

# arts

ISSN 0044-9008

**SAP**  
SLOVAK  
ACADEMIC  
PRESS spol. s r. o.

# arts

2/2003



## ars 2/2003

Časopis Ústavu dejín umenia Slovenskej akadémie vied / Journal of the Institute  
of Art History of Slovak Academy of Sciences

Hlavný redaktor / Editor-in-Chief:  
**Ján Bakoš**

Výkonný redaktor / Executive Editor:  
**Jozef Medvecký**

Texty redakčne pripravil / Manuscript Editor:  
**Martin Vančo**

Redakčná rada / 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

Technický redaktor / Administrator:  
Eva Koubeková

Adresa redakcie / Address of editor's office:  
Ústav dejín umenia SAV  
Dúbravská cesta 9, 841 04 Bratislava  
Tel./Fax: 0421-2-54793895

e-mail: editor@arsjournal.sk  
www.arsjournal.sk

Texts © James Elkins, Katarína Chmelinová, Jiří Kroupa, Jozef Medvecký,  
Mária Pötzl-Malíková, Ivan Rusina, Ingrid Vávrová-Štibraná 2003

Translations © Viera Anoškinová, Marta Herucová, Jozef Medvecký 2003

Za reprodukčné práva obrazových materiálov zodpovedajú autori príspevkov

Na obálke / On the Cover:  
Jonáš vyvrhnutý rybou. Detail tabuľovej malby na krídle Thurzovho oltára. Farský kostol ev. a. v. Necpaly  
(pozri s. 108, obr. č. 8a)

Cover design:  
Martin Vančo

Vychádza ako štvormesačník tri razy do roka. Rozširuje, objednávky a predplatné prijíma  
SAP – Slovak Academic Press 2003

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 2003

Registr. č. 647/92 MIČ 49019  
© SAP – Slovak Academic Press 2003

## ars 2/2003

### Obsah / Contents

#### ŠTÚDIE / ARTICLES

James ELKINS

**Ako je možné písať o svetovom umení? (75)**  
How Is It Possible to Write About the World's Art

Jozef MEDVECKÝ

**Addenda k Thurzovmu oltáru „Speculum justificationis“  
(predlohy a realizácia) (92)**  
*Addenda zum Thurzo-Altar „Spiegel der Rechtfertigung“*

#### MATERIÁLY / MATERIALS

Ingrid VÁVROVÁ-ŠTIBRANÁ

**Podobizne absolventiek šľachtického vzdelávacieho inštitútu Notre Dame v Bratislave  
(Katalóg doposiaľ známych portrétov „uniformovaných“ i „neuniformovaných“  
chovaniiek z druhej polovice 18. storočia) (122)**

Porträts der Absolventinnen des adligen Ausbildungsinstituts Notre Dame in Bratislava  
(Katalog der bisher bekannten Porträts der „uniformierten“ und „nicht uniformierten“  
Schülerinnen aus der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts)

#### OBHAJOBY DIZERTÁCIÍ / PUBLIC DEFENCE OF DISSERTATIONS

Katarína CHMELINOVÁ

**Sakrálna rezba na Spiši z obdobia boltcového ornamentu (145)**  
Die Sakrale Schmuckerei der Region Zips aus der Periode des Ohrmuschelornament

#### POSUDKY A DISKUSIA / OPONENT'S STATEMENTS AND DISCUSSION (145)

Prof. PhDr. Jiří KROUPA, CSc., Prof. PhDr. Ivan RUSINA, CSC., Mgr. Jozef MEDVECKÝ, CSc.,  
Prof. PhDr. Mária Pötzl-MALÍKOVÁ, CSC., Mgr. Katarína CHMELINOVÁ

## Ako je možné písať o svetovom umení?

James ELKINS

(Poznámka autora: Táto esej je časťou pripravovaného diela s názvom: Failure in Twentieth-Century Painting. Kniha sa zaoberá priemernou umeleckou produkciou v rokoch 1900–2000 mimo západnej Európy a Severnej Ameriky. Čiastočným cieľom knihy je popísanie umenia malých krajín, marginálnych území a opomínaných regiónov s pochopením historického hľadiska. Predkladaná esej je jednou z kapitol v tejto knihe, kde je nastolená otázka, ako písať o dielach, ktoré sa zdajú byť neoriginálne alebo staromódne.)

V období pred „režimom“ v 20. a 30. rokoch 20. storočia, vytvoril bulharský maliar Dečko Uzunov (ДЕЧКО УЗУНОВ 1899–1986) viaceré ostro osvietené portréty. Obraz *Mashin portrét* (1922–1923) by sa dal porovnať s mnohými profesionálnymi portrétmi vytvorenými v priebehu tejto dekády; je tu cítiť vplyv jeho učiteľa, mníchovského maliara Karla von Maara.<sup>1</sup> *Mashin portrét* je jasný, čistý a ladený do modra.<sup>2</sup> No v jeho najlepšom období by mohli pripomínať diela „západniara“ Augusta Johna.

Počas režimu Uzunov štýlovo smeroval, tak ako mnohí iní vo východnej Európe v 30. a 40. rokoch, k postimpresionizmu. V priebehu 70. rokov vytvoril série leteckých pohľadov na mestá, ukazujúce len vzory polí a ciest. Ich názvy boli napr. *Novyt Grad*, čo je vlastne názov mesta. Hlavná cesta sa v polovici obrazu križuje s ďalšou cestou. Teplé farby nanosené v strede indikujú bulharské červenkasté strechy a všade okolo sú pravouhlé hranice polí. Aj na ďalších maľbách zo 70. rokov sa nachádza charakteristický model bulhar-

ských polí: malé záhradkárске parcely blízko centra mesta sú obkolesené veľkými družstevnými poliami.

Neskôr, v raných 80. rokoch sa cesty a domy rozplynuli a polia sa premenili na voľné abstrakcie. Uzunov dal takýmto obrazom názvy ako *Kompozícia* (КОМПОЗИЦИЯ, 1980), *Osvetlenie* (СВЕТЛИНА, 1980) a *Národný motív* (НАЦИОНАЛЕН МОТИФ, 1984), ktoré prezrádzajú označenia druhov váhovej abstrakcie, vynárajúcej sa počas komunizmu v rôznych častiach východnej Európy.

Svojim maľbám nedával názvy *Abstrakcia* a nevybral si ani tajomne znejúci titul *Bez názvu*. Uzunovove názvy nechávali otvorenú možnosť, že obrazy nie sú abstraktným, ale realistickým zobrazením skutočnej bulharskej nížiny. Je to podobné ako Lissitzkého znaky tovární a ciest alebo O'Keeffeho spektrálne redukcie púšte Nového Mexika.

Keby Uzunovova retrospektíva, ktorú som videl v roku 1999 v Sofii, bola uvedená napr. v Tate Gallery, predpokladám, že by ľudia povedali, že Uzunov sa inšpiroval maliarmi skupiny CoBrA – Gorkym, Hartungom alebo Pollockom. Keď som sa v Sofii v roku 1999 stretol s bulharskými galéristami a zberateľmi, pýtal som sa na Uzunova.

<sup>1</sup> КАТАЛОГ/Catalogue: Art Gallery Dobrich: Paintings, Graphics, Sculpture, Decorative Plastic Arts. Varna: Art Print, 1998, s. 206; Pozri tiež: СОФИЯ – ЕВРОПА КАТАЛОГ. Sofia: National Gallery, 1999, s. 130-32.

<sup>2</sup> Vystavené v Galérii 11, Sofia (Slaveikovova ul. 4), September 1999.

Povedali mi, že určite nebol ovplyvnený žiadnou západnou abstrakciou. Uzunov, ako ma informovali, nebol nikdy abstraktným maliarom a iste nebol ovplyvnený skupinou CoBrA. Ubezpečili ma, že počas režimu bolo skoro nemožné cestovať mimo komunistické krajiny a dostať sa ku knihám o modernom západnom umení. Povedali aj to, že Uzunovove neskoré diela neboli vnímané alebo skúšané ako abstrakcia či produkt nejakého štýlového vplyvu. Boli práve tým, podľa čoho boli nazvané: *Kompozíciami, Osvetleniami, Národným motívom*. V 70. rokoch nebola v Bulharsku abstrakcia pomenovaná, pretože tu nemala historický kontext. Ale v tom istom čase bolo Bulharsko jedinou socialistickou krajinou, ktorá umožnila takýmto umelcom vystavovať, čo bol spôsob zamedzenia vzniku undergroundového umeleckého hnutia. Západná abstrakcia bola známa len prostredníctvom znevažujúcich kníh, ale zriedkavo z prvej ruky alebo interpretovaná západným spôsobom.<sup>3</sup> Uzunov síce navštívil v 30. rokoch Paríž, kde objavil Picassa a ruský socialistický realizmus, ale Picasso bol v 70. rokoch v Bulharsku stále neznámym pojmom.

Často som počul podobné príbehy o maliaroch, ktorí ignorovali hlavné umelecké hnutie alebo nemali možnosť cestovať a získavať knihy. Po prvé, mám sklon im neveriť, ale v prípade akým je Uzunov, sú veľmi blízke pravde. Ešte aj dnes to, čo je pokladané na Západe za bežné, čiže jednoduchá možnosť kúpiť si knihu, môže byť na inom mieste zložitá alebo nemožná. Problémom dnešných dní je aj cena knihy, ktorá môže byť pre ľudí z východných krajín veľmi vysoká. Uzunovovej generácii boli knihy aj fyzicky nedostupné, čo spolu s cestovnými reštrikciami počas režimu vytvára predpoklad, že Uzunov nikdy nevi-

del malby skupiny CoBrA, Pollocka alebo Hartunga.

Podobných príbehov je oveľa viac. Ešte aj na konci minulého storočia žil v Sofii maliar, ktorý sa volal Stanislav Pamukčiev (СТАНИСЛАВ ПАМУКЧИЕВ), profesor na sofijskej Akadémii umenia, ktorého diela by iste boli označené abstraktnou gestickou malbou, keby boli vystavené v New Yorku.<sup>4</sup> Západní kritici by v jeho diele mohli vidieť Fautriera, Tapiesa, prípadne Twomblyho. Malby sú malé, štrukturálne, prskané. V sofijskej galérii Irina mi povedali, že Pamukčievove malby neboli považované za abstrakciu a určite nie za nejakú zvláštnu maticu abstraktných štýlov. Boris Clementiev, bulharský kritik, popísal jeho nefiguratívne práce ako „mytologické a filozofické“, týkajúce sa genézy, dozrievania a metamorfózy materiálov viac ako tomu bolo u iných maliarov.<sup>5</sup> Jeho práce sú jednoduchou osobnou cestou tvorby ako si ju vyvinul v priebehu rokov, počnúc figurálnymi štúdiami.

Západným historikom alebo maliarom to bude asi znieť zvláštno. Faktom je, že by o Pamukčievovi aj Uzunovovi povedali, že sú abstraktní maliari a ich vplyvy sú dostupné pre všetkých, aby ich videli. Obaja sú zasiahnutí abstraktnými expresionistami, využijúc nové možnosti maliarstva 40. rokov. Je to viac obhajovanie práva v mene Uzunova a Pamukčieva, najmä keď bolo povedané, že neboli ovplyvnení abstraktnými maliarmi. Ak si chce umelec ochrániť ťažko získané pozície, môže byť vhodné jednoducho poprieť akékoľvek podobnosti. Daniel Buren, večný francúzsky *cause célèbre* povedal, že jeho pruhované malby a zástavy nie sú ani sochami, ani malbami či textilným umením, a už vôbec nie konceptuálnym umením. Povedal, že sú to „nástroje“ pomá-

hajúce ľuďom vidieť – pritom je jasné, že sú sochami, malbami, textilným umením a tiež konceptuálnym umením.<sup>6</sup> Burenove odmietanie je druhom apoteózy bežnej v obrannej kriticko-strategii, ktorá nachádza obranu v neustálych paradoxoch. Buren si je úplne vedomý úvah v médiách a pozná všetkých relevantných umelcov. Jeho umelecký postoj je vďačne prijímaný niektorými francúzskymi žurnalistami. Uzunov a Pamukčiev sú iným prípadom. Či už Uzunov niekedy videl práce skupiny CoBrA alebo nie, jeho tvorba je naozaj chybnou interpretovaná, ak sa nazýva abstrakciou. Hoci aj Pamukčiev mal prístup k určitému okruhu západných materiálov o dejinách abstrakcie, nemožno ho považovať za oneskoreného následníka Tapieho alebo Twomblyho. Podľa bulharskej histórie umenia a kritiky nie je adekvátne a ani správne hovoriť o Uzunovovi alebo Pamukčievovi, že boli ovplyvnení západnými štýlmi.

To je v kocke hlavný problém popisovania tvorby nezápadného umenia. Nemôžem písať o histórii abstrakcie 20. storočia, ktorá by zahŕňala Uzunova alebo Pamukčieva, pretože to vylučuje kritickú recepciu ich tvorby. V rámci bulharskej histórie umenia a kritiky sú chápaní odlišne od abstrakcie: ich dielo vychádzalo z neznalosti západných prúdov abstraktnej malby a ich malby neboli abstraktné v takom význame slova, ako na západe. Mohol by som ich zapísať do histórie abstrakcie, ale iba ak by som ignoroval ich vlastné intencie a bulharskú recepciu týchto diel v 80. rokoch. V skutočnosti by som prepísal ich život a dielo spôsobom, ktorý by ani oni sami, ani ich bulharskí diváci nikdy neuznali a ani neakceptovali.

Takáto situácia sa opakuje v mnohých obdobiach na mnohých miestach. Umelci, ktorí sú známi hlavne vo vlastných regiónoch a národoch, majú tendenciu podporiť sa lokálnymi historickými tradíciami, ktoré sú neporovnateľné s rozprávaním, ktoré by bolo pre západný svet akceptovateľné. Historik, ktorý si želá zohľadniť takýchto umelcov v kontexte západných dejín umenia, sa bude nachádzať pred nepríjemnou dilemou: buď bude vychádzať z lokálnej recepcie umelca a vy-

tvorí úvahu, ktorá nemusí mať zmysel v západných historických termínoch; alebo pôjde ďalej a umiestni umelca do západných dejín umenia, čím zasa stratí miestny historický kontext, ktorý dáva dielam ich historickú špecifickosť.

Riešenie tohto problému nie je ľahké a ešte ťažšie je formulovať záver dôležitý pre budúcnosť dejín umenia ako multikulturálnej disciplíny. Je to prekážka, niečo ako Sfinga na ceste, ktorej treba odpovedať vopred, čo je možnosť predstaviť naozaj zhŕňujúce multikultúrne dejiny maliarstva 20. storočia.

Myslím, že umeleckohistorická literatúra zahŕňa sedem rozdielnych odpovedí na tento problém, ktoré môžu byť rozšírené o ôsmu, nachádzajúcu sa väčšinou v umeleckej kritike. Ôsma odpoveď je práve pokusom umiestniť všetky umelecké diela do histórie umenia, a nechať ich existovať vo vlastných termínoch a ich vlastnom kultúrnom priestore. V nasledovných riadkoch uvediem všetkých osem odpovedí s poukazaním na ich silné a slabé stránky.

#### Prvá odpoveď: správa o západnej historickej genealógii

Problém, ktorý som uviedol v prípade Uzunova a Pamukčieva, sa stáva oveľa závažnejším, ak lokálne historické tradície korešpondujú s dejinami, ktoré by sa písali zo západného uhla pohľadu. Potom je tu pokúšenie jednoducho informovať o slede autorov, obrazov a ideí, ktoré spájajú autorov vo vzťahu k hlavným postavám západnej moderny. To je najrýchlejšia, najľahšia a myslím si, že aj najdeštruktívnejšia z ôsmich odpovedí.

Počas písania tejto knihy som čítal množstvo kníh o regionálnych alebo národných štýloch – kníh s titulmi ako *Twentieth-Century Art in Paraguay* alebo *Modern Art in Thailand: Nineteenth and Twentieth Centuries*. Takéto knihy sa zvyčajne začínajú tým, že nebudú popisovať svojich

<sup>3</sup> Napríklad Atanas Stoykov v *Art of the United States*, publikovanom okolo roku 1976, uvádza Roberta Rauschenberga, ale popisuje ho pohrdlivými termínmi. Ďakujem Iare Boubnovovej za túto referenciu

<sup>4</sup> V roku 1999 bol Pamukčiev prezentovaný v galérii Krida-Art na Moskovskej ulici a galérii Irida na ulici Generála Gurka

v Sofii. Ďalší významný predchodca je Emil Popkenchev, maliar z Varny. Ďakujem Pamukčievovi za to, že mi dal knihu s farebnými reprodukciami jeho diel a Zhivke Valivicharskej za pomoc v Bulharsku.

<sup>5</sup> CLEMENTIEV, Boris: *Stanislav Pamoukchiev*. Sofia : s. p., 1991, nepag.

<sup>6</sup> Nepodarilo sa mi vystopovať túto zmienku, ktorá bola uverejnená v *Le Monde* posledný septembrový víkend 1999.

umelcov termínmi podľa západného kánonu: nebudú hovoriť napríklad o tom, že Uzunov videl nejaký obraz maliara skupiny CoBrA. Vždy ale končia práve pri takýchto komparáciách. Ambiciózna kniha Stevena Mansbacha *Modern Art in Eastern Europe. From the Baltic to the Balkans, ca. 1890–1939* sa zaoberá mnohými umelcami, ale často sa uchýľuje k formulácii, keď je neznámy maliar priradený k prominentným západným európskym predchodcom.<sup>7</sup> Mansbach napríklad hovorí, že maďarský modernista Vilmos Perlrott Csaba (1880–1955) bol ovplyvnený Cézannom. Mansbach reprodukuje Perlrottovu *Kúpajúcu sa mládež* hovoriac iba o jej kompozícii, že „(pramení) v diele Cézanna a Matissa“.<sup>8</sup> V niektorom stupni identifikácie je tento spôsob nutný a nevyhnutný, pričom tento problém vychádza čiastočne zo skutočnosti, že Mansbach sa zaoberá príliš mnohými maliarmi a má málo priestoru na rozbor obrazu. Reprodukcia obrazu *Kúpajúca sa mládež* je veľmi podobná Cézannovej olejovej škici vytvorenej k jeho obrazu *Kúpajúci sa. Štúdiu Kúpajúci sa chlapci* (1910) z Pécsu spájajú so Cézannom podobné pózy, pyramidálna kompozícia, zeleno-okrová farebnosť a ľahká práca so štetcom.<sup>9</sup> Ako východzí bod pre popis a pochopenie sa Mansbachov prístup zdá byť opodstatnený a nevyhnutný. V jeho knihe je nešťastný najmä záver, pretože sa tu záujem o cudzieho maliara zrazu vytratil, a ten zostal len neimaginatívnym a oneskoreným nasledovníkom Cézanna.

Osem postáv *Kúpajúcej sa mládeže* od Perlrotta Csabu je tak blízke Cézannovmu kruhovému obrazu *Kúpajúci sa*, že nestačí len povedať, ako to urobil Mansbach, že Perlrott Csaba a jeho krajanovia „[transfigurovali] slovník moderny“ po svojom návrate z Paríža a Mníchova: čitateľ tiež potrebuje presne vedieť, ako to urobili.<sup>10</sup> Na rôznych miestach Mansbach hovorí, že umelci sú „brilantní“, „unikátni“, „pozoruhodní“ alebo „transforma-

tívni“, ale mňa udivuje aký stupeň výrečnosti môže byť postačujúci na chvíľkové vymazanie Cézanna z mysle diváka, pozorujúceho *Kúpajúcu sa mládež*. V najlepšom prípade čitateľ môže pochopiť Mansbachove slová tak, že Perlrott Csaba transfiguroval západnú avantgardu; v opačnom prípade je Perlrott Csaba ponechaný v úlohe úbohého napodobiteľa parížskych maliarov.

To, že Mansbach spomína Cézanna, keď hovoril o Perlrottovi Csabovi, je úplne opodstatnené: pokiaľ viem, každý historik umenia píšuci o Perlrottovi Csabovi urobil to isté. Nevytýkam Mansbachovi, že sa o tom zmienil. Ale v kontexte knihy, postavenej na takýchto zmienkach, jednoduchá fráza („kompozícia prameniaca zo Cézanna a Matissa“) takmer znevažuje maďarského umelca, zbavujúc ho všetkých nezávislých záujmov. (A Perlrott Csaba je šťastný, pretože jeho obraz si nikto nepomýli s niektorým zo Cézannových. Iná možnosť: Myslím na príklad bulharského maliara Vasila Barakova (1902–1991), ktorý maľoval veľmi podobne ako Cézanne v polovici 40. rokov. V jeho prípade by boli odkazy na Cézanna nepotrebné a úplne nešťastné.<sup>11</sup>)

Toto je vzorka z Mansbachovej knihy, napriek jeho najlepšej snahe, a je to viac markantné a poškodzujúce ako v iných knihách o umení jednotlivých národov. Ide o metodologický problém, a je pravdou, že Mansbach oslobodil počet ďalších maliarov. V skutočnosti je nesmierne zložitá nepomenovať západné štýly, ktoré ovplyvnili východných umelcov a nemyslieť pritom kontinuálne na Cézanna, v prípade štúdia Perlrotta Csabu. Ale takéto komparácie stoja na vratkej pôde a na nich je postavená aj celá kniha. V Mansbachovom popise je Perlrott Csaba viac než blízky kopistom Cézanna a Matissa, ponúka – akýsi – „transformatívny“ zmysel vzťahujúci sa k maďarskému nacionalizmu.

