

SAP

SLOVAK
ACADEMIC
PRESS spol. s r.o.

ars

ars

ISSN 0044-9008

2-3/2001



MIČ 49019

Hlavný redaktor:

Ján Bakoš

Výkonný redaktor:

Jozef Medvecký

Redakčná rada:

*Katarína Bajcurová, Ján Bakoš, Dana Bořutová,
Ingrid Ciulisová, Ivan Gerát, Ivo Hlobil, Štefan Holčík,
Jiří Kroupa, Jozef Medvecký, Iva Mojžišová,
Mária Pötzl-Malíková, Ivan Rusina, Milan Togner*

Technická redaktorka:

Eva Koubeková

Adresa redakcie:

Ústav dejín umenia SAV

Dúbravská 9, 813 64 BRATISLAVA 1

Tel./Fax: 02/547-73-428

e-mail: editor@arsjournal.sk

www.arsjournal.sk

Obsah:

ŠTÚDIE

Martin Vančo: Kláštorňa architektúra Velkomoravskej ríše	105
Martin Šugár: Vplyv Martina Schongauera na Majstra MS	127
Anton C. Glatz: Ikonografické a motívické inšpirácie a vzory skulptúr a tabulových malieb levočského hlavného oltára ...	153
Alena Kavčáková: Od secese k op artu. Experimenty sochaře J. Vineckého v keramice a porcelánu	204
Tomáš Štrauss: Kunst und Religion: Fruchtbarkeit der Wesensfrage	224

MATERIÁLY

Ingrid Ciulisová: A little known painting <i>Venus</i> from the collection of the Slovak National Gallery (Gillis Coignet reconsidered)	246
--	-----

RECENZIE

Milan Togner: L'Europe des Anjou. Aventure des princes angevins du XIII ^e au XV ^e siècle	252
---	-----

Na obálke:

*Majster Pavol z Levoče: Sv. Jakub St., 1508, detail (Fototéka
ÚDU SAV)*

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

© SAP - Slovak Academic Press, 2001

Kláštorňa architektúra Velkomoravskej ríše

Martin VANČO

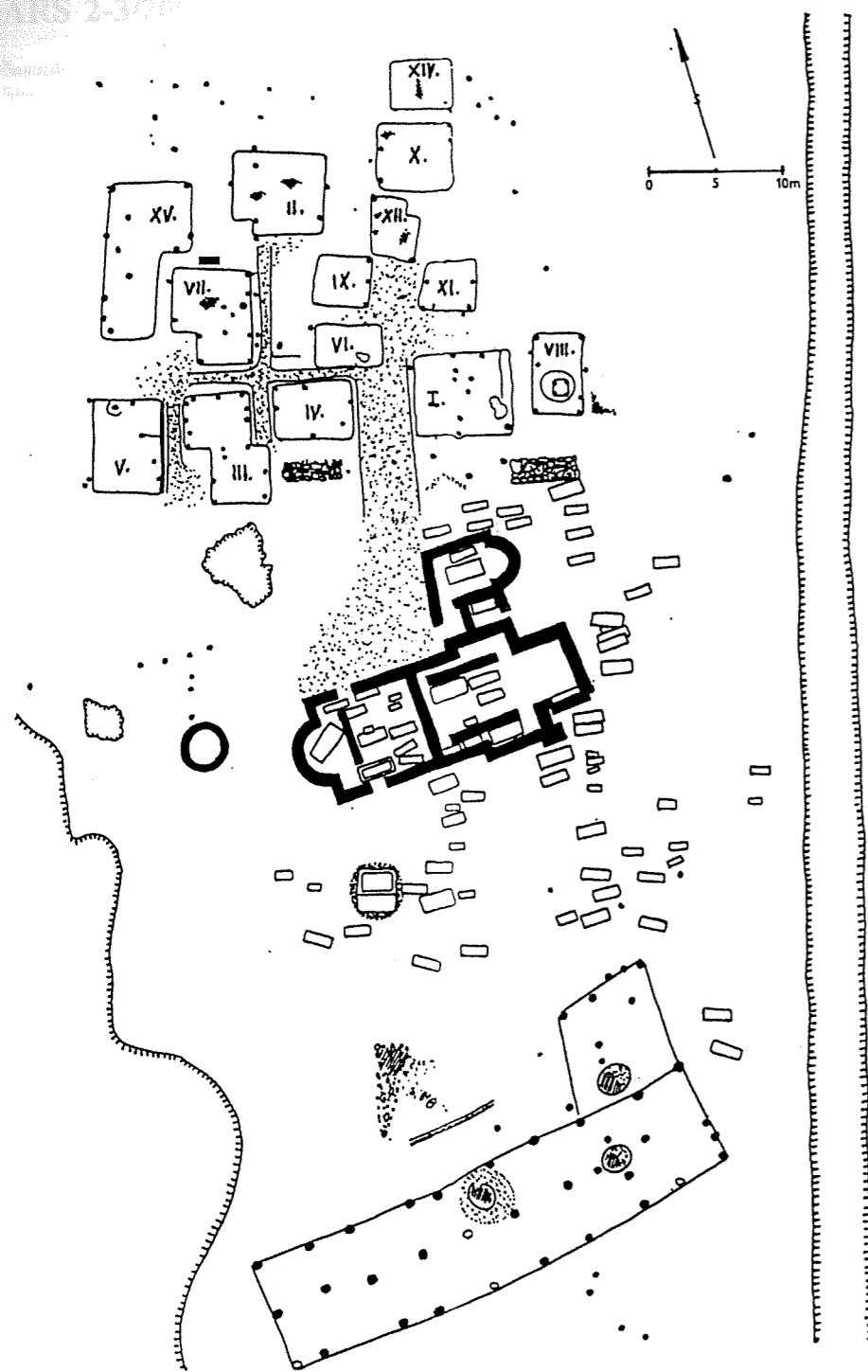
V dejinách bádania o velkomoravskej architektúre, ktorej problematika doteraz nebola súborne spracovaná, sú svetlou výnimkou monografické publikácie objavených stavieb.¹ Takouto výnimkou je nepochybne aj kniha moravského archeológa L. Galušku, venovaná spracovaniu jednej z najzaujímavejších velkomoravských pamiatok na návrší „Sady“ pri Uherskom Hradišti.² Okrem práce J. Cibulku z roku 1958 o kostolíku v Modré pri Velehrade sa podrobnou interpretáciou sakrálnych architektúr Velkomoravskej ríše zaoberajú len archeológovia, ktorí samozrejme majú ako objavitelia zaniknutých stavieb, autorské právo na ich publikovanie a teda aj ich interpretáciu. Toto „prvotné právo“ na objasnenie príčin vzniku a datovania stavieb umocňuje aj fakt, že sa velkomoravská sakrálna architektúra dochovala len vo fragmentoch základových murív. Z hľadiska ich stupňa zachovania však nemožno pri ich snahe o zaradenie do kultúrno-historického rámca používať len metódu komparatívneho porovnávania dispozícií, ako býva zvykom, ale je potrebné používať popri revízii archeologických dát aj kombináciu viacerých metód, ako je štrukturalizmus a ikonografia architektúry. Len tak možno dospieť k všeobecne prijateľným záverom, a je potrebné mať na zreteli, že aj tie majú kvôli absencii písomných prameňov charakter viac či menej pravdepodobných hypotéz.

Sakrálny komplex v Sadoch pri Uherskom Hradišti bol objavený v roku 1959 V. Hrubým

[obr. 1]. Komplexným spracovaním výskumu sa po Hrubého smrti venoval práve jeho nasledovník na poli archeologického výskumu velkomoravskej metropole Starého Města L. Galuška, ktorého výsledky bádania boli publikované v spomínanej monografickej publikácii. Sumarizáciu a podrobný prehľad názorov L. Galušku podal v informatívnej recenzii už V. Nekuda, ktorý uviedol: „*Je pochopiteľné, že Galuška publikácie vyvolá radu polemik k otázkam spojeným s interpretáciou cirkevného komplexu na sadskom návrší. To je však podstatou vedeckej práce. Zároveň treba zdôrazniť, že výzkum, jehož se L. Galuška ujal, predstavuje závažný prínos k dejinám kresťanství na Moravě*“.³ Ako už avizoval V. Nekuda, polemické otázky vyvoláva práve autorova interpretácia základných častí dvojchórového kostola, pretože sa v nej odzrkadľujú niektoré zavádzajúce, v súčasnosti už anachronické postupy predchádzajúcich bádateľov. Prvá časť tejto štúdie preto bude zameraná na rekapituláciu základných argumentačných postupov autora a druhá časť bude venovaná kritickým poznámkam doterajších interpretácií a samostatnej umelecko-historickej analýze stavby.

Rekapitulácia názorov L. Galušku

Aktuálny stav bádania o sakrálnom komplexe v Sadoch uviedol L. Galuška v tretej kapitole s názvom „Starší interpretácie a názory“ (s. 23-29), ktorých skrátený chronologický prehľad si



1. Cirkevný komplex Sady pri Uherskom Hradišti (podľa L. Galušku, 1996)

môže čitateľ pozrieť v recenzii V. Nekudu. Tejto kapitole evidentne chýba kritický postoj k starším metodologickým postulátom, čím by sa autor vyhol výsledným nedorozumeniam v chápaní „pôvodu“ hlavných častí dispozície kostola. Namiesto toho, autor na záver zhrnul základné prevládajúce koncepcie, zamerané na určenie pôvodu veľkomoravskej cirkevnej architektúry tzv. južného smeru (Dalmácia, Istria, Akvileja), západný okruh franskej ríše a byzantskú kultúrnu sféru (s. 29), čo sa odrazilo vo forme kompromisu v jeho neskorších interpretáciách.

Štvrtá, v podstate najrozsiahlejšia kapitola knihy je venovaná analýze kostolného komplexu (s. 30-75). Jej prvá časť (4.A., s. 30-40) pojednáva osobitne o stavebnom materiáli: a – kamennej surovine, z ktorej bol kostol vybudovaný, b – spojovacej, omietkovej a dlážkovej malte, c – omietkovej malbe, d – strešnej krytine. Čo sa týka prevažnej väčšiny pieskovcového stavebného materiálu dospieva k poznatku, že rovnako ako materiál z iných veľkomoravských kostolov, pochádza z Bielych Karpát a len výnimočne z miestnych surovín, zatiaľ čo exkluzívny zelený porfyrit považuje v zhode s J. Poulíkom a V. Hrubým za materiál z „nejakej staršej“ rímskej stavby (s. 31). Táto kapitola je veľmi prínosná nielen z hľadiska exaktného triedenia a presného popisu jednotlivých druhov materiálov (čomu v doterajších publikáciách o veľkomoravskej architektúre nebola venovaná dostatočná pozornosť), ale aj z hľadiska chronologizácie jednotlivých stavebných etáp, na základe nálezov rôznych druhov mált zo zásypov hrobových jám v kostole. Zachované fragmenty nástenných malieb jednoznačne hodnotí ako produkt remeselníkov z juhovýchodnej Európy alebo byzantskej kultúrnej sféry (s. 40), podobne ako nálezy pálenej strešnej krytiny (s. 41).

Druhá časť kapitoly, 4.B. je už venovaná architektonickej analýze a archeologickému datovaniu východnej časti komplexu – kostolu s krížovou dispozíciou. Na začiatku architektonickej analýzy autor uvádza, že genéza tohto typu stav-

by je problematická a vidí v nej prepojenie architektonických tvarov z Dalmácie (krížová dispozícia) a franskej ríše (kvadratická apsida) (s. 41). Veľmi seriózne pôsobí precízne zameranie všetkých častí kostola, pri ktorých autor uvádza interiérové rozmery, porovnateľné s rímskou stopu a dodáva, že nesúmernosť stavby je výsledkom nepresnosti pri vymeriavaní stavby. Stavba bola postavená z plochých riadkovaných kameňov spájaných maltou AI, so šírkou základov 60–70 cm, len v základoch oboch západných nároží boli ako podpory uložené dva väčšie balvany (s. 41-42). V súlade s J. Poulíkom považuje vnútorné súvislé pásy, deliace stavbu na trojlodie, za základ stĺpového radu zabezpečujúceho stabilitu stavby (s. 42-43). Čo sa týka hlavného problému proveniencie kostola s krížovou koncepciou, preberá názor J. Klanicu, že doterajší komparatívny prístup, aj keď bol správny, nebol úspešný, lebo stavba s podobnou dispozíciou doteraz v Európe objavená nebola. Tento stav sa snaží autor hypoteticky vysvetliť počiatkami christianizácie Veľkej Moravy prostredníctvom misionárov z Pasova a Akvileje, ktorí neboli v stavitelstve príliš erudovaní a z ich spolupráce vyšla výsledná dispozícia (s. 43-44). Ďalej autor konštatuje, že schodovité odsadenie východnej časti lode nebolo pôvodne transeptom, pretože do neho zasahovali vnútorné medzilodové pásy, deliace priestor tak nevhodne, že by sa tu nedali vykonávať liturgické úkony. Najpolemickejšou časťou interpretácie dispozície L. Galušku (ktorá vyplynula okrem iného aj zo spolupráce s architektom Z. Špičákom) je predpoklad, že východiskom stavby bol typ baziliky bez transeptu, sálovej stavby s klenbami, alebo centrálny kostol v podobe kríža bez postranných lodí (s. 44, obr. 29), pričom dodáva: „Ani jedna z týchto stavieb však na sadskej výšine nakoniec nebola realizovaná ... lze jen konstatovat, že v průběhu resp. na samém začátku prací, zřejmě došlo k zásahu do projektu, na základě kterého byl postaven kostel, který měl v nadzemní části vzhled křížové stavby“ (s. 45). Aj keď obom bádateľom

nemožno uprieť pozitivistickú snahu o vyriešenie tohto problému, je zrejme, že vychádzali rovnako ako niektorí ich predchodcovia z ignorovania existencie transeptu. Zmena plánu pri výstavbe kostola (tak ako to prezentoval L. Galuška) je veľmi nevierohodná najmä preto, že nevychádza z nálezového stavu dispozície kostola, ale z intencionálnych ťažko dokázateľných úvah o zmene pôvodného projektu. Mimoriadny význam stavby dokladá L. Galuška ďalej exkluzívnymi nálezmi zlomkov pôvodných vitráží nazelenalého skla, maľovaných v tvare krížiacich sa zlatých línií. Konštatuje, že sa nenašli v polohe datovateľnej do prvej fázy výstavby objektu, ale pochádzali až z vrcholného obdobia druhej polovice 9. storočia. Do prvej fázy však kladie nálezy pálenej krytiny strechy, vyrábanej údajne miestnymi hrnčiarimi podľa rímskych vzorov. Nakoniec opäť zdôrazňuje, že výsledná stavba bola spoločným dielom bavorských a akvilejských misionárov, ktorí medzi sebou nesúperili, ale spolupracovali. Túto domnienku dokladá známou synodou v Panónii z roku 796, organizovanou Pipinom, kde sa stretli bavorskí a akvilejskí metropolití, Arno a Paulinus, za účelom christianizácie Avarov, porazených v rokoch 791–796 Karolom Veľkým (s. 47).

Na potvrdenie datovania stavby autor použil analýzu hrobov s maltami, nachádzajúcimi sa v lodi kostola – 22/59, 25/59, 87/59 a hrob 142/59 zo západnej prístavby. Podstatou tejto analýzy bola korekcia staršieho metodického postupu posudzovania hrobov s maltami pri datovaní zaniknutých kostolov, vypracovaného V. Hrubým pri pohrebisku „Na Valách“. Prítomnosť mált v hrobovom zásype nemusela *a priori* súvisieť so zánikom kostola, ako sa domnieval V. Hrubý, ale podľa Galušku dokazovala len skutočnosť, že stavba v tomto období už existovala a malta sa mohla do zásypov hrobov dostať aj pri stavebných úpravách stojaceho kostola (s. 49). Analýzou inventárov spomínaných hrobov v komparácii s pohrebiskom „Na Valách“ dospel, rovnako ako E. Pavlovičová,⁴ ku zníženiu chronológie

niektorých typov ozdôb, napríklad gombíkov z detského hrobu 22/59 do prvej polovice 9. storočia, konvenčne datovaných do druhej polovice 9. storočia. V ďalších dvoch hroboch 25/59 a 87/59 boli pochované ženy bez nálezov. O ich archaickosti svedčila len úprava hrobovej jamy, kam boli zosnulé uložené na „márach“ (s. 49–53). Všetky tri spomínané hroby z interiéru sadského kostola radí autor do druhej štvrtiny 9. storočia (s. 52). Pri datovaní prvej fázy výstavby objektu L. Galuška nadviazal opäť na závery V. Hrubého, považujúceho hrob bojovníka so zbraňami typu *sax* a *scramasax* č. 119/60, vzdialený 13 m južne od stavby, za najstarší hrob kostolného pohrebiska s inventárom typickým pre druhú polovicu 8. storočia, z čoho pramení aj pomerne skoré datovanie stavby do začiatku 9. storočia.

Tretia časť kapitoly, 4.C. sa zaoberá ďalšou súčasťou kostolného komplexu, tzv. sálovou stavbou s apsidou a dvomi vchodmi, s „nezvyčajnou orientáciou smerom na západ“, ktorá nadväzovala na západnú stenu východného kostola, pričom ich šírka bola totožná. Na jednej strane preberá staršiu Hrubého interpretáciu o výstavbe objektu v druhej polovici 9. storočia, na strane druhej koriguje niektoré vyhlásenia svojho predchodcu. Ide najmä o typ spojovacieho média muriva, t.j. malty (AIII podľa Galuškovho triedenia) a nie hliny, ako tvrdil V. Hrubý, totožnej s typom maltovej dlážky východného kostola (BI/II), z čoho vyplýva záver, že obe malty boli realizované v jednej stavebnej fáze (s. 56). Zaujímavým poznatkom L. Galušku je pozorovanie spôsobu vymešania stavby, ktorým mali byť vyrovnané dĺžkové rozdiely, vzniknuté pri stavbe východného kostola. Autor ďalej konštatuje, že obe stavby mohli byť navzájom prepojené rozšírením spojovacieho koridoru. Podporujú to nálezy väčších kameňov s maltou, nájdených *in situ* pri styku oboch častí kostolov, čím vznikol výrazný architektonický celok (s. 57–58). Na základe nekvalitnejších stavebných komponentov však predpokladá, že západná stavba ne-

presiahla význam východného kostola. Z týchto príčin malo vychádzať aj použitie nekvalitnej napodobeniny strešnej krytiny podľa staršieho východného kostola, s čím autor sám polemizuje a uvažuje skôr o drevenej krytine prístavby. Tu sa vracia opäť k problému kvalitnej pálenej krytiny, ktorej výrobcami mali byť podľa L. Galušku, vychádzajúceho zo záverov V. Hrubého, byzantskí remeselníci sprevádzajúci misiu Cyrila a Metoda. Táto pasáž pôsobí dosť protirečivo a je navyše v protiklade s tvrdením samotného autora v časti 4.B. o tom, že strešná pálená krytina bola aplikovaná už v prvej fáze výstavby východného kostola na začiatku 9. storočia (s. 58). Rozporuplné je aj predbežné datovanie západnej prístavby na základe historických indícií. Autor striktné vylučuje možnosť realizácie prístavby Bavormi v prvej polovici 9. storočia a teoretizuje o možných staviteľoch, prichádzajúcich s druhou misijnou vlnou z Akvileje po vyhnaní franského kleru kniežatom Rastislavom po roku 855, ktorá však nemá oporu v písomných prameňoch a je len hypotetickou rekonštrukciou historických udalostí J. Cibulku.⁵ Túto hypotézu tiež nepovažuje za dosť pravdepodobnú a prikláňa sa skôr k možnosti výstavby západného kostola v sedemdesiatych rokoch 9. storočia. Toto tvrdenie kodifikuje aj úvahou o pôvodnej funkcii prístavby, majúcej slúžiť na pastoračné účely cyrilo-metodskej misie. Podľa L. Galušku to nebol nartex, ako predpokladal J. Cibulka a J. Pošmourný, ale hrobová kaplnka na spôsob kostola sv. Severina v Kolíne zo 4. storočia (s. 58–59). Tento záver však vychádza len z určitej vizuálnej podobnosti oboch stavieb, čo nemožno považovať za serióznu argumentáciu, pretože autor dostatočne neobjasňuje vzájomný súvis týchto päť storočí od seba vzdialených stavieb.

V ďalšej stati kapitoly 4.D. rozoberá autor severnú časť komplexu – hrobovú komoru a kaplnku. Ide o obdĺžnikovú murovanú komoru, dotýkajúcu sa obvodového muriva východného kostola, ku ktorej sa zo severnej strany pripájal malý kostolík s nepravidelnou polkruhovou ap-

sidou. Oproti hlavnému kostolu mala severná prístavba užšie a plytšie základy o veľkosti 42–60 cm a iný typ murovania, z lomového kameňa „kvádrových“ tvarov so spájacou maltou AII, s medzerami v základoch, vymedzujúcimi, rovnako ako v prípade západnej prístavby, vchody (s. 65–66). Kontroverznou časťou tejto state je úvaha o proveniencii kostolíka s polkruhovou apsidou, pri ktorej L. Galuška vychádza zo starších, dnes už anachronických názorov o pôvode tohto architektonického typu z byzantskej kultúrnej sféry, kde mal byť používaný ako misijný typ kostola. V prípade Veľkej Moravy ho spája buď s misijným pôsobením akvilejského a gradského patriarchátu, alebo s cyrilo-metodskou misiou (s. 67). Pôvodná funkcia sadského kostolíka, postaveného podľa autora v tretej štvrtine 9. storočia, mala súvisieť s vlastníckou kaplnkou významného Moravana alebo cirkevného hodnostára. V poslednej tretine 9. storočia mala byť uložením hrobiek 11/59 a 12/59 zmenená na hrobovú kaplnku (s. 68). Tomuto datovaniu zodpovedajú aj archeologické nálezy z hrobiek (s. 71–72). Posledná časť rozborov architektúry kostolného komplexu – kapitola 4.D., je venovaná záverečným dostavbám komplexu, patriacim do tretej stavebnej etapy vývinu objektu. Predovšetkým ide o priečku pred apsidou západného kostola, ktorá mala podľa Galušku súvisieť so zmenou funkcie prístavby z hrobovej kaplnky na cirkevnú školu, tzv. kresťanské učilište biskupskej rezidencie, v období po zriadení Moravského arcibiskupstva (s. 71). Poslednou významnou stavebnou činnosťou bola rotundovitá stavba, vzdialená 7 m severozápadne od apsidy západného kostola, interpretovaná L. Galuškom v zhmote s V. Hrubým ako baptistérium (s. 72). Do tejto stavebnej etapy L. Galuška zaraduje fragmenty kamenných podpier lavice „biskupského trónu“, ktoré boli nájdené v rohoch kvadratickej apsidy východného kostola. Keďže z týchto fragmentov sa nezachovala malta a nie sú známe ani iné stratigrafické okolnosti, táto interpretácia zostáva v teoretickej rovine. Nakoniec nemožno nespo-

menút ani prímurovky, chrániace hroby vyhlbené do južného múru východného kostola, pričom východný z nich býva často spájaný s hrobom sv. Metoda (s. 73). Problematike hrobu sv. Metoda a Svätopluka je venovaná posledná kapitola, ktorej analýza však nie je cieľom tejto štúdie.

Kritické poznámky k interpretácii kostolného komplexu

Ako už bolo naznačené v prvej časti štúdie, Galuškové závery vychádzali z nekritického preberania niektorých názorov predchádzajúcich bádateľov. Pre všetkých doterajších autorov spoločný bol predpoklad, že sakrálna stavba pozostávala z dvoch odlišných častí stavieb, t.j. východného a západného kostola, ktoré považovali v súlade so závermi V. Hrubého za dve odlišné stavebné fázy rozdielnej proveniencie. Najkontroverzejšie postoje bádateľov sa týkali analýzy východného kostola, najmä otázky interpretácie transeptovitého rozšírenia lode pred presbytériom kostola.

K zástancom existencie transeptu patril od počiatku autor výskumu V. Hrubý, ktorý poukazoval na podobnosť dvojchórovej dispozície komplexu s ideálnym plánom kláštora St. Gallen (822) a východný kostol identifikoval ako trojloďový kostol s transeptom západného typu.⁶ Tento poznatok vychádzal z analýzy J. Cibulku, uvádzajúceho k Sadom analógie trojloďových krížových bazilik karolínskych kláštorov Reichenau-Mittelzell (806–823), St. Gallen (820) a Corvey (822–848).⁷ Cibulka však sadsú krížovú dispozíciu považoval za medzistenový kostol, ktorý odvodil z krížovej kompozície mauzólea Gally Placidie v Ravenne z 5. storočia.⁸ Tento prototyp mal byť podľa neho neskôr prepracovaný karolínskou oblasťou na trojloďový typ, pravdepodobne s plochým stropom, čo je z metodického hľadiska identifikácie architektonického typu nesprávne, pretože genéza krížových bazilik bola nezávislá od ravennské-

ho mauzólea. Podľa G. Bandmanna sa krížová bazilikálna dispozícia konštituovala už v ranokresťanskej architektúre, čoho dokladom je napr. ambroziánsky kostol sv. Apoštolov v Miláne zo 4. storočia, pričom tento typ bol prevzatý aj na sever od Alp v Galii. Od 5. storočia bol adaptovaný v merovejskej architektúre na typ kláštorného a pohrebného kostola merovejských kráľov (napr. Clermont-Ferrand alebo Tours) a neskôr bol tradične používaný aj v karolínskej architektúre.⁹ Z ideologického hľadiska vychádzala krížová bazilika z kresťanskej symboliky víťazstva Krista a jeho kríža, vkladanej do pôdorysu kostola, čo je zhodou okolností uvádzané prvýkrát práve sv. Ambrózom v súvislosti s popisom kostola sv. Apoštolov v Miláne.¹⁰ Ďalším zástancom koncepcie transeptu bol do istej miery aj Z. Klanica, ktorý uvažoval len o akomsi náznaku transeptu, ktorý vraj mali niektoré západné kláštorné kostoly druhej polovice 8. storočia. Uvedená analógia Dietkirchen¹¹ bola však autorom zrejme nesprávne prebratá z práce H. R. Sennhausera, pretože kostol sv. Lubentia a Juliana mal dve stavebné fázy. V prvej fáze išlo o jednolodový kostol s bočnými pastofóriami z polovice 8. storočia, zatiaľ čo trojloďový kostol s transeptom, analogický sadskej dispozícii, pochádza až z druhej etapy objektu okolo roku 1000.¹² Ide teda o evidentné nedorozumenie, t.j. pripisovanie genealogického významu stavbe takmer o dve storočia mladšej – čo bolo veľmi zavádzajúce, pretože túto nesprávnu interpretáciu prebrali neskôr aj iní autori.¹³

Medzi bádateľov a priori odmietajúcich existenciu transeptu u kostola v Sadoch, patril predovšetkým V. Richter. Jeho koncepcia vychádzala z predpokladu príbuznosti sadského kostola s tzv. trojloďovou bazilikou v Mikulčiciach, o ktorých sa domnieval, že neboli trojloďovými helénistickými bazilikami, ale plochostropými sálovými stavbami s bočnými anexami adriatického pôvodu. Tento základný predpoklad formuloval najprv na trojloďovej bazilike v Mikulčiciach, pričom nebral do úvahy hlbšie zahĺbenie von-

kajšieho plášťa stavby, čo by nasvedčovalo tomu, že išlo o trojloďovú baziliku orientálneho typu s bočnými postrannými tribúnami. Keďže propagoval adriatický typ tohto kostola, poukazoval na to, že zo svojej zdrojovej oblasti prenikol aj na sever k Dunaju, kde sa etabloval v skupine kostolov sv. Bonifáca v Bavorsku v prvej polovici 8. storočia.¹⁴ Jeden z autorom uvedených príkladov potvrdzujúcich jeho hypotézu, bazilika sv. Emmeráma v Regensburgu, však do tejto skupiny nepatrí, pretože ide o klasickú baziliku z čias Karola Veľkého, postavenú v rokoch 783–791.¹⁵ Existencia tzv. bonifácových kostolov adriatického typu skomplikovala V. Richterovi riešenie problému pôvodu mikulčickej trojloďovej baziliky, ktorá mohla byť prinesená na Veľkú Moravu nielen z oblasti adriatickej, ale aj z Bavorska. Riešenie dilemy objasnenia a potvrdenia „južného pôvodu“ videl práve v architektonickom komplexe v Sadoch u Uherského Hradišťa. Východný kostol tohto komplexu považoval na rozdiel od J. Cibulku za adriatickú sálu s pripojenými nízkymi anexami bez transeptu, sprostredkovanú na Veľkú Moravu akousi „intencionálnou renesanciou“ ranokresťanskej architektúry v Noriku. Svoju hypotézu Richter podoprel príkladom sálového kostola v Teurnii, ku ktorému bola zo západu pripojená prístavba s piscinou v kvadratickej apside, v čom videl tiež istú analógiu kostola v Sadoch.¹⁶ Pretože už primárny predpoklad tejto koncepcie založenej na pôvode trojloďovej baziliky v Mikulčiciach bol umelo vykonštruovaný, nepovažujem za pravdepodobnú ani Richterovu interpretáciu sadského kostola, pri ktorom ignoroval existenciu transeptu.¹⁷ V konečnom dôsledku, práve z tejto koncepcie nakoniec vychádzal aj L. Galuška pri interpretácii kostola s krížovou dispozíciou, rozoberanej v prvej časti štúdie.

Rovnako anachronické sú v súčasnosti interpretácie pôvodu stavieb, majúcich charakter jednolodových kostolov s polkruhovými apsidami, ktoré boli v prípade sadského komplexu realizované vo forme západnej prístavby a severnej

kaplnky. Ide predovšetkým o hypotézu o tzv. misijnom type byzantskej kultúrnej sféry, propagovanú jej ideovým tvorcom J. Pošmourným.¹⁸ Keďže z tejto interpretácie vychádza aj L. Galuška, je potrebné pripomenúť, že výhrady k tejto koncepcii formulovala už A. Merhautová, poukazujúca na západné stavby rovnakého typu,¹⁹ z čoho vychádzal aj Z. Klanica.²⁰ Podrobnú kritiku teórie byzantského pôvodu tohto typu vypracoval však až A. Avenarius.²¹ Napriek tomu, že sa v západnej Európe nachádza celý rad stavieb podobného typu, v súčasnosti sa ich pôvod odvodzuje najmä z juhovýchodnej Európy, najmä z oblasti starého Chorvátska.

Ďalšie výhrady možno vzniesť ku Galuškovým záverom týkajúcim sa stavebného materiálu. Hlavná časť kostola bola postavená, podľa zachovaných fragmentov základových murív, z lomového kameňa, lámaného na platne kladené do riadkov. V odbornej literatúre sa táto technika najčastejšie odvodzuje z provinčnej rímskej architektúry, kde tento druh muriva mal imitovať štruktúru tehlového muriva. Z hľadiska vitruviánskej terminológie ide o *isodomon*, pozostávajúce z kamenných platní kladených vo vrstvách v celej šírke múru.²² Tento druh muriva sa po páde rímskej ríše tradične využíval najmä v oblasti provincie Galie, kde dostal prívlastok *opus gallicum* a francúzski bádatelia pre tento druh muriva dokonca zaviedli pomenovanie *petit appareil allongé*, resp. v prípade kombinácie s väčšími opracovanými blokmi muriva *grand appareil allongé*.²³ Stavebná technika sadskej baziliky nemá nič spoločné s architektúrou Dalmácie, kde bola od pádu rímskej ríše používaná technika *opus incertum*, založená na opracovanom murive tvoriacom čelné strany múru, pričom vnútrajšok bol vymurovaný z lomového kameňa heterogénnych tvarov.²⁴ S architektúrou karolínskej ríše súvisí aj aplikácia exkluzívnejších materiálov, predovšetkým porfyritu,²⁵ o ktorom sa doteraz predpokladalo, že pochádzal zo zaniknutej rímskej stavby, nachádzajúcej sa v oblasti stredného toku Moravy.²⁶ Keďže táto hy-

potéza nebola doteraz potvrdená, je skôr pravdepodobné, že farebné hladené vápence a porfyrit tvorili mozaikovú dlážku *opus sectile*, pričom porfyrit mohol byť na objednávku stavebníka dovezený z oblastí, kde bol pri dekorácii kostolov používaný.²⁷ Podobne možno vysvetliť aj výskyt pálenej strešnej krytiny zloženej zo škriadiel – *tegulis* a korytok – *imbriculis*, ktorých používanie v karolínskej architektúre podľa rímskeho vzoru uvádza nielen encyklopédia Hraban na Maura *De universo libri*, ale aj ďalšie súdobé písomné pramene.²⁸

S oblasťou karolínskej ríše v konečnom dôsledku súvisia aj nálezy z hrobu č. 119/60, ktorý V. Hrubý považoval za kľúčový argument pri datovaní kostolného komplexu. V hrobe situovanom asi 13 m na juh od stavby bol pochovaný starší muž so zbraňami typu *sax* a *scramasax* a podľa Hrubého išlo zbrane, ktoré sa vo franskej ríši vyrábali do druhej polovice 8. storočia. To ho zároveň viedlo k predpokladu, že ani do sadského hrobu sa nemohli dostať s väčším časovým oneskorením, takže hrob dotal už na počiatok 9. storočia, čomu prispôobil aj datovanie vzniku I. fázy kostola. Tieto závery prevzal vo svojej publikácii aj L. Galuška. Dlhé bojovnícke nože nazývané *sax* boli síce vo franskej ríši najčastejšie používané od 6. do 8. storočia, ale používali ich najmä Sasi (ich pomenovanie bolo odvodené práve od *saxu*) ešte v 9. storočí, kedy sa *sax* vytratil aj z ich výzbroje, zrejme pod vplyvom karolínskej jazdeckej módy.²⁹ Najčastejšiu bojovnícku výzbroj Sasov tvoril podľa hrobových nálezov vždy pár sečných zbraní *sax* a *spatha*. Tieto sú na saských pohrebiskách doložené ešte na prelome 8.–9. storočia,³⁰ čo zrejme vychádza z faktu, že v priebehu 9. storočia už neboli pod vplyvom kresťanského rítu dávané do hrobov žiadne prílohy. Hrob č. 119/60 predstavuje v rámci veľkomoravských pohrebísk raritu. Na rozdiel od Saska však boli na veľkomoravských pohrebiskách zbrane vkladané do hrobov najmä v prvej tretine 9. storočia, takže datovanie hrobu výlučne na začiatok 9. storočia nie je opodstatnené.

Štrukturálno-ikonografická analýza kostolného komplexu

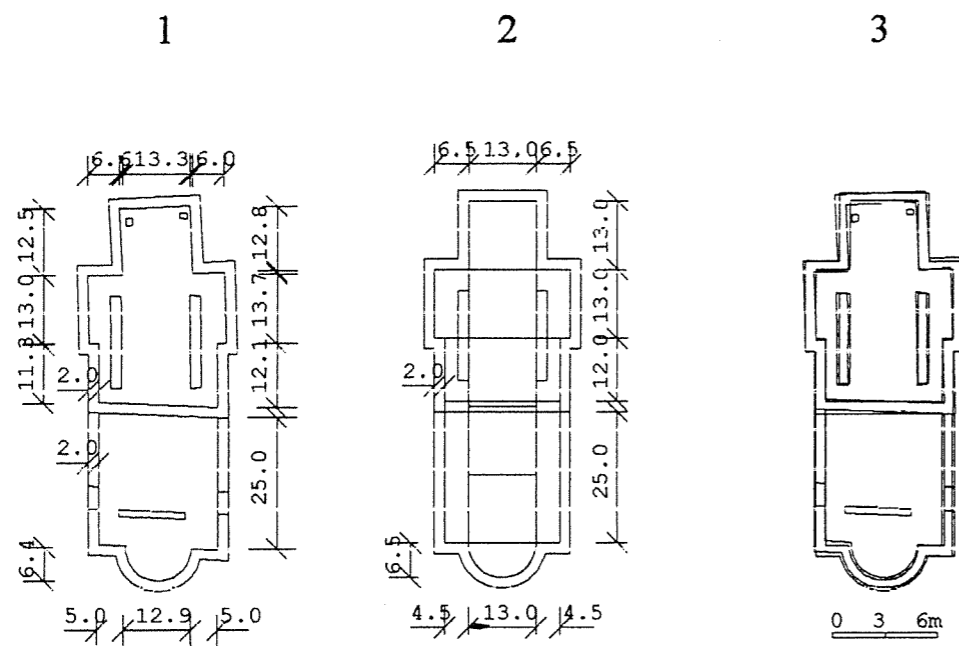
Základným bodom, od ktorého by sa mali odvíjať aj ďalšie interpretácie, je akceptovať dispozičný plán stavby ako pôvodný zámer staviteľa. Galuškovu úvahu, vyplývajúcu z hľadania presných formálnych analógií boli natoľko bezvýchodiskové, že ich musel suplovať hypotézou o zmene plánu kostola hneď po začiatku jeho výstavby. V podstate jediná zmysluplná rekonštrukcia pôvodného zámeru staviteľa sformuloval J. Pošmourný konštatujúc, že kostol s krížovou dispozíciou nebol plánovaný systémom modulových kružníc, ako ním skúmané kostoly s polkruhovými apsidami. Preto sa pokúsil o rekonštrukciu dispozície dvoma prekríženými obdĺžnikmi 32 x 18 a 24 x 18 rímskych stôp v tvare gréckeho kríža, čo vraj malo vyjadriť architektov plán centrálnej stavby s vežou nad krížením a postrannými tribúnami. Paralely uvádzal v starochorvátskej architektúre, z čoho vyvodil záver, že tento typ bol prinesený na Veľkú Moravu misionármi z Akvileje³¹ a rovnako ako V. Richter³² predpokladal použitie rímskej stopy. Obaja autori však neurobili dôslednú analýzu všetkých rozmerov stavby, pričom za základ kompozície brali len šírku južnej strany transeptu 410 cm, ktorú upravili na 420 cm tak, aby korešpondovala s presnou hodnotou 14 rímskych stôp. Ak sa prihliadne ku všetkým rozmerom dôležitých častí stavby, t.j. apsidy, hlavnej lode a transeptu, je zrejme, že všetky oscilujú v rozmedzí 12,5 – 13,7' čiže okolo veľkosti 13 rímskych stôp (pozri Tab.). Odchýlky od ideálnej veľkosti možno považovať súhlasne s L. Galuškom za nepresnosti vzniklé pri výstavbe kostola. Interiérový rozmer (13' a nie 14'!) možno považovať za základný ideový a konštrukčný prvok kostola, čo podstatne mení pohľad na rekonštrukciu J. Pošmourného, považujúceho za základ exteriérovú šírku strednej lode, prispôsobenú na 18'. Podľa môjho názoru, je potrebné vrátiť sa k záverom V. Hrubého a J. Cibulku, vyjadrujúcich

sa o charaktere stavby ako trojlodovej bazilike s transeptom. Dôležité preto je opäť rehabilitovať existenciu transeptu a dôsledne ho definovať na základe umeleckohistorických poznatkov o trojlodových bazilikách s transeptom.

Napríklad G. Bandmann hovorí vo všeobecnosti o bazilike s krížovým transeptom (tzv. *Kreuzbasilika*) ako o type používanom už od merovejskej architektúry, kde predstavoval dvorský alebo pohrebný kostol merovejských kráľov, napr. St. Germain-des-Prés v Paríži (pred 558), St. Médard v Soissons (pred 576).³³ Podľa Bandmanna reprezentoval tento typ u Merovejcov ideologické ciele. Oficiálne štátne merovejské staviteľstvo vychádzalo z byzantského vzoru, pričom usmerňovalo kostolné staviteľstvo, rovnako ako byzantskí cisári, cez dvor zviazaný s biskupstvami. Pri tvorbe nového germánskeho štátu sledovali napodobenie všestranného mediteránneho staviteľstva, ktoré patrilo do byzantskej kultúrnej sféry. Tak aj krížové baziliky boli budované podľa vzorov mediteránneho staviteľstva tohto obdobia.³⁴ Na druhej strane bol tento typ baziliky u Merovejcov používaný aj v benediktínskej kláštornej architektúre, napr. Rébais (po 634), Corbie (po 657) – s vežou nad krížením a podzemnou kryptou, z čoho na základe tradície vychádzala neskôr aj karolínska kláštorná architektúra, napr. Anian (782-792), Centula (793-798) alebo Deas (820).³⁵ Vplyv architektúry Blízkeho východu, t.j. byzantskej architektúry na merovejské cirkevné staviteľstvo rozoberal podrobnejšie R. Krautheimer.³⁶ Na rozdiel od Bandmanna vypracoval typológiu transeptových stavieb podľa ich druhu a funkcie a rozlíšil štyri základné typy: kontinuálny, tripartitný, krížový transept a skrátenu verziu krížového transeptu.³⁷ Podľa Krautheimerovej klasifikácie možno aj transept v Sadoch označiť za tripartitný, pretože jeho centrálna časť oproti apside bola oddelená od bočných ramien arkádovou kolonádou alebo pilierovým radom. Pôvod tripartitného transeptu siahal podľa R. Krautheimera zrejme až do čias konštantínovskej architektúry 4. storočia, čo

demonštroval na kostole S. Giovanni in Laterano, ktorý mal pôvodne tripartitný transept so stredovým sanktuárom a postrannými pastofóriami prístupnými pre kongregáciu. Tento typ sa rýchlo rozšíril po celej mediteránnej oblasti – napr. S. Tecla v Miláne (4. storočie), S. Pietro in Vincoli v Ríme (5. storočie), Nikopolis v Grécku (6. storočie) a iné.³⁸

Existenciu tripartitnej transeptovej baziliky v Sadoch možno potvrdiť aj analýzou architektonického zámeru stavby. Z rektifikácie nameraných rozmerov sa dá rekonštruovať dispozícia kostola a zároveň aj pôvodný zámer staviteľa. Ako som už naznačil vyššie, je zrejme, že základnou konštrukčnou a ideovou jednotkou kostola s krížovou dispozíciou mohol byť interiérový štvorec kríženia lode a transeptu o veľkosti 13 rímskych stôp, čo je v súlade s postupom plánovania karolínskych kláštorných transeptových bazilik.³⁹ K tomuto „fundamentálnemu modulu“⁴⁰ boli potom po stranách pripojené bočné ramená transeptu o veľkosti polovice modulu, t.j. 6,5', podobne ako v realizovanom kláštornom kostole v St. Gallen [obr. 4.1]. K transeptu bol na východe pripojený totožný modulový štvorec vytvárajúci kvadratickú apsidu a na západe tvoril rovnaký štvorec pokračovanie hlavnej lode. Zaujímavé však je, že tento západný štvorec bol pri realizácii skrátenu o 1 stopu, takže meral len 12 stôp, čo vyvolávalo u niektorých bádateľov dojem dispozície gréckeho kríža. Prekvapivé ale je, že ak sa k západnému štvorcovi pripoja ďalšie dva modulové štvorce, potom vznikne takmer presne výsledná dispozícia západného kostola, ktorý bol doteraz považovaný za úplne odlišnú stavebnú etapu, vytvorenú inými staviteľmi. Tomuto názoru by som si dovoľil oponovať. Podľa mojej mienky bol celý kostol plánovaný pôvodne ako dvojchórový [obr. 2]! Nechcem tým však spochybniť závery L. Galušku, vychádzajúce z pozorovaní V. Hrubého, o výstavbe západného kostola v druhej fáze, doloženej odlišnou maltou a cezúrami v základoch. Tým by sa však vyjasnilo konštatovanie L. Ga-



2. Modulová rekonštrukcia kostola v Sadoch: 1 – reálny stav, 2 – ideálna rekonštrukcia, 3 – porovnanie reálnej a ideálnej dispozície. (Kresba autora grafickým editorom AutoCAD).

lušku, že západný kostol bol vymeraný staviteľmi veľmi dôsledne, pričom mal korigovať symetrické nedôslednosti pri výstavbe západného kostola. Stavba celého kostola teda mohla byť realizovaná v dvoch stavebných fázach podľa jedného plánu, čo by mohli potvrdzovať aj väč-

šie kvádre vložené do základov náročia východného kostola, ktoré by mohli slúžiť v prípade pripojenia západného kostola s následným vybudovaním koridoru spájajúceho obe stavby, ako statické podpery.

Tabuľka rozmerov stavby:

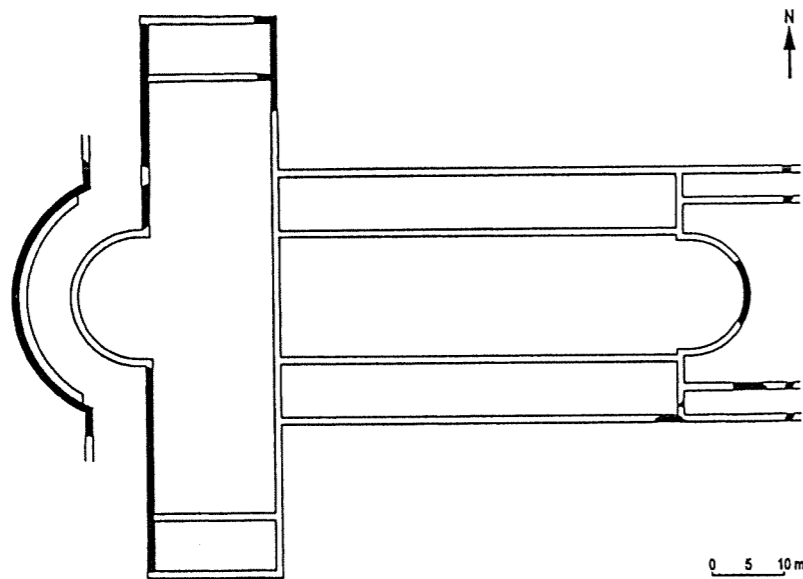
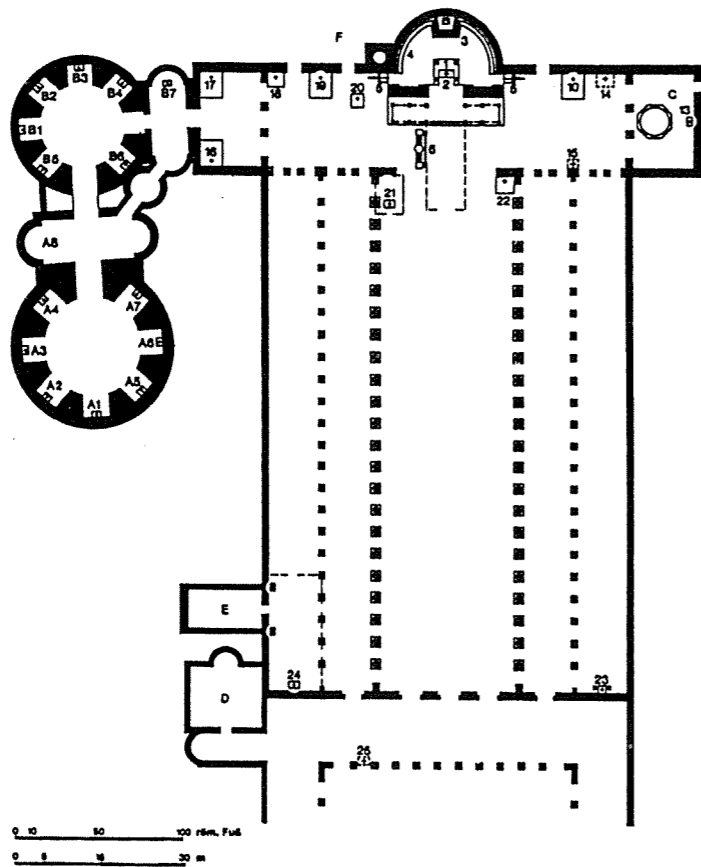
UHERSKÉ HRADIŠTĚ – SADY	rímska stopa			karolínska stopa			longobardská stopa			
	cm	30	rek.	odchýlka	33,3	rek.	odchýlka	36,5	rek.	odchýlka
- východná časť										
šírka základov	60/68	2/2,3	2	0/0,3	1,8/2	2	-0,3/0	1,9/1,6	2	-0,1/-0,4
šírka apsidy	400	13,33	13	0,33	12,01	12	0,01	10,96	11	-0,04
dĺžka apsidy - juh	385	12,83	13	-0,17	11,41	12	-0,59	10,55	11	-0,45
dĺžka apsidy - sever	375	12,50	13	-0,50	12,26	12	0,26	10,27	11	-0,73
rameno transeptu - juh	180	6	6,5	0,50	5,41	6	-0,59	4,93	5,5	-0,57
rameno transeptu - sever	200	6,67	6,5	0,17	6	6	0	5,48	5,5	-0,02
šírka transeptu - juh	410	13,67	13	0,67	12,31	12	0,31	11,23	11	0,23
šírka transeptu - sever	390	13	13	0	11,71	12	-0,29	10,68	11	-0,32
celková dĺžka transeptu	780	26	26	0	23,42	24	-0,58	21,37	22	-0,63
dĺžka lode - juh	365	12,17	13	-0,83	10,96	12	-1,04	10	11	-1,00
dĺžka lode - sever	340	11,33	13	-1,67	10,21	12	-1,79	9,32	11	-1,68
šírka hlavnej lode	400	13,33	13	0,33	12,01	12	0,01	10,96	11	-0,04
šírka bočných lodí	70	2,33	2,5	-0,17	2,10	2	0,10	1,92	2	-0,08
celková šírka lodí	680	22,67	22	0,67	20,42	20	0,42	18,63	18	0,63
- západná časť										
celková šírka jednolodia	685	22,83	22	0,83	20,57	20	0,57	18,77	18	0,77
dĺžka lode	750	25	26	-1,00	22,52	24	-1,48	20,54	22	-1,46
šírka lode - juhozápad	150	5	5	0	4,50	5	-0,50	4,11	4	0,11
šírka lode - severozápad	150	5	5	0	4,50	5	-0,50	4,11	4	0,11
šírka apsidy	385	12,83	13	-0,17	11,56	12	-0,44	10,54	11	-0,46
hlbka apsidy	190	6,33	6,5	-0,17	5,71	6	-0,29	5,20	5,5	-0,30

Túto hypotézu možno ďalej podporiť aj krátkym exkurzom o dvojchórových transeptových bazilikách. Napríklad dvojchórová bazilika opátskeho kláštora vo Fulde, zasvätená sv. Bonifácovi a sv. Petrovi, bola realizovaná mníchom konventu Ratgerom, architektom opáta Baugulfa, medzi rokmi 790–802. V roku 802, keď bol východný kostol – *temple oriental* dokončený, opát Baugulf zomrel a na jeho miesto nastúpil Ratger. Ten pokračoval vo výstavbe pôvodného plánu západného kostola – *temple occidental* tak pompéznym spôsobom, že mnísi konventu podali proti nemu roku 812 sťažnosť Karolovi Veľkému. Táto revolta bola úspešná, pretože Ratger musel v roku 817 rezignovať a kostol bol urýchlene dostavaný architektom Racholfom za nového opáta Eigila až v roku 819.⁴¹ Táto stavba je zaujímavá aj preto, že bola postavená rímskou stopou podľa ideového programu karolínskej renesancie, pričom v istých častiach – t.j. západný kostol s rozsiahlou polkruhovou apsidou na spôsob *Romano more*⁴² – imitoval baziliku sv. Petra v Ríme⁴³ [obr. 3 a,b]. Ako ďalšiu analógiu možno uviesť opátsky kostol Panny Márie a sv. Petra a Pavla v Reichenau-Mittelzell. Bazilejský biskup Heito, od roku 798 opát kláštora Reichenau, sa rozhodol prestavať starší kostol z 8. storočia podľa schémy pripomínajúcej ideálny plán St. Gall, t.j. trojlodie s transeptom a kvadratickou apsidou s aplikáciou štvorcového modulu v krížení transeptu (čo nie je nič udivujúce, pretože práve Heitovi býva pripisovaný list s ideálnym plánom kláštora St. Gallen).⁴⁴ Stavba bola realizovaná v priebehu rokov 799–816. Západný kostol – *temple occidental* bol pristavaný až za opáta Erlebalda v rokoch 823–838, architektom Einmuotom a vitrážistom Matúšom (*vitrearius Matheus*)⁴⁵ [obr. 4.2].

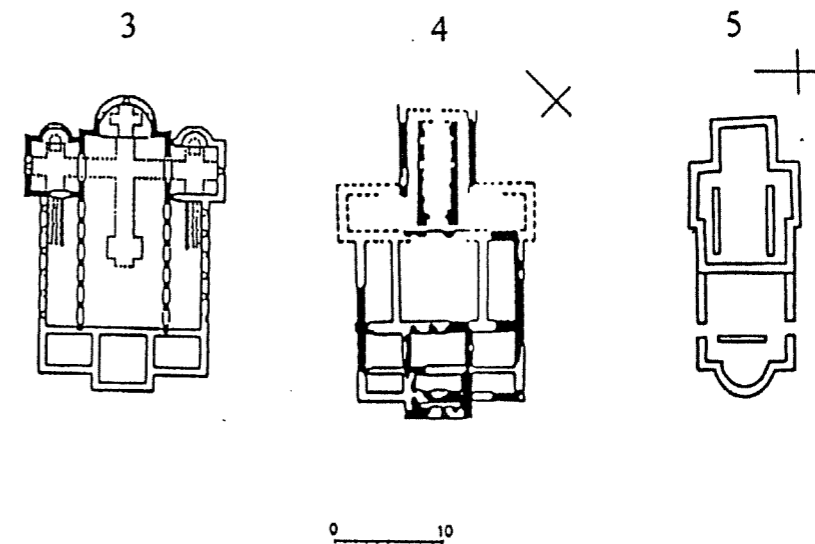
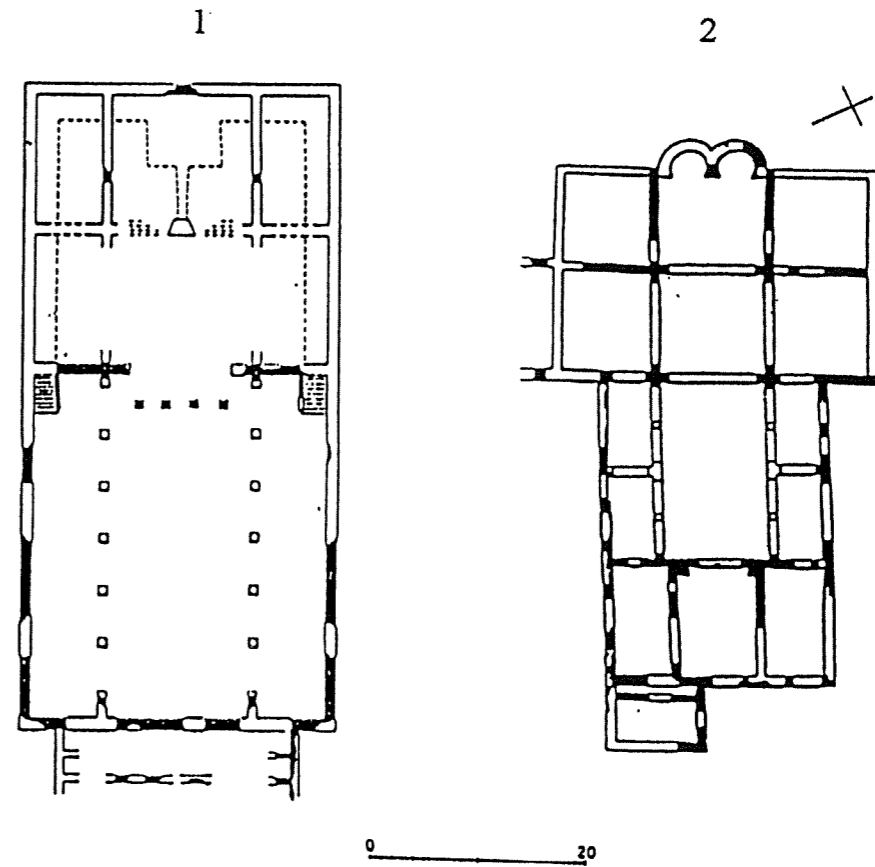
Kláštorný kostol v Reichenau-Mittelzell však na rozdiel od kostola vo Fulde súvisí až s reformou franských kláštorov uskutočnenou pod vedením Benedikta z Anianu, radcu franského cisára Ludovíta Pobožného, na synodách v Indene a Aachene v rokoch 816–817.⁴⁶ Ideálnym typom

reformovaného karolínskeho benediktínskeho kláštora je práve plán zo St. Gallen, ktorý sa nachádzal v nesignovanom liste adresovanom Gozbertovi, opátovi kláštora St. Gallen v rokoch 816–836. Je pravdepodobné, že odosielateľom bol Heito, bazilejský biskup a opát kláštora Reichenau (798/806–823), ktorý bol jedným z hlavných predstaviteľov koncilov v Indene/Aachene, kde bol pravdepodobne vytvorený aj ideálny plán kláštora, zamýšľaný ako príklad – *exemplum*, pre potreby opátov željúcich si renováciu svojich kláštorov. Čo sa týka konštrukčných aspektov plánu bolo dokázané, že plán kostola vychádzal z modulu 40 x 40 stôp, čo je veľkosť hlavnej lode a zároveň štvorca strednej časti transeptu, zaznamenaná v liste. Všetky číselné hodnoty plánu súvisia s týmto fundamentálnym modulom inšpirovaným symbolikou čísla 40, evokujúcou kresťanské hodnoty trpezlivosť a pokánie,⁴⁷ čoho sa pridržiaval aj výsledný plán kláštorného kostola realizovaného Gozbertom⁴⁸ [obr. 4.1]. Plán St. Gallen je situovaný na prelome dvoch epoch – monumentalita obdobia Karola Veľkého a reformného obdobia dvadsiatych-tridsiatych rokov 9. storočia, ovplyvňujúceho najmä kláštorné stavby na menej grandiózne, ale viac praktické, čoho príkladom je opátsky kostol v Reichenau-Mittelzell [obr. 4.2], Einhardove baziliky [obr. 4.3], alebo okruh opátskeho kostola Kornelimünstera, kláštorný kostol v Münstereifele⁴⁹ [obr. 4.4].

Čo sa týka symbolického zámeru sadského kostola, možno opäť vychádzať z poznatkov o symbolickom význame plánu St. Gallen, kde veľkosť centrálnej časti transeptu 40 stôp symbolizovala kresťanské hodnoty vytrvalosti a pokánia. Na základe rektifikácie plánu rímskou stopou vychádza symbolika čísla 13. Toto číslo však v numerickej symbolike stredoveku, na rozdiel od súčasnosti, nemalo žiadny konkrétny význam,⁵⁰ takže je pravdepodobné, že ide o zložené číslo 10+3, ktoré by symbolizovalo 10 Božích príkazaní a sv. Trojicu.⁵¹ Takúto aditívnu symboliku založenú na báze čísla 3 demonštroval napr. C. Heitz pri analýze kláštorného kosto-



3. a) Kostol sv. Petra v Ríme; - b) Kláštorňý kostol vo Fulde, 790-802 a 802-819 (podľa W. Jacobsena, 1999)



4. 1 - St. Gallen, 830-835 (podľa W. Jacobsena, 1988); 2 - Reichenau-Mittelzell, 799-816 a 823-838 (podľa C. Heitza, 1980); 3 - Steinbach, 815-827 (podľa W. Jacobsena, 1988); 4 - Münstereifele, 830 (podľa W. Jacobsena, 1988); 5 - Sady pri Uherskom Hradišti (podľa L. Galušku, 1996)

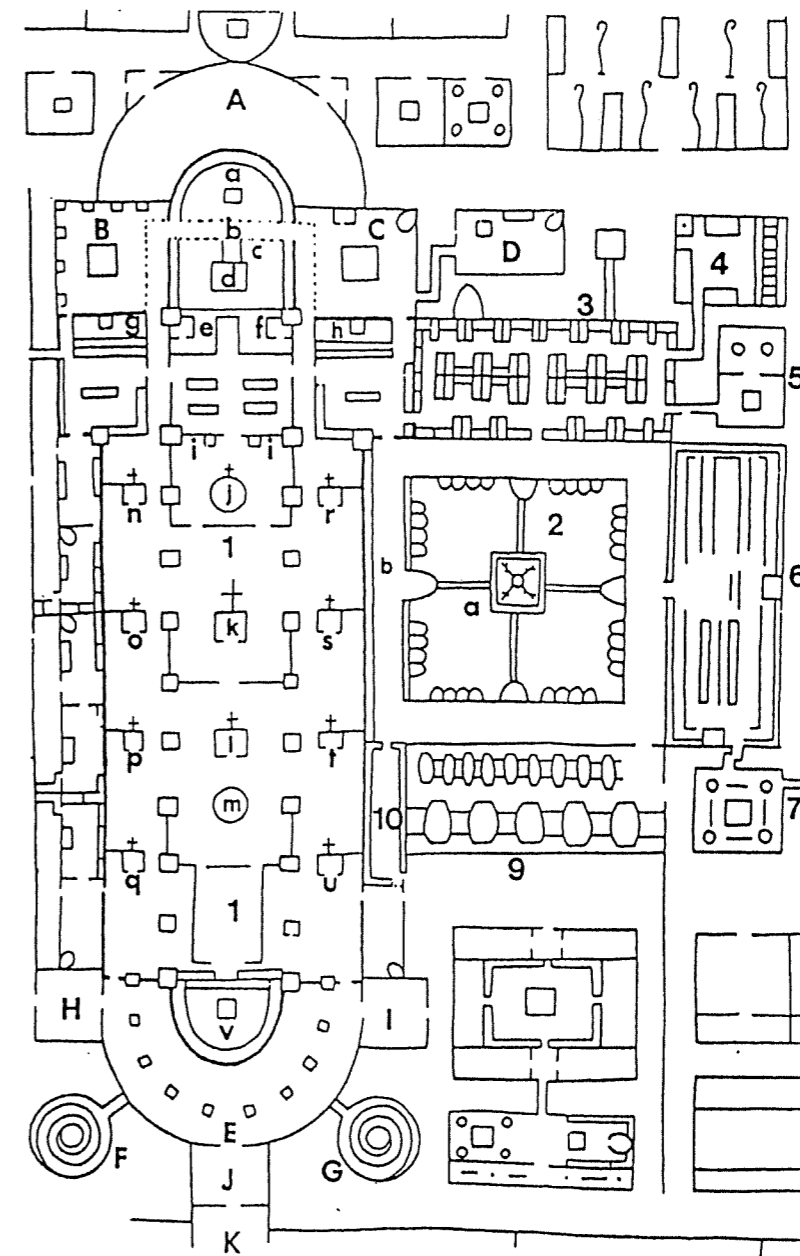
la v Saint Riquier (Centula), založeného osobným kaplánom Karola Veľkého Angilbertom v rokoch 780–790 pre 300 mníchov (3 x 100). Symbolicko-architektonická koncepcia tohto kláštora bola tvorená tromi vežami sv. Spasiteľa, sv. Richária a Panny Márie, z ktorých každá mala 3 podlažia – *tristegum*, pričom 13 oltárov *capsae minores* bolo situovaných nielen v chóre hlavného kláštorného kostola, ale aj v rotunde Panny Márie v areáli kláštora.⁵²

Na druhej strane je potrebné zohľadniť aj domnienku V. Hrubého, že sadský kostol je totožný s moravským chrámom svätej Bohorodičky uvedeným v *Živote Metoda*.⁵³ Ak by teda bol tento kostol pôvodne zasvätený Panne Márii, možno vydedukovať, že aj pôvodný symbolický význam kostola vychádzal z numerickej kombinácie Panny Márie a dvanástich apoštolov (1+12). Tento predpoklad možno doložiť vyššie uvedenou rotundou Panny Márie a dvanástich apoštolov v Centule, kde bolo situovaných práve 13 oltárov.⁵⁴

V konečnom dôsledku to boli práve reformované dvojchórové karolínske kláštorné kostoly, ktoré bývali najčastejšie dedikované Panne Márii, ktorej oltár bol zvyčajne situovaný vo východnom kostole, pričom v západnom kostole bol podľa rímskeho spôsobu oltár ďalšieho svätca. Typickým príkladom je ideálny plán St. Gallen. Vo východnej apside bol oltár zasvätený Panne Márii a patrónovi kláštora sv. Gallusovi, zatiaľ čo v západnej apside bol podľa spôsobu *more romano* oltár sv. Petra [obr. 5]. Rovnakým princípom sa riadil aj kláštorný kostol Reichenau-Mittelzell zasvätený Panne Márii a sv. Petrovi a Pavlovi, benediktínsky kláštorný kostol, tzv. Einhardova bazilika v Steinbachu, alebo kláštorný kostol v Regensburgu, tzv. Alte Kapelle.⁵⁵ Z týchto paralel vyplýva, že pokiaľ by bol sadský kostol pôvodne plánovaný ako dvojchórový, potom by bol východný kostol zasvätený Panne Márii a západný sv. Petrovi. Takto by sa vyjasnil problém zasvätenia kostola, o ktorom sa niektorí bádatelia na základe písomných správ z 10.–11.

storočia domnievali, že mohol byť zasvätený sv. Petrovi.⁵⁶ Na základe konvergenie s plánom St. Gallen sa dá uvažovať o rozmiestnení oltárov ostatných apoštolov v bočných lodiach kostola. V prípade Sadov teda bočné lode nemuseli slúžiť na zhromažďovanie, ako sa domnievali predchádzajúci bádatelia, ale na umiestnenie oltárov za účelom procesnej liturgie, vychádzajúcej z reformovaného programu karolínskych kláštorných kostolov. Tento problém možno demonštrovať na príklade tiež dvojchórového kláštorného kostola v sv. Richária a Spasiteľa v Centule (Riquier) postaveného v rokoch 790–799, ktorý býva označovaný za predstupeň kláštorného kostola v St. Gallen. Východný a západný kostol mal bipolárny význam aj z hľadiska rozdielneho liturgického určenia, pričom západný kostol bol väčšinou určený na špeciálne liturgické účely pre kláštornú komunitu a veriacich, v čase svätenia kresťanských sviatkov. Z písomných prameňov je známe, že pred oltárom sv. Spasiteľa v západnom kostole celeburoval opát kláštora Angilbert omšu pre kláštornú komunitu a veriacich vo Veľkonočnú nedeľu.⁵⁷

Rovnako ako v Centule, bol aj v St. Gallen kostol zaplnený oltármi a „obrazmi“. V Centule bol v strede centrálnej časti kostola situovaný oltár sv. Kríža – *altare sanctae Crucis*, ktorý bol adorovaný vždy v sobotu poobede kláštornou komunitou, pričom na postranných tribúnach spievali deti – *schola*, zatiaľ čo veriaci boli v priestoroch po stranách, do ktorých prichádzali z exteriéru. Oproti Centule bol v St. Gallen oltár sv. Kríža spätý s dedikáciou Spasiteľovi – *altare Sancti Salvatoris ad Crucem*, oddeľujúci liturgický priestor rezervovaný pre mníchov a čas kostola prístupnú pre veriacich.⁵⁸ Hlavná os kostola, vytýčená oltárom Panny Márie a sv. Gallusa a oltárom sv. Petra, bola prerušená zastávkami na modlenie. V strede kostola bol oltár sv. Kríža a Spasiteľa, v ďalšom štvorcovom poli oltár sv. Jána Krstiteľa a sv. Jána Evanjelistu. Na základe Centuly je známe, že v kostole boli ďalej „obrazy“ (*imagines*) – „zastávky na modle-

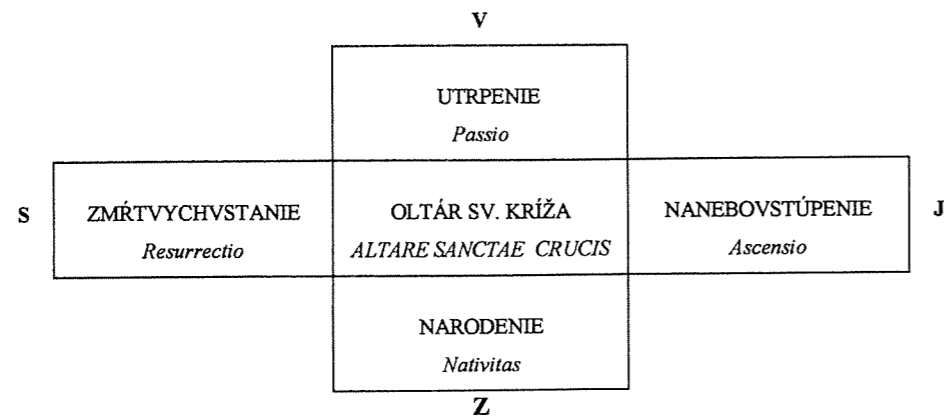


5. Výrez plánu kláštora St. Gallen s kostolom a kláštornými budovami mníchov (podľa C. Heitza 1980):

1. Kláštorný kostol - apside: a) oltár sv. Pavla, b) chodba krypty, c) sarkofág, d) hlavný oltár Panny Márie a sv. Gallusa; - Transept: e) oltár sv. Benedikta, f) oltár sv. Columbána, g) oltár sv. Filipa a Jakuba, h) oltár sv. Andreja; - Hlavná loď: i) lavice, j) ambona, k) oltár sv. Kríža, l) oltár sv. Jána Krstiteľa a sv. Jána Evanjelistu, m) krstiteľnica; - Severná loď: n) oltár sv. Štefana, o) oltár sv. Martina, p) oltár sv. Innocenta, q) oltár sv. (Lucie a Cecilie?); - Južná loď: r) oltár sv. Vavrinca, s) oltár sv. Maurícia, t) oltár sv. Sebastiana, u) oltár sv. (Agáty a Agnesy?); - Západná apside: v) oltár sv. Petra.

A – východný rajský dvor, B – v prizemí skriptorium s knižnicou v hornom podlaží, C – v prizemí sakristia so šatňou v hornom podlaží, D – príprava Svätosti oltárnej, E – západný rajský dvor, F – severozápadná veža s oltárom archanjela Michaela, G – juhozápadná veža s oltárom archanjela Gabriela, H – severný vstup pre bohatých, I – južný vstup pre žobrakov a zamestnancov, J – západný vstup pre pospolitý ľud, K – prístupová cesta západného vstupu.

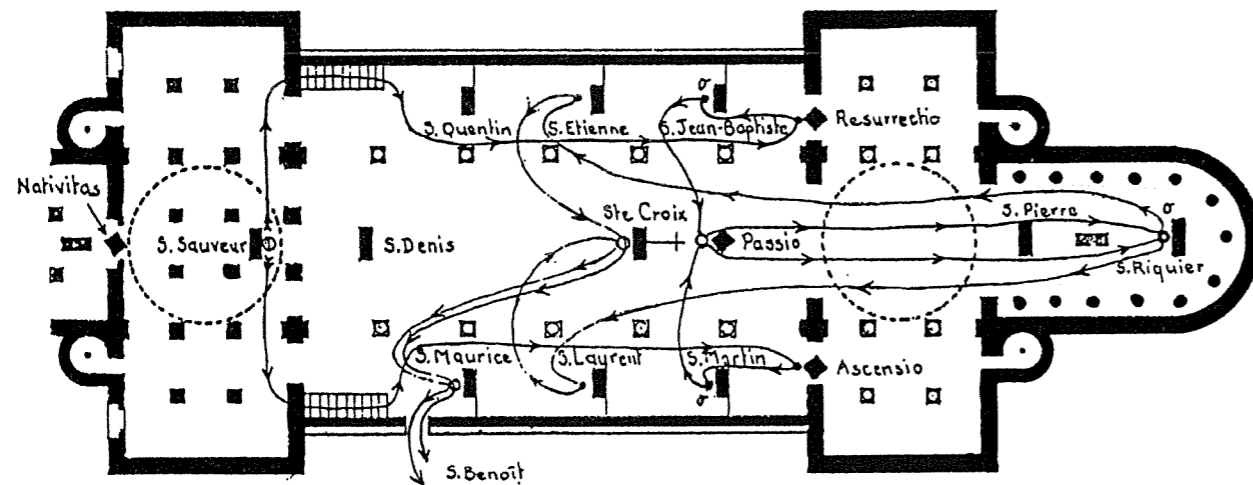
2. Kláštorný dvor - 3. Ohrievacia miestnosť - 4. Latríny - 5. Kúpeľ s prádelňou - 6. Refektár so šatňou - 7. Kuchyňa - 8. Pekáreň a pivovar - 9. Jedáleň s vínnou pivnicou - 10. Hovorňa



6. Centula (St. Riquier), kostol sv. Richaria a sv. Spasiteľa. Schéma rannej a večernej procesnej modlitby zobrazujúcej príchod od západného oltára pred oltár sv. Spasiteľa (podľa C. Heitza, 1974)

nie“, ktoré usmerňovali smer liturgickej procesie. Prvým zastavením bol obraz Narodenia Krista (NATIVITAS) v západnej časti kostola, za oltárom sv. Kríža bol obraz Utrpenia Ježiša Krista (PASSIO), v severnom transepte bolo Zmŕtvychvstanie (RESURRECTIO), oproti v južnej časti transeptu bolo Nanebovstúpenie (ASCENSIO) – t.j. koncepcia Kríža – symbolu Ježiša, od jeho narodenia až po jeho smrť na kríži. Na opačných stranách kríža sa objavili dve hlavné mystériá, na severnej strane symbolizujúcej noc – Zmŕtvychvstanie a na južnej strane svetla a slnka – Nanebovstúpenie. Kostol zdvojenej krížo-

vej dispozície teda predstavuje ideálny kríž [obr. 6]. Tieto obrazy – *imagines* boli akýmisi oratóriami, slúžiacimi kláštornej komunite na modlenie pred nimi.⁵⁹ V karolínskych kláštorných kostoloch existovala aj špecifická choreografia procesnej liturgie, určená len pre kláštornú komunitu. Napríklad večerná modlitba bola celebrovaná pred oltárom východného kostola, odkiaľ sa odobral celý zbor separovaný na dve časti po oboch stranách lode cez modlitebné zastávky až k oltáru sv. Kríža v strede lode. Ranná modlitba bola celebrovaná pred oltárom západného kostola, odkiaľ komunita smerovala k oltáru sv. Kríža

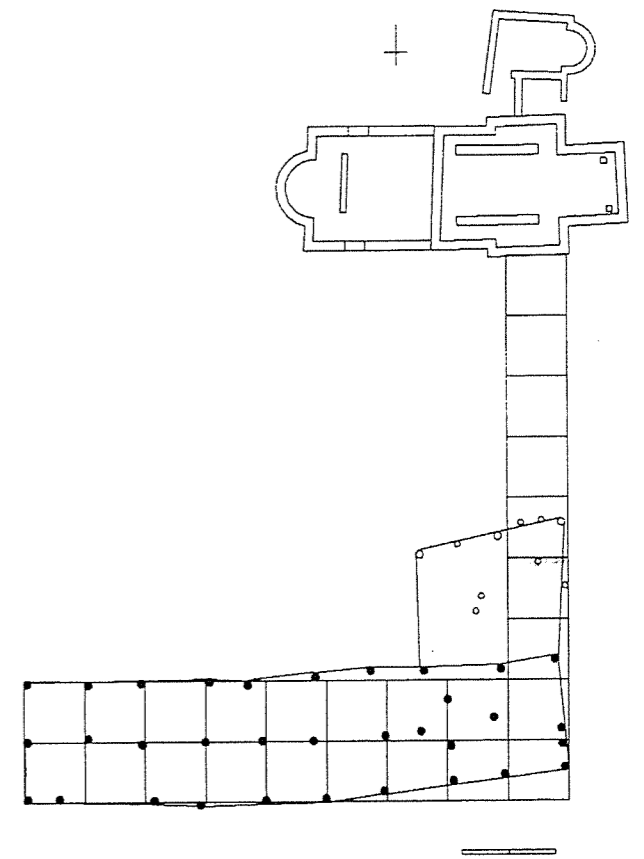


7. Schéma krížovej dispozície karolínskeho kostola na základe liturgických obrazov – “*imagines*” (podľa C. Heitza, 1974)

[obr. 7]. V prípade kresťanských sviatkov, ako napr. Veľkonočná nedeľa, sa všetky modlitby uskutočňovali v západnom kostole a boli určené aj pre veriacich z mesta.⁶⁰ Pre nich boli v západnom kostole vymedzené dva zvláštne prístupové vchody.

