paintings of the Passion*, c. d. (v pozn.34), s. 7. Tabuľa Klaňanie Troch kráľov je tu však uvedená ako stratená.

[40] Pozri napr. zachované oltáre s mariánskou tématikou v Korutánsku. – O. Demus, c. d. (v pozn.24), s. 215.

[41] Z rozmerných neskorogotických oltárov je to napr. oltár P. Márie od Víta Stoßa v Krakove, torý má v otvorenej skrini síce vyslovene mariánsku tématiku (hlavné vyjavy spolu so Vzkriesením Krista!), pri zatvorenej skrini sa na 16 tabuliach nachadzajú vedľa prevažujúcich scén z pašií aj scény s mariánskou tématikou (Stretnutie Joachima a Anny pri Zlatej bráne, Narodenie P. Márie, Cesta P. Márie do chrámu) a dve z Kristovej mladosti (Obrezanie Krista, Dvanásťročný Kristus v chráme), sú to ale „vedľajšie" témy, ktoré do tzv. radostného mariánskeho cyklu patria len okrajovo. – Lit.: Piotr SKUBISZEWSKI: *Der Osterzyklus im Marien Altar des Veit Stoß.* In: Veit Stoß – Die Vorträge des Nürnberger Symposions. München 1985, s. 123 n. Zo zachovaných neskorogotických oltárov zo Slovenska je to bývalý hlavný oltár kostola sv. Jána Krstiteľa v Sabinove, ktorého 16 tabúľ jeho „každodennej" podoby má predovšetkým pašiovú tématiku, táto je ale doplnená aj dvomi výjavmi z mariánskeho cyklu (Zvestovanie a Narodenie). – Lit.: Miklós MOJZER (vyd.): *Ungarische Nationalgalerie Budapest.* (Katalóg vystavených diel), Budapest 1984, č. 100; – Libuše CIDLINSKÁ: *Gotické krídlové oltáre na Slovensku.* Bratislava 1989, s. 68 n.; Výnimku tvoria niektoré obrazy, určené pre súkromnú pobožnosť, ktoré obsahujú pomerne veľký počet výjavov, zoradených šachovnicovým spôsobom. Tu sa nachádzajú v časovej následnosti väčšinou všetky scény oboch cyklov. Takéto diela sa ale zachovali najmä v dolnorýnskej oblasti, v Strednej Európe nie sú známe. – Lit.: Petra MESCHEDE: *Bilderzählungen in der Kölnischen Malerei des 14. und 15. Jahrhunderts.* Paderborn 1994.

[42] Dénes RADOCSAY: *A középkori magyarország táblaképei.* Budapest 1955, s. 409 n.; – Anton C. GLATZ: *Gotické umenie v zbierkach Slovenskej národnej galérie.* Bratislava 1983 (Fontes zv. 1), s. 68 n.; tu na s. 71 autor upozorňuje na „zvláštne a nezvyčajné usporiadanie malieb vzťahujúcich sa na život P. Márie a Krista". V otvorenej skrini oltára sú na ľavej strane zobrazené štyri výjavy z pašiového cyklu, na pravej štyri scény z mariánskeho cyklu. Uprostred skrine sa nachádzalo zobrazenie Piety (dnes stratené).

[43] D. Radocsay, c. d. (v pozn.42), s. 368 n.; – M. Mojzer, c. d. (v pozn.41), č. 30. Na otvorených pohyblivých krídlach sa tu zľava doprava nachádzajú: Zvestovanie, Navštívenie, Narodenie, Klaňanie Troch kráľov (hore) a Zajatie Krista, Kristus pred Kaifášom, Nesenie kríža, Ukrižovanie (dolu), čiže je tu, na sviatočnej strane oltára, podobná situácia ako u rekonštruovaného oltára Majstra MS.

[44] Nielen v publikáciách o zachovaných dielach pochádzajúcich zo stredovekého Uhorska, ale ani v prácach, týkajúcich sa iných oblastí strednej Európy, sa mi podobné usporiadanie nepodarilo nájsť.