## Druhá odpoveď: nasleduj lokálne historické tradície

Metka Krašovecová je slovinskou maliarkou, ktorá učí na Akadémii v Ljublane. Koncom 80. rokov 20. storočia maľovala neoklasicisticky ladené tváre žien, ale keď som videl jej dielo v galérii Equrna v januári 2003, bola tu prezentovaná niekoľkými veľmi dokonalými surrealistickými krajinami.<sup>12</sup> Jedna zobrazovala francúzsku záhradu nad oceánom. Dvaja milenci stoja osamelo vedľa fontány. Za nimi je oceán a za ním horizont Zeme. Obraz má nehybnosť de Chirica, ostrosť svetla Delvauxa a krištáľový detail Dalího. A ešte, ako ma informoval majiteľ galérie, Krašovecová si o sebe nemyslí, že je nasledovníčkou niektorého z týchto maliarov. Majiteľ otvoril knihu *Oxford History of Western Art* (2000) a nalistoval stranu 497, kde sú jej maľby popísané ako „nový manierizmus.“ Táto informácia v angličtine popisuje dielo Metky Krašovecovej odlišne od slovinského jazyka a majiteľ galérie ju ponúkal ako dôkaz, že aj neslovinský bádateľ tým chcel dosvedčiť, že Krašovecová nie je surrealistkou. Autor tejto časti *Oxford History*, Paul Crowther, nie je historikom moderného umenia, ale estetikom a expertom na Kanta. Crowther ju podal na základe idiosynkretickej estetiky, tak ako to, že „kľúčovým umelcom pri chápaní prechodu od modernej k postmoderne je Malcolm Morley.“<sup>14</sup> (Nepoznám žiadne podobné tvrdenie robené v Morleyho mene: je fotorealismom s rôznou recepciou.<sup>15</sup>) Crowthesove pomenovanie „nový manierizmus“ je myslené nanajvýš v neformálnom význame a nenaznačuje, že dielo nie je závislé na surrealizme. V skutočnosti, práca Krašovecovej je hlboko a neoddeliteľne zviazaná s de Chiricom. Majiteľ galérie mi ukázal výstrižky zo slovinskej tlače o tvorbe Metky Krašovecovej, ktoré sa vy-

varovali slovu surrealizmus v prospech všeobecných zmienok o slovinskom „cítaní“ – ktoré je v inom kontexte označované ako *utmetnostni dialekt* – „umelecký dialekt.“ Tento výraz sa prvýkrát objavil v roku 1961 na Kongrese slovinskej histórie umenia, čiastočne ako spôsob označenia rozdielnosti a národného charakteru slovinského umenia bez toho, aby bolo definované, čo presne by táto rozdielnosť alebo charakter mal znamenať.<sup>16</sup> Správy z tlače o tvorbe Krašovecovej popisujúce jej diela obsahujú *utmetnostni dialekt* a nezápadnú genealógiu jej umenia bez rozsiahlejších údajov. Keby som pokračoval v tomto spôsobe opisu Krašovecovej diela, nebol by som schopný zaradiť jej maľby do západných dejín umenia: zostali by voľne plávať v ich vlastnej vyhybavej genealógii.

Sila lokálnej historickej tradície – alebo v tomto prípade skôr jej absencia – je v tom, že uprednostňuje vieru v zvláštnosť historickej konštelácie, v cítení a detaile lokálnej scény. Iste je pravda, že úspešné prijatie Krašovecovej diela v Ljublane závisí na častom nepoužívaní takých mien ako de Chirico a tiež nehovorení o tom, ktoré možné vplyvy sa tu môžu vyskytnúť. Bežnou situáciou je, že dielu ako takému sú priznané kvality, ktoré by mohli byť znížené blízkou asociáciou s očividnými predchodcami. Primeraný popis Krašovecovej diela by mohol byť vytvorený opatrným zhromaždením popisov a náznakov v kritikách zo slovinských novín. Slabosťou tejto metódy je, že chce urobiť zdanie nezávislosti tvorby od Západu a od širších dejín umenia, teda spôsobom, ktorý by sa mohol zdať nerealistickým.

## Tretia odpoveď: popísať dielo s pochopením

Snád je lepšie nechať lokálny historický význam umelca bokom a pokúsiť sa o popis tvorby

<sup>7</sup> MANSBACH, Stephen A.: *Modern Art in Eastern Europe: From the Baltic to the Balkans, ca. 1890–1939*. Cambridge : Cambridge University Press, 1999.

<sup>8</sup> Ibidem, s. 271.

<sup>9</sup> <http://hungart.euroweb.hu/english/p/perlrott/muvek/>

<sup>10</sup> MANSBACH 1999, c. d. (v pozn. 7), s. 272.

<sup>11</sup> [Vasil Barakov]

<sup>12</sup> Staršie práce pozri na: <http://yellow3.eunet.si/yellowpage/netgalle/kraswork.html>.

<sup>13</sup> CROWTHER, Paul: „Postmodernism“. In *Oxford History of Western Art* Ed. Martin KEMP. New York : Oxford University Press, 2000, s. 497; CROWTHER, Paul: *Critical Aesthetics*

and *Postmodernism*. New York : Oxford University Press, 1993.

<sup>14</sup> CROWTHER 1993, c. d. (v pozn. 13), s. 159, 187.

<sup>15</sup> Napríklad: [http://www.artcyclopedia.com/artists/morley\\_malcolm.html](http://www.artcyclopedia.com/artists/morley_malcolm.html).

<sup>16</sup> Ďakujem Nadji Zgonikovej za túto informáciu.

v jeho vlastných pojmoch. Komplikované a veľmi citlivé historické významy pridelené umelcom ako Uzunov, Pamukčiev a Krašovecová možno len ťažko hodnotiť bez problémov. Keď som písal dlhý článok popisov historických pojmov s ohľadom na to, ako je každý z nich pochopený, stále mi chýbalo vysvetlenie, ktoré by dalo čitateľovi zaujímajúcemu sa o históriu umenia v iných krajinách zmysel. Delikátne je v najlepšom prípade trvať na tom, že Uzunovova skúsenosť je daná novou genealógiou, odlišnou od západnej abstrakcie, alebo že o Krašovecovej sa hovorí v pojmoch významu národného štýlu Slovinska skôr ako v pojmoch medzinárodne chápaného surrealizmu. Preto by asi bolo najlepšie zanechať bokom historické prostredie preferujúce lokálne recepcie a pokúsiť sa popísať tvorbu v jej vlastných termínoch.

Slovinský maliar prvej generácie impresionistov, Ivan Grohar (1862–1911), je dobrým kandidátom, pretože historická recepcia jeho tvorby v medziach Slovinska zdôraznila jeho unikátnosť. Je považovaný za zakladateľa slovinskej moderny a jeho afinity s Van Goghom alebo Giovannim Segantinim neznižujú jeho význam v ocenení jeho kvalít, ktoré sú pre neho jedinečné – a preto aj slovinskej unikátnosti. Jeho maľba *Rozsieváč* (*Sejalec*, 1907) je jedným z tučta malieb s motívom, ktorého rozšírenie v Európe súvisí s Barbizonskou školou. Mohlo by sa zdať, že každá krajina má svojho *Rozsieváča*, ktorý je interpretovaný vo vzťahu k prostrediu každej krajiny. Napríklad v Rakúsku, je to vplyvný *Rozsieváč* (*Der Sämann*, 1908) od Albina Egger-Lienza (1868–1926). Zhoda v dátumoch je často pozoruhodná: v tomto prípade Egger-Lienz bol o šesť rokov mladší od Grohara a namaľoval svojho *Rozsieváča* o rok neskôr. V prípade Grohara je téma spájaná so slovinskou pracovnou etikou: rozsieváč nie je chápaný ako symbol úrodnej krajiny, ale je skôr symbolom ťažkej práce potrebnej na jej zúrodnenie.

Grohar namaľoval niekoľko plátien v približne rovnakom období ako *Rozsieváča* a ďalšie diela rovnakého významu – *Smrekovec* (*Macasen*, 1904), visí vedľa neho v Národnej galérii v Ljub-

lane. Smrekovec rozdeľuje plátno na dve polovice a za ním je pohľad na strmé polia. Smerom k horizontu polí vedie cesta k lesu, za ktorým sú vidieť hory. Presná poloha Groharovej maľby je verifikovaná fotografiou, a to, čo sa zdá byť snehom na kopcoch, je v skutočnosti charakteristický belavý svah. Grohar dole odrezal plátno a Andrei Smrekar, riaditeľ Národnej galérie, mi povedal, že Grohar tiež z obrazu vynechal väčšinu jeho rodnej dediny, aby urobil scénu viac modernistickou. Vynechal aj osamelú farmársku budovu na svahu a niekoľko sotva rozoznateľných budov na kopci vľavo hore. Výsledkom nie je len lichotivejší a modernejší, ale aj viac intenzívny výzor divokej krajiny. Grohar do smrekovca vyryl svoje meno a maľovaná rytá mimika obrazu vytvára „sochársky“ dojem maľby: je hrubá, pastózna a podobná drevu. Tak ako *Rozsieváč* aj *Smrekovec* je divoký subvariant postimpresionizmu. Čiary sú husté a robené ťažkou rukou, občas až škriabané ako u Adolfa Monticelliho. Miestami Grohar ponecháva voľne presvitať červeno-hnedé plátno medzi nepravideľnou maľbou.

Grohar je najvýznamnejší z malej skupiny slovinských postimpresionistov, ktorá tiež zahŕňa Riharda Jakopiča (1869–1943), ktorý mal prvú modernistickú výstavu v roku 1910, Mateia Sternena (1870–1949), zrejme ovplyvneného aj Lovisom Corinthom a Matijom Jamom (1872–1947), verného Groharovmu štýlu. Títo umelci nie sú chápaní viac ako *sui generis*, ale ako charakteristicky slovinskí, a z tohto dôvodu ich štúdijné cesty, ktoré absolvovali v zahraničí, z nich nerobia dlžníkov voči neslovinskému umeniu. Najmä Jakopič hral dôležitú úlohu v definovaní slovinského umenia; posunul regionálne umenie späť do 18. storočia a bol karikatúrovaný ako Mojžiš.

Čo som napísal v týchto posledných odstavcoch sa môže dotknúť niektorých čitateľov ako vlastných dejín umenia, pretože som kládol pozornosť na maľby samotné a nevenoval som sa ich väzbe k neslovinskému umeniu. Ani som nespomenul lokálne historiografické tradície, ktoré zdôrazňujú Groharovu takmer úplnú nezávislosť od Segantiniho. (Jeden z historikov mi povedal, že pre Grohara Segantini „znamenal práve mo-

dernu.“) Je celkom možné sledovať túto cestu a napísať monografické pojednania o umelcoch so zameraním na ich diela. Takéto druhy spisby existujú všade, kde je história umenia rozvinutou disciplínou. Pri zameraní sa na základné kvality vlastností umenia to zodpovedá záujmom historikov umenia, ktorí písali o západných umelcoch. Ak umelec, o ktorom sa hovorí, je Pieter Mondrian či Lucian Freud, potom má zmysel upriamiť pozornosť na obrazy samotné a nechať predchodcov diel v pozadí. Slovinská spisba o Groharovi to robí podobne. A tu je rozdiel: Groharov *Rozsieváč* nie je unikátnou maľbou, ale jednou z takých, aké sú aj v iných krajinách. Monografia o *Broadway Boogie-Woogie* alebo jedna z Freudových štúdií o aktoch Leigh Bowery môže byť vysvetlená čisto pridržiavaním sa objektu samotného, ale monografia o Groharovom *Rozsieváči* takou nie je. Písanie o objekte samotnom má významné a eventuálne obmedzené limity: ignoruje históriu.

Môžem jednoducho popísať maľby Perlrotta Csabu v ich vlastných pojmoch, vynechajúc ich zdroje. Nevysvetliteľná sa zdá načrtnutá póza, v ktorej stihly mladý muž je naklonený dopredu, hlavu má spustenú, ramená natiahnuté. Táto póza sa objavuje v Cézannovej verzii *Kúpajúci sa*, ale úplne je aplikovaná len u polovice figúr v *Kúpajúcej sa mládeži* Perlrotta Csabu, ktorý ju používa tam, kde to nemá význam. Jedna taká postava natahuje svoje ramená k masáži ďalšej postavy, ale nakoniec to vyzerá skôr ako útok. Ďalší sa ponára nezmyselne do rieky, ktorá je vzdialená asi dvadsaťpäť stôp. Alebo si nacvičuje ponor? Ohnuté figúry Perlrotta Csabu sa zdajú byť podmienené požiadavkou pyramidálnej kompozície, ktorá vo verzii Perlrotta Csabu usmerňuje ohnutosť prázdnych údov, pripomínajúcich oblúčky na okraji čipky. Je to napäté, nevysvetliteľné a pritom vášnivé v nejasnej forme. Mohol by som to spracovať ako psychoanalytickú interpretáciu, ale bolo by to považované za históriu? Bolo by to porovnateľné s rôznymi psychoanalytickými interpretáciami Cézanna od Theodora Reffa alebo T. J. Clarka? Nemyslím si to: mohol by som spraviť Perlrotta Csabu nakoniec zaujímavejším, ale nie pre históriu umenia.

Toto druhé riešenie vzniklo v niektorých výborných článkoch, ale nakoniec pokiaľ je to posudzované porovnaním s inými historickými žánrami, tak takýto článok nie je históriou. Môže byť odzrkadľujúci, dobre informujúci a môže navrhovať spojenia k všetkým druhom kultúrnych aspektov a ideí v rámci regiónu alebo národa: ale nie je skúmaná väzba umenia so širšou históriou maliarstva, takéto písanie nie je históriou umenia v plnom význame. Ak je text úplne výskumný, môže byť významný ako lokálna história, a ak je menej výskumný, môže umenie len evokovať. Čímkoľvek je, takýto druh písania nie je súčasťou rozsiahleho súboru textov, ktoré spolu navzájom súvisia a sekvenciou umenia a ideí, ktoré obsahuje moderna.

#### Štvrtá odpoveď: hľadanie avantgárd

Tieto posledné dve riešenia bývajú preberané pisateľmi a historikmi umenia skôr v zmienených krajinách, než západnými historikmi umenia ako som ja, ktorí sa zaoberajú umením mimo západnej Európy a Severnej Ameriky. Keď západní historici umenia študujú moderné nezápadné umenie, hľadajú hlavne to, čo je dôležité alebo inovatívne v rámci komparácie s dielami zo západnej Európy alebo Severnej Ameriky. Inými slovami, hľadajú nové avantgardy.

Tento prístup skutočne najviac vyhovuje záujmu západnej histórie umenia, ktorá bola založená na báze moderny, silne vyzdvihujúcej moment inovácie. Keď sa aplikoval na nezápadné umenie, zdal sa byť sľubným. Preto Steven Mansbach opodstatnil svoj projekt písania o moderne vo východnej Európe vyzdvihnutím tých príkladov, kde východoeurópski maliari prispeli k západoeurópskej avantgarde. Spočiatku uplatňoval nárok na to, že moderna východnej Európy bola rovnocenným partnerom západoeurópskej moderny. „Charakter a ciele súčasného umenia a estetiky“, ako hovorí, „boli fundamentálne prerobené umeleckými priekopníkmi, ktorí boli vzdialení od umeleckých centier Paríža a Berlína.“ Vo východnej Európe „preto maliari, sochári a dizajnéri redefinovali podstatu modernej vizuálnej

expresie a jej sociálny význam“; v 30. rokoch 20. storočia „vytvárali novú estetiku“ a vydávali avantgardné periodiká, ktoré „recipročne“ zaujímali Západ tým, že „podporili a uznali význam západného pokrokového umenia“. Výsledkom „vzájomného oplodňovania“ bol „úplný internacionalizmus“: okraje, ako povedal Mansbach, „prekonali svoje periférne postavenie tým, že prebrali kritickú a tvorivú úlohu v genéze pokrokového umenia“.<sup>17</sup>

Táto rovnocennosť je silným tvrdením a očakávania sú veľmi vysoké. Rovnako dôležitou možnosťou je, že Východ viedol Západ a prinajmenšom produkoval niektoré avantgardné umenie pred Západom. Toto predchádzajúce tvrdenie sa dá len obtiažne verifikovať. Pokiaľ je skutočne pravda, že diela, ktoré Mansbach rozoberá „dali podobu modernému svetu“, pripájajú množstvo hlasov, ktoré obohacujú naše vedomie európskej moderny, nie je tak ľahké urobiť v prípade, že veľa východných umelcov a hnutí boli nevyhnutnými pri „genéze pokrokového umenia.“<sup>18</sup> Mansbach poznamenáva, že východoeurópske umenie príležitostne viedlo cestu moderny: dadizmus začal v Rumunsku, konštruktivizmus v Rusku a „unikátne kreatívne formy kubo-expresionizmu“ v habsburských Čechách.<sup>19</sup> Toto je ale len krátky zoznam, a je trochu prehnaný, najmä v troch bodoch. Tretí termín je špeciálne zvláštny, pretože sa zdá zrejme, že inovácia (kubo-expresionizmu), ktorá potrebuje byť popísaná pojmi dvoch hlavných inovácií (kubizmu a expresionizmu), môže byť len ťažko prezentovaná ako avantgarda. Rovnako prvý predpoklad, že „dadaizmus začal v Rumunsku“ je v knihe neskôr obtiažne objasnený dvomi veľmi stručnými príkladmi aktivít Tristana Tzaru v Rumunsku v roku 1915, pred jeho odchodom do Viedne a Zürichu. V tom čase ale dadaizmus ešte neexistoval a Tzara sa ešte nazýval S. Samyrom. Štvrté vydanie časopisu *Chemarea* („Vola-

nie“), ako Mansbach poznamenáva, povzbudzovalo súčasníkov „k nahradeniu ceruziek nožmi“, v súlade s „bombardovaním meštiackych sŕdc“. Toto je svedectvom „estetického postoja, ktorý môžeme definovať ako *dada avant la lettre*.“<sup>20</sup> O dve strany ďalej, ale Mansbach nazýva rumunské časopisy „miernou formou proto-dadaizmu“: čo je sotva dôležité z hľadiska precedensu ako to poznamenáva v úvode. Nakoniec nepodáva takmer nijaký dôkaz, že by východné umenie viedlo cestu moderny, len eviduje, že východná Európa bola rovnocenným partnerom vo vývine moderny a podáva veľké množstvo dôkazov o tom, že východná Európa buď viedla západ alebo produkovala úplne odlišné formy modernizmu ako na západe. Ak cieľom štúdia o nezápadnej moderne je objaviť umelcov inovatívnych, tak ako v prípade ich západných súčasníkov, potom úplné dejiny by neboli možné: jednoducho tu nie je dostatok umelcov tak kvalitných, aby boli objavení.

V priebehu prípravy tejto práce som sa často stretol s katalógmi a fotografiami diel umelcov, ktorí, ako som už povedal, sú naozaj avantgardní alebo neklasifikovateľní. Napríklad v Bratislave som dostal katalóg Štefana Bartuška Pruknera (nar. 1931). Jeho maľba je jasne expresionistická, pričom vyskúšal všetko od poľského expresionizmu až po druh primitivizmu a la Emil Nolde. Diela sú divoké a plné farieb, ale ťažko ich možno klasifikovať ako avantgardné. V texte katalógu ho Dušan Brozman porovnáva s Pollockom hovoriac, že Prukner sa zvyčajne vyhýba symetrii a orientácii na iných autorov v prospech celoplošnej maľby.<sup>21</sup> Porovnanie je trochu prehnané, pretože Prukner objavil zákony ťažšie rovnako ako iní expresionisti. Ešte aj hmyz v jeho diele *Letný deň pri jazere* (1995) si vykračuje na horizontálne tancujúcom základe. Náhodou som sa zoznámil s umelcami, ktorí boli skutočne inovatívni a rovnako zaujatí dielami vytvorenými na západe, ale

z toho vyplynuli vážne problémy. Za prvé, prečo by som sa mal o nich zaujímať inak ako o objekty spojené so západnou inováciou? (Aká motivácia by mohla byť viac imperialistická alebo dokonca kolonialistická?) A za druhé, prečo by mi ľudia chceli ukázať takýchto umelcov, ak to nie je demonštrácia toho, že ich umenie je porovnateľné so západným štandardom? A prečo by *to* mali chcieť, keď sa tak stenčí zvyšok ich regionálneho umenia spätosťou s derivovaným umením?