Kompozičný zámer sadskej baziliky ako dvojchórového kláštorného kostola v Sadoch možno dokázať aj inými argumentmi, napríklad tým, že pri výstavbe kostola sa pravdepodobne počítalo aj s úžitkovými kláštornými budovami. Hlavnou obytnou budovou konventu bola s najväčšou pravdepodobnosťou halová kolová stavba, ktorú možno podľa usporiadania budov v kláštore St. Gallen stotožniť s refektárom spojeným s dormitoriom a kuchyňou s jedálňou pre členov konventu. Táto budova je situovaná južne od kostola a rozmiestnenie operných kolov konštrukcie je totožné so základným modulom kríženia transeptu o veľkosti 13'. Stavba bola vymeraná najskôr od exteriérovej južnej steny transeptu vo vzdialenosti 7 modulov, t.j. 91' a kompozícia budovy pozostávala z dvoch radov deviatich modulových štvorcov, v ktorých rohoch boli umiestnené stĺpy nosnej konštrukcie [obr. 8]. Táto stavba bola pravdepodobne stavaná od západu na východ, čo potvrdzuje jej vychýlenie od štvorcovej siete východným smerom. Severná prístavba, ako už uviedol L. Galuška, bola pravdepodobne realizovaná neskôr a už sa neviazala na pôvodný projekt modulovej siete.

Ďalším argumentom, dokazujúcim dvojfázovú a nie príliš časovo vzdialenú výstavbu kostola podľa jedného plánu, je interpretácia hrobov zo západnej časti kostola. Už v prvej časti štúdiu som upozornil na fakt, že sa autor riadil vopred stanovenou premisou o výstavbe západnej časti kostola v druhej polovici 9. storočia, ktorú v súlade s V. Hrubým spojil s cyrilo-metodskou misiou. Z tohto dôvodu vyplynuli aj datovania hrobov zo západnej prístavby č. 175/59, 166/59 a 142/59 s inventárom typickým pre prvú polovicu 9. storočia, t.j. do tretej štvrtiny 9. storočia. Je teda zrejmé, že sa L. Galuška nevedel dôsled-



8. Modulová schéma konštrukcie budovy konventu v Sadoch (kresba autora grafickým programom AutoCAD)

ne vysporiadať s problémom datovania druhej fázy výstavby kostola a uspokojil sa so staršími závermi V. Hrubého. Podľa môjho názoru mohla byť druhá fáza výstavby objektu realizovaná ešte v priebehu prvej polovice 9. storočia a nemusel ju realizovať ten istý architekt, aj keď treba priznať, že bol menej erudovaný, lebo pri výstavbe použil dosť nekvalitnú maltu.

S činnosťou kláštora mohol súvisieť aj komplex zrubových stavieb na sever od kostola, ktoré autor označil podľa obytného charakteru budov ako sídlisko z druhej polovice 9. storočia. Keďže je všeobecne známe, že kláštory v stredoveku neboli len cirkevnými a vzdelanostnými centrami, ale aj inštitúciami s hospodárskymi aktivitami, dá sa aj toto sídlisko usporiadať do pravouhlého systému interpretovať ako súčasť

kláštora. Opäť možno ako vzor použiť ideálny plán St. Gallen, kde boli v severnej časti situované objekty zabezpečujúce chod kláštorného života, ako pekárne a rôzne remeselnícke dielne, ale aj obydlie opáta, škola a ubytovňa pre hostí.⁶¹ Podľa archeologických nálezov z obydli možno ako pekáreň označiť podľa konštrukcie kupolových pecí objekty č. II a VII. Objekt č. II však obsahoval aj známy olovený krížik s gréckym nápisom a niekoľko železných rydiel *stilov*, takže tento objekt mohol byť *scriptorium* alebo školou, pričom nedokladá „literárnu činnosť sídliska“, ale samotného kláštora! V žiadnom prípade nemožno za školu považovať západnú časť kostola, čo by bolo v protiklade ku všetkým známym stredovekým zvyklostiam. Ďalšie dva objekty č. X a XIV s výrobnými ohniskami obsahovali suroviny na spracovanie kovových výrobkov, takže mohlo ísť o kováčstvo, a v chate č. VIII sa nachádzala studňa. Ostatné objekty mohli byť tiež výrobnými dielnami, ako aj úžitkovými budovami kláštora.

Na základe vyššie uvedených konvergencií medzi karolínskymi reformovanými kláštornými kostolmi, najmä s ideálnym plánom St. Gallen sa domnievam, že s týmto monastickým hnutím súvisela aj funkcia sadského kostola. O kláštornej fundácii tohto kostola uvažovali už viacerí bádatelia, napr. J. Poulík.⁶² Tento fakt by koniec koncov potvrdzovala aj neskoršia povest „o drevenom kláštore na kopci, kde žili muži, ktorým hovorili *popé*“.⁶³ Preto stojí za uváženie, či sadský kláštorný kostol nesúvisel s činnosťou bavorského episkopátu, keď je známa správa, že pasovský biskup Reginhar pokrstil všetkých Moravanov okolo roku 831.⁶⁴ Centrom pasovskej misie preto mohol byť kláštor v Sadoch a k tomuto dátumu by bolo možné vzťahovať aj výstavbu kostola, aj keď mohol byť teoreticky založený kedykoľvek medzi rokmi 817–831.

Nie je vylúčené, že nápadná zhoda plánu St. Gallen so sadským kostolom, mohla byť do istej miery podmienená aj skutočnosťou, že ideálny

plán karolínskeho kláštorného kostola z koncilu v Indene/Aachene, bol neskôr skopirovaný knihovníkom Reichenau Régimbantom (známy plán St. Gallen), ktorý sa stal neskôr biskupom jednej z bavorských cirkevných metropolí – Regensburgu.⁶⁵ To však neznamená, že to bol práve Régimbert, ktorý bol tvorcom ideového plánu sadskej baziliky, nakoľko bol plán St. Gallen iste známy aj ostatným bavorským cirkevným inštitúciám.

Komplex cirkevných a úžitkových stavieb v Sadoch pri Uherskom Hradišti je doteraz jediným podrobne preskúmaným kláštorom z oblasti Velkomoravskej ríše. Ďalší kláštor sa predpokladá na úpätí hory Zobor pri Nitre, kde sa doteraz nachádzajú ruiny kláštora sv. Hyppolita z 18. storočia. Velkomoravský pôvod, resp. jeho založenie kniežatom Svätoplukom, dokladá *Kosmova kronika česká*.⁶⁶ Základy kláštora z 9. storočia zatiaľ neboli objavené, na základe patrocínia sa však predpokladá, že súvisel s aktivitami benediktínskeho kláštora v St. Pölten vo východnej marky.⁶⁷ Posledný kláštor je doložený na základe toponymného názvu „Klášteřisko“ v severnom predhradí hradiska „Valy“ pri Mikulčiciach, kde bola ešte v 17. storočí živá tradícia, že sa tu nachádzal kláštor sv. Egídia.⁶⁸ Z. Klanica tu objavil začiatkom osemdesiatych rokov 20. storočia drevenú rektangulárnu stavbu pozostávajúcu z palisádovej ohrady. Podľa nálezov rituálnych hrobov koní, ako aj typu stavby je skôr pravdepodobné, že stavba nemala kresťanský charakter, ale mohla byť pohanským chrámom.⁶⁹

POZNÁMKY

[1] J. CIBULKA: *Kostel v Modré u Velehradu a počátky křesťanství na Moravě*. Praha 1958; - J. POULÍK: *Dvě velkomoravské rotundy v Mikulčicích*. Praha 1963.

[2] L. GALUŠKA: *Uherské Hradiště – Sady. Křesťanské centrum Říše velkomoravské*. Brno 1996.

[3] V. NEKUDA (Rec.): *Luděk Galuška: Uherské Hradiště – Sady. Křesťanské centrum Říše velkomoravské*. *Archaeologia historica*, 22, 1997, s. 390.

[4] E. PAVLOVIČOVÁ: *On Chronology of Buttons Decorated by Plant Palmetto Motifs*, in: *Mitteldonaugebiet und Südosteuropa im frühen Mittelalter (6.–12. Jhdt.)*, 30. November – 1. Dezember 1993. Ed. T. Štefanovičová, Z. Ševčíková. Bratislava 1995, s. 104–112; - E. PAVLOVIČOVÁ: *K vypovedacej schopnosti gombíka u naddunajských Slovanov v 9. storočí*. *Slovenská archeológia*, XLIV, 1996, č. 1, s. 95–150.

[5] J. CIBULKA, c. d. (v pozn.1), s. 282. Najnovšie túto hypotézu vyvrátil D. TŘEŠTÍK: *Vznik Velké Moravy. Moravané, Čechové a střední Evropa v letech 791–871*. Praha 2000, s. 161.

[6] V. HRUBÝ: *Staré Město – Velehrad. Ústředí z doby velkomoravské říše*. Praha 1964, s. 25–26; - V. HRUBÝ: *Staré Město. Velkomoravský Velehrad*. Praha 1965, s. 202.

[7] J. CIBULKA: *První tři velkomoravské kostely objevené na hradišti u Mikulčic, jejich význam a otázka velkomoravského hrobu*, in: *Solunští bratři. 1100 let příchodu byzantské misie sv. Cyrila a Metoděje na Moravu*. Praha 1963, s. 154–158.

[8] J. CIBULKA: *Początki chrześcijaństwa na Morawach*. Warszawa 1967, s. 60–61.

[9] G. BANDMANN: *Mittelalterliche Architektur als Bedeutungsträger*. Berlin 1951, s. 197–198.

[10] R. KRAUTHEIMER: *Introduction to an "Iconography of Medieval Architecture"*, in: *Studies in Early Christian, Medieval and Renaissance Art*. London 1971, s. 121.

[11] Z. KLANICA: *Náboženství a kult, jejich odraz v archeologických pramenech*, in: *Velká Morava a počátky československé státnosti*. Praha – Bratislava 1985, s. 121.

[12] F. OSWALD, L. SCHAEFER, H. R. SENNHAUSER: *Vorromanische Kirchenbauten. Katalog der Denkmäler bis zum Ausgang der Ottonen*. München 1966, s. 59.

[13] A. AVENARIUS: *Byzantská kultura v slovanskom prostredí v VI. – XII. storočí. K problému recepcie a transformácie*. Bratislava 1992, s. 59–60.

[14] V. RICHTER: *Les "basiliques" Grand-Moraves*. Sborník prací Filosofické fakulty brněnské univerzity, E 10, 1965, s. 215–217.

[15] W. JACOBSEN: *Gab es die karolingische "Renaissance" in der Baukunst?* *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 51, 1988, s. 323–324; - W. JACOBSEN: *Die Renaissance der frühchristlichen Architektur in der Karolinger Zeit*, in: Ch. STIEGEMANN, M. WEMHOFF (Eds.): 799. Kunst und Kultur der Karolinger-

zeit. Karl der Grosse und Papst Leo III. in Paderborn. Beiträge zum Katalog der Ausstellung, Paderborn 1999. Mainz 1999, s. 623–642.

[16] V. Richter, c. d. (v pozn.14), s. 217–220.

[17] Existenciu transeptu jednoznačne poprel v ďalšej svojej práci z toho istého roku – V. RICHTER: *Die Anfänge der grossmährischen Architektur*, in: *Magna Moravia. Sborník k 1100. výročí příchodu byzantské misie na Moravu*. Praha 1965, s. 222, pozn. 414.

[18] J. POŠMOURNÝ: *Chrám cyrilometodějské na Velké Moravě*. Umění, I, 1953, s. 44; - J. POŠMOURNÝ: *Stavební umění velkomoravské říše*. *Architektura ČSSR*, 20, 1961, s. 134; - J. POŠMOURNÝ: *Cirkevní architektura Velkomoravské říše*. Umění, XII, 1964, s. 187–202.

[19] A. MERHAUTOVÁ-LIVOROVÁ: *Antické tradice ve velkomoravské architektuře*. Umění, XIX, 1971, s. 497.

[20] Z. Klanica, c. d. (v pozn.11), s. 124–136.

[21] A. Avenarius, c. d. (v pozn.13), s. 59–60.

[22] VITRUVIUS: *Deset knih o architektuře*. Praha 1979, s. 79.

[23] J. HUBERT: *L'art pré-roman*. Paris 1938.

[24] P. CHEVALIER: *Salona II. Ecclesiae Dalmatiae. L'architecture paleochrétienne de la province romaine Dalmatia*. Paris – Rome 1996, s. 51.

[25] V písomných prameňoch je porfyrit doložený aj pri výzdobe oltárov, napr. v Lorsch - J. von SCHLOSSER: *Schriftquellen zur Geschichte der karolingischen Kunst*. Wien 1892, s. 51 (Praef. Helwicii ad. Cron. Laurisham, p. 88: ".../ unum retro altare maius, cui applicatum et contiguum est, habens descensum in cryptam, in qua marmor ingens porphyreticum pulcherrimum").

[26] J. POULÍK: *Výsledky výzkumu na velkomoravském hradišti „Valy“ u Mikulčic*. Památky archeologické, XLVIII, 1957, s. 264–265.

[27] Napr. v Compiègne, Mainzi, Paderborne – Ch. Stiegemann, M. Wemhoff, c. d. (v pozn.15), zv. 1, s. 98, kat. II.57; s. 104, kat. II.65; s. 128, kat. III.5; alebo v Corvey - *Ibidem*, zv. 2, s. 566–577, kat. VIII.49, 50.

[28] J. von Schlosser, c. d. (v pozn.25), s. 4–5 (Hrabanus Maurus / De universo XXI, 2: ".../ fictilium operum ad parietes et fundamenta coctis laterculis, ad tecta imbriculis tegulisque aptantur"); - s. 183 (Vita sancti Benedicti Anian, c. 10 "... Non enim ornatis parietibus tegulisque rubentibus, vel pictis laquearibus, sed stramine vilique maceria cooperire, vel fasere domos decreverat").

[29] H. STEUER: *Bewaffnung und Kriesführung der Sachsen und Franken*, in: Ch. Stiegemann, M. Wemhoff, c. d. (v pozn.15), s. 320.

[30] Napr. hrob č. 188 v Soeste a hrob č. 134 v Lembecku – H. WESTPHAL: *Die Sachsenkriege*, in: Ch. Stiegemann, M. Wemhoff, c. d. (v pozn.15), zv. I, s. 284, kat. V.27, s. 307, kat. V.79; alebo dvojhrob č. 217 v Schortens – *Steuer*, c. d. (v pozn.29, 1999), s. 313.

[31] J. POŠMOURNÝ: *Památky velkomoravské architektury v oblasti Starého Města u Uherského Hradiště*, in: Z dějin Slovanů na území ČSSR. Sborník studií u příležitosti oslav 20. výročí prvního objevu velkomoravské zděné církevní stavby ve Starém Městě „Na valách“. Uherské Hradiště 1971, s. 117.

[32] *V. Richter*, c. d. (v pozn.14), s. 223.

[33] *G. Bandmann*, c. d. (v pozn.9), s. 197-198.

[34] *Ibidem*, s. 199-200.

[35] *Ibidem*, s. 197.

[36] R. KRAUTHEIMER: *The Carolingian Revival of Early Christian Architecture*, in: *Studies in the Early Christian, Medieval and Renaissance Art*. London 1971, s. 207-209.

[37] R. KRAUTHEIMER: *The Transept in the Early Christian Basilica*, in: *Studies in the Early Christian, Medieval and Renaissance Art*. London 1971, s. 59-60.

[38] *Ibidem*, s. 60-62.

[39] Tento spôsob plánovania stavby je doložený napr. u ideálneho plánu kláštorného kostola v St. Gallen – C. HEITZ: *L'architecture religieuse carolingienne*. Paris 1980, s. 110-111.

[40] Modul je v ranostredovekej architektúre chápaný ako základná konštrukčná a symbolická veličina, ktorá mohla pozostávať aj z menších častí. Toto chápanie však nemá nič spoločného s antickým antropometrickým modulom, ktorý bol síce tiež konštrukčnou veličinou, ale predstavoval istú najmenšiu nedeliteľnú jednotku, vytvárajúcu väčší celok.

[41] *R. Krautheimer*, c. d. (v pozn.36, 1971), s. 209-212.

[42] *C. Heitz*, c. d. (v pozn.39), s. 101.

[43] *R. Krautheimer*, c. d. (v pozn.36), s. 244, pozn. 83.

[44] *C. Heitz*, c. d. (v pozn.39), s. 108.

[45] *Ibidem*, s. 119.

[46] W. BRAUNFELS: *Abendländische Klosterbaukunst*. Köln 1969, s. 53-55.

[47] *C. Heitz*, c. d. (v pozn.39), s. 108-112.

[48] *W. Jacobsen*, c. d. (v pozn.15, 1988), s. 343.

[49] *Ibidem*, s. 341-342.

[50] J. SAUER: *Symbolik des Kirchengebäudes und seiner Ausstattung in der Auffassung des Mittelalters*. Das Münster, 1964, s. 89-90.

[51] *Ibidem*, s. 70, 79.

[52] C. HEITZ: *Mathématique et architecture. Proportions, dimensions systématiques et symboliques dans l'architecture religieuse du haut Moyen Age*, in: *Musica e Arte figurativa nei secoli X-XII. Atti del XIII Convegno di studi, Todi 15-18 ottobre 1972. Todi 1973*, s. 191; - C. HEITZ: *Symbolisme et architecture. Les nombres et l'architecture religieuse du haut Moyen Age*, in: *Settimate di studio dell Centro italiano di studi sull'alto medioevo. Spoleto 3-9 aprile 1975. Spoleto 1976*, s. 393.

[53] *V. Hrubý*, c. d. (v pozn.6, 1964), s. 205-206.

[54] C. HEITZ: *Architecture et liturgie procesionelle à l'époque préromane*. *Revue de l'art*, 24, 1974, s. 31.

[55] *F. Oswald, L. Schaefer, H. R. Sennhauser*, c. d. (v pozn.12, 1966), s. 278, 311, 320, 272.

[56] *V. Richter*, c. d. (v pozn.14), s. 224; - *A. Merhautová-Livorová*, c. d. (v pozn.19), s. 497; - E. L. HAVLÍK: *Velegrad*, in: *Staroměstská výročí*. Brno 1990, s. 86.

[57] C. HEITZ: *Nouvelles interprétations de l'art carolingien*. *Revue de l'art*, 18, 1968, s. 108-109.

[58] *C. Heitz*, c. d. (v pozn.54), s. 32-33.

[59] *Ibidem*, s. 36-37.

[60] *Ibidem*.

[61] *C. Heitz*, c. d. (v pozn.39), s. 256-259.

[62] *J. Poulik*, c. d. (v pozn.1), s. 121.

[63] *V. Hrubý*, c. d. (v pozn.6, 1965), s. 77.

[64] D. BARTOŇKOVÁ: *Latinské prameny k dějinám Velké Moravy I*. Praha 1964, s. 48-49.

[65] *C. Heitz*, c. d. (v pozn.39), s. 110.

[66] „Téhož roku Svatopluk král moravský – jak se všeobecně vypravuje – zmizel uprostřed svého vojska a nikde se již neobjevil. Pravda však je, že přišel sám k sobě uznal, že nespraved-

livě a jaksi zapomněv dobrodini pozdvihl zbraně proti svému pánu, císaři Arnulfovi, jehož synu byl kmotrem a jenž mu podrobil nejen Čechy, ale i jiné země odtud až k Odře a odtamtud do Uher a k řece Hronu. Želje toho, za temna půlnočního vsedl, nikým nepozorován, na koně, projel svým táborem a uchýlil se na jedno místo na stráni hory Zobor, kde kdysi s jeho podporou a pomocí vystavěli tři poustevníci ve velikém a nepřístupném lese kostel.“ - M. BLÁHOVÁ, Z. FIALA: *Kosmova kronika česká*. Praha 1972, s. 34.

[67] A. RUTTKAY, M. SLIVKA: *Cirkevné inštitúcie a ich úloha v sídliskovom a hospodárskom vývoji Slovenska v stredoveku*. *Archaeologia historica*, 10, 1985, s. 335.

[68] Z. KLANICA: *Křesťanství a pohanství staré Moravy*, in: *Svatopluk 894-1994. Materiály z konferencie organizovanej Archeologickým ústavom SAV v Nitre v spolupráci so Slovenskou historickou spoločnosťou pri SAV Nitra*, 3.-6. október 1994. Ed. R. Marsina, A. Ruttkay. Nitra 1997, s. 106.

[69] Z. KLANICA: *Mikulčice – Klášteřiško*. *Památky archeologické*, LXXVI, 1985, s. 474-539.

The Great Moravian Monastery Churches

(Summary)

The paper deals with the problem of the L. Galuška's interpretation of Ecclesiastical buildings situated on the mount Sady near Uherské Hradiště. The most problematic part of his book is the analysis of the genesis and origin of the east and west part of the main church. Galuška assumed that the eastern part of the church consisting of the three-nave basilica had been built by Passau and Aquileia's missionaries in the beginning of the 9th Century. The essential mistake of his hypothesis was that he presumed that the eastern church had been laid out without the transept. The well-known disposition might have been arisen from the change of the original project during the construction. In accordance with V. Hrubý he was convinced that the western part of the church had been built later, after the year 863, after the arrival of the Byzantine mission of Cyrilus and Methodius. He adjusted the origin of the graves situated in the interior of the western part of the church according to that dating.

The author analysis the basic presumptions of the Galuška's interpretation which came from the incorrect results of the previous researchers. He criticised for example the conclusions published by J. Cibulka concerning the origin of the church with the cross disposition which might have been derived from the mausoleum Galla Placidia in Ravenna from the 5. Century. As a matter of fact that hypothesis is hardly feasible because the cross-shaped basilica (such as one in Sady) was already created during the Constantinian period, i.e. St. John basilica in Laterano. In G. Bandmann's and R. Krautheimer's opinions this type had been spread out all over the Christian World. The basilica was used in the Mediterranean as well as in the western Pre-Romanesque architecture. The main idea of

the author is the presumption that Sady were laid out to be the double choir church, such as the carolingian monastery churches in St. Gallen, Reichenau-Mittelzell, Einhard's basilicas, Münstereifele and many others which were built after the reformation of monasteries that had taken place in Inden/Aix-la Chapelle 816-817 under the leadership of Benedict of Anian.

The supporting ideas of this paper are based on the presumption that the main parts of the church in Sady, e.g. eastern and western parts, were built in two phases in the first half of the 9. Century, such as the churches in Fulda or Reichenau-Mittelzell. It seems that the basic construction point was a system of squares that correspond to the final length of the whole church. This system of the construction planning is the same as the one of the reform carolingian churches i.e. the ideal project of St. Gallen. This can be proved by the dedication of the Sady church.

From the written documents from the 10th - 13th Centuries it is known that some churches of Holy Virgin and St. Peter were situated on a hill, not far from the Kunovice village. In contrast to many other researchers the author supposes that both dedications are connected with the Sady church. This idea can be supported again by the carolingian monastery churches whose eastern part used to be dedicated to Holy Virgin and the western part to St. Peter by *Romano more*.

All things considered it is probable that the Sady church was originally the monastery church closely connected to the bishop residence in Passau, which used to be the missionary center for the Moravia empire during the first half of the 9. Century.

Vplyv Martina Schongauera na Majstra MS

Martin ŠUGÁR

Majster MS je anonymný umelec z obdobia okolo roku 1500. Jeho pôvod ani počet zachovaných diel z jeho tvorby neboli ešte jednoznačne dokázané aj napriek tomu, že už viac ako jedno storočie sú predmetom umeleckohistorického výskumu.

S určitou možnosťou možno tvrdiť, že iba v prípade štyroch tabúl pašiového cyklu (*Kristus na Olivovej hore, Nesenie kríža, Ukrižovanie a Zmŕtvychvstanie*) ide o vlastné diela Majstra MS. Na poslednej z nich sa nachádza monogram MS so značkou, vedľa ktorého bol pri reštaurovaní v roku 1915 objavený letopočet 1506.¹

Pašiový cyklus a tabuľu s *Narodením* vlastnili Coburgovci vo Svätom Antone. Všetky odkúpil prímás Uhorska János Simor (1813-1891) pre svoju zbierku v Ostrihome a *Narodenie* pre farský kostol vo Svätom Antone.² Inde sa uvádza, že *Narodenie* získal farský kostol vo Svätom Antone v roku 1910; záznamy o predchádzajúcich vlastníkoch sa nezachovali.³ V súčasnosti sa *Pašiový cyklus* nachádza v zbierkach Kresťanského múzea v Ostrihome⁴ a tabuľa s *Narodením* v kostole vo Svätom Antone.⁵

Tabuľu s *Navštívením* našiel na povale kostola v Banskom Studenci akýsi robotník. Vzal ju do záložne v Banskej Štiavnici, ale nebol schopný získať ju späť.⁶ V roku 1902 ju odkúpilo budapeštianske Szépművészeti Múzeum od Józsefa Krauza.⁷ Údaje o tom, kedy a akým spôsobom tabuľu získala Maďarská národná galéria, nie sú publikované.

Ferenc Maszlaghy v roku 1891 označil *Pašiový cyklus* za dielo Martina Schongauera na základe štýlovej analýzy a monogramu MS (letopočet 1506 mu nebol známy).⁸ Herman Voss v roku 1907 túto atribúciu odmietol. Poznal len tabuľu s *Navštívením*, ktorú porovnával s malbami na hlavnom oltári v kostole Sv. Martina a sv. Jána vo Schwabachu. Určil nemecký pôvod diela a navrhol stotožniť Majstra MS s grafikom Majstrom MZ⁹ (Matthäusom Zaisingerom).¹⁰

Ernst Buchner hľadal súvislosti medzi tabuľami Majstra MS a juhonemeckou tabuľovou maľbou na prelome 15. a 16. storočia. Atribuoval ich augsburskému maliarovi Jörgovi Breuovi st. Zaradil ich do prechodného obdobia jeho tvorby, medzi fázu poznačenú ešte gotikou a mladšiu fázu, ktorá už znamenala výrazný posun k renesancii.¹¹ K súboru tabúl Majstra MS (alias Jörga Breua st.?) priradil *Klaňanie Troch kráľov* z Musée des Beaux Arts v Lille.¹² Stotožnenie Majstra MS a Jörga Breua st. neobstalo najmä z hľadiska compatibility biografických a historických údajov; na druhej strane tabuľa s *Klaňaním Troch kráľov* je niektorými historikmi umenia až doposiaľ považovaná za dielo Majstra MS.¹³

Miklós Mojzer sa pokúsil v roku 1974 atribuovať Majstrovi MS tabuľu so *Snimaním z kríža* v Toruni, datovanú do obdobia okolo roku 1500, no jeho hypotéza zostala bez odozvy.¹⁴

V roku 1931 István Genthon zostavil z tabúl Majstra MS rekonštrukciu hlavného oltára kos-



1. Majster MS: Kristus na Olivovej hore, 1506. Keresztény Múzeum, Ostrihom

tola sv. Kataríny v Banskej Štiavnici. V skrini oltára sa mala nachádzať socha Panny Márie s Ježiškom, sprevádzaná sochami sv. Barbory a sv. Kataríny.¹⁵ Oltár mal mať jeden pár pohyblivých krídel. Na ich vnútornej strane mali byť zobrazené výjavy zo života Panny Márie a Kristovho



2. M. Schongauer: Kristus na Olivovej hore (B.9) z cyklu Pašie, detail (stranovo prevrátené)

detstva – vľavo hore Zvestovanie P. Márii (nezachované), pod ním Navštívenie, vpravo hore Narodenie a pod ním Klaňanie Troch kráľov (nezachované). Na vonkajšej strane krídiel sa mali nachádzať štyri scény Pašiového cyklu (vľavo hore Kristus na Olivovej hore, vedľa neho Nesenie kríža, vľavo dolu Ukrižovanie a vedľa Zmŕtvychvstanie).¹⁶

Rozmery tabúl a sôch, záznamy len o sochárskej výzdobe neskôr rozobraného hlavného oltára v kostole sv. Kataríny a nález čapov i zvyšky zlátenia na zadných stranách niektorých tabúl priviedli Miklósa Mojzera k novej hypotetickej rekonštrukcii oltára.¹⁷ V skrini sa mala nachádzať trojica sôch – P. Mária, sv. Katarína a sv. Barbora. Oltár mal mať jeden pár pohyblivých a jeden pár pevných krídel. Na pohyblivých krídlach mali byť z vnútornej strany upevnené na zlátenom pozadí reliéfne figúry svätcov, čo sa predpokladá na základe zachovaných zvyškov čapov na zadných stranách tabúl s *Nesením kríža* a *Ukrižovaním*. Otvorený oltár teda skutočne mohol vyzeráť ako výlučne sochárske dielo. Na krídlach zatvoreného oltára sa nachádzali malby zoradené do dvoch horizontálnych pásov, hore so štyrmi mariologickými scénami – zachované len *Navštívenie* a *Narodenie*; chýbajú *Zvestovanie* a *Klaňanie Troch*

kráľov (rekonštrukcia počíta s tabuľou z Lille) a v spodnom páse so štyrmi pašiovými scénami. Miklós Mojzer na základe archívneho materiálu predpokladá, že by malo ísť o hlavný oltár v kostole Panny Márie (Starý Zámok) v Banskej Štiavnici.¹⁸

Slabou stránkou oboch hypotetických rekonštrukcií oltára bola veľká tolerancia štýlových rozdielov medzi tabuľami. Iné názory, ktoré rozdiely zdôrazňovali (napríklad Anton Hekler bol presvedčený o tom, že by malo ísť o spoločné dielo dvoch majstrov),¹⁹ zostali marginalizované.

Podľa Miklósa Boskovitsa najdôležitejšiu časť oltára tvorila práve sochárska výzdoba, ktorá viac súvisí s domácim vývojom.²⁰ Svoje tvrdenie o podiele viacerých rúk na vzniku tabúl dokladá odlišnou perspektívou na *Narodenie* a *Ukrižovanie*, ktoré v rekonštruovanej podobe oltára tvorili jedno pohyblivé krídlo. Ďalej v tejto súvislosti poukazuje na odlišnú kvalitu znázornenia drapérie a na zmenu zobrazenia tvaru krížov na Golgote v pozadí *Nesenia kríža* a *Zmŕtvychvstania*.²¹ O tvorcovi tabuľových maliieb predpokladá, že neboli domáceho pôvodu, ale východiská ich tvorby hľadá v tabuľovom maliarstve vo Švábsku (Bartholomäus Zeitblom).²² Boskovits súhlasí s Mojzerovou hypotetickou rekonštrukciou oltára, trvá však na staršom názore, že by malo ísť o hlavný oltár z kostola sv. Kataríny v Banskej Štiavnici, ktorý vznikol v domácej rezbárskej dielni, realizujúcej zákazky pri prestavbách a novostavbách sakrálnych stavieb v meste.

Zsuzsa Urbachová sa popri ikonografickej analýze tabule *Navštívenia* pokúsila zodpovedať aj otázku štýlového pôvodu jej tvorcu. Dospela k obdobnému záveru ako Miklós Boskovits; v tvorbe Majstra MS dokázala vplyv nizozemského maliarstva (Rogier van der Weyden) sprostredkovaný cez Norimberg, príp. cez švábsko-franské maliarstvo.²³

V roku 1997 bola uverejnená rozsiahla reštaurátorská správa, ktorá priniesla konečné zhodnotenie viacerých domniek.²⁴ Porovnaním roz-

merov dosiek, z ktorých sú zostavené tabule s *Navštívením* a *Nesením kríža* sa zistilo, že obe boli súčasťou jedného pohyblivého krídla, ktoré bolo neskôr rozdelené na dve časti.²⁵ Tým sa však Mojzerova rekonštrukcia oltára potvrdila iba čiastočne. Tabule s *Narodením* a *Kristom na Olivovej hore*, ktoré tiež mali pochádzať z jedného krídla, neboli podrobené obdobnému prieskumu.

Na základe röntgenových snímok sa zistilo, že tabule *Pašiového cyklu* boli načrtnuté tenšou líniou, ich podkresba je podrobnejšia, na rozdiel od *Navštívenia*, kde je uvoľnenejšia, maliarskejšia, robená ťahmi širšieho štetca.²⁶

Najrozsiahlejšie porovnávacie analýzy tabúl s pašiovými scénami Majstra MS s grafickou tvorbou konca 15. a začiatku 16. storočia priniesli štúdie Miklósa Mojzera a Edit Pogány-Balázsovej.²⁷ Vo viacerých prípadoch možno s nimi súhlasiť; Schongauerove a Dürerove grafické listy, ktoré predložili, preukazujú zrejmy vzťah k tabuľiam Majstra MS. K ostatným (najmä obrazové analógie z prostredia Florencie a Benátok a ich okruhov), treba byť kritický – nemožno ich uznať ako priamy zdroj štýlu Majstra MS.

Pri analýze kompozície tabule *Krista na Olivovej hore* môžeme uvažovať o inšpirácii Majstra MS grafickým listom s rovnakou ikonografickou témou od Martina Schongauera (B.9). Majster MS vo svojom diele položil dôraz na postavu Krista klačiaceho pred bralom, no samotnú postavu Krista ani bralo neprebral. Pri vykresľovaní hláv spiacich apoštolov sv. Petra a sv. Jakuba St., podporených rukou, môžeme hovoriť o vernej citácii zrkadlovo prevrátenej predlohy.

Kompozícia tabule sa od Schongauerovej odlišuje predovšetkým tým, že Majster MS situoval do pozadia výjavu krajinársky motív. Preto môžeme uvažovať aj o inšpirácii grafickým listom Albrechta Dürera s rovnakou ikonografickou témou (B.6). Tento predpoklad potvrdzujú ďalšie motívy, ktoré sa tiež objavujú u Majstra MS – rozvrhnutie postáv spiacich apoštolov v



3. Majster MS: *Nesenie kríža*, 1506. Keresztény Múzeum, Ostrihom

popredí kompozície, v pozadí výrez so skupinou vojakov vedených Judášom a vysoké pohorie, na ktorého úpätí sa nachádza mesto. Rozdiel medzi kompozíciou Majstra MS a Dürerovou je práve v zdôraznení ústrednej postavy Krista s bralom, ktoré dominujú zas na grafickom liste Martina Schongauera. Teda tabuľa Majstra MS tvorí prienik medzi dvoma kompozičnými typmi – figurálnym Schongauerovým a krajinárskym Dürerovým.

Edit Hoffmannová v roku 1937 prvá predložila konkrétny príklad inšpirácie Majstra MS grafickou tvorbou Albrechta Dürera. Postavu sv.



4. M. Schongauer: *Velké Nesení kríže* (B.21), detail (stranovo prevrátené)

Jána Evanjelistu zobrazil podľa ženskej postavy z listu *Oplakávanie Krista* z cyklu „Velké Pašie“ (B.13).²⁸ Zdôraznila však, že majster si predlohu prispôbil svojim predstavám natolko, že dürerovský prvok sa dá sotva rozoznať.

Obdobným spôsobom si Majster MS prispôbil aj postavu omdlelej Panny Márie z grafického listu *Snímanie z kríža* Albrechta Dürera (B.12) pre zobrazenie spiaceho sv. Petra. Ide predovšetkým o motív veľkých polkruhových oblúkov drapérie, ktorú majster rozvinul do veľkej esovky obiehajúcej okolo tela apoštola. Výsledkom nie je len kaligrafický efekt, ale aj priestorový účinok, ktorý zbavuje postavu sv. Petra plošnosti, ovládajúcej celé popredie tabule.

Nezvyčajne vysoko zdvihnuté ruky Krista sa objavujú analogicky na liste *Sv. Ján Evanjelista*



5. M. Schongauer – okruh: *Príprava na ukrižovanie*, okolo 1470-80

hltá knihu z cyklu „Apokalypsa“ Albrechta Dürera (B.70). Porovnaním oboch diel možno nájsť rovnaké znaky v znázornení drapérie. Vo vnútorných častiach odevu sv. Jána Evanjelistu sa zalamuje do malých, hlbokých, husto riasených záhybov. U Majstra MS sa objavujú predovšetkým na postave Krista. Drapéria sv. Jána na tabuli Majstra MS je mäkká, určená neprerušene prebiehajúcou obrysovou líniou. Prienik medzi „tvrdou“ a „mäkkou“ modeláciou drapérie predstavujú záhyby pláštá sv. Petra.

Nesenie kríža znázornil Majster MS ako mnohofigurálnu, takmer neprehľadnú scénu, odohrávajúcu sa na svahu kopca. V strede tabule sa otvára úzky priehľad na ostré štíty hôr na horizonte. Pomocou neho sa majstrovi podarilo prehĺbiť priestor v kompozícii tabule, ktorý by bol inak veľmi plytký.

Kristov kríž v tvare písmena T, rebrík a kopia opretá o rameno vojaka, tvoria kompozičnú schému v tvare tupouhlého trojuholníka, ktorú majster prebral z grafiky Martina Schongauera tzv. *Velké Nesení kríže* (B.21). Zrkadlovo ju

obrátil a priečne brvno kríža sa stalo jednou z odvesien trojuholníkovej kompozície. Touto, na prvý pohľad nepodstatnou zmenou dosiahol zmenu charakteru celej udalosti. Tabuľa Majstra MS nie je znázornením nesení kríža. Nahnutím priečneho brvna kríža dopredu sa dej zastavil – Kristus padol pod krížom.

Komplikovaná kompozícia tabule s *Nesením kríža* poukazuje na premenu z rozprávačského prístupu na kontemplatívny charakter podania pašiovej scény. Majster to dosiahol viacerými spôsobmi. Najzreteľnejším z nich je kontrast medzi mnohostou a rôznostou prudkých gest a pohybov a intenzitou emócií postáv v partiách za postavou Krista a Kristom samým, ktorý leží takmer bezvládne celkom na spodnom okraji tabule, akoby na dne svojich ľudských možností. Na ostrihomskej tabuli s *Kristom na Olivovej hore* sa kontemplatívny prvok prejavil v hierarchickej kompozícii a „zabudovaním“ postáv do plochy.

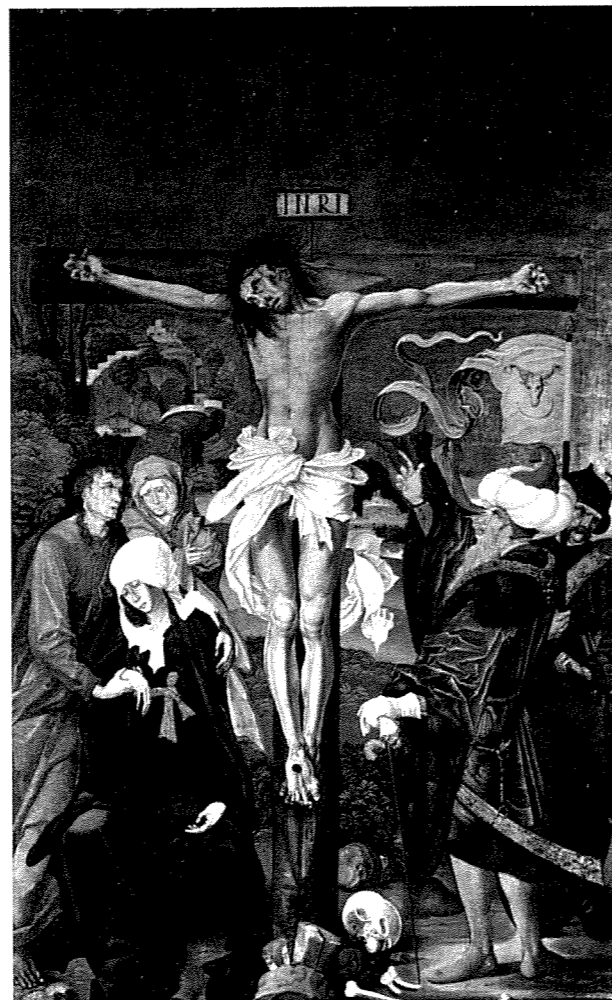
Kompozícia *Nesenia kríža* je charakteristická svojou vertikálnosťou, ktorú posilňuje nielen

vysoko položený horizont, ale aj postava vojaka stojaceho pri pravom okraji. Miklós Mojzer našiel predlohu pre túto postavu na grafike Albrechta Dürera *Martýrium sv. Kataríny* (B.120).²⁹ Rozkročený vojak zobrazený zozadu predstavuje typ, ktorý sa v Dürerovej tvorbe objavuje viac rázy (napríklad na *Nesení kríža* z cyklu „Veľké Pašie“, B.10). *Príprava na ukrižovanie*, kresba z okruhu Martina Schongauera dokazuje, že tento typ postavy vychádza zo Schongauerovej tvorby. Porovnanie skupiny postáv okolo Panny Márie tiež potvrdzuje toto prepojenie.

Pohyb vojaka na tabuli Majstra MS, zaháňajúceho sa povrazom, predstavuje takmer zrkadlový obraz pohybu vojaka pred ním, ktorý napráva priečne brvno kríža. Zrkadlová kompozícia postáv sa objavuje často v scénach bičovania Krista (napr. Martin Schongauer, *Bičovanie Krista* z cyklu „Pašie“, B.12). Tento kompozičný princíp použil aj Majster MS, keď medzi vojakov namiesto stĺpa s Kristom umiestnil oblé brvno kríža.

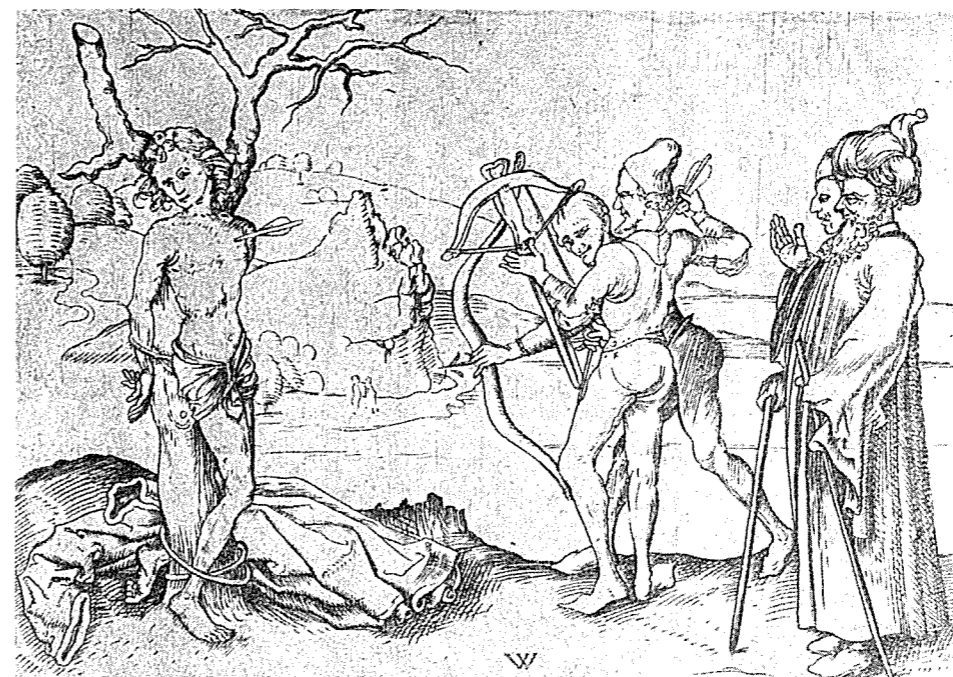
Aj grafika Antonia Pollaiuola *Boj nahých mužov* (B.2), ktorú ako možné východisko kompozície postáv na tabuli Majstra MS proponoval Miklós Mojzer,³⁰ zrkadlovo znázorňuje dvoch zápasiacich mužov. Ide však o dielo, ktoré zrkadlovité znázornenie pohybu postáv využíva v úplne odlišných intenciách ako Schongauer či Majster MS. Pollaiuolov prístup je dokladom záujmu umelca o kresebnú štúdiu anatómie ľudského tela. „Zrkadlo“ nastavuje svojim postavám preto, aby mohol ich pohyb pochopiť výtvarnými prostriedkami v čo najväčšej úplnosti. Schongauer a Majster MS využívajú zrkadlový obraz pohybu so záujmom o vyvolanie dynamického efektu.

Miklós Mojzer tvrdí, že zdrojom pre komplikovanú polohu Krista pod krížom bol Mantegnov umierajúci *Orfeus* v *Camera Picta* v Mantove.³¹ Jeho názor odmietam, pretože nepredpokladám cestu Majstra MS do Talianska, navyše je otázne, či by mu bolo toto dielo prístupné. Domnievam sa, že Majster MS použil grafickú predlohu z okruhu Schongauerovej, alebo sko-



6. Majster MS: *Ukrižovanie*, 1506. Keresztény Múzeum, Ostrihom

rej Dürerovej grafickej tvorby. Dva grafické listy Albrechta Dürera z cyklu „Malé Pašie“ – *Posmievanie sa Kristovi* (B.30) a *Nesenie kríža* (B.37) – priamo poukazujú na kompozíciu tela Krista pod krížom na tabuli v Ostrihome. Jeho ruka opierajúca sa o kameň by mohla mať svoju priamu predlohu v rovnakom motíve na Dürerovom *Nesení kríža*. Postava muža sediaceho na zemi na *Posmievaní sa Kristovi* by mohla byť zrkadlovým predobrazom celej kompozície Krista od Majstra MS. Dürerove grafiky však vznikli o dva až tri roky neskôr, po roku 1506. Avšak postava apoštola na obraze *Smrť Panny Márie*



7. Václav z Olomouca: *Martýrium sv. Šebastiána* (B.29-A)

(1480) od Huga van der Goes dokazuje, že znova sa stretáme so starším a široko rozšíreným kompozičným typom.

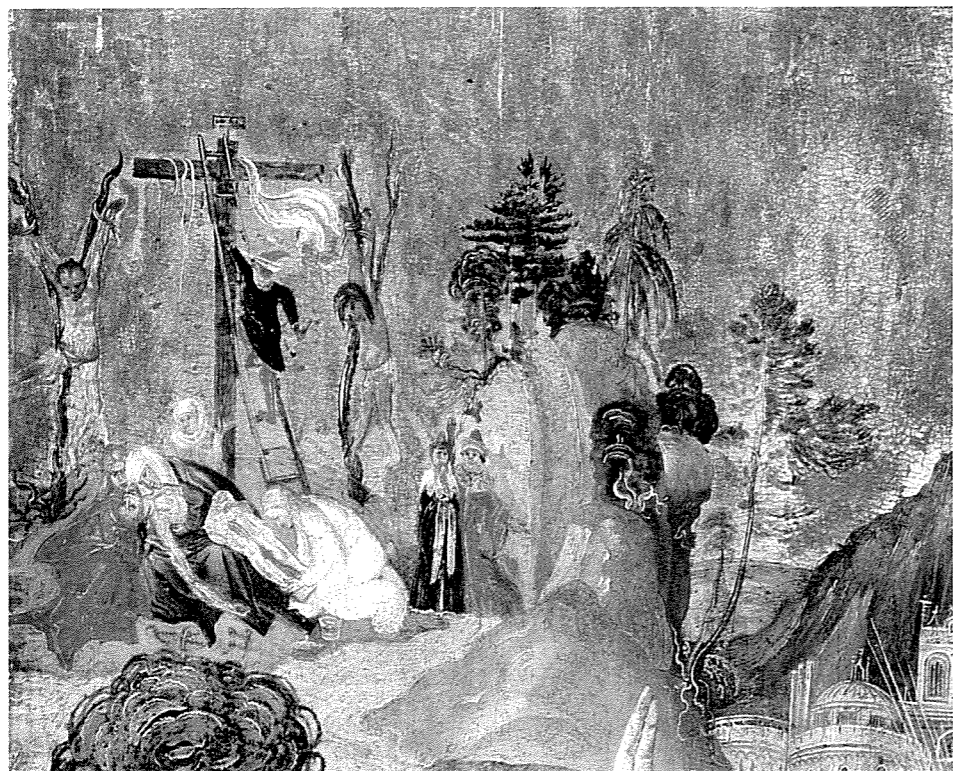
V kompozícii *Ukrižovanie* Majstra MS v Ostrihome dominuje Kristovo telo na mohutnom kríži v tvare písmena T, ktorý je predsunutý do popredia pred postavy stojace okolo neho. Stupňuje sa tak manifestačný účinok, ktorým majster vedie diváka k tomu, aby sústredil všetku svoju pozornosť na Krista na kríži. Na prvý pohľad upúta Kristova hlava, ktorá je naturalistickou štúdiou hlavy mŕtveho človeka. Oči sú nielen zatvorené, ale aj hlboko vpadnuté do tváre, ktorá stratila aj posledné známky života. Tvár stráca svoju identickú podobu, znetvorujú ju vystupujúce kosti a šlachy, z vlasov zostal len riedky chumáč. Majster pracoval pravdepodobne podľa reálneho modelu.

Na *Ukrižovaní* v Ostrihome pasívna (po Kristovej pravici s omdlievajúcou Pannou Máriou) a aktívna strana (s mužom v prepychovom odevu, ukazujúcim prstom smerom na Krista) nerozdeľujú kompozíciu na dve nezlúčiteľné časti, pre-

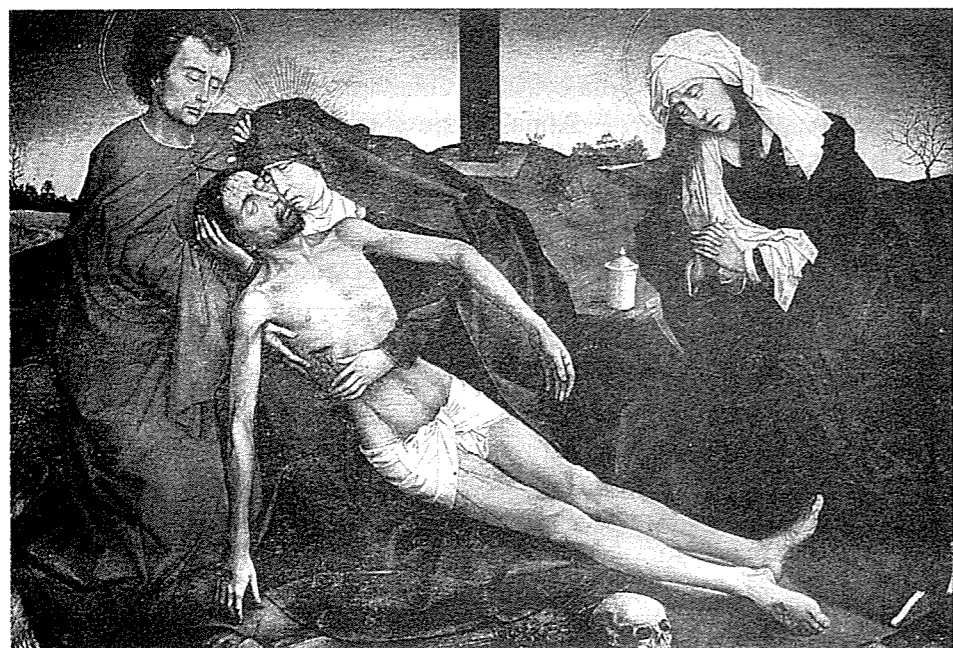
tože obe sa spájajú v postave Krista, ktorý sa ukazuje byť mŕtvym rovnako ako živým. Kristova mŕtvolná tvár kontrastuje so živosťou perizonia cyklicky obiehajúceho okolo dreva kríža.

Anna Eörsiová pri analýzach tabule s *Ukrižovaním* dospela k záveru, že Majster MS poznal grafický list s rovnakým námetom od Martina Schongauera (B.22).³² Schongauerovo dielo predstavuje Ukrižovanie ako figurálnu scénu, v ktorej absentuje pozadie. Postavy medzi sebou nekomunikujú, obracajú sa k divákovi. Majster MS zobrazil Ukrižovanie ako živú scénu, ktorá podľa môjho názoru pravdepodobne vyšla zo Schongauerovej rytiny *Ukrižovanie so svätými ženami, sv. Jánom Evanjelistom a rímskymi vojakmi* (B.24).

Krajinárske pozadie na tabuli čiastočne vychádza opäť zo Schongauerovej rytiny, známej pod názvom *Ukrižovanie so štyrmi anjeli* (B.25). Krajinu na oboch prácach charakterizuje diagonála, zdvíhajúca sa od hladiny jazera smerom k ľavému okraju, kde sa v pozadí nachádzajú hory, v poloblúku sa približujúce k



8. Majster MS: Zmŕtvychvstanie, 1506, detail s Oplakávaním Krista. Keresztény Múzeum, Ostrihom



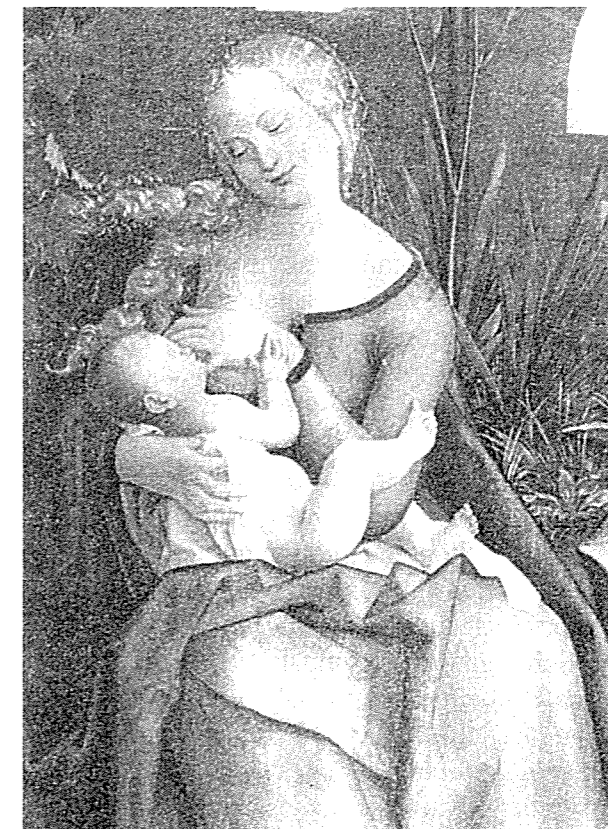
9. Rogier van der Weyden – dielňa: Oplakávanie Krista. Musée Royal, Brusel

poprediu, vyvrcholiac v kopci so skalami naľavo od kríža. Majster MS motív krajiny stúpajúcej v diagonále viac vystupňoval, pretože z kom-

pozičného hľadiska pomáha udržať v obraze rovnováhu voči klesajúcej tendencii na strane omdlievajúcej Madony.



10. Majster MS: Narodenie Krista, pred 1506, detail. Kostol sv. Antona Pad., Svätý Anton



11. Nasledovník A. Dürera: Madona s kosatcom, 16. stor., detail. The National Gallery, Londýn (stranovo prevrátené)

Anna Eörsiová sa pokúsila nájsť také paralely k *Ukrižovaniu* Majstra MS, ktoré sú mu príbuzné okrem kompozície aj v typike postáv. Poukazuje na grafiku Majstra AG a na kresbu Michaela Wolgemuta.³³ Uvedené príklady majú veľmi blízko k *Ukrižovaniu* Majstra MS rozvinutím komunikácie medzi postavami z jednej strany obrazu na druhú, čím vzniká v kompozícii vírivý, krúživý pohyb. Autorka sa snažila dopátrať k novej predlohe pre zobrazenie Piláta na *Ukrižovaní* Majstra MS (napr. ilustrácia z knihy Sebastiana Branta *Narrenschiiff* od anonymného majstra z Bazileje). Podľa môjho názoru ako predloha mohla slúžiť Majstrovi MS okrem spomenutých diel aj rytina od neznámeho autora *Martýrium sv. Šebastiána* (B.29-A), o ktorej sa predpokladá, že je kópiou nezachova-

nej Schongauerovej rytiny alebo kresby. Okrem končistého turbana je nápadne podobný rukáv s previsajúcim cípom a poloha nôh vojaka stojaceho medzi mužmi v turbanoch a sv. Šebastiánom.

Tvár vojaka pred Kristom so zdvihnutou rukou na Schongauerovej grafike *Ecce Homo* z cyklu Pašie (B.15) považuje Anna Eörsiová za predlohu Majstra MS pre zobrazenie tváre muža v turbane.³⁴ Táto postava sa v Schongauerovom cykle objavuje priebežne, a preto do úvahy prichádza viacero grafických listov. Opäť sa tak u Majstra MS potvrdzuje dôverná znalosť Schongauerových prác.

Postava sv. Jána na tabuli s *Ukrižovaním* predstavuje typ, ktorý vychádza z diel Rogiera van der Weydena (napríklad stredná časť triptychu s

Kristom na kríži v Kunsthistorisches Museum vo Viedni, *Snímanie z kríža* v Museo del Prado v Madride, alebo *Oplakávanie Krista* v Uffizi vo Florencii), no jeho odozvu nájdeme aj na Schongauerovej grafike *Vir doloris s Pannou Máriou a sv. Jánom Evanjelistom* (B.69).³⁵

Na *Zmŕtvychvstaní* možno považovať vzťah medzi figúrou a krajinárskym priestorom ako určujúci. Zámerom umelca nebolo oddať sa svojším víziám o krajine, kde mohlo dôjsť k zobrazenej udalosti. Topografia krajinárskeho prostredia mu slúžila ako posilňujúci kompozičný prostriedok. Krajina s vysokým horizontom umožnila maliarovi prirodzene rozložiť na ploche tabule všetky obrazové motívy, rozvíjajúce dominantnú ikonografickú tému.

Hoci sa *Zmŕtvychvstanie* Majstra MS v mnohých prvkoch odvoláva na *Zmŕtvychvstanie* Martina Schongauera z cyklu Pašie (B.20), maľby Hansa Holbeina st. s rovnakou ikonografickou témou sú dielu Majstra MS viac príbuzné (napríklad *Die graue Passion*, okolo 1506, zbierky Fürstenbergovcov v Donaueschingen; alebo *Pašiový oltár* z r. 1501, Städelsche Galerie vo Frankfurt nad Mohanom). Je to najmä v kompozícii zjednotená postava Krista so zatvoreným sarkofágom, ktorý stojí na jeho sokli. Holbeinov zmŕtvychvstalý Kristus pôsobí pokojne a staticky, takmer ako ikona. Telo Krista na *Zmŕtvychvstaní* Majstra MS je mierne ohnuté dozadu a vzostupný pohyb jeho tela je zdôraznený drapériou plášťa a svetlom.

Pre zobrazenie Krista mohol Majster MS vychádzať z grafiky Albrechta Dürera *Sv. Šebastián pri stĺpe* (B.56). Ide predovšetkým o partie hrude, brucha a nôh, ktoré preukazujú v oboch prípadoch snahu vyjadriť jemnosť tela postáv a dosahujú ju zhodnými prostriedkami (zhodnými v tom zmysle, ako to dovoľuje porovnanie rytiny a maľby) – mierne zvlnená obrysová línia a citlivé rozohranie modelácie svalov.

Votívna tabuľa Leonarda Meichsnera (16. stor., farský kostol v Tiffen, Korutánsko), ktorú Mária Pötzl-Malíková porovnávala s tabuľou

Majstra MS, je dielo vzdialené tabuľi so *Zmŕtvychvstaním*, avšak niektoré detaily, najmä zobrazenie rúk a nôh Krista naznačujú, že môže ísť o reziduá štýlu, aký sa objavuje na tabuliach Majstra MS.³⁶

Scéna *Oplakávania Krista* (v pozadí na *Zmŕtvychvstaní* Majstra MS) vychádza z kompozičného typu, ktorého základy vychádzajú z diela Rogiera van der Weydena. Strednú časť oltára Panny Márie tvorí tabuľa s *Oplakávaním Krista* (Gemäldegalerie der Staatlichen Museen, Berlín), kde Panna Mária objíma telo svojho syna okolo trupu a Kristova ruka voľne visí. Tabuľa s rovnakou ikonografickou témou, ktorá sa zaraďuje do okruhu tvorby dielne Rogiera van der Weydena (Musée Royal, Brussels), predstavuje ešte bližší príklad ku kompozícii Majstra MS.

Miklós Mojzer potvrdil, že tabuľa s *Narodením Krista* zo Sv. Antona úzko súvisí s tvorbou Martina Schongauera, čo dokladá kresbou s *Narodením* (Uffizi, Florencia) a maľbou s rovnakým námetom (okolo 1472, Berlín).³⁷ Na základe podoby Ježiška na Narodení vo Sv. Antone sa Mojzer snažil dokázať vzťah k talianskej renesančnej tvorbe v okruhu nasledovateľov Leonarda da Vinciho.³⁸ Vzťahy k Taliansku sú v tomto prípade evidentné, no nie som presvedčený o tom, že majster MS poznal práce talianskych umelcov z vlastnej skúsenosti. Ide skôr o sprostredkovaný vplyv talianskej renesancie prostredníctvom diel súdobých zaalpských, resp. nizozemských maliarov. Tento názor potvrdzuje maľba známa pod názvom *Madona s kosatcom*, kedysi zaraďovaná do tvorby Albrechta Dürera (16. storočie, The National Gallery, Londýn).³⁹ Dieťa v lone Madony je presným zrkadlovým obrazom Ježiška na tabuľi zo Sv. Antona, ktoré je tiež zobrazené z profilu. Ide o najbližší príklad, aký sa doposiaľ podarilo nájsť. *Madona s kosatcom* je najnovšie datovaná takmer o polstoročie neskôr ako *Narodenie Krista* vo Sv. Antone. Aj napriek tomu by mohlo byť prínosné vzťah spomenutých tabúľ neskôr podrobnejšie analyzovať.



12. Majster MS: *Navštívenie*, 1506. Magyar Nemzeti Galéria, Budapešť



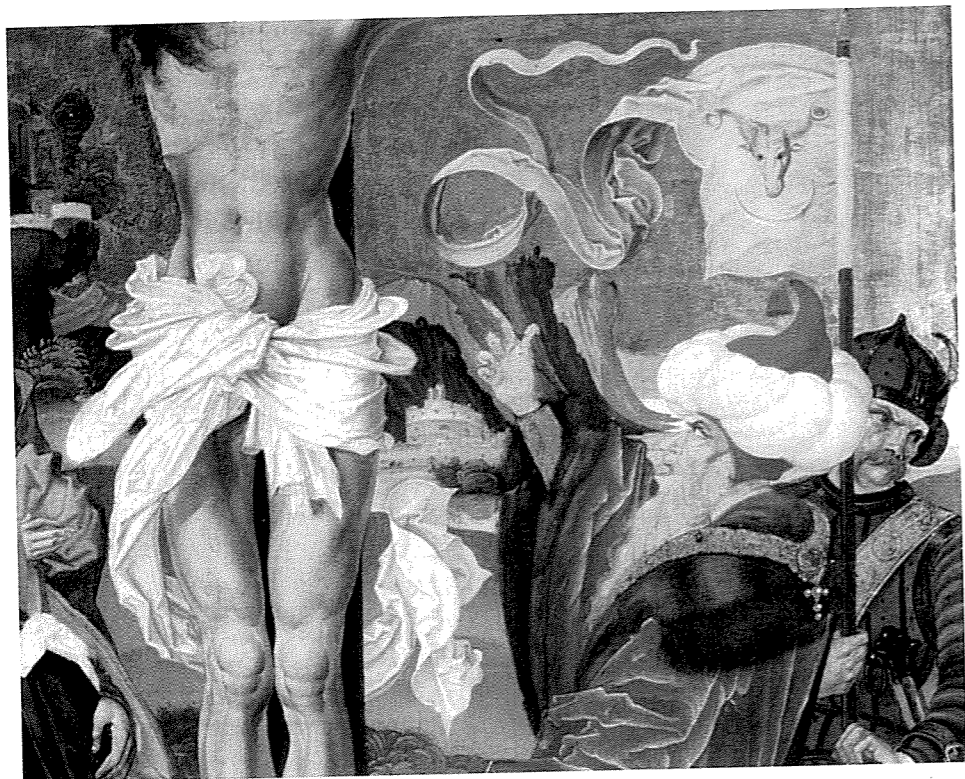
13. *Navštívenie*, zač. 16. stor. (Kniha hodiniek, Ms. lat. oct. 107). Staat- und Universitätsbibliothek, Frankfurt nad Mohanom

Z výtvarného hľadiska *Navštívenie* predstavuje problém, ako pútavo zobraziť stretnutie dvoch žien. Louis Réau vidí *Navštívenie* v porovnaní so *Zvestovaním* ako nezáživnú obrazovú situáciu, kde prevažuje princíp jednoty a symetrie, strácajú sa protiklady a kontrasty. Jediným dramaturgickým momentom je silný pocit materskej radosti a vďačnosti Bohu. Možnosť variácií či kontrastu je obmedzená len na zaznamenanie vekového rozdielu medzi mladou Máriou a jej staršou tetou Alžbetou.⁴⁰ Zsuzsa Urbachová sa naopak domnieva, že v obsahu udalosti *Navštívenia* je ukryté dramatické napätie.⁴¹

Každý z citovaných autorov má v prípade tabule *Navštívenie* Majstra MS čiastočne pravdu

– je rovnako pokojné a harmonické, ako hybné a dramatické. Udržať v kompozícii tabule aktívny a pasívny prvok zároveň sa majstrovi podarilo tým, že prekonal chápanie vzťahu medzi postavami Márie a Alžbety ako dvoch nesúrodých prvkov.

Na budapeštianskom *Navštívení* krajina nie je dekoratívnou kulisou. *Navštívenie* je skvostné maliarske dielo, ktoré charakterizuje jasná svetelná atmosféra, farebnosť sústredená na teplé odtiene zelenej a červenej, doplnená o chladnú modrú a bielu vo vyváženej kompaktnéj kompozícii celku. Je dielom senzitívneho koloristu, ktorý chápe detail vo vzťahu k nadradenému celku – detail drapérie vo vzťahu k figúre a figúru vo vzťahu k



14. Majster MS:
Ukrižovanie, 1506,
detail

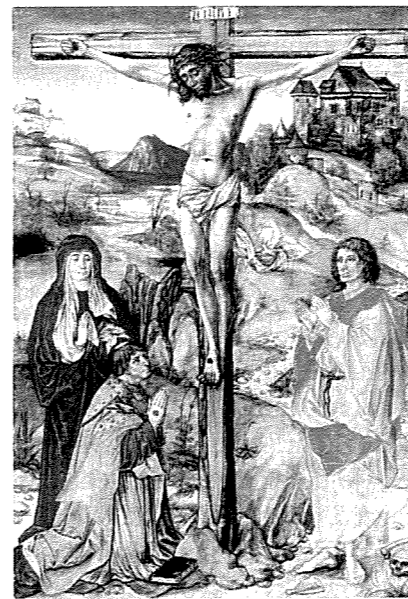
priestoru, ku krajine. Tabuľa pôsobí jednotne a celistvo, takže by sa mohla prezentovať aj ako solitér. Napriek uzavretej kompozícii dielo nepôsobí staticky, ale dá sa v ňom pozorovať vlnivý pohyb akejsi esovky, ktorá sa začína v zákrute vybiehajúcej spoza vrška, ďalej stúpa k „neuralgickému“ bodu obrazu – k bozku Máriinej ruky – a odtiaľ sa zvažuje pravou rukou Márie, príp. jej bielym šálom ku kosatcu. Kompozícia obrazu akoby opisovala plamienkovú kružbu okenných roziet neskoréj gotiky s centrom práve v tom mieste, kde sa stretá Máriina ruka s perami Alžbety.

Pre zobrazenie Navštívenia v 15. storočí mal rozhodujúci význam Rogier van der Weyden. V nadväznosti na nizozemskú knižnú maľbu (*Heures du Maréchal de Boucicaut*, 1404-1408)⁴² vzniklo jeho *Navštívenie* (1432-35), ktoré položilo základy typológie Navštívenia v Nizozemsku až do 16. storočia. Typickými znakmi sa stali poetická krajina, kamenistá cesta, štíhle stromy a breh rieky alebo jazera v pozadí.⁴³

Navštívenie Rogiera van der Weydena vplývalo od polovice 15. storočia aj na kompozičný typ Navštívenia v Nemecku. Ženy boli situované doprostred prírody; v popredí sa zvyčajne nachádzal trávnik s kvetmi a v pozadí pahorky so stromami, mestská brána či Zachariášov dom.⁴⁴

Porovnaním *Navštívenia* v Budapešti s *Navštívením* Rogiera van der Weydena zistíme, že v niektorých motívoch sú si tieto diela vzájomne príbuzné. Mária stojí vľavo a sprava po vlnitom chodníku k nej prichádza v ústrety Alžbeta. Chodník v jednom prípade ústi do mesta na brehu jazera, v druhom končí vo dverách domu, kde čaká muž so psom. Spoločným motívom je aj vegetácia, zobrazená ako konkrétne druhy kvitnúcej flóry a dreviny.

Okrem príbuzných motivických prvkov medzi spomenutými tabuľami je potrebné pomenovať špecifické kompozičné znaky, ktorými sa *Navštívenie* v Budapešti od *Navštívenia* Rogiera van der Weydena odlišujú.

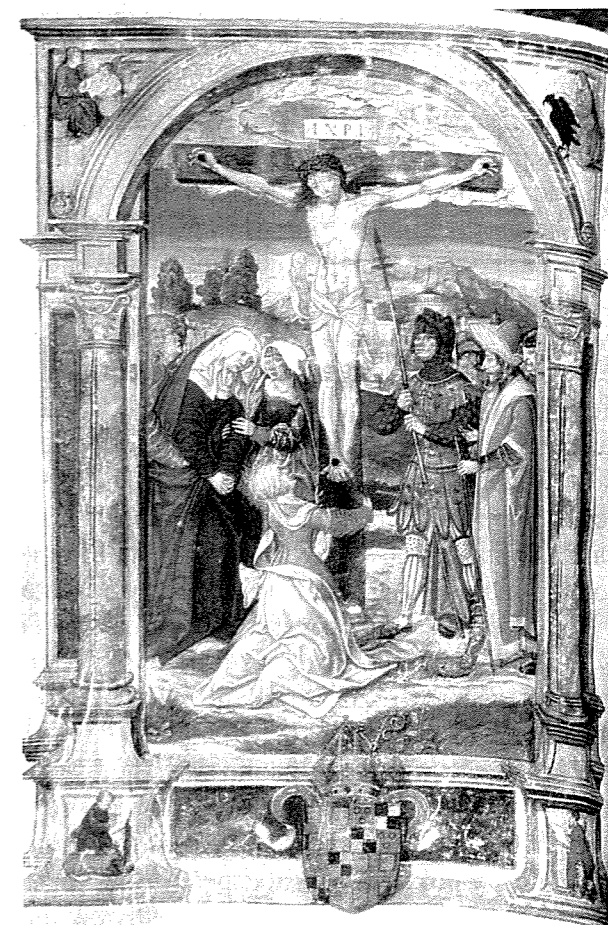


15. Misál Huga von Hohenlandenberg, 1. zv., okolo 1500, detail.
Pierpont Morgan Library, New York

Na Rogierovom *Navštívení* je motív kopca zjednotený s motívom Zachariášovho domu – dom stojí na kopci. Na budapeštianskom *Navštívení* sa motív kopca oddelil od Zachariášovho domu (resp. hradu alebo mesta). Trávnatý kopec tvorí bázu pre takmer všetky ostatné jednotlivé motívy. Na jeho svahu sa stretli ženy, rastú na ňom kvety a stromy, na jeho vrchole sa týčia skaly, zarezáva sa doň cesta.

Odčlenenie motívu domu (mesta) od kopca, posunutie domu (mesta) do pozadia a zakomponovanie stretnutia Márie s Alžbetou na svahu kopca v popredí naznačuje významný posun v chápaní *Navštívenia* nielen vo vzťahu k príbehu, ale aj vo vzťahu k umeleckému druhu.

Zsuzsa Urbachová postrehla rozdiel medzi literárnymi opismi návštevy Márie u Alžbety a zobrazením tejto scény vo výtvarnom umení.⁴⁵ Napríklad Protoevanjelium Jakubovo rozprávačsky živo opisuje, ako Alžbeta po tom, čo začula zaklopať Máriu na dvere, odhodila vreteno a bežala jej s radosťou otvoriť.⁴⁶ Teda v literárnych textoch prevláda inscenovanie stretnutia Márie a Alžbety do interiéru Zachariášov-



16. Misál Huga von Hohenlandenberg, 4. zv., pred 1515.
Erzbischöfliches Diözesanarchiv, Freiburg

ho domu. Ak by texty boli mechanicky prenášané do výtvarnej podoby, potom by *Navštívenie* malo byť zobrazené ako žánrový obraz. *Navštívenie* od Rogiera van der Weydena je však ukážkou naratívneho obrazu. Maliar umožnil divákovi v pohľade do pozadia krajiny zahliadnuť dlhú cestu, ktorú musela Panna Mária prekonať, aby sa dostala až do hornatej krajiny, kde na vrchole stojí Zachariášov dom. Súdobé výtvarné umenie inscenovalo vyrozprávanie príbehu o návšteve Panny Márie u Alžbety do krajiny. Zobrazením udalosti v interiéri, tak ako ju opisujú texty, by chronológia *Navštívenia* – pút a zastavenie v cieľi – zostala divákovi úplne neznáma.

Navštívenie Majstra MS je maľba, ktorá nerozpráva príbeh o návšteve Márie u Alžbety, ale sústreďuje sa na moment Alžbetinho svedectva o Kristovom vtelení. Alžbetino vyznanie nie je súkromná, ale univerzálna udalosť – preto umelec oddelil motív domu (mesta) od motívu kopca. Skalnatý vrch zastupuje celú prírodu a kozmos⁴⁷ sa spolu s Alžbetou zúčastňuje na vyznaní Krista ako Boha a uznání Panny Márie ako Bohorodičky. Krajínárske *Navštívenie* v Budapešti je alegóriou teleologického chápania sveta, kedy cieľom dejín sa javí narodenie (vtelenie) Mesiáša, a usporiadanie sveta, je zmysluplné ako oslava vteleného Boha, Spasiteľa. Hoci Mária na obraze stojí pasívne, pokojne, je to Kristus v jej lone, kvôli ktorému sa dáva do pohybu celá kompozícia maľby – Alžbeta prichádza k Márii ako k Bohorodičke a pokorným bozkom uznáva jej syna za svojho Pána. Bozk je stredom kompozície, z ktorého sa roztáčajú jednotlivé obrazové oblasti v krúživom pohybe.

Zsuzsa Urbachová sa snažila nájsť dielo, ktoré by sa vyznačovalo rovnako vysokou kvalitou kompozície, ako je tabuľa *Navštívenia* v Budapešti, no jej pokus zostal neúspešný.⁵¹ Autorka vo svojich porovnaníach precenila motív bozku. Schodnejšiu cestu predstavuje sledovanie vzájomného prepojenia použitých obrazových motívov do špecifického kompozičného celku. Jeho základným kompozičným prvkom je kopec, na svahu ktorého stojí Madona a k nej prichádza Alžbeta po ceste vedúcej z pozadia do popredia, z mesta stojaceho na brehu jazera k miestu stretnutia. Rovnaká kompozičná štruktúra bola použitá aj na iluminácii z knihy hodínok s námietom *Navštívenia*, pochádzajúcej z tvorby gentsko-bruggskej školy zo začiatku 16. storočia. Pri porovnávaní oboch maliieb ide výhradne o kompozičný princíp, štýlový prejav je evidentne odlišný. V nijakom prípade nejde o prácu, ktorá by mohla byť predlohou pre *Navštívenie* v Budapešti. Iluminácia skôr poukazuje na jestvovanie spoločného kompozičného vzoru, ktorý obaja majstri poznali. Na jeho základe je možné vy-

medziť tvorivý prínos Majstra MS, ktorý spočíva v zjednotení kompozičných prvkov pomocou bozku Máriinej ruky a odľahčením kompozície vložiením kvetov do popredia.

Grafické listy, príklady knižnej a tabuľovej maľby, ktoré boli predmetom komparácie s tabuľami Majstra MS, predstavujú pomerne široký okruh obrazového materiálu, ktorý nemožno – okrem niekoľkých prípadov – považovať za priame predlohy majstra. Ide o diela, ktoré boli známe a dostupné; mohol ich poznať alebo používať ktorýkoľvek umelec na prelome 15. a 16. storočia. Porovnanie tabúl Majstra MS s grafickými listami je dôležité na odhalenie tvorivého prínosu majstra, pretože vo väčšine prípadov má k nim iba voľný vzťah. Umelec prejavil pri tvorbe tabúl predovšetkým svoju predstavu, ktorej prispôboval výber grafických listov i to, či prevezme kompozíciu, celú figúru alebo len nejaký detail. Sústredil sa predovšetkým na grafickú tvorbu Martina Schongauera a ranú tvorbu Albrechta Dürera, v ktorej sa prejavoval ešte Schongauerov vplyv. Okrem grafiky sú zrejme aj vzťahy k maliarskej tvorbe Rogiera van der Weydena.