[45] Katalóg *Magnificat*, c. d. (v pozn.2), s. 58 n.

[46] Škoda, že túto, pre tézy autorov výstavy a aj pre ďalšie bádanie o Majstrovi MS tak dôležitú fotomontáž nenájdeme v katalógu výstavy reprodukovanú. Už v tejto recenzii nemá tak čitateľ možnosť posúdiť nosnosť prezentovanej rekonštrukcie a zaujať vlastné stanovisko k mojej kritike.

[47] Porov. napr. scény pašiového cyklu na bývalom hlavnom oltári z kláštorného kostola v St. Florian od Albrechta Altdorfera. Všetkých osem tabúľ je napriek bohatosti jednotlivých výjavov komponovaných tak, že vytvárajú optickú jednotu. – Reprod. v: Edwin Maria LANDAU, Max SEIDEL: *Altdorfer. Leidensweg – Heilsweg. Der Passionsaltar von St. Florian.* Stuttgart – Zürich 1983, s. 48.

[48] Porov. napr. Klaňanie Troch kráľov od Leonharda Becka v Štátnej galérii v Augsburgu. – Gisela GOLDBERG: *Altdeutsche Gemälde. Staatsgalerie Augsburg* (Katalóg zbierok, 2. preprac. vydanie) München 1978, s. 25 n.

[49] Takéto kryptoportréty boli populárne najmä v augsburgskom umení, predovšetkým v diele Hansa Holbeina st.

[50] M. Mojzer, c. d. (v pozn.18, 1980), s. 16 n.

[51] Pozri jej príspevok v katalógu *Magnificat*, c. d. (v pozn.2), s. 96.

[52] Podrobný zoznam portrétnych zobrazení členov rodu Fugger možno nájsť v: N. Lieb, c. d. (v pozn.4), vždy po jednotlivých biografiách.

[53] Do úvahy preto neprichádza ani ďalší člen rodu – Žigmund Thurzo, pôvodne nitriansky, od r. 1506 veľkovaradínsky biskup. – K jednotlivým členom rodu, ktorých tu spomínam: G. WENCZEL: *Thurzó Zsigmond, János, Sztaniszló, Ferenc, négy egykorü püspök a bethlenfalvi Thurzó-családból, 1497-1549.* Budapest 1878; – E. Reinhardt, c. d. (v pozn.4), s. 36 n.; – N. Lieb, c. d. (v pozn.4), zv. I., s. 332 n.; – *Encyklopédia Slovenska, zv. VI.* Bratislava 1982, s. 75 n.

[54] Norbert LIEB, Alfred STANGE: *Hans Holbein der Ältere.* München 1960, s. 109, kat. č. 268, 269, obr. 347, 348.

[55] Bartolomej Haller von Hallerstein, pôvodne v službách mesta Norimbergu, potom sekretár uhorskej kráľovnej Márie, sa narodil r. 1486, jeho syn Krištof, diplomat v službách cisárov Karola V. a Ferdinanda I., až r. 1509. – Lit.: *Neue Deutsche Biographie, zv. VII.* Berlin 1966, s. 557 n.; – V Národnom múzeu v Budapešti sa nachádza jeden z exemplárov bohato ilustrovanej rodinnej kroniky, ktorej autorom je spomínaný Bartolomej Haller; nemala som však príležitosť do nej nahliadnuť. – Lit.: Enikő BUZÁSI (vyd.): *Főúri ősgalériák, családi arcképek a Magyar Történelmi Képcsárnokból.* Budapest 1988 (kat. výstavy), s. 78. Na zachovanych medailách Bartolomeja Hallera je jeho podoba iná ako na portréte tabule z Lille. – Georg HABICH: *Die deutschen Schaumünzen des XVI. Jahrhunderts, I. zv., časť 2.* München 1931, kat. č. 1155, obr. CXXXV/4, 4a (Bartolomej Haller); kat. č. 1172, obr. CXXXVI/4 (Krištof Haller).