Je príznačné, že je tu paralela medzi troma východoeurópskymi avantgardami pomenovanými Mansbachom – dadou, ruským konštruktivizmom a kubo-expresionizmom – a akademickými pozíciami na severoamerických univerzitách. Rozsiahle oddelenia dejín umenia budú niekedy hľadať špecialistov na niektoré z týchto oblastí umenia alebo vo všeobecnosti na severovýchodoeurópsky kubo-futurizmus. V Severnej Amerike alebo Anglicku väčšinou neexistujú oddelenia dejín umenia, ktoré by mali špecialistov na modernu Balkánu alebo strednej Európy. Príčiny sú v komplexe vedúcom k hľadaniu avantgárd: to, čo urobil El Lissitzky, bolo skutočne inovatívne, a preto súčasné s vývinom v západnej Európe. Pokiaľ úspechy rumunských, bulharských a juhoslovanských modernistov sú od nich odvodené, potom sú chápané ako menej významné pre tieto oddelenia, ktoré sú aj tak málo početné.

#### Piata odpoveď: písanie histórie inštitúcií

Ďalšia kniha *Modern Asian Art* od Johna Clarka je rovnako ako Mansbachova publikácia knihou, v ktorej sa pojednáva o dvanástich krajinách, pričom pokrýva približne tú istú časovú periódu, i keď Clark sa zaujíma aj o súčasné umenie.<sup>22</sup> Z metodologického hľadiska sú obe knihy diametrálne odlišné. Clark je pri hľadaní avantgárd skeptický a prezentuje svoju knihu tým spôsobom,

akým by som chcel pomenovať inštitucionálnu históriu: zaujíma sa o individuálne podnety pri tvorení a recepcii umenia a teoreticky sa zaujíma o to, ktoré diela prispievajú k avantgarde a ktoré nie.

Vo svojom metodologickom úvode Clark uvádza tvorbu japonského maliara Yorozu Tetsugora (1885–1927), prominentného japonského modernistu, ktorý ilustroval niekoľko kníh. Yorozuova maľba *Nahá krása* (1912), ako píše Clark „môže byť interpretovaná ... ako svedectvo márnej túžby byť moderným na periférii, pozícia ktorej je vždy konštruovaná ako bezpredmetná kvôli veľmi veľkej vzdialenosti od utopického centra.“<sup>23</sup> Clark nazval tento spôsob interpretácie „orientalistickým“ (v úvodzovkách z dôvodu jeho nejasnosti), čo chcel korigovať zohľadnením japonskej perspektívy. „V skutočnosti,“ pokračuje, maliarstvo „indikuje zmenu v diskurze, ktorý už bol úplne asimilovaný“: Yorozu prebral čo vedel a čo potreboval a dal to do svojej tvorby v novom kontexte. Je to ten nový kontext, ktorý tvorí – jeho „lokálne potreby diskurzu“, jeho ciele a významy. Clark preferuje „uvážene neutrálny“ prístup, taký ktorý „vedome stojí bokom od výskumu toho, čo je moderné alebo radikálne“ – to je protiklad Mansbachovho hľadania signifikantného modernizmu.<sup>24</sup>

Preto Clark hovorí o avantgarde len v jednej kapitole svojej knihy, asi v dvoch tretinách, medzi kapitolami o Salóne a o nacionalizme. Avantgarda, hovorí, je skutočne iba modernistickou hodnotou, a podporuje to tými, ktorí sú „ideologicky vybavení kritizovať skoršie pozície diskurzívnej roviny.“ Je to určitá pozícia v pohľade na históriu: pozícia, ktorá požaduje inováciu a snaží sa pochopiť predchádzajúce idey v obsiahlom zmysle.<sup>25</sup> Pretože „odvodzuje jej autoritu z originality“, avantgarda „začína presadzovať absolútne privilégium nového.“<sup>26</sup> Tieto definície sú podané neutrálnym spôsobom a umožňujú Clarkovi analyzovať nielen modernu Tokya okolo roku

<sup>17</sup> MANSBACH 1999, c. d. (v pozn. 7), s. 1.

<sup>18</sup> Ibidem, s. 8.

<sup>19</sup> Ibidem, s. 2.

<sup>20</sup> Ibidem, s. 278.

<sup>21</sup> BROZMAN, Dušan: [nepomenovaná ese]. In: *Štefan Bartušek Prukner*. Banská Bystrica : Štátna Galéria, 1996, s.13.

<sup>22</sup> CLARK, John T.: *Modern Asian Art*. Honolulu : University of Hawai's Press, 1998.

<sup>23</sup> Ibidem, s. 17.

<sup>24</sup> Ibidem, s. 217.

<sup>25</sup> Ibidem, s. 219.

<sup>26</sup> Ibidem, s. 222.

1900, kedy Yorozu tvoril, ale aj modernizmus medzi inými avantgardami, ktorý chápe rozdielne ale potenciálne porovnateľne k avantgarde kdekoľvek. „Čo sa javí z euro-amerického perspektívy derivovane“, uzatvára, „je jeho dost originálna avantgardná funkcia v rámci japonského kontextu.“<sup>27</sup>

V Clarkovej publikácii je viacero podobných formulácií ako aj niektoré detailnejšie úvahy o stupni uvedomovania si západu, ktoré sú obsiahnuté v Tokijskej škole výtvarných umení. Kontakt medzi Parížom a Tokijskou školou výtvarných umení bol mimoriadne blízky v prvých dvoch dekádach 20. storočia. Manifest futurizmu bol preložený v roku 1909 a Yorozuov učiteľ, modernistický maliar Kuroda Seiki (nar. 1866) sa v roku 1912 zmienil o tom, že práve obdržal posledný katalóg futuristickej výstavy. V marci 1914 bola výstava tlačí *Der Sturm* a do Japončiny bolo v roku 1915 preložené dielo Alberta Gleizea a Jeana Metzingera *Du cubisme* (1912), teda len dva roky po anglickom preklade. Všetky tieto fakty prispievajú k tomu, že Yorozu a Kuroda boli pod vplyvom západnej avantgardy, a preto by mali byť hodnotení inými kritériami, ako byť označení za oneskorených post-impresionistov. Ako hovorí Clark, *Nahá krása* bola „úmyselným provokatívnym zobrazením pretrvávajúceho post-impresionistického manierizmu.“ Dôvod pre jej uznanie je súdobý japonský zmysel pre francúzsky modernizmus, vychádzajúci z ekonomických, politických a strategických príčin, prevzatých z francúzskych zvykov.

Devalvácia nezápadných avantgárd pramenila, podľa Clarka, z „ideologických debát o autoritách“ a ignorovala „relativistickú funkciu avantgardy.“ Napríklad, objavenie sa tlačí *Der Sturm* v Tokiu v roku 1914 „by sa malo chápať ako fungovanie avantgardy v rámci transkultúrnej skupiny a jej vzájomnej komunikácie.“ Japonskí umelci ako Yorozu a Kuroda neboli derivátom,

pretože boli „aktérmi medzinárodného hnutia, kde kultúrny pôvod poskytoval len kontext originality a nie autenticity.“<sup>28</sup> Fenomén avantgardy spolu s konceptom originality by sa mal chápať ako ideológia rozdelená do mnohých kultúr. Rovnako aj koncepcia originality je relatívna, pretože môže byť ideologicky odlišná na rôznych miestach.<sup>29</sup>

Obťažnosť Clarkových úvah je v tom, že po krátkom čase začnú byť protirečivé. Môžem si so záujmom čítať o Yorozuovi a Korudovi pätnásť alebo dvadsať strán, ale potom pre mňa začne byť zložitá uveriť, že ich úpravy Van Gogha a Nabis boli zaujímavejšie ako originály. Dielo jednoducho vyzerá odvodené a umelecká scéna v Tokiu sa zdá byť konzervatívna. Clark by povedal, že takýto názor je práve opakovaním západu, „orientalistickým“ predsudkom, ktorý dokazuje, že som otrokom ideológie západného avantgardizmu, a preto som neschopný pochopiť nové kontexty. Ale prekvapuje ma, že by západná perspektíva mohla byť tak ľahko zmenená, ako naznačuje Clark. Umenie robené v Tokijskej škole výtvarného umenia je skutočne špecifické v svojom čase a na svojom mieste, a súhlasím, že konštituovalo avantgardu, ktorá je rozpoznateľne iná, ako je Parížska v tých rokoch. Ale ideologické, ekonomické a kultúrne rozdiely nie sú postačujúce k tomu, aby tvorba nebola videná ako derivát, a to je pravdou nielen pre západných pozorovateľov, ale pre každého kto študuje modernu na Západe. Mohol by som *uprednostniť* Yorozuovu *Nahú krásu* pred malbou Van Gogha, ale to by nevymazalo závislosť Yorozu na Van Goghovi. Môžem devalvovať každú zmienku o závislosti na západnej konštrukcii, ale to mi nezabráni skúmať Yorozuovu malbu ako závislú. Nemusím sa starať o smer vplyvu: ak Yorozu ovplyvnil Van Gogha, namiesto iných okolitých spôsobov – tak by ma to nezastavilo pred poznaním smeru vplyvu ako časti charakteru diela.

*privilege the new when it draws its authority from originality,* – CLARK 1998, c. d. (v pozn. 22), s. 222, ale ako by mohla byť chápaná avantgarda bez privilegovania originality?

Clark chce úplne zmeniť pojmy rozpravy o modernizme v dejinách umenia, a tak diela ako *Nahá krása* nemôžu byť devalvované. Je tu však niekoľko prekážok v ceste za týmto cieľom: štruktúra dejín umenia a moderny. Moderna nemá žiadny zmysel bez privilegovania inovácie a avantgardy: nemôžete vynechať tieto pojmy alebo povedať, že sú relatívne bez rozobratia základnej idey modernizmu. Clark by pri prepísaní konceptu avantgardy klamal, keby chcel rozoznávať citlivé kultúrne kontexty, ale to sa nedá urobiť bez nároku na to, že originalita je relatívna, alebo že nové kontexty menia predstavu o tom, čo je inovatívne. Avantgarda je ako živý orgán moderny: nemôže byť prenesená bez deštrukcie samotného konceptu. Zdá sa mi, že ak by sa knihe podarilo odstrániť alebo relativizovať avantgardu, už by sa ďalej nemohla volať *Modern Asian Art*, pretože by už ďalej nemalo zmysel písať o moderne. Alebo zohľadniac iný spôsob: ak by Clarkove stratégie boli efektívne, potom by sa historici rovnako zaujímali o zvyky avantgardy kdekoľvek by sa objavili, či už v Tokiu v roku 1912, alebo na Samoe v 1990. V skutočnosti sa historici naďalej zaujímajú o čas a miesto, kde inovácia – avantgarda – bola najsilnejšia. Historici umenia sa nezaujímajú o avantgardu kvôli jej ekonomickým a ideologickým špecifikám: zaujímajú sa o ňu, lebo tvorba samotná sa zdá byť originálnou.

V Clarkovej knihe je veľa prínosného, rovnako ako v iných postkoloniálnych textoch. Obohacujú dejiny umenia tým, že sa snažia znovu zvážiť západné hodnoty, a že rozmyšľajú o koncepciách rovnako ako o oneskorení, koncepčne úzkym záujmom naivnej západnej historiografie. Veľmi ma zaujalo Clarkove pojednanie o špecifikách avantgardy a je významné, že po prečítaní postkoloniálnej úvahy ohľadne západného textu, by sa mohla zdať nereflexívna. Ako povedala Orišková o Mansbachovi, je nevyhnutné si dávať pozor na podmienky recepcie tvorby a nie

<sup>30</sup> ORIŠKOVÁ, Mária: Niekoľko poznámok ku knihe S. A. Mansbacha „Modern Art in Eastern Europe: From the Baltic to the

len na jej vzhľad, ako sa to posudzuje na západe.<sup>30</sup> To, na čo si tu uplatňujem nárok je, že veci nie sú také jednoduché. Nie je ľahké, ako predpokladá Clark, len premyslieť koncepcie ako originalita a inovácia, redefinovať idey ako závislosť alebo vplyv, alebo ich relativizovať ako avantgardu. Nie je postačujúce zdôrazniť len lokálnu historickú situáciu, pretože sa to len podriadi momentu, kedy je nevyhnutné prísť s termínmi, ako že je tvorba oneskorená a závislá od západného modelu. Ak by som vynechal pojmy „oneskorená“ a „závislá“ a pokúsil sa zohľadniť avantgardu ako „medzinárodné hnutie“, skončil by som so skomolenou koncepciou moderny. Celá hra dejín umenia je významná najmä výzvou k riešeniu. Vyžaduje to odo mňa, aby som bol vnímavý k jedinečným charakteristikám Tokijskej školy výtvarných umení okolo roku 1900, a samozrejme to odo mňa vyžaduje aj to, aby som bol chápaný a uznanlivý k malbám typu *Nahá krása*, ale tiež musím mať stále na pamäti, že Yozuruove malby nemôžu súťažiť s Van Goghom. V teórii, v utopickom svete, kde je množstvo príbehov dejín umenia, Yorozuova malba by mohla byť chápaná práve ako záujem o Van Gogha. Ale takýto svet ešte neexistuje, čo možno jednoducho dokázať tým, že Clarkova publikácia *Modern Asian Art* je dielom západných dejín umenia, je zasiahnutá západnou postkoloniálnou teóriou, západným protokolom písania a výskumom dejín umenia, západnými interpretačnými metódami a príliš západným záujmom o modernu. Predstava iného spôsobu, ako to urobil Clark, je osviežujúca ale nepresvedčivá.

#### Šiesta odpoveď: definovať tvorbu per negationem

Naznačil som obrisy verzie prvých piatich riešení Tomazovi Brejcovi, ktorý učil dejiny a teóriu na akadémii v Ljublani. Navrhol šiestu od-

Balkans, ca. 1890–1939“. Cambridge : Cambridge University Press, 1999. In: *Ars*, 2002, č. 1-3, s. 280-299.

<sup>27</sup> Ibidem, s. 225.

<sup>28</sup> Ibidem, s. 225.

<sup>29</sup> Clark píše, že „*The avant-garde becomes forced to absolutely*



poved', v ktorej som našiel nástrahy. Reprodukujem ju s použitím jeho vlastného príkladu, slovinského maliara Riharda Jakopiča (1869–1943). Pýtal sa ma, ako by som písal o tomto maliarovi, ktorý je jednou z hlavných postáv slovinskej moderny. Ako príklad možno zobráť dielo *Spomienky* (1912) z Narodnej galerije, ktoré je umiestnené o jednu miestnosť ďalej ako Groharove obrazy *Smrekovec* a *Rozsieváč*. Maľba sa skutočne radí k intímnym prácam, ale nie je zameniteľná s Vuillardom. V širšom význame je Jakopič impresionista a to je spôsob, akým je v slovinskej umeleckej kritike identifikovaný (z tohto dôvodu je aj na 100 toliarovej bankovke z roku 1992). Avšak Jakopič nie je impresionistom v zmysle Moneta alebo Sisleya. Nie je ani veľmi blízky nemeckému alebo maďarskému impresionizmu.

Brejc napísal knihu o slovinskej moderne a povedal mi, že sa dlho zaoberal týmto problémom. Napokon sa rozhodol, že Jakopiča špecifikuje tým, čím nebol. Táto definícia *per negationem*, ako ju nazval, má schopnosť byť veľmi dôveryhodnou pri každej maľbe, ktorá je práve poruke. *Spomienky* nie sú totožné s Vuillardom, Monetom, raným Noldeom, alebo raným Schmidt-Rottlufom, či s množstvom ďalších. Nikdy nebol fauvistom, aj keď vo svojich maľbách používal komplementárne kontrasty. Niečo v tomto diele je slovinskou recepciou Signaca, neskôr tu cítiť vplyv Kandinského. Je možné prejsť cez všetkých možných predchodcov a povedať v každom prípade čím Jakopič nebol.

Bol som ovplyvnený Brejcovou aplikáciou tejto metódy, ktorá sa mi zdala byť ideálne vnímavá k často nepomenovaným rozdielom medzi marginálnymi maliarmi a ich vzormi. Brejcová kniha, žiaľ nikdy nepreložená zo slovinčiny, by mohla byť exemplárnym príkladom. Ešte ma zaujíma, či definícia *per negationem* nie je vynútené závislá v každom bode na existencii západných popisov. Bez existencie literatúry o fauvizme by napríklad nebolo možné prísť k záveru, odkiaľ Jakopič prebral teóriu farieb. Brejcová *via negativa* je slubná, ale nemyslím si, že by mohla byť modelom pre opis nezápadne tvorby.

### Siedma odpoveď: prispôbiť dôraz

Niekoľkokrát, počas diskusie o tomto probléme s priateľmi a kolegami, mi vnukli myšlienku, aby dôraz na odpoveď nebol väčší ako na samotnú otázku. Prispôsob dôraz kladený na západných umelcov, povedali mi, a problém by mohol byť rozriešený. Ak pluralita historikov umenia vo všetkých krajinách smeruje viac k menej známym umelcom, potom sa váha dejín umenia presunie a okraje sa stanú novým centrom. Toho výsledkom bude, ako povedali priatelia, otázka privilegia, historicky daného kanonickými západnými modernistami, ktorú ďalšia generácia historikov umenia rozrieši pasívne, jednoduchým zamedzením narastania poznatkov štúdia o hlavných postavách.

Jedným spôsobom na upriamanie odlišnej pozornosti by mohlo byť vzdanie sa metafory rodostromu moderny, kde statným kmeňom je západoeurópska a severoamerická moderna. Metafora koreňov, zverejnená Gillesom Deleuzom, môže byť jej náhradou. Korene, podľa Deleuzeho, sú plodné vo všetkých smeroch, a preto tu nie je preferovaný žiadny smer alebo centrálny bod. Deleuzova metafora nie je najsprávnejšia, pretože korene sú časťou rastového procesu, a preto nezáleží na tom, ako sú prepletené, ale že sú všetky spojené s veľkou centrálnou rastlinou. Predsa však, mnohé praktiky moderny, ktoré prekvitali vo svete v 1. polovici 20. storočia, by mohli byť označené koreňmi, vzdialenými a nepriamo spojenými s masívnym centrálnym jadrom moderny západnej Európy. Lepším modelom by mohlo byť mycélium, t.j. vegetatívne podhubie huby, pretože to je skutočne bez centra: rozvetvuje sa a rozdeľuje rôznym smerom, a môže začať rásť zo spórov, ktoré môžu byť roztrúsené kdekoľvek. Myceliálny model moderny môže ponechať všetky lokálne centrá rovnako dôležité ako každé iné centrum, a nebude tu žiadne centrálné telo.

Je ťažké brať do úvahy takúto možnosť seriózne. Koreňový model, v ktorom mraky drobných náhodne orientovaných odnoží obklopujú centrálnu byľ, je ale dosť postačujúcim spôsobom na

zobrazenie situácie v prvých troch dekádach 20. storočia.

Zohľadňuje skutočnosť, že umelci na okrajoch vždy nepredstavujú vzťah k centru, ako keby boli vetvou stromu, ale je to oveľa zložitejšie. Tento názor tiež oprávňuje skutočnosť, že umelci v centrách – ako napr. Picasso tvoriaci v Paríži okolo roku 1910 – poznali existenciu viacerých druhov moderny, ale nemal pre nich pochopenie. Z jeho perspektívy sa museli javiť mnohé odnože moderného umenia ako hravý labyrint, ako žiara alebo mrak minoritných záujmov. Rozdiel vo *váhe* je dobre simulovaný koreňovou teóriou: masívna a kompaktná umelecká scéna na západe, široko rozprestrený, ale ľahkovážny systém medzinárodne prepojených umeleckých scén niekde inde. Myceliálny model oddaluje centrá v mene rovnováhy a nastoľuje svet vyplnený labyrintovým prepojením rovnocenne vyvážených centier. Modeluje situáciu v rámci niektorých regiónov, ale to nie je správny model, pokiaľ ide o vplyv zo západu.

Je tu viac ďalších modelov, toľko, koľko je spôsobov vnímania rôznych umeleckých smerov. Uviedol som koreňový a myceliálny model, pretože oba zachytávajú dve hlavné alternatívy. Všetky takéto možnosti sú v konečnom dôsledku ne-realistické. Myslím, že je utopické povedať, že sa môže problém prevládania vplyvu západu zmieriť upriamením pozornosti k okrajom. Takéto prevládanie vplyvu bolo historickým faktom najmä v 20. storočí a v súlade s jeho prekonaním bude potom viac vyžadovať zdôraznenie posunu. Aj keď historici umenia rozhodnú na celosvetovej úrovni zastaviť písanie o Picassovi a Matissovi, ich tvorba bude stále udávať popis iných umelcov. Toto je koreň problému, ktorý sa nedá vyriešiť upriamením pozornosti na odlišnosti.