Záveru vyplývajúce z komparácie tabúl Majstra MS s grafickými a maliarskymi dielami nemôžu poskytnúť dostatočne jasný obraz o pôvode tvorcu tabúl. Chýba tiež vysvetlenie rozdielov v kompozícii, farebnosti a rukopise na tabuliach s *Pašiovým cyklom*, *Navštívením* a *Narodením*. Do týchto problémov by mohlo vnieť svetlo skúmanie vzťahu medzi podkresbou a vrchnými vrstvami a pomeru medzi lineárnym, deleným a splyvavým rukopisom Majstra MS.⁴⁹

Podkresba bola urobená vrypom a tmavou tinktúrou, ktorá na niektorých miestach vystupuje na povrch, najmä tam, kde boli použité jemné lazúrovité vrstvy beloby. Hrany sarkofágu na tabuli so *Zmŕtvychvstaním* boli naznačené rovnými ostrými čiarami, ktoré zostali viditeľné pod tenkými priesvitnými lazúrami. Tmavá podkresba bola ponechaná, aby naznačovala detaily.

Drobné svetelné reflexy sú vytvorené tenkými bielymi čiarami. Použité vrstvy beloby sú redšie, aby sa docielila matnosť a vernejšia štruktúra kameňa, na zatienené steny bola použitá zriedená tinktúra.

Na tele zmŕtvychvstalého Krista sú čiary podkresby slabo viditeľné, pretože na jeho inkarnát boli použité sýtejšie lazúry s väčšou krycou schopnosťou. Plastičnosť Kristovho tela, objemy jeho údov, nasvietenie a zatienenie majster dosiahol stupňovaním koncentrácie buď beloby (na zosvetlenie a vystúpenie objemov svalov či kĺbov), alebo citlivým použitím tinktúry podkresieb na naznačenie hĺbok alebo vrhnutých tieňov.

Narábanie s optickým a výrazovým účinkom širokého spektra jemných valérov beloby a tinktúry podkresby prezrádza zmysel majstra pre materiálovú kvalitu. Len pomocou dvoch farieb, ich rozličným spôsobom nanášania, sa mu podarilo presvedčivo znázorniť dve úplne odlišné materiálové kvality – éterický inkarnát Kristovho zmŕtvychvstalého tela a chladný, matný povrch bielej kamennej hrobky.

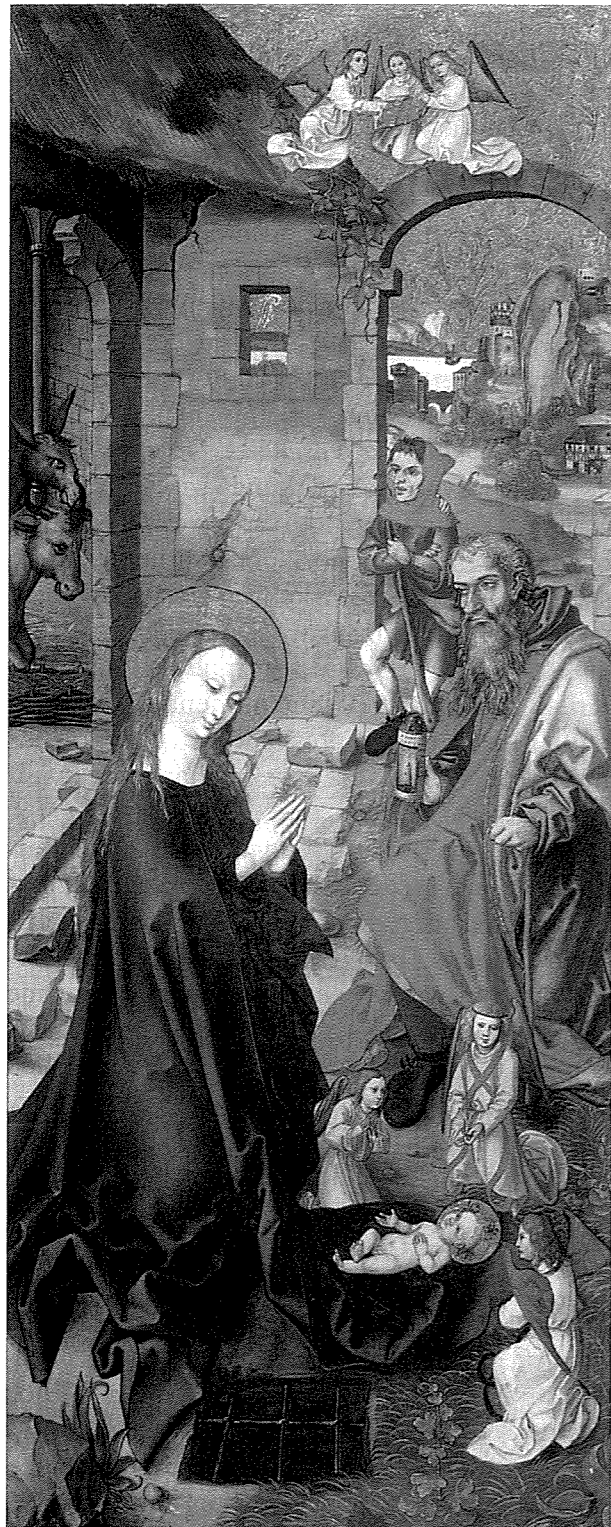
Ďalší príklad, kedy majster použil tinktúru aj inak než len na podkresby, nájdeme na tabuli s *Nesením kríža*. Ženská postava úplne vľavo za Máriou, celá jej drapéria, je v podstate monochromatická kresebná štúdia, na ktorej sa najlepšie ukazuje kresliarske majstrovstvo umelca. Prejavuje sa tu jeho mánia hrať sa s detailom, vypracovať ho s najväčšou starostlivosťou k dosiahnutiu výrazovej presvedčivosti a realistickej vernosti. Dokáže v plynulých prechodoch odstupňovať základný odtieň od jeho najsvetlejších hodnôt až k tým najtmavším. V prospech tejto plynulosti prechodu sa vie vzdať aj svojho linearizmu, ktorý však celkom neopúšťa, pretože sa k nemu vracia v niektorých detailoch (záhyby pod kapucňou u ženy na tabuli s *Nesením kríža*). To isté vidieť aj na postave Krista z tabule *Zmŕtvychvstania* – na lakti, na boku, na bruchu, na chodidlách atď., kde pomerne tvrdá obrysová línia vyznačuje záhyb svalu, kože, prsty a samotný okraj chodidla.

Telo Krista na *Ukrižovaní* je ukázkou všetkých doteraz spomínaných umelcových spôsobov práce. Farebnosť je opäť výrazne potlačená, maľba dosahuje takmer monochromatickú kvalitu. Rôznorodé rukopisné prejavy sa uplatnili v syntéze.

Pod lazúrami inkarnátu sa pri pozornejšom prezeraní objavia línie veľmi presnej a detailnej podkresby. Na ňu nadväzuje ukladanie veľmi jemných lazúrovitých vrstiev beloby, miestami miešanej s podkresbovou tinktúrou. Tieto vrstvy sú oproti doteraz spomínaným príkladom (*Zmŕtvychvstanie* a *Nesenie kríža*) oveľa jemnejšie, priesvitnejšie, dokonca sa na optickom účinku zúčastňuje aj podkladová vrstva. Mohli by sme hovoriť o mimoriadne kvalitnej ukážke splyvavého rukopisu, keby nenadväzoval na podkresbu a nepriznával ju. A nielen to. Tieto valérové prechody sú prítomné len na trupe Krista, prípadne na jeho ramenách. Naproti tomu hlava Krista je presvedčivou ukázkou naturalizmu, vyrastajúceho z kresliarskych kvalít majstra.

Okrem týchto protipólov majstrovho výtvarného prejavu môžeme pozorovať rozhranie medzi oboma prístupmi na dolných končatinách Krista. Hoci sú osvetlené a zatienené časti, objemy a hĺbky naznačené jemnými prechodmi, nie sú natoľko plynulé a natoľko priesvitné ako na trupe. Celá spodná časť je nanosená v sýtejších tónoch než horná polovica tela. Kristove nohy podliehajú akejsi schematickej anatómii s presne vymedzenými poľami. Je priam neuveriteľné, aký rozdiel je medzi zobrazením rebier Krista a jeho kolenami.

Tvrdosť schematickej anatómie nôh trochu zmierňuje tieň vrhnutý bedrovým rúskom na pravom Kristovom stehne. Ani tak sa však nedalo zabrániť zvýrazneniu rozdielu medzi hornou časťou Kristovho tela a jeho spodnou časťou, a to upozornením na odlišnú svetelnú intenzitu – spodná časť je totiž jasnejšia oproti hornej (opäť je to dôsledok použitia sýtejších farieb v hrubších vrstvách na spodnej polovici tela Krista).



17. Narodenie Krista, okolo 1500. Fürstenbergsammlungen, Donaueschingen



18. Narodenie Krista, detail (snímka infračerveným žiarením)

Spôsob zobrazenia Kristovho rúška môžeme porovnať so zobrazením bielej kamennej hrobky na *Zmŕtvychvstani*. Je to takmer totožný vzťah medzi podkresbou a vrchnými lazúrami: priznáva sa ostrá tmavá podkresba a nanosené lazúry beloby navodzujú materiállovú kvalitu šatky. Drapéria šatky je v podstate určená jemnou detailnou podkresbou a nanosená tenká vrstva beloby udáva základný farebný a svetelný tón. Svetelné akcenty, najmä však okraje rúška, sú zdôraznené rovnakou tenkou bielou líniou, ako záhyby a zlomy látky, naznačené tmavou tenkou čiarou tinktúry. Tiene a hĺbky vznikli nanášaním odstupňovaných vrstiev sýtejšej beloby zmiešanej s tinktúrou.

Práca majstra s týmito dvoma základnými odtieňmi bielej a tmavej zemitej tinktúry je natoľko bravúrna, že ich vzájomnými pomermi, miešaním, nanášaním v rôznych hrúbkach a stupňovaním sýtosti, dokáže vyjadriť nielen objem, svetelné kvality a materiállové vlastnosti, ale dokonca i priestor. Kristovo bedrové rúško okrem hravého, dekoratívneho, drobného riasenia nestráca schopnosť opísať objem Kristových bedier, ba čo viac, jeden jeho cíp vybieha dolava veľkým oblúkom dolu za zvislé brvno kríža a vracia sa vzostupným pohybom späť hore, kde sa štylizovaným spôsobom rozvíja do abstraktného ornamentu. Napriek všetkej dekoratívности a



19. M. Schongauer: Madona. Uffizi, Florencia



20. Majster MS: Narodenie Krista, detail. Keresztény Múzeum, Ostrihom

ozdobnosti, do akej je rozvedená kompozícia Kristovho bedrového rúška, neustrnula na plošnosti, ale má priestorotvorný účinok. Je dosiahnutý tým, že časti rúška smerom dozadu okrem tmavšieho odtieňa nadobúdajú aj sýtosť, vrstvy sú pastóznejšie a naopak, časť rúška najviac v popredí, v najintenzívnejšom svetle, má najtenšiu a najviac priesvitnú vrstvu beloby. Priestor vo vnútri prstenca zreteľne posilňujú tieň vrhnuté na Kristových stehnách.

Na jedinej ľudskej figúre, na ukrižovanom Kristovi, sa uplatňujú kvality rukopisu od splývavého až ku kresebnému; vznikajú vždy na presnej lineárnej podkresbe. Okrem toho sa súbežne naznačujú niekoľko odlišných svetelných kvalít a prejavuje sa nejednotný záujem o anatómiu ľudského tela. Tu pramení všetka tá pochybnosť oko-

lo Majstra MS a okolo skupiny tabúl od *Navštívenia* až po *Zmŕtvychvstanie* – či ide o dielo jediného majstra, či dvoch alebo viacerých, či o dielňu, či tabule boli kedysi súčasťou toho istého oltára, alebo je ich pôvod odlišný.

Ako ukázal doterajší prieskum, na tvorbe kompozícií sa vo veľkej miere uplatnili grafické predlohy. Predpokladajme, že podľa nich bola načrtnutá podkresba na všetkých tabuliach pašiového cyklu. Teda najväčšiu istotu o prejave majstra by sme mali získať z jeho prístupu ku grafickým predlohám (alebo predlohám vôbec) a ich modifikáciou pre špecifické potreby objednávateľa. Ak by sa teda mal majster najviac prejavovať v kompozíciách tabúl, potom ho možno považovať skôr za kresliara než za maliara. Toto tvrdenie je možné sponchybníť, keďže na tabuliach

sa nachádzajú také detaily, ktoré dokazujú, že majster bol schopný sa od kresby odpútať v prospech kvalitnej lazúrovitej maľby s jemnými prechodmi, tak typickými znakmi splývavého rukopisu.

Východisko by sme mohli hľadať vo vzťahu majstra k farbe, ktorý sa ukazuje zo všetkých jeho osobnostných umeleckých prejavov ako ten najšpecifickejší. Hoci sú jeho rukopisné znaky nesúrodé, azda pre jediného majstra až nepravedopodobné, ich spoločným znakom je striedna farebnosť v intenciách monochromatickej maľby.

Pracuje prevažne len s dvoma farebnými odtieňmi bielej a tmavej zemitej tinktúry, s ktorými sa usiluje o dosiahnutie verného materiálového účinku a intenzitou farebného tónu vytvára svetelné pôsobenie, budujúce objem a priestor.

Na tabuli so *Zmŕtvychvstaním* nachádzame aj iný rukopisný prejav Majstra MS, napríklad v malej paralelnej scéne *Oplakávanie Krista*, ktorá je zároveň príležitosťou pre skúmanie vzťahu majstra k farbe. Nepoužíva v nej obvyklú farebnú kompozíciu tmavej zemitej tinktúry s belobou, ale celú škálu farieb – červenú, svetlozelenú, tmavomodrú, čiernu i žltú. Uvoľnené, dynamické ťahy štetca sa pohybujú v plochých a mäkkých vrstvách, akoby šlo o akvarelovú techniku. Tmavé obrysové čiary tinktúry tu úplne chýbajú (tinktúrou je znázornené len drevo krížov a rebrík; ide však o široké ťahy štetca, ktoré majster doplnil užšími ťahmi štetca s belobou tak, že opticky podporil ich objem).

Hoci je scéna drobná, majster sa nevzdal záujmu o detail, svetlo, objem a priestor. Skvelou ukážkou jeho majstrovstva je dvojica mužov kráčajúca pod svetlou hlinenou homoľou, na ktorú je vrhnutý vzdušný tieň jedného z nich. Za nimi je vložený jednoduchý oblúk malého tmavého kopčeka, a vzniká tak farebný akcent, ktorým sa naznačuje priestorovosť scény.

Samotná Pieta je situovaná v popredí pred jasnozeleným kopcom (je to tiež v podstate veľmi jednoduché gesto štetca s riedkou farbou, ako



21. Sv. Genová a sv. Helena, okolo 1500. Fürstenberg Sammlungen, Donaueschingen

homola za spomínanou dvojicou mužov). Majster sa nepokúša nejakým spôsobom modelovať objem týchto oblúkovitých kopcov a kónických homôľ, ale ich kompozičnou zostavou a farebným pôsobením vytvára ilúziu priestoru.

V postave sediacej Madony s telom Krista v lone sa majstrovi podarilo bravúrne zvládnuť perspektívnu skratku a objem postáv. Na tmavomodrom rúchu Panny Márie výborne kontrastuje ble-



22. Majster MS: Navštívenie, 1506, detail. Magyar Nemzeti Galéria, Budapešť

dé telo Krista, a aby bol skutočne dosiahnutý efekt, že telo leží na kolenách Madony, musel aspoň niekoľkými ťahmi naznačiť kolená a rameno pridržajúce Kristovo telo okolo hrudníka. Majster tak neurobil tenkými bielymi čiarami ako na iných detailoch tejto scény, ale sú to širšie, rozotrené ťahy štetca so svetlomodrou farbou.

Ak si uvedomíme, že na tabuliach s pašiovými scénami sa majster pridrižiava tradičných zásad vytvárania ilúzie priestoru kladením zelených odtieňov do popredia, horizont ladí v modrých

farbách a na pozadie necháva rovnú zlátenú plochu, potom nás prekvapí jeho maliarska intuícia, doposiaľ neprejavovaný cit pre farbu a jej priestorotvorný účinok, akými sa prejavil pri kompozícii drobnej scény *Oplakávaním Krista*. Poňal ju ako samostatný jednotný celok, ktorého priestor, ilúziu vzdialenosti dosahuje použitím svetlej zelenej v popredí a tmavej zemitej hnedej v pozadí a tiež zmenšovaním postáv smerom dozadu. Dokonca sa odvážil aj pre dynamickú perspektívnu skratku.

Vo svojich analýzach som sa snažil poukázať na to, že heterogenosť rukopisu na tabuliach Majstra MS je preňho príznačná, keďže nie je chaotická a neprehľadná – vždy smeruje od kresby, deleného rukopisu k splyvavému rukopisu a vzápätí ho spútava do línií, naznačujúcich svetelné akcenty a reflexy alebo zlomy, záhyby a hlboké tieň. Základom jeho výtvorného snaženia je svetlo na vyjadrenie objemu a priestoru; spôsob nanášania farieb presvedčivo imituje materiálovú kvalitu. Farebnosť je veľmi konzervatívna, obmedzená iba na nevyhnutnú farebnú škálu súvisiacu s ikonografiou; v krajine prevláda v popredí zelená, na horizonte modrá, pozadie tvorí rovná zlátená plocha. Priestor krajiny a kompozícia tabule sa navzájom podmieňujú. Prioritou však nie je ani lineárna, ani farebná, či atmosferická perspektíva, ale perspektíva naračná – svetlo tu slúži ako „vodiaci“ prvok pri „čítaní“ deja. Súbežne s naračnou perspektívou sa usiluje aj o opačný efekt, o plochu. Ideovo najvýznamnejšie prvky ikonografickej kompozície akoby vyňal z priestoru a vsunul ich do plochy, kamsi mimo priestor a čas. Takisto, ako sa pri rukopise posúva od kresby k maľbe, teda jeho výtvorný prejav zahŕňa obe rukopisné kvality, aj v kompozícii spája v jedno prednosti priestorovosti i plošnosti. To sú podľa môjho názoru najvýraznejšie špecifiká tohto majstra.

Je problém dať jednoznačnú odpoveď na otázku týkajúcu sa vzájomného pomeru tabúl Majstra MS. Rozdiel v štýle a kvalite maliarskeho prejavu sa neobjavuje len v smere pašiové tabule a tabule s mariánskou tematikou, ale aj na tabuliach samotných. Preto sa domnievam, že tabule sú dielom jednej dielne, v ktorej pracovali viaceré umelecky individualizované osobnosti, dosahujúce úroveň majstra. Tento predpoklad potvrdzuje najmä odlišný prístup k zobrazeniu figúr a pozadia za nimi, ktoré je oproti nim v rukopise uvoľnenejšie, prejavuje sa v ňom zmysel pre farbu a zručnosť pri miešaní lokálnych farieb. Stopy maliarskeho prejavu na pozadí ta-

búl *Pašiového cyklu* sa naplno, v otvorenej podobe prejavili na *Navštívení* v Budapešti.

Tabuľa s *Narodením* vo Sv. Antone sa odlišuje od tabule s *Ukrižovaním* inou obrazovou perspektívou⁵³ a fyziognómiou tváre Panny Márie. Preto je nepravdepodobné, že by obe tabule mohli byť súčasťou rovnakého oltára. Maľba tabule s *Narodením* je zo všetkých najkonzervatívnejšia, čo vyvoláva pochybnosti dokonca i v tom, či ide o dielo Majstra MS.⁵¹

V roku 1937 bola publikovaná štúdia, v ktorej Otto Benesch hodnotil Rottov výskum prameňov k dejinám umenia v 15. a 16. storočí.⁵² Rottovi sa totiž o.i. podarilo na dlhé obdobie vyriešiť problém identifikovania tvorcov štvorzväzkového misálu kostnického biskupa Huga von Hohenlandenberg.⁵³ Už pri prvých analýzach diela bolo zrejmé, že sa na ňom podieľali najmenej dvaja majstri, označení „A“ a „B“.⁵⁴ Rott ich na základe prameňov identifikoval s züríšskym(?) iluminátorom Spring In Klee (A)⁵⁵ a augsburským maliarom Ulrichom Thalerom (B).⁵⁶ Dovtedy sa v prípade majstra (B) uvažovalo o Jörgovi Breuovi st. alebo Leonhardovi Beckovi.⁵⁷

Otto Benesch celkom neodmietol podiel Jörga Breua st. na tvorbe misálu a pripísal mu účasť na tvorbe kanonických listov s výjavmi *Ukrižovania Krista* v druhom a štvrtom zväzku.⁵⁸ Tvorili by chýbajúci medzistupeň k jeho neskoršej tvorbe, ktorej predchádzali diela so silnejším putom k neskorogotickej maľbe, podľa Otta Benescha zastúpené tabuľami zo Sv. Antona, *Klaním Troch kráľov* v Lille a *Madonou so svätcami* (1512) v Berlíne.⁵⁹

V súvislosti s tvorbou Majstra MS je tento názor Otta Benescha úplne neznámy. Nemožno s ním súhlasiť, Buchnerov pokus stotožniť Majstra MS a Jörga Breua st. bol jasne odmietnutý.⁶⁰ Porovnanie tabúl Majstra MS s ilumináciami misálu Huga von Hohenlandenberg zostávajú však naďalej inšpiratívne.

Najnovšie hodnotenie tohto skvostu neskorogotickej a ranorenesančnej knižnej maľby pred-

stavujú štúdie Bernda Konrada.⁶¹ Podľa neho misál začal vznikáť postupne pravdepodobne už krátko po zvolení Huga von Hohenlandenberg za kostnického biskupa (1496). Letopočty 1510 a 1515 v iniciálach misálu označujú záverečné etapy výzdoby. Podľa maľby kanonických obrazov a iniciál boli rozlíšené tri samostatné maliarske osobnosti – A, starší majster; – B, pôsobiaci na výzdobe misálu okolo roku 1515 a C, najmladší z nich, dokončujúci niektoré maľby. Rottovu identifikáciu jednotlivých majstrov potvrdil aj najnovší prieskum B. Konrada.⁶²

Misál Huga von Hohenlandenberg je len jedným z viacerých umeleckých diel vysokej kvality, ktoré vznikli v Kostnici (Konstanz) počas jeho pôsobenia v biskupskom úrade.⁶³ Dal vytvoriť krídlový oltár v Hohenlandenbergu (okolo 1500), hlavný oltár pre kláštor dominikánok v St. Katharinenthal a hlavný oltár v Möhringene. Tieto diela sa považujú za východisko pre pojem „dielňa Majstra oltára z Hohenlandenbergu“.⁶⁴

Najcharakteristickejším znakom dielne je podľa B. Konrada prevaha grafík Martina Schongauera (najmä Pašie a zobrazenia svätých), ktoré slúžili len ako voľné predlohy.⁶⁵ Iné kostnické dielne ich nepoužívali, preto sú diela dielne Majstra oltára v Hohenlandenbergu podľa toho rozpoznateľné. Podkresba šiat je oveľa komplikovanejšia a detailnejšia ako v iných prípadoch, no nie je záväzná pre konečnú podobu diela. Typickým znakom dielne je tvrdá modelácia, ktorá sa prejavuje najmä na tvárach. Maľby sa vyznačujú istým rutinným výrazom. Vonkajším rozpoznávacím znakom je modelácia očných viečok svetlom, ich zvýraznený objem a obly chrábat ruky so zdvihnutým malíčkom.⁶⁶

Najdôležitejším prvkom je rozdielnosť v rukopise, ktorá sa prejavuje aj na jednotlivých oltároch, aj na jednej tabuľi.⁶⁷ Jednoducho model „majster načrtne a tovaríš dokončí“ v prípade dielne Majstra oltára v Hohenlandenbergu neplatí. Podkresby dvojakeho rukopisu, ktoré sú vo veľkom ignorované, nie sú dôsledkom rozdelenia úloh, ale určujúcim prvkom dielne.⁶⁸

Tabule Majstra MS sú v mnohých aspektoch príbuzné s produkciou dielne Majstra oltára v Hohenlandenbergu. Ak možno súhlasiť s Mojzerovou hypotézou, že tabule s *Navštívením* a *Nesením križa* tvorili jedno pohyblivé krídlo hlavného oltára v kostole Panny Márie v Banskej Štiavnici, potom zrejmý nesúlad štýlov tabúl sa analogicky k dielam dielne Majstra oltára v Hohenlandenbergu javí ako prvok, na základe ktorého možno predpokladať ich vzájomnú súvislosť.

Porovnaním tabule s *Narodením* vo Sv. Antone s dvojicou tabúl s *Narodením Krista* a *Klaním Troch kráľov* (okolo 1500, dielňa Majstra oltára v Hohenlandenbergu, nasledovník Hansa Leua st.) je možné zistiť ich spoločné kompozičné vlastnosti – vysoko položený horizont, modelácia mäkkým rozptýleným svetlom, drapéria, rastlinné a krajinárske motívy, atď. Úzky vzťah medzi tabuľami je daný prepojením na tvorbu dielne Majstra oltára v Hohenlandenbergu. Dokazuje to porovnanie detailov tváří Madon z tabúl a kresby *Madony* od Martina Schongauera (Florenca, Uffizi). Vzťah k Schongauerovej kresbe je v oboch prípadoch nepopierateľný. Tváre Madon na tabuliach sa zhodujú v modelácii obočia a nosa, zobrazení vypuklých očí so zvýraznenými viečkami, tvarovaní pier a brady, ktoré zjednocuje línia spodnej sánky.

Tabuľa s *Navštívením* a *Pašiový cyklus* podliehajú voľnejšiemu vzťahu k príkladom z tvorby dielne Majstra oltára v Hohenlandenbergu. Vodidlom pri ich porovnávaní je modelácia očí a drapérie, ktorá si udržuje dekoratívny charakter, nie však na úkor plasticity tela, ktoré zahľahuje. Dodáva mu objem a monumentálny vzhľad, no nespôsobuje oťaženie figúry. Z tohto hľadiska je možné porovnať Pannu Máriu a Alžbetu z *Navštívenia* v Budapešti so sv. Genovovou a sv. Helenou na krídle bývalého oltára (okolo 1500).

Pašiový cyklus Majstra MS stojí bližšie ku kanonickým listom misálu Huga von Hohenlandenberg.⁶⁹ Nemožno však jednoznačne určiť, či ich možno priradiť viac štýlu Spring In Klee

alebo Ulricha Thaleru, ktorého maľba je svojimi renesančnými kvalitami v predstihu pred maľbou Majstra MS. Rozdiely sú predovšetkým v zobrazení priestoru krajiny a rozvinutí pohybu postáv do priestoru. Majster MS v kompozíciách tabúl s pašiovými scénami kombinoval plochu a naratívnu perspektívu. Jeho farebnosť je azda ešte viac uviaznutá v medziach tradície ako u Spring In Klee. Pre oboch je charakteristická jemná prípravná podkresba, ktorá presvitá cez tenké vrstvy farieb. Majster MS vo svojej tvorbe posunul realizmus Spring In Klee do expresívneho výrazu.

Tabule Majstra MS nie je možné pripisovať nijakému majstrovi z dielne Majstra oltára v Hohenlandenbergu. Ich štýlové vlastnosti sú však natolko blízke produkcii tejto dielne, že v nej treba hľadať pravdepodobný pôvod Majstra MS. Je potrebné zdôrazniť, že tento predpoklad platí len pre Majstra MS ako jedného z tvorcov tabúl. Okrem neho treba počítať s účasťou dielne, v ktorej pôsobili tovariši s najväčšou pravdepodobnosťou z oblasti Podunajskej školy.⁷⁰ Ich progresívnejší štýl sa mohol prejaviť len v obmedzenej podobe, čo niektorí historici umenia nazvali akýmsi jej predstupňom.⁷¹

Najspolahlivejším určujúcim kritériom doby vzniku tabúl a identifikovaní ich tvorca je letopočet 1506 a monogram „MS“ na Zmŕtvychvstaní. Omyl Ferenca Maszlaghyho pri zaradení tabúl do tvorby Martina Schongauera nebol celkom krokom vedľa. Tabule skutočne nie sú jeho dielom, pozornosť si však zaslúži úspešná snaha majstra navodiť kvalitu Schongauerových maľieb. Tabule vznikli v dobe, kedy dielo umelca z Colmaru bolo na vrchole popularity a bolo veľmi často kopírované. Martin Schongauer vytvoril 115 grafík, z ktorých každú signoval, ale ani jedna nie je datovaná.⁷² Markus Nass vo svojej štúdií o vzniku a význame monogramu Martina Schongauera v grafike 15. storočia tvrdí, že iniciály mena spolu so značkou sa pred Schongauerom nepoužívali.⁷³ Značky neboli len poukazom na vydavateľa, ale šlo o určitú „módnú zá-

ležitosť“.⁷⁴ Napríklad monogramista B.M. sa raz pokúsil napodobniť značku Martina Schongauera. Medzi svoje iniciály vložil znak, ktorý sa ponáša na jeho krížik s háčikom.⁷⁵

Zneužívanie Schongauerovej značky nemožno vysvetliť len na základe popularity Martina Schongauera, ale predovšetkým tým, že Schongauer svoje diela signoval tak, že boli na prvý pohľad rozpoznateľné.⁷⁶ Schongauer vždy zakomponoval svoj monogram harmonicky do diela, pričom monogram je tiež harmonický. Nikdy ho neumiestnil hore alebo dolu, ani ho nerozložil do rohov ako napr. Israhel van Meckenem alebo Majster ES, ale *M* stojí vedľa *S* vo vyváženej pozícii. Preto sa monogram Martina Schongauera často stával predmetom sfalšovania so zámerom využiť jeho dobré meno a štýl, tak žiadané na trhu.⁷⁷

Monogram Majstra MS je podľa môjho názoru spochybniteľný na základe vecných argumentov v štúdií Marka Nassa. Medzi iniciálkami *M* a *S* je vložená značka, ktorá zreteľne imituje krížik s háčikom Martina Schongauera, a tým aj celú harmonickú kompozíciu jeho monogramu. Je Majster MS skutočne Majster MS? Táto otázka na jednej strane prináša kritiku výskumu pramenného materiálu,⁷⁸ ktorý prechádza „sitom“ monogramu MS a obchádza iné, dosiaľ neznáme, možno dôležitejšie archívne údaje. Na druhej strane sa potvrdzuje názor, že Majster MS nevyšiel z domácej tradície a že jeho pôvod treba hľadať v prostredí, v ktorom prevládal vplyv grafiky Martina Schongauera.

POZNÁMKY

[1] Tabule reštauroval Sebestyén Endrődy. – P. MENRÁTH, Sz. HERNÁDY: *The Restoration of Panel Painting by Master MS, The Visitation*, in: A. Mikó, Gy. Poszler (eds.): „Magnificat anima mea Dominum“. MS mester Vizitáció-képe és egykori selmebányai főoltára / The Visitation by Master MS and his Former High Altar at Selmebánya. Budapest 1997, s. 65 n.

[2] M. MOJZER: *Paintings of the Passions by Master MS*. Budapest 1976, s. 5 n.

[3] Gy. POSZLER: *MS mester. Jézus születése / Master MS. The Nativity*, in: „Magnificat...“, c. d. (v pozn.1), s. 167.

[4] Kristus na Olivovej hore (inv. č. 55.101; rozmery 159,2 x 80 cm) – Nesenie kríža (inv. č. 55.102; 147,5 x 92,6 cm) – Ukrižovanie (inv. č. 55.103; 146 x 92 cm) – Zmŕtvychvstanie (inv. č. 55.104; 158 x 80,5 cm). Vo všetkých prípadoch ide o vaječnú temperu na lipovom dreve.

[5] Rozmery 123 x 79 cm, vaječná tempera na lipovom dreve. V r. 1937 reštauroval prof. Slánský.

[6] M. MOJZER: *The Bequest of the Artist: as We See It Today*, in: „Magnificat...“, c. d. (v pozn.1), s. 26.

[7] Gy. POSZLER: *MS mester. Vizitáció / Master MS. The Visitation*, in: „Magnificat...“, c. d. (v pozn.1), s. 161.

[8] F. MASZLAGHY: *Az esztergomi hercegprimási képtárban lévő művek jegyzéke*. Esztergom 1891, s. 121-122.

[9] H. VOSS: *Der Ursprung des Donaustiles*. Leipzig 1907, s. 111-114. – Miklós Mojzer sa neskôr opäť pokúsil nájsť dôkazy o totožnosti Majstra MZ a Majstra MS, no jeho pokus bol odmietnutý. – Pozri M. MOJZER: *Um Meister MZ*. Acta historiae artium, 21, 1975, s. 371-428 (časť I); – 27, 1981, s. 247-279 (časť II).

[10] J. C. HUTCHINSON: *Master MZ (Matthäus Zaisinger?)*, in: W. L. Strauß (Founding ed.): *The Illustrated Bartsch*, vol. 9/2. Early German Artists. Commentary. New York 1991, s. 301-302.

[11] E. BUCHNER: *Der ältere Brey als Maler*, in: E. Buchner, K. Feuchtmayr: *Beiträge zur Geschichte der deutschen Kunst*. Augsburger Kunst der Spätgotik und Renaissance. Augsburg 1928, zv. 2, s. 316-327.

[12] *Tamtiež*. – Lille, Musée des Beaux-Arts, inv. č. P.748; rozmery 180 x 82 cm, tempera na lipovom dreve. Informácie o pôvode tabule nie sú známe. Múzeum ju získalo v roku 1883 zo zbierky starožitníka Antoina Brasseura z Kolína nad Rýnom. – Gy. POSZLER: *MS mester. A királyok imádása / Master MS. The Adoration of the Magi*, in: „Magnificat...“, c. d. (v pozn.1), s. 171-174.

[13] Pozri M. MOJZER: *A festő hagyatéka, ahogyan ma látjuk*, in: „Magnificat...“, c. d. (v pozn.1), s. 9-25; – M. PÖTZL-MALÍKOVÁ: „Magnificat anima mea Dominum“. Na okraj výstavy *Majstra MS v Budapešti*. Ars 1998, č. 1-3, s. 247-264.

[14] M. MOJZER: *La datation de la „Déposition de croix“ du maître MS / MS mester „Levétel a Keresztről“ képének datálá-*

sa. Bulletin du Musée hongrois des Beaux-Arts 43, 1974, s. 53-74, 153-161.

[15] Socha Panny Márie s Ježiškom sa dnes nachádza na severnej stene lode kostola sv. Kataríny v Banskej Štiavnici a sochy sv. Kataríny a sv. Barbory sú v expozícii tamojšieho Slovenského banského múzea.

[16] I. GENTHON: *A selmebányai Szent Katalin templom hajdani főoltára*. Archeologiai Értesítő, 45, 1931, s. 120-147.

[17] *M. Mojzer*, c. d. (v pozn.2, 1976).

[18] *M. Mojzer*, c. d. (v pozn.6), s. 23, pozn. 5: „13. Anno 1506 ablass zur Hohe Altar in der Schlosskirch auf 1600 tage. Leonhardus Heinitzky und Dorothea filia Andreae Duschlin conjux fundatores“.

[19] A. HEKLER: *Ungarische Kunstgeschichte*. Berlin 1937, s. 79-80.

[20] M. BOSKOVITS: *On the Trail of an Old Hungarian Master*. The New Hungarian Quarterly, 3, 1962, s. 105.

[21] *Tamtiež*, s. 106.

[22] *Tamtiež*, s. 104-105.

[23] Z. URBACH: *Die Heimsuchung Mariä, ein Tafelbild des Meisters MS (Beiträge zur mittelalterlichen Entwicklungsgeschichte des Heimsuchungsthemas)*. Acta historiae artium, 11, 1964, časť 2., s. 316.

[24] Pozri pozn. 1.

[25] „Magnificat...“, c. d. (v pozn.1), s. 72-74.

[26] *Tamtiež*, s. 66-67.

[27] M. MOJZER: *Dürer és MS mester*. Művészet, 6, 1965, s. 19-21; – Ten istý: *Schongauer és MS mester*. Művészet, 8, 1967, s. 4-6; – *M. Mojzer*, c. d. (v pozn.17, 1976). – Tiež E. POGÁNY-BALÁZS: *Mantegna és MS mester*. Művészettörténeti Értesítő, 23, 1974, s. 97-108.

[28] E. HOFFMANN: *Jegyzetek a régi magyar táblaképfestészethez*. Archeologiai Értesítő, 50, 1937, s. 6.

[29] *M. Mojzer*, c. d. (v pozn.27, 1965), s. 19-21.

[30] *M. Mojzer*, c. d. (v pozn.2, 1976), s. 26.

[31] *Tamtiež*.

[32] A. EÖRSI: „Gemartert war under Pontio Pilato“. *Megjegyzések MS mester Kálváriájának ikonográfiájához*. Művészettörténeti Értesítő, 47, 1997, s. 199.

- [33] *Tamtiež*, s. 199 n.
- [34] *Tamtiež*, s. 207.
- [35] Gy. POSZLER: *Martin Schongauer. A Fájdalmas Krisztus Máriával és Szent János evangéliával 1470-1475 / The Man of Sorrows with the Virgin Mary and St. John the Evangelist*, in: „Magnificat...“, c. d. (v pozn.1), s. 206-210.
- [36] M. Pötzl-Malíková, c. d. (v pozn.13).
- [37] M. MOJZER: *Les panneaux du maître M.S. conservés à Budapest, Hontszentantal (Antol) et Lille*, in: *Annales de la Galerie Nationale Hongroise* 3. Budapest 1980, s. 5-40, 149-163.
- [38] *Tamtiež*, s. 12. – Poukazuje aj na príklady z tvorby Nicoletta da Modena.
- [39] Dielo sa na základe falošnej signatúry a dátumu považovalo za prácu A. Dürera a dávalo rokom 1508 (napr. *Kindler's Malerei Lexikon*, zv. 2., Zürich 1965, s. 168; *Thieme-Becker Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler von Antike bis zur Gegenwart*, Bd. 10. Leipzig 1914, s. 69). Dnes je dielo považované za prácu napodobovateľa štýlu A. Dürera a datuje sa až do obdobia po Dürerovej smrti. – C. BAKER, T. HENRY: *The National Gallery. Complete Illustrated Catalogue*. London 1995, s. 250.
- [40] Louis RÉAU: *Iconographie de l'art chrétien, II/2*. Paris 1957, s. 196-197.
- [41] Z. Urbach, c. d. (v pozn.23), časť 1., s. 79.
- [42] *Tamtiež*, s. 81 a 84.
- [43] *Tamtiež*, s. 84.
- [44] *Tamtiež*, s. 86 a 88.
- [45] *Tamtiež*, s. 80.
- [46] *Tamtiež*, s. 80, pozn. 49 a 50.
- [47] Pozri A. STANGE: *Malerei der Donauschule*. München 1971, s. 20.
- [48] Z. Urbach, c. d. (v pozn.23), s. 316.
- [49] V. VOLAVKA: *Malba a maliřský rukopis*. Praha 1939, s. 30.
- [50] M. Boskovits, c. d. (v pozn.20), s. 106.
- [51] K. VACULÍK: *Fenomén „podunajského“ a „nepodunajského“ v slovenskom maliarskom vývoji prvej štvrtiny 16. storočia*, in: Zborník SNG, Galéria 3. Staré umenie. Bratislava 1975, s. 108. Tabuľu s Narodením považuje za rané dielo majstra. – Porov. A. Hekler, c. d. (v pozn.19).
- [52] O. BENESCH: *Zur süddeutschen Buchmalerei der Frührenaissance*. Pantheon, 10, 1937, s. 218-221.
- [53] H. ROTT: *Quellen und Forschungen zur Kunstgeschichte im XV. und XVI. Jahrhundert. Bodenseegebiet. Quellen*. Stuttgart 1933, zv. 1, s. 65 n.
- [54] Weizsäcker (1912) a Schilling (1929) – pozri O. Benesch, c. d. (v pozn.55), s. 220.
- [55] Často býva nesprávne stotožňovaný s Hansom Sprincklee, žiakom Albrechta Dürera. – Pozri B. KONRAD: *Bemerkungen zum Missale des Bischofs Hugo von Hohenlandenberg*, in: *Glanz der Kathedrale – 900 Jahre Konstanzer Münster*. (E. v. Gleichenstein, Hg.). Kat. výstavy, Konstanz 1989, s. 85.
- [56] H. Rott, c. d. (v pozn.53).
- [57] G. SWARZENSKI: *Die illuminierten Handschriften und Einzelminiaturen des Mittelalters und Renaissance in Frankfurter Besitz*. Frankfurt a. M. 1929, s. 227, č. 202.
- [58] O. Benesch, c. d. (v pozn.52), s. 220.
- [59] *Tamtiež*.
- [60] Porov. E. Buchner, c. d. (v pozn.11).
- [61] B. Konrad, c. d. (v pozn.55); – B. KONRAD: *Die Buchmalerei in Konstanz, am westlichen und am nördlichen Bodensee von 1400 bis zum Ende des 16. Jahrhunderts*, in: E. Moser (ed.): *Buchmalerei im Bodenseeraum 13. bis 16. Jahrhundert*. Friedrichshafen 1997, s. 109-155.
- [62] B. Konrad, c. d. (v pozn.61, 1997), s. 322-323.
- [63] B. KONRAD: *Die Malerei im Umkreis von Hugo von Hohenlandenberg*, in: E. Kuhn (ed.): *Die Bischöfe von Konstanz – Geschichte und Kultur*. Friedrichshafen 1988, zv. 2, s. 134-142.
- [64] B. KONRAD: *Die Werkstatt des Karlsruher Hohenlandenberg-Altars*, in: C. Grimm, B. Konrad: *Die Fürstenbergsammlungen Donaueschingen. Altdeutsche und schweizerische Malerei des 15. und 16. Jahrhunderts*. München 1990, s. 45.
- [65] *Tamtiež*.
- [66] *Tamtiež*, s. 47.
- [67] *Tamtiež*, s. 49.
- [68] *Tamtiež*, s. 51-52.
- [69] B. Konrad, c. d. (v pozn.55), s. 84-86. – Tu charakteristika štýlu jednotlivých maliarov misálu.
- [70] Problém vzťahu tabúľ Majstra MS a Podunajskej školy predstavuje dôležitý aspekt pri posudzovaní ich štýlu, ktorý dokumentuje nasledovný prehľad najvýznamnejších príspevkov k tejto téme: H. Voss, c. d. (v pozn.9); – O. BENESCH: *Die fürstbischöfliche Gemäldegalerie in Gran*. Belvedere, 10, 1929, s. 60; – A. Stange, c. d. (v pozn.47); – *Die Kunst der Donauschule 1490-1540*. Kat. výstavy, Stift St. Florian und Schlosmuseum Linz 1965, s. 108; – J. PEŠINA, J. HOMOLKA: *K otázkám umění dunajské školy*. Umění, 11, 1966, s. 349; – K. Vaculík, c. d. (v pozn.51); – R. FEUCHTMÜLLER: *Die Auswirkung der Donauschule in Ungarn*. Alte und moderne Kunst, 10, 1965, s. 29-31; – J. VĚGH: *Die Kunst der Donauschule 1490-1540*. Acta historiae artium, 14, 1968, s. 111-112.
- [71] Napr. J. Végh, J. Pešina (pozri predošlú pozn.).
- [72] M. NASS: *Stellung und Bedeutung des Monogramms Martin Schongauers in der Graphik des 15. Jahrhunderts*, in: Mar-
- tin Schongauer. Druckgrafik. Bilderhefte der Staatlichen Museen Preussischer Kulturbesitz. Berlin 1991, s. 52.
- [73] *Tamtiež*.
- [74] *Tamtiež*, s. 53.
- [75] *Tamtiež*.
- [76] *Tamtiež*.
- [77] *Tamtiež*, s. 58.
- [78] Z. MIKLÓSY: *Sebestyén festő*. Magyar Művészet, 3, 1927, s. 479-480. – M. Mojzer, c. d. (v pozn.6), prehľad pramenného materiálu k problematike Majstra MS v poznámkach na s. 23-25.
- Foto: Fototéka ÚDU SAV (1, 3, 4, 6, 10, 20); – Reprod.: „Magnificat...“, c. d. v pozn. 1 (8, 12, 14); – C. Grimm, B. Konrad, c. d. v pozn. 80 (17, 18, 21) a archiv autora.

(Summary)

Master MS is an anonymous painter active about 1500. Despite of his art had been studied for over a century, his origin and a number of his works have not even been achieved unambiguously. Only four panel paintings of the Passion (the Mount of Olives, the Carrying of the Cross, the Crucifixion and the Resurrection) are evidently by Master MS. On the Resurrection there are initials *M* and *S* and a master's mark between them. Next to a monogram is a year 1506 that was discovered later through restoration of the panel in 1915.

Oeuvre of Master MS includes also the *Visitation* (Magyar Nemzeti Galéria, Budapest) and the *Nativity* (a parish church in Svätý Anton (Szent Antal) near Banská Štiavnica (Selmezbánya/Schemnitz).

In 1928 Ernst Buchner attempted to attribute paintings of Master MS to Jörg Breu sr. from Augsburg. He classed the *Adoration of Magi* (Musée des Beaux Arts, Lille) as a masterpiece of Jörg Breu sr. (alias Master MS). Buchner's identification of both painters was refused but the Adoration of Magi is still accepted as a piece of Master MS.

In 1974 Miklós Mojzer attributed a panel painting the *Descent from the Cross* (Toruń, Poland) to Master MS. His attempt was little discussed.

The panel paintings of Master MS are based on Miklós Mojzer hypothetic reconstruction of an altar. He suggested it to be a high altar in a former church of Virgin Mary (the Old Castle) in Banská Štiavnica. The findings of restorers made his suggestion very serious and acceptable.

Statues of Virgin Mary with Jesus Child (church of St. Catherine, Banská Štiavnica) accompanied by St. Catherine and St. Barbara (Banské múzeum, Banská Štiavnica) could be situated in an altar shrine. The altar could have a couple of moveable and fixed wings.

On the reverse of the Carrying of the Cross were found dowel holes and a rest of gilded background forming silhouettes of a couple of figures. That means that on the reverse of the moveable wings had to be placed couples of figures of saints. The altar with open wings represented an entirely wood carved work.

Outer side of the wings was painted. An altar with closed wings featured two horizontal registers. In upper one should be represented scenes from the life of Virgin

Mary (the Visitation preserved only, the Nativity is a point of issue, the Annunciation and the Adoration of Magi not preserved supposedly). A lower register represented the Passion (completely preserved).

The subject of an article was a consequent comparison of the panel paintings of Master MS and a graphic and painting production from the end of 15th and the beginning of 16th century. It resulted in master's preference of prints of Martin Schongauer and early prints of Albrecht Dürer but he was little constrained by them. Also his connection to paintings of Rogier van der Weyden was approved.

A detailed description of the brush writing and under painting in the panels of Master MS differed them into two groups. The first one defined by gentle and detailed writing by a thin brush, typical for the Passion, and the second one characterised by stack writing by a wide brush in the Visitation. These differences are examined also in the each one panel painting of Master MS, too. The panels therefore should be painted by more individualised painters of the same workshop.

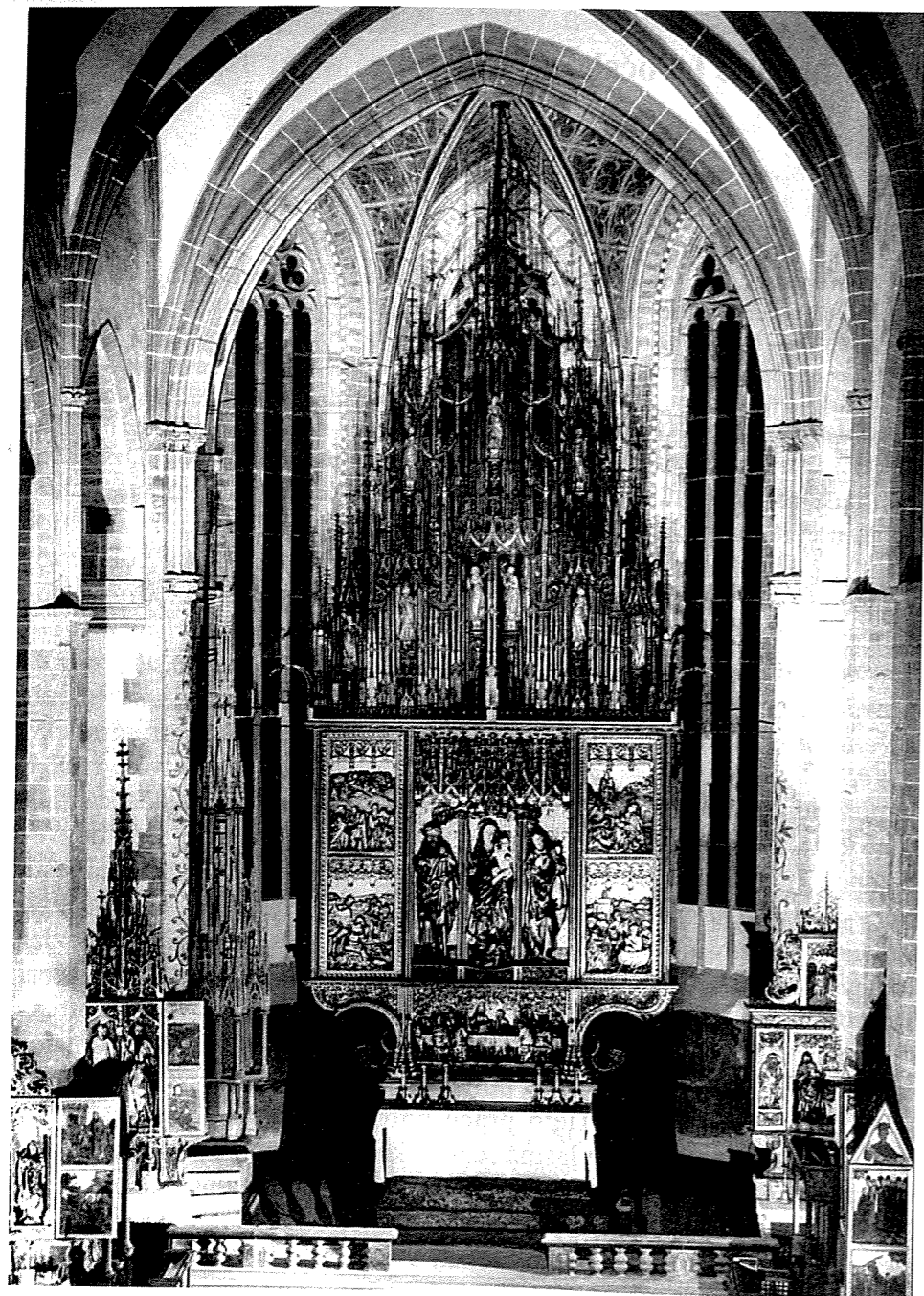
In 1937 Otto Benesch attempted to compare the panel painting of Master MS (he considered them to be the works of Jörg Breu sr.) and illuminations of the four volumed Mass book (dated 1496?-1515?) of Hugo von Hohenlandenberg, the bishop of Constance. The latest facts on the Mass book (illuminated by Spring in Klee from Zürich? and by Ulrich Thaler from Augsburg) and on the production of a workshop of Master of the altar in Hohenlandenberg (carver Michael Haider?) may allow to suggest closer connection of the panel paintings of Master MS to them. They all are based on under paintings, mostly ignored, with an appearance of two different brush writings. Also they all are inspired by prints of Martin Schongauer. In spite of this Master MS cannot be identified with any of masters of the Hohenlandenberg altar workshop but he is probably another one who can be joined with it. It should be emphasised that the members of the workshop of Master MS are of different origin, probably from the Danube school region. Different styles of the panel paintings of Master MS should be defined on the base of different origin of master and members of his workshop.

Ikonografické a motivické inšpirácie a vzory skulptúr a tabuľových malieb levočského hlavného oltára

Anton C. GLATZ

V roku 1997 sa konala konferencia venovaná 480. výročiu ukončenia prác na levočskom hlavnom oltári svätého Jakuba v rímsko-katolíckom farskom kostole. Dátum výročia vychádza z nálezu datovania, ktorý sa podaril bratom Kotrbovcom počas reštaurovania tohto oltára v rokoch 1952–1954. Letopočet 1517 je napísaný „bielou písacou kriedou na vnútornej strane pevného krídla epištolovej strany na mieste prístupnom iba pred uzavretím konštrukcie“.¹ Podľa nápisu na kamennom epitafe Martina Urbanowitza z roku 1621, umiestnenom na fasáde južnej predsiene farského kostola sv. Jakuba vieme, že autorom levočského hlavného oltára bol Majster Pavol z Levoče – *Dominus Paulus sculptor*, v archívnych prameňoch vedený aj ako *Paul Schnitzer*. Zápis v Hainovej Levočskej kronike vraví: „Roku 1508 bol pokrytý tabuľou veľký oltár v Levoči“.² Táto skutočnosť musela byť veľmi významnou a výnimočnou udalosťou, pretože je jednou z dvoch správ o roku 1508, ktorú zaznamenali pre budúcnosť. Záznam je svedectvom dôležitosti, vážnosti aktu, ale aj pýchy najbohatšieho a najdôležitejšieho spišského mesta, ktoré tak dáva celej oblasti na známosť výnimočný čin. V roku 1508 teda postavili hlavný oltár farského kostola. Ak sa táto aktivita významom rovná slávnemu preneseniu mŕtveho tela komorského grófa Jána Thurzu na pohreb do Levoče (o ktorom hovorí druhá správa k roku 1508), nemohlo ísť iba o holú drevenú konštrukciu oltára. Nevyhnutne musela už obsahovať aj

skulpturálnu výzdobu. O pravdivosti tejto správy hovorí záznam z ďalšej, Sperfogelovej kroniky o následných dokončovacích prácach, kde sa uvádza, že v roku 1522 zomrel Melchior Messingschloer alias Polirer, ktorý bol 10 rokov kostolným otcom (správcom), „ktorý mnohé postavil a veľkú tabuľu na oltári sv. Jakuba, ktorá dlho pred tým stála v dreve, úplne pozlátal, maľoval a dokončil, ako stojí dnes“.³ Správa potvrdzuje vierohodnosť kronikárskeho záznamu o tom, že oltár vznikol v roku 1508 a „dlho stál v dreve“. Ak preložíme vtedajší stručný latinský záznam do hovorovej reči, dozvedáme sa, že skulptúry boli hotové, ale oltár ešte nebol maľovaný, polychrómovaný a pozlátaný. Dokončovacie, t.j. maliarske, štafírske, pozlacovačské práce sa predlžovali. Podobne ako pri mnohých väčších oltároch bolo zrejme potrebných viac finančných prostriedkov na pomalovanie, polychrómovanie, no najmä na zlátenie. Tieto práce boli spravidla nákladnejšie ako vlastná rezbárska časť; peniaze na dokončenie oltára sa podarilo získať objednávatelom pravdepodobne až neskôr. Nebolo zriedkavé, že práce prebiehali v dvoch časovo rozdielnych etapách. Príkladom za mnohé môže byť známy oltár Tilmana Riemenschneidera v Műnnerstadte, ktorý vznikol roku 1492, ale až v rokoch 1504–1505 ho pomaloval a polychrómoval Veit Stoss. Poznáme aj prípady, že pomalovanie a zlátenie sa nikdy neuskutočnilo. Súčasťou dokončovacích prác na levočskom oltári boli podľa dote-



1. Levoča, rim.-kat. farský kostol sv. Jakuba St. Otvorený hlavný oltár, 1508

rajšej literatúry aj tabulové maľby s ôsmimi pašiovými výjavmi, ktoré patria k najmladším častiam oltára.

Pokúsime sa sústrediť doterajšie poznatky a overiť zistenia v publikovanej literatúre. Doplňme ich novšou analýzou o ďalšie porovnania s

grafickými vzormi a sochárskymi dielami. Výpožičky motívov, kompozícií a ikonografických schém môžu prispieť k presnejšiemu datovaniu jednotlivých diel. Nezanedbateľná je aj voľba predlôh, ktorá prezrádza kultúrnu rozhladenosť objednávateľa i autorov diel.

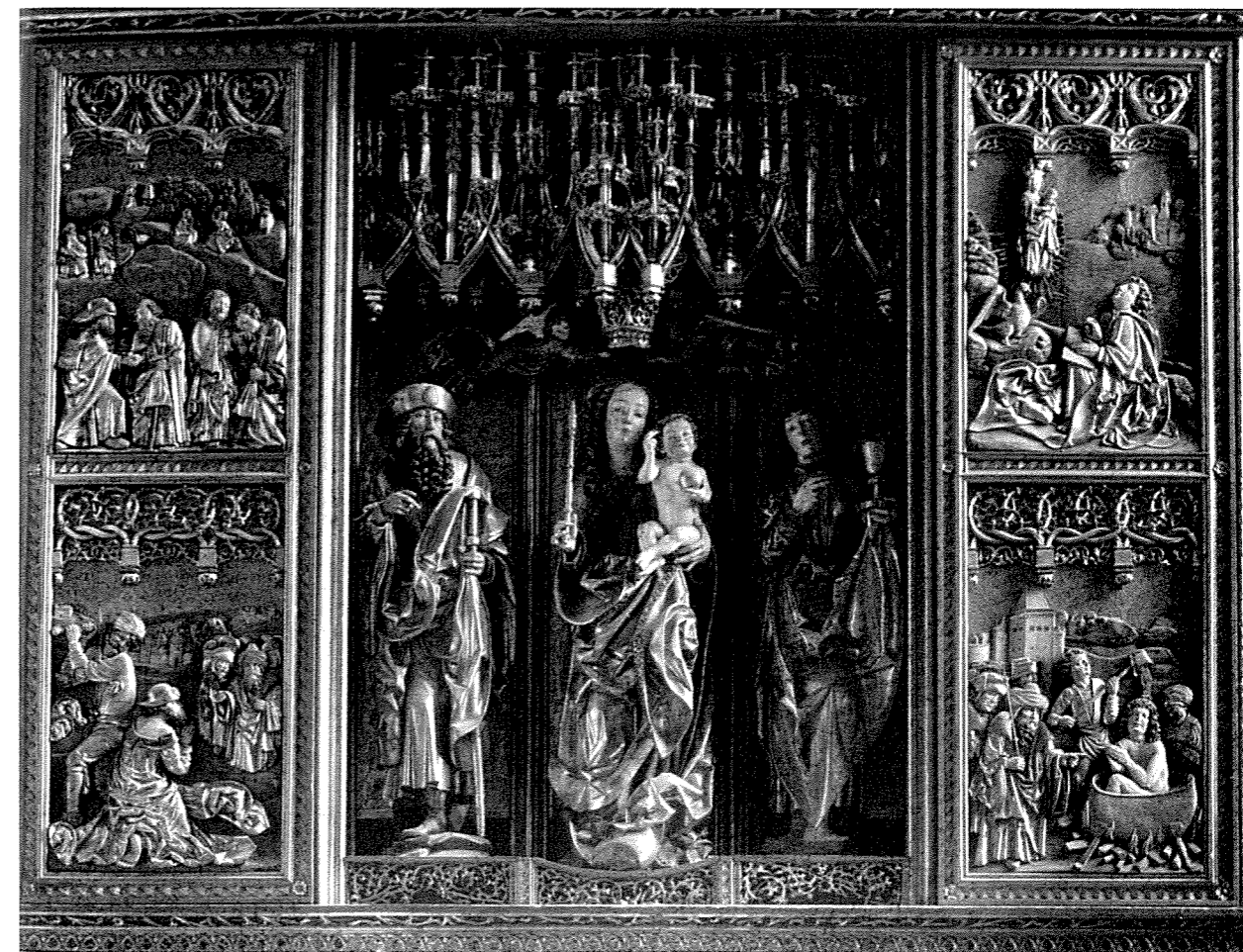
Skulptúry

Madona s Ježiškom na polmesiaci

V časti literatúry počnúc K. Divaldom sa vyskytuje názor, že analógiou Madony z levočského hlavného oltára je Madona z hlavného oltára v Blaubeuren z rokov 1493/94 od Gregora Erharta. Treba však povedať, že vzťahy medzi dielami Majstra Pavla z Levoče a tvorbou Gregora Erharta nie sú bezprostredné, ale zakladajú sa iba na všeobecnej slohovej rovine. Z bližšieho porovnania diela Gregora Erharta, ale aj prác jeho otca Michela Erharta s tvorbou Majstra Pavla z Levoče nevyplýva vôbec, žeby levočský rezbár

poznal ich tvorbu z autopsie. Pravdepodobné je iba to, že obdobné slohové znaky, čiastkový lyrizmus a spôsob modelácie objemov hláv na ženských a detských figúrach sprostredkoval Majstrovovi Pavlovi už starší domáci rezbár, Majster skulptúry P. Márie Snežnej v svojej levočskej tvorbe z deväťdesiatych rokov 15. storočia, ktorá mohla mať sčasti aj kontakt so švábskou tvorbou Michela Erharta.

A. Kampis (1934) predpokladal, že vzor pre Madonu v Levoči treba hľadať v Norimbergu. Domnieval sa, že Madona z hlavného oltára v Levoči a drobná 21,7 cm vysoká soška Madony z buxusového dreva z Kensingtonského múzea (Victoria and Albert Museum) v Londýne, ktorá



2. Otvorená archa hlavného oltára sv. Jakuba St. s kridlami

sa pripisuje V. Stossovi, vykazujú „veľmi závažné zhody“. Pokračuje: „Nechceme prirodzene tvrdiť, že táto malá Madona slúžila za vzor. Pravdepodobne boli naporúdzi mnohé Stossove kresby, ako prípravy stratenej, alebo vôbec nevyhotovenej Madony. Táto koncepcia sa teraz zachovala v monumentálnom vyobrazení na levočskom oltári“.⁴ Kampsiov názor odmietol J. Homolka (1961). Konštatoval: „Kampsiova domnienka, že Pavlovou predlohou pre P. Máriu v skrini bola Stossova soška P. Márie v Kensingtonskom mú-

zeu v Londýne, je nepravdepodobná; rozdielov je oveľa viac, než spojitostí“.⁵

Sochy majú isté podobnosti, predovšetkým krivka okraja plášta Madony pod dieťaťom, uchovitý záhyb pri pravom stehne P. Márie a šatka na jej hlave. Niektoré tieto čiastkovo spoločné motívy však vychádzajú z podobných spoločných vzorov. Treba pripomenúť, že pre Madonku v Londýne boli dôležité medirytiny Martina Schongauera: *Malá stojaca Madona* (B.27) určila spôsob držania dieťaťa a pravú ruku P. Má-

rie.⁶ Medirytina tohto grafika *Svätá Katarína* (B.64), je vzorom pre výstrih a riasenie šiat, oblúk plášta pod ľavou rukou a časť drapérie pod pravou rukou. Podobu dieťaťa usmernila medirytina Majstra ES (L.80) a pozície detí na medirytine Majstra bxg (L.9). Krivku plášta a uchovitý záhyb v rovnostrannom a zrkadlovom obrátení predchádzala medirytina M. Schongauera *Sv. Archanjel Gabriel* (B.1), no predovšetkým krivky okraja plášta na drevorezovej ilustrácii *Goliáš* na fol. 41v. v Schedelovej „Svetovej kronike“ z roku 1493. Sípok s hlavou mesiaca je prevzatý z medirytiny Majstra ES *Panna Mária s ružencom* (L.62).

Pokiaľ ide o šatku na hlave, tento motív nachádzame však v Levoči na staršej Madone z oltára P. Márie Snežnej z obdobia okolo roku 1494.

Kvôli objektivite treba tiež povedať, že Stossova Madona v Londýne vznikla najskôr v druhej polovici druhého decénia 16. storočia alebo v časovej súvislosti s tzv. Bamberským oltárom, ako pri jej objavení oprávnene určil H. Voss. V skutočnosti je teda mladšia ako levočská socha. V žiadnom prípade nemohla ovplyvniť Madonu z levočského hlavného oltára.

Skulptúra Madony v Levoči v zásade vychádza z frekventovanej, rovnostranne a zrkadlovo obrátenej medirytiny Majstra ES *Svätá Barbora* (L.164). Odtiaľ je v podstate odvodený typ hlavy s drobnou bradou, rozpustené vlasy, výstrih šiat pod krkom, náznak hrude, čiastočné členenie šiat, zopnutie plášta a jeho úprava: veľký oblúkovitý otvorený previs nad vykloneným kolennom i ďalšie riasenie vrátane slučkovito-uchovitého ohybu okraja plášta nad pravým chodidlom Madony. Podnet z tejto medirytiny sa kombinuje s medirytinou M. Schongauera *Svätá Katarína* (B.64), kde sa nachádza obdobný strih šiat bez previazania v páse, výstrih pod krkom, členenie drapérie a podchytenie drapérie plášta pod ľavou rukou. Pri lalokovitom cípe drapérie plášta s veľkým uchovitým motívom pod ľavou rukou P. Márie sa rezbár mohol opierať o



3. Madona s Ježiškom a anjelmi z oltára P. Márie Snežnej vo far: kostole sv. Jakuba St. v Levoči, 1490-1494 (stav v r. 1962)



4. Madona na polmesiaci nesená anjelmi, z oltára sv. Barbory vo far: kostole Nanebovzatia P. Márie v Banskej Bystrici, po r. 1504



5. Madona s Ježiškom na polmesiaci v levočskom hlavnom oltári sv. Jakuba St.



6. M. Schongauer: Sv. Katarína Alexandrijská, medirytina (B.64)

podobný motív z okraja plášta na medirytine rovnakého grafika *Archanjel Gabriel zo Zvestovania* (B.1). Aj ďalší uchovitý motív na pravej strane nad polmesiacom Madony sa opiera o motív v podobných partiách postavy archanjela. Nie je vylúčené, že pre veľký cíp pod dieťaťom našiel rezbár priamejší príklad v motíve oblúku



7. M. Schongauer: Archanjel Gabriel, medirytina (B.1)

plášta pod ľavou rukou sv. Jána Evanjelistu na zrkadlovo obrátenej medirytine toho istého grafika *Ukrižovanie* (B.17).

Voľné čiastkové analógie pre spôsob sedenia Ježiška a hlavu polmesiaca pod nohami Madony môžeme nájsť vo figúre Madony na Schongauerovej medirytine *Videnie sv. Jána na ostrove Patmos* (B.55). Kučeravá hlávka dieťaťa má čiastkové analógie v hlávke Ježiška na zrkadlovo obrátenej medirytine Majstra ES *Madona s konvalinkami* (L.79), alebo na jeho ďalších medirytinách Madon s Ježiškom. Pre Ježiškovu hlávku a časť tielka mohli byť podnetné postavy

iných detských figúr rovnakého grafika, ako je napr. medirytina *Žehnajúci Ježiško* (L.49 alebo L.50). Príkladom pre tvar hlávky, časť tielka a gesto mohol byť i *Žehnajúci Ježiško* na medirytine M. Schongauera (B.67).

Pozícia Ježiška sa môže opierať o kompozíciu *Sediace dieťa* na rytine Majstra bxg (L.9), alebo môže vychádzať z pozícií detí na medirytine Israhela van Meckenem *Jedenást pozícií detí* (G.387; L.490). Ani Ježiško zo Schongauerovej medirytiny *Madona s papagájom* (B.29) nie je zanedbateľný pre pozíciu nôh a tielko dieťaťa so zreteľným plným bruškom.

Časť týchto grafických podnetov už zrejme rezbárovi sprostredkovali starší spišskí rezbári, predovšetkým jeho učiteľ tzv. Majster P. Márie Snežnej, v Madone z oltára P. Márie Snežnej v Levoči. Na jeho tvorbu totiž Majster Pavol nadviazal, čo badať v lyrickom ladení predovšetkým ženských figúr a v niektorých typologických znakoch, ako podobná modelácia hláv, rezba očí, úst, drobná brada. Spojenie naznačuje aj podobná modelácia hrude, výstrih šiat, laloky nad previazaným pásom, drapéria závoja na hlave, pozícia dieťaťa so žehnacím gestom, jeho jablko a pod. Madona s Ježiškom na polmesiaci, nesená anjelmi z oltára sv. Barbory v Banskej Bystrici od Majstra Pavla z Levoče nadväzuje totiž priamo na Madonu s anjelmi z oltára P. Márie Snežnej v Levoči. Oltár v Banskej Bystrici bol síce podľa nápisu na tabuliach dokončený v roku 1509, ale jeho koncepcia a rezbárska časť vznikla pred levočským hlavným oltárom, zrejme po roku 1504, teda po dokončení klenby kaplnky.

Svätý Jakub Starší

Pre skulptúru apoštola sv. Jakuba hľadala literatúra súvislosť, resp. závislosť od skulptúry sv. Rocha v kostole S. Maria Annunziata vo Florencii, ktorú H. Voss (1908) pripísal oprávnene V. Stossovi ako jeho neskoré dielo.⁷ Na podklade práce B. Dauna (1903, 1906),⁸ ktorý z publikovaných dokumentov z Hainovej a Sperfogelovej kro-



8. Majster ES: Sv. Barbora, medirytina (L.164)

niky kladie dokončenie oltára do čias okolo roku 1508, datuje W. Vöge (1911)⁹ skulptúru sv. Rocha v štýlovom vzťahu ku levočskému oltáru príliš včasne okolo roku 1506. Max Lossnitzer (1912) usudzuje,¹⁰ že Majster Pavol, ktorý v roku 1508 pracoval na levočskom hlavnom oltári, musel sochu sv. Rocha vidieť ešte predtým, t.j. v roku 1507 v Stossovej dielni v Norimbergu. A tak poslužil Lossnitzerovi levočský hlavný oltár ako dôvod pre príliš včasné datovanie skulptúry sv. Rocha do roku 1507. Aj B. Daun (1916) sa domnieva,¹¹ že sv. Rochus, ktorý sa nachádza vo Florencii, bol vzorom pre skulptúru sv. Jakuba v Levoči. Tým sa ujíma príliš včasné, a slohovo nezdôvodnené datovanie florentského sv. Rocha pred rok 1508, ktoré však nezodpovedá skutočnej slohovej cha-



9. Skriňa hlavného oltára sv. Jakuba St. s tromi ústrednými skulptúrami

rakteristike skulptúry. Svätý Rochus mohol vzniknúť približne v období tzv. Bamberškého oltára, t.j. asi v rokoch 1520–1523. V skutočnosti sa však socha vo Florencii spomína v súdobých záznamoch až v roku 1523.

Ďalšia stossovská literatúra zaoberajúca sa neskorogotickým sochárstvom mechanicky preberá datovanie skulptúry sv. Rocha okolo roku 1507 bez toho, aby ho zdôvodnila reálnymi slohovými rozbormi v kontexte celkovej tvorby V. Stossa. Treba však zdôrazniť, že jestvuje literatúra, ktorá sv. Rocha zaraďuje k Stossovej neskoršej tvorbe druhého decénia 16. storočia i neskôr. Napriek tomu takmer všetci bádatelia zaoberajúci sa dielom Majstra Pavla hovoria pri skulptúre sv. Jakuba v Levoči o závislosti od skulptúry V. Stossa vo Florencii a mechanicky preberajú starý Lossnitzerov a Daunov omyl.

Herman Kotrba (1982) konštatoval, že „Majster Pavol pri soche sv. Jakuba v Levoči a Veit Stoss pri soche sv. Rocha vo Florencii sa mohli opierať o inú staršiu sochu, rezanú asi tiež Stossom, ktorá sa však nezachovala“.¹²

Domnievame sa, že niektoré podobnosti v gestách pravej a ľavej ruky s palicou, v prstoch ľavej ruky, v časti drapérie nad kolenom, v drapérii plášťa na ľavom pleci a v postoji chodidiel mohli vzniknúť na základe spoločného prameňa oboch sôch, ktorý poskytli grafické listy, prípadne iný, priamejší neznámy spoločný vzor.

Čiastočným zdrojom inšpirácie pre skulptúru sv. Jakuba v Levoči mohla byť rovnomenná medirytina M. Schongauera (B.36). Voľne by jej zodpovedal klobúk, hlava a čiastočne gesto pravej ruky, časť záhybov plášťa pri ľavom pleci nad ľavou rukou, vyklonené pravé koleno a pozícia nôh, ktoré dostali obuv. Aj pútnická palica a spôsob jej držania môže vychádzať z kombinácie rovnostranného a zrkadlového prepisu toho istého listu. Gesto pravej ruky s ukazovákam je prevzaté z postavy na medirytine *Svätý Júda Tadeáš* (B.42; v literatúre niekedy mylne označovanej ako „Svätý Jakub Ml.“) toho istého grafika. Postoj, obuv, palica, bradatá hlava v klobúku čiastočne

zodpovedajú ilustračnému drevorezu A. Dürera *Svätý Rochus* (Dodgson 84) zo „*Salus animae*“, vydaného H. Hölzelom v roku 1503 v Norimbergu.

Z domácej spišskej tvorby možno pripomenúť isté príbuznosti sv. Jakuba St. napr. s menšou rovnomennou figúrou z vrcholu fialového štítu na oltári P. Márie Snežnej v Levoči z obdobia okolo roku 1494 (kde sa zhoduje postoj, vyklonené pravé koleno a čiastočne aj gestá), alebo so skulptúrou sv. Jakuba St. z hlavného oltára v Krásnej Lúke z obdobia okolo roku 1500 (kde vidno podobný spôsob držania pútnickej palice a jej obtáčanie drapériou plášťa s uchovitým motívom). Obe skulptúry vznikli v levočskej dielni tzv. Majstra skulptúry P. Márie Snežnej. Majster Pavol zrejme nenechal bez povšimnutia ani skulptúru sv. Rocha z organovej emporie levočského farského kostola z obdobia rokov 1494–1496, ktorá má podobný pútnický klobúk s mušľou a variuje motív bradatej tváre a postoj chodidiel. Aj túto skulptúru vytvoril v levočskej dielni Majster P. Márie Snežnej.

Nevylučujeme, že Majster Pavol mohol poznať práce, vychádzajúce zo širšieho hornorýnskeho okruhu Nicolausa Gerhaerta van Leyden, ako je napr. kamenná socha sv. Jakuba St.¹³ na pastofóriu katedrály v Strassburgu z roku 1485. Mohol by o tom svedčiť typ bradatej hlavy v rovnakom klobúku, pootočenie figúry a postoj, časť oblúku drapérie pod pravou rukou. Ani porovnanie levočského sv. Jakuba so skulptúrou tohto apoštola z oltára vo švábskom Wippingene¹⁴ z roku 1505 nie je bez zaujímavosti. Socha má podobný typ bradatej hlavy, rovnaký postoj nôh s totožnou obuvou a systémom zasunutia nohavíc do topánok a vyklonené koleno pravej nohy. Gesto pravej ruky levočského sv. Jakuba je zasa porovnateľné s gestom skulptúry sv. Mateja z oltára vo Wippingene.

Aj skulptúra sv. Rocha na hlavnom oltári vo švábskom Geislingene¹⁵ je pre porovnanie zaujímavá typom bradatej hlavy, pootočením figúry, gestom s palicou, voľne aj gestami ľavej ruky



10. Letiaci operený anjel I
v levočskom hlavnom
oltári sv. Jakuba St.
(stav v r. 1952)

a oblúkovitými motívmi drapérie plášta v partiách pod pásom a okolo vykloneného kolena. Zdá sa, že postoj tejto figúry, obuv, nahé vyklonené pravé koleno a totožné gestá oboch rúk s paličou sú spolu s vlajúcou drapériou pod pásom veľmi podobné spomínanému Stossovmu sv. Rochovi, ktorý sa nachádza vo Florencii.