Magnificat anima mea Dominum

(Zusammenfassung)

Die Präsentation der Heimsuchungstafel des Meisters MS aus dem Jahre 1506 nach dem Abschluß einer umfassenden Restaurierung, war für die Eigentümerin dieses Werkes, die Ungarische Nationalgalerie (Magyar Nemzeti Galéria) in Budapest ein willkommener Anlaß, diesem Künstler im Frühjahr – Sommer 1997 eine Sonderausstellung zu widmen. In einer kleinen, aber wirkungsvoll gestalteten und sorgfältig vorbereiteten Schau wurden alle seine bisher bekannten Tafeln gezeigt und eine ausführliche Dokumentation über die abgeschlossene Restaurierung und den angenommenen ursprünglichen Bestimmungsort dieser Werke vorgestellt: dem Hochaltar der Kirche Maria Himmelfahrt in Banská Štiavnica (deutsch: Schemnitz, ung.: Selmecbánya). Eine sinnvolle Ergänzung bot auch die Ausstellung jener graphischen Blätter aus dem Ende des 15. und Anfang des 16. Jahrhunderts, aus denen sich der Meister MS nachweislich inspirierte, oder die interessante stilistische Parallelen zu seinem Werk bieten.

In den so das erste Mal versammelten bisher bekannten Tafeln des Künstlers fehlte nur ein einziges Werk, und zwar jenes, das sich noch in der Slowakei, im ursprünglichen Wirkungsgebiet des Künstlers befindet: die Tafel mit der Geburt Christi in der Pfarrkirche in Svätý Anton (ung.: Hontszentantal). Es ist sehr zu bedauern, daß die einmalige Gelegenheit, dieses Werk im Gesamtkontext des Oeuvres von Meister MS zu sehen, damit verspielt wurde und das offenbar ohne wirklich triftigen Grund. Vor Jahren, unter politisch sicherlich viel schwierigeren Umständen war es möglich, diese Tafel nach Österreich, zur Ausstellung über die Kunst der Donauschule zo schicken, warum dann nicht jetzt in unseren demokratischen Verhältnissen, auf eine Ausstellung, die direkt dem Meister MS gewidmet war?

Die Austellung begleitete ein umfangreicher, sehr anspruchsvoller und gut bebildeter Katalog, der über das Ereignis hinaus an seiner Bedeutung sicherlich nichts verlieren wird. Er enthält neben dem detaillierten Restaurierungsbericht mehrere selbständige Beiträge ungarischer Mediävalisten, von denen man aber sagen muß, daß sie, wie so oft bei solchen Anlässen, etwas unterschiedlich ausgefallen sind. Es ist sehr begrüßenswert, daß zu allen Aufsätzen ziemlich ausführliche Resumés in englischer Sprache vorliegen, die aber keinem einheitlichen Konzept folgen. Sie sind teilweise lang, teilweise kürzer, gelegentlich wirkliche Resumés, manchmal direkte Übersetzungen. Schade, daß bei einem so aufwendigen Katalog das Geld offenbar doch nicht dazu ausreichte, eine vollständige englische Version herauszugeben, es hätte sich gelohnt!

Der einführende Beitrag von Miklós Mojzer, faßt nicht nur die bisherige Forschung über den Meister MS zusammen, an der gerade dieser Autor in einer Reihe von bemerkenswerten Arbeiten das wesentlichste Verdienst hat, sondern publiziert das erste mal ausführlich auch Erkenntnisse aus der Archivforschung, die bisher nur teilweise bekannt waren. Diese stellen die alte Meinung, die Tafeln des Meisters MS seien für die Katharinen-Kirche von Banská Štiavnica bestimmt gewesen, mindestens in Frage. Wie bereits gesagt, sind diese Werke nach Mojzers Deduktionen alle für den fast gleichzeitig entstandenen, 1506 fertiggestellten Hochaltar in der Marienkirche der Stadt gemalt worden.