Často som bol fascinovaný umelcami, ktorých som objavil prvýkrát, a keď som ich študoval, ich diela sa stávali bohatšími a vyrysovannejšími v mojej predstavivosti. Clarkov popis mi umožnil poznať Fujita Tsuguharu (1886–1968): bol umelcom s veľmi členitou lojalitou a v jeho diele bol tento fakt reflektovaný. V roku 1910 ukončil Tokijskú školu výtvarných umení a odišiel do Paríža. Spät

do Japonska prišiel v priebehu Čínskej vojny v roku 1938 a pracoval ako vojenský umelec; počas vojny v Pacifiku sa vrátil do Paríža, a napriek tomu, že tam nemohol po vojne vystavovať, v roku 1955 dostal francúzske občianstvo. Vo Fujitovom záverečnom strohom autoportréte z roku 1910 Clark postrehol, či by jeho „panovačný postoj“ snáď nemohol znamenať začiatok „odrieknutia sa“ vlastnej kultúry. Clark obdivuje biele pozadie na autoportréte urobenom v Paríži v roku 1926: je to „minulosť obrátená k ničomu, alebo je to ničota minulosti, že (parížsky) svet ktorý obýval, nemôže uznať výnimočnosť prepracovanej hry práce štetca“?<sup>31</sup> Tsuguharu sa často zdalivo vyhýbal tomu, aby robil populárne dekoratívne obrázky pre parížsky a japonský umelecký trh: tento obchod a jeho postoj k nemu bol v priebehu rokov variabilný. Vo Fujitovej tvorbe je zriedka jasné, kde jeho aliancie a afinity klamú, a to robí jeho tvorbu dobrým subjektom pre štúdium identity a vzťahov k namaľovaným znakom. Urobilo ho to veľkým v mojich predstavách, až kým sa zdal byť lepším indikátorom týchto ideí ako niektorý francúzsky umelec žijúci v Paríži v rovnakom období. A teraz viem, že za týmito otázkami sú predpoklady a normy, s ktorými sa Fujita sám porovnával: autoportrét z roku 1910 je druhom neskorej západnej akademickej maľby, maľba z roku 1926 je ľahkou napodobeninou Kleeho, Dufyho či Matissa. Jeho virtuózna línia a vzdušné biele prázdno sú expresívne v súlade s týmito predchodcami. Inými slovami, rozdielne upriamanie pozornosti je odmeňujúce a historicky špecifické, ale je nevyhnutné podriaďiť sa otázke širších prepojení.

### Ôsma odpoveď: nechať to byť

Čo sa dá robiť? Niektorí bádatelia poukázali na to, že niektoré druhy umeleckých zvykov jednoducho nemôžu byť umelecko-historicky popísané, pretože nikdy nemôžu stáť oproti iným his-

<sup>31</sup> CLARK 1998, c. d. (v pozn. 22), s. 231.

torickým zvyklostiam. V takom prípade, dielo môže byť hodnotené rozdielne – „podľa ich vlastných pojmov“, ako hovoria ľudia – a celý projekt historického písania sa odstaví bokom. Zaujímavým miestom na rozmyšľanie o tejto otázke je Leopoldove múzeum vo Viedni. Najmä preto, že je výsledkom osobného ponímania rakúskej moderny Rudolfa Leopolda a zobrazený priestor je rozsiahly, vzniká zaujímavá otázka, čo by mohlo a čo nemalo byť znovuobnovené pre históriu umenia. Je tu veľa autorov, ktorí sú dôležití pre nejaký prínos k moderne, rakúski alebo ďalší – medzi nimi Klimt, Schiele, Kokoschka a Lovis Corinth. Sú tu ich nasledovníci, ktorí tiež boli pre rakúsku modernu prínosom: Kolomon Moser (1886–1918) a viac dekoratívne zameraní stúpeneci secesie, Anton Kolig (1886–1950), člen hnutia nazvaného Carinthian Kolorismus (Korutánsky kolorizmus, pozn. red.). Spomedzi nich však Leopold vybral aj takých umelcov, ktorých prínos k európskemu a aj rakúskemu umeniu je pochybný. Prominentne je tu prezentovaný Gustav Hensing (1909–1981), ale jeho voľné adaptácie kubizmu sú nepresvedčivé a v jeho dlhej kariére sa zdá, že robil stále to isté. Josef Dobrowski (1889–1964) je reprezentovaný niekoľkými ponurými adaptáciami Bruegela, ktorého dielo bolo dlho dôležitou súčasťou Umeleckohistorického múzea vo Viedni. Ale maľby, rovnako ako historická recepcia Bruegela, nie sú veľmi zaujímavé. Leopold Blauensteiner (1880–1947) bol extrémne literárne zameraný pointilista, ktorý uprednostňoval body v upravených radoch, ako keby boli namaľované hrebeňom.

V jednej miestnosti Leopold zavesil sériu maľieb s kvetinovým motívom: jednu od Egge Sturm-Skrilla (1894–1943), druhú od Antona Faistauera (1887–1930) a ďalšiu od Antona Koliga (1886–1950), ktorá dokazuje, že Kollig bol ovplyvnený Matissom. Maľby sú modernistické, ale čiastočne k moderne indiferentné, ako keby boli odpoveďou na otázku: Ak máte radi kvety a ste rakúskym modernistom 30. rokov, ako by ste maľovali? Spolu so Schielem, Faistauerom a Kolligom boli členmi krátkotrvajúcej Neunkunst-gruppe, čo stačí na zachytenie ich účasti v deji-

nách umenia. Sturm-Skrilla je viac obskúrny. Plátna v Leopoldovom múzeu sú usporiadané, ale predsa, ako florálne maľby nemajú medzi sebou viditeľné rozdielnosti. Každá je milá. Majú osobitú kompaktnosť, čo chápem ako odkaz na Courbeta, dôležitého predchodcu expresionizmu. Tiež obsahujú bohatú hnedo-červenú farbu, ktorá je typická v tejto dekáde pre maľbu moderny v strednej Európe: znovu sa objavuje u maliarov Korutánskeho kolorizmu. Kollig učil na Viedenskej akadémii spolu s Josefom Dobrowským a jedným z ich študentov bol Karl Josef Gunsam (1900–1972), ktorý sa tiež venoval modernistickým kvetinovým zátišiam. Ak budem takto pokračovať, budem sa len rozptyľovať. Tieto maľby nepatria do histórie: patria k súkromným momentom, ktoré som zažil v priebehu mojej cesty z jedného historického stretnutia k ďalšiemu. Tieto maľby sa samé vylúčili z histórie: sú zmesou myšlienok o Viedni a o rakúskom príspevku k moderne a domnievam sa, že to bolo Leopoldovým zámerom.

Súkromné potešenie z florálnych maľieb nie je vôbec chybnou vecou alebo nedôstojnou činnosťou. Každý, kto má rád maliarstvo vie, že diela častokrát vyvolávajú pocity. Zabudol som sa pred Sturm-Skrilovou priemernou kyticou, a potom som sa znova spamätal v ďalšej galérii. Ide o uspanie poznávacej intenzity, ktorej estetické upadnutie do subjektívneho priestoru – ak to tak môžem nazvať – je úplne blízke tomu, čo je maliarstvo. Nechcem to parodovať ani devalvovať, alebo kritizovať. Ale nie je to relevantné problému, akým je produkcia historického významu. Ak som sa pokúsil písať o historickom význame Perlotta Csabu, Yoroza, Grohara a iných, potom moja práca nemôže byť nevyhnutne jednoduchšia: stále sa pokúšam pretaviť moje osobné reakcie do slov. Ale moja úloha je iná, a nemá nič spoločné s problémom, o ktorom tu hovorím.

Číha tu zradná a traumatizujúca otázka. Dáva význam tomu, nezohľadniť Sturm-Skrilla, Faistauera, Koliga, Dobrowskeho a Gunsama v pojmoch dejín moderny, vylúčiť ich z tejto štúdie knihy a z esenciálnych tém dejín umenia. Ich florálne maľby nie sú jednoducho nutné pre seriózne uvažo-

vane o moderne. Bolo by umelé pokúsiť sa nájsť miesto pre ich maľbu v dejinách maliarstva 20. storočia: keby som to urobil, bol by som zneužil a zle pochopil maľby a publikum, pre ktoré boli určené. Ale je tu problém: ak vylúčim tieto maľby, kde sa zastavím? Môžem teda povedať, že florálne maľby ako také nie sú súčasťou maľby 20. storočia? Z akých dôvodov? Neexistujú dôležité florálne maľby od Matissa, Picassa, Bonnarda, alebo Luciana Freuda? Neboli Pop-artové privlastnenia Warhola, Toma Wesselmana a Waynea Thiebau-da umožnené skoršou históriou moderny? A môžeme pochybovať o pokuse vylúčiť florálnu maľbu, ktorá napriek svojej nízkej hodnote pretrváva od čias baroka? Ak raz začnem vylučovať určité maľby a typy maľby, niet už žiadnej cesty, ako to zastaviť. Ak by niektorej maľbe bola daná výnimka, aby sa na ňu nenazeralo historicky, potom by mohli byť takto hodnotené všetky maľby. Moje jednoduché posúdenie, že Sturm-Skrilla nie je

vhodný na historické posúdenie, vyvoláva otázku, ktorá pramení hlboko vo vnútri disciplíny.

Neexistuje jednoduché riešenie problému písania o umeleckohistorickom prínose svetového maliarstva. Mali by sme z toho vybrať jadro, pretože keby tu bola jednoduchá odpoveď, znamenalo by to, že medzi maľbou robenou v rôznych regiónoch alebo krajinách nie sú žiadne významné rozdiely, a že sú časťou masívneho projektu západnej moderny. Našťastie to nie je pravda. Ale postrádanie jednoduchej odpovede by malo byť tiež chápané ako seriózna výzva. Ak nebudeme pokračovať v práci na tomto probléme, tisíce – milióny – umeleckých diel vytvorených v malých krajinách, na periférii, v opomínaných regiónoch, stratia svoj medzinárodný dialóg v dejinách umenia. Ich hlasy budú stále slabšie, bude stále ťažšie ich počuť a hlasy Picassa a Pollocka budú každým rokom silnejšie.

Slovenský preklad Viera Anoškinová

## How Is It Possible to Write About the World's Art?

### Summary

This essay is a chapter of the prepared book *Failure in Twentieth-Century Painting* in which the art production is described from marginal areas, and neglected regions outside of Western Europe and North America. Author introduced an analysis on the examples of the Bulgarian abstract painters – Detchko Uzunov and Stanislav Pamukshiev whose works are without any western influences. He is looking for possibilities to describe their work from the western point of view. Several solutions are introduced in eight answers.

The first answer “report on the Western historical genealogy” is discussing a method applied by Steven Mansbach’s in the book *Modern Art in Eastern Europe: From the Baltic to the Balkans, ca. 1890–1939* in which a lot of unfamiliar painters are assigned to a prominent western European antecedents. It’s true that Mansbach rescues a number of other paintings and painters from eastern smaller countries. In fact it is infuriatingly difficult *not* to name Western styles that influence Eastern artists, and not to think continuously of Cézanne while studying Hungarian painter Perrott Csaba. But comparisons like these are quicksand, and the book is built on them. In Mansbach’s account, Perrott Csaba’s painting is little more than a close copy of Cézanne and Matisse, infused – somehow – with a “transformative” purpose related to Hungarian nationalism.

The second answer “follow the local historical tradition” is based on the analysis of the work of the Slovenian painter Metka Krašovec. Her paintings are closely linked with western surrealist painters like Chirico, Delvaux or Dalí. Slovenian art critics avoid the word surrealism in favor of general references to Slovenian “feeling” – what is in other contexts referred as *umetnostni dialekt*, “artistic dialect.” The strength of the local historical tradition – or in this case, the near-absence of it – is that it remains faithful to the particular historical constellation, the feel and detail, of the local scene. It is certainly true that the successful reception of Krašovec’s work in Ljubljana depends on *not* dwelling too much on names such as de Chirico, and also *not* saying too precisely what alternate influences might be. It is a common situation wherever the work itself is perceived to have a quality that might

be damaged by too close an association with obvious forbears. A sympathetic description of Krašovec’s work could be constructed by carefully assembling the descriptions and hints in the Slovenian newspaper criticism. A weakness of that method is that it would make the work appear disconnected from the West, and from a wider art history, in a way that could only seem unrealistic.

In the third answer “describe the work sympathetically” author tries to describe the works of the *non*-Western artists on its own terms. This approach is applied on the example of the Slovenian impressionist Ivan Grohar. By focusing on intrinsic properties of art, it replicates the concerns of art historians who have written about Western artists. If the artist in question is Mondrian or Lucian Freud, then it makes sense to pay attention to the pictures themselves, and let the predecessors’ work fade into the background. It can be reflective, evocative, and well-informed, and it can propose links to all sorts of cultural events and ideas within the region or nation: but if it does not investigate the painting’s link with the broader history of painting, such writing is not art history in a full sense. When the writing is thoroughly researched it can be significant as local history, and when it is less well researched it can work as an evocation of the art. Whatever it is, such writing is not clearly part of the larger collection of texts that are aware of one another and of the sequences of art and ideas that comprise modernism.

Fourth answer entitled “search for avant-gardes” tends to be adopted by writers and art historians in the countries in question, rather than by Western art historians who are interested in art beyond Western Europe and North America. When Western art historians have studied modern non-Western art, they have mainly searched for art that is as important or innovative as comparable work done in Western Europe or North America. This approach has often seemed promising when applied to non-Western art. Thus Steven Mansbach justifies his project of writing about modernism in Eastern Europe by pointing out the instances in which Eastern European painters contributed to the Western European avant-garde. Initially, he claims that Eastern European modernism was a co-

equal partner with Western European modernism. It is significant that there is a parallel between the three Eastern European avant-gardes Mansbach names – dada, Russian constructivism, and Czech “cubo-expressionism”. But this is a short list, and it is a bit strained even at three items. The third term is especially odd, because it seems apparent that an innovation (cubo-expressionism) which needs to be described in terms of two prior innovations (cubism and expressionism) may be hard to present as an avant-garde.

In his fifth answer named “write the histories of institutions” author gives a polemic revision of the John Clark’s method presented in the book *Modern Asian Art*. The devaluation of non-Western avant-gardes, is based from the Clark’s point of view on the example of Japanese artists such as Yorozu and Kuroda who were not derivative because they were taken part in an international movement. The phenomenon of the avant-garde, together with its concept of originality, should be seen as a shared ideology in many cultures. Even the concept of originality might be relative, because it might be ideologically different from one place to another. Clark’s *Modern Asian Art* is a work of Western art history, shot through with Western postcolonial theory, Western protocols for the writing and research of art history, Western interpretive methods, and a very Western concern with modernism. To imagine otherwise, as Clark does, is invigorating but unpersuasive.

The sixth answer “define the work *per negationem*” was inspired by Slovenian art historians Tomaz Brejč who wrote book about Slovenian modernism. He favors to specify the artist by saying what he is not. This definition *per negationem* has the virtue of being very faithful to whatever the painting at hand actually is. Author was impressed by Brejč’s application of this method, which seemed to him ideally sensitive to the often unnamable differences between marginal painters and their prototypes. Yet Elkins also wonders if the definition *per negationem* is not compelled to depend, at every point, on existing Western descriptions. Brejč’s *via negativa* is promising, but author does not think it can be a model for the description of non-Western work.

The seventh answer “adjust the stress” pays attention differently by the metaphor of the family tree of modernism, where the sturdy trunk is Western European and North American modernism. The metaphor of rhizomes, made popular by Gilles Deleuze, proliferate in all directions, so that there is no preferred direction or central node. Deleuze’s metaphor is not quite accurate because rhizomes are offshoots of root processes, so no matter how tangled they are, they are all linked to a large central

plant. A better model might be mycelia, the vegetative bodies of fungi, because they are truly without a center: they branch and divide through the soil with no pattern whatsoever, and they can begin from spores that might be scattered anywhere. A mycelial model of modernism would let each local center be as important as every other center, and there would be no central body—the equivalent, in this model, of a mushroom or slime mold.

The mycelium model does away with the center in the name of equality, and posits a world filled with labyrinthine connections to equally weighted centers. It models the situation within some regions, but it is not an accurate model when it comes to the influence of the West. There are many more models, as many as there are ways of paying attention to different art practices. The rhizome and mycelial models capture two major alternatives. But it is utopian, to say that the problem of the overbearing influence of the West can be mitigated by paying more attention to the margins because that overwhelming influence was a historical fact over much of the twentieth century. Clark makes some sensitive observations on works of Japanese painter Fujita from the 1910s and 1920s made during his Paris living. It is seldom clear, in Fujita’s works, where his alliances and affinities lie, and that makes his work a good subject for a study of identity and its relation to painted signs. Paying attention differently is rewarding and historically specific, but it necessarily defers the question of wider connections.

In the last answer called “just give up” author concludes with some kinds of art practice that just cannot be described art historically, because they can never stand up against other historical practices. In that case, the work should be appreciated differently – “on its own terms,” and the whole project of historical writing should be set to one side. An interesting place to think about this is the Leopold Museum in Vienna, where are major painters, who are essential in any account of modernism, Klimt, Schiele, Kokoschka, Corinth. There are presented also their followers, who figure in any account of Austrian modernism, Moser, Kolig, Hessing, Dobrowski, Blauensteiner or Sturm-Skrila. The pictures are modernist, but also in parts indifferent from modernism.

Of the end author of essay claims there is no simple solution to the problem of writing art historical accounts of the world’s painting. If there was a single answer, it would mean that there are no significant differences between paintings made in different regions or countries, that they all are part of the massive project of Western modernism. Happily that is not true. But the lack of a single answer should also be regarded as a serious challenge.

## Addenda k Thurzovmu oltáru „Speculum justificationis“ (predlohy a realizácia)

Jozef MEDVECKÝ

„K tomu cirkev necpálska so zvláštnou láskou, s cirkevnou hrdosťou opatruje v tomto svojom chráme, ako vzácnu pamiatku, z doby pre našu cirkev najslávnejšej, z doby palatína Thurzu pochádzajúci, takzvaný Thurzovský oltár, ktorý prenesený bol do nášho chrámu, niekedy artikulárneho, z Oravského zámku.“<sup>1</sup>

Uplynulo desať rokov, odkedy sme sa intenzívnejšie začali zaoberať problematikou oltára „Speculum justificationis“ z roku 1611, dnes v Necpaloch [obr. 1]. Predbežným výstupom bola autorova štúdia o špecificky protestantskej ikonografii oltára, publikovaná na stránkach časopisu Ars v r. 1994.<sup>2</sup> Toto spracovanie zďaleka nemohlo byť definitívne a veľa otázok zostalo ešte otvorených. Odvtedy sme sa v rámci skúmania maliarstva 17. storočia na Slovensku k oltáru a jeho obrazom vrátili viackrát v rôznych súvislostiach – či už pre jeho kľúčový význam ako diela symptomatického pre štúdium umeleckej proble-

matiky tohto prechodného obdobia, jedného z mála prípadov konfesionalne vyhranenej ikonografie, či ako reprezentatívneho, extrémneho príkladu spojenia slova a obrazu v protestantskom ponímaní, atď.<sup>3</sup>

Oltár vznikol pre kaplnku Oravského hradu, dokončenú v r. 1611. Jeho objednávateľom bol gróf Juraj Thurzo z Betlanoviec (1567–1616), jeden z najbohatších uhorských magnátov, od roku 1609 palatín a krajinský sudca, aktívny presadzoateľ protestantizmu lutherskej orientácie. Vyše 10 m vysoký drevený oltár s deviatimi obrazmi je predovšetkým manifestáciou hlbokého náboženského presvedčenia, ktorého je programovým vyjadrením; okrem reprezentácie vznešeného objednávateľa je zároveň jeho „obrazovým vyznamníkom viery“. Dominantou je ústredný obraz oltára, v jednej kompozícii sa snažiaci vyjadriť zobrazenými motívmi a nápismi základné tézy učenia o ospravedlnení hriešneho človeka pred Bohom v protestantskom ponímaní.

ktorý v ďalšom odkazujeme.

<sup>3</sup> Porov. MEDVECKÝ, J.: Sakrálna maliarstvo od renesancie k baroku. In: RUSINA, I.: (ed.): *Barok. Dejiny slovenského výtvarného umenia*. Bratislava: SNG, 1998, kap. I.4 a komentár k č. 188 na s. 452; MEDVECKÝ, J.: Umenie 17. storočia ako nástroj konfesionalnej propagandy. In: *Umenie Slovenska – jeho historické funkcie*. Zborník materiálov z konferencie ÚDU SAV. Bratislava 1999, s. 186; MEDVECKÝ, J.: Slovo a obraz v protestantskom umení 17. storočia na Slovensku. In: BAKOŠ, J.: (ed.): *Problémy dejín výtvarného umenia Slovenska*. Bratislava 2002, s. 154–155, 175 n.