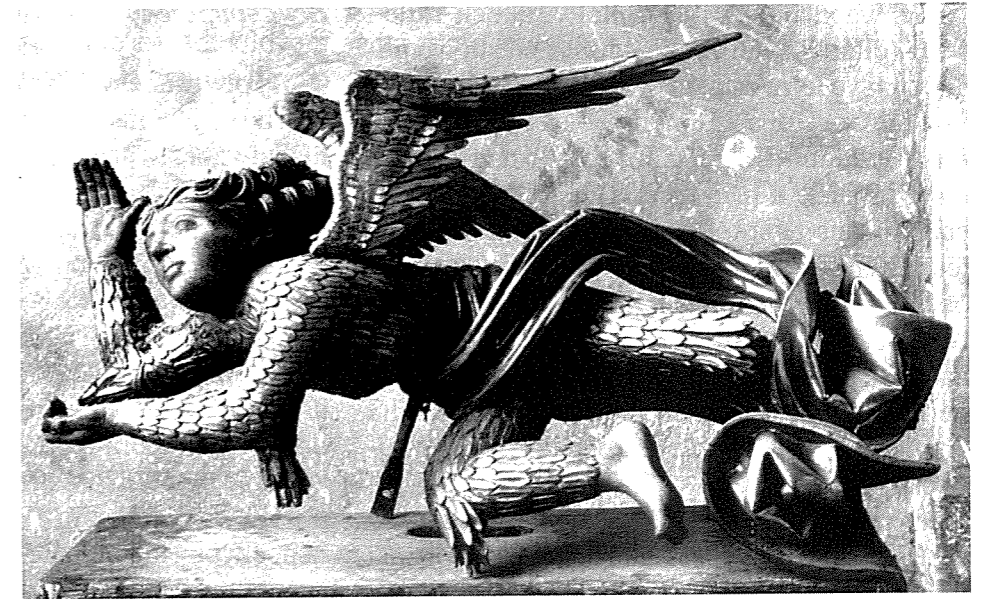
Svätý Ján Evanjelista

Pre skulptúru sv. Jána hľadal A. Péter (1930) podobnosti so skulptúrou sv. Jána Evanjelistu vo Wickelovej Kalvárii v kostole St. Sebald v Norimbergu,¹⁶ ktorú datuje rokmi 1505–1510 a ktorá pochádza z rokov 1506–1507/8.

Grafickú predlohu pre sv. Jána našla J. Baloghová (1957) v rovnomennej postave z medirytiny Majstra ES *Svätý Jakub St. a sv. Ján Evanjelista* (L.95).¹⁷ J. Homolka (1961) v nadväznosti na starších bádateľov¹⁸ konštatoval, že levočskej skulptúre sv. Jána Evanjelistu slúžila za vzor skulptúra sv. Jána Krstiteľa v skrini hlavného oltára sv. Jána Krstiteľa a sv. Martina vo Schwabachu. Tento oltár vznikol po roku 1505 v norimberskej dielni Michaela Wolgemuta¹⁹ na objednávku mestskej rady Schwabachu. Sochárske

práce vykonal podľa novej literatúry Stossov žiak.²⁰ Tabule boli hotové v roku 1506, plastická výzdoba oltára vznikla v rokoch 1506–1507. Polychrómiu na oltári dokončili a oltár vysvätili v roku 1508.

Postreh J. Baloghovej, že vzorom pre skulptúru sv. Jána Evanjelistu v Levoči bol sv. Ján z medirytiny Majstra ES (L.95), je opodstatnený. Rovnako ako na medirytine má socha mladícku hlavu s dlhými kučerami, podobne previazané rúcho v drieku a gesto ľavej ruky držiacej kalich. Podobný motív sa objavuje v geste žehnania a o niečo voľnejšie je interpretovaný i ostrý previs plášta pridržiavaného ľavou rukou. Oproti grafickej predlohe má socha inak pootočenú hlavu, postava sv. Jána je štíhlejšia, kalich a spôsob jeho držania sú mierne odlišné. Odlišnosť je aj v členení ostrého cípu drapérie. Veľký ostrý previs cípu plášta a čiastočne jeho členenie majú voľnú analógiu v previse plášta *P. Márie zo Zvestovania* na medirytine M. Schongauera (B.2). Ako príklad pre uchovitý motív plášta pod pravou rukou nad podstavcom a voľne i pre mladistvú tvár, kučery vlasov, gesto pravej ruky a smer ľavého boseho chodidla mohla poslúžiť medirytina rov-



11. Letiaci operený anjel II
v levočskom hlavnom
oltári sv. Jakuba St.
(stav v r. 1952)

nakého grafika *Archanjel Gabriel zo Zvestovania* (B.1). Nie je vylúčené, že i pre drapériu previsu plášta medzi oboma rukami mohla slúžiť ako voľný podnet zrkadlovo obrátená Schongauerova medirytina *Svätec-biskup* (B.61). Ostrý cíp a pokrčenie previsu plášta mohla tiež voľne inšpirovať medirytina *Svätý Štefan Prvomučeník* (B.49) toho istého grafika. Členenie previsu drapérie plášta medzi oboma rukami sv. Jána bolo možné voľne nastudovať aj na cípe zrkadlovo obrátenej drapérie v ilustračnom drevoreze A. Dürera *Svätý Jakub St.* (Dodgson 58) zo „Salus animae“ z roku 1503. Forma kalicha s hadom a gesto žehnania vychádza z rovnakého motívu v Schongauerovej medirytine *Svätý Ján apoštol* (B.37). Kalich s hadom a tvar pravej ruky s gestom má analógiu v rovnomennej postave na Dürerovom drevoreze (Dodgson 59) z uvedeného „Salus animae“ z roku 1503. Pozícia chodidiel sv. Jána Evanjelistu má príklady v medirytinách M. Schongauera *Žehnajúci Spasiteľ* (B.68), alebo *Svätý Pavol* (B.45).

Okrem grafických príkladov mohol Majster Pavol poznať z priamej skúsenosti spomínanú skulptúru sv. Jána Krstiteľa na hlavnom oltári



12. Majster ES: Anjeli nadnášajú sv. Máriu Magdalénu, medirytina (L.169)

vo Schwabachu, ktorý vznikol v rokoch 1506–1507 (oltár vysvätili roku 1508) s čiastkovo podobným veľkým ostrým previsom drapérie pláštá, s niektorými obdobnými pokrčeniami riase-
nia a s podobnými gestami. Takýto ostrý previs cípu drapérie a príbuzné gestá vykazuje i socha sv. Jána Krstiteľa na hlavnom oltári v Gutenstettene z roku 1511.²¹ Skulptúrou zo Schwabachu sa zrejme inšpiroval i rezbár, ktorý vytvoril skulptúru sv. Jána Krstiteľa,²² ktorá sa nachádzala v berlínskom múzeu a na konci druhej svetovej vojny bola zničená. Túto sochu omylom už B. Daun v roku 1916 pripísal Majstrovi Pavlovi.²³

Okrem uvedených grafických vzorov a sochy vo Schwabachu mohol Majster Pavol poznať priamo i dielo Tilmana Riemenschneidera. Literatúra upozornila na skutočnosť, že isté analógie pre sochu sv. Jána poskytuje skulptúra Madony z Hassfurtu.²⁴ Skulptúry apoštola sv. Mateja²⁵ (z ktorých drevená z rokov 1500–1502 je v Múzeu Berlin–Dahlem a kamenná z rokov 1500–1506 v Mainfränkisches Museum vo Würzburgu), voľne sledujú svojimi ostrými cípmi drapérie s uchovitým motívom pod pravým bokom podobný princíp, ako má drapéria levočského sv. Jána Evanjelistu.

Letiaci operený anjel I

Pre kompozíciu korunujúceho letiaceho opereného anjela nad pravícou Madony bol zrejme príkladom spodný letiaci šupinatý anjel na pravej strane medirytiny Majstra ES *Anjeli nadnášajú sv. Máriu Magdalénu* (L.169) v zrkadlovom obrátení. Rezbár sa inšpiroval aj gestom rúk a vľajúcou drapériou, ktorá v rezbárskom vyjadrení dostala elegantnú vlnovitú esovku s uchovitým ukončením. Rovnako dôležitým vzorom bol horný letiaci anjel na pravej strane rovnakej medirytiny, takisto v zrkadlovom obrátení. S predlohami sa zhoduje najmä šupinaté telo, pozícia krídel a nôh. Odlišný je však typ hláv a krivka tela.

Letiaci operený anjel II

Aj pre druhého letiaceho korunujúceho opereného anjela nad ľavou rukou Madony možno hľadať vzory v medirytinách Majstra ES. Bol to predovšetkým šupinatý letiaci anjel zvestujúci Kristovo narodenie v medirytine *Narodenie* (L.21) s vymenenou pozíciou nôh. Voľné analógie poskytujú anjeli na medirytine *Anjeli nadnášajú sv. Máriu Magdalénu* (L.169), osobitne spodný anjel z pravej strany medirytiny. Pre gestá, formu ľavého kolena a zvlnenie drapérie mohol byť príkladom spodný anjel z medirytiny, pre stočenie drapérie prostredný na ľavej časti kompozície v zrkadlovom obrátení. Obaja anjeli boli nepochybne hlavnou inšpiráciou. Rezbár sa mohol stretnúť s podobnými anjelmi na prácach Tilmana Riemenschneidera, napr. na oltári sv. Márie Magdalény z Műnnerstadtu z rokov 1490–1492, nachádzajúcom sa v Mníchove, alebo na starších prácach Gerhaertovej dielne, napr. z Nördlingenu.

Rozchod apoštolov

Výjav sa odohráva v krajine s pahorkami, skalami a stromami. Reliéf je komponovaný z dvojíc apoštolov, ktoré sú navzájom pospájané vnútorným pohybom a gestami.

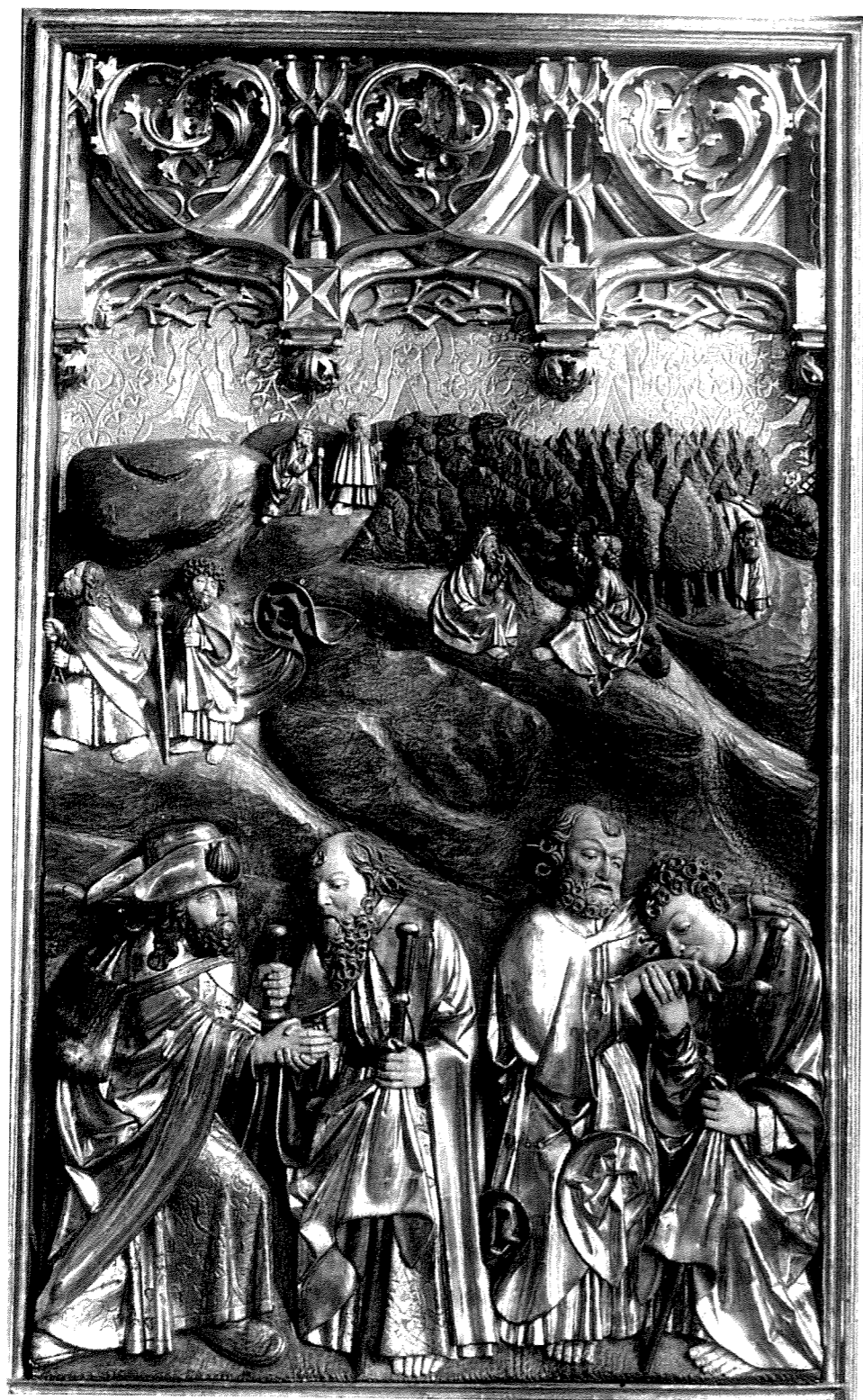
Ako príklad možno poslužil rovnomenný drevorez v knihe *Heiligenleben*, ktorú vydal Johann Grüninger 28. februára 1502 v Strassburgu.²⁶ Aj tu sa vysoko dvíha horizont hornatej krajiny. Po celej ploche skalnatej vyvýšeniny sa tiež pohybujú zmenšujúce sa dvojice apoštolských figúr. Aj kompozície niektorých postáv vychádzajú z tohto drevorezu. Svätý Jakub St. na reliéfe sa zhoduje s predlohou v rovnomennej postave v klobúku, s tanistrou prehodenou rovnako na pleciah, podobne rozkročenými nohami, gestom podanej ruky i riasením drapérie pláštá. Motív riasenia pláštá má predlohu aj v riasení pláštá na postave sv. Petra v drevoreze. Postavu apoštola v druhom pláne reliéfu na ľavom okraji ovplyv-

nila postava sv. Šimona zo zadného plánu drevorezu, riasenie pláštá sa voľne a v zrkadlovom obrátení prepisuje z postavy sv. Jakuba St. na drevoreze. Pre kráčajúce postavy v ľavej hornej časti reliéfu boli vzorom sv. Šimon a sv. Júda v zrkadlovom obrátení. Postavu apoštola s nošou na chrbte, vchádzajúcu medzi stromy na pravom hornom okraji reliéfu, ovplyvnila postava sv. Júdu na drevoreze. Obe figúry apoštolov, posilňujúcich sa pri studničke, vychádzajú z rovnakého motívu na drevoreze, avšak v zrkadlovom obrátení. Opakuje sa tu podobná mladická hlava apoštola pijúceho z čutory i tečúci prameň.

No tento reliéf ovplyvnili aj inšpirácie z Dürerových drevorezov. Drevorez *Stretnutie sv. Joachima a sv. Anny pri Zlatej bráne* (B.79; Knappe 229) z roku 1504 bol predlohou pre rozloženie figúr v prvom pláne. Obrysy figúry sv. Petra a sv. Jána vychádzajú z obrysov a tvarov na postave sv. Joachima a sv. Anny, vrátane sklonu jej hlavy. Figúra sv. Jakuba zasa prepisuje obrys figúry prichádzajúceho starého muža na ľavom okraji drevorezu. Opakuje sa aj bradatá hlava, nakročenie pravou nohou v topánke, čiastočne gestá a palica v ľavej ruke. Drapériu pláštá sv. Jakuba a jeho postoj vrátane tvaru obuvi mohla predznamenať postava sv. Alžbety Biblickej na drevoreze *Navštívenie* (B.84; Knappe 234) z rokov 1503/1504. Zdá sa, že uchovitý motív pláštá apoštola, lúčiaceho sa so sv. Jánom má predlohu v drapérii pláštá Panny Márie zo zrkadlového obrátenia tohto drevorezu. Možno, že rezbár riasenie drapérie pláštá sv. Jakuba, vrátane gesta ľavej ruky, čiastkovo kombinoval s predlohou v postave sv. Jozefa na drevoreze *Obetovanie v chráme* (B.88; Knappe 238) z rokov 1503/1504. Pootočenie figúry apoštola, lúčiaceho sa so sv. Jakubom, prípadne drobné drapériové motívy, mohli mať príklad v Kristovej postave na drevoreze *Rozlúčka Krista s matkou* (B.92; Knappe 242) z obdobia okolo roku 1504. Hlavu apoštola sv. Petra mohol rezbár nájsť v hlave sv. Jozefa pri zrkadlovom obrátení drevorezu *Kľaňanie sv. Troch kráľov* (B.87; Knappe

237) z obdobia okolo roku 1503, alebo voľne v hlave sv. Jozefa na drevoreze *Obriezka Krista* (B.86; Knappe 236) z rokov 1503/1504, kde je čiastková opora i pre gesto pravej ruky. Figúra sv. Jakuba gestom pravice a nakročením nôh pripomína postavu sv. Jozefa na drevoreze *Zasnúbenie P. Márie* (B.82; Knappe 232) z obdobia okolo roku 1504. Hlava sv. Jakuba má istú analógiu aj v bradatej hlave s pokrývkou na ľavom okraji drevorezu. Dve posilňujúce sa postavy apoštolov v pozadí reliéfu veľmi voľne pripomínajú motív figúr dvoch sediacich žien na ľavej časti drevorezu *Narodenie P. Márie* (B.80; Knappe 230) z rokov 1502/1503. Na drevoreze *Odmietnutie Joachimovej obety* (B.77; Knappe 227) z rokov 1503/1504 sa mohol rezbár inšpirovať figúrou sv. Joachima pre obrys postavy sv. Jána. Hlava sv. Petra sa otáča obdobne ako na drevoreze bezbradá hlava pomocníka kňaza po jeho pravici, bradatá hlava sv. Jakuba a jeho gesto majú možno voľnú inšpiráciu v postave kňaza za vrchostolom. Zdá sa, že kučeravá hlava apoštola s rozvzatou drapériou má na tomto drevoreze voľné analógie v mládencovi s baránkom. Spomenuté postavy, posilňujúce sa pri prameni, najmä ich pozície hláv, no aj niektoré línie drapérie a sám prameň, môžu pripomínať motívy na drevoreze *Pustovník sv. Anton a sv. Pavol* (B.107; Knappe 219) z obdobia okolo roku 1502, prípadne na staršom rovnomennom ilustračnom norimberskom drevoreze z knihy Jacoba de Voragine „Heiligenleben“ (Život svätých), ktorú vydal Anton Koberger v roku 1488 v Norimbergu.²⁷ Pre sediaceho a pijúceho mladého apoštola mohla byť podnetná sediaci figúra sv. Petra na Schäufeleinovom drevoreze *Umývanie nôh* (Oldenbourg 171) zo „Speculum passionis“ z roku 1507, čo potvrdzuje riasenie drapérie pláštá a gestá oboch rúk.

Kučeravá hlava apoštola s rozvzatou drapériou na reliéfe má voľné analógie v hlave sv. Jána Krstiteľa na Dürerovom drevoreze *Svätý Ján Krstiteľ a sv. Onufrius* (B.112; Knappe 218) z obdobia okolo roku 1502.



13. Reliéf Rozchod apoštolov na levočskom hlavnom oltári sv. Jakuba St.



14. Rozchod apoštolov, knižný drevorez („Heiligenleben“, vyd. Johann Grüninger, Strassburg 1502)

Hlava sv. Petra má isté analógie v hlave sv. Petra na Schongauerovej medirytine *Zajatie Krista* (B.10). Nakročenie nôh sv. Jána, časť drapérie, orientačne typ kučeravej hlavy a gesto pravej ruky pripomínajú rovnakú postavu sv. Jána z medirytiny *Ukrižovanie* (B.23) rovnakého grafika v rovnostrannom a čiastočne i v zrkadlovom obrátení.

Dôležité je, že spôsob, akým bozkáva sv. Ján ruku sv. Petra, spolu s obrysom hlavy a úklonom figúry nájdeme v geste Márie Magdalény; Oboje sa objemom a rytmom podobajú sv. Jánovi a Kristovej ruke na medirytine M. Schongauera *Uloženie Krista do hrobu* (B.18). Hlavu sv. Jána v profile a detail rukávu s ľavou rukou nájdeme na postave Nikodéma v tej istej medirytine. Aj gesto pravej ruky sv. Jána má analógie v ľavej ruke sv. Jána na rovnakej medirytine. Bradatá hlava sv. Jakuba voľne pripomína zrkadlovo obrátenú hlavu Jozefa z Arimatey na rovna-



15. M. Schongauer: *Uloženie Krista do hrobu*, medirytina (B.18)

kom liste. Naklonená hlava sv. Jána na reliéfe, prípadne gestá pripomínajú však aj hlavu sv. Jakuba na Dürerovom drevoreze *Kristus na Olivovej hore* (B.6; Knappe 185) z rokov 1497/98. Zrkadlový obraz tohto listu poskytol znovu analógiu pre hlavu sv. Jána na reliéfe.

Zdá sa, že pre hlavu sv. Jakuba a jeho gestá mohla byť voľným podnetom aj hlava rovnakého svätca na Schüfeleinovom drevoreze *Kristus na Olivovej hore* (Oldenbourg 172) z roku 1507. Tvar hlavy a klobúk sv. Jakuba mohol mať príklad vo výraznej hlave Šimona Cyrenejského na Dürerovom drevoreze *Nesenie kríža* (B.10; Knappe 189) z rokov 1497/98. Z tohto drevorezu, osobitne z línie, ktorú tvorí okraj časti Veronikinej šatky, bolo možné odvodiť časť drapérie sv. Jakuba na reliéfe. Pre kompozíciu figúr na

reliéfe bol azda podnetný aj ďalší drevorez toho istého grafika *Uloženie Krista do hrobu* (B.12; Knappe 192) z rokov 1496/1497; obrys postavy muža, držiaceho Krista v strede plachty a gesto ruky s palicou na figúre muža v pozadí poskytli motívy pre stvárnenie postavy sv. Jakuba na reliéfe. Ruka muža s palicou a čiastočne hlava Jozefa z Arimatey mohli byť príkladom pre hlavu apoštola lúčiaceho sa sv. Jakubom. Kučeravá hlava sv. Jána, čiastočne gesto ľavej ruky s rukávom na drevoreze má isté analógie v tej istej postave na reliéfe. Drapériu postavy apoštola v strednom pláne na ľavom okraji reliéfu mohol rezbár prevziať z drobnej postavy anjela a sv. Jána na zrkadlovo obrátenom drevoreze A. Dürera *Anjel ukazuje sv. Jánovi Nový Jeruzalem* (B.75; Knappe 166) z cyklu Apokalypsa z rokov 1497/98. Kučeravá hlava jeho druha na reliéfe môže vychádzať z motívu kučeravej hlavy anjela, variovaných detailami. Aj časti línií drapérie na chrbte pláštá a nakročenie nôh sv. Jakuba majú príklad v anjelovi uzamykajúcom diabla do priepasti na tomto drevoreze.

Možné je, že rezbár poznal z vlastnej skúsenosti podobné práce s témou Rozlúčky apoštolov, ako je napr. Riemenschneiderova Rozlúčka apoštolov oltára z Kleinschwarzenlohe pri Kornburgu z roku 1491. Na túto možnosť poukazujú najmä drobné postavičky v pozadí, predovšetkým postava apoštola s vlajúcou drapériou pláštá.²⁸

Státie sv. Jakuba St.

B. Daun konštatoval, že priamym vzorom reliéfu *Státie sv. Jakuba* bola rovnomenná rytina V. Stossa (Pass.8; L.7). Podľa neho je reliéf údajne „*otrockou kópiou rytiny*“.²⁹ Tento názor prevzala bezozvyšku celá nasledujúca literatúra. Stossova rytina však spolu s jeho ďalšími rytinami vznikla podľa zistení a názorov E. Buchnera (1952) až v Norimbergu,³⁰ a to až v prvých piatich rokoch začiatku 16. storočia. Desiat známých Stossových rytín vzniklo nepochybne až po jeho návrate do Norimbergu v roku 1496.

Podľa najnovšej literatúry sa tak dialo najskôr v období medzi rokmi 1499–1505/6,³¹ predovšetkým v čase, keď mal V. Stoss problémy s falšovaním zmenky. Rytiny teda nevznikli v Krakove, ako sa domnievala staršia literatúra, ale podstatne neskôr.

Priamymi vzormi kompozície rytiny V. Stossa (L.7) sú staršie norimberské ilustračné drevorezy jednak z knihy Jacoba de Voragine „*Heiligenleben*“ z roku 1488, jednak z kníh „*Schatzbehalter*“ z roku 1491 a „*Svetová kronika*“ z roku 1493, ktoré vydal Anton Koberger a ilustrovala ich Wolgemutova norimberská dielňa. Niektoré motívy prevzal V. Stoss z drevorezov v knihe Sebastiana Branta „*Heiligenleben*“, ktorú vydal po nemecky J. Grüninger 28. februára 1502 v Strassburgu.

Podstatné sú najmä norimberské drevorezy so stínaním svätcov zo „*Života svätých*“ z roku 1488,³² alebo s ich bičovaním.³³ V. Stoss preberá predovšetkým katov postoj, jeho typ hlavy, čepiec, spôsob držania meča, strih kostýmu i drapériu na postave sv. Jakuba St.

Ďalšími Stossovými dôležitými predlohami sú drevorezy v knihe „*Schatzbehalter*“: fig. 16 – *Odsúdenie kráľa a státie starozákonného kňaza*,³⁴ odkiaľ sa doslovne v zrkadlovom obrátení preberá z pozadia postava kata, fig. 29 – *Státie sv. Jakuba Ml. a sv. Jána Krstiteľa*,³⁵ a postava žoldnier – fig. 32 z *Vraždenia neviniatok*,³⁶ prípadne paholok – fig. 70 z *Bičovania*.³⁷ Zo Schedelovej „*Svetovej kroniky*“ z roku 1493 boli Stossovými vzormi postava kameňujúceho vojaka v drevoreze *Kameňovanie sv. Štefana Prvomučeníka*,³⁸ no najmä výjav *Státie sv. Jakuba St.*,³⁹ postava drába v *Martýriu sv. Petra a Státie sv. Pavla*,⁴⁰ prípadne postavy učiteľov z *Martýria sv. Tomáša*.⁴¹

Pre časť úpravy kostýmu sv. Jakuba na Stossovej rytine je analogická postava popravovaného v drevoreze Wolfa Trauta *Stínanie* (G.790) z knihy „*Bamberské hrdelné právo*“, ktorú vydal v roku 1507 H. Pfeil v Bambergu.

Rytinu V. Stossa ovplyvnila aj postava drába na ľavom okraji medirytiny M. Schongauera *Bi-*

čovanie (B.12). Rovnako podnetné boli aj drevorezy z martýria svätcov v knihe „*Heiligenleben*“, vydané v roku 1502 v Strassburgu.⁴²

Z načrtnutého exkurzu je zrejmé, že Veit Stoss čerpal z týchto príkladov vzor pre svoju rytinu *Martýrium sv. Jakuba St.*

Treba priznať, že rezbár levočského reliéfu rešpektoval Stossovu rytinu pri formulácii kľúčickej postavy sv. Jakuba. Na rozdiel od V. Stossa má svätec obe ruky zložené a na hlave má klobúk s mušlou, rovnako ako na rovnomennom drevoreze v Schedelovej „*Svetovej kronike*“ z roku 1493.⁴³ Lakte rukávov na odeve kata sú prestrihávané. Rovnaké prestrihávané rukávy majú postavy učiteľov na drevorezoch v knihách „*Heiligenleben*“, „*Schatzbehalter*“ a „*Svetová kronika*“, odkiaľ ich rezbár prevzal.

Postoj kata a čiastočne aj gesto pravej ruky na reliéfe sa od Stossovej rytiny odlišujú. Podstatnou zmenou oproti predlohe je rotujúci pohyb v postave kata, veľmi podobný figúre v ľavej tretine *Ornamentálneho pásu s tancom Moriskov* Israhela van Meckenem (G.465; L.617). Postoj katových nôh na reliéfe čiastkovo pripomína postoj muža na pravej strane drevorezu Hansa Baldunga Griena *Vztyčovanie (Zdvíhanie) križa* (Oldenbourg 199) zo „*Speculum passionis*“ z roku 1507. Hlavu kata na reliéfe individualizujú fúzy, výraz a turban, ako ich formuloval A. Dürer na medirytine *Turecká rodina* (B.85; Knappe 16) v rokoch 1496/1497.

Kat na reliéfe má cez driek prepásanú šerpu, ktorá má voľné analógie v drapérii perizónia na medirytine M. Schongauera *Svätý Šebastián* (B.60). Motív drapérie, previazanej cez driek, spolu s vlajúcim cípom nájdeme na norimberských drevorezoch najmä v uvedenej knihe „*Heiligenleben*“ z roku 1488, napr. na postave kata v drevoreze *Státie sv. Krištofa*,⁴⁴ na postave kata v drevoreze *Státie sv. Pankráca*,⁴⁵ alebo na mužovi v strede drevorezu *Martýrium sv. Kataríny Alexandrijskej*.⁴⁶ Z tohto drevorezu môže byť odvodený aj uchovitý motív drapérie v ľavom dolnom rohu reliéfu.

Na rozdiel od rytiny V. Stossa rezbár reliéfu umiestnil na pravú stranu Herodesa Agrippu so suitou, do pozadia architektúru mesta Jeruzalem, pevnosť Antonia a na ľavú stranu horizontu kostolík. Pre Herodesa a jeho dvoch sprievodcov mohla byť predlohou postava vladára v turbane a jeho radcu s rovnako pootočenými hlavami, pokrytými variovanými pokrývkami a hlava muža v čiapke v pozadí Dürerovho drevorezu *Martýrium sv. Šebastiána* (G.742; Knappe 131) z obdobia okolo roku 1495. Zhodujú sa pozície postáv aj typy a pokrývky hláv. Niektoré typy hláv v Herodesovom sprievode majú isté analógie s hlavami Maxentiovej družiny z drevorezu rovnakého grafika *Martýrium sv. Kataríny Alexandrijskej* (B.120; Knappe 145) z rokov 1497/1498. Pre gestá Herodesových rúk môžeme azda nájsť voľný príklad v gestách dvoch mužov na pravom spodnom okraji drevorezu A. Dürera *Martýrium 10.000 kresťanov* (B.117; Knappe 149) z rokov 1497/1498. Pootočenie a typ hlavy muža v klobúku po pravici Herodesa, alebo gesto jeho pravice, voľne Herodesova hlava či hlava muža v čiapke za ním na pravom okraji reliéfu majú analógie v hlave muža s ostrým nosom za jazdcom, v hlave a geste jazdca v turbane, alebo v hlave muža na pravom okraji drevorezu toho istého grafika *Nesenie križa* (B.10; Knappe 189) z rokov 1497/1498. Z pravého horného okraja rovnakého drevorezu mohol rezbára voľne inšpirovať hrad Antonia. Klobúk a ostrý nos sv. Jakuba na reliéfe môžu mať azda bližší príklad v hlave Šimona Kyrenejského z tohto drevorezu. Voľnou predlohou pre postavu Herodesovho radcu a samotného Herodesa mohol byť Turek na Dürerovej medirytine *Turecká rodina* (B.85; Knappe 16) z rokov 1496/1497.

Pre architektúru renesančného chrámu s kupolou, vežou, stĺpom a pre niektoré štíty sedlových striech poslužil ako priamy vzor motív na drevoreze fiktívnej podoby mesta Nicea v Schedelovej „*Svetovej kronike*“ z roku 1493⁴⁷ z Wolgemutovej dielne. Z kupoly chrámu na drevoreze je prevzatý i sfpok mesiaca, ktorý sa dostal



16. Reliéf Státie sv. Jakuba na levočskom hlavnom oltári sv. Jakuba St.

na turban kata na reliéfe. Architektúru hradu Antonia s cimburím, vežou a budovou so sedlovou strechou naštudoval rezbár zrejme na motívoch hradu v pravej časti ilustrácie fiktívneho pohľadu na Babylon vo „Svetovej kronike“.⁴⁸ Nie je vylúčené, že vysoký stĺp, prevyšujúci kupolový chrám vychádza z motívu stĺpu s postavou rytiera Rolanda na ľavej časti drevorezu *Magdeburg* vo „Svetovej kronike“.⁴⁹ Možno je to obrazová pripomienka mestských práv, ktoré Roland ako priateľ Karola Veľkého symbolizuje, a záro-



17. Mesto Nicea, drevorez (ilustrácia v „Svetovej kronike“ H. Schedela, Norimberg 1493)

veň pripomienka saského práva (*Sachsenspiegel*), ktoré sa spomína vo „Svetovej kronike“ v súvislosti s opisom Magdeburgu. Tento symbol právneho základu kolonizácie spišských miest na čele s Levočou („*Communitas Saxonum de Scepus*“) nie je asi náhodný. Tak ako bol Magdeburg podľa textu kroniky hlavným mestom Saskej krajiny, tak bola Levoča metropolou Spiša.

Príklad pre kaplnku s tromi oknami, portálom a strešnou vežičkou v ľavej časti horizontu na reliéfe nájdeme v kaplnke ilustračného drevorezu *Stretnutie pustovníkov sv. Antona a sv. Pavla* v knihe „*Heiligenleben*“,⁵⁰ vydanej J. Grüningerom v Strassburgu roku 1502. Dôležitou predlohou pre hlavnú bránu mesta, ktorým má byť Jeruzalem, kde sa podľa legendy uskutočnilo státie sv. Jakuba, je časť štvorbokej brány so štyrmi nárožnými arkierovými vežičkami, arkáturovou ochodzou a stanovou strechou, prípadne štvorboká veža v Novom Jeruzaleme na Dürerovom drevoreze *Anjel ukazuje sv. Jánovi Nový Jeruzalem* (B.75; Knappe 166) z cyklu „*Apokalypsa*“ z rokov 1497/1498.

Videnie sv. Jána na ostrove Patmos

Za predlohu pokladá B. Daun rovnomennú Schongauerovu medirytinu (B.55), ktorej reliéf je údajne „silno zhrubnutou kópiou“.⁵¹

Rezbár prevzal z listu postavu sv. Jána, P. Máriu, orla i tvar morského zálivu. Zo stredy predlohy vynechal strom, na pravý útes pribudlo mesto, more oživujú ryby. Hlava sv. Jána sa typom odlišuje od predlohy, je pootočená do trojštvrťového profilu. Typ hlavy je nesporne bližší hlave sv. Jána zo zrkadlovo obrátenej rovnomen-



18. Reliéf Videnie sv. Jána na ostrove Pathmos na levočskom hlavnom oltári sv. Jakuba St.

nej medirytiny Majstra ES (L.151). Pri ľavom chodidle pribudol uchovitý motív drapérie šiat.

Tvar srpku mesiaca pod nohami P. Márie vychádza opäť z medirytiny (L.151). Uchovitý



19. Mesto Korint (Ninive), drevorez (ilustrácia v „Svetovej kronike“ H. Schedela, Norimberg 1493)



20. Israhel van Meckenem: Madona s Ježiškom na srpku mesiaca, medirytina (L.201)

motív pri pravej nohe sv. Jána je pravdepodobne odvodený z motívu drapérie na ľavej strane tej istej medirytiny. Zvlnené esovité schematické oblaky okolo aureoly Madony, dieťa objímajúce rúčkou krk matky a orol sú bližšie rovnakým motívom na rovnomennom zrkadlovo obrátenom a rovnostrannom zobrazení drevorezu z Wolgemutovej dielne, použitom ako ilustrácia v Schedelovej „Svetovej kronike“ z roku 1493.⁵²

Madona s Ježiškom vo svätožiare vychádza zo Schongauerovej predlohy. Spôsob, akým pridržiava Panna Mária Ježiška pravou rukou, odpisuje jeho medirytinu *Malá stojaca Madona* (B.27). Pootočenie a pozícia Ježiška, typ hlávky, gestá, tvár Madony a lúče aureoly majú analógie v medirytinách Israhela van Meckenem *Madona na srpku v polpostave* (L.201) alebo *Madona na polmesiaci* (G.160; L.197). Ryby v mori a pootočenie hlavy sv. Jána majú predlohu v Dürerovom drevoreze *Svätý Ján hlce knihu* (B.70; Knappe 160) z cyklu „Apokalypsa“ z rokov 1497/1498. Motív renesančného kupolovitého chrámu, vysokej veže, menšej kupolovitej prístavby a časti domov v pozadí reliéfu, znázorňujúce pravdepodobne Efezos, prevzal rezbár priamo z drevorezu Wolgemutovej dielne, zobrazujúceho fiktívne mesto Korint (resp. Ninive) v Schedelovej „Svetovej kronike“ z roku 1493.⁵³

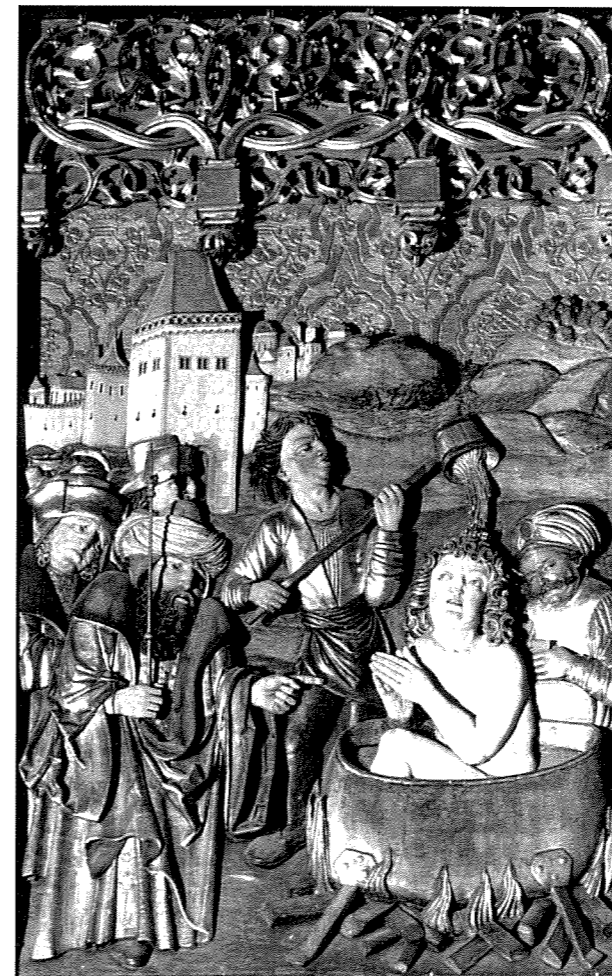
Mučenie sv. Jána pred Latinskou bránou v Ríme

E. Hoffmannová (1931)⁵⁴ našla pre tento výjav predlohu v rovnomennom drevoreze A. Dürera (B.61). V roku 1937 tá istá bádatelka doplnila svoj rozbor o zistenia, že ďalšiu predlohu poskytuje *Martýrium 10.000 kresťanov* (B.117) toho istého grafika.⁵⁵ H. Kotrba pripomenul v roku 1982,⁵⁶ že vzorom postavy cisára Domiciána bol Turek na Dürerovej medirytine *Turecká rodina*.

Z Dürerovho drevorezu (B.61; Knappe 152) z rokov 1497/1498 prevzatá je postava sv. Jána v kotli so zloženými rukami, paholok, ktorý ho

polieva (s výnimkou gesta ľavej ruky a zástery) a čiastočne bradatá figúra cisára Domiciána v turbane s variovanými gestami (podľa hlavy muža pri cisárovi). Postavu paholka v čepci, rozduchávajúceho pod kotlom oheň, rezbár presunul zo stredu kompozície za kotol na pravý okraj reliéfu podľa rovnakej zrkadlovo obrátenej predlohy. Zo spomenutého Dürerovho drevorezu (B.117; Knappe 149) z obdobia rokov 1497/1498 využil rezbár motív suity kráľa Saporu pre suitu s cisárom Domiciánom, vrátane gest, ktoré sa len mierne modifikovali a nadobudli spolu s typológiou odlišný výraz. Mučiteľ lejúci olej má približne rovnako pootočenú hlavu ako muž v čepci s korbáčom v strede drevorezu a zásteru asi zo zrkadlovo obrátenej postavy drába s metlou na ľavej strane drevorezu. Postava Turka v turbane na medirytine toho istého grafika *Turecká rodina* (B.85; Knappe 16) z rokov 1496/1497 poslúžila rezbárovi ako čiastková predloha pre postavu cisára Domiciána. S medirytinou sa zhoduje pootočenie figúry, turban, plášť so širokým golierom, časti riasenia i črievica. Pre postavu cisára Domiciána bola ešte dôležitá postava falošného proroka v turbane s obručou koruny na Dürerovom drevoreze *Babylonská kurtizána* (B.73; Knappe 165) z cyklu „Apokalypsa“ z rokov 1497/1498. Túto predlohu prezrádza turban, čiastkové riasenie drapérie a gestá ľavej ruky Domiciána na tabuli. Hlavy na reliéfe motivicky nadväzujú na zástup pri ľavom okraji drevorezu.

Bezbradá hlava muža za Domiciánom na ľavom okraji reliéfu mohla mať vzor v hlave bradatého muža s ostrým nosom, stojaceho za zadným jazdcom v pravej časti drevorezu rovnakého grafika *Nesenie kríža* (B.10; Knappe 189) z rokov 1497/1498. Hlava muža s ostrým nosom v klobúku za Domiciánom má čiastočný vzor v hlave a klobúku Jozefa z Arimatey na tom istom drevoreze. Paholok rozduchávajúci oheň na reliéfe má oporu v hlave vojaka na pravom okraji drevorezu alebo v hlave muža v čepci, držiaceho Kristov plášť, z ďalšieho Dürerovho drevorezu *Ecce Homo* (B.9; Knappe 188) z rokov 1497/



21. Reliéf Mučenie sv. Jána pred Latinskou bránou na levočskom hlavnom oltári sv. Jakuba St.

1498. (Uvedená hlava na drevoreze sa považuje za kryptopodobizeň samého Albrechta Dürera.) Zdá sa, že typ hlavy paholka, polievajúceho sv. Jána horúcim olejom, môže mať čiastkový príklad v hlave jazdca s váhami na drevoreze rovnakého grafika *Štyria apokalyptickí jazdci* (B.64; Knappe 155) z cyklu „Apokalypsa“ z rokov 1497/1498. Tvar kade a najmä gestá polievajúceho paholka pripomínajú obdobné motívy na drevoreze Wolgemutovej dielne *Mučenie sv. Jána* v Schedelovej „Svetovej kronike“ z roku 1493.⁵⁷ Drapéria zástery, prepásanej cez driek mučiaceho paholka, čiastkovo pripomína podobný mo-



22. A. Dürer: Turecká rodina, medirytina, okolo 1496/97 (B.85)

tív na katovi z ilustračného drevorezu *Martýrium sv. Kiliána* v norimberskom vydaní „Heiligenleben“ (Život svätých) z roku 1488.⁵⁸ Motív mestskej brány a niektoré detaily opevnenia pripomínajú čiastky stavieb Nového Jeruzalema na poslednom liste Dürerovej Apokalypsy *Anjel ukazuje sv. Jánovi Nový Jeruzalem* (B.75; Knappe 166) z rokov 1497/1498.

Posledná večera

Na súvislosť Poslednej večere v levočskej predele s Poslednou večerou v predele na hlavnom oltári vo franskom Schwabachu upozornila literatúra začiatkom nášho storočia.⁵⁹ Novšie J. Homolka (1961) hovorí, že levočská Posledná večera je vypracovaná podľa rezbárskeho vzoru pre



23. A. Dürer: Anjel ukazuje sv. Jánovi Nový Jeruzalem, drevorez z cyklu Apokalypsa, 1497/98 (B.75)

tento námet v predele vo Schwabachu.⁶⁰ Rezbárske súčasti schwabachského oltára vznikli v rokoch 1506–1507, oltár vysvätili v roku 1508.⁶¹ Skulpturálne časti oltára sa v minulosti pripisovali Wolgemutovej dielni, alebo V. Stossovi. V súčasnosti sa pripisujú žiakovi V. Stossa.

J. Homolka konštatoval: „Stadiaľ prevzal majster Pavol celú kompozíciu, domyslel ju však zo stránky priestorovej. Obidva rady apoštolov umiestnil do rovnakej výšky a na užšie strany stola posadil po jednom z apoštolov. Aj ústredná skupina levočskej predely súhlasí s ústrednou skupinou v predele hlavného oltára zo Schwabachu. Podobne Judáš má blízku analógiu v Judášovi schwabachskej skupiny; je takmer jeho kópiou i v riešení rúcha. Taktiež apoštol naľavo od Judáša v levočskej predele tu mohol mať svo-

ju predlohu“. Ďalej pokračuje: „Aj pri skupinách Poslednej večere v predele levočského a spiškosobotského oltára vedú niektoré vzťahy priamo k prácam V. Stossa, a to k jeho reliéfu so scénou Poslednej večere z roku 1499 v norimberskom kostole sv. Sebalda. Tento vzťah potvrdzuje najmä apoštol sediaci vedľa apoštola s pohárom na pravej zadnej strane v levočskej skupine, ktorý má blízku obdobu v uvedenej Stossovej práci.“ Konštatuje, že Majster Pavol poznal aj Kraftovu kamennú skupinu Posledná večera na pastofóriu St. Sebalda v Norimbergu z roku 1496 a ďalšie jeho kompozície s pašiovými výjavmi.

Pokiaľ ide o kamenný reliéf Posledná večera z fundácie Paula Volckamera z roku 1499 zo St. Sebalda v Norimbergu, uvedená analógia medzi levočskými a norimberskými apoštolmi nie je dostatočne preukázateľná. Je tu istá voľná analógia v typoch hláv s módnymi krátkymi vlasmi načesanými do čela, ako u mladého jediaceho apoštola v Levoči s hlavami apoštolov na zadnej strane reliéfu v Norimbergu. Kompozícia je však zásadne odlišná a žiadne bližšie typologické vzťahy nenachádzame. Pokiaľ ide o analógiu s Poslednou večerou na Kraftovom pastofóriu z roku 1496, môžeme konštatovať, že niektoré analógie poskytujú pozícia ležiacej hlavy sv. Jána, voľne hlava sv. Petra, či pootočená kučeravá hlava apoštola po Kristovej ľavej ruke, ktorá má čiastkové analógie v levočskej hlave sv. Petra a kučeravej hlave mladého bezbradého apoštola s pohárom na pravej zadnej strane v Levoči. Aj pozícia a profil hlavy Judáša a čiastkovo figúra apoštola so sústom v ruke po ľavici Judáša v Norimbergu a hlava apoštola po ľavej ruke sv. Petra v Levoči sa podobajú.

Pokiaľ ide o predelu z hlavného oltára vo Schwabachu, možno predpokladať, že levočský rezbár toto dielo poznal a čiastočne sa z neho poučil i napriek tomu, že svoju kompozíciu podstatne zmenil: symetricky a prehľadne rozložil postavy po dvojiciach okolo stola a na užšie strany posadil apoštolov jednotlivo. Centrom skupiny v Levoči je trojica Kristus, sv. Ján a sv. Peter, tvoriaca ideový stred na rozdiel od Schwa-

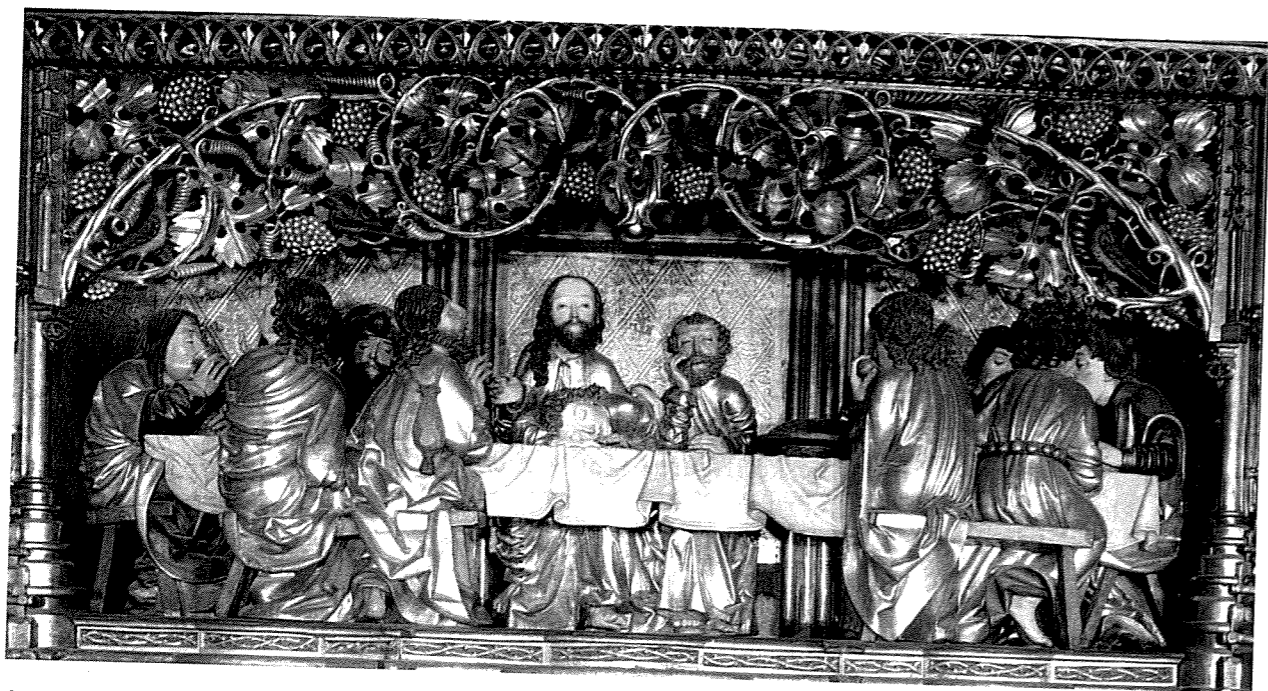
bachu, kde tvoria dvojice oproti sebe hore a dole sediaci apoštoli.⁶² Aj Kristus so sv. Jánom sedí takmer symetricky oproti apoštolovi na dolnej strane. Tento systém kompozície úplne postráda centrálnu zdôraznenie. Schwabachské figúry sú ponímané každá jednotlivo. Figúra Judáša, ktorá je rovnako pootočená, má podobný profil hlavy a na chrbte rovnako mešec, sa zhoduje v riadení drapérie a geste ruky. Na rozdiel od levočskej figúry je posunutá viac doľava na kraj lavice, nesedí oproti Kristovi. Apoštol po Judášovej pravici zodpovedá pootočením hlavy a čiastočne i prevísajúcou drapériou pláštá levočskej figúre apoštola, ktorý sa odvracia po ľavej ruke. Pozícia apoštola s krátkymi vlasmi a pohárom v rukách na pravom dolnom okraji vo Schwabachu voľne zodpovedá mladému jediacemu apoštolovi v Levoči približne na obdobnom mieste. Apoštol so zloženými rukami na pravej dolnej strane stola oproti Kristovi čiastkovo voľne zodpovedá pozícii a časti drapérie apoštola obráteného chrbtom k divákovi na pravej spodnej strane stola v Levoči. Pootočenie hlavy a gesto ruky apoštola na ľavom dolnom okraji vo Schwabachu zodpovedá voľne figúre apoštola v čiapke po pravici sv. Jakuba v Levoči. Splývavo sčesané vlasy a lysina tohto apoštola vo Schwabachu voľne pripomínajú podobne sčesané vlasy pijúceho apoštola na ľavom okraji stola v Levoči.

Je zrejme, že kompozíciu levočskej Poslednej večere ovplyvnili aj ďalšie sochárske a rezbárske práce, ktoré Majster Pavol poznal z autopsie počas svojich ciest. Okrem diela vo Schwabachu možno predpokladať poznanie nevelkej terakotovej Poslednej večere zo začiatku 15. storočia, ktorá sa sekundárne dostala do oltára sv. Jánov z fundácie rodiny Imhoff v kostole St. Lorenz v Norimbergu.⁶³ Oltár vznikol v rokoch 1521/1523 (najnovšie sa datuje až okolo roku 1528). Usporiadanie sediacich apoštolov a vnútorný pohyb terakotových figúr v skupine nepochybne pôsobili inšpiratívne i pri tvorbe Poslednej večere vo Schwabachu. O tom, že Majster Pavol poznal túto terakotovú Poslednú

večeru v Norimbergu a zobral si z nej poučenie, svedčí symetrické rozmiestnenie figúr za stolom, rovná plocha stola, pozície a pootočenie figúr i detaily niektorých bosých nôh, ktoré sa odkrývajú pod drapériou. Pozícia apoštola na pravom okraji norimberskej skupiny má obdobu napr. v apoštolovi z neskoršej Poslednej večere v Spišskej Sobote.

Majster Pavol nepochybne poznal významný oltár Najsv. Krvi vo farskom kostole sv. Jakuba St. v Rothenburgu ob der Tauber,⁶⁴ ktorého stredom je Posledná večera. Oltár vznikol v rokoch 1501–1504 a vyhotovil ho rezbár Tilman Riemenschneider z Frank, tvoriaci vo Würzburgu. (Táto kompozícia bola podnetná aj pre Spišskú Sobotu).

Zhodnými prvkami sú obdobná Kristova hlava s hlavou sv. Jána položenou na stole, približne obdobné sú hlavy apoštolov sv. Petra a sv. Jakuba St. Hlava apoštola s pohárom na hornej strane stola v Rothenburgu umiestnením a typom pripomína hlavu levočského sv. Petra. Gesto apoštola s pohárom v Rothenburgu zase pripomína apoštola s pohárom na pravej zadnej strane v Levoči. Pootočenie figúry mladého apoštola a drapéria prevísajúca cez lavicu v pravej časti Poslednej večere v Rothenburgu pripomína v zrkadlovom obrátení mladého apoštola po pravici Judáša na rovnakej strane v Levoči. Domnievame sa, že je dôležité, že sv. Jakub St. v Rothenburgu má na hlave svoj typický pútnický široký klobúk, aby bol rozlíšiteľný od ostatných apoštolov, pretože oltár v Rothenburgu objednala mestská rada pre farský kostol patróna mesta sv. Jakuba. Dôraz na odlišenie a zdôraznenie sv. Jakuba St. ako patróna kostola prevzal aj Majster Pavol. Zvláštnosťou Levoče je, že tento svätec sedí bezprostredne po Kristovej pravici. Takto obklopujú v Levoči Krista z oboch strán Zebedeovi synovia: sv. Jakub ako patrón kostola a oltára po Kristovej pravici, a jeho brat sv. Ján ako spolupatrón po Kristovej ľavici. Je takmer bezvýhradným pravidlom, že miesto po Kristovej pravici zaujíma v kompozíciách Poslednej



24. Posledná večera v predele levočského hlavného oltára sv. Jakuba St.



25. Posledná večera z levočského hlavného oltára sv. Jakuba St. (stav v r. 1953)



26. Posledná večera, knižný drevorez („Plenarium“, vyd. Th. Anshelm, Strassburg 1488)



27. Posledná večera, knižný drevorez („Evangelien mit Auslegungen“, vyd. J. Grüniger, Straßburg 1498)



28. I. van Meckenem: Kristus v Emauzoch, medirytina (G.119)

večere sv. Peter ako jeho nástupca. Kompozičný systém levočskej predely teda presne vyplňuje prosbu Zebedeovej manželky, Márie Salome: *Rozkáž, aby títo dvaja moji synovia sedeli v tvojom Kráľovstve, jeden sprava a druhý zľava* (Mt 20,20-23).

V Levoči zaujíma sv. Peter miesto vedľa sv. Jána, po Kristovej lavici. Zdôrazňujú sa tu texty evanjelií, v ktorých apoštoli sv. Jakub a sv. Ján patrili medzi prvých Kristových učeníkov a spolu so sv. Petrom boli svedkami najdôležitejších udalostí Kristovho účinkovania.

Predpokladáme, že Majster Pavol poznal napríklad sediace figúry apoštolov Tilmana Riemenschneidera z mariánskej kaplnky vo Würzburgu z obdobia okolo roku 1500, ktoré sa nachádzajú v Bayerisches Nationalmuseum v Mníchove (inv. č. MA 1326-1333) a jeho figúry

sediace evanjelistov z predely oltára v Münsterstade, ktoré sú v Berlíne.

Okrem skulptúr sa levočský rezbár opieral aj o inšpirácie a výpožičky z grafických diel.

Sediaci apoštol po Judášovej pravici pripomína pootočením hlavy, spôsobom sedenia a čiastočne riasením pláštá s previsom cez sedadlo apoštola na obdobnom mieste v rovnomennej medirytine Monogramistu AG (L.7). Bosá noha s častou drapérie kučeravého apoštola na pravom spodnom okraji stola pripomína podobný motív na apoštolovi po Judášovej pravici zo zrkadlového obrazu tejto medirytiny. Treba pripomenúť, že väčšina medirytín pašiového cyklu Majstra AG vznikla podľa malieb na tabuliach Dominikánskeho oltára od Martina Schongauera v Colmare.

Hlava bradatého apoštola po lavici sv. Petra v Levoči pripomína apoštola po Kristovej ľavej ruke na ilustračnom drevoreze Posledná večera z knihy *Geistliche Auslegung des Lebens Jesu Christi*, ktorú vydal J. Zainer v Ulme asi v 80. rokoch 15. storočia.⁶⁵ Pozícia Judáša, jeho pootočená hlava, gesto a časť drapérie s chodidlom v Levoči pripomína voľne rovnomennú postavu v medirytine *Posledná večera* (L.5) od Václava z Olomouca, ktorý pôsobil v oblasti Rýna a Norimbergu koncom 15. a začiatkom 16. storočia. Sediacej postave apoštola obráteného chrbtom k divákovi po pravici Judáša poskytuje analógie obdobne sediaca postava učeníka v kapucni z medirytiny Israhela van Meckenem *Kristus v Emauzoch* (G.119; L.153). Porovnateľné je členenie pláštá s ostrým previsom cez sedadlo, potočenie figúry, rameno ľavej ruky. Členenie drapérie levočského Judáša od pásu nadol má čiastkovú analógiu v druhom sediacom učeníkovi z toho istého listu. Podobne vzpriamene sedí aj Kristus. Jeho poprsie i s gestom pripomína medirytina Martina Schongauera *Žehnajúci Spasiteľ* (B.68). Ostrý cíp tuniky prevísajúcej cez sedadlo na apoštolovi obrátenom chrbtom k divákovi po pravici Judáša má voľnú analógiu v časti podviazaných šiat na figúre muža otočeného chrbtom k divákovi a odvádžajúceho Krista na medirytine Israhela van Meckenem *Pilát si umýva ruky* (G.80; L.148).

Prehľadné usporiadanie apoštolov za pozdĺžnym stolom v Levoči a otvorený pohľad na ústrednú skupinu s Kristom nepochybne ovplyvnil ilustračný drevorez pozdĺžneho formátu Posledná večera z *Plenaria*, vydaného Thomasom Anshelmom roku 1488 v Strassburgu.⁶⁶ Zhoduje sa tu pozícia Krista so sv. Jánom, rovnaké gestá a detail misy s baránkom pred postavami. Apoštol v čiapke, sediaci v Levoči vedľa sv. Jakuba, má podobnú čiapku ako bradatý apoštol na pravej dolnej strane drevorezu. Jeho gesto, ktorým krája chlieb, pripomína gesto sv. Jakuba St. v Levoči. Zhoduje sa i pootočená figúra Judáša, voľne jeho gesto a smer ľavého chodidla. Drapé-

ria odevu prevesená cez sedadlo na postave apoštola po lavici Judáša je podobná. Aj rovnomenná drevorezová ilustrácia v knihe *Evangelien mit Auslegungen (Plenarium)*, ktorú vydal Johann Grüninger v roku 1498 v Strassburgu⁶⁷ bola nepochybne inšpiratívna a podnetná. Poskytuje oporu pre figúru apoštola po Judášovej pravici a v zrkadlovom obrátení pre figúru apoštola s dlhými vlasmi, obrátenú chrbtom. Zhoduje sa tu typ hlavy, ponímanie vlasov, členenie zvislých línií drapérie pláštá, smerujúcich na lavicu a čiastkovo gesto ruky. V rovnakom drevoreze mohla byť podnetná i figúra Judáša s mešcom preveseným cez plece v zrkadlovom obrátení.

Starecký typ hlavy a čiastočne gestá apoštola sediaceho po lavici sv. Petra mohla ovplyvniť figúra sv. Jozefa na Dürerovom drevoreze *Svätá Rodina so zajačikmi* (B.102; Knappe 141) z rokov 1496/1497 s malou zmenou v úprave vlasov a brady. Isté analógie pre typ bradatej hlavy apoštola v čiapke po pravici sv. Jakuba St. poskytuje hlava v zrkadlovom obrátení sv. Jozefa na drevoreze rovnakého grafika *Svätá Rodina* (B.99; Knappe 222) z obdobia okolo roku 1503.

Kučeravá hlava mladého apoštola s pohárom v ruke na pravej strane zadného radu v Levoči má analógiu v kučeravej hlave anjela na Dürerovom drevoreze (B.75; Knappe 166) *Anjel ukazuje sv. Jánovi Nový Jeruzalem* z rokov 1497/1498 z cyklu „Apokalypsa“.

Pre niektoré detaily Poslednej večere nájdeme isté analógie v Schäufeleinových drevorezoch zo *Speculum passionis*, vydaného 30. augusta 1507. Členenie drapérie odevu a previs pláštá jediaceho apoštola po pravici Judáša majú istú analógiu v postave sediaceho apoštola na ľavom okraji drevorezu *Zoslanie sv. Ducha* (Oldenbourg 193) v zrkadlovom obrátení. Detail nohy, od kolena nadol zahalenej drapériou s odkrytým chodidlom na figúre apoštola na pravom spodnom okraji v Levoči, má analógie v zrkadlovo obrátenom apoštolovi na pravom dolnom okraji toho istého listu. Hlavy dvoch apoštolov na pravej strane levočskej predely majú voľné analó-

gie v hlavách dvoch apoštolov na pravej strane drevorezu *Nanebovstúpenie* (Oldenbourg 192). Gesto Kristovej pravice, menej však typ hlavy a zvlhnený okraj drapérie tuniky pri krku voľne pripomína Kristovu postavu na drevoreze *Rozlúčka Krista s matkou* (Oldenbourg 169). Pootočenie hláv dvoch apoštolov na ľavom okraji má voľný príklad v hlavách dvoch apoštolov za sv. Petrom na pravej strane drevorezu *Umývanie nôh* (Oldenbourg 171). Možno, že hlava bradatého apoštola so zloženými rukami z ľavého okraja tohto drevorezu mohla byť podnetná pre tvar hlavy apoštola v čiapke a gesto jeho pravej ruky v predele. Tú istú hlavu mohla voľne ovplyvniť bradatá hlava apoštola sediaceho po pravici sv. Petra na drevoreze *Posledná večera* (Oldenbourg 170). Z rovnakého drevorezu je možno prevzatá postava mladého apoštola pijúceho z pohára a potočenie hlavy jeho vľavo sediaceho druha. Pootočená Judášova hlava pripomína zrkadlovo obrátenú hlavu Tomáša na drevoreze *Neveriaci Tomáš* (Oldenbourg 191).

Ažúrová výplň predely s motívom viniča a vtáčikmi

Pri tvorbe dekoratívnej výplne sa rezbár opieral o ornamentálne vzorníky s rozvilinami a vtákmi. Názor, opakujúci sa v literatúre (K. Divald, A. Kampis, J. Homolka, E. Trajdosová, A. L. Cidlinská), že Majster Pavol prevzal motív vtáčikov zo Stossovho mramorového náhrobku Zbigniewa Oleśnickeho je omylom, ktorý vyvracia opora v grafických predlohách. Sochár kamenného náhrobku a levočský dielenský pomocník Majstra Pavla, ktorý vyhotovil ažúr, čerpali nezávisle od seba pravdepodobne z rovnakých starších grafických zdrojov.

Na ažúrovom baldachýne bolo primárne spolu osem vtáčikov, vkomponovaných medzi úponky viniča. Začiatkom 20. storočia sa ešte nachádzalo vo výplni sedem vtáčikov. V priebehu prvej polovice 20. storočia odstránili zo strednej predely zrejme kvôli symetrii jedného vtáčika,

na čo upozornil H. Kotrba.⁶⁸ V súčasnosti ich zdobí ažúr šesť.

Dekoratívne medirytinové vzorníky Majstra ES dokazujú, že rezbár čerpal z týchto príkladov. Osobitne dôležitý je *Ornamentálny vlys s rozvilinami a vtákmi* (L.314), kde vták v pravom dolnom rohu takmer do detailov zodpovedá rezbám vtákov v ažúre. Podstatné sú aj zobrazenia vtákov na „Kartovej hre s vtákmi“, napr. list *Pätka – vtáky* (L.264), *Osmička – vtáky* (L.267), *Deviatka – vtáky* (L.268), alebo *Ornamentálny pás so štyrmi vtákmi* (G.463), ktorý poznáme iba z kópie Israhela van Meckenem. Majster ES využil vtáky na početných grafických listoch, napr. *Madona v záhrade* (L.69), *Nadnášanie sv. Márie Magdalény* (L.169), *Zoslanie sv. Ducha* (L.35), *Videnie sv. Jána* (L.151) a pod., ktoré mohli byť rezbárovi oporou. Podobné ornamentálne vzorníky vytvoril aj M. Schongauer, čo dokazuje medirytina *Ornamentálny vlys so šiestimi vtákmi* (B.114).

Levočský hlavný oltár sv. Jakuba má tvar vysokej, štíhlejšej, monumentálnej a zároveň krehkej architektonickej monštrancie. Svojou výškou 18,62 m patrí k najvyšším oltárom obdobia neskorkej gotiky. Oltár je veľmi presne a citlivo zasadený do architektúry plytkého polygonálneho presbytéria a zaberá celú jeho výšku. Tvorí ho umná drevená architektúra neskorogotickej skrine s dvoma párami krídiel, predelou a vysokým fialovým štítom. Štít sa skladá z piatich vežičiek rozdelených etážami, v ktorých stoja na sokloch skulptúry desiatich apoštolov; ďalšie dve skulptúry apoštolov stoja na bokoch archy. Tieto skulptúry pochádzajú zo 14. storočia a boli súčasťou staršieho hlavného oltára, ktorý nahradilo dielo Majstra Pavla v roku 1508.

Oltárna konštrukcia je vybudovaná na dôsledných architektonických princípoch, čo by poukazovalo na skutočnosť, že sa Majster Pavol nevyhnutne zaoberal aj touto činnosťou. Štít oltára má v prvej etáži päť samostatných baldachýnových vežičiek s nikami pre sochy, v druhej etáži sa počet znižuje na tri a v tretej na jednu. Štít

nie je – ako zvykne byť pri iných oltároch – iba plošná kulisa, ale priestorová architektonická kompozícia fiál, stĺpikov a baldachýnov. V banskobystrickom oltári sv. Barbory, ktorý navrhol a vyhotovil Majster Pavol, pokrýva fiálový štít iba ústrednú skriňu. V Levoči je štít plne rozložený nad celým retabulom aj s krídlami. Levočský hlavný oltár, rovnako ako oltár sv. Barbory v Banskej Bystrici charakterom nadväzujú na nezachovaný kostnický hlavný oltár Nicolauša Gerhaerta van Leyden z rokov 1465/1466. Celok otvoreného oltára je riešený čisto plasticke, podobne ako bol hlavný oltár v kostnickom Münsteri.⁶⁹

Skriňa má tri rozmerné plnoplastické hieraticky usporiadané figúry: v strede Madona, po bokoch obaja patróni. Na krídlach sú plošné reliéfy, v predele skulptúry. Celok vrcholí spomenutým architektonickým fiálovým štítom so skulptúrami.

Levočský oltár sa dôslednou architektonickou výstavbou i typológiou podstatne odlišuje od Stossovho oltára Smrti P. Márie v Krakove, kde sa uplatňuje v skrini i v skladbe reliéfov scénická kompozícia a skladba reliéfov a ktorý nadväzuje na odlišné princípy.

Levočský oltár je dôsledne opracovaný aj zo zadnej strany a na bežne neprístupných častiach fiálového štítu. O tejto dôslednosti sme sa mohli presvedčiť počas čistenia oltára na postavenom lešení v roku 1983 vďaka Hermanovi Kotrbovi.

Strednú ideovú os oltára tvorí v predele Kristova postava zo scény Posledná večera, v arche postavička žehnajúceho Ježiška na rukách P. Márie, v prvej etáži fiálového štítu stoja okolo strednej osi najdôležitejší pokračovatelia a šíritelia Kristovho učenia, apoštoli sv. Peter a sv. Pavol ako „stĺpy Cirkvi“. V druhej etáži štítu pokračuje ideová os postavou sv. Jána, Kristovho príbuzného, apoštola a evanjelistu, ktorý je spolupatrónom oltára. Pri niektovej z opráv oltára pravdepodobne pred rokom 1860 došlo k zámenne figúry sv. Jána s inou figúrou mladého apoštola, ktorá patrí na evanjelióvu stranu prvej

etáže štítu. Stredná os vrcholí v tretej etáži fiálového štítu na najvyššom mieste takmer pod klenbou, ktorá má podobu nebeskej oblohy s hviezdami. Tu stojí hlavný patrón oltára, kostola a celého mesta, apoštol sv. Jakub St. v pútnickom klobúku. Je Kristovým príbuzným, bratom sv. Jána a prvým apoštolom, ktorého po Kristovej smrti umučili.

Podobne ako na hlavnom oltári v Levoči je figúra patróna kostola sv. Jakuba St. osadená aj v najvyššej časti fiálového štítu oltára P. Márie Snežnej v tom istom kostole.

Na oboch stranách predely hlavného oltára sú na bokoch vedľa Poslednej večere po dve úzke niky so stĺpkami a konzolkami na umiestnenie štyroch drobných sošiek, ktoré sa nezachovali. Pretože vo fiálovej spleti baldachýnu sa nad ústrednými oltárnymi skulptúrami nachádzajú štyri drobné, 21 cm vysoké, návštevníkovi takmer neviditeľne figúrky západných cirkevných učiteľov, sv. Hieronyma, sv. Augustína, sv. Ambróza a sv. Gregora Veľkého, môžeme sa azda domnievať, že predela obsahovala pôvodne ešte figúrky štyroch evanjelistov.

Sochy z bývalého hlavného oltára z poslednej štvrtiny 14. storočia umiestnil Majster Pavol do fiálového štítu tak, že desať z nich stojí v štíte a dve na bokoch archy na konzolách ako „strážcovia skrine“. Tento spôsob poznáme z oblasti Nemecka a Rakúska, kým na Slovensku je to jediný zachovaný príklad. Skulptúry dvanástich apoštolov vznikli v období okolo roku 1380 v levočskej dielni, ktorá dodávala práce do okolia Levoče a pracovala aj pre oblasť stredoslovenských banských miest. Vytvorila napríklad Madonu z Lubietovej (v Stredoslovenskom múzeu v Banskej Bystrici). Majster levočských apoštolov nadviazal na staršiu domácu tvorbu a tradíciu, ako ju predstavuje skulptúra Madony zo Slatviny z obdobia okolo roku 1360 alebo zo začiatku šesťdesiatych rokov 14. storočia, ale i na staršie práce, ako je nezvestná skulptúra Svätca-apoštola alebo Krista zo Spišskej Novej Vsi z polovice 14. storočia, či mladšie torzo skulptúry

sv. Pavla apoštola zo Starej Lesnej (v Spišskom múzeu). Práce dielne Majstra levočských apoštolov sa zachovali v niektorých spišských a šarišských lokalitách.

Vladimír Wagner a bratia Kotrbovci vyslovili opodstatnený a závažný názor, že sochy apoštolov pochádzajú zo staršieho hlavného oltára. Vkomponovanie starších sôch do systému nového hlavného oltára poukazuje na ich pôvodný významný zmysel. Je zrejme, že pieta, tradícia a úcta k dielu predkov viedli Levočanov a Majstra Pavla ku spojeniu podstatných častí starého a nového oltára do symbolického celku, obsahujúceho okrem priestorového aj časový rozmer. Nový hlavný oltár z roku 1508 vyjadruje teda nielen dôstojnosť, dôležitosť a význam najbohatšieho spišského mesta, ale aj jeho trvanie v minulosti a v tradícii. Vďaka príznačnému tradicionalizmu, ktorý určoval ikonografiu nového oltára, možno rekonštruovať pôvodný výzor starej oltárnej stavby. Figúry, ktoré majú rovnakú výšku, v nej nepochybne stáli vedľa seba v jednom rade – analogicky, ako na zachovanom príklade oltára zo Šiby z konca 14. storočia (vo Východoslovenskom múzeu v Košiciach). Kompozície šibských skulptúr sú totiž odvodené od levočských, niektoré sú takmer ich zmenšenými a zjednodušenými replikami. Oltár zo Šiby má tri ústredné figúry. Stredná figúra, ktorou bola v Levoči Madona, sa nezachovala, no treba predpokladať jej existenciu. Po jej pravici stála skulptúra sv. Jakuba St., patróna oltára, po ľavej ruke sv. Ján, brat sv. Jakuba a spolupatrón oltára. Oltár tvoril nepárny počet sôch, o čom svedčí i skutočnosť, že šesť figúr má hlavu v pravom a šesť v ľavom polprofile. Stred oltára bol zrejme zdôraznený rámovaním a osobitnými soklíkmi ako v Šibe. Po jeho pravej i ľavej strane stáli zrejme figúry svätcov spojených oproti sebe podľa stredovekých zvyklostí. Figúry apoštolov sv. Petra a sv. Pavla umiestnil Majster Pavol hneď oproti sebe v strede prvej etáže fiálového štítu nového oltára a zaujímajú po hlavných figúrach sv. Jakuba St. a sv. Jána najdôležitejšie miesta.

Stáli zrejme na starom oltári hneď pri ústredných figúrach, čomu zodpovedá pootočenie ich tela a hláv s tvármi smerujúcimi nahor. Sochy stáli pravdepodobne už trochu nižšie. Umiestnenie ďalších apoštolov možno azda vydedukovať podľa pootočenia hláv. Vedľa sv. Petra mohol byť jeho brat sv. Ondrej, z druhej strany azda sv. Bartolomej, ďalej sv. Filip, z druhej strany sv. Jakub Ml. Rad uzatváral zrejme na jednej strane sv. Šimon a na druhej sv. Júda Tadeáš.

Domnievame sa, že voľba ikonografie martýrií na oltárnych krídlach, kde sú oproti sebe Mučenie sv. Jána Evanjelistu a Statie sv. Jakuba St., nie je náhodná. Na čestnom mieste oltára a najdôležitejšom mieste kostola sa tu zrejme verejne demonštruje útrpné a hrdelné právo, jedno z najdôležitejších mestských práv, ktoré mala Levoča ako slobodné kráľovské mesto. Hlavný oltár každej slobodnej obce alebo mesta je totiž miestom, na ktorom sa manifestujú a zdôrazňujú práva a význam obce a v jeho výzdobe bývajú zašifrované aj ďalšie aktuálne podtexty.

Výpovednú hodnotu má predovšetkým zasvätenie kostola. Sv. Jakub St. a sv. Ján patria ako synovia Zebedea a Márie Salome k sv. Príbuzenstvu Krista. Primárne sa sviatok sv. Jakuba St. sviatil hneď po sviatku sv. Jána, t.j. 28. decembra, čo dodnes trvá u Arménov. V priebehu neskorého stredoveku bol sviatok sv. Jakuba preložený na 25. júla. Cirkevný kalendár má dodnes v kalendári okrem sviatku sv. Jána (27. decembra), aj sviatok sv. Jána pred Latinskou bránou, ktorý sa slávi 6. mája.

Sv. Jakub je patrónom pútnikov, klobučníkov, obchodníkov s kovmi, kovoremeselníkov, výrobcov reťazí, voskárov a drogistov. Je ochrancom bojovníkov proti Saracénom či Maurom, v širšom zmysle proti nepriateľom kresťanov. Ako prvý z apoštolov bol sťatý, podľa legiend v Jeruzaleme.

V neskorom stredoveku patril k najuctievanejším apoštolom a frekventovaným patrónom kolonizačných miest. Jeho relikvie sa dostali neskôr na územie dnešného Španielska. Pútno

miesto, vybudované nad jeho hrobom v Santiago de Compostela, patrilo od 10. do 15. storočia vedľa Ríma a Jeruzalema k najvýznamnejším pútnickým miestam.

Azda najdôležitejším dôvodom pre voľbu sv. Jakuba za patróna mesta a chrámu bola skutočnosť, že cez Levoču a prostredníctvom jej podnikateľov a obchodníkov sa uskutočňoval obchod s kovmi z vlastného banského územia Spiša s ostatnou Európou. Pramene tieto kovy pomenúvajú ako spišské striebro a zlato, levočská meď, hoci pochádzala zo Smolníka alebo Gelnice. Dôležitosť týchto obchodných transakcií azda najzreteľnejšie demonštrovalo bohaté vyzlátenie oltára manifestujúce dostatok domácich zdrojov a bohatstvo obce.