Zu Mojzers Interpretationen, die von der Autorin des Katalogteiles, Györgyi Poszler, kritiklos übernommen wurden, erlaube ich mir – als Außenstehende – doch einiges einwenden. Ich hoffe, daß meine Bemerkungen nicht als Polemik, sondern als Diskussionsbeitrag verstanden werden.

Bei der bis heute nicht zufriedenstellend geklärten Frage nach der Herkunft des sehr eigenwilligen Stils des Meisters MS wurde von Mojzer und von anderen Autoren sicher mit Recht auf den starken Nachhall der Schongauer-Tradition und die Inspiration durch die Werke Dürers hingewiesen. Edith Pogány-Balázs hat darüber hinaus den Einfluß von Mantegnas graphischen Werken hervorgehoben. An ihre Ansichten knüpfte Miklós Mojzer an, der diesen Einfluß um weitere Werke italienischer Renaissancekünstler erweiterte, andererseits aber betonte, daß der Meister MS noch stark der mittelalterlichen Tradition verpflichtet ist und nichts vom Geist der italienischen Renaissance aufgenommen hat. Nach meiner Ansicht ist der vermutete direkte Einfluß einzelner Werke Mantegnas und anderer italienischer Künstler überbewertet, die für diese These als Beweis herangezogenen stilistischen Vergleiche haben mich nicht überzeugt. Im Ge-

genteil: fast alles kann man mindestens ebenso gut auch aus der Kunst nördlich der Alpen ableiten. Bei der wenig bekannten Tafel mit der Anbetung der Hl. drei Könige, die sich im Museum von Lille befindet und die man auf dieser Ausstellung zum ersten Mal im Zusammenhang mit den anderen Tafeln des Künstlers sehen konnte, stellt sich die Frage nach seiner Kenntnis der damaligen Augsburger Kunst (wobei ich aber die längst überwundene These vom Zusammenhang mit Jörg Breu nicht wieder aufwärmen möchte).

Das Werk aus Lille, das so viele neue Fragen aufwirft, enthält als einziges auch ein Kryptoporträt eines etwa 30-jährigen Mannes, der einen der Hl. drei Könige darstellt. Nach Mojzers Meinung handelt sich wahrscheinlich um ein Selbstporträt des Künstlers. Der Autor widerspricht damit seiner andererseits vertretenen Ansicht, die meiner Meinung nach sehr plausibel ist: der Meister MS sei, als er seine bis heute erhaltenen Tafeln gemalt hatte, schon ein älterer Mann gewesen. Die von Zsuzsa Urbach im Katalog geäusserte Meinung, das Kryptoporträt stelle ein Mitglied der Familien Fugger, Thurzo oder Haller dar, trifft aber sicherlich nicht zu, denn die Porträts der in Frage kommenden Personen sind uns entweder genügend bekannt oder es stimmen ihre Lebensdaten nicht. Es würde sich lohnen, dieser Frage weiter nachzugehen, denn die Identifizierung der dargestellten Person könnte uns helfen, manche der noch ungeklärten Fragen zu beantworten.