### „Zrkadlo ospravedlnenia“

Kým osem menších obrazov s vhodne volebnými staro- a novozákonnými námetmi rozvíja hlavnú ideu na základe typologického paralelizmu, ústredný oltárny obraz sa obsahom a formou vymyká bežným ikonografickým schémam. Latinské nápisy a biblické citáty sú vpísané priamo do obrazu ako integrálna súčasť jeho kompozície; ich dogmatický obsah je zobrazenými motívmi s ilustratívnou doslovnosťou pretlmočený bez akejkoľvek naratívosti.

Neobvyklá ikonografia a špekulatívny, slovo-obrazový charakter ústrednej kompozície oravského oltára z r. 1611 a existencia jej neskorších, temer do detailu zhodných verzií namaľovaných podľa identickej predlohy v Nemecku dokazovali, že pre tieto kompozície musel existovať nejaký spoločný prototyp v podobe grafického listu, aktuálny v protestantskom prostredí prvých decénií 17. storočia.

Zaniknutá tabuľová maľba rovnakého námetu z ev. kostola v Grossenhain neďaleko Meissenu<sup>4</sup> bola však iba zmenšenou, dosť primitívnou neskoršou kópiou bez nápisov, ktorú údajne niekedy okolo r. 1660 (?) namaľovala Margarethe Rastum, rod. Wendelmuthová (nar. 1611) ako remniscenciu na obraz jej otca Jacoba Wendelmutha, maliara v saskom Pegau, ktorý túto kompozíciu použil r. 1621 pre ústredný obraz dodnes zachovaného evanjelického oltára v tamojšom farskom kostole (Stadtkirche St. Laurentius).<sup>5</sup>

Oltárny obraz v Pegau (Kreis Borna, cca. 25 km juhozápadne od Lipska) je maľovanou kópiou identickej predlohy, tak ako na ústrednom obraze Thurzovho oltára, vrátane všetkých nápisov

vpísaných do zobrazenia. Obe kompozície sa až na drobné detaily zhodujú, odlišná je samozrejme farebná interpretácia jednotlivých detailov prevzatých zo spoločnej grafickej predlohy, koncipovaná každým z maliarov samostatne.

Forma oltárneho obrazu si vyžiadala úpravy, ktoré J. Wendelmuth v Pegau riešil potlačením grafických elementov kompozície. Línie geometrických tvarov, na ústrednom obraze Thurzovho oltára i na tabuľovej maľbe z Grossenhain tvoriace súčasť zobrazenia, sú v Pegau vypustené a celok oltárneho obrazu je zjednotený neutrálnym pozadím, do ktorého sú začlenené aj merítkom drobnejšie výjavy (tvoriace obsah pôvodne samostatných kruhových medailónov umiestnených v rohoch kompozície), spojené dosť tuho maľovanými oblakmi. Z diagramu v hornej časti, ktorý je jadrom celého zložitého zobrazenia, zostali len nápisy (bez čiar, vyznačujúcich strany navzájom sa prekrývajúcich významových trojuholníkov a kružnice opisujúcej ich vrcholy). Na obraze v Pegau niektoré detaily chýbajú; iné motívy sú zasa pridané, akoby logiku kompozičnej konštrukcie dopovedávajúce, ktoré v Necpaloch nenájdeme – slnko a mesiac, či drobné postavičky Adama a Evy zakomponované v dvoch výjavoch (Prvotný hriech, Vyhnanie z raja) do cípov trojuholníka po stranách holubice Duchu sv., atď. Napriek týmto diferenciam je však nesporné, že východiskom všetkých troch diel bola tá istá grafická predloha.

J. Wendelmuth na manieristickom trojetážovom oltári v Pegau pracoval s miestnym rezbárom Jacobom Meinhardtom (podľa nápisu na rube tabuľe: „Jacob Wendelmuth, ist dieses Althares Inuentor et Pictor. Jacob Meijart Tischer hat es gemacht,

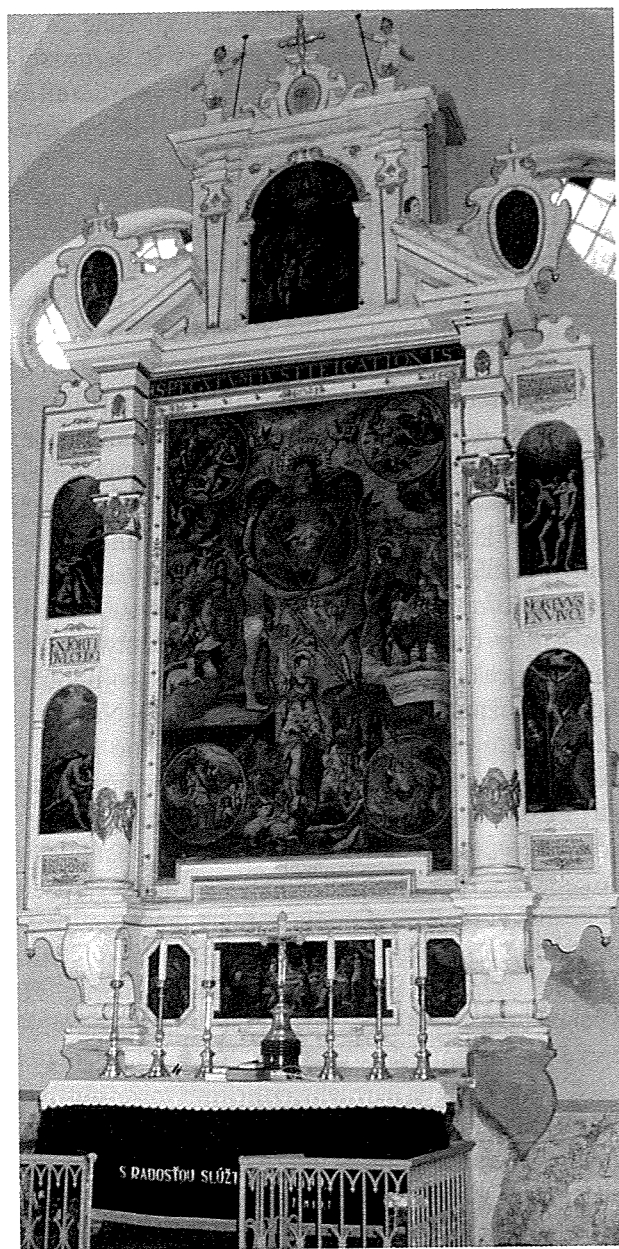
<sup>1</sup> Z prejavu miestneho farára F. Hollého pri príležitosti vizitácie ev. a. v. farnosti v Necpaloch r. 1928, cit. podľa ŠKROVINA, O.: *Z histórie turčianskeho evanj. seniorátu a jeho sborov*. Turčiansky Sv. Martin 1929, s. 218.

<sup>2</sup> MEDVECKÝ, J.: *Speculum justificationis*. Thurzov oltár z roku 1611 a jeho protestantská ikonografia. In: *Ars*, 1994, č. 1, s. 78–102; doplnená a prepracovaná verzia štúdie zaradená ako kapitola I. v autorovej rkp. dizertačnej práci MEDVECKÝ, J.: „Umelci – diela – objednávateľa maliarstva 17. storočia na Slovensku“. ÚDU SAV Bratislava 1997. Tu citovaná všetka dovtedajšia relevantná literatúra a popis ikonografie oltára, na

<sup>4</sup> Olejomaľba na dreve, 103 × 88 cm, znač. „MR“. MEDVECKÝ 1994, c. d. (v pozn. 2), s. 91, obr. 13. Obraz sa dostal z Katharinakirche v Grossenhain, zbúraného r. 1869, do dráždanských zbierok, kde počas náletu vo februári 1945 zanikol. Zachovala sa iba jeho fotografia, ktorú reprodukoval HENTSCHEL, W.: *Denkmäler sächsischer Kunst. Die Verluste des zweiten Weltkrieges*. Berlin 1973, č. 383 na s. 130. Za zmienku stojí, že z Grossenhain pochádzal napr. levočský farár Peter Zabler, od

r. 1614 prvý ev. superintendent spišských kráľovských miest, za ktorého v Levoči vznikli významné rezbárske diela – kazateľňa a organ vo farskom kostole.

<sup>5</sup> KOCH, E.: *Der Spiegel der Rechtfertigung. Zum theologischen Hintergrund des Hauptbildes des Altars der Stadtkirche zu Pegau*. In: WARTENBERG, G. (ed.): *Herbergen der Christenheit. Jahrbuch für deutsche Kirchengeschichte*. Leipzig 2000, zv. 23, s. 23–41.

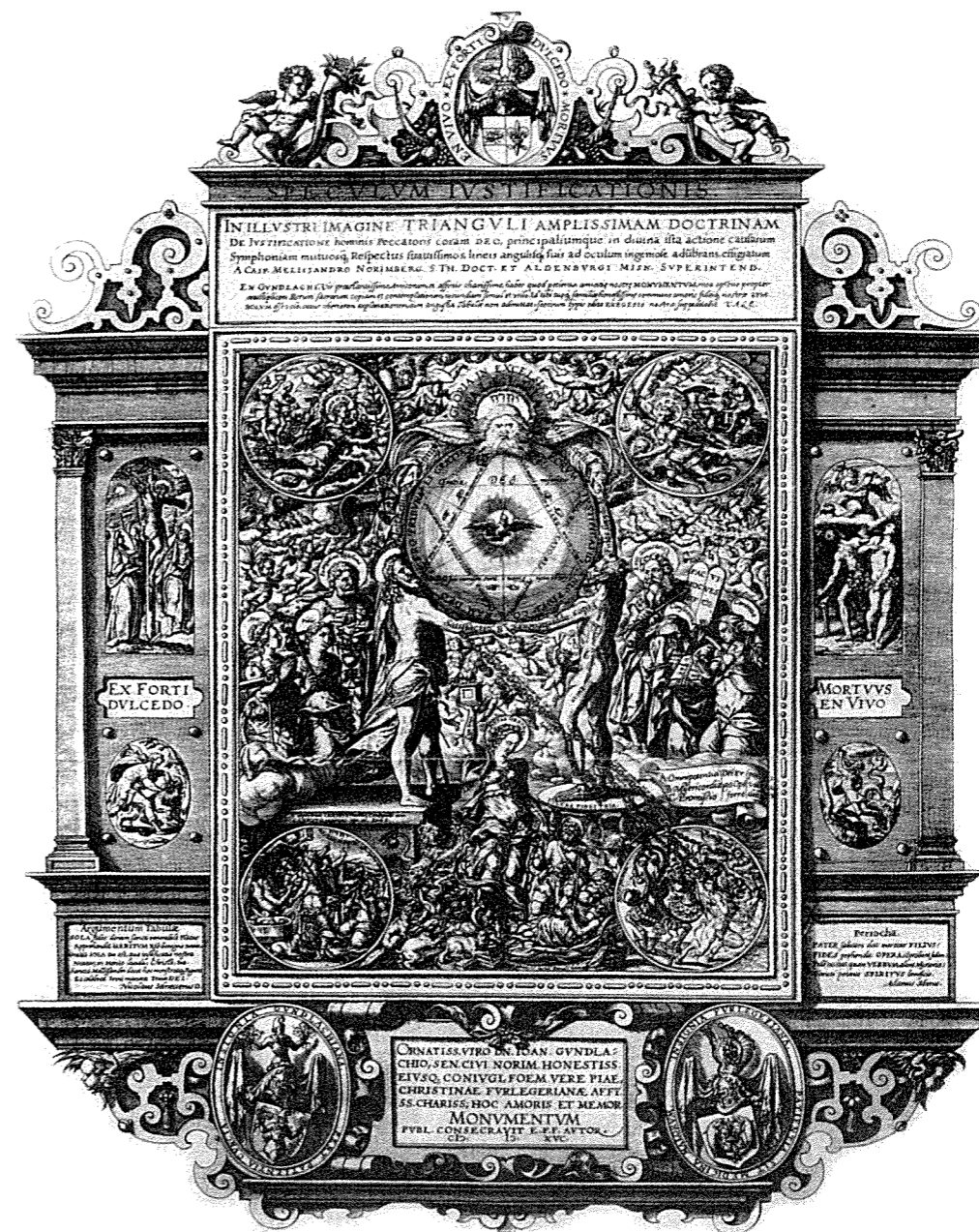


1. Oltár „*Speculum justificationis*“, 1611 (Necpaly, farský kostol ev. a. v.). Foto: Archív Pamiatkového úradu SR v Bratislave

„Anno 1621“); maliarova signatúra je aj v spodnej časti ústredného obrazu. Wendelmuth mohol byť „inventorom“ celku oltára, nie však kompozície jeho ústredného obrazu „*Speculum justificationis*“ (olejomalba na dreve, 185 × 150 cm), ktorá musela existovať minimálne už pred r. 1611. V oltárnom celku ju dopĺňajú obrazy Poslednej večere v predele, Ukrižovania, Zmŕtvychvstania a Krista Sudcu (?) v nadstavci, s dvojicami sôch prorokov (Mojžiš, Dávid), apoštolov (Pavol, Ján Krstiteľ) a Krista Spasiteľa vo vrchole. Na ráme ústredného obrazu sú ďalšie biblické citáty a dátum vysvätenia oltára: „Anno. 1621. 8. septembr“.<sup>6</sup>

### „Tabella emblematica“

Bolo teda nesporné, že ústredné obrazy oltárov v Necpaloch a v Pegau, ktorých vznik delí jedno desaťročie, sú maliarskymi pretlmočeniami tej istej grafickej predlohy. Tá však zostávala dlho neznáma a aj náš pokus o interpretáciu Thurzovho oltára preto mohol vychádzať len z analýzy zachovaného diela samotného, na základe identifikácie zobrazených motívov, nápisov a citátov na oltári. Štýlový charakter súboru deviatich obrazov oltára z roku 1611 naznačuje inklináciu ich neznámeho autora k maliarstvu neskorého stredo-európskeho manierizmu;<sup>7</sup> dalo sa teda predpokladať, že pravdepodobný pôvod zobrazenia treba hľadať v grafickej tvorbe okolo roku 1600. Ako sa napokon ukázalo, predloha však vznikla o štvrtstoročie skôr. Je ňou medirytina, zhotovená podľa návrhu známeho rytca a vydavateľa Josta Ammana (Zürich 1539 – Norimberg 1591)<sup>8</sup> v jeho norimberskej dielni. Samotné prevedenie grafického listu, vytlačeného r. 1585 (značený dole „*Iustus Amman. Norimbergae pinxit*“) je dielom kresliara a rytca Alexandra Maira (cca 1559 –



2. J. Amman (A. Mayr): „*Speculum justificationis*“ medirytina, 1585. Repró: The New Hollstein

<sup>6</sup> Ibidem, s. 23-24 a fareb. obr. na s. 41 (tam i ostatná staršia literatúra oltár spomínajúca). Porov. tiež internetovú stránku: [www.kirche-pegau.de](http://www.kirche-pegau.de).

<sup>7</sup> MEDVECKÝ, J.: Anklänge an den rudolfinschen Manierismus in der Malerei der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts in der Slowakei. In: *Rudolf II, Prague and the World*. Praha 1998, s. 157-158.

<sup>8</sup> ANDRESEN, A.: *Jost Amman, 1539–1591. Graphiker und Buchillustrator der Renaissance. Beschreibender Katalog seiner Holzschnitte, Radierungen und der von ihm illustrierter Bücher*. Amsterdam 1973 (reprint pôvodného vydania *Der Deutsche Peintre-Graveur*. Leipzig 1864, zv. I).

<sup>9</sup> Medirytina 521 × 403 mm – KOCH 2000, c. d. (v pozn. 5), obr.

Augsburg 1617).<sup>9</sup> Zobrazuje akýsi pamätník vo forme závesného epitafu, ktorého strednú časť predstavuje kompozícia „*Speculum justificationis*“, známa zo spomínaných maliarskych replík, doplnená tak ako na Thurzovom oltári po stra-

s. 40; *The New Hollstein German Engravings, Etchings and Woodcuts 1400–1700*. Rotterdam 2001, zv. 4, č. 2 (Jost Amman), č. 214, s. 14-16 – evidované sú dva exempláre grafického listu, zachované v Berlíne a Viedni. ANDRESEN 1973, c. d. (v pozn. 8), s. 197 medirytinu dotoval do roku 1595 a omylom uvádza, že list je dedikovaný „maliarovi M. Gundelachovi“.

nách štvoricou biblických výjavov (Samson trhá leva, Jonáš vyvrhnutý veľrybou na breh – Vyhnanie Adama a Evy z raja a Ukrižovaný s Máriou a Jánom pod krížom). V spodnej časti je textové pole v obdĺžnikovom ráme, latinské nápisy sú aj v nadstavci [obr. 2].<sup>10</sup>

Ako z nápisov vyplýva, medirytinu dal zhotoviť Kaspar Melissander (vl. m. Bienemann, 1540–1591),<sup>11</sup> doktor teológie, od r. 1578 ev. superintendent v Altenburgu (Meissen v Durínsku), s dedikáciou svojmu príbuznému Johannovi Gundlachovi, norimberskému patricijovi, na pamiatku ich priateľstva (v texte nad strednou časťou zobrazenia: „amicitie nostre MONUMENTVM“).

Idea celku i rébusovitá kompozícia ústredného zobrazenia je invenciou samotného Melissandera. Latinské nápisy a biblické citáty naznačujú, že bolo zamýšľané ako vizualizácia vieroúčnych téz a predpokladá vzdelaného recipienta, zorientovaného v teologickej problematike, akým popredná norimberská rodina senátora Gundlacha nesporne bola. V dedikácii na grafickom liste je Melissanderov výslovný odkaz, že k úplnému pochopeniu obsahu zobrazenia je potrebné jeho „Vysvetlenie“, vydané zároveň tlačou: „Cuius uberiores explanationem, cum angustia Tabulae non admittat, seorsum typis edita EXEGESIS nostra suppeditabit VALE.“

Toto nedávno objavené prvé, latinské vydanie Melissanderovho spisu z roku 1585 vytlačil Jo-

hannes Beyer v Lipsku 1587. Úplný názov na titulnom liste 14-stranovej knižky štvrtkového formátu „EXEGESIS / SPECULI IVSTIFICATIONIS“ je totožný s textom nápisu nad strednou časťou grafického zobrazenia: „In Illustri Imagine / TRIANGVLI, / AMPLISSIMAM Doctrinam de IVSTIFICATIONE HO-MINIS Peccatoris coram DEO, [...] effigiati a / CASP[ARO] MELISSANDRO / NORIMBERG[ENSI] S[AN]CTAE TH[EOLOGIAE] DOCT[ORE] ET ALDENBURGI MISN [ENSI] SVPERINTEND[ENTE] / M. D. XVC.“ [obr. 3].<sup>12</sup>

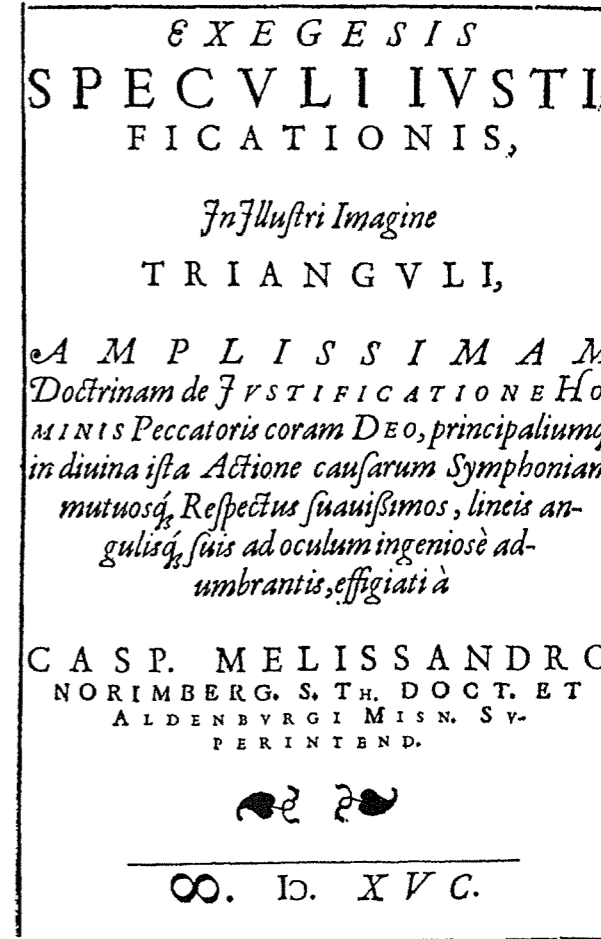
Obsahovú stránku grafického listu s jeho tlačným vysvetľujúcim komentárom a teologické súvislosti Melissanderovej invencie nedávno podrobne analyzoval Ernst Koch. Konštatuje, že jej celková idea súvisí s aktuálnymi myšlienkovými prúdmi evanjelickej teológie a vychádza zo 110 téz definovaných už v jeho doktorskej rozprave (Promotionsdisputation) z 11. mája 1571 na univerzite v Jene.<sup>13</sup>

V intenciách názorov o užitočnosti obrazov, formulovaných už stanoviskom M. Luthera v polemike s obrazoboreckými hnutiami začiatkov reformácie,<sup>14</sup> v úvode svojho výkladu Melissander pripomína silu a účinnosť metafor a podobenstiev, ktoré skrytejšie veci a významy „osvetľujú a akoby v zrkadle ich predkladajú k uvažovaniu“ (quasi in Speculo contemplandas proponunt). Vhodne vybrané a vizuálne pútavé obrazy sú veľmi účinné aj pri výučbe Písma – nielen pre

poučanie, ale aj na presvedčanie a upevňovanie (non solum docendum, sed & ad persuadendum & confirmandum). Mnohé takéto obrazy, ak sa umne pospájajú, môžu vhodne vyjadriť viaceré miesta vierouky, objasniť a zviditeľniť ich. Tak je zostavený aj jeho obraz trojuholníka (nostri Trianguli sacri Imago), ktorý „výstižne vyjadruje a obdivuhodne osvetľuje ako v jasnom zrkadle ten vrchol kresťanského učenia, ktorý akoby bol cieľom a koncom celého svätého Písma: o ospravedlnení hriešneho človeka pred Bohom“ (Exegesis, s. 3).