Spolupatrónom kostola i oltára je sv. Ján Evanjelista, ktorý ochraňuje vzdelancov, teológov, pisárov, notárov, spisovateľov, kníhkupcov, tlačiarov, výrobcov papiera, ale i vinárov, sedlárov a tiež sklárov, maliarov, sochárov a ľudí pracujúcich so vzácnymi kameňmi. Je patrónom priateľstva, ochrancom proti popáleninám, proti otrave a proti epilepsii. Svätý Ján bol najmladším, ale najvzdelanejším apoštolom. Na otvorenom levočskom hlavnom oltári sa jeho postava vyskytuje šesťkrát, zatiaľ čo sv. Jakub päťkrát. Na zavretých krídlach oltára je sv. Ján zobrazený ešte trikrát, sv. Jakub raz.

Z nepočetných a kusých publikovaných archívnych prameňov vieme, že na hlavný oltár v Levoči prispelo (v roku 1517) vtedy veľmi dôležité Bratstvo Corporis Christi,⁷⁰ ktoré založil v Levoči okolo roku 1402 miestny duchovný Herman. Členmi tohto bratstva boli aj významné osobnosti, napr. cisár Žigmund a jeho manželka kráľovná Barbora, jeho dvorania, ale i kňazi a iné významné osobnosti aj z iných miest (Košice, Toruń, Olomouc). Majster Pavol bol roku 1506 členom tohto levočského bratstva, do ktorého vtedy patrili „... naozaj najvýznamnejší mešťania, v Levoči napr. takmer všetci maliari, sochári, zlatníci, farári, pisári, kupci a bohatí remeselníci“.⁷¹

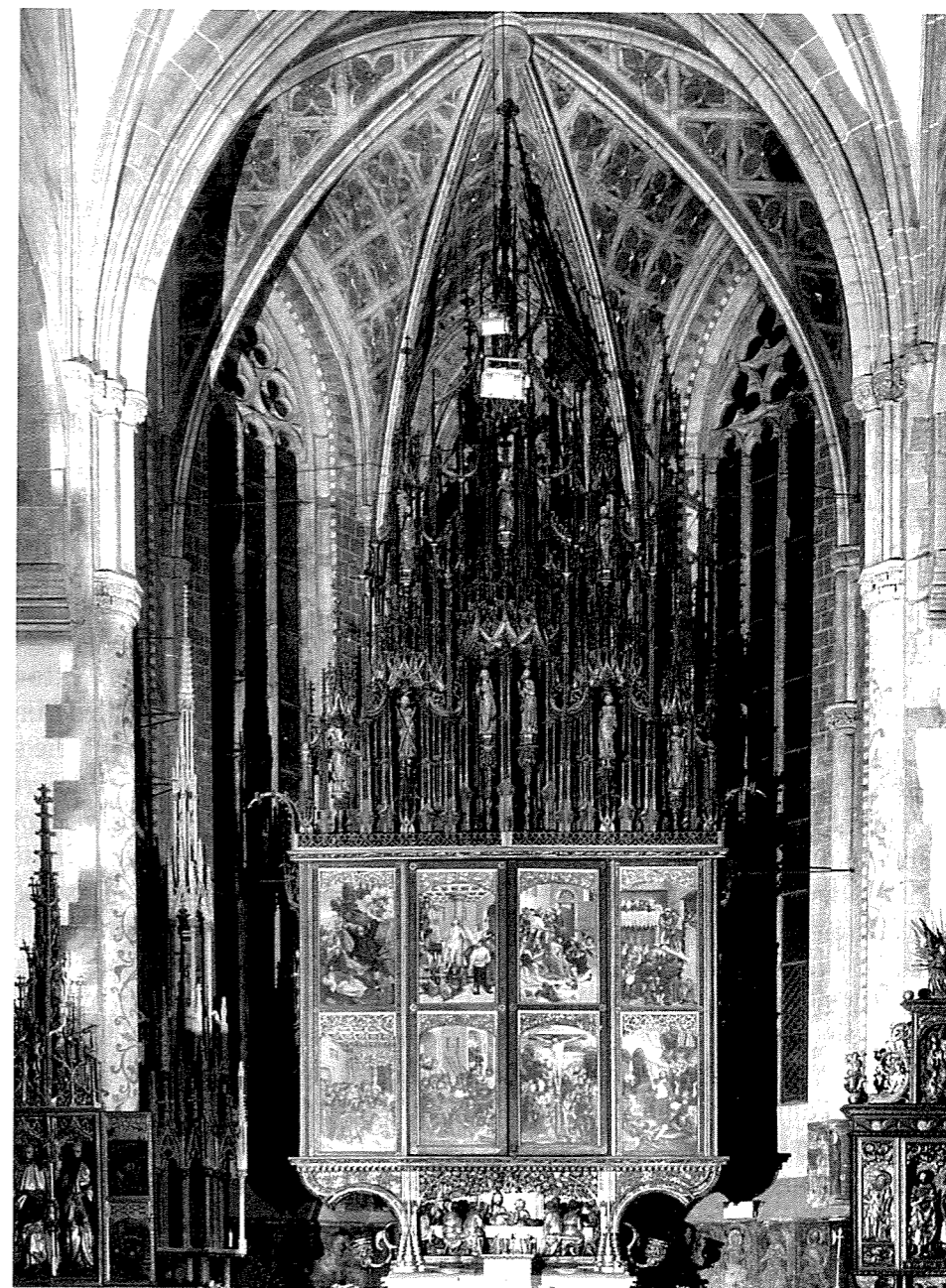
Štatút bratstva určuje členom povinnosť zúčastňovať sa sv. Omše každý štvrtok na pripomienku ustanovenia Oltárnej sviatosti pri Poslednej večeri. Bratstvá Tela Kristovho si v priebehu 15. a začiatkom 16. storočia zvykli stavať v kostoloch či kaplnkách vlastné oltáre s Poslednou večerou ako centrálnou témou. (V levočskom farskom kostole je oltár s Mužom Bolesťou uprostred z obdobia okolo roku 1480.)

V ikonografickom programe hlavného oltára nachádzame na významnom mieste pripomienku tohto bratstva v Poslednej večeri v predele. Jej výjav nielen zahajuje pašiový cyklus tabuľových malieb, ale pripomína aj ustanovenie Oltárnej sviatosti slovami: *Toto je moje Telo...* v predvečer Umučenia Pána na Zelený štvrtok, kedy sa odohráva prvé prijímanie apoštolov. V Levoči sa zdôrazňuje prijímaním Judáša ľudská dráma a zrada.

Dôležitosť a význam svojho postavenia levočské bratstvo začiatkom 16. storočia uplatnilo teda pri voľbe ikonografie hlavného oltára v téme jeho predely.

Tak sa stal hlavný oltár zároveň symbolom Corporis Christi, ktoré vyznávala elita patriciátu, vzdelancov a umelcov, hlavných účastníkov mestských slávností, procesií a bohoslužieb. Ostáva potom otázkou, či niektoré z postáv apoštolov nie sú predsa len kryptopodobizňami členov bratstva. Na postavu v čiapke v tejto súvislosti upozornil Viktor Kotrba: ako jediná má na hlave čiapku a sedí tesne vedľa sv. Jakuba, ktorý rozkrajuje na polovicu nožom bochník chleba, akoby od neho ako od dobrodincu očakávala diel fyzickej i duševnej potravy.

Hlbší význam má aj zdôraznená prítomnosť sv. Jána Evanjelistu na oltári a výjavov z jeho života aj na úkor hlavného patróna oltára. Akcentuje sa tu postavenie sv. Jána ako patróna priateľstva, ale predovšetkým vzdelancov vrátane sochárov a maliarov. Dokladom tejto symboliky je výjav na hornom reliéfe pravého krídla s víziou vznášajúcej sa Madony, obklopenej mandorlou, ktorú sv. Ján zaznamenáva brkom do otvorenej knihy.



29. Hlavný oltár farského kostola sv. Jakuba St. v Levoči, so zavretými krídlami s pašiovými výjavmi

Majster Pavol nadviazal na domácu spišskú tradíciu, osobitne na práce spišskokapitulskej rezbárskej školy konca 15. storočia a levočskú tvorbu Majstra skulptúr oltára P. Márie Snežnej, pracujúceho od osemdesiatych rokov 15. storočia.

Z jeho diela je zrejmé, že poznal také práce spišskokapitulského rezbárstva, ako je napr.

Korunovanie P. Márie z neznámej spišskej lokality z deväťdesiatych rokov 15. storočia, ktoré sa nachádza v Slovenskej národnej galérii v Bratislave (inv. č. P 1207), skulptúru sv. Barbory zo Spiša v zbierkach Slovenskej národnej galérie (inv. č. P 280), sv. Barbory z neznámej lokality Spiša, ktorú odviezli z košického mú-

zea v roku 1919 do Budapešti (v súčasnosti Magyar Nemzeti Galéria, ev. č. 55.923), torzo Madony z okolia Levoče vo Východoslovenskom múzeu v Košiciach (inv. č. S 132) a ďalšie. Je dokonca pravdepodobné, že sa v rezbárskej dielni Majstra P. Márie Snežnej aj vyučil. Nasvedčuje tomu typológia figúr, najmä lyrizmus ženských hláv s vysokým čelom, výrazné nadočnicové oblúky, jasná a ostrá kresba trochu šikmo nasadených mandľových očí, malé ústa, drobná odsadená brada, modelácia hrude, ale i úprava výstrihu šiat, laloky nad pásom, spôsob uloženia šatky na hlave a spadanie drapérie, spôsob držania sediaceho dieťaťa a jeho prichytenie odkloneným palcom, rezba vlasov, ale i stavba figúr, grációznosť, jemnosť a krehkosť postáv.

Analýzou tvorby nemožno vylúčiť preto Pavlov pôvod zo Spiša, práve naopak. Ak by Majster Pavol nemal spišský pôvod, dosť ťažko by bolo možné pochopiť a vysvetliť jeho citlivý vzťah ku staršej domácej spišskej tradícii, zrejmy najmä v typológii a rukopise, ktorý nemožno predpokladať od majstra bez hlbšej väzby k tomuto spišskému prostrediu.

Majster Pavol je tvorcom architektonickej koncepcie levočského hlavného oltára a jeho staviteľom. Tri ústredné skulptúry archy sú jeho vlastnoručnou prácou, aj keď sa niekedy neoprávnené pochybuje o autorstve skulptúry sv. Jána, hoci ako jediná nesie jeho majstrovskú značku. Tá je vlastne kamenárskou značkou, čo znamená, že bol pravdepodobne aj kamenosochárom. Ústredné figúry majú všetky základné charakteristické znaky Pavlovej tvorby. Reliéf na krídlach skrine vytvorila Pavlova dielňa podľa majstrových návrhov, do hlavných figúr na reliéfoch však Majster Pavol zasiahol tiež. Skulptúry Poslednej večere v predele vznikli podľa jeho konceptu, z väčšej časti ich zrejme realizoval sám. Na figúrach predely pracoval aj jeho najstarší pomocník, ktorému môžeme podľa typológie hláv pripísať napr. apoštola odvracajúceho sa od Judáša a apoštola po Judášovej pravici,

ktorých charakteristiky sa veľmi odlišujú od ostatných. Tento pomocník vytvoril ústredný reliéf oltára Zvestovania v Chyžnom a možno, že i Madonu v Slovenskej Vsi.

Skulptúru Madony na levočskom hlavnom oltári zdobia početné drevené a olovené plastické aplikácie, ktoré predstavujú vzácne šperky, bordúry zo vzácnych kameňov na obrubách pláštá, lemovaní šiat, výstrihu, alebo spony. Aj takto sa prejavuje charakteristický tradicionalizmus spišskej tvorby, ktorá tento spôsob používa nepretržite od šesťdesiatych rokov 15. storočia, keď tieto detaily začal používať Majster skulptúr oltára P. Márie zo Spišskej Soboty a Svätej Kataríny z Levoče. Takýto spôsob plastickej výzdoby, ktorý používal aj Majster P. Márie Snežnej, sa stal aj charakteristickým znakom spišskej neskorogotickej školy a súvisí s tradicionalizmom, ktorý ju do istej miery aj čiastočne odlišuje od iných škôl a oblastí. Spony pláštá Panny Márie zdobia vybrúsené oválne kamene horského křišťálu – symbolu Panny Márie, ktorý *nežiari sám od seba, ale odzrkadluje svetlo slnka* (Krista); žiari, keď sa ho dotkne lúč Božského svetla. Predstavuje *netelesné v telesnom*, pretože je síce materiálne uchopiteľný, ale je priehľadný.⁷²

Na hlavnom oltári v Levoči má plastickú ozdabu iba rúcho Panny Márie. Odevy apoštolov sú zlátené, ale strohé, v zmysle tradičnej spišskej meštianskej striedmosti, ktorú opakovane aj neskôr prikazuje dodržiavať mestská rada.

Nedomnievame sa, že Majster Pavol z Levoče poznal priamo krakovskú tvorbu Veita Stossa. Stratigrafia Pavlovej tvorby ukazuje, že znalosť Stossovoho krakovského obdobia mohla byť iba sprostredkovaná.

Nasvedčuje tomu kompozícia klačiacej Panny Márie zo skupiny Narodenia (tzv. Csákyovský oltár) v Levoči. Táto postava adorujúcej P. Márie je podľa doterajších bádateľov jediným a hlavným argumentom, že Majster Pavol poznal krakovskú tvorbu V. Stossa, alebo, že bol dokonca jeho žiakom. Veľmi je podivné, že si bá-

datelia nevšimli, že jasnosť a presnosť, ostrosť kresby očí a úst, lyrická nôta, zjemnelá krehkosť a formálna vytríbenosť, dokonalosť a grációznosť skulptúry sa veľmi odlišujú od duchovného výrazu, naturelu i rukopisu Stossovej klačiacej P. Márie v Krakove. Pre levočskú postavu použil Majster Pavol z významových dôvodov zrkadlovo obrátený motív klačiacej postavy podobného kompozičného systému, spôsobu ukladania drapérie pri podstavci a šatky. Neprevzal ho priamo od V. Stossa z Krakova, ale sprostredkovane, cez kompozíciu svojho učiteľa, Majstra P. Márie Snežnej z reliéfu Smrti P. Márie. Reliéf vznikol pre oltár v Bijacovciach, odkiaľ sa skulptúra dostala v priebehu 19. storočia do Košíc. Z košického múzea ju r. 1919 odviezli do Budapešti (v súčasnosti Magyar Nemzeti Galéria, ev. č. 55.922). Literatúra ju preto chybné eviduje ako košickú provenienciu, i keď so štýlom košického sochárstva nemá nič spoločné. Majster P. Márie Snežnej ju vytvoril v Levoči v 90. rokoch 15. stor. V tejto kompozícii Smrti P. Márie v Bijacovciach poznal Majster Pavol motív klačiacej figúry P. Márie a prevzal jeho kompozíciu spolu so systémom riasenia drapérie a elegantnou kaligrafiou stáčajúcej sa šatky. Napokon nie je isté, či kompozícia reliéfu Smrti P. Márie z Bijacoviec je priamo prevzatá z krakovského oltára. Pravdepodobnejšie je, že jej vzorom bol reliéf oltára Smrti P. Márie vo farskom kostole v sliezskej Šwidnici. Tento mohutný reliéf vytvoril vyhranený sliezske rezbár svojského rukopisu. Jeho skulptúry majú užší vzťah aj k ďalším spišským rezbárskym prácam. Predstava kompozičnej závislosti Majstra Pavla od krakovských diel Veita Stossa je preto neudržateľná: Kompozíciu klačiacej P. Márie v skutočnosti sprostredkovali až dva medzičlánky. Keby totiž Majster Pavol poznal Stossovo krakovské dielo priamo, asi by sa nevyvaroval istej expresívnej exaltovanosti, ktorou Stossov rukopis na krakovskom oltári dodnes sugestívne pôsobí. Veit Stoss nadväzuje vo svojej rezbárskej tvorbe na staršiu fázu ne-

meckého neskorogotického naturalizmu 30. a 40. rokov 15. storočia, ako ju poznáme napr. zo švábskej maliarskej tvorby Hansa Multschera, ktorého ovplyvnila prvá fáza nástupu nizozemského realizmu.

Stossova tvorba je vášnivo expresívna. Jeho neskorogotický naturalizmus je štylizovanejší, exaltovanejší, pôsobivejší. Drapéria figúr vychádza ešte zo staršieho slohu ostro lámaných línií, je jasne kryštalická. Je to exhibícia rozvinutá do pôsobivej virtuozity. Drapéria a jej členenie je mnohokrát autonómne, nezávislé od mierky a figúr. Výjavy sú rozvinutím štylizácie deja do ornamentu.

Majster Pavol a Veit Stoss sú osobnosti rozdielnych rodov a príslušníci odlišných generácií.

Postavy Majstra Pavla majú v sebe vlastný vnútorný pohyb, vlastný život a dynamiku. V jeho diele sa začína skúmať všeobecný problém a smeruje sa k individuálnemu, podobne ako na začiatku 16. storočia u Norimberčanov z Düre-rovho okruhu. Skulptúry Majstra Pavla bývajú lyrické, ale v niektorých manieristickú túžbu po dokonalej harmónii poľudšťujú plebejskejšie črty.

Početné vzory z porýnskej a norimberskej grafiky v jeho tvorbe sú v plnom súlade s tým, že Majster Pavol tieto oblasti a sochársku tvorbu na Hornom Rýne a v oblasti Frank poznal z autopsie. Predovšetkým ide o norimberskú tvorbu a dielo würzburského sochára Tilmana Riemenschniedera.

Riemenschniederovo sochárstvo sa zakladá na podobných zdrojoch, ako tvorba Majstra Pavla. Obaja majú veľmi podobný vzťah k novému fenoménu, ktorý časom ovládne ich dielo: nájdú pre svoje prejavy oporu v zmyslovej realite, ktorá je osnovou lyrickej štylizácie. Majster Pavol podľa analógií v tvorbe preputoval aj oblastou Švábska.

Kompozičná zložka skulptúr na levočskom hlavnom oltári sa opiera predovšetkým o grafické vzory, akými sú Majster ES, Martin Schongauer, Israhel van Meckenem a norimberská Wol-

gemutova dielňa, osobitne drevorezy z knižných vydaní z rokov 1488, 1491, 1493. Zatiaľ čo tvorba Majstra Pavla je podobného rodu, ako grafika H. Schäufoleina a do značnej miery aj A. Dürera, V. Stoss ostáva verný staršej štylizovanej tradícii švábskeho umenia tridsiatych a štyridsiatych rokov 15. storočia. Z jeho diela treba spomenúť modifikované využitie norimberskej rytiny z rokov 1500–1505/6. Zo strassburskej grafickej tvorby slúžili ako príklady a inšpirácie drevorezov z rokov 1488, 1498 a 1502. Skulptúry nemajú mladší grafický vzor ako listy z roku 1507.

Zaujímavé a signifikantné je, že Majster Pavol nepoužil ako príklady naturalistickejšie a expresívnejšie grafické listy, napr. dielo L. Cranacha st. Veľmi pravdepodobné je, že tento druh expresie bol jeho naturelu, ktorý smeroval k lyrickej harmónii, cudzí.

Ani analógie a inšpirácie prevzaté zo sochárskych diel, ktoré mohol Majster Pavol poznať z autopsie, nie sú mladšie, ako z rokov 1506/1507. Riemenschneiderove práce vznikli v 90. rokoch 15. storočia, najmladšie v období okolo roku 1506. Príklad z Wippingenu pochádza z roku 1505. KRAFTOVO PASTOFÓRIUM pochádza z roku 1496. Podľa literatúry uzatvorili prvú zmluvu na oltár vo Schwabachu roku 1503, no práce na tomto oltári sa začali v roku 1505. Tabule tohto oltára sú na dvoch miestach priamo datované rokom 1506, skulptúry vznikli v rokoch 1506/1507. Majster Pavol ich mohol vidieť počas svojho cestovania pred dokončením, t.j. polychrómovaním, v roku 1507. V tom istom roku, 30. augusta 1507 vydali v Norimbergu aj *Speculum passionis*. Z jeho ilustrácií vychádzajú podnety pre niektoré drobné detaily na figúrach levočskej predely. Oltár vo Schwabachu vysvätili v roku 1508 až po dokončení polychrómie. Jeho skulptúry vytvoril podľa najnovšej literatúry samostatný norimberský rezbár, žiak Veita Stossa.

Z porovnaní diela Majstra Pavla s prácou iných sochárov vyplýva, že datovanie skulptúr

na oltári v Levoči rokom 1508, uvedené v Levočskej kronike, odpovedá skutočnosti.

Romantizmus a jeho nadnesené amatérske nadšenie v 19. storočí spôsobili od prvej správy o levočskom hlavnom oltári roku 1860 od V. Merklasa⁷³ značný zmätok. Neznalosť archívnych dokladov o umelcoch pôsobiacich na Spiši v období gotiky a najmä ignorovanie celého zachovaného bohatstva pamiatok zapríčinili, že ho romantici porovnávali bez štýlovej analýzy a bez opory v chronológii s najbližším rozmerným oltárom, ktorým bol populárny Stossov oltár v Krakove. Historiografia nepoznala ani meno a tvorbu Majstra Pavla a pokúšala sa význam levočského oltára podoprieť poukazom na dielo vtedy už známej osobnosti. Domáci záujem o pamiatkové bohatstvo sa v minulosti často a bez dôkazov dosahoval tak, že sa tieto pripisovali slávnym osobnostiam. Podobný postup postihol vtedy mnohé diela aj v iných častiach Európy, no odborná literatúra 20. storočia tento nekritický romantizmus eliminovala dôslednými štýlovými analýzami. Pri levočskom oltári sa tak nestalo.

V. Merklasa, ktorý romanticky, zrejme v dobrej vôli a s nadšením levočský hlavný oltár pripísal Stossovmu najlepšiemu žiakovi a nevyľúčil možnosť, že sa na jeho tvorbe zúčastnil sám V. Stoss, berie časť odbornej literatúry ešte stále dostatočne vážne. Merklas sa domnieval, že plán architektúry oltára, skulptúry v skrini a možno i reliéfy pochádzajú od V. Stossa, ostatné časti figurálnej výzdoby dokončili vraj jeho žiaci, keď sa V. Stoss vrátil z Krakova späť do Norimbergu (iba preto, že Stoss mal v Krakove dielňu s početnými pomocníkmi, a tým aj veľký vplyv na široké okolie). Oporou jeho konštatovaní bola skutočnosť, že uhorským kráľom bol vtedy poľský princ Vladislav II. a správa o tom, že 16 spišských miest bolo vtedy v zálohu poľského kráľa. Merklas opomenul, že Levoča medzi zálohované mestá nepatrila.

Levočský oltár dávalo obdobím rokov 1490–1508 podľa erbu na predele, patriacemu podľa

neho kráľovi Vladislavovi II. a Ludovítovi II., i podľa údajov z Hainovej kroniky: „Roku 1508 bol pokrytý tabuľou veľký oltár v Levoči“.

Levočský rímskokatolícky farár a titulárny prepoš Paul Still identifikoval náhrobok Martina Urbanowitza z roku 1621 a prvý prečítal jeho nápis, v ktorom sa hovorí, že hlavný oltár v Levoči vytvoril Majster Pavol. O Stillovom náleze referuje I. Henszlmann (1878).⁷⁴ Na základe Merklasovej teórie však Henszlmann zároveň pripúšťa, že Majster Pavol bol žiakom Veita Stossa. Neskoršia literatúra už len nekriticky hľadá, ako naplniť túto tézu a romantické želanie pokladá za skutočnosť. V tomto mechanickom preberaní nezdôvodnených tvrdení sa prejavuje slepota štýlovej analýzy. Romantickú teóriu nekriticky prevzal B. Daun a spolu s M. Lossnitzerom ju vniesli do nemeckej odbornej literatúry, kde prežíva do súčasnosti.

Zachované domáce spišské diela poznal Erich Wiese⁷⁵ a po konfrontácii s ostatnou stredo-európskou tvorbou obdobia druhej polovice 15. a začiatkom 16. storočia jediný hľadá pôvod Pavlovej tvorby v levočskej rezbárskej škole konca 15. storočia (K. Divald hľadá začiatky Pavlovej tvorby v Banskej Bystrici, A. Kampis zase v dielni Majstra ANS v Sabinove.)

Nepochybné je, že Majster Pavol poznal z autopsie norimberskú tvorbu. Ako zrelý a vyhranený umelec sa stretol aj s norimberským dielom V. Stossa. Zaujali ho však autori diel štýlovo podstatne pokročilejších. Bližší mu bol nepochybné prejav Tilmana Riemenschneidera.

Vznik sochárskej časti levočského oltára, vrátane reliéfov a dekoratívnych rezbárskych prvkov, v roku 1508, potvrdzuje skutočnosť, že sa na oltári nevyskytuje nijaký renesančný rezbársky dekoratívny prvok ani jeho náznak. Tento typ dekorácie sa tu objavuje až na rámoch tabuľových malieb. Polychrómovanie a pozlacovačské práce i tabuľové malby tvoria druhú etapu dokončovania levočského oltára.

Tabuľové malby

I. Henszlmann (1878) prvý rozpoznal,⁷⁶ že tabuľové malby levočského hlavného oltára sv. Jakuba boli namalované podľa grafického cyklu *Pašii* Lucasa Cranacha st. z roku 1509. Jeho poznatok prevzala aj ďalšia literatúra. No až Vladimír Wagner (1940) prvý reprodukoval vyobrazenia ôsmich tabúľ levočského pašiového cyklu z hlavného oltára a konštatoval,⁷⁷ že obrazy zväčša sledujú Cranachove drevorezy „...a scény sú vložené podľa nich do renesančného prostredia“. Ďalej hovorí, že tabuľa s Korunovaním trním verne prepisuje Cranachov rovnomenný grafický list a že maliar pre obraz Ukrižovanie použil Cranachov vzor voľnejšie. O tejto kompozícii vraví, že „... vyviera síce z Cranachovej obrazovej predstavy, ale podaná je v ducha spišskokapitulského oltára Korunovania P. Márie“. Na obraze Zmŕtvychvstanie zaznamenáva „... vplyvy, ktoré sú známe aj v diele Schäufoleinom alebo Dürerovom, hoci hlavným vodidlom sú zasa len Cranachove rytiny“.

Viktor a František Kotrbovci (1955) potvrdili nepochybnú oporu v rovnomenných Cranachových drevorezoch z roku 1509 v štyroch tabuľkách: Bičovanie, Korunovanie trním, Ecce Homo a Kristus pred Pilátom. Pre ďalšie štyri tabule (Kristus na Olivovej hore, Nesenie kríža, Ukrižovanie a Zmŕtvychvstanie) nasmerovali ďalšie bádanie ku drevorezom H. Schäufoleina zo *Speculum passionis* z roku 1507. Predpokladali tiež, že maliar levočských tabúľ poznal aj dielo norimberského grafika a maliara Hansa von Kulmbach.⁷⁸

D. Radocsay (1955) sa stotožnil s názorom,⁷⁹ že šesť tabúľ z pašiového cyklu preberá grafické predlohy L. Cranacha st. z roku 1509. Z pripravovanej rukopisnej práce nebohého Vladimíra Wagnera o tabuľových malbách levočského hlavného oltára sv. Jakuba vychádzal Július Pašteka (1961),⁸⁰ ktorý znovu konštatoval, že tabule Kristus na Olivovej hore, Bičovanie Krista, Korunovanie trním, Ecce Homo, Kristus pred

Pilátom a Nesenie kríža majú predlohy v drevorezoch L. Cranacha z roku 1509. Pri ostávajúcich dvoch – Ukrižovanie a Zmŕtvychvstanie rozoznal vzory v drevorezoch H. Schäufoleina zo spomenutého *Speculum passionis* z roku 1507.

Konštatoval, že v tabuli Kristus na Olivovej hore použil maliar z kompozičných dôvodov, aby vzájomne zviazal celý maliarsky cyklus, Cranachov drevorez zrkadlovo obrátený. Pri tabuli Kristus pred Pilátom zaznamenal, že okrem scény z rovnomenného drevorezu použil maliar baldachýn s figúrkami anjelikov z Cranachovho drevorezu *Kristus pred Herodesom* (B.11). Na tabuli Ukrižovanie zaznamenal jednu postavu prevzatú zo Schäufoleinovho drevorezu *Vyzlie-*

kanie Krista (Oldenbourg 179) a dve ďalšie figúry z Cranachovho listu *Ukrižovanie* (B.17). Výpočet vzorov doplnil aj pri obraze Zmŕtvychvstanie o dve postavy z rovnomenného Cranachovho drevorezu (B.20). (Treba poznamenať, že J. Pašteka a niektorí ďalší bádatelia hovoria sústavne o „drevorytoch“, hoci tu ide zásadne o drevorezy.)

Kristus na Olivovej hore

Priamou predlohou tejto tabuľovej maľby je rovnomenný Cranachov drevorez (B.7) z cyklu *Passio D. N. Jesu Christi*, ktorý vyšiel vo Wittenbergu roku 1509. Nakoľko maliar potreboval celý cyklus vnútorne kompozične



30. Tabuľové maľby zavretého levočského hlavného oltára sv. Jakuba St. s pašiovými výjavmi, okolo 1515

uzavrieť do jednotného oltárneho celku, bol nútený predlohu zrkadlovo obrátiť. Tým obraz, ako poznamenal J. Pašteka, organicky včlenil do súboru a sústredil pozornosť na centrum oltára.

Hlavy sv. Petra a sv. Jána sú oproti predlohe drobnejšie. Nie je vylúčené, že sa maliar pri hlave sv. Jána poučil na hlave rovnakého apoštola z rovnomenného Schäufoleinovho drevorezu (Oldenbourg 172) z knihy Ulricha Pindera *Speculum passionis*, ktorú vydal Friedrich Peypus 30. augusta 1507 v Norimbergu. Z tohto drevorezu pravdepodobne vychádza aj interpretácia časti vegetácie na skalisku. Zdá sa, že kmene silnejších stromov majú príklad v podobnom motíve na drevorezoch rovnakého grafika *Uloženie Krista do hrobu* (Oldenbourg 186) a *Zmŕtvychvstanie* (Oldenbourg 188) z roku 1507. Oproti Cranachovej predlohe (B.7) je na pozadí obrazu za skupinou vojakov s Judášom výhľad do krajiny so skalnatými vrchmi, vodnou hladinou a vežovitou architektúrou, azda voľná inšpirácia z rovnomenného Dürerovho drevorezu (B.6; Knappe 185) z rokov 1497/1498 z cyklu *Veľké pašie* z roku 1511.

Plot Getsemanskej záhrady sa oproti Cranachovej predlohe skladá z ihlancovito zakončených dosák. Maliar sa mohol inšpirovať rovnomenným drevorezom z Wolgemutovej dielne v knihe *Schatzbehalter* – fig. 52, vydané v roku 1491,⁸¹ alebo pravdepodobnejšie Schäufoleinovým drevorezom *Ukladanie Krista do hrobu* (Oldenbourg 186) z roku 1507, kde je zreteľný príklad pre krajinu s architektúrou, vodnú hladinu a predovšetkým skalnaté kopce.

Ani postavičky anjelikov v obraze nesledujú úplne Cranachov vzor (B.7). Pri dvoch je zdôraznená ich nahota, anjel v pozadí drží ako symbol nástrojov Umučenia v rúčkach klinca a metlu. Ich inšpirácia pochádza pravdepodobne z nahých postavičiek anjelikov na Cranachovom drevoreze *Svätá rodina pri odpočinku na úteku do Egypta* (B.3) z roku 1509.

Bičovanie Krista

Priamou predlohou tabuľového obrazu bol Cranachov rovnomenný drevorez (B.12) z *Pašii* z roku 1509, ktorý maľba dostatočne verne rešpektuje. Na zadnej stene interiéru však pribudli okná, na pravej stene vchod a miestnosť má kazetový strop s rozetami uprostred kaziet. Všetky tieto doplnky mali dodať priestoru ilúziu hĺbky a vznešenosť. Mramorovanie a zmena hlavice mali zdôrazniť hmotnosť centrálného stĺpu. Okenné otvory, vchod do miestnosti a riešenie stropu do úbežníkov mohol nájsť maliar v rovnomennom drevoreze H. Schäufoleina (Oldenbourg 180) z roku 1507 a voľne sa ním inšpirovať, hoci na tabuli sú okná pravouhlé so sklenými terčikmi a vchod je klenutý. Členenie priestoru záklenkom a kazetový úbežníkový strop našiel maliar pravdepodobne aj na drevoreze rovnakého grafika *Posledná večera* (Oldenbourg 170). Pre riešenie stropu mohli rovnako dobre poslúžiť ako inšpirácia drevorezy toho istého grafika, konkrétne *Aman chce zahubiť Židov* (Oldenbourg 147) z knihy „Der beschlossenen Gart“ z roku 1505 a *Umyvanie nôh* (Oldenbourg 171) zo „Speculum passionis“ z roku 1507. Nemožno ani vylúčiť, že maliara zaujalo riešenie priestoru pomocou veľkých stropných dielcov a stĺpov na Dürerovom drevoreze *Obetovanie v chráme* (B.88; Knappe 238) z rokov 1503/1504 z cyklu „Život P. Márie“, vydaného roku 1511. Pri riešení priestoru sa opieral o uvedené vzory aj sám L. Cranach st. v drevoreze *Zvestovanie* (B.2) z obdobia okolo roku 1513, ktorý mohol byť bezprostrednejším maliarským príkladom.

Oproti Cranachovej predlohe (B.12) pribudli na pravej strane obrazu za drábom tri hlavy ďalších postáv, azda z Cranachovho drevorezu *Kristus pred Herodesom* (B.11) z roku 1509 s drobnými zmenami v pokrývkach hláv a usporiadaní brady. Na ľavej hornej strane obrazu pribudla hlava muža v kožušínovej čiapke, ktorú

maliar prevzal z postavy muža v kožušinovom klobúku, stojacej za Kristovým chrbtom z Cranachovho drevorezu *Kristus pred Kajfášom* (B.9) z roku 1509.

Korunovanie trnám

Maliar využil ako priamu predlohu pomerne dôsledne rovnomenný Cranachov drevorez (B.13) z cyklu *Pašii* z roku 1509. V niektorých prípadoch však zmenil typy hláv, prípadne ich pokrývky. Hlava muža s prekríženými založenými rukami v pozadí dostala turban, brada je splývavo sčesaná, tvár má mladší výraz. Isté inšpiračné analógie pre túto postavu poskytuje postava muža v turbane (Pilát?) s variabilne preloženými rukami v Dürerovom drevoreze *Bičovanie Krista* (B.33; Knappe 271) z obdobia okolo roku 1509 v cykle *Malé pašie* z roku 1511. Vojak na ľavom okraji obrazu má tak isto mladší výzor; z predlohy mu ostali len fúzy. Jeho zbroj má nad kolenami oproti predlohe kanelovanie, hlava má čiastkové analógie v hlave vojaka v helmici, stojaceho za Kristom v Cranachovom drevoreze *Zajatie Krista* (B.8) z roku 1509. Aj hlava vojakovho suseda na obraze je mladšia a má inú pokrývku. Má analógiu v hlave druhého muža na ľavom okraji Schäufoleinovho drevorezu *Vyzliekanie Krista pred bičovaním* (Oldenbourg 179) z roku 1507. Pre porovnanie je aktuálna aj hlava muža v klobúku, stojaceho za Kristom v Cranachovom drevoreze *Kristus pred Kajfášom* (B.9). Postava muža v druhom pláne, obrátená chrbtom k divákovi, je oproti predlohe štíhlejšia. Odlišuje sa aj krk a hlava psa pri ľavom dolnom okraji tabule.

Ecce Homo

Aj pri tejto tabuli sa maliar pomerne dôsledne opieral o rovnomenný Cranachov drevorez (B.14) z cyklu *Pašie* z roku 1509. Upravil pokrývky hláv, tváre sú poväčšine mladšie a majú menej drastický výraz. Figúry majú štíhlejšie

proporcie. Postavy Piláta a Krista v pozadí, ktoré majú zdôrazniť perspektívu, sú zmenšené. Pavlačová stena má hrubšie kvádrovanie.

Na ľavom okraji tabule redukoval maliar počet postáv o jednu hlavu, dole zmenšil postavy oboch detí. Postava muža s dieťaťom, pozerajúceho sa von z obrazu, sa oproti predlohe opiera o barlu, má mierne modifikovaný klobúk, typológia hlavy je blízka mužovi v klobúku z Cranachovho drevorezu *Kristus pred Annášom* (B.10) z rovnakého cyklu. Dieťa na obraze dostalo nový kostým s čiapkou, taštičkou a kľúčom. Možno je kombináciou postáv apoštolov sv. Jakuba St. a sv. Jakuba Ml. ako detí zo zrkadlovo obráteného Cranachovho drevorezu *Sväté Pribuzenstvo* (B.5) z obdobia okolo rokov 1509/1510. Tu sa mohol však maliar veľmi voľne inšpirovať aj obľebením detí na drevorezoch Ursa Grafa *Vjazd Krista do Jeruzalema* (Pass.5) alebo *Pilát sa pýta davu, koho ma prepustiť* (Pass.16) z knihy *Der Text des Passions*, ktorá vyšla v Strassburgu v roku 1506. Napokon, o tento posledný drevorez sa opieral v niektorých postavách sám Lucas Cranach pri drevoreze (B.14). Lucas Cranach napokon akceptoval viaceré staršie Dürerove grafické vzory. Skladanú sukienku má napríklad obdobný motív dieťaťa v norimberskom ilustračnom drevoreze Dürerovej dielne *Svätá Dorota* (Dodgson 43) z *Plenária* alebo *Postily* z rokov 1503–1505. Zdá sa, že pre modifikovaný postoj detskej figúry a odev s taštičkou pod pásom bol aktuálny starý príklad v medirytine M. Schongauera *Bijúce sa deti* (B.91), prípadne v rytine Israhela van Meckenem *Hrajúce sa deti* (G.387; L.479).

Kristus pred Pilátom

Priamou predlohou tabule bol rovnomenný Cranachov drevorez (B.15) z cyklu *Pašie* z roku 1509. Oproti predlohe sa dav rozšíril o tri hlavy. Niektoré z prevzatých majú zmenené pokrývky. Najviac zmien však zaznamenal interiér. Má opäť kazetový strop zdobený ružicami, ktoré zdôraz-

ňujú aj kríženia trámco. Nie je vylúčené, že kazetový strop inšpirovali stropy v drevorezoch Hansa Schäufoleina, podobne ako na predchádzajúcej tabuli Bičovanie Krista. Ako doplňujúca predloha prichádza do úvahy aj drobný drevorez *Štvrté prikázanie* (Oldenbourg 68) alebo *Aman chce zahubiť Židov* (Oldenbourg 149) z knihy Ulricha Pindera „Der beschlossenen Gart“ z roku 1505, prípadne náznaky priestorového riešenia v drevorezoch *Posledná večera* (Oldenbourg 170), *Bičovanie Krista* (Oldenbourg 180) a *Umývanie nôh* (Oldenbourg 171) zo „Speculum Passionis“ z roku 1507. Aktuálny je aj Dürerov drevorez *Obetovanie v chráme* (B.88; Knappe 238) z rokov 1503/1504 z cyklu *Život P. Márie*, vydaného v roku 1511, prípadne voľne transkribovaný drevorez Hansa Wechtlina *Dvanásťročný Ježiš v chráme* (Pass.20) z knihy „Das Leben Jesu Christi“, ktorú vydal Johann Knobloch roku 1508 v Strassburgu. Aj tu prichádza do úvahy príklad stropu na Cranachovom drevoreze *Zvestovanie* (B.2) z obdobia okolo roku 1513.

Namiesto brokátového závesu a ovocnej girlandy nad Pilátom na Cranachovom drevoreze (B.15) použil maliar balustrové stĺpy trónu s baldachýnom zo spletených listnatých konárov s anjeličkami zo zrkadlovo obráteného Cranachovho drevorezu *Kristus pred Herodesom* (B.11) z rovnakého cyklu. Z toho istého, opäť zrkadlovo obráteného listu prevzal maliar portál v pozadí. Jeho polkruhovým ukončením a odstupňovaním s predsunutými schodmi sa pokúsil prehĺbiť priestor. Nie je vylúčené, že tento motív pochádza z Cranachovho drevorezu *Nesenie kríža* (B.16) z roku 1509. Priestor mal prehĺbiť aj hranato lemovaný polkruhovo zakončený portál pri ľavom okraji obrazu, ktorým sa tlačí dav. Aj tento motív pochádza z toho istého drevorezu. V hornej časti steny pribudlo obdĺžnikové delené okno, azda inšpirované oknom zo zrkadlovo obráteného ilustračného Schäufoleinovho drevorezu *Kráľovná Vasta a komorníci Asuera* (Oldenbourg 144) z „Beschlossenen Gart“ z roku 1505. Cranachov drevorez *Kristus pred Annášom*

(B.10) z roku 1509 pravdepodobne poskytol predlohu hlave vojaka v helmici po Kristovej ľavej ruke pre hlavu za chrbtom vznešeného muža, držiaceho vladárske jablko. Typ tváre a hlavy prostovlasého muža, stojaceho najbližšie k Annášovi, sa uplatnil na hlave muža po lavici vznešeného muža s vladárskym jablkom. Z rovnakého listu vychádza ostrý zahrotený motív nad anjeličkami, ktorý Cranach uplatňuje v rastlinnej girlande. Psík na ľavom okraji obrazu má vzor v Cranachovom drevoreze *Kristus pred Pilátom* (B.15), jeho hlava je však zrejme odvodená z menej expresívnej hlavy horného z kľbčiacich sa psov na zrkadlovo obrátenom drevoreze rovnakého grafika *Kristus pred Annášom* (B.10). Typológia dvoch tvári po Kristovej lavici v pozadí na obraze má bližšie k hlavám vojakov, stojacim po Kristovej lavici na Cranachovom drevoreze *Kristus pred Kajfášom* (B.9) z rovnakého cyklu.

Nesenie kríža

Hlavným vzorom je rovnomenný Cranachov drevorez (B.16) z *Pašii* z roku 1509, ktorý maliar rešpektoval s výnimkou drobných detailov. Pribudla hlava vojaka, múry mestskej brány dostali úzke strieľňové otvory, rovnako strieľňou a okienkom sa prehĺbil priestor pri bokoch mestskej bránky pre peších. Systém budovania priestoru pomocou kvádrovaného muriva poznáme z rovnomenného Dürerovho drevorezu (B.10; Knappe 189) z rokov 1497/1498 v cykle *Veľké pašie* z roku 1511 aj z rovnakého Schäufoleinovho drevorezu (Oldenbourg 184) z roku 1507. Oproti Cranachovej predlohe má postava muža v sieťovanom čepci s palicou na pleci iný typ prestrihovaného kabátca, na módny čepiec pribudol baret. Postava má dlhšiu končistú bradu a tenší dlhý nos. Maliar obliekol postavu muža v turbane do svetlého kožucha s tmavým golierom a šnurovaním, hlava je oproti predlohe takmer v polprofile. Podobá sa skôr na hlavu Piláta v Cranachovom drevoreze *Bičovanie* (B.12). Typ tvá-



31. Tabuľa Nesenie kríža z
levočského hlavného
oltára sv. Jakuba St.

re čiastkovo pripomína muža v kožušinovej čiapke na ľavom okraji Schäufoleinovho drevorezu *Bičovanie Krista* (Oldenbourg 180) z roku 1507. Vojak za mužom v turbane má na obraze šupinovitú helmicu a iný typ tváre s fúzmi. Dvojz-

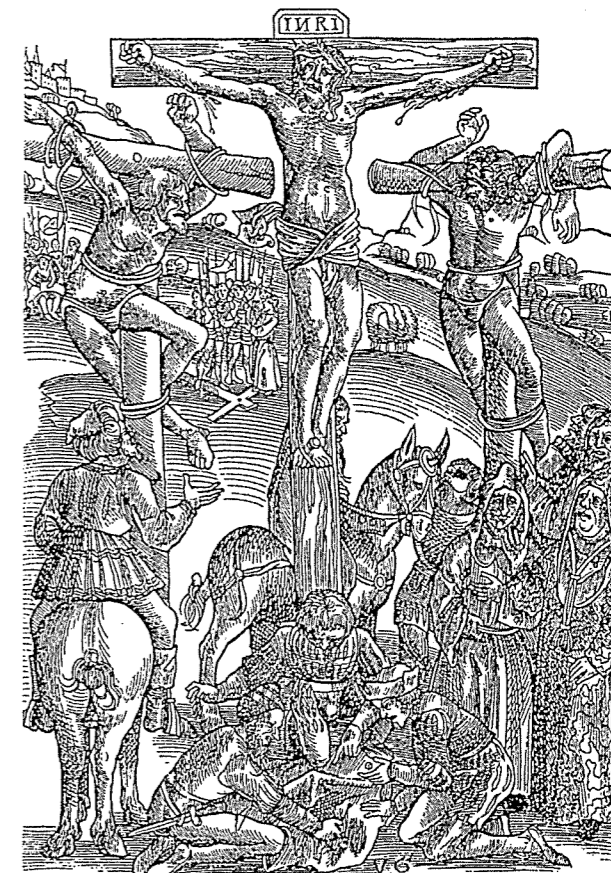
bec a halapartňa pribudli podľa Cranachovho drevorezu *Kalvária* (B.17) z roku 1509. Zdá sa, že typ vojaka s dlhým lomeným nosom, stojaceho pred koňom, môže vychádzať z typu muža, stojaceho za Kristom, alebo z jeho suseda po

lavici na Cranachovom drevoreze *Kristus pred Annášom* (B.10) z roku 1509.

Hlava Šimona Kyrenejského je oproti Cranachovej drevorezovej predlohe zmenšená – drobnejšia. Pripomína skôr hlavu sv. Petra na Schäufoleinovom drevoreze *Posledná večera* (Oldenbourg 170) z roku 1507. V pravom dolnom rohu obrazu pred Kristom nie je bežiaci chlapec z Cranachovej predlohy (B.16), ale biely psík podľa vzoru Dürerovho drevorezu *Nesenie kríža* (B.10; Knappe 189) z rokov 1497/1498 z cyklu *Velké pašie* z roku 1511. Mení sa aj pozícia a typológia tela a hlavy na figúre jedného z lotrov a ukazuje sa divákovi jeho nahá hrud'. Pozoruhodný motív mužského polaktu možno vychádza z postavy Achácia na zrkadlovo obrátenom Dürerovom drevoreze *Martýrium 10.000* (B.117; Knappe 149) z rokov 1497/1498. Vlasatá a bradatá tvár má však analógie v lotrovi po Kristovej pravici na drevoreze *Ursa Grafa Kalvária s vojakmi hádzucimi kocky* (Pass.20) z knihy „Der Text des Passions“, vydané v Strassburgu roku 1506. Tu je v hlave lotra po Kristovej pravici analógia pre hlavu druhého lotra s ostrým nosom a pootvorenými ústami na obraze. Rozdiel je v maliarovej umiernennejšej typológii.

Ukrižovanie – Kalvária

Hlavným vzorom je rovnomenný drevorez Hansa Schäufoleina z knihy *Der beschlossenen Gart* (Oldenbourg 153), vydané roku 1505 v Norimbergu. Drevorez použili znovu v knihe *Speculum passionis* v roku 1507. Maliar rozšíril počet účastníkov Ukrižovania. Rešpektoval skupinu Kristových verných na ľavej strane obrazu, vrátane patetického gesta sv. Márie Magdalény, ktorá dostala pestrý kostým s brokátovými rukávami a šatku s prievitnou drapériou. Nie je vylúčené, že takto upravenú šatku, hlavu a časť postavy nad pásom inšpirovala rovnaká postava na Cranachovom drevoreze *Kalvária* (B.17) z roku 1509. Z tohto Cranachovho drevorezu prevzal maliar aj postavu muža s nepokrytou doho-



32. Urs Graf: Kalvária s vojakmi hádzucimi kocky, drevorez, 1506 (Pass.20)

ra vyvrátenou hlavou, ktorý drží žrd so špongiou. Vedľajšia hlava v helmici, zobrazená v pravom profile, má na obraze oproti Cranachovej predlohe bradu a inú pokrývku. Z rovnakého listu vychádza typológia hlavy ženy so zalomenými rukami a čiastkovo aj mladistvá hlava a vlasy sv. Jána. Cranachovej predlohe zodpovedá aj typ a pozícia Kristových dlhých dolných končatín a zovretie ľavej prebitej dlane. Postava vojaka, zobrazená od chrbta s hlavou v ľavom profile na pravej strane obrazu, čiastkovo vychádza z rovnakej postavy na spomenutej Schäufoleinovej predlohe (Oldenbourg 153), čomu zodpovedá predovšetkým gesto ľavej ruky pridržávajúcej namiesto halapartne kopiju. Zbroj opakuje v zrkadlovom obrátení, no takmer doslova postavu

zbrojnoša na Cranachovom drevoreze (B.17). Cranach sám využíva napokon postoj a niektoré detaily zbroje na figúrach zbrojnošov aj v listoch *Kristus pred Herodesom* (B.11) a *Kristus pred Pilátom* (B.15). Gesto vztýčenej pravej ruky môže mať oporu v gestách vojakov na Cranachovom drevoreze *Ecce Homo* (B.14), alebo v postave kata z Dürerovho drevorezu *Statie sv. Kataríny* (B.120; Knappe 145) z rokov 1497/1498. Starším príkladom je rovnaké gesto mladého drába s lampášom na medirytine M. Schongauera *Kristus pred Annášom* (B.11).

Základná kompozícia postavy jazdca na bielom koni na obraze má síce predlohu v spomenutom Schäufeleinovom drevoreze *Ukrižovanie*, má však odlišný typ hlavy s bradou v turbane. Nie je vylúčené, že sa maliar poučil na hlavu muža v turbane z pravého okraja Schäufeleinovho drevorezu *Vjazd Krista do Jeruzalema* (Oldenbourg 167), i keď dal hlavu mladší, menej expresívny výraz. Mužská hlava v sieťovanom módnom čepci a barete síce zodpovedá pozícii hlavy mladého muža v čepci na Schäufeleinovom drevoreze (Oldenbourg 153), ale riešenie tváre skôr pripomína hlavu po pravici jazdca na Cranachovom drevoreze (B.17). Baret má predlohu na hlavu jazdca v Schäufeleinovom drevoreze (Oldenbourg 153). Typ hlavy sa však zohoduje aj s typom muža s guľatou hlavou z ľavého okraja Schäufeleinovho drevorezu *Pilát si umýva ruky* (Oldenbourg 183) v zrkadlovom obrátení. Namiesto postavy v dlhom odeve na pravej strane Schäufeleinovho listu (Oldenbourg 153) pripojil maliar figúru muža v čepci a krátkom pláštku s výrazne ovisnutým nosom z drevorezu rovnakého grafika *Vyzliekanie Krista* (Oldenbourg 179), ktorá dostala do rúk dlhý meč. Maliar pravdepodobne poznal aj Dürerov drevorez *Kalvária* (B.11; Knappe 190) z rokov 1497/1498 z cyklu *Veľké pašie*, vydaného v roku 1511 a prevzal z neho motív Adamovej lebky pri päte kríža, ktorý vychádza voľne aj u Dürera zo Schongauerových rovnomenných medirytín (B.25 a B.23). Na Dürerovom drevoreze (B.11)

mohol nájsť oporu pre členité stromy na ľavom okraji obrazu a pre spôsob nazerania priečného ramena kríža s profilom brvna.

Postava ženy v profile pri ľavom okraji obrazu zodpovedá rovnakej figúre na Schäufeleinovom drevoreze (Oldenbourg 153), ale maliar jej tvár a zložené ruky prepísal z rovnako situovanej ženskej figúry s hlavou pokrytou plášťom na drevorezovom jednoliste toho istého grafika *Veľká Kalvária* (G.1042) z rokov 1506/1507. Na tomto liste je aj príklad pre členenie stromov pri ľavom okraji obrazu. Stromy na pravom okraji tabule pripomínajú veľmi voľne vegetáciu na drevoreze A. Dürera *Oplakávanie* (B.13; Knappe 191) z rokov 1498/1499 z cyklu *Veľké pašie* z roku 1511. Tu mohla mať kompozičnú a výrazovú oporu zrkadlovo obrátená kučeravá hlava sv. Jána. Pozadie s mestskými hradbami a baštami sa odlišuje od uvedených predlôh. Iba skalné bralo má vzor v obryse skaly na Schäufeleinovom liste (Oldenbourg 153).

Na pravej strane tabule oproti predlohe pribudli tri hlavy vojakov v helmiciach, ktoré voľne variujú hlavu vojaka na podobnom mieste v spomínanom Cranachovom drevoreze (B.17).

Zmŕtvychvstanie Krista

Záverečná tabuľa Pašiového cyklu na levočskom hlavnom oltári má ako hlavnú predlohu rovnomenný drevorez Hansa Schäufeleina (Oldenbourg 188) zo *Speculum passionis* z roku 1507.

Maliar zachoval pomerne dôsledne usporiadanie kompozície vrátane krajiny a pozadia s vegetáciou. Rešpektoval ostré končiare hôr a usiloval sa orientačne prepísať aj členenie ideálneho mesta za jazerom v pozadí. Zachoval tvar dreveného plotu a kompozíciu postáv troch Márií v drevenej bránke i troch vojakov pravej časti predlohy. Vojak so zdvihnutými rukami má oproti predlohe prsný pancier, kučeravé vlasy a emotívny výraz. Aj vojak s mečom má prsný pancier, prestrihávané krátke rukávy, hlava za Kris-

tom má oproti predlohe helmicu. Príklady pre zbrojné doplnky našiel maliar na rovnomennom Cranachovom drevoreze (B.20) z roku 1509. Kratší sarkofág má zrejme vzor v Schäufeleinovom drevoreze *Uloženie Krista do hrobu* (Oldenbourg 186), kde je opora aj pre súvislú skupinu stromov nad skalou na pravej strane obrazu. Profiláciu sarkofágu mohol ovplyvniť Cranachov drevorez *Uloženie Krista do hrobu* (B.19) z roku 1509. Na rozdiel od vzorov má vrchná kamenná platňa sarkofágu okrúhle železné oko na vyzdvihnutie. Sarkofág dostal navyše oblúčikový vlys, ktorý užíval na architektúre svojich malieb Majster svätoantonskej legendy. Tento motív sa opakuje aj na jednej z veží pri tabuli *Ukrižovanie*.

Na ľavej strane kompozície sedia oproti predlohe namiesto jednej dve spiace postavy vojakov, prevzaté aj s detailmi zbroje z ľavého spodného okraja spomenutého Cranachovho drevorezu *Zmŕtvychvstanie* (B.20). Práve tento drevorez väčšmi ako Schäufeleinov ovplyvnil typ a tvar Kristovej hlavy, ktorá sa obracia ku zdvihnutej ruke a má viditeľný ľavý obrys ucha. Hlava nie je ponímaná frontálne ako u Schäufeleina.

Obrys skalnatých kopcov v pozadí, ktoré rešpektujú Schäufeleinovu predlohu, skorigoval maliar podľa pozadia na Cranachovom drevoreze (B.20), no nie je vylúčené, že k členeniu prispel aj Dürerov drevorez *Oplakávanie Krista* (M.186; Knappe 129) z obdobia okolo roku 1495. Na tabuli teda nie je konkrétna domáca krajina (ako sa domnieva staršia i novšia literatúra), ale idealizovaná a komponovaná, zodpovedajúca dobovej predstave o civilizovanom meste, prevzatá z grafických predlôh. Idealizované mesto Jeruzalem v pozadí obrazu možno vzniklo podľa niektorých stavieb a detailov Jeruzalema v Dürerovom drevoreze *Anjel ukazuje sv. Jánovi Nový Jeruzalem* (B.75; Knappe 166) z cyklu *Apokalypsa* z rokov 1497/1498.

Oltárne tabule s pašiovými výjavmi majú v horných častiach vyrezávanú jemnú ažúrovú výplň. Na pevných krídlach sú bodliakové roz-

viliny, na pohyblivých krídlach spleť vinnej révy s úponkami, listami a hroznom, rovnaká ako má predela.

Najpokročilejším prvkom na celom oltári, ktorého dekorácia je ponímaná neskorogoticky, sú šablónou rozmnožené striebrené motívy váz so štylizovanými rastlinami a štylizovaná rastlina s kalichovým kvetom na čiernych rámoch tabúl. Oba motívy majú renesančný charakter.

Táto dekorácia je zrejme prevzatá z knižnej drevorezovej juhonemeckej ilustrácie najpravdepodobnejšie augsburskej proveniencie z konca prvého decénia 16. storočia, odvodenej z talianskych vzorov.⁸² Dekoratívne lišty s podobnými motívmi slúžili na doplnenie figurálnej drevorezovej ilustrácie do šírky stĺpcov sadzby. Striebrnenie na rámoch je vlastne jediným renesančným prvkom na celom veľkom oltári a je teda aj logické, že sa spája s jeho najmladšou časťou, ktorou sú tabuľové maľby.

Podľa uvedených vzorov a inšpirácií, ktorých najmladšie pochádzajú predovšetkým z rokov 1506, 1507, 1508, 1509/1510, 1511, resp. okolo roku 1513, dokončili tabule hlavného oltára po roku 1513. Okolo roku 1515 mohli byť pravdepodobne už hotové. Nasledovalo ich zasadenie na krídla a dokončenie celku úpravami polychromie.

Nie je azda bez zaujímavosti, že práve v roku 1515 zvolili Majstra Pavla za jedného z dvoch starejších do predstavenstva Bratstva Corporis Christi. Rovnako pozoruhodné je aj to, že vzdelaný mestský kronikár Konrád Sperfogel, ktorý začal písať svoju kroniku v roku 1515, už neznamenáva v súvislosti s hlavným oltárom žiadnu činnosť.

Maliar levočského pašiového cyklu sa nepochybne vyučil u staršieho spišského maliara, tzv. Majstra svätoantonskej legendy, ktorý pracoval v prvých dvoch decéniách 16. storočia. Od neho prevzal názor na spôsob maľovania figúr a typológiu niektorých hláv, na výstavbu obrazového priestoru, začlenenie krajiny do pozadia, ale predovšetkým spôsob maľovania vegetácie, najmä

stromov a kríkov a maľovanie podobnej architektúry v pozadí výjavov. Jeho kompozície krajín v pozadí výjavov svedčia o dôkladnej a dôvernej znalosti maliarskych spôsobov Majstra svätoantonskej legendy. Na rozdiel od svojho učiteľa, ktorý vyšiel zo spišskokapitulskej dielne Majstra tabúľ oltára Korunovania P. Márie a poznal z vlastnej skúsenosti malbu Podunajskej školy, ale i Bernského majstra, označujúceho svoje obrazy kvietkami klinčov (Nelkenmeister), jeho žiak, Majster levočského pašiového cyklu, neprišiel vôbec do priameho styku s Podunajskou školou. Za väčšinu, čo sa z tohto štýlu naučil, vďačí práve svojmu učiteľovi Majstrovi svätoantonskej legendy. Je verným pokračovateľom spišskej tradície a tradície svojho učiteľa.

Malby levočského pašiového cyklu už nemajú tradičné abstraktné zlatené pozadie. Žiadna z postáv nie je zdôraznená svätožiarou v súlade s grafickými predlohami H. Schäufoleina a L. Cranacha.

Čiastkový naturalizmus niektorých typov závisí od poučenia na grafike L. Cranacha st. Majster levočského pašiového cyklu pracoval v druhom a začiatkom tretieho decénia 16. storočia. Na levočskom hlavnom oltári sa čiastkovo podieľal aj ďalší spišský maliar, Monogramista TH a možno i Monogramista CS.

Do priameho okruhu Majstra levočského pašiového cyklu patria i nástenné malby v Strážkach, Posledný súd z južnej levočskej predsiene a zlomky malieb v ambite Minoritov v Levoči z obdobia okolo roku 1520. Strážske malby rôznorodostou viacerých reštaurátorských prístupov a značnými retušami stratili svoju sviežosť a autentickú výpoveď. Pochopenie niektorých mužských typov sa javí naturalistickejšie.

Hoci Majster levočského pašiového cyklu neprišiel do priameho styku s Cranachom a saskou malbou, robustnosť Cranachovho grafického diela ho zrejme do istej miery prťahovala. Jeho obrazy sú však maliarskejšie, mäkšie, nedosahujú, ani sa neusilujú o Cranachovu expresívnosť. Maliar má zmysel pre osobnú charakte-

ristiku, istý naturalizmus a aktualizáciu. Rovnako ako Cranach i on strieda úbežníkový pohľad, no nedarí sa mu udržať vzájomné pomery a perspektívne vzťahy medzi figúrami. Z grafických listov vycítil Cranachovu ľahostajnosť k priestoru a jeho názor na krajinu, ktorá je podriadená kompozícii ako sprievodná kulisa. Rovnako ako Cranach je tradicionalistom, zakotveným v neskorogotike, ktorá žije v jeho malbe prekrytá len čiastkovým renesančným povrchom. Malby na levočskom oltári nie sú renesančné, iba k renesancii smerujú. Dokladom je maliarov záujem o štúdium postavy a živého gesta. Jeho kompozícia je však aditívna: pridáva k hlavným postavám nové figúry, hlavy a gestá.

V pokusoch o štúdie postojov a rozlíšení charakterov na hlavách smeruje k individualizácii figúr a prejavuje istú osobnú zmyslovú skúsenosť. V tomto jeho úsilí možno badať prvky renesančného cítenia.

Použitie Cranachovho pašiového cyklu z knihy z roku 1509 je teda svedectvom rozhladenosti, kultúrnej vyspelosti levočských mešťanov. (Cranachove drevorezy v sebe samozrejme obsahujú staršie Dürerove vzory, poučenia z diela Hansa Schäufoleina, Hansa Wechtlina, Ursa Grafa, Martina Schongauera a nizozemskej malby).

Dnes nemožno presne určiť, kto rozhodol o použití Cranachových drevorezov v Levoči. Nedomnievame sa, že voľba záležala na maliarovi. Rozhodný podiel tu mal objednávateľ.

Nepochybne tu svoju úlohu zohralo tradičné povedomie historického vzťahu spišských miest (*Communitas Saxonum de Scepus* – Spoločenstvo spišských Sasov), založených na saskom práve, a jeho najbohatšieho a „hlavného“ slobodného mesta, k Sasku. Nejde práve tu, na hlavnom oltári najdôležitejšieho spišského mesta, o vedomú a zámernú manifestáciu týchto historických vzťahov?

Gotickému umeniu nemožno vytýkať nepôvodnosť ako nedostatok. Originalita, ako ju chápeme dnes, je pojem v období neskorého stre-

doveku na sever od Álp vskutku úplne cudzí. Rozmachom knižtlače od polovice 15. storočia a produkciou ilustrovaných kníh sa rýchlo šíria ikonografické vzory a úzusy, ktoré sa stávajú pre svoju naratívnu funkciu takmer záväznými. Neskorogotickí umelci sa opierali o vžitú, overenú a schválenú diela, o figurálne kompozície grafických ilustrácií v bibliách a predovšetkým vo veľmi populárnych a používaných devočných knižkách (*Andachtsbücher*), určených pre laickú zbožnosť. Nebolo vhodné usilovať sa veľmi o novosť látky, išlo o jasnosť a pravdivosť zobrazenia starého, vyskúšaného a osvedčeného motívu. Kompozície ikonografických úzusov boli akýmisi ideogramami s náučným podtextom. Na obrazoch sa učil aj negramotný laik memorovať biblický text. Čím viac bol umelec schopný priblížiť sa vzoru, tým viac oceňovali a žiadali jeho dielo. Určujúcim činiteľom nebola tematická originalita, ale zrozumiteľný ikonografický typus. Maliar či sochár je povinný dodržať ikonografiu, ktorá má svoje pravidlá a overené vzory. Skladba figúr na obrazoch často zdanlivo nemá vnútornú väzbu, no podriaďuje sa ikonografii. Grafickými listami, no predovšetkým vďaka veľkým ilustračným cyklom, vydaným knižne, sa vzory najmä z Nemecka šíria po celej Európe. Používanie niektorých vzorov, ktoré sa stávajú všeobecne známymi, nie je náhodné. Grafické listy Hansa Schäufoleina, osobitne drevorezy z roku 1507 majú v Európe na sever od Álp najväčší úspech, ktorý je založený na popularite knihy Ulricha Pindera *Speculum passionis*. Kniha je kompilátom mnohých starších náboženských spisov rôznych autorov a obsahuje veľké množstvo drobných drevorezových kompozícií a ustálených ikonografických schém a 39 celostránkových drevorezov, z toho 29 od Hansa Schäufoleina, vytvárajúcich uzavretý christologický cyklus. Väčšina týchto drevorezov sa po vyjdení stala vzormi. Aj staršie knihy, napr. *Schatzbehälter* z roku 1491, Schedelova *Svetová kronika* z roku 1493 a dokonca aj Dürerova *Apokalypsa*, vydaná knižne roku 1498, a počet-

né ďalšie staršie i mladšie knižné vydania s grafikami šíрили ikonografické vzory. Samotný Albrecht Dürer si silu knižného vydania zrejme znovu uvedomil po vydaní knihy *Speculum passionis*, na ktorej graficky pracovali jeho žiaci počas jeho druhej talianskej cesty. Neváhal použiť príklady i motívy Schäufoleinových drevorezov pre svoj cyklus *Malé pašie*. Popularita a úspech knižných edícií ho zrejme zaujali natoľko, že vydal knižne v roku 1511 znovu *Apokalypsu*, *Život P. Márie*, *Malé* i *Veľké pašie*.

Vďaka maliarom a sochárom, ktorí boli povinní rešpektovať uznávaný ikonografický úzus, sa kompozície schválených a populárnych knižných súborov šíрили do kostolov na sever od Álp, a spätne pôsobili na záujem o knihu, knižný trh a budovanie knižníc.

Čerpanie z uznávaných a overených ikonografických úzusov patrilo teda k aktuálnym väzbám na okolitý svet. Je veľmi pravdepodobné, že v niektorej z levočských patricijských knižníc sa v tom čase *Speculum passionis* alebo *Passio D.N. Jesu Christi* nachádzalo. Grafická tvorba takto v tom čase urýchľuje a značne zvyšuje produkciu malby, sochárstva i umeleckých remesiel. Je hybnou silou, akú do tej doby vytvarná tvorba nepoznala. Prenáša aktuálne internacionálne problémy a ohlasy do rôznych kútov sveta.

Medzi dielom Majstra Pavla a súborom tabulových malieb levočského hlavného oltára je značný významový posun a názorový rozdiel. Rezbár sa poučil v oblasti Horného Rýna, Švábska a Frank. Pri maľovaní tabúľ bola pre spišskú kultúrnu vrstvu aktuálna už iná oblasť.

Malby vytvorené po roku 1508 už vedome odrážajú novú obchodno-hospodársku a tým aj kultúrnu orientáciu, ktorá nastala v strednej Európe, a ktorú si Levoča zavčas uvedomila a ihneď na ňu reagovala.

Až do začiatku 16. storočia organizoval významnú časť európskeho obchodu na vyššej kapitálovej základni predovšetkým norimberský patriciát, ktorý v závere neskorého stredoveku s

prehľadom kontroloval dialkové trasy. Pre dialkový obchod vyrástli na nových organizačných základoch aj nové veľtržné mestá. S úpadkom viedenských trhov sa stali od konca 15. storočia vyhľadávanými trhy v Linzi. Na začiatku 16. storočia ovládlo predovšetkým saské mesto Lipsko severnú trasu dialkového obchodu medzi západnou časťou Európy a spojnicou cez sliezsku Vratislav s východnou Európou, ktorá nadobúdala význam. Lipsko sa spočiatku podriaďovalo norimberskému kapitálu, ale postupne sa stalo jeho veľmi významným konkurentom a získalo dostatočnú vážnosť.

Koncom 15. storočia nastáva v Sasku hospodárska konjunktúra, založená po objavení nových nálezísk rúd, predovšetkým striebra, na prudkom rozvoji baníctva. Dôležité je najmä dokonalejšie technologické spracovanie vyťažných rúd. V čase tejto saskej konjunktúry, v roku 1502 založili vo Wittenbergu novú univerzitu, ktorá sa stala hybnou silou nastupujúcej Lutherovej reformácie.

Saská konjunktúra podporila u obyvateľov spišských miest povedomie spolupatričnosti k pôvodnej Provincii spišských Sasov (*Communitas Saxonum de Scepus*), resp. Spoločenstvu spišských miest, založených na saskom práve a v podstate riadiacich sa ním.

Na Spiši panuje predovšetkým v kolonizačných mestách a obciach zjavný historizmus, úcta k prineseným patrónom z bývalej vlasti, a hoci sa vytráca clivosť za pôvodným domovom, prežíva lipnutie k hodnotám predkov a pretrvávanie tradícií, ktoré sa prenáša z generácie na generáciu. Uzavretosť pred vonkajšími vplyvmi chráni kolonistov niekdajšieho Spoločenstva spišských Sasov pred stratou identity a spolupatričnosti a znižuje pocity ohrozenia. Tradicionalizmus, prejavujúci sa zdôraznenou úctou k vlastným predkom a k dielu, ktoré vytvorili, pôsobí navonok ako skromnosť, ale stáva sa odlišnosťou a mení sa na prejav hrdosti.

Tieto tradicionálne a zároveň veľmi aktuálne väzby na pôvodnú vlasť sa odzrkadľujú v kultúr-

nej sfére v bezvýhradnom akceptovaní saských výtvarných podnetov. Jasnosť, zrozumiteľnosť, ustálené tvaroslovie, tradicionalizmus a napodobiteľnosť diela Lucasa Cranacha st. vyhovuje meštianskemu vkusu a stáva sa takmer výtvarným normatívom. L. Cranach sa sústredil na zovšeobecnenie svojich kompozícií a rozšírenie slohu. Jeho vplyv a jeho škola ovládnu celú saskú produkciu a tento nový sloh sa veľmi rýchlo šíri po celej strednej a severnej Európe.

Nový obchodohospodársky vzťah k Sasku bolo potrebné na Spiši, predovšetkým v jeho metropole – Levoči, manifestovať. Sasko začína mať kľúčový význam pre hospodársku prosperitu, no predovšetkým ako oblasť, kde môžu spišskí „Sasi“ študovať bez jazykových bariér.

Zmenu hospodársko-kultúrnej orientácie Levoče na začiatku 16. storočia ohlasujú maľby levočského hlavného oltára. Na nich možno postrehnúť a prečítať zmeny hospodárskej i kultúrnej orientácie mesta.

Orientácia na Sasko, jeho kultúru a výtvarné umenie, predovšetkým na maľbu, prevládne v 2. štvrtine 16. storočia na Spiši a v podstate pretrvávajú zásluhou reformácie a tradicionalizmu v maľbe i skulptúre, so sprostredkovacími odchýlkami takmer do konca 17. storočia.

POZNÁMKY

[1] Viktor KOTRBA, František KOTRBA: *Levočský oltár majstra Pavla*. Bratislava 1955, s. 23.

[2] Caspar HAIN: *Zipserische oder Leütschaverische Chronica undt Zeit-beschreibung I*. Levoča 1910, s. 15.

[3] Pozri odpis príslušnej state z rukopisu Sperfogelovej kroniky – Vojtech TILKOVSKÝ: *O majstrovi Pavlovi*, in: *Majster Pavol z Levoče*. Tvorca vrcholného diela slovenskej gotiky. Bratislava 1961, s. 135, pozn. 43.

[4] Antal KAMPIS: *Löcsei Pál mester*. Archaeológiai Értesítő, 47, 1934, s. 79, obr. s. 81, č. 65, 66.

[5] Jaromír HOMOLKA: *Plastická výzdoba oltára*, in: *Majster Pavol z Levoče*. Bratislava 1961, s. 144, pozn. 44.

[6] Grafické listy uvádzané v tomto texte sa identifikujú menami alebo iniciálami mien autorov ich najkompletnejších súpisov. Sú to: [B.] = A. von BARTSCH: *Le Peintre-Graveur*. Wien 1803-1821; [Dodgson] = C. DODGSON: *Holzschritte zu zwei Nürnberger Andachtsbüchern aus dem Anfange des XVI. Jahrhunderts*. Berlin 1909; [G.] = M. GEISBERG: *Verzeichnis der Kupferstiche Israhels van Meckenen, † 1503*. Strassburg 1905; [G.] = M. GEISBERG: *Der deutsche Einblatt-Holzchnitt von der 1. Hälfte des 16. Jahrhunderts*. München 1923-1930; [G.] = M. GEISBERG: *Die deutsche Buchillustration in der 1. Hälfte des 16. Jahrhunderts*. München 1930-1932; [L.] = M. LEHR: *Geschichte und kritischer Katalog des deutschen, niederländischen und französischen Kupferstichs im XV. Jahrhundert*. Wien 1908-1934; [M.] = J. MEDER: *Dürer-Katalog. Ein Handbuch über Albrecht Dürers Stiche, Radierungen, Holzschritte, deren Zustände, Ausgaben und Wasserzeichen*. Wien 1932; [Oldenbourg] = M. C. OLDENBOURG: *Die Buchholzschritte des Hans Baldung Grien*. Baden-Baden – Strassbourg 1962; [Oldenbourg] = M. OLDENBOURG: *Die Buchholzschritte des Hans Schüpfleins*. Baden-Baden – Strassbourg 1964; [Pass.] = J. D. PASSAVANT: *Le Peintre-Graveur*. Leipzig 1860-1864. Obrazovú informáciu o grafických dieľach a konkordanciu poskytuje sada: F. W. H. HOLLSTEIN: *German Engravings, Etchings and Woodcuts, ca 1400-1700*. Amsterdam 1954-1995; J. BAUM: *Martin Schongauer*. Wien 1948; [Knappe] = K. A. KNAPPE: *Dürer. The Complete Engravings, Etchings and Woodcuts*. New York b. r. (asi 1965).

Drevorezy Albrechta Dürera B.6, B.8 – B.13 z cyklu *Veľké pašie* vznikli v rokoch 1496-1499; drevorezy B.77 – B.92, B.95 z cyklu *Život P. Márie* vznikli v rokoch 1501-1504. Vzhľadom na iné inšpirácie z norimberského výtvarného umenia predpokladáme, že ich Majster Pavol z Levoče poznal z autopsie ešte pred ich knižnými edíciami v roku 1511.

[7] H. VOSS: *Zwei unerkannte Werke des Veit Stoss in Florentiner Kirchen*. Jahrbuch der kgl. Preussischen Kunstsammlungen, 29, 1908, s. 20.

[8] B. DAUN: *Veit Stoss und seine Schule in Deutschland, Polen und Ungarn*. Leipzig 1903, s. 112 (115, 116), obr. 63; – B. DAUN: *Veit Stoss*. Bielefeld – Leipzig 1906, s. 35, obr. 36.

[9] W. VÖGE: *Zu Veit Stoss*. Monatshefte zur Kunstwissenschaft, 4, 1911, s. 278.

[10] M. LOSSNITZER: *Veit Stoss. Die Herkunft seiner Kunst, seine Werke und sein Leben*. Leipzig 1912, s. 86, 111.

[11] B. DAUN: *Veit Stoss und seine Schule in Deutschland, Polen Ungarn und Siebenbürgen*. Leipzig 1916, s. 70, 134.

[12] H. KOTRBA: *Třísky z dílny rezbáře*. Brno 1982, s. 183.

[13] R. RECHT: *Nicolas de Leyde et la sculpture Strassbourg (1460-1525)*. Strassbourg 1987, č. kat. VII-10, s. 366, obr. 163.

[14] G. OTTO: *Die Ulmer Plastik der Spätgotik*. Reutlingen 1927, s. 315, obr. 370.

[15] *Tamtiež*, obr. 368.

[16] A. PÉTER: *A magyar művészet története I*. Budapest 1930, s. 150.

[17] J. BALOGH: *L'origine du style des sculptures en bois de la Hongrie médiévale*. Acta Historiae Artium, 4, 1957, s. 244, 253, obr. 41, 43.

[18] K. DIVALD: *Löcsei Pál mester és köre*. Magyar Művészet, 4, 1928, s. 758; – *Československá vlastivěda, VIII*. Praha 1935, s. 82; – A. HEKLER: *Ungarische Kunstgeschichte*. Berlin 1937, s. 67.

[19] *J. Homolka*, c. d. (v pozn.5, 1961), s. 81, s. 73, obr. 28.

[20] *Veit Stoss in Nürnberg*. Kat. výstavy, München 1983, č. kat. 29, s. 389-332.