Nach Mojzers Rekonstruktion, die man auch in einer Photomontage auf der Ausstellung sehen konnte, waren alle Tafeln, auch das Werk in Lille, Teile eines einziges Altares. Sie bildeten die sog. „Werktagsseite" eines Schreinaltares, d.h. die Bilderserie, die man bei geschlossenem Schrein zu sehen bekommt. In der oberen Reihe befanden sich demnach die Tafeln des mariologischen Zyklus: Verkündigung (heute verschollen), Heimsuchung, Geburt Christi und Anbetung der Hl. drei Könige. Darunter, ebenfalls von links nach rechts sah man Darstellungen aus der Passion: Ölberg, Kreuztragung, Kreuzigung und Auferstehung. Eine solche Anordnung ist zwar nicht ausgeschlossen, aber sie widerspricht allen ikonographischen Gepflogenheiten bei einem gotischen Schreinaltar, der fast immer nach bestimmten, wenig variablen thematischen Mustern gestaltet wurde. Daher ist meiner Meinung nach diese Rekonstruktion höchstens als eine interessante Hypothese zu betrachten. Die erwähnte Photomontage aller Tafeln in dieser angenommenen Reihenfolge war übrigens optisch wenig überzeugend, sie wirkte in der Gesamtkomposition sehr unausgewogen. Da wir auf Grund der Quellen wissen, daß in der Stadt um 1500 fast gleichzeitig zwei monumentale Hochaltäre für zwei Kirchen, die Marien- und die Katharinenkirche entstanden sind, wäre es da nicht besser gewesen, diese Frage vorläufig offen zu lassen und die Möglichkeit in Betracht zu ziehen, daß diese Werke von zwei Altären stammen? Das umso mehr, als zwischen dem Passionszyklus einerseits und den beiden Tafeln mit der Geburt Christi und der Anbetung der Hl. drei Könige andererseits, bei derselben Autorenschaft doch ein stilistischer Unterschied zu spüren ist?

Zuletzt noch eine kleine Bemerkung: es war eine gute Sitte der ungarischen Kollegen, besonders wenn sie sich an das internationale Publikum gewandt haben, bei den Herkunftsorten (wenigstens in Klammern), auch ihre heutigen, slowakischen Namen, ja sogar auch ihre deutschen Namen anzugeben. In diesem Katalog findet man sie kaum noch, nicht einmal in den englischen Texten. Man muß sich fragen, ob jetzt ein schärferer Wind auch von der anderen Seite der Donau her weht?

ARS 1-3/1998

Zeitschrift des Instituts für Kunstgeschichte der Slowakischen Akademie der Wissenschaften

Leitende Redakteur:
Ján Bakoš
Redakteur:
Jozef Medvecký
Redaktionsrat:
Ján Abelovský, Alexander Avenarius, Ján Bakoš, Dana Bořutová, Anton Glatz, Ivo Hlobil, Štefan Holčík, Jiří Kroupa, Iva Mojžišová, Ivan Rusina, Milan Togner, Juraj Žáry
Technische Redakteurin:
Eva Koubeková
Adresse der Redaktion:
Ústav dejín umenia SAV
Dúbravská 9, SK-813 64 BRATISLAVA
Tel./Fax: +421-7/547-73-428
E-mail: dejumed@savba.savba.sk

Auf dem Umschlag:
Meister MS: *Geburt Christi* (1506), Detail. Sv. Anton, kath. Pfarrkirche (Aufnahme Thea Leixnerová)

Die Zeitschrift erscheint jährlich in 3 Heften. Bestellungen aus dem Ausland über SAP – Slovak Academic Press, spol. s r.o., P.O. Box 57, nám. Slobody 6, SK-810 05 Bratislava, Slowakei

© SAP - Slovak Academic Press, 1998

ARS 1-3/1998

Journal of the Institute for History of Art of Slovak Academy of Sciences

Editor in chief:
Ján Bakoš
Editor:
Jozef Medvecký
Advisory board:
Ján Abelovský, Alexander Avenarius, Ján Bakoš, Dana Bořutová, Anton Glatz, Ivo Hlobil, Štefan Holčík, Jiří Kroupa, Iva Mojžišová, Ivan Rusina, Milan Togner, Juraj Žáry
Technical redactor:
Eva Koubeková
Address of editor's office:
Ústav dejín umenia SAV
Dúbravská 9, SK-813 64 Bratislava
Tel./Fax: +421-7/547-73-428
E-mail: dejumed@savba.savba.sk

On the cover:
Master MS: *The Nativity* (1506), detail. Sv. Anton, Parish church (Photo Thea Leixnerová)

Published three times a year. Subscriptions from foreign countries through SAP – Slovak Academic Press, spol. s r.o., P.O. Box 57, nám. Slobody 6, SK-810 05 Bratislava, Slovak Republic

© SAP - Slovak Academic Press, 1998