Ďalej rozvádza svoju ideu „čiarami a uhlami“ trojuholníka dômyselne vystihnúť symetriu osôb a príčin, ktorú geometrická konštrukcia rovnostranného trojuholníkového obrazca (ktorého každý z vrcholov, spolu spojených a v dokonalej symetrii navzájom uzavretých, zohľadňuje ostatné dva) najlepšie vyjadruje: „Tak ako v onom božskom čine, ktorým je hriešnik ospravedlnený pred Bohom, to jest oslobodený od svojich hriechov a prijatý do Božej milosti a stáva sa účastníkom večnej spásy, vidieť všeobecne tri osoby aj príčiny spojené harmonickým súladom a nevyhnutne sa tam nachádzajúce.“ (Exegesis, s. 4).

Jadrom celej Melissanderom vymyslenej konštrukcie, znázornenej na medirytine, je motív trojuholníkového obrazca s označenými vrcholmi, tvoreného spojenými rukami troch postáv zobrazených v hornej časti kompozície – oproti sebe na podestách stojaceho Krista (B) a hriešneho človeka (C) a vo vrchole z nebies sa nakláňajúceho Boha Otca (A), držiacich sa za ruky, s holubicou Duchu sv. uprostred. Druhým významovým trojuholníkom sú pospájané ich tváre. Na jeho stranách vpísané citáty vychádzajú z úst každej postavy a vzťahujú sa k ďalším dvom, ku ktorým po spojnici smerujú (A-B, A-C; B-A, B-C; C-A, C-B). Z dvoch navzájom obrátených trojuholníkov vznikol tak vlastne nápadný obrazec hexagramu, opísaný kružnicou, dominujúci hornej časti celej kompozície [Obr. 3a]. Tá je potom rozvádzaná ďalšími symbolickými figúrami viazanými významovou symetriou („Gesetz und Gnade“), zobrazenými okolo Mojžiša s Desatorom (prisnosť Zákona) na strane hriešneho človeka a sv. Jána Krstiteľa (Evanjelium) na strane Krista, po pravici Boha



3. C. Melissander: „Exegesis Speculi Iustificationis“, 1585, titulný list (Gotha, Forschungs- und Landesbibliothek, Theol. 4. 338b)

Otca. „Vhodné a výstižné“ motívy a figúry sú spre- vádzané označujúcimi nápismi a citátmi, vpísanými priamo do zobrazenia a tvoriacimi integrálnu súčasť ústrednej kompozície, ktorú Melissander v závere svojej explikácie nazýva *tabella emblematica*: „A tak takmer celá teológia v tejto krátkej emblematickej tabulke je načrtnutá akoby v nejakom prehlade alebo jasnom zrkadle“ (Exegesis, s. 13).<sup>15</sup>

<sup>15</sup> K emblematickej forme používanej v náboženskej spisbe a protestantskom umení ako prostriedok didaktického pôsobenia porovnaj MEDVECKÝ 2002, c. d. (v pozn. 3), s. 156 a lit. v pozn. 44.

<sup>10</sup> Nápisy na rytine cit. podľa *The New Hollstein* 2001, c. d. (v pozn. 9), s. 15-16; avšak nie vždy presne a s viacerými chybami.

<sup>11</sup> Kaspar Bienemann (Melissander) je ako evanjelický teológ a autor duchovných piesní polozabudnutý. Nar. 3. 1. 1540 v Norimbergu, študoval v Lipsku, Jene a v Tübingen. Ako tlmočník sprevádzal posolstvo Maximiliana II. do Grécka. Po návrate o.i. profesor na gymnáziu v Lauingen (Donau), v r. 1568–1573 profesorom filozofie v Jene, kde v roku 1571 získal doktorát teológie. Vojvoda Johann Wilhelm ho povolal na svoj dvor vo Weimare za vychovávateľa princa Friedricha Wilhelma. Po smrti vojvodu v roku 1573 a nastúpení kurfirsta Augusta Saského bol prinútený, tak ako mnohí ďalší luteránski kazatelia, prívrženci Matthiasa Flaciusa Illyricusa, univerzitu opustiť. Ako sekretár vojvodkyne-vdovy Dorothey Susanny sa zdržiaval vo

Weimare, potom v Regensburgu, odkiaľ pochádzala jeho manželka. Od októbra 1578 až do smrti 12. 9. 1591 pôsobil napokon ako farár a generálny superintendent v Altenburgu (Meissen); *Biographisch-Bibliographisches Kirchenlexikon*. 1990, zv. 1, stĺpec 586 (autor hesla F. W. Bautz) – [www.bautz.de/bbkl](http://www.bautz.de/bbkl); KOCH 2000, c. d. (v pozn. 5), s. 27-28.

<sup>12</sup> Gotha, Forschungs- und Landesbibliothek, sign. Theol. 4. 338b (39). V ďalšom texte slovensky citované podľa prekladu doc. PhDr. Jozefa Minárika.

<sup>13</sup> Tézou vydal Tileman Heshusius: „DE IVSTIFICATIONE HOMINIS PECCATORIS CORAM DEO“. Jena 1571. *Verzeichnis der im deutschen Sprachbereich erschienenen Drücke des 16. Jahrhunderts* (ďalej „VD 16“), H 3070.

<sup>14</sup> MEDVECKÝ 2002, c. d. (v pozn. 3), s. 147, 151-152 a lit. v pozn. 22.

„Wer dies gemält will recht verstehn...“

Kaspar Melissander svoju knižku vydal potom aj v nemeckej verzii (a v ďalšom vydaní v Norimbergu ešte 1593): „*Erklärung des Geistlichen Christenspiegels. Darin die Sum[m]a der Christlichen Lehre / nach dem Gesetz vnd Euangelio / sinnreich abgebildet / vnd sonderlich der Trostreiche Artickel von der gnedigen Rechtfertigung eines armen Sünders vor GOTT / durch einem artigen TRIANGEL Vnd andere anhangende Bildnissen / augenschein vnd lieblich fürge malet ist [...] Ins Deutsch kurtz gefasset / Durch Casp. Melissandrum Doct. zu Aldenburg Superintend. [Leipzig, Johann Beyer] M. D. LXXXVIIJ [1587]*“.<sup>16</sup> Okrem nemeckého prekladu svojej obširnej teologickej explikácie geometrickej symboliky ústredného motívu kompozície v pôvodnom latinskom vydaní z r. 1585, toto nemecké vydanie Melissander rozšíril o kompletný opis všetkých zobrazených motívov. Podľa vlastných slov ho zostavil údajne na priane sasko-weimarského vojvodu Johanna (ktorý kompozíciu uňho videl počas pobytu v Altenburgu v januári 1587) a z podnetu „ďalších kresťanských osôb“. Poučenie, pripomenutie a zbožné myšlienky vyjadrené zobrazením na grafickom liste takto „... auch einfeltige vnd Deutsche Weibspersonen [...] verhoffentlich wol verstehen werden.“<sup>17</sup> (O tom, že vzdelaný norimberský senátor Gundlach, ktorému

bolo zobrazenie pôvodne určené, jeho obsah pochopí, nepochyboval: „... *pro tua eruditione & Sapientia, Vir praestantissime, [...] intelligis facile; nec est, qui ambigat*“, píše Melissander svojmu príbuznému v úvode latinského textu „*Exegesis*“ z r. 1585.)

Obe tlače – knižku spolu s grafickým listom ešte za svojho života sám distribuoval a rozdával; aj v dedikácii na grafickom liste uvádza, že s Gundlachovým dovolením bude zobrazenie osožné aj pre iných, čo sa zaoberajú vieroukou (*pietatis studiosum*). Ich exempláre sa v protestantskom prostredí rozšírili<sup>18</sup> a stali sa neskôr inšpiráciou aj pre vznik ďalších diel. Okrem Thurzovho oravského oltára (1611) a mladšieho oltárneho obrazu v saskom Pegau (1621) sa ňou temer súčasne s J. Wendelmuthom inšpiroval aj ďalší nemecký maliar, Johann Georg Hiebeler z Füssen vo Švábsku. Jeho rozmerná maľba na medenej tabuli z r. 1622, tretí z dosiaľ zistených príkladov použitia Ammanovej norimberskej grafiky, sa zachovala v zbierkach múzea v Lindau pri Bodamskom jazere.<sup>19</sup> Zobrazenie odvodené z rytiny je zarámované spolu s rozsiahlym veršovaným nemeckým textom po stranách. Na ráme, do ktorého bola maľba dodatočne zasadená, je nadpis „*Rechtfertigung des Armen Sünders durch Gott*“ a dole datovanie „1682“.

V Hiebelerovom poňatí je badateľná snaha interpretovať zložité zobrazenie predlohy už baro-

kovejším spôsobom. Jeho kompozícia vertikálneho formátu hore polkruhovo zakončená je viazaná diagonálami, anjelské postavičky s atribútmi sú preskupené. Prevzaté figúry a motívy sú situované do iluzívneho priestoru. Ústredný diagram s holubicou Ducha sv. uprostred je ponechaný, pôvodne kruhové medailóny umiestnené na predlohe v rohoch sú (tak ako na Wendelmuthovom obraze v Pegau) spojené so zobrazením, ich priestorové plány sa navzájom prelínajú. Z grafického listu prevzaté sú však aj štyri bočné biblické výjavy (Samson, Jonáš, Adam a Eva, Ukrižovanie), vkomponované priamo do obrazu ako simultánne zobrazenia.

Aj na tomto obraze je väčšina latinských citátov vynechaná, jeho zmysel však vysvetľuje rozsiahla veršovaná legenda po oboch stranách, nadpísaná „*Erklärung*“, ktorá začína: „*Wer dies gemält will recht verstehn / Soll nit gleich stracks von dan[n]en gehn...*“ Text zostavil neznámy autor nepochybne na základe Melissanderovho knižného komentára a maľovaná tabuľa plnila vieroúčnú funkciu v súlade s jeho pôvodnou intenciou.

### Predloha a realizácia

Saský maliar Wendelmuth a jeho dcéra, portrétistka Margarethe Rastrum, i juhošvábsky Johann Georg Hiebeler, boli maliarmi lokálneho významu;<sup>20</sup> ich obrazy sú iba priemernej kvality a v porovnaní s maľbami Thurzovho oltára štýlovo odlišné. Ústredná olejomalba oltára, najmä však tabuľové maľby na krídlach, v predele a oltárnom nadstavci – nepochybne diela toho istého dosiaľ neznámeho autora, svedčia napriek zlému stavu zachovania o vyšších ambíciách a schop-



3 a. Detail ústrednej kompozície (obr. 2)

ností neznámeho maliara, realizujúceho oravskú objednávku.

Porovnanie s identifikovanou konkrétnou norimberskou grafickou predlohou umožňuje doplniť a spresniť nápisy a citáty, na ústrednom obraze Thurzovho oltára už neúplné alebo skomolené, lepšie pochopiť význam zobrazenia a overiť správnosť našich predbežných záverov, týkajúcich sa jeho špecifickej ikonografie. Melissanderov nemecký komentár poskytuje vysvetlenie aj pre niektoré nezreteľné a nejednoznačné ikonografické motívy na obraze.<sup>21</sup>

atď – MEDVECKÝ 1994, c. d. (v pozn. 2), pozn. 23 na s. 95; opis ústredného obrazu na s. 85-89; Opraviť a spresniť možno niektoré ikonograficky nejednoznačné motívy zobrazené na ústrednom obraze: mužská postava oproti Kristovi podľa Melissandera nepredstavuje Adama, ale je označovaný iba všeobecne ako „hriešny človek“; aj muž v turbane pri ústrednej alegorickej figúre naspodu nie je znázornením nejakej konkrét-

<sup>16</sup> KOCH 2000, c. d. (v pozn. 5), s. 33 a pozn. 53. Evidované bolo iba posmrtné norimberské vydanie z r. 1593 (VD 16 B 5436).

<sup>17</sup> Cit. z úvodu k nemeckému vydaniu, datovaného v Altenburgu 6. 1. 1587. KOCH 2000, c. d. (v pozn. 5), s. 34.

<sup>18</sup> Ako štúdiom zachovanej korešpondencie zistil E. Koch, Melissander poslal obe tlače vo februári 1587 ako dar napr. svojmu priateľovi B. Gernhardtovi – KOCH 2000, c. d. (v pozn. 5), s. 32. Zobrazenie „*Speculum justificationis*“ zachytil pri spracovávaní súpisov pozostalosti pražských mešťanov PEŠEK, J.: Inwestycje kulturalne mieszczan praskich przed 1620 r. Stan a wyniki badań nad inwentarzami spadkowymi i testamentami. In: *Sztuka miast i mieszczaństwa XV–XVIII wieku w Europie Środkowoschodniej*. Warszawa 1990, s. 341.

<sup>19</sup> Lindau am Bodensee, Stadtmuseum „Haus zum Cavazzen“, inv. č. ÖAKD 7. Olejomalba na medi, 166 × 115 cm, značená „Joa. Geo. Hiebeler“, datovaná 1622, zasadená v orámovaní z roku 1682 – SCHARFE, M.: *Evangelische Andachtsbilder: Studien zu Intention und Funktion des Bildes in der Frömmigkeitsgeschichte vornehmlich des schwäbischen Raumes*. Stuttgart 1968, s. 285 a pozn. 200; *Städtisches Museum Haus zum Cavazzen, Lindau*, B. Red. Christof SPULER. Kat. München – Zürich 1980, s. 44-45 (Große Kunstführer, 85); KOCH 2000, c. d. (v pozn. 5), 26-27. Za ochotné poskytnutie fotografie obrazu ďakujem p. Jutte Nuffer z Kulturamt der Stadt Lindau (B). Oba obrazy – v Pegau a Lindau do súvisu dal až Ernst Koch. On, ani ostatní nemeckí bádatelia však samozrejme nebrali do úvahy oltár v Necpaloch, ktorý nepoznajú; nepovšimli si ale ani obraz z Grossenhain.

<sup>20</sup> Porovnaj biografické heslá in: THIEME, U. – BECKER, F. (ed.): *Allgemeines Lexikon der Bildenden Künstler*. Leipzig 1942, zv. XXXV, s. 370 (J. Wendelmuth); *Ibidem*, zv. XXVIII/1934, s. 28 (M. Rastrum); *Ibidem*, zv. XVII/1927, s. 53 (J. Hiebeler).

<sup>21</sup> Porov. nekompletné a nepresné opisy oltára v starších prácach J. Visegrádiho (1911), O. Škrovinu (1929), K. Garasovej (1953),

Ani rozlúštenie záhady a identifikovanie spoločného prototypu však nedáva odpoveď na ďalšie podstatné otázky: Grafický list a jeho latinská explikácia existovali už v roku 1585; prečo sa však Melissanderova invencia zaktualizovala až v období luterskej ortodoxie prvých decénií 17. storočia (kedy vznikli všetky dosiaľ známe, navzájom nesúvisiace prípady jej použitia ako predlohy pre maliarske diela v Sasku, Švábsku a na Orave)? Pre nás dôležité je samozrejme najmä to, ako sa táto predloha dostala k Thurzovi, resp. kto mohol byť skutočným iniciátorom jej realizácie v podobe oltára. Dosiaľ známe údaje neposkytujú žiadne indicie, vedúce k objasneniu tohto problému a tento spojovací článok zatiaľ chýba.

Je známe, že Thurzov záujem sa orientoval predovšetkým na literatúru. Podporoval vydávanie pôvodných prác i preklady diel s náboženskou tematikou. Sám vlastnil knižnicu so 465 zväzkami; v palatínovej bytčianskej knižnici skatalogizovanej v roku 1611, sa Melissanderov spis nenachádzal (ani žiadna z ďalších relevantných prác teológov z jeho okruhu, s ideou obrazovej interpretácie učenia o „ospravednení“ priamo súvisiacich).<sup>22</sup> Nesporný bol jeho rozhľad a z exponovaného postavenia vo verejných funkciách vyplývajúce živé kontakty s aktuálnym dianím doma i v zahraničí. Ako presvedčený a aktívny prívrženec protestan-

tizmu vysielal evanjelických kazateľov na štúdiá do Wittenbergu a na ďalšie nemecké univerzity.<sup>23</sup> Napokon, ako jeden z najbohatších magnátov krajiny disponoval dostatočnými prostriedkami, aby si oltár mohol objednať kdekoľvek v cudzine.

Pre nedostatok prameňov sú však okolnosti vzniku oravského oltára zatiaľ neznáme a jeho história a proveniencia tak zostávajú nadalej príbehom s otvoreným koncom. Dokončená kaplnka Oravského hradu s oltárom bola posvätená 15. mája 1611: „Anno MDCXI. Die XV. Maii, Solenni ceremoniarum ritu, in arce Arva, sacellum, denno, per suam Celsitudinem Palatinalem extructum & adornatum, DEI Opt. Max. honori & cultui dedicatum et consecratum est.“ (už 23. mája sa palatín zúčastnil na pražskej korunovácii Matiaša za českého kráľa).<sup>24</sup>

Okrem jednoznačného vieroučného obsahu a jeho teologických súvislostí zaujímavých z konfesijného hľadiska dôležitou otázkou je aj skúmanie vlastnej realizácie oltára, jeho umelecko-historické zhodnotenie a zaradenie v kontexte dobovej tvorby. Rezbárske súčasti majú iba podradnú funkciu, maliarska zložka v oltárnom celku umelecky i významovo dominuje. Kľúčovým problémom preto zostáva predovšetkým identifikácia dosiaľ neznámeho autora jeho oltárnych obrazov (ako sme na inom mieste konštatovali,

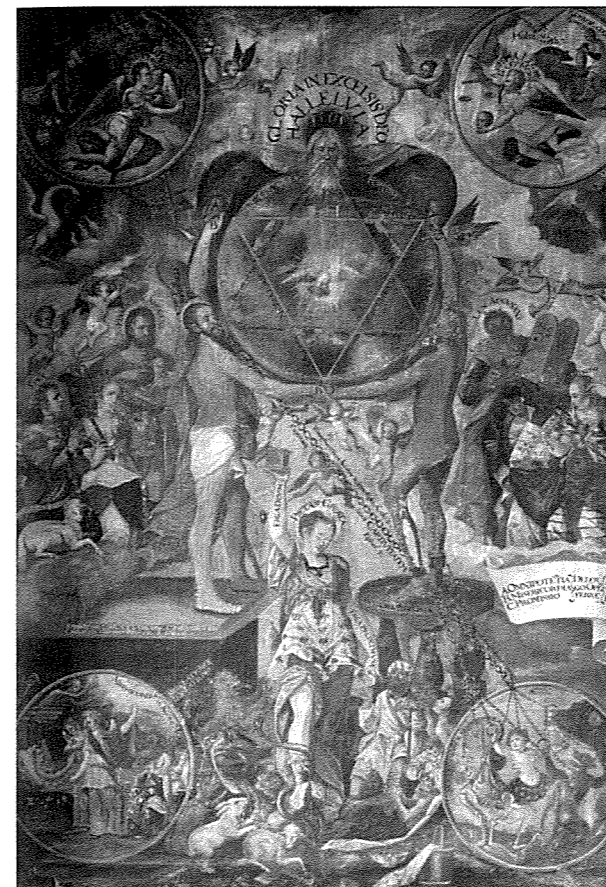
nej starozákonnej postavy, ale „bedára prijímajúceho almužnu“ (v jeho upravenej podobe na oltárnom obraze rozoznať črtu palatína – *ibidem*, s. 87). Naproti tomu motív mládenca s anjelom v hornom ľavom kruhovom medailóne (ktorý pre nečitateľnosť nápisov a atribútov bol nejasný), je zobrazením „povolania a korunovania Dávida“ (1 Sam. 16,1-13); a pod.