[21] Pozri *Der Hochaltar der Schwabacher Stadtkirche*. Hrsg. v. G. Bauer. Schwabach 1983, s. 74-75, obr. 29.

[22] *Tamtiež*, s. 74, obr. 27.

[23] B. DAUN: *Nicht Veit Stoss, sondern Meister Paul*. Kunstchronik, N.F. 27, 1915-1916, s. 354-359.

[24] *V. a F. Kotrba*, c. d. (v pozn.1), s. 82; – Porov. *Tilman Riemenschneider – Frühe Werke*. Kat. výstavy, Regensburg 1981, obr. 118. Erich Wiese upozornil pri skulptúre Sv. Jána v Levoči na isté analógie s Riemenschneiderovou kamennou sochou Svätého Jána z Dómu vo Würzburgu: O. SCHÜRER, E. WIESE: *Deutsche Kunst in der Zips*. Brünn – Wien – Leipzig 1938, s. 196; – Porov. J. BIER: *Tilman Riemenschneider. Die reifen Werke*. Augsburg 1930, obr. s. 131.

[25] *J. Bier*, c. d., s. 111, obr. 131, obr. s. 42; – M. BAXANDAL: *Die Kunst der Bildschnitzer*. München 1984, obr. s. 193, č. 116, 117.

[26] *La gravure d'illustration en Alsace au XVI^e siècle, I*. Jean Gruninger. Strassbourg 1992, obr. 263.

[27] Albert SCHRAMM: *Der Bilderschmuck der Frühdrucke*. Leipzig 1934, Zv. 17, obr. 251.

[28] *Tilman Riemenschneider 1981*, c. d. (v pozn.24), č. kat. 12, obr. 59, 60, tab. 4.

[29] *B. Daun*, c. d. (v pozn.8, 1903), s. 115, obr. 64; – *B. Daun*, c. d. (v pozn.8, 1906), s. 35, obr. 25, 38.

- [30] E. BUCHNER: *Veit Stoss als Maler*. Wallraf-Richartz Jahrbuch 14, 1952, s. 111-128.
- [31] F. KORENY: *Die Kupferstiche des Veit Stoss*, in: Veit Stoss. Die Vorträge des Nürnberges Symposions. München – Berlin 1985, s. 141-168.
- [32] A. Schramm, c. d. (v pozn.27), obr. 58, 61, 74, 85, 92, 97, 99, 105, 117, 122, 132, 149, 155, 159, 170, 187, 225, 278, 284.
- [33] A. Schramm, c. d. (v pozn.27), obr. 123.
- [34] *Tamtiež*, obr. 332.
- [35] *Tamtiež*, obr. 345.
- [36] *Tamtiež*, obr. 348.
- [37] *Tamtiež*, obr. 386.
- [38] *Tamtiež*, obr. 482.
- [39] *Tamtiež*, obr. 487.
- [40] *Tamtiež*, obr. 489.
- [41] *Tamtiež*, obr. 494.
- [42] *La gravure d'illustration...*, c. d. (v pozn.26), obr. 169, 177, 191, 236, 284, 301, 323.
- [43] A. Schramm, c. d. (v pozn.27), obr. 487. Tohto drevorezu sa Stoss dôsledne pridržiaval pri postave kata vrátane postoja. Podobne mu poslúžila figúra kata z drevorezu Odsúdenie kráľa a státie starozákonného kňaza v zrkadlovom obrátení z knihy *Schatzbehälter*, obr. 16.
- [44] A. Schramm, c. d. (v pozn.27), obr. 117.
- [45] *Tamtiež*, obr. 74.
- [46] *Tamtiež*, obr. 226.
- [47] *Tamtiež*, obr. 431; tento drevorez je použitý aj pre Trevír (Trier), Padovu, Marseille, Metz, Niceu a Litvu.
- [48] A. Schramm, c. d. (v pozn.27), obr. 433.
- [49] *Tamtiež*, obr. 522. Ľavá časť rovnakého drevorezu je použitá tiež pri zobrazení miest Paríž a Treviso.
- [50] *La gravure d'illustration...*, c. d. (v pozn.26), obr. 310.
- [51] B. Daun, c. d. (v pozn.8, 1903), s. 111, obr. 65.
- [52] A. Schramm, c. d. (v pozn.27), obr. 499.
- [53] *Tamtiež*, obr. 426.
- [54] Edit HOFFMANN: *Die Verwendung von Stichen im Kunstbetrieb Ungarns*. A Műgyűjtő, 5, 1931, č. 3, s. 68.
- [55] Edit HOFFMANN: *Jegyzetek a régi magyar táblaképfestészethez*. Archaeológiai Értesítő, 50, 1937, s. 27.
- [56] H. Kotrba, c. d. (v pozn.12), s. 183.
- [57] A. Schramm, c. d. (v pozn.27), obr. 501.
- [58] *Tamtiež*, obr. 105.
- [59] Kornél DIVALD: *Szepesvármegye művészeti emlékei*. Budapest 1906, zv. 2, s. 77; – B. Daun, c. d. (v pozn.23), s. 71; – K. Divald, c. d. (v pozn.18, 1928), s. 758.
- [60] J. Homolka, c. d. (v pozn.5, 1961), s. 81-83, 145, pozn. 57.
- [61] H. REBER: *Die Stadtkirche zu Schwabach*. Schwabach 1965, s. 7-8; – H. MERZ: *Der Hochaltar in der Schwabacher Stadtkirche St. Johannes d. T. und St. Martin*, in: 600 Jahre Stadt Schwabach 1371–1971. Schwabach 1971, s. 135, 141, 142-143, 148; – *Die Schwabacher Hochaltar. Internationale Kolloquium*. München 1982, obr. 111, 119.
- [62] *Der Hochaltar...*, c. d. (v pozn.21), s. 191, obr. 140, 141, 142.
- [63] H. WILM: *Gotische Tonplastik in Deutschland*. Augsburg 1929, s. 48-49, obr.
- [64] J. Bier, c. d. (v pozn.24), s. 27-42, tab. 70-85;
- [65] A. Schramm, c. d. (v pozn.27), zv. 5, 1923, obr. 369.
- [66] *Tamtiež*, zv. 20, 1937, obr. 1718.
- [67] *Tamtiež*, obr. 493.
- [68] H. Kotrba, c. d. (v pozn.12), s. 193.
- [69] Na túto skutočnosť ako aj ďalšie sme písomne upozornili 14. februára 1987 v posudku práce A. L. Cidlinskej „Gotické krídlové oltáre na Slovensku“ pre vydavateľstvo Tatran, s. 15.
- [70] B. IVÁNYI: *A löcsei Kristus teste testverület jegyzőkönyve*. Közlemények Szepes vármegye multjából, 3, 1911, č. 3, s. 129-145; – č. 4, s. 193-201, predovšetkým s. 195-196. – V. a F. Kotrba, c. d. (v pozn.1), s. 24, 88-89, pozn. č. 9; – E. JANKOVIČOVÁ: *Fraternitas Corporis Christi v Levoči*, in: Majster Pavol z
- Levoče – život, dielo, doba. (Zborník referátov zo seminára). Košice – Levoča 1991, s. 72-78, predovšetkým s. 77.
- [71] I. CHALUPECKÝ: *Rezbár Pavol z Levoče, jeho prostredie a rodina*, in: Biografické štúdie 7, Martin 1978, s. 110.
- [72] H. BIEDERMANN: *Lexikon symbolov*. Bratislava 1992, s. 62, 152.
- [73] W. MERKLAS: *Die mittelalterlichen Kunstwerke der Jakobskirche in Leutschau*. Mitteilungen der k.k. Central-Commission zur Erforschung und Erhaltung der Baudenkmale, 5, 1860, č. 10, s. 277-283, najmä s. 277-278, 280-281; – V. MERKLAS: *Die Stadtpfarrkirche S. Jacobi Maj. in der köngl. Freistadt Leutschau*. Levoča 1862, s. 19-25; – Porov. prehľad názorov o oltári: V. Tilkovský, c. d. (v pozn.3), s. 21-29, literatúra k oltáru na s. 149-152.
- [74] I. HENSZLMANN: *Löcseinek régiségei*. Budapest 1878, s. 59-61.
- [75] O. Schürer – E. Wiese, c. d. (v pozn.24), s. 70-79, 192-202.
- [76] I. Henszlmann, c. d. (v pozn.74), s. 59, 62-66.
- [77] V. WAGNER: *Neskorogotická tabuľová maľba slovenská*, in: Sborník Matice slovenskej 18. História 2. Turčiansky Svätý Martin 1940, s. 213-216, obr. 22, 23 (24).
- [78] V. a F. Kotrba, c. d. (v pozn.1), s. 60-68, predovšetkým s. 65.
- [79] D. RADOCSAY: *A középkori magyarország táblaképei*. Budapest 1955, s. 173.
- [80] J. PAŠTEKA: *Tabuľové maľby oltára*, in: Majster Pavol z Levoče. Bratislava 1961, s. 88-114, predovšetkým s. 91-92. Dodatočne sme zistili, že J. Pašteka vychádza z rukopisu Alžbety Güntherovej-Mayerovej „Tabuľové maľby oltára“, ktorý bol pripravený v Slovenskom vydavateľstve krásnej literatúry v Bratislave pre monografiu o levočskom hlavnom oltári. Monografia vyšla v roku 1961, no rukopisné texty A. Güntherovej-Mayerovej ani V. Wagnera sa v nej v celosti neobjavujú.
- [81] A. Schramm, c. d. (v pozn.27), obr. 368.
- [82] Ako nepriame voľné príklady možno uviesť talianske grafické dekoratívne bordúry z tlačených kníh – A. F. BUTSCH, A. WERNER: *Handbook of Renaissance Ornament*. New York 1969, tab. 4, 7, 10, 13, 16, 17, 14.

Foto: Archív Pamiatkového ústavu Bratislava (2-5, 9-11, 13, 18, 24, 25, 29, 31); – J. Sláma (16, 21, 30); – Fototéka ÚDU SAV (1) a archív autora.

Ikonographische und motivische Inspirationen und Vorbilder der Skulpturen und der Tafelgemälde des Leutschauer Hauptaltars

(Zusammenfassung)

Am 10. September 1997 fand in Levoča (Leutschau) eine Tagung anlässlich des 480. Jahrestages der Fertigstellung des Leutschauer Hauptaltars des Hl. Jakob in der römisch-katholischen Pfarrkirche statt. Die Jahrestagdatierung wurde durch eine von Gebrüder Kotrba während der Restaurierung des Leutschauer Hauptaltars in den Jahren 1952-1954 gefundene Inschrift begründet. Die Jahreszahl ist „mit einer weißen Kreide auf der Innenseite des rechten unbeweglichen Flügels der Epistelseite auf einer nur vor der Schließung der Konstruktion zugänglichen Stelle“ geschrieben.

Aufgrund einer Inschrift auf dem Sandsteinepitaph von Martin Urbanowitz aus dem Jahre 1621 wissen wir, daß der Autor des Leutschauer Hauptaltars Meister Paul von Leutschau – „Dominus Paulus sculptor“ – war, den Archivquellen auch als „Paul Schnitzer“ bekannt. Eine Stelle in Hains Leutschauer Chronik sagt: „Anno 1508. Hat man dasz grosze Altar zu Leutsch mit der Tafel zgedeckt“. Es mußte sich also um einen sehr bedeutenden und außergewöhnlichen Ereignis handeln, wenn man sie für die Zukunft notierte. Der Altar mußte bereits auch plastische Dekoration beinhalten. Die Wahrhaftigkeit dieser Nachricht bestätigt der Text aus Spervogels Chronik über abschließenden Arbeiten am Altar, in dem man u.a. liest, daß im Jahre 1522 Melchior Messingsloer alias Polierer gestorben ist, der zehn Jahre als Kirchenverwalter tätig gewesen war, „der vieles gebaut und eine große Tafel am Altar des heiligen Jakob, die zuvor lange Zeit nur im Holz gestanden ist, vergolden ließ, malte und fertig machte, so wie sie heute auch steht“. Die Nachricht bestätigt die Glaubwürdigkeit der chronikalischen Notiz darüber, daß der Altar 1508 entstanden und lange Zeit nur im Holz gestanden ist. Wenn wir die kurze lateinische Notiz in heutige Sprache übersetzen, erfahren wir, daß die Skulpturen bereits fertig waren, aber der Altar noch nicht gemalt, polychromiert oder vergoldet wurde. Die ab-

schließenden, d.h. Mal-, Staffierungs- und Vergoldungsarbeiten haben sich gezogen. Ähnlich, wie bei anderen größeren Altären brauchte man mehr Geld für die Bemalung, aber noch mehr für die Vergoldung. Diese Arbeiten waren bei den größeren Altären häufig viel teurer, als die eigentliche Schnitzarbeit. Da das Geld für die Fertigstellung von den Auftraggebern erst später gewonnen wurde, wurden die Arbeiten in zwei zeitlich unterschiedliche Etappen gegliedert. Als ein Beispiel für viele andere können wir den bekannten Altar von Tilman Riemenschneider in Münnerstadt nennen.

Im Rahmen der letzten Phase der Arbeiten am Leutschauer Altar entstanden laut der bisherigen Literatur auch die Tafelgemälde mit Passionsszenen.

Der Beitrag versuchte, die bisherigen Kenntnisse über den Altar zusammenzubringen und die in der Literatur publizierten Feststellungen zu überprüfen. Sie werden durch eine neuere Analyse und weitere Vergleiche mit graphischen Vorlagen und bildhauerischen Werken ergänzt. Die Übernahmen von Motiven, Kompositionen und ikonographischen Schemen können zu einer besseren Datierung vor allem dann beitragen, wenn sie von Werken kamen, die Meister Paul selbst gesehen haben mag. Nicht zu vernachlässigen ist auch die Wahl der Vorlagen, die für den Bildungshorizont des Auftraggebers und der Autoren bezeichnend ist.

Zahlreiche Muster aus der rheinländischen und Nürnberger Graphik stehen im vollen Einklang damit, daß Meister Paul diese Gebiete sowie die bildhauerische Produktion am Oberrhein und in Franken kannte. Darüber hinaus ist festzustellen, daß er teilweise im Kontakt mit der schwabischen Bildschnitzerei stand. Die Skulpturenkompositionen des Leutschauer Hauptaltars schöpfen vor allem von solchen graphischen Werken und Inspirationen, wie Meister ES, Martin Schongauer, Israhel von Meckenen, Straßburger Graphik und die Graphik aus der Werk-

statt von Wolgemut in Nürnberg, Graphik des Albrecht Dürers, Hans Schäufolein und in einem einzigen Fall auch modifizierte man einen Stichs von Veit Stoß. Unter den graphischen Vorlagen der Skulpturen finden wir keine Blätter jünger als 1507. Auch die Analogien und Inspirationen, die aus den plastischen Werken stammen, sind nicht jünger als 1506/7, wann die Skulpturen des Schwabacher Altars entstanden sind, der im Jahre 1508 nach der Fertigstellung der Polychromie geweiht wurde. Aus dem Vergleich des Werkes von Meister Paul mit den Werken von anderen Bildschnitzern wird klar, daß die Datierung der Leutschauer Skulpturen ins Jahr 1508, die man in Hains Chronik findet, der Wirklichkeit entspricht. Für die Entstehung des plastischen Teiles des Leutschauer Altars mit samt Reliefs und geschnitzter Ornamente vor dem Jahre 1508 spricht u.a. auch die Tatsache, daß am Altar kein einziger Dekorativement im Renaissancestil zu finden ist, nicht einmal eine Andeutung davon. Eine derartige Dekoration erscheint hier erst in der Rahmung der Tafelgemälde, die erst in der zweiten Etappe der Arbeiten am Altar entstanden sind.

Die Analyse der graphischen Vorlagen und Inspirationen für die Tafelgemälde des Leutschauer Hauptaltars nennt die Blätter von Hans Schäufolein, Albrecht Dürer, Urs Graf, aber auch von Lucas Cranach dem Älteren. Die jüngsten der Vorlagen stammen aus dem Jahre 1511, bzw. aus der Zeit um 1513. Die Tafeln waren also erst nach diesem Jahr fertiggestellt. Um 1515 dürften sie bereits fertig gewesen sein. Es folgte ihr Aufhängen auf die Flügel und kleine Änderungen der Polychromie im Rahmen des Ganzen.

Zwischen den Werken von Meister Paul und den Tafelgemälden des Leutschauer Hauptaltars gibt es deutliche Verschiebung in einzelnen Bedeutungen sowie in der Gesamtanschauung. Der Bildschnitzer wurde im Gebiet von Oberrhein, Schwaben und Franken belehrt. Wenn es zum Malen der Tafeln kam, war ein anderes geographisches Gebiet für die Zipser kulturtragende Schicht aktuell. Die nach dem Jahre 1508 entstandenen Gemälde spiegeln ganz bewußt die neue wirtschaftliche und kulturelle Orientierung Mitteleuropas auf Sachsen wider. Leutschau hatte sie früh wahrgenommen und reagierte ganz unmittelbar.

(Übersetzt von Ivan Gerát)

Od secese k op artu Experimenty sochaře Josefa Vineckého v keramice a porcelánu

Alena KAVČÁKOVÁ

Mnohotvárné dílo dosud nepříliš známého českého sochaře, designéra a výtvarného pedagoga Josefa Vineckého (1882 Zámostí u Rožďalovic – 1949 Praha) se rozvíjelo v rozmezí let 1902-1936 v Německu a Slezsku (Weimar, Wiesbaden, Vratislav, Berlín) a pak v bývalém Československu (Bratislava, Praha, Olomouc), kam byl avantgardní umělec a kosmopolita nucen emigrovat, aby se zachránil před nacistickými útoky.¹ Celoživotní dílo umělce evropského významu je „zarámováno“ pozoruhodnými experimenty v keramice a porcelánu. Věnoval se jim během své počáteční tvůrčí periody, zahrnující léta 1902-1914, a pak v závěrečném období svého života a výtvarné aktivity, ve čtyřicátých letech.

Prvou etapu tvorby zahájil Vinecký, po stránce technické velmi dobře vybavený absolvent Mauderovy kamenosochařské školy, osudovým krokem. Na prahu 20. století, kdy nastupující generace pocítovala obecně nutnost nových impulsů ze západoevropského umění k překonání provinciální úrovně zdejší výtvarné kultury, obešel v cestě za dalším výtvarným vzděláním české umělecké školy a odešel do Weimaru, kde právě otvíral architekt Henry van de Velde svůj institut – „Kunstgewerbliches Seminar“. Škola se stala, jak van de Velde s pýchou později připomínal,² „dokonce šest let před založením Werkbundu a dvacet let před Bauhauserm“ účinným nástrojem k dosažení aktuálního cíle, tj. spolupráce umělce, uměleckého řemeslníka a prů-

myslníka, díky zřízení vlastního privátního ateliéru pod jednou střechou s dílenským oddělením, nazvaným „Institut zur Unterstützung der Arbeit von Kunsthandwerk und Industrie“, či přesněji „Art Laboratorium“. V oddělení majícím charakter poradního semináře působil van de Velde zprvu jako rádce, podněcovatel a korektor v jedné osobě. Když pak během pěti let přebudoval seminář, v němž mělo být „shromáždováno a tříděno semeno mající pak vzejít v uměleckém řemesle a uměleckém průmyslu“,³ v Großherzogliche Sächsische Kunstgewerbeschule, jejíž základ tvořil promyšlený systém specializovaných učebních dílen, pomáhali mu již s výukou jako asistenti jeho bývalí spolupracovníci a žáci.

V první skupině již předešlým školením prošlých adeptů umění, kteří se roku 1902 „spontánně přihlásili“⁴ do Uměleckoprůmyslového semináře, měl Josef Vinecký celkem vyjímečné postavení. Henry van de Velde jej okamžitě zaměstnal ve svém privátním ateliéru jako sochaře, plnicího též funkci sekretáře.⁵ Řešení sochařských úkolů, které si vyžadovaly tehdejší van de Veldem řešené projekty,⁶ umožňovaly Vineckému, jako mistrovi spolupracovníkovi, další rozvoj volné sochařské tvorby. V „Art Laboratoriu“ [obr. 1], kde se setkávali ve vzájemné obohacující spolupráci všichni van de Veldovi žáci s řemeslníky z praxe a snažili se vsříbat mistrovo pojetí „rozumné krásy“,⁷ Vinecký zároveň zvládl široké spektrum uměleckořemeslné tvor-



1. J. Vinecký v interiéru dílny Uměleckoprůmyslového semináře ve Weimaru, kol. r. 1905, dobová fotografie z majetku autorky textu

by. Nejblíže mu byly ty její oblasti, které souvisely výrazněji se sochařstvím, tj. modelérství a keramika. Na nové Großherzogliche Kunstgewerbeschule, otevřené v roce 1907, již mohl van de Velde svěřit Vineckému vedení příslušných dílen (uměleckoprůmyslového modelování a keramiky), neboť si byl jist, že si za uplynulých pět let v jeho osobě vychoval asistenta schopného vést výuku v duchu vštípených zásad moderního funkčního tvarování.⁸ V té době již pedagogická práce mladého umělce přesáhla hranice výmarského institutu, když byl: „Zemskou vládou duryšskou pověřen organizovati a osobně vésti kursy pro zvelebování řemesla a obzvláště školením modelování pro porcelánový průmysl“.⁹

V podnětném prostředí výmarské uměleckořemeslné školy, které udělilo provždy sochařské a designérské tvorbě i pedagogické aktivitě Vineckého avantgardní kurs, uzrála do roku 1909 umělcova potřeba vytyčení a realizace vlastního tvůrčího programu. S vynikajícím van de Veldovým vysvědčením v kapse¹⁰ a za morál-

ni i finanční podpory své manželky, textilní výtvarnice Li Thorn-Vinecké,¹¹ si proto Vinecký po odchodu z Weimaru založil vlastní keramickou dílnu v hessenském Sinnu u Herbornu.¹² V ní až do vypuknutí první světové války úspěšně provozoval uměleckou keramiku. Zároveň v letech 1909-1910 spolupracoval jako modelér se Schwarzburger Werkstätten für Porzellankunst v duryšském Unterweißbachu.¹³

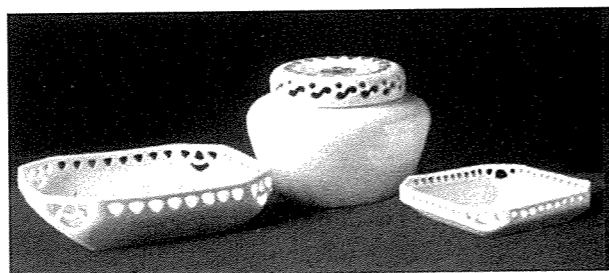
Max Adolf Pfeiffer, průkopník moderní německé porcelánové produkce, zajistil v roce 1909 založené porcelánce okamžitý úspěch prozíravým rozvinutím spolupráce se současnými umělci.

Zatímco sochaři, např. Ernst Barlach, Gerhard Marcks, Hermann Hoseaus, Etha Richter, Otto Thiemem, byli autory úspěšných zpracování figurálních motivů, rovněž vynikajícího sochaře Josefa Vineckého bylo pro Pfeiffera výhodnější využít jako umělce s bohatými zkušenostmi v modelérství užitých předmětů denní potřeby a dekorativních předmětů. Nebylo přitom zanedbatelné, že těchto zkušeností nabyt zejména při

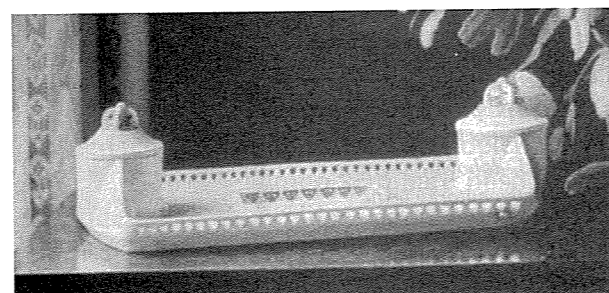
experimentech v progresivním van de Veldově institutu, během nichž si osvojil zásady nové estetiky, vedoucí jej k preferenci čistých, přehledných tvarů, na nichž může být citlivě a vkusně uplatněn moderní dekor.

Předmětům určeným k užívání v běžné současné domácnosti, jako byly misky různých velikostí, dózy, stojánky na zápalky, popelníky, krabičky na toaletní potřeby, misky na zubní kartáčky, svícny či soupravy pro psací potřeby, zajistil Vinecký prodejní atraktivnost moderním a osobitým skloubením požadavku účelnosti i estetické kvality.¹⁴ Vesměs byl rytmus jejich tvarů i dekoru odvozen ze základních geometrických tvarů a těles. Aby nebyla řeč trojúhelníků, obdélníků, hranolů a válců příliš přísná, zjemňoval ji Vinecký ukosením nebo zaoblením hran, prolamováním okrajů předmětů řetězy otvorů tvaru sférických trojúhelníků. Perforaci, která svým zdobným krajkovým prosvětlovala a zároveň odhmotňovala předměty, umělec nezřídka kombinoval s decentním, rovněž z tvaru trojúhelníku vycházejícím zlaceným dekorem [obr. 2, 3].¹⁵ V případě dóz s prolamovaným víkem posléze upouštěl od geometrizujícího dekoru na víku v souvislosti s rozehráním kouzelných barevných efektů stékaných a krystalických¹⁶ glazur na jejich kultivovaně klenutých tělech. Naplno se Vinecký v experimentech s glazurami vyžil v současně vznikajících dekorativních vázách. Jejich kolekce je dosud jedinou kapitolou z umělcova díla, jež byla v německé literatuře výrazněji zhodnocena.¹⁷

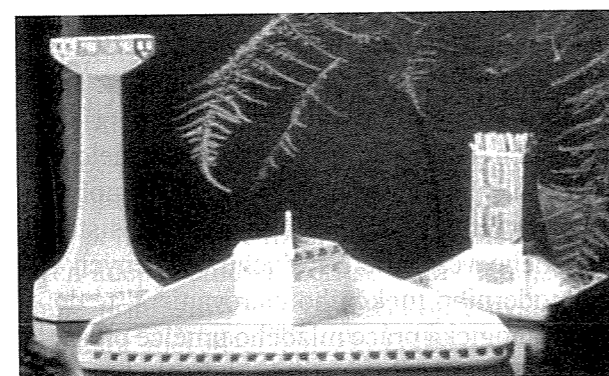
Experimenty se stékanými a krystalickými glazurami, kterým se v durýňské porcelánce spolu s Vineckým věnoval i sám Pfeiffer, byly neseny evropskou vlnou zájmu o keramiku a porcelán Dálného východu, jež se vzedmula zejména na konci 19. století. Tehdy docházely ocenění čínské nádoby jednoduchých tvarů, jimž dodávaly krásu glazury schopné vzbuzovat různé haptické materiálové asociace, nebo přinášet bohaté vizuální zážitky, když jimi vytvořené abstraktní barevné skvrny mohly být vnitřně probuzenou ob-



2. J. Vinecký: Osmiboké misky s prolamovaným okrajem a dóza s prolamovaným víkem, 1909-10. Schwarzburger Werkstätten für Porzellankunst Unterweißbach, výrobní čísla U 2016-2018



2015



2029

2014

2013

3. J. Vinecký: Psací soupravy, svícen, stojánek na zápalky, 1909-10. Schwarzburger Werkstätten für Porzellankunst Unterweißbach, výrobní čísla U 2013-2015, U 2029

razotvorností interpretovány jako květy, vegetace nebo oblaka. V Německu poodhalil tajemství japonských a čínských glazur již v letech 1878-1890 Herman Seger, vedoucí chemicko-technologického výzkumného pracoviště Königliche Porzellanmanufaktur v Berlíně.¹⁸ Právě jeho technologií z osmdesátých let 19. století rozvinuli Vinecký s

Pfeifferem v Unterweißbachu¹⁹ a výsledky jejich průzkumů dosáhly v krátké době kvality a kultivovanosti srovnatelné s obdobnými příspěvky k rozvoji secesní dekorativní tvorby, jako předměty produkované manufakturou nejen v Berlíně, ale též v Sèvres nebo např. v Kodani.

Vázy vytvořené Vineckým mají vesměs prostý, tykvovitý, baňatý nebo kyjovitý tvar.²⁰ Na jejich tělech magicky září fantaskní dekor skvrn vytvořených modrou, zelenou a intenzivně červenou stékanou glazurou,²¹ jindy v básnivých strukturách např. žlutohnědých, jindy světlých lila fialových stékaných glazur přes bílý podklad, rozkvétají ledovým květům podobná paprscitá centra vytvořená modrou, nebo bílou krystalickou glazurou.²² Všechny svědčí o tom, s jakým nadšením si jejich tvůrce uvědomoval nevyčerpatelné možnosti variací, které umožňovala sice náročná, ale velkým prostorem pro účast náhody obdařená technologie. Každá z prací předvádějící poetický, svěbytný svět abstraktních skvrn, jednou něžných a křehkých barevných souzvuků, jindy razantní zvukové akordizace, dostala svůj nezaměnitelný charakter, přímo jedinečnou osobnost, kvality oceňované antipozitivistickým uchopováním světa člověkem počátku dvacátého století. Dekorativní vázy, z nichž každá byla sběratelsky přitažlivým originálem, se spolu s ostatními výrobky Schwarzburger Werkstätten dočkaly veřejného uznání již v roce 1909, kdy byly na přehlídce ve Wiesbadenu oceněny zlatou medailí a čestnou cenou Pruského státu, o rok později pak státní cenou a též zlatou medailí na výstavách ve Vídni a v Bruselu.²³

Zdá se, že brzké přerušení spolupráce Vineckého s Pfeifferem a jeho porcelánkou způsobila prestižní zakázka, kterou Vinecký přijal pro svou privátní dílnu v Sinnu [obr. 4], a která si v následujícím rozmezí let 1911-12 zřejmě vyžádala umělcovo plné nasazení. Byl jí podíl na výzdobě interiérů luxusní novostavby císařských lázní Kaiser-Friedrich-Bad v nedalekém Wiesbadenu, který mu mohla opět pomoci získat pověst vynikajícího žáka a asistenta uznávaného Henryho

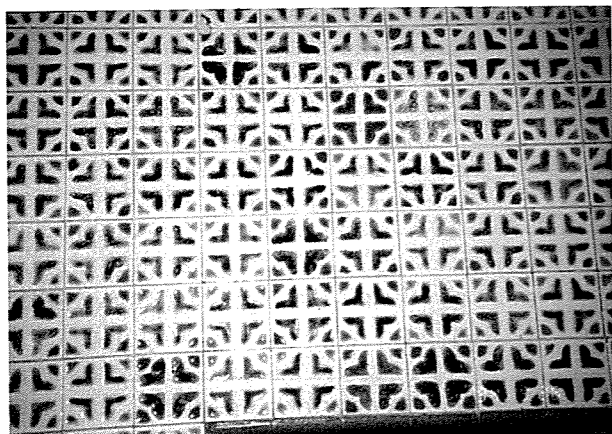
JOSEF VINECKÝ
KERAMISCHE WERKSTATT
SINN-ZIEGELHÜTTE
HESSEN-NASSAU

4. Vizitka keramické dílny J. Vineckého v Sinnu

van de Velda a snad i nedávná úspěšná prezentace jeho působivých experimentů v porcelánu na již zmíněné wiesbadenské výstavě.

Projekt paláce císařských lázní, na němž se podílela osvědčená dvojice wiesbadenských umělců, městský architekt A. O. Pauly a Hans Völcker, malíř a architekt interiérů, počítal s přepychovostí celku. Zejména autoři vnitřního vybavení a výzdoby budovy, jejíž celek nakonec spolykal závratné tři milióny zlatých marek, nebyli nijak zvlášť omezováni ve svých uměleckých záměrech. V budově, jejíž architektura vykazuje ještě klasicistní uměřenost, tak mohla vzniknout zajímavá přehlídka názorově kontrastních, secesních interiérů, jimž různí autoři a dílny daly osobitý charakter.²⁴

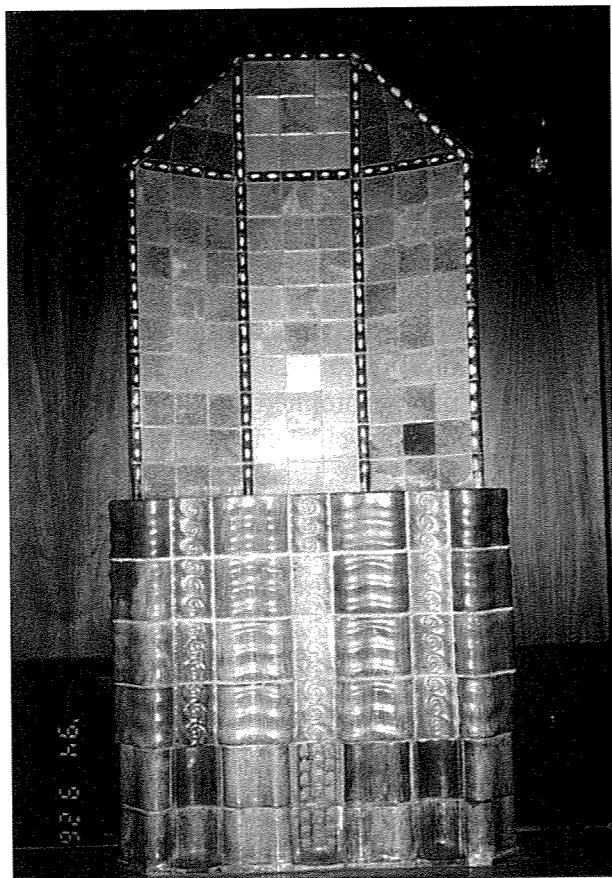
Velmi dobře je tato skutečnost patrná v nejslavnější části budovy, kterou je *Römisch-irisch-russisches Bad*. V jednotlivých místnostech, jejichž funkce je rozlišena podle klasického vzoru římských therem,²⁵ dochází ke konfrontaci dvou pojetí secesní dekorativní výzdoby. Jedno předvádějí keramické obklady arkád obkružujících velkou centrální halu s bazénem, období tepidaria římských lázní, které byly včetně figur lvů chrlících vodu do nádrže vytvořeny známou darmstadtskou Großherzogliche Manufaktur. Hala je na jedné straně propojena s prostorem pro relaxaci (Ruheraum), odpovídajícím součástí římského apodyteria, a na protější straně souse-



5. J. Vinecký: Obklady stěn, 1911-12. Heißluftraum, Kaiser-Friedrich-Bad, Wiesbaden

dí s místnostmi, do nichž je vháněn teplý a horký vzduch (Heiß- und Warmluftträumen), a jež svou funkcí připomínají caldarium a sudatorium římských lázní. Autorem výzdoby těchto místností keramickými obklady a čtyřmi nástěnnými kašnami byl Josef Vinecký. Jeho návrhy, realizované ve vlastní dílně v Sinnu, dobře obstály v konkurenci s již zavedenou proslulou manufakturou po stránce technické i estetické.²⁶

Z výtvarného hlediska zaujmou keramické obklady řešené Vineckým zejména přirozenou reakcí na rozlišení funkcí místností. Odlišný prožitek prostoru s teplým a horkým vzduchem vizualizuje pojednáním jedné prostoty s kašnou v příjemné modrozelené – chladnější barevnosti, a druhé v daleko teplejších okrových tónech.²⁷ Pojetí obkladů jako by již nyní připravovalo Vineckým později proklamovanou zásadu, že užitý předmět má být dobře psychologicky navržen,²⁸ aby jeho uživatel nabyl přesvědčení, že získal příjemnou věc, která se stává jeho věrným přítelem. V tomto případě dobře psychologicky navrhl výzdobu celých interiérů. Dokázal v nich vytvořit přátelskou domácí atmosféru, mimo jiné i tím, že každý z nejelementárnějších prvků výzdoby, každý kachlík, zřetelně nese stopy ručního nanášení barevné glazury. Duktus dekoru je mírně proměnlivý a promítá se do živé pulsa-



6. J. Vinecký: Kašna, 1911-12. Ruheraum, Kaiser-Friedrich-Bad, Wiesbaden

ce velkých ploch [obr. 5]. Prostor tím získává lidský rozměr a psychicky pozitivní působnost.

Nejnápadněji se odlišují interiéry realizované Vineckým od pojetí sousední velké haly, řešené darmstadtskou manufakturou,²⁹ zdůrazněním geometrizujícího řádu, který tehdy ovládal i umělcovy návrhy užitých předmětů pro porcelánovou produkci. Pravoúhlá rytmika prostoru je umocněna velkoplošně rozvinutým ortogonálním dekorem stěn, s nímž se velmi dobře snáší decentní dynamika kontur i plastického reliéfu kachlů nástěnných kašen, v němž se objevuje motiv mořské vlny [obr. 6, 7].

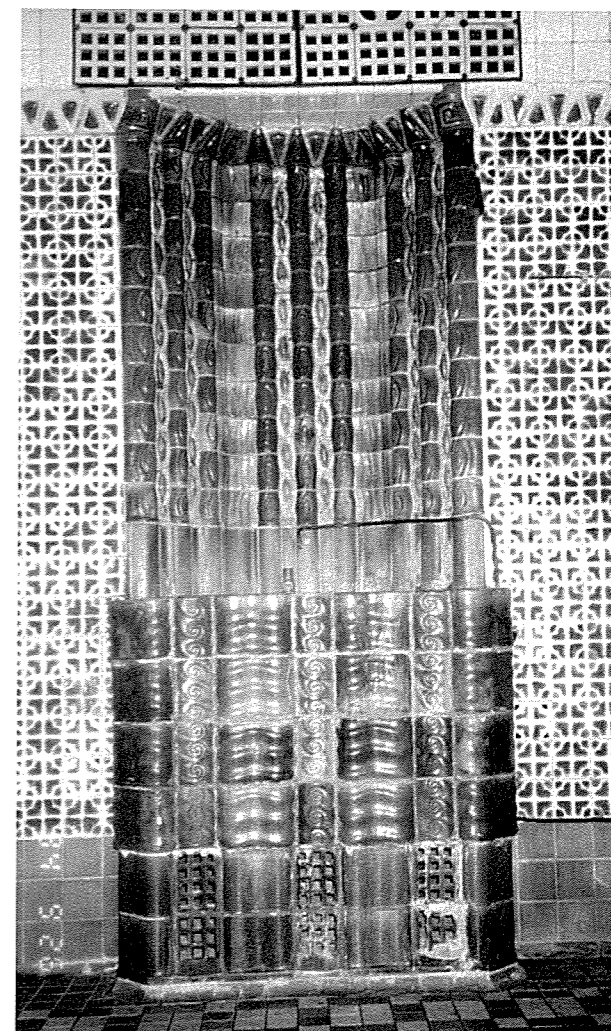
Zatímco interiér předvádějící darmstadtskou produkci, tkví svou ornamentikou výrazně v secesi, Vineckého řešení ze začátku druhého dese-



7a. J. Vinecký: Kašna, 1911-12. Warmluftraum, Kaiser-Friedrich-Bad, Wiesbaden

tiletí 20. století propojuje geometrizující charakter hoffmannovské secese se zachycovanými ozvuky rozvíjejícího se pařížského kubismu, a bylo by je možno již označit za časný příspěvek k jedné z mnohých poloh stylu art deco.

O dalším rozvoji předválečné keramické tvorby Josefa Vineckého, jejíž počátky byly stimulovány skvělými úspěchy, není již možno mnoho zjistit. Naznačují jej částečně jen dvě dobové fotografie, přibližující podobu reliéfních desek s výjevy zastavení z realizací dvou různých, dnes nezvěstných, křížových cest [obr. 8, 9]. Časnější

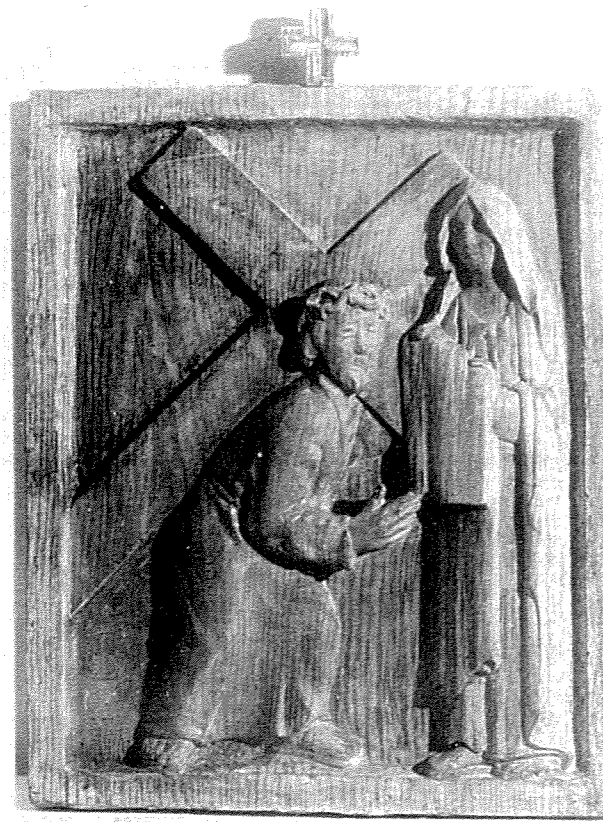


7b. J. Vinecký: Kašna, 1911-12. Heißluftraum, Kaiser-Friedrich-Bad, Wiesbaden

deska byla realizována ve dřevě, o něco pozdější keramický kachel patřil do souboru, který byl pravděpodobně vytvořen Vineckým v jeho keramické dílně v Sinnu.

Zdá se, že se i v době, kdy byl Vinecký vytížen produkcí užité keramiky, objevily zakázky, které mu dávaly příležitost uplatnit se dále jako sochař, jemuž nyní přibyla možnost využít v realizacích vedle oblíbeného dřeva též keramiku, lákavou mimo jiné i svým prostorem pro uplatnění barvy.

Dřevěný reliéf s námětem *Veroniky podávající roušku Ježíši*³⁰ souvisí po technické i výrazo-



8. J. Vanecký: *Nesení kříže, před r. 1914; dřevo, nezvěstné. Dobová fotografie, soukromá sbírka Praha*

vé stránce se sochařskou tvorbou Vaneckého z konce výmarského období. Ačkoli ženská figura zahalená v zřasené roucho jeví v pojetí ještě rezidua secesní kresebnosti, celek se zbavuje nepodstatných detailů a v souvislosti s důrazem na výrazovost jako by současně inklinoval k pocitovému světu Barlachových řezeb i naivizující upřímnosti lidové plastiky.

V keramickém kachli s výjevem *Krista před Pilátem*³¹ umožňuje naivizující polohu ještě lépe zdůraznit technika realizace. Narativně primitivizující charakter získal zejména prvý plán reliéfu, v němž výmluvně gestikulující, rustikálně stylizované figury se stereotypně ztvárněnými tvářemi stojí na podlaze s jakoby nepoučeným vyznačením perspektivy dlaždic. Za figurální scénou se rýsuje pravoúhlá silueta kříže, která vyrůstá z abstraktní hrany, značící prostorový, časový i výrazový přerýv. Zajímavě zde bez upozornění přechází prostor konkrétní místnosti v prostor absolutní, čas přítomný v bezčasi věčnosti, primitivizující tendence splývá s moderním příklonem k zestručnění výraziva, umožňujícího rozšíření prostoru pro meditaci.

Pojetí keramických kachlů křížové cesty jistě ovlivnil prožitek konkrétního interiéru, pravděpodobně venkovského kostela, jemuž bylo dílo určeno. Nezapírá zároveň obecnou tendenci umělcovy plastiky, která se tehdy zbavovala pozůstatků secese a směřovala k expresi. Na této cestě mohla sehrát práce na pomezí volné sochařské a dekorativní tvorby a jeví lidovou tvorbou ovlivněné primitivizující tvarosloví roli katalyzátoru. Nelze v souvislosti s tímto procesem nevzpomenout paralely s vývojem výtvarného názoru Vasilije Kandinského, který zaznamenala jeho tvorba na cestě od osobitého přetavení podnětů

9. J. Vanecký: *Kristus před Pilátem, před r. 1914; glazovaná keramika, nezvěstné. Dobová fotografie, soukromá sbírka Praha*

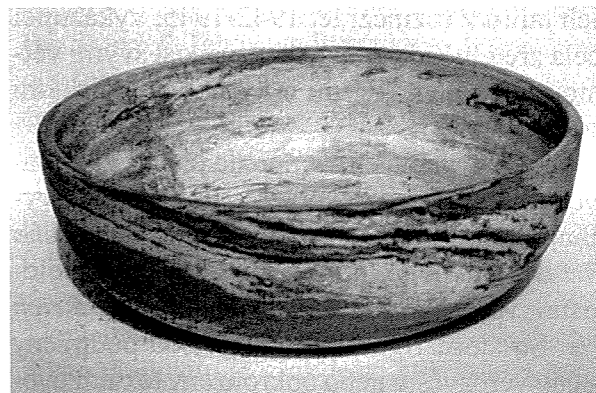
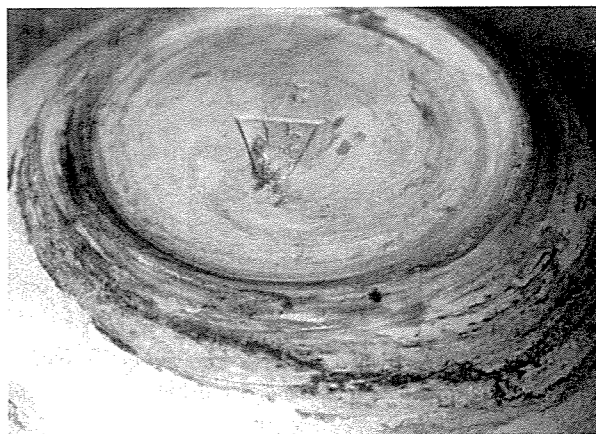


secese směrem k expresi, kdy sehrály určitou roli ve výrazovém rozvolnění malířské kompozice sklomalby, zachycující impuls ruského a zejména bavorského folklóru, které Kandinsky vytvářel v Murnau v rozmezí let 1910-11.

Vypuknutí první světové války rázně ukončilo německou kapitolu keramické tvorby Josefa Vaneckého. Na otevření té druhé, „československé“, si umělec počkal více než dvě desetiletí. Její etapa je součástí závěrečného období jeho tvorby, úzce spojeného s vlastním příběhem doživotního bezdomovství, zápasu o uplatnění v původní vlasti, prodávající hluboké změny, související s tragickými událostmi druhého světového válečného konfliktu i jeho důsledků ve druhé polovině čtyřicátých let.

Když se Vaneckému podařilo ještě za protektorátu, v roce 1942 získat v Praze byt, z existenčních důvodů si při něm budovaný ateliér zařídil rovněž jako dílnu pro tvorbu užité keramiky. Některé ze vzácně dochovaných keramických prací, které v ní vytvořil, a jež jsou v majetku soukromých sbírek v Praze a Olomouci, zajímavě navazují na tematiku a výrazivo umělcovy wiesbadenské sochařské tvorby, jiné na výtvarný jazyk autorovy užití tvorby vratislavského, berlínského i bratislavského období.

Z nejčasnější, ještě v první polovině čtyřicátých let vytvořené, série prací se dochovala mísa [obr. 10] a několik váz jednoduchých tvarů [obr. 11, 12], které byly vytvořeny ze smíšených hlín různého přírodního zabarvení.³² Působivost matného, ani transparentní glazurou nepokrytého střeptu, spočívá v ničím nerušené možnosti sledovat kontrasty teple okrových, hnědých, bělavých a načervenalých roztržených drah, obtáčejících oblá těla nádob. Autorova hra s náhodnými skvrnami mramorování jako by se za využití jiného materiálu a technologie blížila svým efektem experimentům se stékanými glazurami z přelomu prvního a druhého desetiletí 20. století. Exkluzivitu a tpyt dřívějších prací v porcelánu nyní střídá tíha a zemitost. Předměty dokonce nabývají téměř etických hodnot, jestli-



10. J. Vanecký: *Mísa, kol. r. 1942; neglazovaná keramika z různobarevných hlín. Soukromá sbírka Olomouc*

že je interpretujeme v kontextu dobového existenciálního klimatu jako hlínu rodné země, s láskou vyhlazenou do prostého upřímného tvaru.

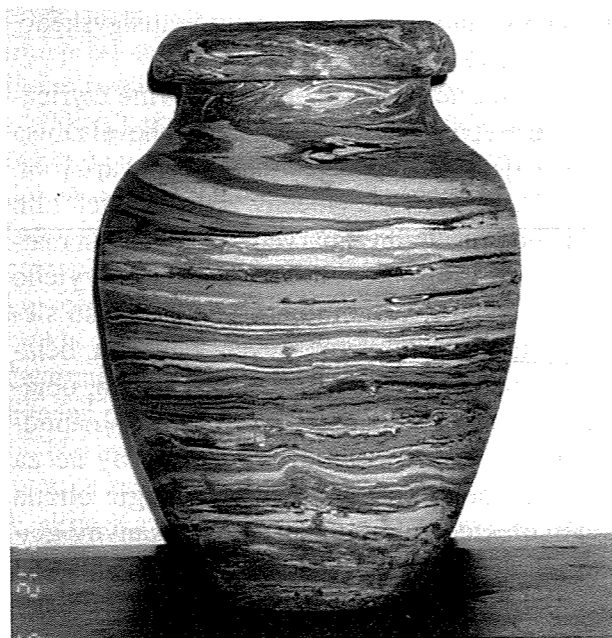
Snad by do jisté míry k takové interpretaci opravňovala povaha následující kolekce pamět-



11. J. Vinecký: Váza, kol. r. 1942; neglazovaná keramika z různobarevných hlín. Soukromá sbírka Praha



12a. J. Vinecký: Váza, kol. r. 1942; keramika, různobarevné hlíny. Soukromá sbírka Praha



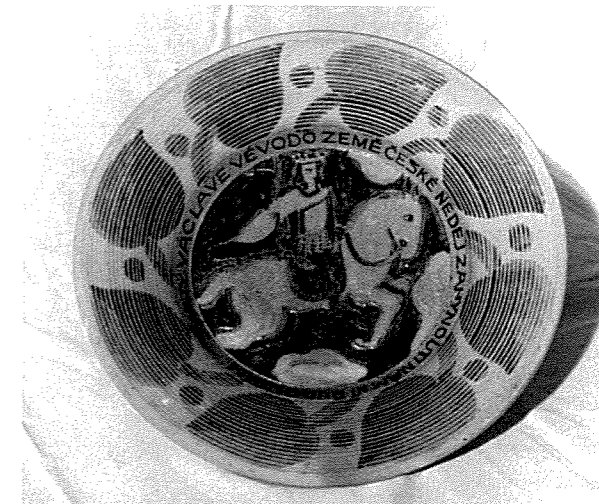
12b. J. Vinecký: Váza, kol. r. 1942; keramika, různobarevné hlíny. Soukromá sbírka Olomouc

ních talířů z rozmezí let 1942-1945, vykazující zcela zřetelně ideovou angažovanost svými většinou svatováclavskými a cyrilometodějskými motivy [obr. 13].

Centra kruhových kompozic těchto glazovaných keramických dekorativních předmětů vyplňují nízké reliéfy korunovaných figur *svatého Václava jedoucího na bílém koni*,³³ nebo polo-postav *věrozvěstů Cyrila a Metoděje držících kříž*. Středové figurální motivy jsou podtrženy jmény věrozvěstů nebo obkrouženy textem úvodu svatováclavského chorálu. V rytmu ornamentálních pásů lemujících talíře je vždy uplatněna symbolika lipového listu nebo ratolesti. Jednoduchá primitivizující stylizace uplatněná v tvarech figur i vegetabilním dekoru předmětů, myšlených jako zhmotnělý kousek naděje, který je vnášen do intimního prostoru domácností nesvobodou zkoušeného národa, se svým výrazivem hlásí k již zmíněnému keramickému kachli



13. J. Vinecký: Dekorativní talíř, kol. r. 1942-43; glazovaná keramika. Soukromá sbírka Praha



14. J. Vinecký: Dekorativní talíř, kol. r. 1942-43; glazovaná keramika. Soukromá sbírka Praha

z křížové cesty, který Vinecký vytvořil ještě před prvou světovou válkou. Za nezajímavější z této skupiny prací je možno považovat svatováclavský talíř [obr. 14],³⁴ jehož figurální motiv za textem lemuje široká bordura s robustně stylizovanými lipovými listy, jejíž dekor je opticky odlehčen pravidelným rastrem rytých soustředných drah. Do prací, které ve figurální části jeví reminiscence na časné období umělcovy tvorby, vyniká nyní zkušenost ze současných experimentů, dávajících vzniknout originální skupině předmětů zdobených vrubováním.

Nejčasnějším z nich je zřejmě váza vytvořená z tmavé hlíny [obr. 15],³⁵ již dává až archaický charakter soustava rýh pulsujícího duktu brázdících celé její tělo i hrdlo. Výsledkem dalšího autorova zkoumání je pravděpodobně svícen [obr. 16].³⁶ Jeho jednoduchý tvar vznikl při vytáčení seškrcením válce v polovině jeho výšky. Rýhování na povrchu jakoby vrcholy slinutých kuželů je již mělké, zhuštěné a prorývá svou jednobarevnou negativní kresbou vodorovné, modré a nahnědlé pruhy různé šíře. Ačkoli je tvar svícnu na první pohled zcela přirozeně ovlivněn samotnou technikou práce na hrnčířském kruhu, nabízí se i v tomto případě srovnání s dřívěj-

šími řešeními předmětů stejné funkce, ikdyž realizovaných v jiném materiálu.

Tvarově nejbližší má keramický svícen ke svícnu z tepaného stříbra [obr. 17],³⁷ který vznikl nejpravděpodobněji během působení Josefa Vineckého na avantgardní, ze vzorové koncepce Bauhausu vycházející, Škole umeleckých remesiel v Bratislavě.³⁸ Tehdy vedl výuku v kovorobných dílnách a ve své vlastní výtvarné aktivitě pokračoval v návrzích předmětů z kovu pro liturgické účely. V této oblasti dosáhla jeho tvorba za bratislavské periody bezpochyby vrcholu ve dvou ušlechtilé a moderně tvarovaných monstrancích [obr. 18, 19].³⁹ Tvar kovového svícnu, jehož podobu dokládá dobová fotografie, vychází rovněž z kuželovitých forem spojených vrcholy. Nejužší místo předmětu je však ještě provlečeno hranolem, jehož čtyři obvodové plochy nesou znamení kříže. Je možné, že bylo v těchto partiích užito i barevných emailů, tím by tato práce ještě zřetelněji vyznačovala kontinuitu dokonce s umělcovou berlínskou tvorbou, konkrétně se svícny zhotovenými dle návrhů Vineckého pro hlavní oltář kostela St. Marien v Berlíně – Karlshorstu.⁴⁰

Vývoj barevně pojednané vrubované keramiky Vineckého vyvrcholil v dózách různé veli-



15. J. Vinecký: *Váza*, kol. r. 1942-43; keramika. Soukromá sbírka Praha

kosti [obr. 20, 21].⁴¹ Barevné pruhy respektují svým průběhem rytmiku soustředných kruhů rýh jen na vících nádob, kdežto na jejich tělech svou geometrii rozvolňují do velkoryse rozmáchlých plynulých křivek, vymezujících plochy decentních hnědavých, namodralých a lila fialových barev. Přes abstraktní dekor, jako by nacházející geometrický řád neznámé vegetace monumentálních rozměrů, je opět rozvinut rastr vodorovných rýh prokreslujících všechny barevné plochy dekoru předivem linií ve světle okrové barvě střepe. Pravidelný rastr přetínající plochy a linie dekoru způsobuje mírný hybný efekt.

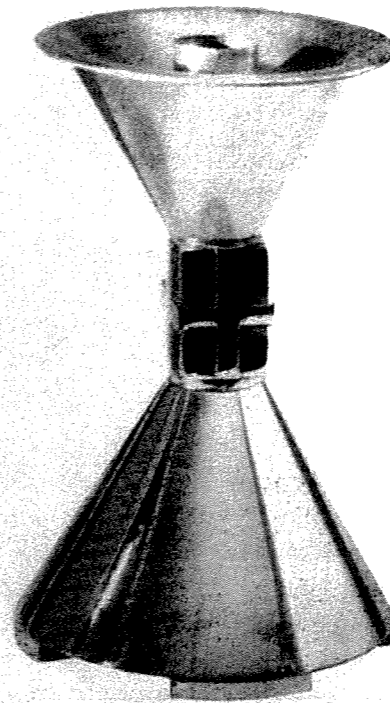
Po válce měl Vinecký v úmyslu rozšířit svou dílnu a přebudovat ji na intenzivnější produkci užitkové keramiky.⁴² To se mu však již nezdařilo, stejně tak už nedošlo ani k využití zkušeností tohoto všestranného umělce v poválečném československém porcelánovém průmyslu.⁴³ V roz-



16. J. Vinecký: *Svícen*, kol. r. 1942; keramika. Soukromá sbírka Praha

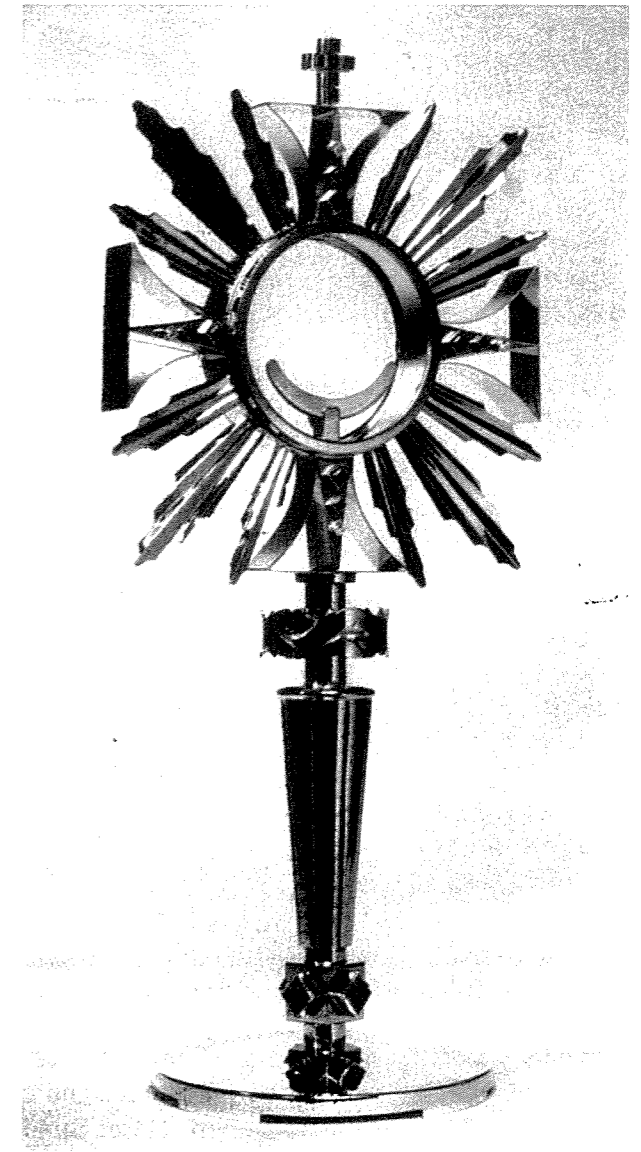
mezi let 1946-1948, kdy dojížděl do Olomouce, kde působil na Ústavu výtvarné výchovy obnovené Palackého univerzity,⁴⁴ se ve svém pražském ateliéru začal zabývat opět sochařskou tvorbou a v souvislosti s tím se vrátila k figurálnímu námětu i umělcova keramika.

V nyní preferovaném námětu zvířete navázal tentokrát na své zkušenosti z wiesbadenského období, kdy v první polovině dvacátých let nejen realizoval v kameni figury zvířat pro zahradu pana Laiblina Meyera ve Wiesbadenu, ale vytvořil i pozoruhodné drobnější plastiky ztvárňující námět kočky. Vinecký se tak aktuálně zařadil mezi německé sochaře, kteří se v meziválečném období s oblibou věnovali námětu zvíře-



17. J. Vinecký: *Svícen*, asi 1937-39; stříbro, nezvěstné. Dobová fotografie, soukromá sbírka Praha

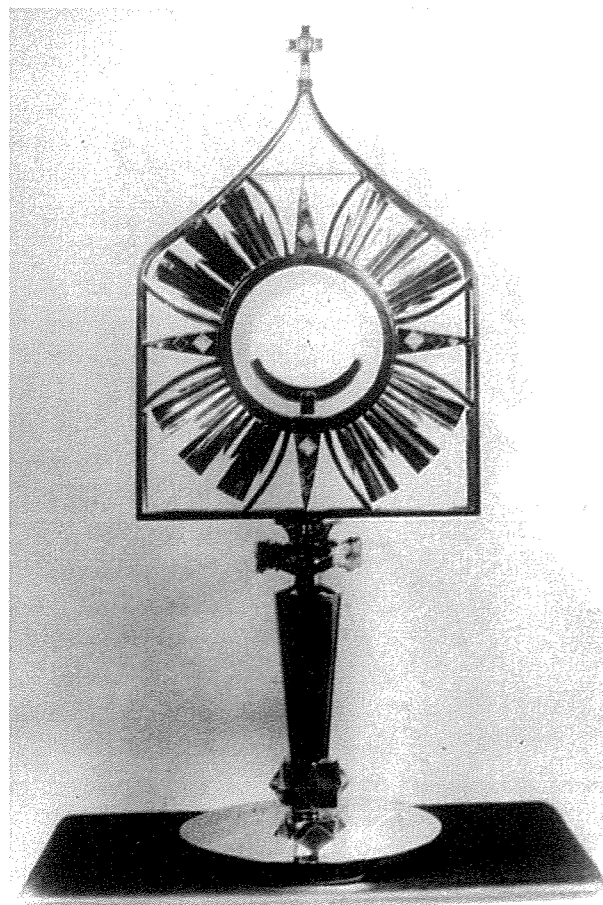
te v komornějších sochařských realizacích, které se stávaly předmětem sběratelského zájmu, a v nichž se mohli bez rizika oddávat leckdy zajímavým formálním experimentům. Obdobně jako např. Philip Harth, Gerhard Marcks nebo Fritz Wrampe, i Vinecký dospěl v daném kontextu k osobitě pročištěné formě překonávající naturalismus stylizací při charakteristice zvířete v typické akci, přičemž tvarosloví nezapíralo poučení na Archipenkově z kubismu vycházejícího pojetí sochařského objemu a prostoru, jindy vykazovalo souzvuky s Brancusiho směřováním ke kompaktnímu archetypálnímu plastickému útvaru. Zejména na tuto výrazovou polohu, reprezentovanou ve dřevě řezaným *Plížícím se kocourem* [obr. 22] z roku 1924,⁴⁵ jež se názorově blížila i pracím současníků Otto Bäuma, Ewalda Mataré



18. J. Vinecký: *Monstrance*, 1938; zlacené stříbro, drahokamy, nezvěstné. Dobová fotografie, soukromá sbírka Praha

nebo Richarda Heizmana, navázal Vinecký po druhé světové válce.

Nejzřetelněji ze sumárních tvarů zmíněné práce vychází ve stejném materiálu realizovaná skulptura *Odpočívajícího kocoura* [obr. 23].⁴⁶ Zdánlivě klidný, vyhlazený, rafinovanou hrou prohlubní a vyvýšenin k subtilním hmatovým vjemům vybízející tvar kočičího těla je nabit obdobným kvan-



19. J. Vinecký: Monstrance, kol. 1938; zlacené stříbro, drahokamy, nezvěstné. Dobová fotografie, soukromá sbírka Praha

tem energie, jako je tomu v případě práce z wiesbadenského období. Je však nyní akumulováno v ještě sevřenějším, kompaktnějším tělese. Silné pružné nohy jsou k němu těsně přimknuty a vnitřní silový přetlak se navenek projevuje vytlačenním křivky hřbetu a vytažením válcovitě stylizovaného krku s hrdě nasazenou hlavou. Celek překonává své východisko ze dvacátých let vyšším stupněm tvarového zobecnění, a přes komorní měřítko monumentalitou, s níž je zvětšena síla, energie, vnitřní svoboda kočkovité šelmy. Výsledný dojem důstojnosti jako by měl původ v starověkých egyptských sarkofázích koček.

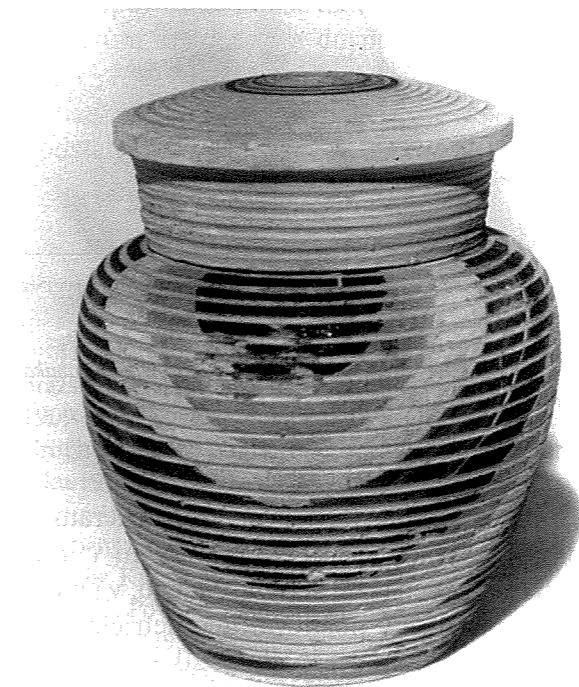
Obdobné kvality si zachovává i rozměry největší dřevěná sochařská díla *Medvěda* [obr. 24]⁴⁷ z



20. J. Vinecký: Dóza, kol. r. 1942; keramika. Soukromá sbírka Praha

roku 1946, v níž došel autor k nalezení elementárního proutvaru, vyjadřujícího sílu a mohutnost. Precizně vyhlazený svébytný tvar souzní s mistrnou znakovostí Brancusiho sochařství (např. *Tuleň*, 1936).

Souběžně s dřevěnými sochami vznikající série keramických, světlou nafialovělou glazurou polévaných, figur koček ztrácí se změnou techniky monumentalitu a energetický náboj. Keramické sošky sedících nebo ležících koček [obr. 25, 26]⁴⁸ jsou ve výrazu intimnější, charakterizují zvíře spíše jako tvora patřícího k představě klidu a tepla domova. Námět, který byl ve dřevě zpracován jako volné sochařské dílo, se nyní stává námětem spíše užitého dekorativního



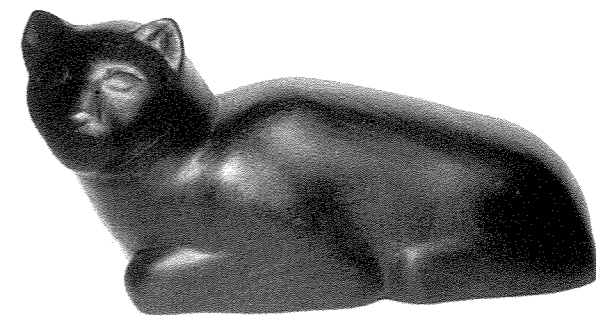
21. J. Vinecký: Dóza, kol. r. 1942; keramika. Soukromá sbírka Praha



22. J. Vinecký: Plížící se kocour, kol. r. 1924; dřevo, nezvěstné. Dobová fotografie, soukromá sbírka Praha

předmětu, určeného k proteplení interiéru domácnosti. Se změnou materiálu a funkce jeví tak tyto práce odpovídající a velmi přirozený posun v obsahové dimenzi.

Přestože se z tvorby Vineckého v oblasti keramiky a porcelánu, tak jako z jeho mnohotvárného díla vůbec, dochovalo výběrem nehodno-

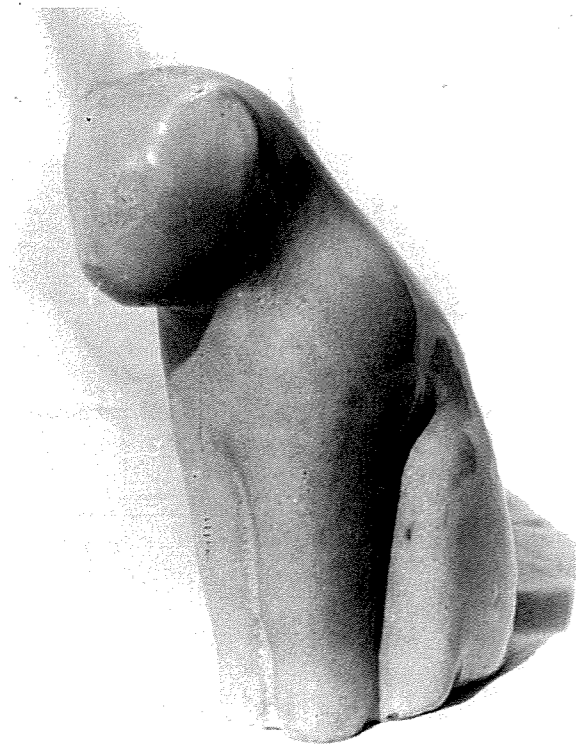


23. J. Vinecký: Odpočívající kocour, pol. 40. let; dřevo. Soukromá sbírka Olomouc



24. J. Vinecký: Medvěd, 1946; dřevo. Soukromá sbírka Praha

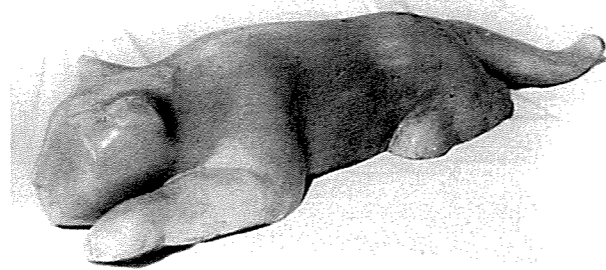
tící náhody jen poměrně malé množství originálů, obecně svým charakterem a kvalitou svědčí o tom, že jsou součástí díla neseného ve všech



25. J. Vinecký: Sedící kočka, kol. pol. 40. let; glazovaná keramika. Soukromá sbírka Praha

svých složkách vnitřní vývojovou logikou a trvale dosahujícího vysokého standardu.

Před první světovou válkou dosáhla umělceva keramická tvorba i jeho modelérství pro porcelánovou produkci prvního vrcholu. Vinecký se úspěšně prezentoval jako jeden z prvních umělců nového typu, který byl vyškolen v jednom z nejdůležitějších uměleckoprůmyslových učilišť, udávajících časný impuls k pohybu evropské avantgardy dvacátého století. Se současnými trendy volného i užitého umění dobře obeznámený experimentátor trvale přispěl k rozvoji moderního německého porcelánového průmyslu zejména řadou ušlechtilě tvarovaných secesních váz využívajících v dekoru imaginativního účinku barevných skvrn kouzlených stékanými a krystalickými glazurami. Dalšími užitými předměty, produkovanými dle jeho návrhů porcelán-



26. J. Vinecký: Ležící kočka, kol. pol. 40. let; glazovaná keramika. Soukromá sbírka Praha

kou v Unterweißbachu, nebo skvělými keramickými obklady a kašnami realizovanými v interiérech císařských lázní ve Wiesbadenu, v jejichž tvarosloví Vinecký posiloval geometrický rytmus, již na počátku desátých let 20. století osobitě přispěl k rozvoji stylu art deco.

Přestože byl Vinecký po obdobích, kdy v kontextu německého a evropského umění kulminovala i jeho sochařská a designérská tvorba, donucen politickými událostmi k návratu do vlasti, dokázal současným a přitom charakteristickým způsobem navázat na celou řadu řešení z dřívějších etap vývoje jeho díla, při nichž byly zároveň vzneseny i další, ještě po letech vzrušující otázky. Vrchol druhé a poslední etapy keramické tvorby Vineckého lze klást do doby kolem roku 1942, kdy vedle mis a váz, jimž stačí k působivosti jen prostý tvar a zajímavost materiálu (smíchaných různobarevných hlín), vznikly dózy s jemně barevným dekorem prorytým pravidelnou soustavou rýh.

Nádoby, v jejichž hrubé hmotě došlo pod přímým dotekem umělcovy ruky při vytáčení k vytvoření různobarevné nepravidelné lineární struktury s asociační kapacitou, jako by svou syrovou materiálovostí anticipovaly projevy strukturální abstrakce. V druhém případě, kdy byla geometrizující rytmika dekoru dóz virtuálně rozhybána seriální kontrastní lineaturou, Vinecký zajímavě vyšel ze svého meziválečné-

ho příspěvku ke konstruktivismem ovlivněným projevům art deco⁴⁹ a dospěl k nekonstruktivistickému řešení, v němž vykročil směrem k vytvoření kineticko-abstraktního rastru, a tak k podstatě op artového projevu.

POZNÁMKY

[1] Josef Vinecký (1882-1949), 1897-1901 vyučen v pražské kamenosochařské škole Josefa Maudera. 1902-1909 žák a asistent architekta Henryho van de Velde na Großherzogliche Kunstgewerbeschule ve Weimaru. Do roku 1914 provoz vlastní keramické dílny v Sinnu u Herbornu; 1919-28 umělecky činný ve Wiesbadenu. 1928-32 působení na avantgardní vřatislavské Staatliche Akademie für Kunst und Kunstgewerbe (vedené Oskarem Mollem). Po krátkém působení na berlínské Hochschule der Künste (1933) umělecky činný v Berlíně. 1937 návrat do vlasti, 1937-39 působnost na avantgardní Škole umeleckých remesiel v Bratislavě (vedené Josefem Vydrům). Za války činný jako umělecký poradce Chrámového družstva v Pelhřimově. Od r. 1942 rozvoj keramické a sochařské tvorby ve vlastním pražském ateliéru. 1946-48 činný na Ústavu výtvarné výchovy při obnovené Palackého univerzitě v Olomouci.

Bližší k umělci: Vladimír ŠLAPETA: *Josef Vinecký 1882/1949. Výtvarné dílo*. Kat. výstavy, Národní technické muzeum v Praze - Vlastivědný ústav Olomouc a GVV Olomouc. Olomouc 1977, nestr.; - Alena KAVČÁKOVÁ: *Vydrův pokus o tvorbu výtvarného učiliště*. UP Olomouc 1993, s. 50-58; - A. KAVČÁKOVÁ: *Vztah sochaře Josefa Vineckého k Univerzitě Palackého*, in: *Historická Olomouc XI*. Olomouc 1998, s. 115-143; - A. KAVČÁKOVÁ: *Li Vinecká Thorn a její muž. Příběh dvou designérů 1. pol. 20. století*. *Umění a řemesla*, 41, 1999, č. 3, s. 63-69; - A. KAVČÁKOVÁ: *Za Josefem Vineckým*. *Výtvarná výchova*, 40, 2000, č. 2, s. 4-7.

[2] Henry van de VELDE: *Geschichte meines Lebens*. München 1962, s. 210.

[3] *Ibidem*, s. 210.

[4] *Ibidem*, s. 210.

[5] Thüringer Hauptstaatsarchiv Weimar, akta Großherzoglich-Sächsische Kunstgewerbeschule Weimar,

č. 27, Abschriften von Schriftstücken über Angelegenheiten der Schule, Aufsatz van de Veldes über Organisation und Aufgaben der einzelnen Werkstätten, s. 34 (Atelier für kunstgewerbliches Modelieren, Zimmer No. 19.). Zde v části van de Veldova textu uvedeno: „... Dieses Atelier (für kunstgewerbliches Modelieren) steht unter der Leitung des obengenannten Lehrers (Vinecký). Unter denselben Bedingungen wie der Sekretär ist er verpflichtet worden. Ihn untersteht der Kursus für Modelieren, der für alle Schüler des Instituts obligatorisch ist. Er teilt seine Zeit zwischen der Schule, in der er wöchentlich 20 Lehrstunden zu geben hat und meinem Privatatelier...“

[6] Archiv der Hochschule der Künste Berlin, akta Josef Vinecký, č. 2, vyplněný dotazník Staatliche Kunstschule s krátkým životopisem. V něm Vinecký v roce 1932 ve výčtu důležitých realizací uvedl: „An folg. bedeutenden Arbeiten mitgewirkt: Folkwangmuseum Hagen - Abee Monumenthalle Jena - Meunier Denkmalanlagen Antwerpen - Brunnen Osthausmuseum.“

[7] Pojmu užito přímo v názvu přednášky „Vernunftgemäße Schönheit“, přednesené van de Veldem 1. dubna 1908 v Jeně.

[8] Thüringer Hauptstaatsarchiv Weimar (cit. v pozn.5), s. 34-35. Vyplývá z další části van de Veldova textu: „... Herr Vinecký arbeitet seit 5 Jahren in meinem Atelier und seitdem er seine Tätigkeit bei mir angefangen hat, habe ich ihm für die Geltung vorbereitet, die er jetzt im Institut einnimmt. Auf ihn, auf dem Lehrer für kunstgewerbliches Zeichnen und auf mir ruht jetzt der ganzen Unterricht, der in der Schule erteilt wird.“

[9] Josef Vinecký, *Osobní data* (stručný životopis pravděpodobně z r. 1942), majetek autorky textu.

[10] Thüringer Hauptstaatsarchiv Weimar (cit. v pozn.5), č. 50, „Zeugnis. Herr Jos. Vinecký hat während 7 Jahre in meinem Atelier als Bildhauer mit vielem Eifer und grosser Gewissenhaftigkeit gearbeitet. Er hat beständig Fortschritte gemacht und ist jetzt fähig, ganz selbständig alle kunstgewerblichen Arbeiten erfolgreich zu unternehmen, die auf die Bildhauerei bezug haben. - Wir haben in diesen 7 Jahren ununterbrochen ausgezeichnete Beziehungen zu einander gehabt. Herr Vinecký verlässt mein Atelier ausfreiem (sic!) Willen, um seine künstlerische Laufbahn weiter zu verfolgen. - Herr Vinecký war ausserdem als Lehrer der Modellierklasse der Grossherzog. Kunstgewerbeschule während 2 Jahre tätig und hat auch

in der Arbeit an der Drehscheibe mit Erfolg unterrichtet und kann ich ihm auch inbezug darauf das Zeugnis ausstellen, dass er alle seine Pflichten erfüllt hat. - Weimar, den 1. Juli 1909. - Professor Henry van de Velde - Direktor der Großherzog. Sächs. Kunstgewerbeschule zu Weimar.

[11] V roce 1909 se Vinecký oženil s Li (Elise Amanda Caroline) Thorn, která na van de Veldově institutu provozovala vlastní textilní dílnu, v níž také vyučovala. Po odchodu s Vineckým do Sinnu odprodala v ýmarské škole vybavení svých dílen. Blíže A. Kavčáková, c. d. (v pozn.1, 1999).

[12] *Osobní data* (cit. v pozn.9); též tištěná vizitka s nápisem „JOSEF VINECKÝ, KERAMISCHE WERKSTATT, SINN-ZIEGELHÜTTE, HESSEN-NASSAU“, majetek autorky textu.

[13] *Schwarzburger Werkstätten für Porzellankunst Unterweißbach und Rudolstadt-Volkstedt 1909-1949*. Kat. výstavy, Städtliche Museen Heidecksburg, Rudolstadt 1983, s. 12, 68, 69, 78, 79. - Harald OLBRICH (ed.): *Geschichte der Deutschen Kunst 1890-1918*. Leipzig 1988, s. 392. - Wilhelm SIEMEN (ed.): *Schwarzburger Werkstätten für Porzellankunst*. Museum der Deutschen Porzellanindustrie, Hohenberg an der Eger 1993 (Schriften und Kataloge des Museums der Deutschen Porzellanindustrie, sv. 35), s. 18, 195, 314-317.

[14] M. A. PFEIFFER: *Schwarzburger Werkstätten für Porzellankunst. Ein Bericht von Max Adolf Pfeiffer nebst einigen Bemerkungen über Technik, über das Sammeln von Porzellan und über farbige Glasuren*. Unterweissbach, im Herbst 1912. Verzeichnis der Modelle, Gebrauchstände und Vasen, čísla modelů U 2013 - U 2018, U 2029, vyobr. Tafel Nr. 47.

[15] *Ibidem*, čísla modelů U 2016-2018, vyobr. Tafel Nr. 47. - *Die Kunst*, 1909/10, č. 22, vyobr. s. 451.

[16] J. Vinecký: *Runde Dose mit durchbrochenem Deckel-rand*, 1909-10; Schwarzburger Werkstätten für Porzellankunst, č. modelu U 2018, v = 9,7 cm, průměr podstavky 8 cm, tělo vázy zdobeno stékanou glazurou světle hnědé a modrozelené barvy přes bílý podklad. Thüringer Museum Eisenach. - *Schwarzburger Werkstätten...*, c. d. (v pozn.13), č. kat. 89, s. 68, vyobr. nestr.

J. Vinecký: *Runde Dose mit durchbrochenem Deckel-rand*, 1909-10; Schwarzburger Werkstätten für Porzel-

lankunst, č. modelu U 2018, v = 9,7 cm, průměr podstavky 7,9 cm, tělo vázy zdobeno žlutohnědou stékanou glazurou a modrou krystalickou glazurou přes bílý podklad. Thüringer Landesmuseum Heidecksburg, Rudolstadt, K 1123. - *W. Siemen*, c. d. (v pozn.13), s. 379, vyobr. č. 336 (s. 315).

[17] Lit. cit. v pozn. 13.

[18] Dieter ZÄHLSDORFF: *Markenlexikon. Porzellan und Keramik Report 1885-1935*. Stuttgart 1988, s. 444.

[19] M. A. Pfeiffer, c. d. (v pozn.14), nestr.

[20] Názvy tvarů váz převzaty z katalogu *Schwarzburger Werkstätten...*, c. d. (v pozn.13), nestr.

[21] Např. J. Vinecký: *Bauchige Vase*, kol. 1910; Schwarzburger Werkstätten für Porzellankunst, č. modelu U 3015, v = 18,5 cm, průměr podstavky 8,5 cm, tělo vázy zdobeno červenou, zelenou a modrou stékanou glazurou a modrou krystalickou glazurou přes bílý podklad. Thüringer Landesmuseum Heidecksburg, Rudolstadt, K 1117. - *W. Siemen*, c. d. (v pozn.13), s. 392, vyobr. č. 338 (s. 317).

[22] Např. J. Vinecký: *Kürbisförmige Vase*, 1909-10; Schwarzburger Werkstätten für Porzellankunst, č. modelu U 3009, v = 15 cm, průměr podstavky 6,1 cm, tělo vázy zdobeno stékanou glazurou s lila nádechem a modrou krystalickou glazurou přes bílý podklad. Thüringer Landesmuseum Heidecksburg, Rudolstadt, K 1127. - *W. Siemen*, c. d. (v pozn.13), s. 392, vyobr. č. 336 (s. 315).

[23] *Schwarzburger Werkstätten...*, c. d. (v pozn.13), nestr.

[24] Poprvé se vyjádřil k výtvarným kvalitám architektury i výzdoby interiérů lázní Willy GROLMAN: *Das Kaiser Friedrich-Bad in Wiesbaden*. Innen-Dekoration XXIV, 1913, s. 285-311.

[25] O rozvržení oddělení lázní podle vzoru římských therem podrobně referoval již v r. 1913 text W. KURL: *Das Kaiser-Friedrich-Bad IV. Römisch-irisches und Dampfbad*. Wiesbadener Tageblatt, LI, 1913, č. 171 (13.4.1913), s. 26.

[26] Kladného hodnocení se dostalo realizacím Vineckého již v soudobých textech: *W. Grolman*, c. d. (v

pozn.24), s. 301, vyobr. interiérů a jednotlivých kašen na s. 305, 308; - u. F.: *Zur Einweihung des Kaiser Friedrich-Bad in Wiesbaden*. Wiesbadener Tageblatt, XLVII, 1913, č. 88 (Sonder-Ausgabe, 29.3.1913), s. 2. Zde se píše: „Ganz besonders soll noch Vinecky's gedacht werden, des früheren Assistent des Professors van de Velde, der, auf seinem Gebiete ein Künstler ersten Ranges, die beiden in ihrer Originalität sehenswerten Heissluft Räume und verschiedenes Andere geschaffen hat.“

[27] J. Vinecký: *Soubor kašen a obkladů*, 1911-12; glazovaná keramika, interiéry Kaiser-Friedrich-Bad, Wiesbaden: a/ Kašna (Warmluft Raum), v = 235 cm, š = 104 cm, modrá a modrozelená barva; b/ Kašna (Heißluft Raum), v = 235 cm, š = 105 cm, odstíny okrové barvy; c/ Kašna (Ruherraum), v = 215 cm, š = 104 cm, hnědá a tmavě okrová barva; d/ Kašna (neznámé umístění), v = cca 100 cm, nedochováno; e/ Obklady (Heißluft Raum), 337 x 462 x 235 cm, kachličkami 10,2 x 10,2 cm, keramické lemy a dlaždičky, kombinace bílé, modrozelené a okrové barvy; f/ Obklady (Warmluft Raum), 337 x 462 x 235 cm, kachličkami 10,2 x 10,2 cm, keramické lemy a dlaždičky, kombinace bílé, modré a modrozelené barvy; g/ Keramické lemy obkladů v bývalých Baderäumen, ve třech ornamentálních a barevných variantách. - *W. Grolman*, c. d. (v pozn.24), s. 301, s. 305 (vyobr. e/, f/), s. 308 (vyobr. b/, c/, d/).

[28] Johannes RICKERT: *Lernen*, in: Poelzig, Endel, Moll und die Breslauer Kunstakademie 1911-1932. Kat. výstavy, Akademie der Künste und Städtische Museum Mülheim a. d. Ruhr 1965, s. 63.

[29] Keramické obklady realizované darmstadtskou manufakturou byly navrženy prof. A. Scharvogelem (Darmstadt), nika v závěru haly s bazénem Hanou Völcker (Wiesbaden).

[30] J. Vinecký: *Nesení kříže*. Reliéf ze souboru křížové cesty, před r. 1914; dřevo, neznámé (dobová fotografie - soukromá sbírka Praha).

[31] J. Vinecký: *Kristus před Pilátem*. Kachel ze souboru křížové cesty, před r. 1914; glazovaná keramika, neznámé (dobová fotografie - soukromá sbírka Praha).

[32] Např. J. Vinecký: *Váza*, kol. r. 1942. Keramika, různobarevné hlíny, v = 26 cm, neznámé (soukromá sbírka Olomouc). - J. Vinecký: *Váza*, kol. r. 1942. Keramika, různobarevné hlíny, v = 21 cm, neznámé (soukromá sbírka Praha). - J. Vinecký: *Misa*, kol. r. 1942. Různobarevné

hlíny, v = 8 cm, horní průměr 24,8 cm, značeno raženou značkou (soukromá sbírka Olomouc).

[33] Např. J. Vinecký: *Pamětní talíř*, kol. r. 1942-43. Glazovaná keramika, průměr 24,5 cm, kolem figurál. motivu nápis: „SVATÝ VÁCLAVE VÉVODO ZEMĚ ČESKÉ NEDEJ ZAHYNOUTI NÁM NI BUDOUCÍM“; neznámé (soukromá sbírka Praha). - J. Vinecký: *Pamětní talíř*, kol. r. 1942-43. Glazovaná keramika, průměr 23,5 cm, pod figurál. motivem nápis: „CYRYLL A METHODEJ“; neznámé (soukromá sbírka Praha). - J. Vinecký: *Pamětní talíř*, r. 1945. Glazovaná keramika, průměr 23,5 cm, kolem motivu dvouocasého lva a ruky s gestem přísahy nápis: „1938-1945 VLASTI VĚRNOST SVOBODU“; neznámé (neznámé). - *V. Šlapeta*, c. d. (v pozn.1), vyobr. nestr.

[34] J. Vinecký: *Pamětní talíř*, kol. r. 1942-43. Glazovaná keramika, průměr 32 cm, kolem figurál. motivu nápis: „SVATÝ VÁCLAVE VÉVODO ZEMĚ ČESKÉ NEDEJ ZAHYNOUTI NÁM NI BUDOUCÍM“; neznámé (soukromá sbírka Praha).

[35] J. Vinecký: *Váza - vrubovaná*, kol. r. 1942. Keramika, v = 17 cm, neznámé (soukromá sbírka Praha).

[36] J. Vinecký: *Svícen - vrubovaný*, kol. r. 1942. Keramika, barevné engoby, v = 20 cm, neznámé (soukromá sbírka Praha).

[37] J. Vinecký: *Svícen*, stříbro, asi 1937-39 (neznámé). - *V. Šlapeta*, c. d. (v pozn.1), vyobr. nestr. Vladimír Šlapeta navrhuje dataci 1946-48, dle souvislostí tvarosloví s umělcovou berlínskou tvorbou předmětů pro liturgické účely, se však jeví logičtější, dataci posunout do doby před druhou světovou válkou.

[38] Blíže ke koncepci a významu Školy umeleckých remesiel Iva MOJŽIŠOVÁ: *Škola umeleckých remesiel v Bratislave 1928-1938*. Ars, 1969, č. 2, s. 7-16; - I. MOJŽIŠOVÁ: *Škola umeleckých remesiel v Bratislave a Bauhaus*. Ars, 1990, s. 43-54; - I. MOJŽIŠOVÁ: *Odozvy medzinárodnej avantgardy a Škola umeleckých remesiel*. Projekt. Revue slovenskej architektúry, 1992, č. 5, s. 84-89.

[39] J. Vinecký: *Monstrance*, 1938. Zlacené stříbro, drahokamy; neznámé (dobová fotografie - soukromá sbírka Praha). - NUŠL, FUCHS: *Tisíc let naší klenotnické práce*. Tvar, III, 1950, č. 2, vyobr. s. 49.

J. Vinecký: *Monstrance*, kol. r. 1938. Zlacené stříbro, drahokamy; nezvěstné (dobová fotografie - soukromá sbírka Praha). - Vladimír ŠLAPETA: *Nad dílem Josefa Vineckého*. Katolické noviny, XXVIII, 1976, č. 36, vyobr. s. 3. Šlapeta navrhuje dataci 1935; vzhledem k tomu, že je po stránce tvarové předmět variantou monstrance z r. 1938, jeví se vhodnější vznik práce datovat rovněž do doby, kdy Vinecký působil v Bratislavě.

[40] Blíže A. Kavčáková, c. d. (v pozn. 1, 1998), s. 123, vyobr. s. 140.

[41] J. Vinecký: *Dóza - vrubovaná*, kol. r. 1942. Keramika, barevné engoby, v = 26,5 cm, neznačeno (soukromá sbírka Olomouc). - J. Vinecký: *Dóza - vrubovaná*, kol. r. 1942. Keramika, barevné engoby, v = 25,5 cm, neznačeno (soukromá sbírka Praha). - J. Vinecký: *Dóza - vrubovaná*, kol. r. 1942. Keramika, barevné engoby, v = 12 cm, neznačeno (soukromá sbírka Praha).

[42] Josef Vinecký, *Osobní data* (cit. v pozn. 9).

[43] Nedatovaný, zřejmě r. 1945 sepsaný text *Prohlášení*, podepsaný Fr. Herainem za Uměleckoprůmyslové muzeum a Obchodní a živnostenskou komoru v Praze, majetek autorky textu. Herain v něm píše: „Pan Vinecký má velké životní zkušenosti v oboru výroby keramiky a porcelánu a osvojil si také praktické poznání porcelánové výroby jednak duryňské, jednak míšeňské. Patří k těm výtvarníkům, kteří mají porozumění pro skutečnou výrobu a její potřeby a zaslouhuje proto, aby na něho bylo na před-

ním místě pamatováno při přejímání porcelánové výroby v Čechách do našich rukou.“

[44] Blíže A. Kavčáková, c. d. (v pozn. 1, 1993).

[45] J. Vinecký: *Pližící se kocour*, kol. r. 1924. Dřevo, nezvěstné (dobová fotografie - soukromá sbírka Praha).

[46] J. Vinecký: *Odpočívající kocour*, kol. poloviny 40. let. Dřevo, v = 14,5 cm, d = 27 cm, nesignováno (soukromá sbírka Olomouc).

[47] J. Vinecký: *Medvěď*, 1946. Dřevo, v = 60 cm, signováno: „Vinecký 46“ (soukromá sbírka Praha).

[48] Např. J. Vinecký: *Sedící kočka*, kol. poloviny 40. let. Glazovaná keramika, v = 26 cm, signováno: „Vinecký“ (soukromá sbírka Praha). - J. Vinecký: *Ležící kočka*, kol. poloviny 40. let. Glazovaná keramika, v = 10 cm, d = 52 cm, signováno: „Vinecký“ (soukromá sbírka Praha).

[49] Blíže Alena KAVČÁKOVÁ: *Významná díla Josefa Vineckého v olomouckých sbírkách*, in: *Střední Morava*, kulturněhistorická revue (v tisku).

Foto: A. Kavčáková (5-7, 10, 12b, 16, 23) - T. Jemelka (11, 12a, 13-15, 20, 21, 24-26).

Reprod.: *Die Kunst*, 1909/10, č. 22, s. 451 (2) - M. A. Pfeiffer, *Schwarzburger Werkstätten...* (cit. v pozn. 14), *Tafel Nr. 47 (3) a archiv autorky*.

Vom Jugendstil bis zur Op Art Die Experimente des Bildhauers Josef Vinecký in Keramik und Porzellan

(Zusammenfassung)

Das Werk des bisher wenig bekannten tschechischen Bildhauers und Designers Josef Vinecký (* 1882 Zámostí bei Rožďalovice - 1949 Prag), eines Schülers und Assistenten von Henry van de Velde, hat sich in den Jahren 1902-1936 in Deutschland (Weimar, Wiesbaden, Breslau, Berlin) und danach in der ehemaligen Tschechoslowakei (Bratislava, Prag, Olomouc) entfaltet.

Während seiner schöpferischen Anfangsperiode (1902-1914) und in den vierziger Jahren widmete sich der Künstler interessanten Experimenten in Keramik und Porzellan. Vor dem ersten Weltkrieg trug Vinecký beständig zum Aufschwung der modernen deutschen Porzellanindustrie bei, indem er eine Reihe von Jugendstilvasen mit edler Formgebung und abstraktem Dekor mit Verfließ- und kristallförmigen Glasuren gestaltete. Mit anderen Gebrauchsgegenständen, die nach seinen Entwürfen in der Porzellanfabrik von Unterweißbach erzeugt wurden, oder der

im Interieur des Kaiserbades in Wiesbaden realisierten Verblendkeramik und Brunnen, trug er gleich nach 1910 persönlich zur Entwicklung des Stils der Art deco bei.

Die zweite Etappe des keramischen Schaffens von Vinecký erreichte um 1942 ihren Höhepunkt. Außer Schüsseln und Vasen, für deren Wirkung nur die einfache Form und dem Interesse am Material (gemischtem verschiedenenfarbigen Ton) ausreichten, entstanden damals auch Dosen mit fein gefärbtem Dekor und einem eingravierten gleichmäßigen Rillensystem.

Im ersten Falle nahmen die Gefäße mit ihrer rohen Bindung an das Material den Ausdruck einer strukturalen Abstraktion vorweg. Im zweiten Falle, als eine virtuelle in Bewegung geratene kontrastierende Lineatur, die geometrisierende Rhythmik des Dosendekors war, scheint es als bräche der Künstler in Richtung des Ausdrucks der neokonstruktivistischen Op Art auf.

(Übersetzt von Marta Herucová)

Kunst und Religion: Fruchtbarkeit der Wesensfrage

Tomáš ŠTRAUSS

1. Die geschichtliche Symbiose von Kunst und Religion: Ethnologie, Theologie und Ästhetik

Dort, wo die nur auf archäologische Ausgrabungen votierende Kunstgeschichte ratlos schweigt, weil ihr zur ästhetischen Beurteilung der ältesten Kulturobjekte der Menschheit maßgebende objektive Stützpunkte fehlen, wagt sich die historische Religionswissenschaft, das Schweigen bei der Interpretation tausenden Jahren unserer Geschichte mutig zu durchbrechen. Rudolf Ottos Nachfolger Gerard van der Leeuw war es, der als erster die Konsequenzen aus der phänomenologischen Methode gezogen hat und eine synthetische Monographie zum Problem der Anfänge unserer Kulturentwicklung in einer großen panoramatischen Sicht dargestellt hat.¹ Bestimmt, der holländische Theologe war kein Spezialist auf dem Gebiet der Archäologie oder Ethnologie und sein Umgang mit vielen Hypothesen ist zu leichtsinnig, als daß man ihn ohne weitere Fragezeichen in übliche kunsthistorische Texte übernehmen könnte. Die poetische Phantasie des Autors überbrückt mit einführender Schilderung die nie belegbaren weißen Flecken auf der Landkarte unserer kulturellen Vergangenheit. Sicher aber ist, daß die Kunst und Religion über viel längere Zeit als unser ganzes historisches Gedächtnis reicht voneinander nicht zu trennen und aus der großen Einheit aller Bereiche des Bewußtseins und aller praktischen Lebensäußerun-

gen der Menschheit nicht heraus zu nehmen sind. Nur den Kulturphänomenologe kann aus der Sicht heutiger, vollbrachter und spezialisierter Entwicklung, eine sowohl hierarchische als auch hypothetische Abfolge von Funktionen aus der homogenen Struktur herauslösen und sie mit heutigen Begriffen benennen.

In unserem Sinn erfaßt so die noch nicht differenzierte Ritual-, Handlungs- und Denkweise sowohl die Komponenten wissenschaftlich-logischer, religiöser und ethischer, ästhetischer als auch medizinischer und technischer Art. Die Vielfalt der funktionellen Bindungen hindert einen aber nicht, sie von der Seite ihres äußerlichen Ablaufes womöglich sorgfältig zu beschreiben. Die Entdecker von bis zum Ende des 19. Jahrhunderts teilweise noch erhaltenen primitiven Kulturen liefern uns zum Beispiel viele detaillierte Schilderungen von Bewegungsritualen, die als ursprünglichste von allen Künsten und Religionen zu betrachten sind. In seinen Gemütsbewegungen spiegelt der Mensch seit der Steinzeit alle wichtigsten Äußerungen des Lebens, so die Jagd und den Ackerbau, den Krieg und die Fruchtbarkeit, die Liebe und die Bedrohung durch Krankheit, die Angst und den Tod wider. Der Rhythmus, der den Körper veranlaßt zu tanzen, nimmt hier vom anthropologischen Standpunkt her eine besondere Stelle ein. Er ist mit dem rhythmischen Atem und allen anderen primärsten Lebensäußerungen direkt verbunden und ist so von einem bestimmten Grad der Selbst-

entfaltung des Menschen wahrscheinlich die ursprünglichste Veranlassung zur Wortäußerung, zur Verselbständigung der Musik und zur ästhetischen Kommunikation überhaupt.

Das ornamentale Zeichen, das auf dem Gesetz von Wiederholungen der Einzelelemente in einer rhythmischen Reihe beruht, war, wenn auch nicht älter, dann doch bestimmt gleichzeitig grundlegend auch für die Abbildungsfunktion der bildenden Künste. Ähnlich wie im Tanz und in der Musik, bleibt der Rhythmus auch im weiteren als Grundelement von Formgestaltung in der Malerei und anderswo erhalten. Die wachsende Sicherheit beim Fußstampfen, Händeklatschen und bei allen anderen Körperbewegungen ermöglicht nicht nur die Nachahmung der Bewegungen von bekannten Tieren (über Tanz und Kunstäußerungen in der Natur und im Tierbereich zu reden, ist nur im übertragenen Sinn möglich), sondern nimmt immer mehr die Form des Selbstzwecks an. Selbstzwecks, der nach Tausenden von Jahren als Kunst, Entspannung und Sport, aber auch als Erfindungsgabe, gesellschaftliches Ritual und als Religion bezeichnet wird.

Den religiösen Charakter glaubt G. van der Leeuw besonders in der Tanzpantomime, die grundlegend auf der Nachahmung aufgebaut ist, zu erkennen. Durch die Nachahmung überträgt sich die Kraft der ursprünglichen Handlung auf eine neue Handlung. Die rituell festgeschriebenen Bewegungen beim Kriegstanz, genauso wie bei der Tier-, Ernte- und Jagdtanz, beeinflussen im Glauben der Aufführenden den späteren Ablauf von realen Handlungen und greifen in die Wirklichkeit direkt ein. (So besonders bei vielen Arten von erotischen Liebestänzen, Gesundheitsbeschwörungen, usw.) Die volle Hingabe, bis hin zur Trance und zur Ekstase, hat gleichzeitig mystisch-religiöse, wie psychologische und biologische Gründe und Begleiterscheinungen. Man ertanzte sich die Macht, die in der umliegenden Welt zerstreut ist, entfesselt die natürlichen Triebe und versucht allerart, durch Selbststeigerung die Wirklichkeit in ihren Pro-

duktions- und Reproduktionszyklen zu beeinflussen. Die Verbindung zu Göttern und höheren unpersönlichen Kräften wird vorwiegend in den Maskentänzen beschworen. Die Maske stellt die Identität zwischen dem Tänzer und dem Getanzten her. Sie besitzt das Antlitz von heiligen Wesen, das sorgfältig aufbewahrt und verehrt sein muss.

In Berufung auf die gnostischen Kreise am Anfang unserer Zeitrechnung, sieht der holländische Theologe in den rituellen Maskentänzen den direkten Übergang zur religiösen Neuzeit. In der mittelalterlichen und Bernhardischen Mystik wird die Bewegung von der Liebe Gottes in Christus aufgefaßt als Tanz, den Christus mit seinen zwölf Jüngern ausführt. Jungfrauen, Patriarchen, Propheten, Apostel, Priester und Bekenner, alle tanzen mit Christus und Maria, so wie es endlich auch bei Dante noch zu lesen ist, im paradiesischen Himmel. Angeführt in diesem Zusammenhang ist das Beispiel des interessanten Brauches, nach dem es noch um 1700 in Deutschland Sitte war, daß bei einer Promotion in der theologischen Fakultät der Dekan und die Professoren einen feierlichen rituellen Tanz rund um den neuen *Doctor Theologiae* aufführten. Das ursprüngliche Tanzritual mit seiner Selbstfaszination durch den Rhythmus ist aber schon im Laufe der Entwicklung immer mehr verfeinert und strukturiert worden. Zu Zeiten, aus denen wir historische Belege besitzen und die durch alte Mysterien, Opferriten und Passionsspiele zu rekonstruieren sind, redet der Forscher lieber vom sog. *Sacer ludus*. Ihr Thema richtete sich auf die Macht der Natur und Götter, religiös tradierte Überlieferungen der Geschichte und Mythologie, genauso wie auf Beschwörungen der Fruchtbarkeit von Menschen, Vieh und Pflanzenwelt.

In den neuen, ziemlich komplizierten kollektiven Äußerungsformen sind neben den Tanzritualen Elemente von verschiedenen Spielen und Schauspielen, vom Fest und der Messe, Drama und Unterhaltung, oft auch der Posse und dem

öffentlichen Wettbewerb um die beste Ausführung der festgeschriebenen Abläufe (das, was man heute ungefähr als „Sport“ bezeichnet) zu erkennen. Den Zerfall der letzten großen kollektiven Gesamtrituale und so die Geburt des selbständigen Gottesdienstes, aber auch des Theaters und der Kunst, datiert de Leeuw in Bezug auf West- und Südeuropa ins 11. Jahrhundert: „Wenn die Bühne nicht mehr in der Kirche, sondern auf dem Friedhof aufgebaut wird, wenn die Spieler keine Priester mehr sind, sondern Laien, und wenn die Sprache, die ursprünglich lateinisch war, erst durch die halblateinische Mischung, schließlich durch die Landessprache ersetzt wird, ist es klar, daß das Drama selbstständig geworden ist“.² Mit dieser Schilderung sind wir schon tief in das christliche Mittelalter vorgedrungen. Bis es aber zu diesem Zeitpunkt kommt, ist es schade, die einmalige Möglichkeit der Geburt von Theater und Kunst aus dem Geist der Mythologie und Religion auf dem Hintergrund der Welt von klassischen Griechen und Römern vor unseren Augen sozusagen plastisch nicht ablaufen zu lassen.

Das klassische Hellas ist, wie bekannt, das Mutterland von Wissenschaft, Philosophie, Medizin, der Künste, Technik und aller anderen Erfahrungen und Errungenschaften, die die Grundsteine der bis heute funktionierenden Zivilisation bilden. Das getrennte Nebeneinander einzelner dieser Phänomene, an das wir uns aus heutiger Sicht schon so gewöhnt haben, verstellt dabei das historische Füreinander, das genau die Ideen- und Vorstellungswelt der klassischen Griechen einmalig charakterisiert. Den Einfluß von Religion sowie der anderen kulturellen Bewußtseinsformen auf die Kunst hat es schon bestimmt vorher und nachher reichlich gegeben, genauso wie sich auch die Kunst schon vorher und nachher in die Dienste der Religion (Philosophie, Wissenschaft, Technik, Politik, Unterhaltung usw.) immer von neuem stellte.

Diese Wechselwirkung war – und ist im Grunde bis heute – aber im Zeichen der prinzipiellen

Unausgeglichenheit abgelaufen. Eine der wechselhaften Funktionen der Kultur hat immer über die andere Oberhand gewonnen und durch ihr Kennzeichen das ganze Geistesleben der Gesellschaft und ihren Lebensstil getragen. Die Besonderheit des Beispiels der Griechen liegt in der grundsätzlichen Gleichberechtigung aller Kulturarten, die das inspirative Schöpfen aus dem vollen beinhalten und so die Verselbständigung einzelner gesellschaftlicher Bewußtseinsformen ohne die Notwendigkeit eines durch anderes zu ersetzen ermöglichte. Weder Religion, Aberglaube und Poesie, noch Wissenschaft, Politik, Technik und praktisches Handeln beherrschten im einzelnen das Leben und die Kultur der Griechen. Alles kommt hier in einem synthetischen dialektischen Gebilde zu Wort, ohne dabei die Möglichkeiten des grundsätzlich andersartigen in der einen oder anderen Weise einzuschränken.

„Griechische Wissen bedeutet ein Schauen, welches auf die sichtbare Welt gerichtet, etwas trifft, das zeitlos und insofern auch ewig ist: unsichtbare Gestalten, die ungeachtet ihrer Unsichtbarkeit das Objekt eines Schauens sind“, beschreibt Karl Kerényi die Grundzüge des noch homogenen Denkens aus der Zeit der klassischen Entwicklung griechischer Kultur.³ Der einheitliche Bewußtseinslust enthält, in der Schilderung des Religionswissenschaftlers, alles: Ebene der empirischen Forschung und Konkretheit sowie die Elemente der Logik, harmonischer Wertsetzung und agiler Organisationslust. Praxis, Kultur und Theorie sind verstanden als der offene Weg zu neuer Erfahrung. Heute und Gestern, die Neuschöpfung und die Tradition dabei in prinzipieller Gleichstellung. In ihrem Kern liegt die Ausgangssituation einer auf „überzeugender Schau“ (aidos) begründeten Kenntnis sowie ihrer Verehrung. Eines ist von dem anderen nicht zu trennen: Wissen und Ethik, Kunst und Religion. Die aktive und passive Schau, schauender und geschauter Mensch, d.h. der Blick vom Menschen nach oben und der Blick der Götter nach unten, das Körperliche und das Geistige,

die Natur und die Norm, bilden eine werdende und immer von neuem gestaltete Einheit.

Die Wissenschaft und Philosophie ist, genauso wie die Religion und alles andere, dabei noch voll durchsichtig. Die Macht Homers liegt in seiner sinnlichen Konkretheit. Der Dichter besitzt wie kein anderer die Fähigkeit, die Hintergründe des göttlichen Handelns und der Gesetze zu sehen. Wissen bedeutet Sehen, und Sehen, wie aus Kerényis oben zitierten Worten hervorgeht, bedeutet Form geben. Die Form oder Gestalt (eidos) ist sprachlich aus dem Wissen (eidénoi) abgeleitet. Durch Platons Zweifel nur für kurze Zeit unterbrochen, lebt die von Hesiodos und Homer eingeleitete Tradition der Einheit von Wissen, Schauen und Handeln: Logos, Mythos und Poesie, oder der sinnlichen, übersinnlichen und rationalen Erfahrung, bis hin zur Spätantike fort. Aristoteles hat sich schließlich zur theoretischen Systematik erhoben und definiert.

Für die Künste ist dabei nicht nur das Gewicht sinnlicher Anschauung in der ganzen Struktur der Geisteshaltung maßgebend. Der Lebensstil der alten Griechen, besonders aber auch ihre Religion, enthält in sich die nur hier voll zur Gültigkeit kommenden, in weiterem beinahe immer verletzen und in der „Moderne“ sogar programmatisch verneinten Regeln der Ästhetik.⁴ Das menschenwürdige Verhalten bedeutet bei den Griechen Behutsamkeit vor jeder, positiven wie negativen, Übertreibung. Das Allzuviel und Allzuwenig ist im Leben, Glauben und Wissen zu vermeiden. Das „echte“ Maß ist der Vater der Wahrheit nicht nur in Mathematik, Kunst und in abstrakten Wissenschaften sowie in der praktischen Lebenshaltung (das Essen, Trinken, die Sexualität, usw.); es regelt auch notwendigerweise das Verhalten des Menschen gegenüber dem Göttlichen. Die Realität von Göttlichem wird nicht bezweifelt und man fürchtet sich darum nicht vor ihr. Wie es Kerényi mit reichen philologischen Beweisen belegt, sind Aberglaube und Ekstase eher für die späteren Zeiten der Religion, besonders dann für die rö-

mische Kultur charakteristisch.⁵ Durch die fortwährende Beachtung der Tradition in der Zeit der noch nicht gespaltenen und in großen Nomos lebenden Menschen reichen die Regeln der Ästhetik völlig aus, auch die praktische, philosophische und religiöse Lebensweise zu markieren und sogar zu beschreiben.

Statt mit heutigen phänomenologischen Funktionen der Erkenntnis (den Begriff von Philosophie, Wissenschaft, Kunst und Glaube) zu arbeiten, bedienen sich einzelne Forscher des Gesamtbegriffes von „Mythologie“ als – so Kerényi – „Gattung von primärer Selbständigkeit unter den schöpferischen Betätigungen des Menschen, neben der Dichtung, Wissenschaft und Musik, vergleichbar gewissermaßen mit dem Fest und dem Spiel“. Als konkretes Leitmotiv dieses Sammelbegriffes der Historiker, ist der berühmte Realitätssinn, „Senso della realtà“, als Grundlage der griechischen Religion an Stelle des in sich geschlossenen Glaubens zu vermuten. Der einzigartige bewegliche Stoff, der aus Erzählungen von Göttern und göttlichen Wesen, Heroenkämpfen und Unterweltsfahrten zusammengesetzt ist, unterscheidet die Mythologie nicht nur von dem älteren wie neuzeitlichen Begriff der Religion, sondern auch von der Kunst, die immer breiter, aber auch enger als die Mythologie („... eine Kunst neben und innerhalb Poesie“) definiert werden muss.

Mehr aber als im Stoff oder in der poetischen Form, die die Mythologie der Strukturfunktion eines Märchens angleichen, liegt das Unterscheidungsmoment im Verhalten von Menschen zu Endprodukten ihrer Phantasie. Vermischte Übergangsformen bezeichnen dabei ganze Jahrhunderte der Entwicklung. Die Schauspieler erfüllen so eine noch als überwiegend religiös zu verstehende Funktion, die dem Opferdienst eines Priesters ähnelt. In Rom wurde das Schau-Spiel als Mittel gegen die Pest eingesetzt, wobei diese Tradition aus der Spätantike tief in das christliche Mittelalter hineinreicht. Der Dichter als Mann, der die Macht des Wortes beherrscht, steht

dem Schauspieler nahe. Er ist zugleich, Arzt, Prophet, Zeremonienmeister, Beschwörer, Chronikschreiber und vieles andere. Das Wort bringt Segen oder Fluch, Heil oder Unheil. Gottes Geist ergreift den Menschen und drängt ihn zum Sprechen, Malen und Singen. Stellvertretend für alle Künstler der Antike, wird Phidias oder Praxiteles gleichermaßen als der Schöpfer und der Verwandte der Herrschaften von Olympus geehrt.

Wie die Kulturhistoriker beweisen, entsteht eine Trennung der bis jetzt ethisch wie ästhetisch, noetisch wie praktisch zu definierenden Einheit nur in den römischen Spätantike. Den reichlichen Import religiöser Kulte und Bräuche aus dem Orient und von anderswoher ins kulturelle Zentrum des römischen Reiches, beschleunigt die Entwicklung von der griechischen „aidós“ als Hymnus an die Sinnlichkeit (ausgeglichen nur teilweise durch „sébas“ der Göttin von Eleusis) zum lateinischen „religio“ und schließlich „piscis“ wie auch „fides“ der frühchristlichen Sekten. Die Schnelligkeit und Rasanz der Verbreitung von Kulturen ist dabei kaum vorzustellen. Die altägyptischen Götter leben so um das 2. Jahrhundert v. Chr. nebeneinander mit dem kleinasiatisch-griechischen und syrisch-persischen Mysterien, nicht nur in der politischen Machtzentrale des Imperiums, sondern auch weit in der rheinländischen Provinz, bis hin nach Bonn, Xanten und Köln.⁶ Die Zweiteilung des antiken Lebens: hier das Heilige, dort das Profane, setzt sich trotzdem nur bedingt gegen das noch in der ganzen Antike vorherrschende homogene Zutrauen zur Wirklichkeit der Welt durch.

Den entscheidenden theoretischen Durchbruch, nicht nur in bezug auf die Phänomenologie der Religion selbst, sondern auch auf die phänomenologische Korrelation zwischen Religion und Kunst, ist durch das Christentum erreicht worden. Die Worte Jesu aus dem Markusevangelium, daß „alles ist möglich den Glaubenden“, leiten eine neue Stufe religiösen Glaubens, und zwar das Glauben an das Glauben selbst ein. Auf Grund des Glaubens ist der

Inhalt der Evangelien für die Christen eine heilige Botschaft und nicht irgendeine subjektiv geschilderte Geschichte. Die neu definierte Aufgabe des Künstlers ist es, die Treue zu den Darstellungen der Heiligen Schrift zu bewahren und alles andere (Fragen der Technik und Stilistik, Selbstäußerung und Abweichungen jeder Art) aus seinem Blickwinkel auszuschließen und wo möglich zu vermeiden. Theoretisch haben wir es so auch mit einer neuen Kunstauffassung zu tun, die die bisher üblichen Begriffe und funktionellen Kriterien wesentlich abändern sollte. Aber nur theoretisch.

Der konkrete Ablauf der Kunstgeschichte beweist den radikalen phänomenologischen Durchbruch nicht. Viele namhafte Wissenschaftler betrachten – nicht ohne ernst zunehmende Argumente – die christliche Kunst, besonders in ihren beinahe tausend Jahre dauernden Anfängen, als die Weiterentwicklung, oder – die letzte Etappe der römisch-hellenistischen Kunstkultur. Die ersten sakralen Bauten und Mausoleen richteten sich nach den Architekturentwürfen, mit denen die Römer ihre Helden ehrten. Die große römische Tradition reicht in dieser Schilderung bis hin zur Galla Placidia in Ravenna, Sancta Constanza in Rom und anderen der schönsten Bauten des frühen Mittelalters. In Katakomben kann man christliche Bestattungsbräuche und Ausmalungen von Gräbern an etruskischen und süditalienischen Stelen, sowie von den Bräuchen und Denkmälern der jüdischen Gemeinde von Rom (Friedhof an der Via Appia in Rom) kaum unterscheiden. Die stilistischen Merkmale einzelner Bildwerke der Katakombenmalerei sind so ungewiß, daß die sichere Identifikation der christlichen Herkunft den Wissenschaftlern beinahe unmöglich ist. Der Hauptheld der Fresken ist von Lämmern und Ziegen umgeben und kann genauso der gute Hirte als Urtypus von Christus, wie Orpheus, weiter eine der idealisierten Gestalten der griechischen Götter und Helden, aber auch noch irgendjemand anderes (z.B. der alttestamentarische David oder Salomon) sein.

Die neue religiöse Ikonographie ist in die alte Mythologie, Schilderung der Geschichte sowie in die Szenen aus täglichem Leben und Literatur eingebunden. Aus dem gegebenen Register mythologischer, bukolischer und dekorativer Themen wählt man vernehmlich die aus, deren Elemente den biblischen Versionen in bestimmter Weise nahestehen, wobei die Neuschöpfungen, so die Orantin oder Maria, auf dem Wege stilistischer Umwandlungen passieren. Man sucht die allgemeinmenschlichen Berührungspunkte, die die Freizügigkeit und Frivolität einzelner Motive der gräko-römischen Mythen zügeln könnten und die sensuelle Liebe so auf der Ebene der Symbolik einer mythischen Botschaft aufzuheben imstande waren. Als besonders geeignet für diesen Vermittlungsdienst bot sich hier der Neoplatonismus an. Die erzählende Darstellung verdrängt seit dem 4. Jahrhundert dabei die rein symbolische Interpretation, wobei das Problem der Verselbständigung der christlichen Kunst mehr als im Bereich der Ikonographie im gesamtstilistischen Bereich abzulesen ist. Ihr Kern liegt in dem Jahrhunderte andauernden Spannungsverhältnis zur Klassik.

Was dieses interessanteste kunsthistorische Problem, den Einfluß von Religion auf die Kunst betrifft, ist es am besten am Beispiel der frühmittelalterlichen Malerei zu demonstrieren. Das Toleranzedikt des Kaisers Konstantin und die spätere Erhebung des Christentums zur staatstragenden Weltreligion durch den Kaiser Gratian verleiht der Kunst der sich stetig erweiternden christlichen Gemeinde aus sich heraus noch keine neuen und selbständigen ästhetischen Qualitäten. Die Mosaiken und Wandmalereien, mit denen die Kirchen der neuen Hauptstadt Konstantinopel ausgeschmückt sind, tragen die in Rom, Alexandria, Antiochia und anderswo ausgearbeiteten Merkmale der bewahrten antiken Kunsttradition. Der ungeheure Vorrat an technischen Mitteln und stilistischen routinemäßigen Vorgängen der spätantiken Malerei überflügelt dabei auch die spezifische Gattung der byzanti-

nischen Kunst, die Ikone. Die abgestufte Raummodellierung der ausdrucksstarken Gesten und Gesichtszüge, die reich nuancierte Fähigkeit, den Umriß mit flächigen Werten der Farbe zu umschreiben, das rhythmische Spiel an Falten bei der Stoffwiedergabe, und ganz allgemein – die Einstellung des Modells und alle anderen Überreste des hellenistischen handwerklichen Könnens, leben fort bis tief in das Mittelalter. Im Byzantinischen Reich des Ostens ebenfalls mehr als im romanischen Stil Westeuropas. Die immer von neuem aufkommenden Wellen des lokalen Nationalismus heben dabei die Erfahrung von heimischer Tradition hervor. So wirken im dritten bis sechsten Jahrhundert die koptischen, sassanidischen, syrischen, später dann die arabischen, bulgarischen und balkanischen Einflüsse im Süden und Osten Europas, die keltischen, germanischen, merowingischen und andere archaische Techniken in der Kunst des Weströmischen Reichs.

Die Lokalisierung der Kunstüberlieferung bedeutet zwar einen fortschreitenden Verfall;⁷ der Prozeß der Primitivisierung bringt aber auch eine bestimmte stilistische Emanzipation und neue Werte des Kunstausdrucks mit sich. Der Zerfall des „Könnens“ ist gleichzeitig eine selbständige ästhetische Leistung, die zur Erfüllung der geschichtlich gestellten Aufgaben der neuen Hierarchisierung von Mitteln führt. Die Bevorzugung des religiösen Inhalts vor den bisherigen Formüberlieferungen der Kunsterfahrung ist aber auch hier nur relativ. An einer bestimmten Stufe der Entwicklung kippt sie wie so oft in der Geschichte in ihr Gegenteil um. Die Bevorzugung der Tradition und des „Könnens“ wird zur Regel. Die Wahl von ästhetischen Prioritäten und das Wertproblem sind so durch das ganze Mittelalter nur konkret und geschichtlich zu betrachten. Die Frage, ob man die Entwicklung von der Formgebundenheit zur unbestimmten Freiheit des Neuen als wertvoll betrachten soll, ist weder vom Standpunkt der Phänomenologie der Kunst und der Religion, noch vom Standpunkt der Kriterienetzung der

Kunstgeschichte selbst endgültig zu bewerten.⁸ Als „religionsdienstvoll“ (soweit dieser Begriff überhaupt haltbar ist) zeigt sich sowohl ein Bildwerk der klassischen Eleganz und überlieferten Tradition der Antike als auch des neuen linear-expressiven „primitiven“ Stils.

Das Dilemma der schwer zu entscheidenden Wahl zieht sich die weiteren Jahrhunderte der Symbiose von Kunst und Religion hindurch. Nicht nur die neue Religiosität, sondern als ihre Begleiterscheinung auch die Ästhetik und der Malstil eines Fra Angelicos, und dann später, sagen wir, Raffaels oder Tiepolos, unterscheidet sich von dem eines Giotto. Ob diese Veränderungen aber Progreß oder Regreß bedeuten (im religiösen oder ästhetischen Sinn), ist in keiner Weise zu entscheiden. Eventuelle Prioritäten sind vom Standpunkt der Religions- und Kunstphänomenologie nur willkürlich zu setzen. Ein wissenschaftlich selbstbewußter Kunsthistoriker kann darum die Frage, ob die Madonna Raffaels oder Murillos „schöner“ ist als die des Cimabue, genau so wenig beantworten wie der Theologe, der über die „religiöse Treue“ dieser oder anderer Bilder zu entscheiden hat. Die kunstgeschichtliche Anschauung H. Lützelers, der in der nachmittelalterlichen Kunst eine „bewußte Wertschätzung des Heidentums“, die „Stärkung von widerchristlichen Elementen“, oder sogar die „Umkehrung der christlichen Wertordnung“ sieht,⁹ wird von wenigen Kunst- und Religionshistorikern geteilt. Vielmehr betrachtet man den Wechsel von der Gotik zu Renaissance und dann zum Barock als den fließenden Übergang von einer Form des kultur- und religionsgeschichtlichen Bewußtseins zur anderen.

Das Problem von Religion als der Inspirationsquelle von Kunst ist dabei in den anderen monotheistischen Religionen noch komplizierter und geschichtlich vieldeutiger als im Christentum. Die katholische Kirche hat die große Macht der Bildersprache und Visualität als ein ursprünglich nicht ersehntes Geschenk der Antike auf ihrem Weg in die Geschichte mitbekommen. Es hat zwar

noch einige Jahrhunderte gedauert, bis sie gelernt hat, von diesem Geschenk entsprechend Gebrauch zu machen. Im weiteren war es dann aber schon nicht nur der östlich-byzantinischen Zweig der katholischen Kirche, der die Kunstabläufe und -wirkungen jeder Art, von visuellen Eindrücken aus der Umgebung über den Einsatz von rhythmisch und emotionell wohlstrukturierten Wörtern und Tönen bis hin zum Geruch und anderen Reizen, im Laufe des liturgischen Ganges intensiv und total ausnützen lernte. Die Erfahrung im Gebrauch von visueller Symbolik fehlte dem Islam, als er sich, nach dem kanonischen Jahr 622, auf den Weg zur Eroberung der Geister vom Nahen Osten über den Ozean nach Spanien und anderswo machte. Die in Asien und Afrika, aber auch im engen Raum der ursprünglichen Territorien von Mohammedanern, wie Syrien, Libyen, Ägypten und Persien, schon vorhandenen emotionell-ästhetischen Gebräuche konnten vom Islam nicht entsprechend verwendet werden, ohne der Gefahr ausgeliefert zu sein, die religiöse Kultur in eine unerwünschte Breite des fremden Terrains zu zerstreuen.

Die Praxis des dekorativen Kunst- und Handwerks im islamischen Raum entsteht so ohne den direkten Bezug auf die Religion. Am häufigsten ist sie sogar als eine Art nicht vollwertiger Tätigkeit von den Nicht-Mohammedanern ausgeführt worden (die Mosaikisten aus Konstantinopel in Spanien, die jüdischen Handwerker, die z.B. im Jemen bis ins 20. Jahrhundert wirkten, u.a.). Der Koran ist zur Kunst weder positiv noch negativ eingestellt. Er enthält keine Hinweise auf die Möglichkeiten der Ausnützung von Kunst- oder Architekturmitteln bei der Erfüllung von erzieherischen und anderen Aufgaben des Islam, aber auch kein direktes Verbot dieser Mittel. Die Abwesenheit der großen erzählerischen Sequenzen, die das Alte und Neue Testament der Christen auszeichnet, ist nur ein Aspekt der fehlenden Ästhetik in der islamischen Liturgie. Die Wörter des Gebets berühren mehr durch ihre Klang- und Bildzusammensetzung und initiieren kein dem Christentum entsprechendes „visuell-ästhe-

tisches Bedürfnis“.¹⁰ Kunstwerke, die nachweislich von Nicht-Mohammedanern und für Nicht-Mohammedaner geschaffen wurden, lassen sich durchaus als Werke der islamischen (türkischen, iranischen, arabischen usw.) Kunst interpretieren, obwohl (gerade weil?) hier kein direkter Bezug zum Glaubensbekenntnis besteht.

Die Wandlung von der Indifferenz zur Opposition gegenüber der Kunst, besonders bildlicher Art, die folglich in der Mitte des 8. Jahrhunderts zur religiösen Uminterpretation des Lebens des Propheten und zum Verbot der Darstellung von Menschen und Tieren führte, hat kulturelle und soziologische, konkret und historisch beweisbare Ursachen, auf die wir hier nicht ausführlich eingehen müssen. Der Hauptstoß ist nicht gegen das Kunstwerk und den Wunsch, ein „schönes“ Ding zu besitzen, als vielmehr gegen den Maler als Schöpfer von tatsächlichem oder potentielltem Leben und so als den Konkurrenten von Gott gerichtet. Insofern ein ähnliches Verbot auch in den Schriften der jüdischen Religionsausleger vorkommt, tauchte in der Vergangenheit auch des öfteren die Theorie eines grundlegenden semitischen Widerstands gegen Bilder und Abbildungen auf. Die archäologischen Ausgrabungen besonders aus der letzten Zeit widerlegten definitiv diese mythologisch-rassistischen und ideologischen Vermutungen und regten an, die „Lösungen“ in den konkreten historischen Umständen und nirgendwo anders zu suchen.¹¹

Trotz der Wörter des Alten Testaments: „Du sollst dir kein Gottesbild machen, keine Darstellung von irgend etwas am Himmel droben, auf der Erde unten oder im Wasser unter Erde“, ist die prinzipielle ideologische Toleranz und Gleichgültigkeit gegenüber der Kunst besonders am Beispiel der jüdischen Religion zu beweisen. Das mosaische Verbot richtet sich gegen die Idole polytheistisch orientierter Gesellschaftsordnungen. Dort, wo diese nicht die Religion und Stammesinheit des Volkes gefährdet, und wo ein Rückfall in den Götzendienst nicht bevorsteht, ist die Freiheit der Kunst und des Handwerks

sogar von strengen Religionshütern gewährleistet. Die Ausgrabungen der Synagoge in Dura-Europas mit ihren figurativen Darstellungen wirkten 1932 mindestens so revolutionär wie 1890 die Entdeckungen der Wandmalereien von Qusair Amra in bezug auf die islamische Kunst. Unter dem Einfluß dieser neuen Kenntnisse hat der Wiener J. Strzygowski („Orient oder Rom“), wie bekannt, die frühchristliche Bildkunst aus der älteren jüdischen abgeleitet. Obwohl heute auch die israelitischen Gelehrten selbst die Hypothesen Strzygowskis ablehnen,¹² ist unbestreitbar, daß trotz der Strenge ihrer Religion die Juden die wichtigsten Beiträge der alt-ägyptischen, syro-phönizischen, griechischen und dann hellenisch-römischen Weltkultur der Geschichte vermittelten. Nur in Ausnahmefällen (so im 1./2. Jahrhundert unserer Zeitrechnung, in Alexandria u.a.) bestanden die Rabbiner auf dem biblischen Bilderverbot.

Am deutlichsten ist der gleichgültige Zugang von Mohammedanern und Juden zur bildenden Kunst mit dem von Bettelmönchen und dann Protestanten, in erster Linie lutherischer Prägung, zu vergleichen. So oder so bilden auch die nichtchristlichen monotheistischen Religionen nichts grundsätzlich Neues gegenüber der schon beschriebenen Problematik der Kunst- und Religionsphänomenologie der Antike und des historischen Katholizismus.

2. Der Prüfstein der modernen Kunst

Die Selbständigkeit der Frage der Phänomenologie von Kunst taucht in vollem Ausmaß nur in der ziemlich veränderten Fragestellung der Kunstkultur seit Ende des 18. Jahrhunderts von neuem auf. Die Kirche hat in dieser Zeit schon aufgehört, das Experimentierfeld der Gesamtkunst zu sein, und die Lücke, die durch die Abwesenheit von öffentlichen Aufträgen entstanden ist (neben der Kirche ist auch das Schloß schon nicht mehr in der Lage, als Kulturträger weiter aufzutreten), bringt eine völlig neue soziologi-

sche Situation hervor. Die gestaltende Phantasie wendet sich neuen Themenkreisen und dem veränderten Publikumsgeschmack zu. Die Reste der Ideale von Stileinheit nützen sich in der raschen Abfolge von Reminiszenzen auf die großen Zeiten der Vergangenheit (so Neohellenismus, Neogotik, Neoromanik usw.) seit 1760 bald ab. Die Manifestationen des Individualismus, als eine neue allgemeine Kunsttheorie, die schließlich in die zeitgenössische Ästhetik der Avantgarde münden muß, wird schon im Laufe des 19. Jahrhunderts, besonders in Frankreich und England, später dann auf dem ganzen Weltkunstglobus zur dominanten Kunstprogrammatisierung erhoben. Sicher können die veränderten Eigentumsverhältnisse, die Ausstrahlung der französischen Revolution: Ökonomie, Soziologie, Recht und Politik, hier noch nicht die vollen Ursachen der neuen Lage der Künste erklären. Wichtig für die Abkehr der Kunstkultur von der Kirche ist unmittelbar der siegreich fortschreitende Geist der Aufklärung, der auch im weiteren seine Stärke „objektiv“ von der erscheinenden Aura der Wissenschaft ableitet. „Nachwelt ist für den Philosophen das, was das Jenseits für den religiösen Menschen ist“, prägt schon Diderot die groß geschriebene Künstlerschöpfung anstelle der Gottesschöpfung dem Weg zum möglichst wichtigsten Zeitsymbol.

Die Religion mit ihren Einrichtungen bleibt im Verlauf der Neustrukturierung der Kulturimpulse von der Philosophie und den Künsten ziemlich verlassen. Die Folgen sind in allen Richtungen nachzuspüren. „Was die Kirche betrifft, so ist sie dadurch, daß sie im vergangenen Jahrhundert die Hülle der Kunst verlor, wie ein Mensch geworden, dem man seine Kleider ausgezogen hat, das heißt, dieser heilige Körper, gebildet aus zugleich gläubigen und sündigen Menschen, hat sich zum erstenmal den Augen aller in seiner Nacktheit gezeigt, in einer Art Schaustellung und ständiger Versuchung seiner Gebrechlichkeit und Wunden“, beschreibt den fortdauernden Prozeß der Trennung von Kirche

und Kunst der katholische Schriftsteller Paul Claudel. Für den gläubigen Menschen Claudel bedeutet diese „Nacktheit“ und „Zurschaustellung aller unserer Fehler“ in den stimmungslosen Kirchen der modernen Zeit nicht unbedingt ein Hindernis auf dem Weg zu Gott. Dem französischen Ästhetiker Claudel tut das aber unverhüllt weh. Die pompöse Basilika von Lourdes ist für ihn, wie schon vor ihm für P. Valéry, „tragischer als die Ruine der Kathedrale von Reims“. Dieses Mißverständnis, so meint der Schriftsteller und Bewunderer der Künste, ist verursacht durch die schlecht genährte Einbildungskraft. Statt der schöpferischen Phantasie, bedient sich die Kirche, so Claudel, schon mehr als ein Jahrhundert mit schwacher „Ersatzkost“: „... wenn das Salz seinen Geschmack verliert, womit wird man dann salzen, fragt das Evangelium. Und die Katholiken unserer Tage antworten wie aus einem Munde: mit Zucker. Mit diesem Regenwasser, das selbst den anwiderte, der sich am Kreuze mit Essig und Galle gelabt hat, und der es mit Abscheu aus seinem Munde spie (Apok. 3,16), rühren wir seit vielen Jahren unser Kunstsuppen an“.¹³

Die schmerzlich verbitterte Klage des führenden katholischen Schriftstellers Frankreichs stammt aus einem Brief an Alexander Cingria, der 1916 in Genf eine Künstlergruppe um sich scharte, mit dem Ziel, den Verfall der kirchlichen Kunst so gut wie nur möglich aufzuhalten. Ähnliche Ideale strebten die „Nabis“ mit ihrem Theoretiker Maurice Denis (1870-1943) an. Um Moreaus Nachfolger Georges Rouault gruppierte sich die Initiative der „Renouveau Catholique“, unterstützt von Philosophen und Literaten, wie Maritain, Valéry, Suares, Huysmans u.a. Einzelne Erfolge in der neuen kirchlichen Architektur und dekorativen Kunst blieben seit dem von Denis initiierten Neubau der Pfarrkirche Notre Dame du Raincy (1923) nicht aus. Zu ihnen zählen die von Picasso, Braque, Matisse, Rouault, Léger, Le Corbusier, Bazaine, Manessier und anderen erstklassigen Künstler in Assy, Audin-

court, Vence, Ronchamp und anderswo ausgeführte Arbeiten. In Berufung auf den kanonischen Rechtskodex und auf die *Encyclica Mediator Dei* vom 20. November 1947 versagte sich die Kommission der französischen Bischöfe zur kirchlichen Kunst im Jahre 1961 im Namen der Ästhetik und des Geschmacks, in der grundlegenden Frage der Kunst zu intervenieren. Sie berief sich auf die schöpferische Freiheit des Künstlers, die sie mit Hinweisen „bloß auf die Theologie, Psychologie und Ethik“ nicht einzuschränken versuchte.¹⁴ Nicht alle Schritte der verantwortlichen kirchlichen Behörden laufen aber auf diesem Weg. Der Streit um die Möglichkeiten des religiösen Verständnisses der modernen Kunst dauert bis heute an.

Mit einer zurückblickenden und dogmatischen Tendenz ist die Auslegung des Verhältnisses der kirchlichen Lehre zur modernen Kunst im slawischen und deutschsprachigen Raum schon traditionsmäßig belegt. Auch die im Namen der Kunst agierenden Kritiker und Historiker sind oft nicht in der Lage, das Neue in der Entwicklung ohne die Brille des schon Dagewesenen zu erkennen und dieses als solches vorurteilslos zu analysieren. Nicht nur die Vorstellung von Kunst und ihren Werten, sondern auch die Vorstellung von Religion und ihren Werten ist statisch und ausschließlich aus der Vergangenheit abgeleitet. Wir haben schon die kunstgeschichtliche Betrachtung H. Lützelers, die in der Entwicklung der nachmittelalterlichen Kunst den andauernden Prozeß der „Entchristlichung“ sieht, erwähnt. Dieser, in die Geschichte hineinprojizierter Standpunkt kann nicht konsequent sein. Der Historiker bemerkt die Entsehung neuer Akzente der Kunst in der Renaissance, Barockästhetik, aber auch später. Er beschreibt sie mit imponierender Frische und viel sensiblerem Verständnis. Der vorformulierte Standpunkt der Beurteilung ist aber statisch, der sich verändernden Lage der Beziehungen zwischen Kunst und Religion nicht angepaßt.

In seiner nach dem Zweiten Weltkrieg von neuem aufgeworfenen Auseinandersetzung mit dem Ästhetischen und Religiösen widmet sich H. Lützeler spezifisch der Problematik der zeitgenössischen Kunst. Bei der Analyse der Persönlichkeit und Initiative Cézannes, die für das Verständnis der ganzen Moderne repräsentativ sein könnte, findet der Bonner Professor „... eine neue Welt, die in der Klarheit größer, in der Verbundenheit dichter und in der Harmonie vollkommener ist als in der Natur. Die Welt, wie Gott sie gedacht hat vom Ursprung her...“. Diese Beschreibung, die zu einer anregenden Einleitung in die Phänomenologie von Wirklichkeit in der modernen Kunst dienen könnte, ist aber von dem Autor im weiteren grundsätzlich abgewertet. Die Leistung Cézannes bedeutet bei Lützeler nur „eine vorreligiöse Kunst“, wobei diese Abstufung mit den Bildern Vincent van Goghs stattfindet. „Cézanne war stark in seinem Geist, aber schwach in seinem Glauben“, klagt Lützeler an, „... scheute sich vor den biblischen Themen...“.¹⁵

Die Gleichsetzung des Religiösen mit ihren an die Sprache des alten und neuen Testaments gebundenen Metaphern, also die Bindung des christlichen Kunstverständnisses an die Funktion der – so oder so verstandenen – Bibelillustration resp. Bibelausdrucks, überwiegt beinahe bei allen klassischen Kunsthistorikern auch dann, wenn sie sich der zeitgenössischen Szene nähern. Bestimmt ist die Sprache der Bibel im Laufe der Jahrhunderte ein reicher Schatz von allgemein verständlichen, mehr oder weniger kodifizierten Kultur- und Wertvorstellungen geworden. Alte und neue entstehende geschichtliche und anthropologische Situationen sind so meistens durch das klassische Gut der biblischen Symbole annähernd oder sogar adäquat auszudrücken, mit einer großen Wahrscheinlichkeit positiver Aufnahme und kommunikativer Verständigung noch dazu. Das Bild von Jesu Kreuzigung ist seit Daumiers „Ecce Homo!“ (ein klassischer Kunsthistoriker könnte wahrscheinlich mit Recht behaupten: seit Rembrandt), besonders aber bei

Ensor und bei den Expressionisten, zum überwiegenden Symbol des emotionalen Protestes des Künstler-Aussteigers aus der Gesellschaft geworden. Wie es Joseph Beuys, Arnulf Rainer, Peter Bartoš und viele andere führende Aktionisten Amerikas, West- und Osteuropas in den letzten Jahren immer von neuem beweisen, ist der biblische Identifikationsakt des Künstlers mit der Botschaft Christi auch heute noch nicht beendet.

Es war besonders bei Chagall, der in den Taten Jesu einen großen Poeten, dessen dichterische Lehre für die Zeitgenossen bis jetzt verhüllt ist, zu entdecken glaubte. Seine „Weiße Kreuzigung“ (1938), die 1981, nicht unüberlegt, zur Einleitung der großen Kölner „Westkunst“ Avantgarde-Rekapitulation diente, fühlte das wohl schon gut bekannte Kreuzsymbol mit der präzisen Voraussage der kommenden schrecklichsten der bisherigen Jahre der Menschheitsgeschichte. Für viele überzeugte Atheisten, Sozialisten und Kommunisten, wie die Südamerikaner Siqueiros, Orozco, Rivera; die Italiener Guttuso, Zigaina, Mucchi oder Manzù; oder die Deutschen Grosz und Kollwitz, genau so wie für die Slowaken Fulla, Jasusch und Hložník ist die immer von neuem auftauchende „Kreuzigung“ das Zeichen einer konkreten gesellschaftlichen Situation des „kausal gegebenen“ Umgangs von Menschen miteinander. Der Engländer Francis Bacon, ein Maler, der sich selbst im Gespräch mit David Sylvester als ein Nicht-Gläubiger definiert, ist für Wieland Schmied „vielleicht der christlichste Maler dieses Jahrhunderts, sicher der unerbittlichste von ihnen“. ¹⁶ Wie schon oft in der Kulturgeschichte, ist die objektive Werkwirkung aus persönlichen Ansichten seines Trägers dabei nur bedingt abzuleiten. Nicht nur die mittelalterliche Kunst mit ihrer persönlichen Autorenanonymität verursacht durch die Wanderung von Kunsthandwerkern durch breite Regionen, Kirchen und Kulturen, sondern auch die Entwicklungstatsachen aus der Moderne zeigen, daß Lützelers Kriterium des persönlichen Glau-

bens und der konkreten religiösen Zugehörigkeit („... dem ungläubigen Genie muß der Lebenskern der christlichen Kunst verschlossen bleiben...“) ¹⁷ kunsthistorisch unbrauchbar ist.

Die ikonographische Analyse der Anwendung von christlichen Motiven, so wie sie in der deutschen kunsthistorischen Literatur besonders Anton Henze und andere betrieben haben, ¹⁸ ist zwar interessant, erschöpft aber die Problematik der religiösen Inspiration in der modernen Kunst im weiteren nicht. Der Träger der Bauhaustradition, Lothar Schreyer, versuchte die Kriterien der christlichen Kulturkonzeption durch die „objektiven“ Prinzipien der abstrakten Kunst und die Ergebnisse der neuen Architektur zu erweitern. Sein Interesse gilt in erster Linie der liturgischen Erneuerung, die von ihm zu einer „wahren Widerstandsbewegung gegen den Atheismus“ deklariert wird. Die Definition des neuen Verhältnisses zwischen Körper und Raum, die das Wesen der Architekturerneuerung ausmacht, bleibt bei Schreyer „ein großes Menschenbild“, das aus der Einigung von der religiösen Botschaft, der Kirche und ihren Gläubigen hervorgeht, nur abstrakt.

Die Berufung auf Auguste Perret, Karl Moser, Dominikus Böhm, Rudolf Schwarz und andere führende Architekten reicht nicht aus, die Erfahrung aus dem neuen Kirchenbau in eine konkretbildliche Vorstellung umzusetzen. Bei der Analyse einzelner Ergebnisse der Bildhauerei und monumentalen Malerei verläßt sich auch der ehemalige Avantgardist aus Weimar auf die durch andere Historiker der christlichen Kunst schon vordefinierten Rahmenbedingungen. „Das Menschenbild Christi ist figurativ und es ist nicht anders möglich, da der Gottmensch wirklicher und wahrer Mensch ist. Auf ihn weist das ungegenständliche Bild des Geist-Lichtes nur vorbereitend hin.“ ¹⁹ Das Abstrakte also als eine eo ipso Vorstufe der festgelegten figurativen Symbolik, sozusagen als ein ergänzendes Ornament, was aus dem weiteren Hinweis Schreyers auf die irische und orientalische Buchillustration, auf die

romanischen und gotischen Fenster und auf die Wandmalereien und Strukturen der Barock- und Rokokokirchen deutlich hervorgeht.

Der laut demonstrierte gute Wille und das „Verständnis“ gegenüber der Moderne bleibt so den meisten betont christlichen Intellektuellen, gerade wegen der apodiktischen Festlegung auf die festgeschriebenen Glaubenssymbole einer kulturellen Tradition ziemlich eng verstanden. Der Ansatz zur grundsätzlich neuen Fragestellung der modernen Kunst, die ungefähr mit der „Geburt der Abstraktion“ um 1911 gleichzusetzen ist, bleibt bei den aus der abendländischen Tradition fortschreitenden Historikern phänomenologisch unverstanden. Picasso und die Kubisten üben, nach Ansicht Claudels, „mit Boshaftigkeit“ Rache an dem Abbild Gottes. Ihre „zornige Entweihung“ ist im Auge der gläubigen Liebhaber der Tradition nicht unvergleichbar mit den byzantinischen Bilderstürmern. Picasso und sein Kreis sind dabei bei ihren Kritikern nur Folgen eines seit den Impressionisten oder noch früher einsetzenden Prozesses des „Abbaus des Bildes“ und einer „trotzigen“ Reaktion auf die einheitlich verstandene tausendjährige Kulturentwicklung. ²⁰ Eine systematische, und schon durch die Persönlichkeit des Autors verliehene scheinbar historische und wissenschaftliche Argumentation bekommen die von religiösen Traditionalisten geführten Angriffe gegen die zeitgenössische Kunst bei H. Sedlmayr. Der Wien-Münchener Ikonologe, der sich als der Bahnbrecher der methodologischen Selbstreflexion der Kunstgeschichte ansieht, setzte wie kein anderer nach dem Zweiten Weltkrieg und der Verbannung der modernen Kultur in der NS-Zeit neue militante Maßstäbe zur Beurteilung des Fortschritts in der Kunst an.

Daß die eigenen anspruchsvollen methodologischen Kriterien der Wissenschaftlichkeit von Kunstgeschichte von Sedlmayr selbst in keiner Weise eingehalten waren, und daß seine Behauptungen nur eine bloß persönliche Stellungnahme zur Moderne bedeuten, hat schon unmittelbar nach dem Erscheinen von „Verlust der Mit-

te“ Werner Hofmann 1951 in einer seiner frühesten Polemiken überzeugend bewiesen. ²¹ Die ausgeprägte persönliche Stellungnahme eines namhaften Wissenschaftlers ist aber auch heute noch der Analyse wert. Besonders dann, wenn sich hinter ihr einige breitere methodologische Einschränkungen und immer noch vorherrschende Vorurteile der europäischen Kulturwissenschaften und Theologie gegenüber dem Neuen verbergen. Bis Sedlmayr bei Spengler und seiner Theorie von der Vergreisung der zeitgenössischen Kultur landet, führt er eine Reihe von kunstgeschichtlichen Analysen der neuesten Entwicklung der Malerei, Plastik und Architektur vor. Die Hypothesen von der Verkettung der geistigen Phänomene mit der bestimmt subjektiven Schlußfolgerung, daß die Abschaffung Gottes „auch die Abschaffung der Architektur und vielleicht sogar die Abschaffung der Kunst nach sich zieht“, und umgekehrt, daß die Kunsthäresie auf einer bestimmten Stufe der Kulturentwicklung auch die Gotteshäresie initiiert, ²² muß auf allen Ebenen der Beweisführung, d.h. kunst- und religionsgeschichtlich sowie philosophisch von dem unserer Überzeugung nach einzig wirksamen Standpunkt der phänomenologischen Kritik her grundlegend untersucht werden.

1. Die Unsicherheit, die sich bis zur Abneigung gegenüber der modernen Kunst bei den sich ausdrücklich als christlich verstehenden Wissenschaftlern steigerte, hat in erster Linie ihre eigenen kunstgeschichtlichen Wurzeln. Sie liegen in der ziemlichen Verengung des Gegenstands der Forschung, d.h. in der Kunstgeschichte, die sich als abendländisch bezeichnet und von einer reduzierten europazentrischen Auffassung der Kulturentwicklung herrührt. Die historische Laufbahn einzelner Kunstäußerungen der Völker, Stämme und Nationen ist in das bekannte Muster der Entwicklungsgeschichte des historischen Okzident hineigepreßt. Das, was in diese dünne Geschichtszeichnung von Ägypten und

Babylon zur „klassischen“ Landschaft Griechenlands und Roms und weiter in die Entwicklungsgeschichte der christlichen Kultur nicht hineinpaßte, wird von den Wertwächtern des Abendlandes ignoriert, an den Rand der „historischen“ Kultur abgeschoben und darf als selbständiger ästhetischer Wert gar nicht existieren. Daß es dabei um die Mehrheit der Menschen, verwurzelt in ihren ozeanischen, afrikanischen, asiatischen und anderen von der jüdisch-christlichen Tradition abweichenden Kulturen geht, stört die Europäer jahrhundertlang nicht. Daß die Selbständigkeit der Geschichte dabei aus der Tatsache, daß es immer mehrere Möglichkeiten der Vielfalt geben kann, wächst; einer Vielfalt, die sich aus den in Raum und Zeit gegliederten Kulturen mit eigenen Problemen und Bewertungen zusammensetzt, wird von den europäischen Kulturwissenschaften nicht berücksichtigt.

Daß es dabei ausgerechnet die Kunstkenner waren, die schon im alten Rom sowie im Zeitalter der Christianisierung, aber dann auch der Aufklärung und des Klassizismus reichlich brauchbare Argumente für das Selbstbewußtsein des kolonialen Imperialismus lieferten, klingt paradox, wenn man nämlich bedenkt, daß die Kunstkulturen vorzugsweise immer einen Beweis der unendlichen Wahl, d.h. der Vielfalt und Freiheit in sich latent beherbergten. Faktum bleibt, daß das Ideal der Aphrodite von Knidos (und, wenn wir wollen: einer Madonna Raffaels noch dazu) den Sinn für die Kulturvielfalt und so für die eigene Weltkunstgeschichte abstumpfte. Alles, was nicht diesem Ideal entsprach, war in die „Kuriositätenkammern“ von Fürsten und reichen Kaufleuten verdammt, wenn es nicht schon in dem großen missionarischen Eifer der Botschaftsträger von Intoleranz direkt vernichtet war. Was sich aus diesem Pogrom der Jahrhunderte gerettet hat, so zum Beispiel die Elfenbeinschnitzereien aus Afrika, die chinesischen Lackkästchen, Seidengewebe, Porzellanwaren und andere Gebrauchsgegenstände, blieb meistens nur durch die Seltenheit des Materials

und durch die Art der minutiösen handwerklichen Bearbeitung bewahrt. Stilistisch und kulturell wird der Ausdruck des Andersartigen nicht wahrgenommen. Nur die entsprechenden technischen Mittel fehlten, um z.B. die altägyptischen Monumente, Sphinxen und Obelisken so wie die Kunstdenkmäler der Mayas, Inkas und der anderen historischen Völker Amerikas, Afrikas und Asiens zu vertrümmern, oder – und das war noch der bessere Fall – wie die Altertümer aus Assur, Babel, Persien und anderswo nach Europa zu transportieren. Die Friedhöfe der fremden Kulturen in Form von ethnographischen Museen dienten zum Beweis der eigenen zivilisatorischen Überlegenheit. Wie man es auch betrachtet, das Recht auf Geschichte bleibt den Kulturbotschaften der Jahrtausende von Seiten der „Kunstwissenschaften“ bis in die letzte Zeit verweigert.

In die erste Reihe der verbitterten Gegner der Ästhetiker und Kulturbewahrer und zu dem Vorkämpfern gegen den geistigen Kolonialismus gehörten schon seit der Mitte des 19. Jahrhunderts die Künstler selbst. Whistler und Monet sowie andere Maler und Schriftsteller der Epoche der Weltausstellungen in London und Paris (1862 und 1867) haben zuerst den Impuls der japanischen Kunst und des japanischen Lebensstils verstanden und eröffneten den unaufhaltsamen Weg vom Andersartigen in den Kern der Stilistik der modernen Kunstkultur. Das weitere Signal der Erneuerung: der Protest Gauguins ist direkt in der Mitte der ozeanischen Inseln, auf den Kleinen Antillen und Hive Oa, entstanden. Die Fauvisten und Expressionisten brachten weiteres Verständnis für die „Monstrosität“ der afrikanischen Kunst auf, wobei der Prozeß der ethnischen Öffnung der Kunstkultur auch nach Matisse, Picasso und Brancusi (Stravinsky und Bartók) mit akzellerierendem Tempo voranschreitet. Beweise, inwieweit die Künste, unabhängig von der Schirmherrschaft von Ethnographen, Theologen und Kulturhistorikern ins neue Terrain kreativ eindringen und aus sich dann selbst wirken können, finden sich oft an uner-

warteten Stellen. Bei der Erwägung von Möglichkeiten, die anders schwer zu rekonstruieren und zum Beispiel das Heimweh nach der „uranfänglichen Totalität“ und andere Akte der Exogenese herauszuspüren, beruht sich Mircea Eliade auf die Gedichte und theoretischen Manifeste André Bretons. Neben den Surrealisten dann auf Joyce, Michaux und Picasso. Die Geschichte zu annullieren und die verborgene Botschaft der ursprünglichen Kraft, Sehnsucht und Reinheit zu verstehen, kann, nach Überzeugung des führenden Religionswissenschaftlers, nur durch die wechselseitige Erhellung der anders nicht zugänglichen Situationen mit Mitteln der zeitgenössischen Kunst stattfinden.²³ In ähnlicher Weise: wenn die indische Philosophie und Bildidee von der Tantra-Kunst als „*ein Weg, eine Methode, kosmisches Bewußtsein zu erlangen und das gesamte Dasein, wie Sinndeutung des letzten Urgrunds aller Dinge zu umfassen*“, für den zeitgenössischen Europäer auch noch im Jahre 1984 verdeutlicht sein soll, berufen sich die Interpreten der spirituellen Hintergründe des Religiösen nicht auf bekannte Theologen und Philosophen (und schon gar nicht auf die Kunsthistoriker), sondern auf Malewitschs Suprematismus, auf Kandinsky, Kupka, Mondrian, Albers und andere bildende Künstler.²⁴

Das Problem der Erneuerung der Kunstgeschichte liegt nicht nur in der Revision von bisherigen Hierarchien und in der einfachen Erweiterung der Geschichtsschreibung durch die Einbeziehung von Fakten des bis jetzt unerforschten außereuropäischen Kulturterrains. Das Problem liegt in der Unbrauchbarkeit der instrumentalen Wertkategorien, die sich die Kunstgeschichte im Laufe ihrer bisherigen Entwicklung mühsam ausgearbeitet hat. Das „barbarische“ Schaffen (schon bei der Benennung des „Andersartigen“ fehlen hier die entsprechenden Worte!) ist mit der in der Kunstgeschichte üblichen Antinomie von Stil und naturalistischer Illusion nicht zu fassen. Ihre Form ist die Realisation des Schau-

baren und Handgreiflichen als Urkunde des natürlichen Begriffsvermögens, ein durch den Glauben vermittelter Synkretismus von Natur und Kunst, nie aber die in unseren Gegenden übliche bewußte List des Stils. Die Materialgerechtigkeit des „Exotischen“ ist so nicht etwa nachträglich Erklügeltes, wie es uns aus der ornamentalen kunstgewerblichen Veräußerung der nachmittelalterlichen Kunst des Abendlandes so intim bekannt ist. Die Selbstverständlichkeit, die im Bannkreis des Instinkts liegt und nur als die potenzierte Natur zu lesen ist, wäre uns gar nicht zugänglich ohne die Vermittlung des „avantgardistischen“ Gestus von Picasso, Brancusi oder Pollock. Den Gestus der Kunst in jedem Fall mehr als den der Kunstgeschichte.