<sup>22</sup> SAKTOROVÁ, E.: Knižnica palatína Juraja Thurzu. In: *Kniha '81*. Martin 1982, s. 72-99 (abecedná časť Humelovho zoznamu z r. 1610, neskôr doplneného, na s. 73-82); KOCH 2000, c. d. (v pozn. 5), s. 32-33 uvádza aj diela ďalších teológov z Melissanderovho okruhu, ktorí sa interpretáciou učenia o Ospravednení zaoberali, predovšetkým Johanna Wiganda (Jena 1571, Leipzig 1581), Timotheusa Kirchnera (Jena 1586), alebo Christiana Mülmanna z Pegau (Leipzig 1617); Melissanderov učiteľ Johann Wigand zastupoval „flaciánov“ v polemike so „synergistami“ už na náboženských rozpravách (Religionsgespräch) v Altenburgu v rokoch 1568-1569 (na Hummelovom zozna-

me Thurzovej knižnice je uvedená publikácia „*Colloquium Altenburgense De Articulo Iustificationis*“) – MEDVECKÝ 1994, c. d. (v pozn. 2), s. 81 a pozn. 31. Isté je, že interpretácia vieroučných článkov a spory v otázke spoluúčasti človeka pri ospravednení rezonovali v evanjelickom prostredí v čase potierania kryptokalvinizmu aj u nás.

<sup>23</sup> V čase vzniku oravského oltára sa zo štúdií vrátil napr. Adam Corodinus z Turca (kazateľ z Mošoviec, do Wittenbergu odišiel r. 1608 s odporúčaním Juraja Thurzu) a 20. apríla 1611 sa stal správcom školy v Žiline. Od 1615 bol potom dvorným kazateľom na Oravskom hrade, 1617 pôsobil prechodne aj v Neupaloch – ŠKROVINA 1929, c. d. (v pozn. 1), s. 197.

<sup>24</sup> Záznam v denníku Thurzovho tajomníka Juraja Závodského, ktorý prevzal aj Matej Bel do svojich Notícií – MEDVECKÝ 1994, c. d. (v pozn. 2), pozn. 18; BEL, M.: *Oravská stolica*. Preklad J. Minárik. Liptovský Mikuláš 2001, s. 101, § XXIX.



4 a. Detail rytinovej predlohy (obr. 2)

4 b. „Speculum justificationis“: ústredný obraz Thurzovho oltára. Foto: Fototéka ÚDU SAV

jeho stotožnenie s banskobystrickým Jacobom Khienom, proponované v staršej literatúre, sa ukázalo nepodložené).<sup>25</sup>

Ústredný obraz oravského oltára z roku 1611 je spomedzi štyroch dosiaľ zistených maliarskych pretlmočení norimberskej grafickej kompozície najranejší (Pegau 1621, Lindau 1622, Grossenhain 1660) a najrozmernejší. Navyše, na rozdiel od nemeckých príkladov, Thurzov oltár najpresnejšie preberá nielen kompozíciu ústredného ob-

razu, ale kompletný celok, jeho ideu, trojdielnu štruktúru i ikonografiu [obr. 1, 2].

Kompozícia a členenie oltárneho retábula vychádza z epitafovej formy predobrazu, totožné je jeho rozmerné ústredné zobrazenie. Nápisový rám pod hornou rímou na medirytine je v oltárnom celku vypustený (ponechaný zostal len hlavný nadpis na kladí: „SPECVLVM IVSTIFICATIONIS“). Ústredný obraz vyplňa celú výšku strednej časti, architektonicky lemovanej dvojicou stĺ-

<sup>25</sup> Jediné známe Khienovo dielo, nedávno zreštaurovaný brezovický maľovaný epitaf Petronely Zmeškalovej, rod. Gelethfiovej (zomrela 1600), je iba priemernou kópiou drevorezu z titulného listu

Solinovej jednoväzkovej „Kralickej biblie“ z r. 1596 – MEDVECKÝ 1997, cit. rkp. (v pozn. 2), I, s. 16-19; MEDVECKÝ 1998, c. d. (v pozn. 3), komentár k č. 186 na s. 451-452.



pov, nesúcich kladie s nábehmi rozoklanej rímsy frontónu. Dekoratívny motív anjelikov s rohmi hojnosti po stranách nadstavca je na oltári interpretovaný rezbársky, dvoma veľkými pololežiacimi figúrami, pridržiaujúcimi erbové kartuše (s rodovými erbmi Juraja Thurzu z Betlanoviec a jeho manželky Alžbety Czoborovej de Szent-Mihály) po stranách vloženého edikulového nadstavca s obrazom Posledného súdu. V štíte nadstavca flankovanom dvoma stojacimi figúrami faklonosičov je oválna kartuša, ktorej vnútornú plochu (namiesto Melissanderovho erbu na predlohe) vyplňa hebrejské starozákonné meno Hospodin.

Štyri menšie obrazy na pevných bočných krídlach oddelených stĺpmi, po dva pod sebou na každej strane, dodržiavajú ikonografiu danú pôvodinou, ich tvar a veľkosť sú však zjednotené – aj spodná dvojica pôvodne oválnych výjavov je na oltári zmenená na rovnaký výškový, polkruhovo zakončený formát. Korigované je i umiestnenie jednotlivých biblických tém v kompozícii celku: Jonáš a Ukrižovanie sú navzájom vymenené (vľavo pod sebou je Samson a Jonáš, vpravo Vyhnanie z raja a Kalvária – Ukrižovaný s postavami bolestnej matky a sv. Jána Evanjelistu stojacimi pod krížom). Figurálne maľby sú striedané nápisovými rákami s fragmentmi príslušných biblických citátov, viažucich sa k zobrazeným scénam. Okrem nápisov existujúcich už na grafickom liste – „EX FORTI DVLCEDO“ (pri Samsonovi) a „MORTVVS EN VIVO“ (pri Jonášovi)<sup>26</sup> sú na oltárnych krídlach doplnené o ďalšie dva rozsiahlejšie citáty z listov Apoštola Pavla Rímskym: „QUOS PRAEDESTINA/VIT HOS ET VOCAVIT,/ QUOS VOCAVIT: HOS / ET IVSTIFICAVIT. Rom. VIII.32“ (pod Jonášom) a „PER INCREDULITATEM / FRACTI SUNT, TU AU/TEM FIDES STAS, NOLI AL/TUM SAPERE, SED TIME

/ Rom. XI.34“ (pod Adamom a Evou),<sup>27</sup> ktoré na grafickej predlohe ani v Melissanderovom latinskom texte nenájdeme.

Spodnú tabuľu s dedikačným nápisom v oltárnom celku nahradila predela s obrazom obligátnej Poslednej večere, na mieste erbov J. Gundlacha a jeho manželky Christianny Fürlegerovej, sú po stranách dve menšie maľby osemuholníkového formátu so starozákonnými námetmi *Zoslanie manny* a *Mojžiš udiera palicou do skaly*.

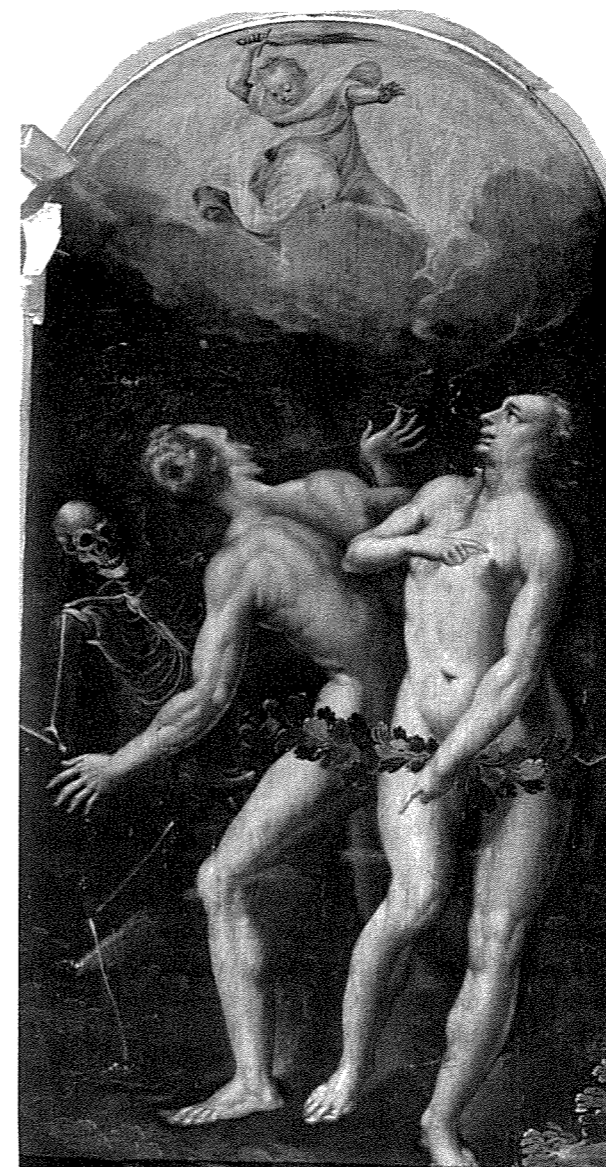
Rozmerný ústredný obraz Thurzovho oltára, namaľovaný olejom na plátne (cca. 380 × 260 cm), je v súlade so zámerom objednávateľa, verným maliarskym prepisom komplikovanej grafickej kompozície. Napriek zlému stavu zachovania obrazu je zrejme, že jeho autor bol pomerne schopný maliar, ktorý sa tu musel vyrovnáť s umelecky nevďačnou úlohou. Proporcie oltára vyžadovali zväčšiť a vertikálne predĺžiť pôvodnú temer štvorcovú kompozíciu (na grafike cca. 260 × 215 mm) na vyšší obdĺžnikový formát, čomu sa prispôbil a prekomponovanie celku bez problémov vyriešil; inak iba presne, do najmenších podrobností maliarsky interpretuje obsah daného zobrazenia [obr. 4 a,b]. Tomu zodpovedajú výrazové prostriedky – farebnosť je iba ilustratívna, maliarsky rukopis tu nehrá úlohu.

Pri realizácii menších tabuľových malieb oltára (olejomalby na dreve) mal maliar väčšiu voľnosť, čo sa prejavilo v ich rôznom vzťahu a stupni závislosti od zadanej východiskovej predlohy. Jeho invenčný prístup možno dokumentovať aj aplikáciou ďalších grafických predlôh, ktorými sa pri komponovaní jednotlivých výjavov preukázateľne inšpiroval.

Z nich sme dosiaľ konštatovali iba inšpiráciu výjavu *Poslednej večere* medirytinou rovnakého námetu vytlačenou v Ríme 1578, ktorú vytvoril

nápisy, zopakované aj v kolopise na orámovaní jeho znaku, s včelou v polenom štíte, boli Melissanderovou osobnou devízou (“Wahlspruch”) – KOCH 2000, c. d. (v pozn. 5), s. 28.

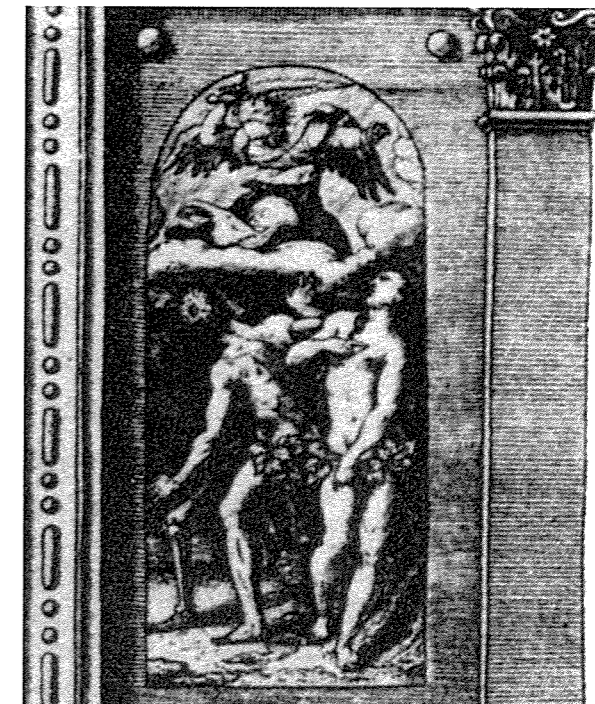
<sup>27</sup> MEDVECKÝ 1994, c. d. (v pozn. 2), s. 81.



5 a. Vyhnanie z raja: tabuľová maľba na krídle oltára. Foto: archív autora

Cornelis Cort podľa predlohy Livia Agrestiho.<sup>28</sup> Z jej spodnej časti je na obraze iba dost voľne

<sup>28</sup> Cornelis Cort – Livio Agresti Forlivanato: Posledná večera, medirytina, 1578, *IB* 52 (1986), č. 76 na s. 92; MEDVECKÝ 1997, cit. rkp. (v pozn. 2), I, s. 7-8; MEDVECKÝ, J.: Medzi



5 b. Detail rytinovej predlohy (obr. 2)

odvodená konfigurácia ústrednej skupiny okolo stola, celá postava Judáša s mešcom, Krista s rukou na jahňati, so spiacim Jánom a pózy niektorých apoštolov. Horizontálna kompozícia je rozšírená do strán (postavy komparzu, sluhovia s jedlom a psy, motív stĺpa s drapériovým závesom vpravo), takže treba predpokladať použitie aj nejakých ďalších predlôh.

Maliarsky rukopis a celkový charakter výjavu Poslednej večere sa od ostatných tabuľových malieb oltára zjavne odlišuje. Na obraze sú však pri pozorovaní zblízka voľným okom rozoznateľné neskoršie zásahy, ktoré oprávňujú predpoklad, že obraz v predele mohol byť (pravdepodobne už pri znovupostavení oltára v Necpaloch 1752) prema-

renesanciou a barokom. K charakteru domácej maliarskej tvorby 1. polovice 17. storočia. In: *Ars*, 1998, č. 1-3, obr. 9 na s. 129.



6 a. Ukrižovaný s Máriou a Jánom, tabuľová maľba na krídle oltára. Foto: archív autora

lovaný a doplnený ďalším komparzom a rekvizitami, sprítomňujúcimi biblický námet. Treba tiež predpokladať, že obraz v predele bol najviac poškodený požiarom v r. 1888.<sup>29</sup>

Výjav *Vyhnanie z raja* na pravom krídle oltára je modifikovanou verziou rovnako umiestnenej kompozície toho istého námetu na Ammanovej rytine, ktorú si maliar iba mierne upravil. Anjel s ohnivým mečom v hornej časti je na obraze zmenšený, smrčka vystupujúca z temného hne dozeleného neutrálneho pozadia naopak zvýraznená [obr. 5 a,b].

Naproti tomu spodný výjav, *Ukrižovaný s Máriou a Jánom pod krížom* [obr. 6 a] zodpovedá norimberskej grafike iba celkovým rozvrhom a obraz je skomponovaný z postáv, ktoré maliar prevzal z troch rôznych iných predlôh. Priečne brvno kríža je vodorovne, zhora osvetlené dramatickou žiarou z oblakov, slnko a mesiac chýbajú. Sv. Ján Evanjelista znázornený z profilu, prevzatý z medirytiny Hendrika Goltziusa, datovanej r. 1585 [obr. 6 b],<sup>30</sup> je predsunutý do popredia, so spustenými rukami zopätými pred telom, hľadiac ku Kristovi. Krajina s mestom Jeruzalem v pozadí je z vonkajšieho okraja premiestnená do priehľadu medzi Jánom a krížom, odchádzajúci vojaci sú vynechaní. Vo figúre Krista na kríži zasa spoznávame Ukrižovaného, skopirovaného z kompozície Christopa Schwarza, reprodukovanej Aegidiom Sadelerom II r. 1590,<sup>31</sup>

drastické premalby na ústrednom obraze, ktorý je dnes už v dezolátnom stave. Nepôvodná je biela polychrómia drevených častí oltárnej stavby, do ktorej sú namontované žiarovky. Exaktnejší výskum na zistenie autentickej podoby oltárneho celku bude možný iba v prípade, ak dôjde k reštaurovaniu oltára, ktoré je už akútne.

<sup>30</sup> Ukrižovaný s Máriou, M. Magdalénou a sv. Jánom, medirytina, znač. vľavo dole: „HGoltzius inventor et sculptor et excud. Ao 1585“ – *The Illustrated Bartsch, Netherlandish Artists*. Ed. W. L. STRAUSS. New York 1982, zv. 3 (Hendrik Goltzius. Engravings), č. 040a na s. 47-48 (ďalej cit. ako „JB“).

<sup>31</sup> Ukrižovanie (Kalvária), medirytina podľa Christopa Schwarza, 1590. Znač. „Gilis Sadler Sculpsit A. 1590“. – HOLLSTEIN, F. W. H.: *Dutch and Flemish Etchings, Engravings and Woodcuts, ca. 1450 – 1700*. Amsterdam b.r., zv. 21, č. 53 na s. 18 (ďalej cit. ako „H“); *IB 72/2* (1998), č. 055 na s. 86-87.

<sup>29</sup> Počas opravy krovu udrel do kostola blesk, od ktorého sa zapálili vence na oltári: „Šťastie, že hneď prišli a oheň zhasili, ináč bol by zhorel cenný oltár.“ – ŠKROVINA 1929, c. d. (v pozn. 1), s. 213. Pri následných neodborných pokusoch o opravu vznikli aj



6 b. Sv. Ján Evanjelista, detail medirytiny „Ukrižovanie“ (H. Goltzius, 1585).

6 c. Kristus na kríži, detail medirytiny „Ukrižovanie“ (E. Sadeler – Chr. Schwarz, 1590).

6 d. P. Mária pod krížom, detail medirytiny „Ukrižovanie“ (R. Sadeler – A. van Qert)

ktorú opakuje so všetkými detailmi [obr. 6 c]. Predlohe zodpovedá sklon Kristovej hlavy (okružla gloriola je nahradená prstencovým nimбом), tvar korpusu a rúk, pribité dlane s dvoma vystretými prstami (na pravici orezané formátom obrazu), i spojené nohy s kolenami odklonenými doprava, pribité v priehlavku jedným klinom. Identický je aj tvar stuhy s písmenami INRI i zvlákný cíp Kristovho bedrového rúška vlajúceho doprava. Iná je napokon tiež figúra Boolestnej

matky stojacej pod krížom (na Ammanovej grafike stojí z boku, s hlavou zakrytou plášťom a zopätými rukami), ktorej frontálne zachytená postava s rukami v pokornom geste skríženými na hrudi s prstami rozťahnutými, hlavou zahalenou so zvýraznenou diskovou gloriolou, i tvar pláštá bohato riaseného ťažkými záhybmi, opakuje postavu Márie z ďalšej scény Ukrižovania – na medirytine Raphaela Sadelera I, reprodukovajúcej kresbu Adama van Qert [obr. 6 d].<sup>32</sup>

Sadelerova medirytina tejto Schwarzovej mnohofigúrovej kompozície bola ako celok častým vzorom pre rôzne modifikácie – porov. MORKA, M.: „Ukryżowanie“ Christopa Schwarza – polskie warianty. In: *Rocznik Historii Sztuki*, XX, 1994, s. 87-108; K. Sadelerovi LIMOUZE, D. A.: *Aegidius Sadeler (1570–1629)*. *Drawings, prints and art theory*. Princeton 1989; Aegidius Sadeler II bol o. i. aj autorom autentického Thurzovho por-

tréty, zhotoveného „ad vivum“ v Prahe 1607 (*IB 72/2*, č. 344, obr. s. 197) – CENNERNÉ WILHELM, G.: Egidius Sadeler magyar arcképei. In: *Folia Archeologica*, 1954, s. 153-156.

<sup>32</sup> Ukrižovanie, medirytina Raphael Sadeler I podľa Adama van Qert (koniec 16. storočia). Exemplár zo súkrom. zbierky reprodukuje KARPOWICZ, M.: Baltazar Fontana – rzeźbiarz. In: *Rocznik Historii Sztuki*, XX, 1994, obr. 38 na s. 159.