Der Hinweis auf Instinkt und Unmittelbarkeit bei verschiedenen Form- und Sehweisen der modernen Kunst öffnet den Weg des Verständnisses nicht nur zur afrikanischen, ozeanischen und altamerikanischen Volkskunst. Ohne die Erfahrung der neuen Kunstpraxis scheint es zum Beispiel dem Bahnbrecher der deutschen Indologie Heinrich Zimmer noch 1926 unmöglich gewesen zu sein, die „*Empfindung schmerzlicher Spannung und liebenden Befremdens*“ angesichts des indischen Kultbilds zu unterdrücken: „*Diese Spannung der Distanz wirklich überwinden, hieße wohl aus unserer westlichen Haut fahren*“, schreibt der unmittelbare kunsthistorische Nachfolger Rilkes, der mit Gottfried Benn und Herman Hesse versucht hat, für die Deutschen neue kulturelle Gebiete zu öffnen. „*Wir können es nicht aus unserer Gegenwart löschen, daß unsere Häuser, unsere Plätze in ihrer Form überwiegend klassisch geprägt sind, und unser Auge, sei es auch widerwillig und beleidigend, von der Urnatur der meisten dieser kümmerlichen Derivate eines großen Stils klassisch geschult und bestimmt ist.*“²⁵ Was kann man hier zu dieser erschütternden Selbstanklage eines „klassischen“ Kunsthistorikers noch hinzufügen? Möglicherweise nur einen Hinweis auf den schnellen Ablauf der Zeit. In den beinahe sechs

Jahrzehnten, die uns von Zimmers bahnbrechenden „Kunstform und Yoga im indischen Kultbild“ trennen, ist auf dem Gebiet der endgültigen Entkolonialisierung unserer Wertvorstellungen mehr geschehen, als wir es vorläufig noch fähig sind auch nur zu erahnen.

2. Das grobe Unverständnis von moderner Kunst von seiten der Kunsthistoriker weist auch auf eine Verkrustung ihrer kultur-philosophischen und religiösen Vorstellungen hin. So wie das Judentum auf einer bestimmten Stufe seiner Entwicklung in einer bloß formalen Gesetzesgehorsamkeit erstarrt geblieben ist, so führte auch das Christentum im Laufe von Jahrhunderten zur Verengung des aktiven Glaubens in eine bloß passive Unterwerfung gegenüber den vorgegebenen Ideen, Wertvorstellungen und Willensakten. Dem als legalistischer Weg zu bezeichnenden religiösen System der Selbst-Erlösung bei Juden und Mohammedanern folgte ein überwiegend auf das Sakramentale ausgerichteter Weg der Erstarrung im katholischen und auf das Doktrinäre im lutherisch-protestantischen Glauben. Der Glaube wurde zum Glauben an eine Lehre mit ihrer formal hierarchischen Systematik und die äußeren liturgischen Abläufe verzerrt. Die Ausleger der Reinheit von Religionen neigen immer dazu, diese sozusagen als einen Naturschutzpark von fest gegebenen Symbolen und Wertvorstellungen mit entsprechenden Verhaltensweisen anzusehen.

Was das Christentum anbetrifft, so war dessen Weltbild in erster Linie durch die zu Zeiten noch vorherrschende ptolemäische Auslegung des Mensch-Kosmos-Verhältnisses geprägt. Der Mensch ist in dieser Auffassung das absolute Zentrum des Universums. Auch die Wirklichkeit des Transzendentalen, d.h. Gott und die Offenbarungserfahrung des Heiligen sind um jeden Preis in die anthropozentrische Gewohnheitsdimension der alltäglichen Betrachtung eingepreßt. Dieser, dem Menschen zwar leicht zugängliche Weg führt notwendigerweise zu der von Xenophanes

vor Jahrtausenden schon ausgelachten Praxis, nach der „... die Äthiopier ... ihre Götter schwarz und stumpfnasig, die Thraker blauäugig und rothaarig [bilden]... Wenn Kühe, Pferde und Löwen Hände hätten, dann würden die Pferde pferdeähnliche und die Kühe kuhförmige Göttergestalten schaffen“. Die Galileische und Kopernikanische Verneinung des Anthropozentrismus löste in diesem Sinne auch eine bis heute andauernde und nie voll verkräftete Erschütterung der metaphysischen Gewohnheitsvorstellungen aus.

Die maßgebenden Impulse zur Erneuerung des religiösen Glaubens finden oft außerhalb der abendländischen Theologie und Philosophie statt. Der Gott ist zum Beispiel im Mahayana-Buddhismus sowie im Zen-Buddhismus und anderen Arten der außereuropäischen Gotteserfahrung frei von allen Zeit- und Raumbedingungen: Interpretationszügen, die nur einer geschichtlichen Situation der Anschauung des Universums entsprechen. Er ist dabei weder transzendent noch pantheistisch. Neben der Gottheit der Erde wächst aus der Doktrin der Leere ein Gott des ständigen Werdens auf. Er ist der wesentliche Seinsgrund, aus dem alles Seiende kommt. Das Tao der frühen Denker Chinas bedeutet den Weg oder den Übergang zur letzten, alles umfassenden Wirklichkeit, die nicht mit Buchstaben und gesprochenen Worten vermittelt werden kann. Die Geschichten von Zen-Meistern, die statt sich auf eine neue Dogmatik festzulegen, als Antwort auf die Frage des Sinns ihre Schüler verprügeln, oder die Frage mit einer Gegenfrage der dialektischen Verneinung „beantworten“, aktualisieren die im Christentum schon lange vergessene Bescheidenheit des Augustinischen: „Wenn du fragst, ich weiß es nicht. Aber wenn du nicht fragst, weiß ich's“.

Jede Erscheinungsform der Wirklichkeit ist relativ, wobei ihre Verneinung: das „Nichts“ der orientalischen Weisen, unerschöpfliche Inhalte und unbegrenzte Möglichkeiten beinhaltet. Es vereint die „Objekterfahrung“ der europäischen

Philosophen (die „So-heit“ von Buddhisten) mit der im Abendland vergessenen²⁶ Aufforderung zur spirituellen Ich-Aktivität. An ihrem Ende steht das Gefühl der Erleuchtung, das die ganze Persönlichkeit des Fragenden durchdringt. Das Bewußtsein des eigenen Wertes ist dabei aus der metaphysischen Durchleuchtung des Daseins als Ganzem abgeleitet. Wissen bedeutet im Buddhismus rechtes Sehen und Tun und ist, um sich auf die in der europäischen Philosophie üblichen Begriffe zu berufen, eine „Objekt“-Erfahrung in gleicher Weise. Der Gedanke von Nicht-Ich oder Ich-los (der Leere) als Ziel der gnostischen und religiösen Aktivität besitzt so mehr als nur einen rein negativen Wert. Die So-heit, d.h. Erkenntnis ist nichts anderes als die maximale Sinneserfahrung und die persönliche Befreiung von allen Fesseln. Eine ethische, emotionelle, intellektuelle und religiöse Maxime gleichzeitig.

Ich bin ein Punkt aus DEM PUNKT geboren an den Punkten vorbei.

Ich bin ein Punkt im Punkt von Punktsein befreit.

Ich bin ein Punkt im Samen der See; der Same der Samen.

Ich bin ein Punkt auf einer Welle reitend in den unendlichen Wassern.

Ich bin ein Punkt im Weltraum unter den Sternen.

Ich bin ein Punkt des Dunkels im dunklen Weltraum unerkannt.

Ich bin ein Punkt aus Licht im Licht der Lichter...

Ich bin ein Punkt an der Spitze der Feder des Schöpfers...

schreibt der Nada-Yoga-Lehrer und Tantra-Bild-Maler Sohan Qadri (geb. 1932).

Das Problem, die Stille mitzuteilen, ohne sie zu verlassen, ist dem modernen Künstler intim bekannt. Seine Zuwendung zu absoluten Formeln, als Keil gegen die gebräuchlichen und re-

lativen Formen der geschichtlichen Kultur, ist identisch mit der Suche nach der, schon durch den dominikanischen Mönch aus dem 14. Jahrhundert, Meister Eckhart, und die Buddhisten definierten Befreiung von Idolen der Zeit (Eckharts „zit“), Leib („liplichkeit“), und Vielfalt („manicvaltigkeit“).²⁷ Statt nach Einzelheiten, suchen die Bahnbrecher der Moderne das System oder die große Einheit, die sich hinter den konkreten, uns zugänglichen Erscheinungsformen verbirgt. „Die Sehnsucht nach dem unteilbaren Sein, nach Befreiung von den Sinnestäuschungen unseres ephemeren Lebens ist die Grundstimmung aller Kunst. Ihr großes Ziel ist, das ganze System unserer Teilempfindungen aufzulösen, ein unirdisches Sein zu zeigen, das hinter allem wohnt, den Spiegel des Lebens zu zerbrechen, daß wir in das Sein schauen. Es gibt keine soziologische oder physiologische Deutung der Kunst. Ihr Wirken ist durchaus metaphysisch“, schreibt Franz Marc in einer Diktion, die dem indischen Sankara, chinesischen Bodhidharma und anderen der größten Verkünder der buddhistischen Philosophie nicht unähnlich klingt.²⁸ Die Botschaft des deutschen Künstlers liegt in der – der orientalischen Kultur entsprechenden – Bemühung, die Pflanzen- und die Tierwelt von innen her in einen Geist, der sorgfältig von allen egozentrischen Beschränkungen gereinigt ist, zu verstehen. „Man sollte mit der Natur bestenfalls eine große Trauer fühlen, wie mit Gefangenen. Es gibt nichts Traurigeres als das Auge der kleinen Blume oder des in seiner Not der inneren Last unglücklich wankenden Meeres...!“ Die von F. Marc im Vorwort zu dem Almanach Blaue Reiter 1912 geäußerte Hoffnung auf „eine Neugeburt des Denkens“, kommt in der großen Systematik seiner Zeitgenossen: Kandinsky, Klee, Kupka, Höpfer, Mondrian und Malewitsch zu Wort. „Kunst verhält sich zur Schöpfung gleichnisartig. Sie ist jeweils ein Beispiel, ähnlich wie das Irdische ein kosmisches Beispiel ist.“²⁹

Wieweit die „Gleichnisartigkeit“ der modernen Kunst auch eine direkte Berufung und un-

mittelbare theologische und philosophische Inspiration beinhaltet, bleibt in einer kunsttheoretischen Kleinarbeit beim Studium von oft schon vergessenen zweit- und dritrangigen literarischen Quellen noch zu untersuchen. Sicher ist, daß Kandinsky Origenes und viele Autoritäten besonders der griechisch-orthodoxen Tradition gut kannte und verehrte, und daß hinter Mondrians Neoplastizismus Schoenmaekers „Het nieuwe weralbeed“ (1916) und andere Schriften von Theosophen standen. Die Idee der allgemeinen kosmischen Schwereelosigkeit, die Malewitsch besonders in seiner Vitebsker Periode („Der Gott ist nicht tot“, 1922) intensiv beschäftigte, ist dem Künstler, ähnlich wie z.B. dem Bahnbrecher der russischen Astronautik K. Ciolkovskij, aus den Schriften von neu-religiösen Philosophen der „vierten Dimension“ vermittelt. Malewitschs suprematische Bilder führen aber diese von der Kunstgeschichte bis heute nicht entschlüsselten philosophisch-religiösen Ideen zu einer neuen sinnlichen Evidenz von Spirituellem. Das Problem von metaphysischer Inspiration der modernen Kunst ist nur durch die volle Anerkennung der Selbständigkeit und des grundsätzlichen Nebeneinanders der beiden Bewußtseinserscheinungsformen zu verstehen. Statt die von abendländischen Theologen verlangte Illustration von biblischen Wahrheiten zu sein, ist die moderne Kunst ihrer Natur nach eine nicht unbiblische und unreligiöse direkte Botschaft selbst.

Trotz des eventuellen direkten Zitierens von außereuropäischen religiösen Quellen, wie es gelegentlich nicht nur in der ersten, sondern auch der zweiten und dritten Welle der Avantgarde, besonders bei den Amerikanern des letzten Halbjahrhunderts, geschieht (die indisch-orientalischen und altjüdischen Einflüsse bei Newman und Rothko, Pollock und Tobey, Cage und dem jungen Thek usw.), ist auch hier der Schaffensprozeß ein unbewußter. Alexej Jawlensky, ein Maler, der in seinem Spätwerk die Sehnsucht nach dem Religiösen in dem deutschsprachigen Raum am deutlichsten zur ikonenhaften Deutung

brachte, redete über Bilder als „Lieder ohne Worte“, die sich aus dem „Bedürfnis, Gott sichtbar zu machen“, des Natürlichen bedienen.³⁰ „*Einem unwiderstehlichen Verlangen nach Darstellung von tiefer Geistigkeit, Religion und Innigkeit war ich gefolgt, doch ohne viel Wollen oder Wissen und Überlegen*“, erinnert sich Emil Nolde.³¹ „*Ich malte und malte, kaum wissend, ob es Tag oder Nacht sei, ob ich Mensch oder Maler nur war...*“

Nur wenige Theologen begriffen die **neuen und erweiterten** Dimensionen der Gottesauslegung, die sich deutlicher als im traditionellen Christentum in außereuropäischen Religionen, der Philosophie sowie der modernen Kunst manifestierten. Es waren viele der bedeutendsten, so z.B. K. Barth und die nach dem Ersten Weltkrieg formierte „Dialektische Theologie“, die von der Überzeugung, „*wer die christliche Religion kennt, kennt alle*“, ausgingen, die Bibel als die einzige Quelle der Religionskenntnis hervorhoben und die Religionsgeschichte und Religionswissenschaft als unwichtig und irreführend abqualifizierten. Die Theologie werde dadurch zu einer Sektenwissenschaft, der der Zugang zu den außerchristlichen Religionen, Kulturgeschichten und konkreten Zusammenhängen des geistlichen Lebens verschlossen blieb. Dieser Zustand scheint schon heute in den Hauptströmungen zeitgenössischer Theologie der Basiskirchen in großen Maß überwunden zu sein. Paul Tillich, der hervorragende protestantische Theologe, der schon beinahe vor sechzig Jahren („Die religiöse Lage der Gegenwart“, Berlin 1926) erkannt hat, daß ein Stilleben von Cézanne oder ein Baum van Goghs mehr „Heiligkeitsqualität“ beinhaltet als ein Jesus-Bild von Uhde, redet in seiner systematischen Theologie über zwei Haupttypen der Religionen, die „*polar zueinander gehören und darum teils divergieren, teils konvergieren*“. Gegen die im alten Persien, im Judentum, Christentum und Islam verbreitete Bejahung der Geschichte stehen die Glaubens-tendenzen, die die Erlösung außerhalb konkre-

ter Geschichte in Verneinung dessen, was nur als Kreislauf und ständige Wiederholung erscheint, sehen. Das Elend der Menschheit wird in der alltäglichen Wirklichkeit nach der Überzeugung von östlichen Philosophen nicht verändert. Nur einzelne sind fähig, die Gesamtheit der Existenz zu transzendieren und die vertikale Durchbohrung des Seins statt des passiven Sichhineinlassens durchzuhalten.

„*Um universal gültig zu sein, mußte das Christentum die horizontale Richtung der Erwartung des Neuen Seins mit der vertikalen vereinigen*“, resümiert Paul Tillich. „*Das Christentum muß zeigen, daß der geschichtliche Typ der Erwartung des Neuen Seins sich selbst und den ungeschichtlichen Typ umfaßt, während der ungeschichtliche Typ unfähig ist, den geschichtlichen Typ zu umfassen.*“³² Wenn es nicht gelingen sollte, so der zeitgenössische Theologe, droht die Gefahr die universale Bedeutung des Christentums zu einer partiellen historischen Bewegung von bedingter Geltung heruntersinkt. „*Die theologisch relevanten Grenzen der Kirchen und der Kirche sind dunkel und sicher sehr fließend*“, ergänzt von der katholischen Seite her der Münchener Nachfolger von Romano Guardini, Karl Rahner. „*Wir müssen in Zukunft nicht nur eine Kirche der offenen Türen, sondern eine offene Kirche wagen. Sie muß ihre eigenen spirituellen Kräfte neu entdecken und aktualisieren...*“³³ Der spirituellen Erneuerung des Christentums entsprechend, predigte Rabbi Israel Ben-Eliezer schon im 18. Jahrhundert anstelle der scholastischen Rechts- und Ritualsdisputationen, die bislang den Kern der jüdischen Glaubenslehre ausgemacht hatten, Hingabe, Inbrunst und Ekstase als Weg zu Gott. Um Gott dienen, verkünden die Chassidim, brauchte es weder Askese noch jahrelanges Talmud-Studium. Jedermann, so ungefähr lautet die Botschaft aus beinahe allen Religionen, könne die unmittelbare Nähe zu Gott finden, wenn er nur reinen Herzens sei. Bei der emotionalen und intellektuellen Unbefangenheit als der bescheidensten Form künstlerischer und

religiöser Erfahrung schließt sich der Kreis unserer Komparation.

3. Der grundlegende Fehler der starr rückblickenden Kunsthistoriker, auch dort, wo sie sich, wie z.B. Hans Sedlmayr, um die weitreichende phänomenologische Analyse bemühen, liegt in der methodologisch nicht haltbaren **Begrenzung des Gegenstands von relationistischen Untersuchungen**. Das kausale Verhältnis zwischen Kunst und Religion ist nur in einzelnen Fällen, am ehesten in den frühesten Etappen der Kulturgeschichte, zu beobachten. Einzelne neu entstehende Formen der Wirklichkeitsanalyse und ihnen entsprechende technisch-zivilisatorische Erfindungen und zunehmend kompliziertere Organisationsformen der Kultur und Gesellschaft verändern wesentlich die ursprüngliche Matrix von religiösen Vorstellungen der Völker und schieben sich zwischen den heute schon nur hypothetisch zu vermutenden direkten Zusammenhang von Kunst und Religion ein. Ackerbau und Handel, Tierzucht und Transport, Kalender und Zeitmessung, Münzprägung und Kreditbrief, Gewerbe und Handwerk, Papier und Bücher, Entdeckungsreisen in immer weitere Entfernungen und damit zunehmende Information und Kommunikation: die Kenntnis von Andersartigem, Gesetze und Regierung, Mathematik und Medizin, Astronomie und Geometrie, Bibliotheken und Schulen, das abstrakte Denken und die Geburt der Philosophie, sind einzelne der wichtigsten Stationen der fortdauernden Entfernung zwischen zwei in der Mythologie und dann möglicherweise im frühen Mittelalter noch direkt verbundenen Formen der Kult-, Hoffnungs- und Schönheitsäußerungen der Menschheit.

In der „modernen“ Epoche ist Sedlmayrs „Kulturmitte“ dabei in keiner Weise verloren gegangen. Sie hat sich allerdings seit den dem Kunsthistoriker noch intim bekannten Zeiten anderswohin verlagert. Die Vorstellung vom expandierenden Kosmos, der Verbundenheit von Zeit und Raum, genauso wie das seit Galileis

und Kopernikus', aber auch Einsteins Zeiten nur durch die Vermittlung der apparativen Technik und abstrakten Mathematik und nur selten oder gar nicht unmittelbar und sinnlich zu begreifen. Auch die uralte Frage nach dem authentischen Gott und authentischen Kunst nimmt heute wesentlich andere Züge an. Mit Nietzsches an die Christen gerichteter Forderung: „*Bleibt der Erde treu!*“, ist in der Gegenwart nicht mehr viel anzufangen. Ob es uns gefällt oder nicht, die rein abstrakte, durch die Wissenschaft geschaffene rationale Einheit des Menschen und des Universums ist zur grundlegenden Formel geworden, aus der alle anderen Erscheinungen der modernen Zivilisation, der Kunst genauso wie der Religion, abzuleiten sind. Die magischste von allen Verkündigungen des neuzeitlichen Wissens: „ $e = m \cdot c^2$ “, ist seit Cézanne zum Ausgangspunkt der Inspiration und der Interpretation des abstrakten und nicht bloß egotischen Kunstoptik geworden. Es darf ihr auch das Glauben unserer Zeit nicht ausweichen.

Die vermittelnde Rolle der Wissenschaft betrifft nur unser Weltbild als ganzes sowie das Wissen über alle Einzelheiten der uns umgebenden objektiven Welt. Sie betrifft auch das Verständnis unserer subjektiven Situation und der Möglichkeiten des menschlichen Handelns und Verstehens. Die Sprache und das Sein sind im zeitgenössischen Verständnis gar nicht identisch. Die Wörter, Begriffe und Bilder sind Zeichen, die stets einer Erläuterung durch den Aufweis der historischen, soziologischen, psychologischen und anderen Relationen der Begriffe, Sätze und Formeln bedürfen. Alle Kriterien und Dogmen, die ursprünglich einer anderen Kultur mit ihren einmaligen Verstehens- und Wirkungshorizonten zugehörig waren, sind ständig ins Neue zu übersetzen und zu transponieren. Die Kenntnisnahme der Wissenschaft mit allen verbundenen inhaltlichen und methodischen Folgen verursacht dabei nicht, wie es der naive Rationalismus und Positivismus des 19. Jahrhunderts vermutete, die Entfernung von grundlegenden religiösen Wahrheiten.

Statt mit der bis jetzt üblichen gewaltsamen Unifizierung der Wahrheit, verlangt der moderne Phänomenologe Paul Ricoeur im Namen der christlichen Botschaft, die Notwendigkeit mit einem Komplex von Wahrheitsebenen und Wahrheitskreisen zu arbeiten³⁴ Die theologische Wahrheit, die sich latent gezeigt hat, erreicht uns über eine Kette von Zeugen und Bezeugten. Die ständig fortschreitende Wahrheit der Predigt ist stets auf der Suche nach einer Treue, die dennoch schöpferisch sein soll, verlangt der französische Philosoph. In diesem Prozeß schreitet jede Erscheinungsform des menschlichen Selbstbewußtseins ihren eigenen Weg. Die Funktionen von Kunst und Religion überschneiden sich konkret und zeitbedingt. Die Untersuchung ihrer beiderseitigen Korrelation muß darum in einem breiteren Rahmenezusammenhang stattfinden. **Die Einbeziehung des ganzen phänomenologischen Kontextes, der Zivilisation und Kultur** ist auch im Fall der historischen Einzelanalyse von Kunst- und Religionserscheinungen unbedingt notwendig.

ANMERKUNGEN

[1] „Wo die Geschichte nach dem 'Wie war es?' fragt, fragt die Phänomenologie 'Wie verstehe ich es?'; wo die Philosophie die Wahrheit und die Wirklichkeit untersucht, gibt sich die Phänomenologie zufrieden mit den Gegebenheiten, ohne sie näher auf ihren Wahrheits- oder Wirklichkeitsgehalt hin zu prüfen. Wir beabsichtigen also nicht, kausale Relationen nachzuspüren, sondern suchen die verständlichen Zusammenhänge.“ (Gerd van der LEUW: *Vom Heiligen in der Kunst*. Gütersloh 1957, S. 18).

[2] G. van der Leuw, op. cit., S. 104.

[3] Karl KERÉNYI: *Antike Religionen*. Wiesbaden 1971, S. 103.

[4] Emil UTITZ: *Die Altgriechische Kunsttheorie als Einleitung in die europäische Ästhetik*, in: *Dějiny estetiky*. Praha 1968, S. 85-98.

[5] K. Kerényi, op. cit. (Anm. 3), S. 74.

[6] Günter RÜSTOW: *Religionen und ihre Denkmäler in Köln*. Römisch-Germanisches Museum der Stadt Köln. Köln 1979, S. 51.

[7] André GRABAR: *Die Malerei im frühen Mittelalter*. Gütersloh 1965, S. 37.

[8] Ernst H. GOMBRICH: *Wertprobleme und mittelalterliche Kunst*, in: *Meditationen über ein Steckenpferd*. Wien 1973, S. 139.

[9] Heinrich LÜTZELER: *Die christliche Kunst des Abendlandes*. Bonn 1932, S. 138-139.

[10] Oleg GRABAR: *Die Entstehung der islamischen Kunst*. Köln 1977, S. 88.

[11] *Bilder sind nicht verboten. Eine Ausstellung anlässlich des 87. Deutschen Katholikentages in Düsseldorf*. Düsseldorf 1982, S. 112.

[12] Heinrich STRAUSS: *Die Kunst der Juden im Wandel der Zeit und Umwelt*. Tübingen 1972, S. 54.

[13] Paul CLAUDEL: *Von Sichtbaren und Unsichtbaren*. München 1962, S. 24, 26.

[14] Instructio des Heiligen Offiziums über die sakrale Kunst, Rom 1952 und andere Dokumente, in: Anton HENZE: *Das christliche Thema in der modernen Malerei*. Heidelberg 1965, S. 291-304.

[15] Heinrich LÜTZELER: *Christliche Bildkunst der Gegenwart*. Freiburg 1962, S. 6 (in der Slowakei publiziert – H. Lützel: *Úvod do filozofie umenia*. Martin 1944).

[16] Wieland SCHMIED (Hrsg.): *Zeichen des Glaubens. Geist der Avantgarde. Religiöse Tendenzen in der Kunst des 20. Jahrhunderts*. Berlin 1980, S. 197.

[17] H. Lützel, op. cit. (Anm. 15), S. 28.

[18] A. Henze, op. cit. (Anm. 14), u.a.

[19] Lothar SCHREYER: *Christliche Kunst des XX. Jahrhunderts*. Hamburg 1959, S. 75.

[20] Einige Überlegungen zur kubistischen Malerei. – P. Claudel, op. cit. (Anm. 13), S. 189-201.

[21] Werner HOFMANN: *Zu einer Theorie der Kunstgeschichte*, in: *Bruchlinien. Aufsätze zur Kunst des 19. Jahrhunderts*. München 1979, S. 11-18.

[22] Hans SEDLMAYR: *Verlust der Mitte*. Neuaufl. West-Berlin 1955, S. 156.

[23] Mircea ELIADE: *Die Sehnsucht nach dem Ursprung*. Wien 1973, S. 87.

[24] *Tantra. Philosophie und Bildidee. Aspekte zeitgenössischer indischer Kunst*. Kunstmuseum der Stadt Düsseldorf. Januar 1984, Katalog S. 13 u.a.

[25] Heinrich ZIMMER: *Kunstform und Yoga im indischen Kultbild*. Berlin 1926, Neuaufl. Frankfurt a. Main 1976, S. 23.

[26] „Unsere Zeit indes kennt eigentlich keine andere Art der Mitteilung als jene mäßige: das Dozieren. Man hat schon vergessen, was existieren heißt...“, notiert sich 1850 in Kopenhagen Sören Kierkegaard (*Einübung im Christentum*, Neuaufl. Regensburg 1951, S. 128).

[27] Daisetz Taitaro SUZUKI: *Der westliche und der östliche Weg*. Frankfurt 1957, S. 60. Ausführlicher: Rudolf OTTO: *West-östliche Mystik*. 3. Aufl. München 1971. *Zum Meister Eckhart, bibliographisches Verzeichnis*. Ernst Soudek, Stuttgart 1973.

[28] Franz MARC: *Schriften*. Neuaufl. Köln 1979, S. 118.

[29] Paul KLEE: *Tagebücher 1898-1918*. Köln 1957, S. 360.

[30] Alexej Jawlensky 1864-1941. Städtische Galerie in Lehnbachhaus. München 1983, S. 117.

[31] Emil NOLDE: *Jahre der Kämpfe*. Flensburg 1949, S. 106.

[32] Paul TILLICH: *Systematische Theologie II*. Stuttgart 1977, S. 99.

[33] Karl RAHNER: *Strukturwandel der Kirche als Aufgabe und Chance*. Freiburg im Breisgau 1972, S. 100.

[34] „Sobald die Forderung nach *einer* Wahrheit als Aufgabe der Zivilisation in die Geschichte eindringt, haftet ihr sogleich das Mal der Gewaltsamkeit an; denn immer will man den Kreis zu früh schließen. Die verwirklichte Einheit des Wahren ist gerade die Ur-Lüge.“ (Paul RICOEUR: *Geschichte und Wahrheit*. München 1974, S. 165).

Umenie a náboženstvo. Oprávnenosť otázky zdroja a funkcií

(Resumé)

Ťažko povedať, že ide iba o náhodu, ak zistíme, že to, čo sa mnohознаčne nazýva súčasným umením sa rodí paralelne s nástupom novodobej fenomenológie náboženstva. Analogicky s prvými programatickými prejavmi avantgardy (Kandinsky, Malevič, Kupka, Mondrian, Duchamp a iní) vychádza v roku 1912 v Nemecku Schmidtova synteticky koncipovaná encyklopédia „Pôvod božskej idey“. V tom istom roku sa vo Francúzsku hlási o slovo Émile Durkheim a v Taliansku Raffaele Pettazzoni, inštalujú sociologicky a antropologicky podloženú a na základe faktov budovanú vedu o náboženstve ako razantnú a metodologicky plne samostatnú disciplínu. Čiasto evolucionistické teórie Frazera, Malinowskeho, Tylera, Jamesa a iných etnografov, kotviace ešte v pozitivizme 19. storočia, nadobúdajú tu celostnú a systematickú podobu.

Ak povieme, že v tom istom roku má premiéru i Husserlova fenomenológia, vychádzajú Jungove „Libidózne premeny a symboly“, ale najmä – čo je z hľadiska našej štúdie podstatné – povedľa už rozvinutej viedenskej umeleckohistorickej školy (od Wickhoffa k Dvořákovi), hlási sa o slovo i dopĺňajúca metodológia Aby Warburga. Prvé porovnávacie štúdie z novo budovanej vedy o náboženstve (Max Müller) sa opierajú bohato o materiál z dejín kultúry a poukazujú na medzičasom zabudnuté starobylé umelecké prejavy. Tak či onak, pôda je takto zrelá i pre syntetickú či všeobecnú umenovedu, na pôde pražskej Karlovej univerzity programovo ohlásenú v tom istom roku M. Dessoirem a E. Utitzom.

Ide o to, že nové metodologické prístupy k syntetickým kultúrnym fenoménom vyžadujú vychádzať – nie tak, ako to bolo doteraz, izolovane, iba zo samotných religióznych, kulturologických, etnologických a estetických faktov, ale i z ich črtajúceho sa už súhrnu. Nie teda bezprostredne a zo stredu, ale – tak povediac – pozorovateľsky zo strany, alebo ešte lepšie: zo všetkých možných strán.

Pri takomto prístupe je inšpiratívne predovšetkým systematické porovnávanie náboženstva a umenia, dvoch azda najstarších podôb historického povedomia ľudstva.

Priekopníkom tohto prístupu je v prvej línii Rudolf Otto a jeho bezprostredný pokračovateľ Gerard van der Leuw. Východiskom je tu analýza mytológie ako východiskovej podoby oboch, neskoršie oddelených kultúrnych javov. Hudba, tanec, divadlo a výtvarný prejav sú po tisícročia i niečím (viac a menej) iným, než je „umenie“. V starom Grécku a v helenizme podnietené osamostatnenie umenia a náboženstva je v stredoveku zahatané. Datovanie svojskosti estetiky do 11. storočia (van der Leuw) nevystihuje dnešný aspekt formulácie problematiky. Estetika sama o sebe nie je riešením problematiky. Estetické prejavy sú prítomné i v klasických monoteistických náboženstvách, umocňujúc ich psychologickú pôsobivosť. Povedľa kresťanstva, možno tieto symbiotické prejavy nájsť predovšetkým vo fundamentálnych náboženstvách Ázie.

Kľúčovým sa tu takto javí na osamostatnenie programová moderna či avantgarda, objavujúca sa na scéne v pripomenutom už roku 1912. Jej priekopníci (povedľa vyššie spomenutých autorov, najmä neskorší surrealisti) sú nositeľmi ak už nie priamo náboženských, tak zjavne metafyzických (v žiadnom prípade však nie izolacionistických) tendencií pri výklade umenia. Moderna či avantgarda je takto skúšobným kameňom nosnosti všeobecnej teórie umenia, ale v istom zmysle aj filozofie a dejín kultúry, ako i hlbinej psychológie a mnohých iných, paralelne sa s výtvarnou modernou rozvíjajúcich vedec-kých disciplín. Napriek metodologickému pátosu tvorby prvých priekopníkov avantgardy, k nimi želanej symbióze umenia a viery nedochádza. Umelecké hľadania a experimenty nenachádzajú masovú podporu. Klasické náboženstvá zostávajú voči moderne ľahostajné. Nielen podpora a pochopenie, ale i priame ataky na umeleckú

súčasnosť (Maritain, Huysmans, Claudel, Sedlmayr a iní) sú formulované pomimo rámca oficiálnej cirkevnej dogmatiky.

Štúdia poukazuje na niektoré kauzálne a fenomenologické zdroje vzájomného nepochopenia medzi teológmi, psychológmi a klasickými dejepiscami umenia na jednej strane a medzi radikálnou, ustavične experimentujúcou modernou na strane druhej. Ide tu predovšetkým o dožívanie tradičného europocentrizmu v politike, kultúre a v spoločenských vedách. Dôverne nám známe židovskokresťanské (náboženské a iné) východiská sú len jednými z mnohých. Novo nám už dnes prístupné obyčaje a kultúrne prejavy jednotlivých kmeňov a národov Ázie a Afriky, ale aj kultúra tzv. primitívov z Oceánie, osvetľujú zdroje náboženstva a umenia z nových štruktúrnych a

funkčných pozícií. Spontánny ohlas tejto tvorby v umení avantgardy môže tu byť pre kultúru a vedy ako celok príkladný.

Neschopnosť prijať nové inšpiratívne impulzy poukazuje i na ustrnutosť a zoschematizovanie pôvodne živých náboženských predstáv. Pôvodne v starých časoch vari na všetkých kontinentoch existujúci obojstranný živý dialóg a principiálna otvorenosť všetkých foriem kultúrneho bytia (tzv. teória a prax) sú aj v súčasnosti nevyhnutné. Pokiaľ ide o súčasné umenie, sú tu už v päťdesiatych rokoch podnikané prvé exkurzie do sveta zen-budhizmu (John Cage, potom Robert Rauschenberg a iní) v rôznych svojich podobách vari symptomatické. Umenie je tu predbojovníkom novej teológie (Paul Tillich), nedogmatickej viery a iných expandujúcich podôb súčasnej vedy a kultúry.

**A little known painting *Venus*
from the collection of the Slovak National Gallery
(Gillis Coignet reconsidered)**

Ingrid CIULISOVÁ

The Slovak National Gallery in Bratislava includes in its collection the painting *Vanitas* (SNG Bratislava, inv. no. O 5800; oak, oil, 123 x 94 cm; signed „G. Congnet“) purchased from private hands in 1981. In spite of being of a fine quality we cannot find any serious remarks concerning this painting in the relevant art historical literature of Slovakia, nor in the relevant international literature. We can therefore only suppose that it was probably dr. Karol Vaculík who, after consultation with specialists, classified this signed painting as the work of Flemish painter Gillis Coignet.

The Bratislava painting refers to perhaps one of the most favorite masterpieces of Titian (Tiziano Vecellio, c. 1490-1575) *Venus with Mirror* of around 1560, which is regarded as a work of superior quality and moreover this is the only version that is recognized as the product of Titian's hand alone.¹ We can see on Titian's painting of Venus sitting on a bed with one hand on her breast, while with the other she pulls about her a wrap of velvet lined with fur in a gesture of modesty recalling Roman „*Venus Pudica*“ once owned by the Medici and now in the Uffizi in Florence. Venus is absorbed in looking at her own reflection in the mirror held up in the right section of the composition by one cupid, while a second cupid offers her a coronet of flowers. The theme Venus with a mirror was one of the most popular secular subjects painted by Titian and we know of numerous versions, studio replicas, and contemporary copies that use the Titian composition.

Gillis Coignet (Coingnet, Congiet, Congnet, Quinget, 1542 Antwerp – 27.12.1599 Hamburg) was one of the Low Country's painters fascinated by Titian's paintings. He painted several variants of *Venus with Organist* and was familiar with

some of the variants of Titian's subject *Venus with a Mirror* as well.² Probably the mentioned Titian painting was used by Coignet as the prototype for his painting *Venus with a mirror* of 1579 formerly preserved in Kassel.³ The Kassel work and the Bratislava painting are closely related to each other. The Bratislava panel is similar in shape, dimensions and material to Coignet's Venus with mirror from Kassel. Like the Kassel panel, it presents Venus still seated in a lax pose (probably on a bed) and raising one hand to her breast. However, in contrast to Kassel's work Venus in the Bratislava painting does not draw her fur-lined robe across her lap in the pose like Titian's goddess echoing classical „*Venus Pudica*“. This detail distinguishes the Bratislava work from all the known analogies following the Titian prototype. It is a string of pearls that she holds in her left hand, pulling it from a reed basket, which stands on a table in the left corner of the painting. Nor does the Bratislava composition have a mirror held aloft by Cupid standing on a bed, and in comparison with the Kassel painting and Titian's work the figure of Venus is reversed. But there are also other smaller differences. The head of Venus from the Bratislava painting is decorated with a pearl diadem as well as by a gauzy veil, which is slipping off and is held on by the goddess's right hand. In comparison with the Kassel work only the one hand of Venus is decorated with a bracelet. The velvet garments lined with fur and glittering embroidery, which Venus is wearing in the Bratislava painting, is similar to the Kassel work.

The Bratislava painting is a part of the permanent exhibition of the Netherlandish painting of the Slovak National Gallery where it is pre-

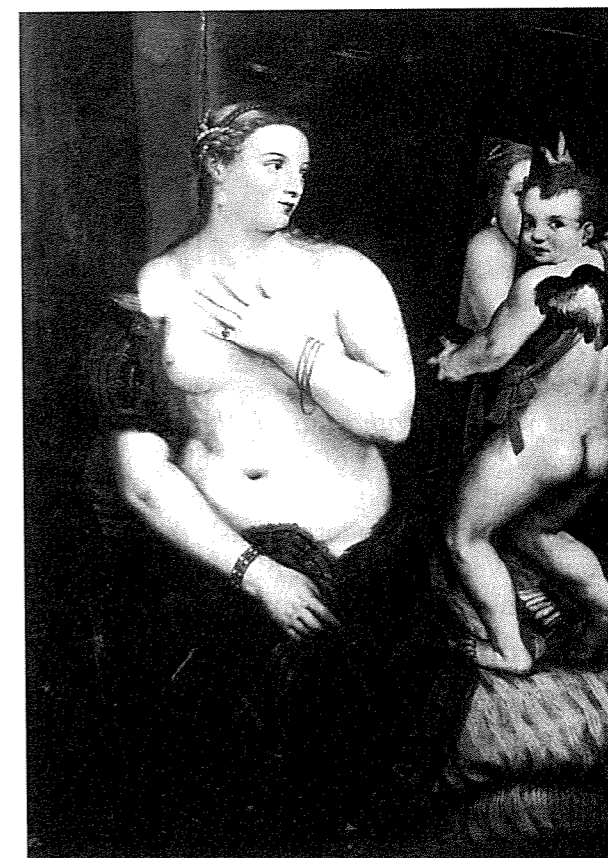
sented as *Vanitas*. The oeuvre of Gillis Coignet as it has been evaluated up to now includes the painting with this theme. This Coignet work of 1595 is preserved in the Musée du Baron Gérard in Bayeux and it is entitled *Vanitas Vanitatum et omnia Vanitas*.⁴ We can see here the same type of woman in a similar position and making a gesture with her left hand recalling the Bratislava piece. On the other hand the iconography of the painting exhibited in the Slovak National Gallery in Bratislava still relates to Titian and to works of his school.

We have already mentioned the fact that it was Titian who revived the antique scheme of the *Toilet of Venus* and popularized it, and that Titian's versions of this theme gave rise to numberless copies and reworkings. However, proba-

bly the only variant of *Venus Alone at Her Toilet* from Franchetti's collection Ca' d'Oro in Venice⁵ presents this subject with the omission of the Cupid as we can see it on the Bratislava painting. However, the whole composition of the painting from the Franchetti collection does not reach the bravura of the Bratislava work and it is only an iconographical aspect and relations to Titian's model that link both paintings. Of course, we cannot definitively exclude the possibility that there have been some variant done by the master himself that is close to the Bratislava one. In fact, Coignet was familiar with Titian's works. One can draw attention to the reed basket standing on the table in the left lower corner of the picture's composition. We can see a similar one on the Titian painting *Madonna and*



1. G. Coignet: *Venus* (SNG Bratislava)



2. G. Coignet: *Venus with a mirror*, 1579 (formerly Staatliche Gemäldegalerie, Kassel)



3. Titian (studio): Toilet of Venus (Baron Franchetti's collection, Venice)

Child with St. Catharina of Alexandria and a Shepard („Madonna of the Rabbit“) of around 1530.⁶

Whether we consider seriously the Bratislava painting Venus as a work of Gillis Coignet we have mentioned here other works related to Coignet: a painting *The Death of Cleopatra* ascribed to Coignet as well as a Rafael Sadeler engraving after Gillis Coignet with the same subject.⁷ On the painting *The Death of Cleopatra* we can find a similar composition of a female head. Although the quality of the goddess's head of the Bratislava painting cannot be denied, in comparison with a female head from the work *The Death of Cleopatra* it seems to be a little schematic. We

emphasize this aspect above all because of some slight differences between the soft warm incarnate of Venus body on the one hand, and the incarnate of her head on the other hand. Moreover the composition of the painting *The Death of Cleopatra* shows – similar to the Bratislava work – a small table or chair with a reed basket, which is situated in the lower down corner.

The general color scheme of the Bratislava painting built on an interaction and richness of warm brown, red and green tones refers to Titian's masterpieces. The embroidery of Venus's velvet garment and her glittering jewelry provide color contrasts. The only slight exception, perhaps, is a tonality of an incarnate of a Venus's face with a hint of rose that has already been mentioned. We stress this fact once again because according to van Mander, the artist often passed off the work of his pupils as his own, after adding only a few brushstrokes himself.⁸ The technical analysis of the Bratislava painting should eventually clarify certain disproportions between the manner in which are the Venus head and body were modeled, and to give an answer on, whether or not the Bratislava painting is indeed a work made by one hand as well.

The Titian's prototype *Venus with a mirror* has survived at the studio of Gillis Coignet. It is confirmed by the painting *Venus and Cupid with a mirror* completed in 1610 by one of Coignet's pupils, Cornelis Cornelisz van Haarlem (1562-1638) at least.⁹ Though Cornelis could not possibly have known of the Italian original, some of Coignet's versions done after Titian could have given him an impression of the Titian manner. But there is no doubt that Titian's invention served Gillis Coignet as well as Cornelis Cornelisz as an iconographical prototype.

The known facts do not tell us much about the data about completing the Bratislava painting. We know that Coignet in 1561 became a free master in the Antwerp Guild of St Luke and shortly afterwards he traveled to Italy. In 1568 he was registered as a member of the Accademia



4. G. Coignet: Vanitas, 1595 (Musée Baron Gérard, Bayeux)

in Florence but he must have returned to Antwerp in 1570, for between that year and 1585 his name appears in the register of the city's Guild of St Luke.¹⁰

In spite of being still the variant dependent on the famous Titian prototype, the Bratislava Venus appears to be more manieristic than the lost Kassel painting and stylistically closer to the Coignet *Vanitas* from Bayeux. It seems, that the Bratislava work of Gillis Coignet's Venus has probably been done in the same period as his work *Vanitas*, namely in the 1590s.¹¹

I would like to express my gratitude to Ursula Härting, Fiona Healy and Eric J. Sluijter for their kind assistance.



5. G. Coignet: Death of Cleopatra (private collection)

NOTES

[1] The most detailed treatment yet of this painting is in Filippo PEDROCCO: *Titian. The Complete Paintings*. London 2001, cat. 218.

[2] It is known that the Washington painting *Venus with a Mirror* was in Titian's studio up to his death in 1576 kept by the old master for himself, perhaps because he was especially fond of it or because it was used as a model for autographed replicas. – F. Pedrocco, *ibid.*, p. 261; Also presented in detail in Harold H. WETHEY: *The painting of Titian, III. The mythological and Historical Paintings*. London 1975, p. 68-70.

[3] Gillis Coignet, *Venus with a mirror*; oak, oil, 139 x 96 cm; inscribed mirror wise: „Congnet fecit 1579“; formerly Kassel, Staatliche Gemäldegalerie, lost during World War II. – Oscar EISENMANN: *Katalog der Königlichen Gemälde-Galerie zu Cassel*. Cassel 1888, p. 291-292. The most detailed account so

far on the painting is in: Stephan POGLAYEN-NEUWALL: *Titian's Pictures of the Toilet of Venus and their Copies*. The Art Bulletin, Vol. XVI, 1934, No. 4, p. 383. See also Hugo von KILÉNYI: *Ein wiedergefundenes Bild des Tizian. Studie*. Budapest 1906, pp. 12, 27-28. In a view of an iconography see: Eric J. SLUIJTER: *Venus, Visus en Pictura*, in: Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek, V. 42-43/1991-1992, Zwolle 1993, p. 385, pl. 79. Sluijter has treated images of Venus in the context of the 16th century discussion of female nudes and Sight. For more recent general insights on the problem of Venus in the Netherlandish art it is useful to compare: Fiona HEALY: *Die Venus in der niederländischen Kunst des 16. und 17. Jahrhunderts*, in: *Faszination Venus. Bilder einer Göttin von Cranach bis Cabanel*. Catalog of an exhibition, Wallraf-Richartz-Museum Köln, ed. by Ekkehard Mai. Gent 2000, p. 114-129.

[4] *Allegory of Vanitas*, oil, canvas, 200 x 159 cm, „G. Coignet inv. et fe. in Hamborch 1595,; Inv. nr. 20342. – Arnauld BREJON DE LAVERGNÉE, Jacques FOUCAIT, Nicole REYNAUD: *Écoles flamande et hollandaise. Catalogue sommaire illustré des peintures du Musée du Louvre*. Paris 1979, p. 41. Now Bayeux, Musée Baron Gérard. – *Les Vanités dans la peinture au XVII^e siècle*. Caën 1990 (catalogue by Alain Tapié); – Sylvie BÉGUIN: *Quelques remarques à propos des échanges entre la Flandre, Rome, Fontainebleau et Paris*, in: Fiamminghi a Roma 1508-1608. Atti del Convegno Internazionale. Bruxelles 24-25 febbraio 1995. Bollettino d'Arte, 1997, ed. Nicole Dacos, p. 240-243, pl. 15.

[5] *Venus Alone at Her Toilet*, Venice, Ca' d'Oro, Baron Franchetti's collection; canvas, 115 x 84 cm. – *S. Poglayen-Neuwall*, op. cit. (note 3), p. 371, pl. 133. The influence of Titian on the Netherlandish art has been thoroughly examined by Berth W. MEIJER: *Titian and North*, in: *Renaissance Venice and the North: crosscurrents in the time of Dürer, Bellini and Titian* (B. Aikema, B. L. Brown, eds.) London 1999, p. 498-505.

[6] *Madonna and Child with St. Catharina of Alexandria and a Sheperd*; Paris, Musée du Louvre. – See: *F. Pedrocco*, op. cit. (note 1), p. 147, cat. 85.

[7] To the painting *The Death of Cleopatra* see an auction catalogue, Paris-Drouot, 11-12/1991, nr. 44, p. 34; here as a scho-

ol of Abraham Bloemaert. Technical data: canvas, oil, 116 x 102 cm. – Ad. MESKENS: *Familia Universalis: Coignet. Een familie tussen wetenschap en kunst*. Antwerpen 1998, pl. 24, p. 176.

[8] Carel van MANDER: *Le livre des peintres* (ed. Henri Hy-mans). Paris 1979, p. 71: „On blâme avec plus de raison Coignet d'avoir vendu les copies des ses élèves comme des oeuvres de sa main lorsqu'il y avait fait quelques retouches...“; – See also Karel Van MANDER: *The Lives of the Illustrious Netherlandish and German Painters*. Ed. Hessel Miedema. Vol. V. Davaco Doornspijk 1998.

[9] *Cornelis Cornelisz van Haarlem, 1562-1638: A monograph and catalogue raisonné* (Pieter J. J. van THIEL). Doornspijk 1999, cat. 181, p. 365.

[10] About Coignet' works see: Jacobo OLLERO BUTLER: *Gillis Coignet y otros pintores flamencos del siglo XVI en un retablo de Santa Maria de la Redonda de Logroño*. Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte, Vol. I., 1989, pp. 97-102; – Ad. MESKENS: *Enkele biografische gegevens over Gillis I Coignet alias Gillis met de Vlek*. Oud Holland 110, 1996, p. 142-144; – Ad. Meskens, op. cit. (note 7), p. 31-51; – *The Dictionary of Art*, Vol. 7, London – New York 1996, p. 708; – *Saur Allgemeines Künstler-Lexikon. Die Bildenden Künstler aller Zeiten und Völker*, Bd. 20. München – Leipzig 1998, p. 179-180. A more recent treatment of Coignet's work are J. UBBENS: *Gillis Coignet (1542/43-1599). Europees schilder aan het einde van de 16de eeuw*. Doctoralscriptie Rijksuniversiteit Utrecht 1992; – Hessel MIEDEMA: *Dido Rediviva, of: Liever Turks dan Paaps. Een opstandig schilderij door Gillis Coignet*. Oud Holland 108, 1994, p. 79-86; – Hessel MIEDEMA: *Not een schilderij van Gillis Coignet: Judith toont het hoofd van Holofernes aan de inwoners van Bethulie*. Oud Holland 109, 1995, p. 143-151.

[11] Finally it should be added that the Bratislava painting has not been restored yet since its purchase in 1981. It is expected that during the restoration new facts might come to a light.

Reproductions: 2, 3 – S. Poglayen-Neuwall (note 3); 4 – S. Béguin (note 4); 5 – Ad. Meskens (note 7);

Málo známy obraz Venuša zo zbierok SNG

(Resumé)

V zbierkach Slovenskej národnej galérie v Bratislave sa nachádza obraz *Vanitas* (inv. č. 0 5800, dub, olej, 123 x 94 cm; signovaný „G. Congnet“), zakúpený zo súkromnej zbierky roku 1981. Napriek tomu, že ide o kvalitnú malbu, slovenská ani zahraničná umeleckohistorická spisba sa o tomto obraze podrobnejšie nezmieňuje. Môžeme iba predpokladať, že to bol dr. Karol Vaculík, dlhoročný riaditeľ SNG, kto po konzultácii so zahraničnými špecialistami atribuoval túto signovanú malbu flámskemu maliarovi Gillisovi Coignetovi. Bratislavský obraz odkazuje k majstrovskému dielu Tiziana (Tiziano Vecellio, okolo 1490-1575) *Venuša so zrkadlom*. Téma Venuše so zrkadlom patrila k Tizianovým najobľúbenejším a súčasná umelecko-historická spisba reflektuje početné verzie, dielenské repliky a súveké kópie tohoto Tizianovho diela.

Gillis Coignet (Cogniet, Congiet, Congnet, Quinget, 1542 Antverpy – 27.12.1599 Hamburg) patril k tým nizozemským maliarom, ktorých Tizianove obrazy fascinovali. Príkladom toho je aj jeho obraz *Venuša so zrkadlom* z roku 1579 (pôvodne Kassel, Staatliche Gemäldegalerie, stratený počas druhej svetovej vojny). Kasselský obraz je bratislavskej malbe v mnohom blízky. Spája ich formát, rozmery, materiál i technológia, ktorou v oboch prípadoch bola olejomalba na dubovom dreve. Od kasselského obrazu, ale aj od všetkých ostatných známych verzií obrazov *Venuša so zrkadlom*, maľovaných podľa spomínanej Tizianovej predlohy, sa však bratislavská malba odlišuje jedným kompozičným detailom. Venuša na bratislavskom obraze si nepritahuje zamatový plášť v geste cudnosti, odkazujúcemu k známej antickej *Venus Pudica* (dnes zbierky Uffizi, Florencia), ale drží v ľavej ruke šnúru perál.

Bratislavský obraz je súčasťou expozície nizozemského umenia Slovenskej národnej galérie a prezentuje sa tu ako *Vanitas*. Dielo Gillisa Coigneta, ako bolo doposiaľ zhodnotené, zahŕňa malbu s touto témou, vyhotovenú roku 1595, v súčasnosti v zbierkach Múzea baróna Gerarda vo

francúzskom Bayeux. Žena na tomto obraze drží v ľavej ruke korunu a jej gesto bezprostredne evokuje bratislavskú kompozíciu. Obraz z Bayeux však už nemožno spájať s Tizianovou *Venušou so zrkadlom*. Z tohoto hľadiska je bratislavskému obrazu ikonograficky podstatne bližšia práca Tizianovej dielne *Venušina toaleta* (zbierka baróna Franchettiho, Ca' d'Oro, Benátky), ktorej kompozícia, podobne ako bratislavská, už postráda dvojicu kupidov so zrkadlom. O tom, že Coignet bol skutočne obdivovateľom Tizianových prác, svedčí na bratislavskom obraze aj taký detail, akým je trstený košík, nachádzajúci sa v ľavej dolnej časti jeho obrazovej kompozície. Podobný môžeme vidieť na Tizianovej malbe *Madona a dieťa so sv. Katarínou Alexandrijskou a pastierom* (zbierky múzea Louvre).

Ak v prípade bratislavského obrazu uvažujeme nad Coignetovým autorstvom, musíme v tomto kontexte spomenúť aj ďalší z obrazov tohoto autora – olejomalbu *Smrť Kleopatry* (súkromná zbierka). S bratislavským dielom ju spája najmä analogická typológia ženskej hlavy a spôsob jej kompozičného napojenia. Zároveň je však potrebné upozorniť na skutočnosť, že hlava Venuše z bratislavského obrazu je v porovnaní s hlavou Kleopatry schematickejšia. Badateľný je aj istý rozdiel v modelácii a typológii inkarnátu tváre a inkarnátu tela na bratislavskom obraze. Tento fakt je dôležitý najmä preto, že podľa Van Mandera, Coignet často predával diela svojich žiakov ako svoje vlastné, pridajúc k nim iba niekoľko ťahov štetcom.

Bratislavský obraz nebol od zakúpenia do zbierok SNG reštaurovaný. Možno očakávať, že reštaurovanie, technická analýza a celkové technologické vyhodnotenie tohoto diela prinesú v budúcnosti nové poznatky a s definitívnou platnosťou ukážu, či je obraz *Venuša* dielom jednej ruky. Známe písomné údaje neumožňujú datovať vznik tohoto Coignetovho diela. Vzhľadom k úzkej štýlovej afinite s obrazom *Vanitas* z Bayeux sa domnievam, že k tomu došlo v deväťdesiatych rokoch 16. storočia.

L'Europe des Anjou. Aventure des princes angevins du XIII^e au XV^e siècle

Milan TOGNER

Pod patronátom dokonca piatich prezidentov – francúzskeho, talianskeho, poľského, maďarského a chorvátskeho – bola 15. júna 2001 v pôsobivom prostredí opátstva vo Fontevraud otvorená výstava *L'Europe des Anjou*, dokumentujúca vyše dve storočia vlády tohto významného rodu. Umiestnenie nepochybne významnej výstavy mimo veľké centrá malo svoje dobré dôvody. Okrem prirodzene pôsobiacej atmosféry stredovekého opátstva, založeného v roku 1101, je *l'Abbaye royale de Fontevraud* nekropolou kráľov z rodu Plantagenetovcov a teda aj Anjouovcov. Je to miesto posledného odpočinku osobností, ako boli kráľi Henrich II. Plantagenet, Richard Lvie srdce a ďalších známych postáv západoeurópskych dejín. Mimochodom, ročná návštevnosť sa tu pohybuje okolo 170 tisíc turistov z celého sveta.

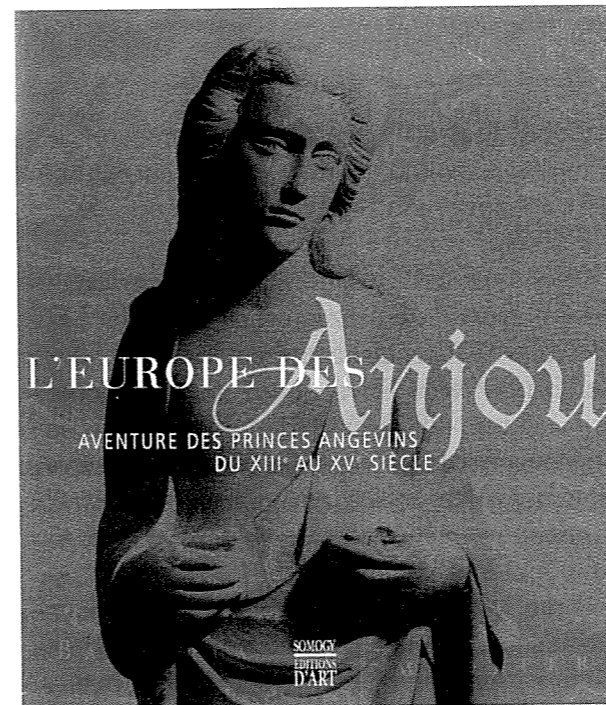
Vlastná výstava, organizovaná za komisariátu popredného francúzskeho medievalistu Guy Massin le Goffa, hlavného konzervátora departementu Maine-et-Loire, bola rozdelená do troch základných okruhov. Prvý, venovaný neapolskej vetve anjouovského rodu, predstavil na exponátoch predovšetkým výtvarnej povahy mimoriadnu a vysokú úroveň výtvarnej kultúry na neapolskom dvore – sochy Tina di Camaiana, Pacio Bertiniho a ich okruhu, transfery fresiek z dielne Pietra Cavalliniho alebo Niccola di Tommaso, tabuľové maľby Giovanniho Barrile, Roberta d'Oderisia, Simone Martiniho (*Sv. Ladislav Uhorský*, Altomonte, Museo Civico), Lippo a Andrea Vanniho a najmä iluminované rukopisy z 13. a 14. storočia neapolskej, prípadne avignonskej proveniencie. Druhá časť výstavy bola venovaná vláde Anjouovcov v strednej Európe, teda predovšetkým v stredovekom Uhorsku a

Poľsku. Popri významných importoch talianskych maliarov v službách anjouovského dvora (Paolo Veneziano) a pomerne rozsiahleho súboru kamenných fragmentov z Pilisszentkeresztu, Visegrádu a Budapešti, tvorilo hlavnú náplň umelecké remeslo. Pre nás je zaujímavé, že sa tu objavila relikviárová busta z Trenčína a cibórium zo Spišského Hrušova – v oboch prípadoch dnes umiestnené v Magyar Nemzeti Múzeum – a pri spišskohrušovskom cibóriu dokonca s označením autora *Orfèvre slovaque(?)*. Zrejme dva najvýznamnejšie rukopisy, Anjouovské legendárium a Uhorská obrázková kronika boli z pochopiteľných dôvodov vystavené iba vo faksimíliach. Aj táto časť bola doplnená množstvom archívneho – listinného, topografického a numizmatického materiálu. Tretia časť, príznačne nazvaná *La fin d'un rêve européen* – koniec európskeho sna, bola venovaná posledným Anjouovcom v 15. storočí a najmä historickej, alebo skôr historizujúcej odozve v novšej dobe, zvlášť v 19. storočí. Celá expozícia bola symbolicky ukončená prezentovaním skutočných bronzových dverí z neapolského Castel Nuovo, monumentálnej brány, ktorá umožňovala prístup do tzv. anjouovského donjonu, bohato zdobenej reliéfnou výzdobou, s množstvom liatych reliéfov s bojovými námetmi a s práve tak výrazne badateľnými stopami skutočných bitiek a vojnových poškodení.

Architektonickým riešením triezva, ale pôsobivá expozícia, umiestnená v refektárii opátstva prezentovala 217 exponátov z radu európskych krajín. Pomerne často boli vystavené repliky a faksimílie. Citeľne chýbali tie najvýznamnejšie artefakty, dokumentujúce špičkovú úroveň najmä výtvarnej kultúry anjouovského dvora tak v nea-

poľskom a avignonskom prostredí, ako aj v strednej Európe. Zväčša sa však jedná o artefakty mimoriadnej hodnoty, ktoré sa proste nepožičiavajú, ako tabuľa Simone Martiniho s námetom *Sv. Ludovít korunuje svojho brata Róberta* (Neapol, Museo di Capodimonte), *Oltár kráľovnej Alžbety* (New York, Metropolitan Museum of Art), *Cestovný oltárik kráľa Róberta* (Brno, Moravská galéria), *Biblia z Malines* (Louvain, Université catholique) a ďalšie, prípadne o artefakty ako sú fresky, architektonické pamiatky, sochy späté s architektúrou a pod. Tento čiastočný handicap eliminuje sprievodný katalóg k výstave, značne rozsiahly, štrukturovaný rovnako ako celá výstava do troch základných okruhov.¹ Na textoch sa autorsky podieľa 87 historikov – medievalistov a historikov umenia zo všetkých piatich krajín, ktoré sa na príprave výstavy účastnili, spolu s ďalšími špecialistami na danú problematiku z celej Európy a USA. Zastúpené sú príspevky a rozsiahlejšie štúdie od autorov, ktorí v rade iných príležitostí preukázali dôvernú znalosť anjouovskej problematiky, často s novým pohľadom a s prihliadnutím na obme-

dzený priestor katalógového príspevku, aj so sumarizujúcim a syntetizujúcim pohľadom. Takým je príspevok Pierluigiho Leone de Castrisa, autora dnes základného diela o maliarskej produkcii neapolského anjouovského dvorského prostredia,² venovaný rovnakej téme, zasvätené štúdie Miljenko Jurkoviča a Nevena Budaka k anjouovskej vláde a umeniu na území Chorvátska či Przemyslava Mrozowskeho, hodnotiaceho pôsobenie anjouovskej dvorskej kultúry v Poľsku. Štyri pomerne rozsiahle príspevky maďarských historikov a historikov umenia sú venované takmer storočnej vláde Anjouovcov v stredovekom uhorskom štáte. Kým Sándor Csernus,³ profesor szegedskej univerzity, sa zameral skôr na dynastickú a historickú tématiku, príspevok Pála Engela⁴ z budapeštianskej univerzity je kvalifikovanou sondou do ekonomickej, urbanizačnej a spoločenskej problematiky anjouovskej vlády v Uhorsku. Pre nás má však hlavný význam štúdia Ernő Marosiho.⁵ Je samozrejme venovaná umeniu na dvore uhorských Anjouovcov, podobne ako ikonograficky zameraná štúdia Bélu Zsolt Szakácsa, venovaná rozboru kultu svätcov a ich zobrazení v ilumináciách Anjouovského legendária.⁶ Marosiho text v pochopiteľnej stručnosti mapuje všetky dôležité a významné artefakty na pozadí historických skutočností, uvádza formujúce vplyvy neapolského prostredia, činnosť talianskych umelcov v Uhorsku a ich odozvu v domácom prostredí. Prirodzene, jedná sa len o prehľad, bez možnosti hlbšieho a detailnejšieho zastavenia, čo je zjavné najmä u niektorých realizácií, spojených so slovenskými pamiatkami. Skôr okrajovo je uvedená freska *Korunovanie kráľa Róberta* (Caroberta) na Spišskej Kapitule z roku 1317, činnosť bratov Galliciovcov na Spiši v 30. rokoch 14. storočia alebo budovanie Zvolenského zámku. Zmienky o Slovensku sa objavujú takmer vo všetkých textoch maďarských autorov a treba priznať, že ich hodnotenie historických, ekonomických a urbanizačných aspektov slovenského prostredia, ako aj pamiatok sú objektívne. Jedná sa však len o marginálne zmienky. Rovnako v pomerne širo-





Smrť sicílskeho kráľa Manfreda v bitke pri Benevente roku 1266. Nástenná maľba v interiéri tzv. tour Ferrande na zámku v Pernes-les-Fontaines

kých výberoch odbornej literatúry jednoznačne absentuje akýkoľvek odkaz na slovenskú literatúru. Do istej miery tradičný a obávam sa, že aj súčasný nezáujem slovenského dejepisu umenia o anjouovské obdobie sa práve tu prejavuje veľmi citeľne. Pritom je to práve nástup novej dynastie na uhorský trón, nástup Anjouovcov, ktorý sa v slovenskom prostredí prekrýva s nástupom nového slohového obdobia – gotiky. Kým medzi slovenskými historikmi sa v posledných rokoch objavuje zopár autorov-medievalistov, intenzívnejšie sa zaoberajúcich 14. storočím a Anjouovcami (Brezováková, Perniš a i.), pre dejepis umenia je táto oblasť takmer tabu. Vzájomné väzby mnohých pamiatok, zachovaných na území Slovenska, často vykazujú až prekvapivé analógie s pamiatkami anjouovského obdobia v Taliansku, prípad-

ne v oblastiach s výrazným vplyvom neapolského dvora. Napokon, jednu z dosiaľ nepovšimnutých analógií priniesol aj materiál, zhromaždený na výstave.

V jej prvej časti, venovanej umeniu na anjouovskom dvore, boli prezentované akvarelové kópie z roku 1870, zachytávajúce nástenné maľby z interiéru tzv. veže Ferrande v Pernes-les-Fontaines (Vaucluse – F).⁷ Sú to tri motívy z dejín rodu Anjou, viazané k osobnosti Karola I. a k roku 1266. Centrálny motív zobrazuje *Smrť sicílskeho kráľa Manfreda v bitke pri Benevente v roku 1266*. Autorom malieb bol maliar v službách anjouovského dvora, pôsobiaci v Avignone, pravdepodobne v poslednej štvrtine 13. storočia. Vlastné maľby v interiéri Tour Ferrande sú našťastie zachované, aj keď v mierne redukovanom stave a boli v roku

1963 komplexne reštaurované. Maľba *Smrť sicílskeho kráľa Manfreda* vykazuje natolko frapantné zhody s maľbou *Legendy o sv. Ladislavovi* vo Veľkej Lomnici, že východisko veľkolomnického maliara je potrebné hľadať práve v okruhu maliara z Tour Ferrande. Okrem rovnakej techniky a silne príbuznej farebnosti spája obe maľby základné riešenie bojovej scény v horizontálnom páse a oddelovanie jednotlivých fáz bojovej scény motívmi štylizovaných stromov. V zásade rovnaký je dôraz na obrysovú líniu, maľbu detailov výstroja koňov aj rytierov a presná identifikácia jednotlivých protagonistov stručnými textami, umiestnenými pri ich hlavách. Z rýdzo výtvarného hľadiska možno veľkolomnické maľby považovať za vyspelejšie a maliarsky suverénnejšie. Predpoklad východiska veľkolomnickej maľby v prostredí výtvarnej kultúry anjouovského dvora bol tradične akceptovaný, tak ako datovanie do prvých dvoch desaťročí 14. storočia. V súvislosti s maľbami v Tour Ferrande sa dnes veľkolomnická maľba javí ako logické pokračovanie prúdu, vychádzajúceho z avignonského prostredia anjouovského dvora záveru 13. storočia. Netreba pripomínať, že Avignon a teda aj vaucluský Pernes-les-Fontaines boli do roku 1347 nedielnou súčasťou neapolského kráľovstva. Výtvarne kvalitatívny rozdiel malieb dovoľuje u veľkolomnickej realizácie predpokladať autora až nasledujúcej generácie, teda skutočne z prvých dvoch desaťročí 14. storočia.

Zmyslom týchto riadkov je upozornenie na stále dostatočný priestor pre slovenský dejepis

umenia v prieskume a interpretácii domáceho stredovekého výtvarného materiálu. Výstava anjouovského umenia vo Fontevraud ponúka v tomto zmysle nové možnosti.

POZNÁMKY

[1] *L'Europe des Anjou. Aventure des princes angevins du XIII^e au XV^e siècle*. Kat. výstavy, l'Abbaye royale de Fontevraud du 15 juin au 16 septembre 2001. Somogy éditions d'art, Paris 2001, 396 strán, 370 prevažne farebných reprodukcii.

[2] P. LEONE DE CASTRIS: *Arte di corte nella Napoli Angioina, da Carlo I a Roberto il Saggio (1266-1343)*. Firenze 1986.

[3] S. CSERNUS: *Charles-Robert (1308-1342) et Louis le Grand (1342-1382)*, avec la participation de Noël-Yves Tonnerre, s. 154-167.

[4] P. ENGEL: *La Hongrie des Anjou – économie, urbanisation et société*, s. 168-177.

[5] E. MAROSI: *L'art à la cour angevine de Hongrie*, s. 178-193.

[6] B. ZSOLT SZAKÁCS: *Le culte des saints à la cour et le Légendaire des Anjou – Hongrie*, s. 194-200.

[7] Č. kat. 20: *Trois relevés des peintures murales de la tour Ferrande à Pernes-les-Fontaines (Vaucluse)*, s. 283. Katalógové heslo spracovala Jannie MAYER. K maľbám tiež P. DESCHAMPS: *Les peintures murales de la tour Ferrande à Pernes*. Congrès archéologique, 1963, s. 337-347; – P. DESCHAMPS: *Peintures murales à Pernes (Vaucluse) représentant les victoires de Charles d'Anjou à Bénévent et à Tagliacozzo*. Académie des inscriptions et belles lettres, janvier – juin 1965, s. 111-115.

Činnosť Umeleckohistorickej spoločnosti Slovenska v roku 2001

Na valnom zhromaždení 27. februára 2001 bol zvolený nový výbor UHS na ďalšie funkčné obdobie v zložení:

Doc. PhDr. Karol Kahoun, CSc. (predseda); PhDr. Marta Herucová (tajomníčka), Ing. arch. Andrej Fiala, PhDr. Ivan Gerát, PhD., PhDr. Želmíra Grajciarová, Mgr. Eva Križanová, PhDr. Mária Smoláková, CSc., PhDr. Eva Šefčáková, CSc., Mgr. Alex Tahy.

Výbor zasadal v roku 2001 šesťkrát: 15. februára, 27. februára, 13. marca, 22. mája, 2. októbra a 13. decembra.

Umeleckohistorická spoločnosť Slovenska eviduje 180 členov (z toho 30 mimobratislavských a 4 zahraničných). Výška ročného členského je 150,- Sk; zaplatilo ho 62 členov (z toho 21 tzv. sponzorské, čo je trikrát viac ako minulý rok).

Aktivity:

27.2.2001 - Prednáška PhDr. Kataríny Kosoovej, generálnej riaditeľky Pamiatkového ústavu: *Päťdesiat rokov Pamiatkového ústavu* (Pálffyho palác, Bratislava)

22.5.2001 - Prednáška Ing. arch. Jany Gregorovej, PhD. (FA STU): *Prezentácia existujúcej dokumentácie k fotifikačnému systému historického jadra Bratislavy* (Pálffyho palác, Bratislava)

12.6.2001 - Prednáška Prof. Thomasa DaCosta Kaufmanna (USA): *The History of Art of "East Central Europe" as a Challenge to the Histori-*

ography of European Art (Pálffyho palác, Bratislava)

9.10.2001 - *Návšteva výstavy "Bratislavská maliarska rodina Majschovcov"* s kurátorkami výstavy PhDr. Želmírou Grajciarovou a Mgr. Zuzanou Francovou (Galéria mesta Bratislavy, Mirbachov palác, Bratislava)

22.11.2001 - Prednáška Mgr. Jozefa Medveckého, CSc. (ÚDU SAV): *Barok digitálne - Možnosti elektronického publikovania prezentované CD-ROMom "Lux in tenebris"* (Pálffyho palác, Bratislava)

V júli 2001 prezentovala Umeleckohistorická spoločnosť Slovenska svoje *Stanovisko k záchrane historického mobiliáru býv. lekárne sv. Salvatora v Bratislave na Panskej ulici č. 35* a rozposlala ho kompetentným predstaviteľom mestskej i štátnej správy.

Umeleckohistorická spoločnosť Slovenska získala *Výročnú cenu Revue pre kultúrne dedičstvo Pamiatky a múzeá za rok 2000* v kategórii akcia – podujatie, a to za prípravu a realizáciu kolokvia usporiadaného pri príležitosti stého výročia narodenia prof. Vladimíra Wagnera. Prestížne ocenenie bolo odovzdané pri príležitosti Dní svetového kultúrneho dedičstva 7. septembra 2001 v Rožňave.

V auguste 2001 vydala UHS zborník *Kolokvium Jubileum Vladimíra Wagnera 1900-1955* (Gerlach Print s.r.o., Bratislava 2001, 133 strán).

(Marta Herucová)

ARS 2-3/2001

Zeitschrift des Instituts für Kunstgeschichte
der Slowakischen Akademie der Wissenschaften

Leitende Redakteur:

Ján Bakoš

Redakteur:

Jozef Medvecký

Redaktionsrat:

Katarína Bajcurová, Ján Bakoš, Dana Bořutová,
Ingrid Ciulisová, Ivan Gerát, Ivo Hlobil, Štefan Holčík,
Jiří Kroupa, Jozef Medvecký, Iva Mojžišová,
Mária Pötzl-Malíková, Ivan Rusina, Milan Togner
Technische Redakteurin:
Eva Koubeková

Adresse der Redaktion:

Ústav dejín umenia SAV

Dúbravská 9, SK-813 64 BRATISLAVA

Tel./Fax: 421-2/547-73-428

e-mail: editor@arsjournal.sk

www.arsjournal.sk

ARS 2-3/2001

Journal of the Institute for History of Art
of Slovak Academy of Sciences

Editor in chief:

Ján Bakoš

Editor:

Jozef Medvecký

Editorial board:

Katarína Bajcurová, Ján Bakoš, Dana Bořutová,
Ingrid Ciulisová, Ivan Gerát, Ivo Hlobil, Štefan Holčík,
Jiří Kroupa, Jozef Medvecký, Iva Mojžišová,
Mária Pötzl-Malíková, Ivan Rusina, Milan Togner

Technical redactor:

Eva Koubeková

Address of editor's office:

Ústav dejín umenia SAV

Dúbravská 9, SK-813 64 Bratislava

Tel./Fax: 421-2/547-73-428

e-mail: editor@arsjournal.sk

www.arsjournal.sk

Inhalt / Contents

STUDIEN / STUDIES

Martin Vančo: The Great Moravian Monastery Churches	105
Martin Šugár: Influence of Martin Schongauer on Master MS	127
Anton C. Glatz: Ikonographische und motivische Inspirationen und Vorbilder der Skulpturen und der Tafelgemälde des Leutschauer Hauptaltars	153
Alena Kavčáková: Vom Jugendstil bis zur Op Art. Die Experimente des Bildhauers Josef Vinecký in Keramik und Porzellan	204
Tomáš Štrauss: Kunst und Religion: Fruchtbarkeit der Wesensfrage	224

MATERIALIEN / MATERIALS

Ingrid Ciulisová: A little known painting <i>Venus</i> from the collection of the Slovak National Gallery (Gillis Coignet reconsidered)	246
---	-----

REZENSIONEN / REVIEWS

Milan Togner: L'Europe des Anjou. Aventure des princes angevins du XIII ^e au XV ^e siècle	252
--	-----

Auf dem Umschlag:

Meister Paul von Leutschau: Hl. Jakob d.Ä., 1508, Detail
(Archiv des Instituts für Kunstgeschichte SAV)

On the cover:

Master Paul of Levoča: St. Jacob, 1508, detail (Archive of Institute for Art History SAS)

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 1, Slovak Republic

© SAP - Slovak Academic Press, 2001

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 1, Slovak Republic

© SAP - Slovak Academic Press, 2001