Podobne aj oba starozákonné výjavy sú z norimberskej predlohy prevzaté iba čiastočne. Póza nakročenej postavy *Samsona trhajúceho leva* zodpovedá oválnemu zobrazeniu tejto scény na Ammanovej rytine, prekomponovanému na výškový formát; iba z kučeravého herkulesovského hrdinu je na obraze bezbradý mládenec, motív stromu v pozadí maliar premiestnil na ľavú stranu, nohu na grafike orezanú oválnym okrajom doplnil; aj záhyby a obrys červenej drapérie pláňa na chrbte sú menej dynamické [obr. 7 a,b].

*Jonáš vyvrhnutý rybou na breh* je však nahradený celkom novou kompozíciou, prevzatou ako celok z iného grafického listu – medirytiny Johana Sadelera I. podľa Tizianovho žiaka Dircka Barendsza [obr. 8 a,b].<sup>33</sup> Výjav sa odohráva v prvom pláne, kde na morskom brehu kľáči prorok opretý rukou o zem, s bradatou tvárou otočenou nahor (v jeho póze možno vidieť reminiscenciu na Laokoona, študovaného tak ako iné slávne helenistické kolosy v 16. storočí, hojne reflektované v tvorbe severských umelcov, činných v Taliansku) a bizarnú obludu s roztvoreným pažerákom a zvičajúcim sa chvostom: „I rozkázal Hospodin rybe, a tá vyvrátila Jonáša na suchú zem“ (Jon 2,11). Figurálna kompozícia je opakovaná presne, avšak so zmeneným pozadím, kam namiesto zálivu s rybárskymi loďami a mestom na pobreží maliar vkomponoval zelenkasté more sčerené vlnami a za postavou proroka vľavo hnedé strmé bralo so schodiskom, vinúcim sa od mora k vrcholu s vežovitou architektúrou. Aj tento

motív je celý prevzatý z inej, opäť sadelerovskej grafiky – dramatického zobrazenia krajiny s Jonášom hodeným cez palubu korábu na medirytine Justusa Sadelera podľa Paula Brila [obr. 8 c].<sup>34</sup>

Vznikol tak nový svojbytný celok, v ktorom sa rozdiel od bežných prípadov preberania kompozícií v maliarskych dielach, iba kolorujúcich prekopirované obrysy, sú rytinové predlohy prehodnotené a interpretované maliarskym ponímaním. O skutočných schopnostiach maliara svedčí modelácia svetlom, rafinovaný kolorit komplementárnych tónov, kontrast okrových inkarnátov muskulárneho mužského aktu a tyrkysovozelenej obludy bizarných tvarov, i uvoľnený rukopis pozadia, spôsob stvárnenia mora a brala, ktoré dáva fantazijnému krajinnému motívu zmyslové kvality.

#### Posledný súd

Aj kompozícia obrazu *Posledného súdu* v edikulovom nadstavci, ktorý je ikonografickým završením oltárneho celku a na norimberskej predlohe chýba, je rovnakým spôsobom skombinovaná najmenej z dvoch predlôh rôznej proveniencie [obr. 9].

Zo známej kompozície nezachovaného obrazu *Posledného súdu* Christopa Schwarza, ktorej rytinové reprodukcie Johana Sadelera I. a Matthaeusa Meriana st. patrili k najrozšírenejším vzorom pre epitaľné a oltárne maľby rovnako v katolíckom i protestantskom umení 17. storočia,<sup>35</sup> sú s malý-

bolického kontextu, nájdeme ako súčasť krajinej scenérie (Arkadická krajina s pastierom oviec, nedat. chiaroscuro pripis. H. Goltziusovi – *IB* 3, 1980, č. 241).

<sup>35</sup> *Posledný súd*, medirytina, 80. roky 16. storočia – znač. „Pinxit [...] Cris: Schuuartz“ – „Celsitud Suae / Chalco Joa[n] Sadeler fecit“ – *H* 21 (1980), č. 260 na s. 129 – *IB* 70/2 (2001), č. 224 na s. 3. Kruhová Sadelerovu kompozíciu prepracoval neskôr M. Merian st. na šírkový formát – *H* 45 (1995), č. 7 na s. 98; značené „Matthaeus Merian Basiliensis“; Kompozícia Schwarzovho *Posledného súdu* sa stala jedným z osvedčených dobových „štandardov“ pre vznik maliarskych a rezbárskych diel s týmto námetom v katolíckom (a po úpravách) aj evanjelic-



7 b. Detail rytinovej predlohy (obr. 2)

mi modifikáciami prevzaté iba jednotlivé motívy: Kristus Sudca s rukami rozpätými sedí vo vrchole, zobrazený frontálne, cez ľavé plece plášť, ktorý po oboch stranách lemuje obnažený trup postavy (zemeguľa pri nohách zahalených drapériou je vynechaná). Orodujúca Mária kľáčiaca na oblaku pod Kristom je samozrejme odstránená, pridaná je postavička anjela s trúbou, letiaca dolu hlavou spod oblaku. V centrálnej osi kompozície pod Kristom, trochu nižšie posunutý je letiaci archanjel s pozauhou v ľavej ruke a pravou vystretou doľava. Dvojica anjelov-trubačov pri ňom je na obraze transponovaná (odsunutá na opačné strany – ľavý doprava, pravý doľava); ich zmenšené postavičky vidno z oblakov po stranách [obr. 10 a].

kom prostredí. Diel inšpirovaných touto predlohou sú desiatky po celej Európe, u nás napr. v dvoch spišských maľovaných



7 a. *Samson trhá leva*: tabuľová maľba na kridle oltára. Foto: archív autora

epitaľoch zo začiatku 17. storočia – MEDVECKÝ 1998, c. d. (v pozn. 28), s. 123 a pozn. 50.

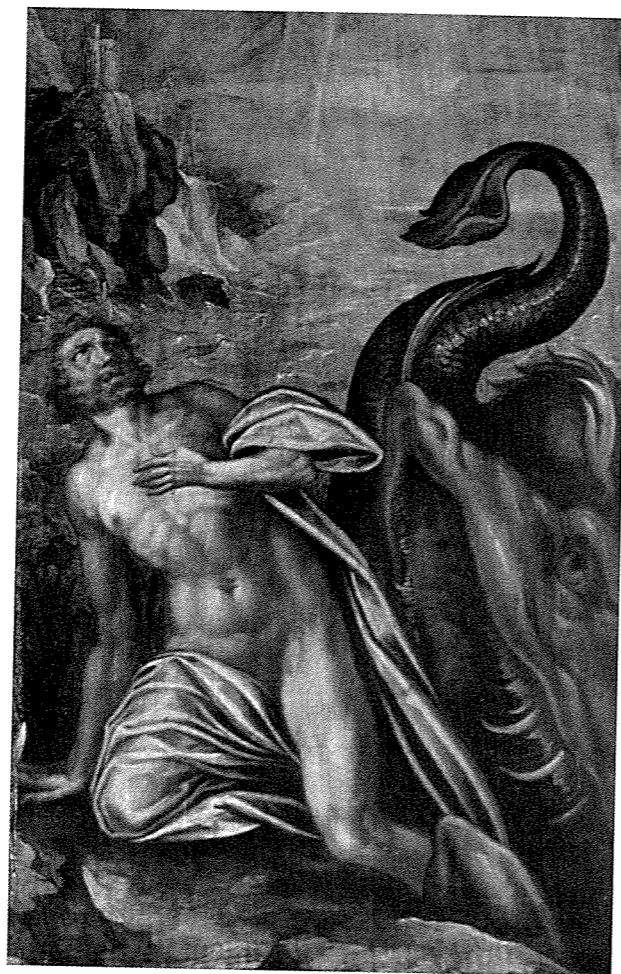
<sup>33</sup> *Jonáš vyvrhnutý rybou na breh*, medirytina podľa kresby Dircka Barendsza (Albertina, inv. 7922), sign. „Theodor B. Amst. figuravit – Ioan Sadler sculpsit / et excud.“ – *IB* 70/1 (1999), č. 113 na s. 125-126; Figúru Jonáša z tejto obľúbenej predlohy, kopírovanej v 1. pol. 17. stor. ďalšími rytcami (J. von Sandrart, D. Custos, M. Hannas) použil u nás napr. neznámy spišský maliar pre zobrazenie vzkrieseného Lazara na obraze epitaľu meštianskeho manželského páru z 2. štvrtiny 17. storočia (?), zachovaného vo far. kostole sv. Jakuba v Levoči.

<sup>34</sup> *Jonáš do mora zhodený*, medirytina Justus Sadeler, značené „Paulus Bril invenit“ – *H* 22 (1980), č. 33. Identický motív brala so schodiskom a ruinou antického chrámu, už bez sym-

Bez zmeny je prevzatý celý motív na pravej strane dolnej časti Schwarzovej kompozície: archanjel ohnivým mečom v pravici zaháňa do pekla zatratených, z ktorých vidno polpostavu trpiacu v plameňoch, doprava predklonenú ďalšiu postavu, diabla za nohy odnášajúceho do pekelných plameňov nahú ženu ležiacu naznak, i obe polpostavy pri spodnom okraji – žena z profilu a muž opretý o ruky; jeho hlava otočená doľava je na rozdiel od predlohy tvárou staršieho muža s bradou a fúzami [obr. 10 b].

Schwarzovou predlohou inšpirovaný je aj charakteristický motív mladej ženy, ktorú zozadu pridrižiava a pozdvihuje anjel. Pre exponovaný frontálne zobrazený ženský akt uprostred obrazu je však použitá postava s rukami rozťahnutými a zdvihnutou hlavou, na rytine zakomponovaná pri ľavom dolnom okraji [obr. 10 c]. V maliarstve pretlmočení má vlasy kratšie, jej prsia sú menšie a z drapérie, prehodenej cez ľavé plece, ktorej záhyby prechádzajú spoza postavy k ľavému okraju, zostal iba náznak zakrývajúci lono. Pravicu má pozdvihnutú vyššie, s dlaňou vodorovne otočenou nahor. Anjel ju zozadu drží za zápästie ľavej ruky a pridrižiava za pravý bok.

Z týchto motívov je skomponovaný nový výjav, doplnený na ľavej strane figúrami prevzatými z ďalšej mimoriadne frekventovanej predlohy, akou bola slávna Michelangelova freska Posledného súdu na čelnej stene Sixtínskej kaplnky. Kontroverzné arcidielo dokončené 1541, slávne už v dobe vzniku, po umelcovej smrti premalované,<sup>36</sup> reprodukovali rôzni rytci, ktorých tlače spôsobili už v 2. pol. 16. stor. jeho značnú popularitu po celej Európe. Michelangelovu fresku gra-



8 a. Jonáš vyvrhnutý rybou: tabuľová malba na kridle oltára. Foto: archív autora

ficky reprodukovali o.i. Giorgio Ghisi, zv. Mantuano (1556)<sup>37</sup> Giulio Bonasone, Nicolas Beatri-

in the Sixteenth Century. Ed. F. AMES-LEWIS. Aldershot 2003.

<sup>37</sup> Michelangelov Posledný súd, medirytina z 10 častí, 1556; znač. „GEORGIUS MANTUANUS FECIT“ – MASSARI, S.: *Incisori Mantovani del '500*. Roma 1980, kat. č. 183b na s. 126-127 (2. verzia z r. 1556, s. portrétom Michelangela v medailóne); *Italské renesančné umění z českých sbírek. Kresby a grafika*. Kat. výst. Praha : NG, 1997, č. 123, s. 261-266 (A-L).



8 b. Rytinová predloha (J. Sadeler – D. Barendsz)

zet, Michele Lucchese, Gian Battista Cavalieri, Domenico Cunego, Martino Rota (1569), Jan Wierix (okolo 1600) a i.

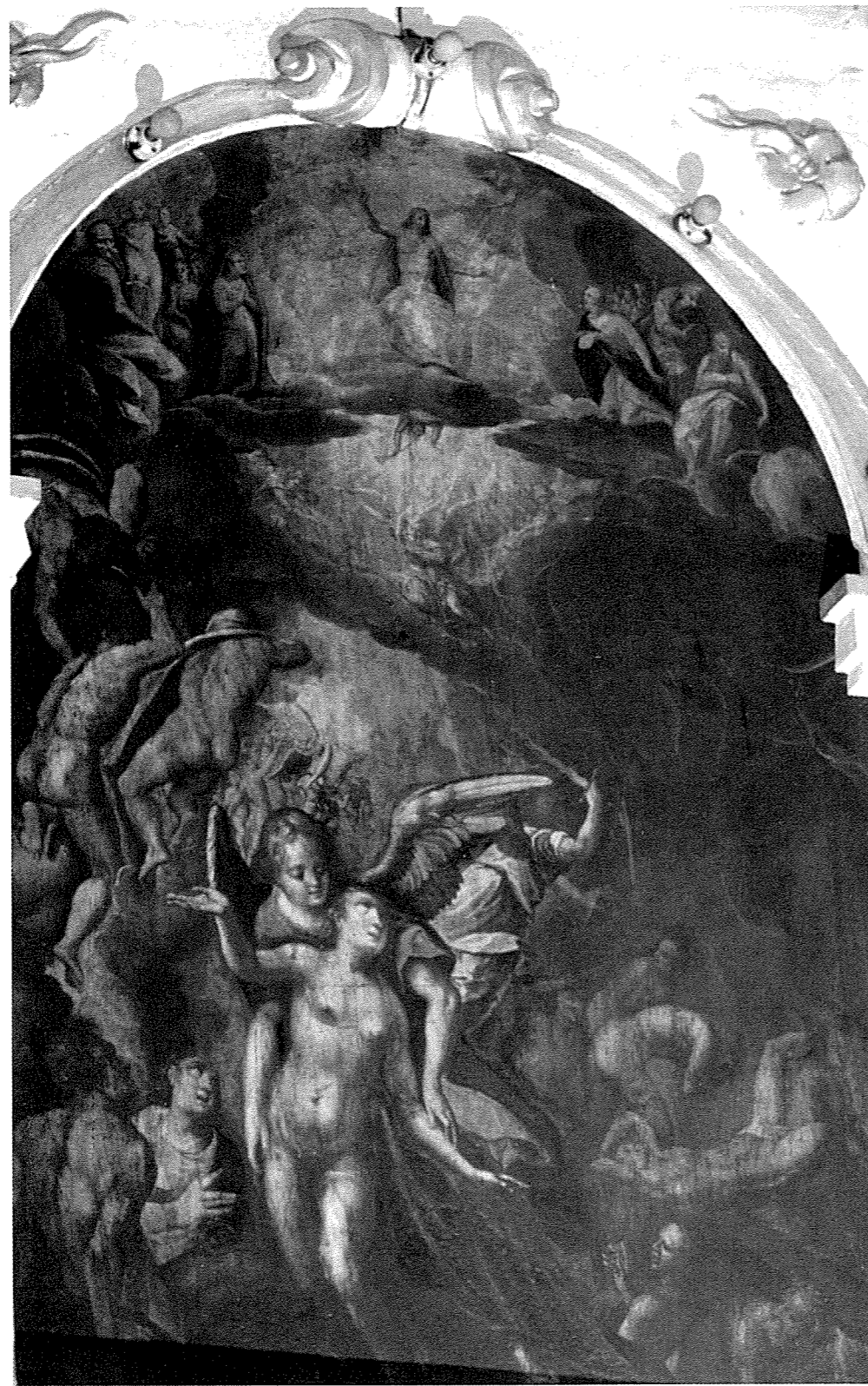
Na Poslednom súde v nadstavci oltára je použitých spolu šesť figúr, všetky z ľavej spodnej časti Michelangelovej fresky. I tu nachádzame vľavo dole polpostavu muža, zobrazenú od chrbta, rukami sa opierajúceho dozadu, často preberanú na mnohých dielach iných umelcov [obr. 11 a]. Jeho póza je skopírovaná verne, zachovaný je i sklon hlavy z profilu, iba ľavá ruka za telom je odrezaná okrajom formátu. Z ďalších Michelangelových obnažených figúr (už korigovaných „nohavičkami“) tu nájdeme aj tri vznášajúce sa postavy spravodlivých, stúpajúcich po ľavej strane kompozície nahor, kde ich natiahnutou rukou dočahuje ďalšia figúra, predkláňajúca sa dolu [obr. 11 b]. Robustné nahé mužské figúry zachytené v dynamických pohybových akciách s majstrovskými perspektívnymi skratkami sú tu samozrejme plošnejšie, prevzaté iba v sumárnych obrysoch, bez detailnejšej modelácie.



8 c. Detail medirytiny „Jonáš hodený cez palubu“ (J. Sadeler – P. Brill)

Práca s predlohami rôznej proveniencie, ich kopírovanie, kompilácia a transformácia je dôkazom schopnosti maliara invenčným spôsobom realizovať diela, vznikajúce na objednávku. Obrazy požadovaných námetov komponuje z rôznych preberaných prvkov a figúr, ktoré si prispôbuje (mierkou, proporciami) a zväčša iba mierne pozmeňuje (gestá, detaily). Anatómiu mužského a ženského aktu, ľudskú fyziognómiu a mimiku neštuduje podľa živého modelu, ale podľa osvedčených majstrovských predlôh. Z reprodukčnej grafiky či knižnej ilustrácie odvodené alebo preberané anatomické tvary sú pritom prehodnotené farbou a svetlom, maliarskymi prostriedkami dokáže vystihnúť aj telesnú modeláciu a zasedenie figúr v priestore. Charakteristický je aj sortiment použitých predlôh, orientovaný predovšetkým na medirytinovú produkciu rozvetvenej rodiny antverpských Sadelerovcov, ktorý svedčí o schopnosti absorbovať dobovo aktuálne podnety a akceptovať inovatívne stvárnenia závažných zobrazení ikonografickej tradície.

<sup>36</sup> Z novších publikácií porov. *Michelangelo: La Cappella Sistina: Documentazione e Interpretazione*. Musei Vaticani, 1999 (I-II); PARTRIDGE, L.: *Michelangelos Last Judgment: An Interpretation*. In: *Michelangelo. The Last Judgment. A Glorious Restoration*. New York 2000, s. 8-154; MANCINELLI, F.: *The Painting of the Last Judgment: History, Technique, and Restoration*. In: *ibidem*, s. 155-186; *Reactions to the Master: Michelangelo's Effect on Art and Artists*



9. Posledný súd, obraz v nadstavci oltára. Foto: archív autora



10 a-c. Detaily medirytiny „Posledný súd“ (J. Sadeler – Chr. Schwarz, 1590)

## Exkurz: Ezechielova vízia

Takto charakterizovaný prístup nie je samozrejme ojedinelý, platí všeobecne pre tvorbu aj iných schopnejších maliarov, činných na prelome 16. a 17. storočia. Približuje ho k inému pomerne kvalitnému dielu z obdobia okolo r. 1600 u nás, tabuľovej malbe s výjavom *Vizie proroka Ezechieľa*, dnes v zbierkach kremnického múzea.<sup>38</sup> Obraz v r. 1906 medzi vyradenými predmetmi našiel v Kremnici vo farskom skleníku tamojší maliar Béla Angyal, ktorý ho opravil a umiestnil do mestského múzea (Angyalov maďarský nápis kriedou z 3. júna 1907 o tejto obnove, ktorý bol na rube tabule, pri poslednom reštaurovaní odstránili).

M. Matunák uvažoval o možnosti, že by obraz mohol byť zvyškom oltára, ktorým protestanti v r. 1592 nahradili starší hlavný oltár mestského farského kostola na kremnickom rínku.<sup>39</sup> Ústredný obraz tohto oltára však podľa archívnych údajov znázorňoval „Narodenie Spasiteľa“ (spomínaný v kanonickej vizitácii 1713: „... *ex majori altaris imagine, quae siquidem Nativitatem Salvatoris nostri representat*“) a je s najväčšou pravdepodobnosťou totožný s tabuľovou malbou „*Kľaňanie pastierov*“ (adorácia dieťaťa), zachovanou tiež v zbierkach NBS – Múzea mincí a medailí v Kremnici.<sup>40</sup> Táto rustikálna malba je neveľmi vydareným pretlmočením rytiny (opäť sadelerovskej),<sup>41</sup> ktorej stranovo prevrátenú kompozíciu nie príliš schopný maliar obvyklým spôsobom kopíruje. V porovnaní s predlohou ešte zreteľnejšie vyniknú nezvládnuté pasáže a naivne prispôbené detaily (odev, klobúk, zvieratá,

pozadie), ktoré dávajú dielu až insitný pôvab. Napriek tomu, že tento obraz tiež čerpá z pomerne aktuálnej predlohy, jeho charakter je značne anachronický. Zaraďuje sa k dobovému priemeru a jeho autorom mohol byť niektorý z domácich remeselných maliarov (banskobystrický J. Khien?).

Obe kremnické tabuľové malby mohli vzniknúť približne v tom istom období, nemajú však nič spoločné. Obraz Ezechielovej vízie by podľa tvaru mohol pochádzať z oltárneho nadstavca, čo sa však kvôli jeho námetu nezdá pravdepodobné. Táto neveľká tabuľová malba osemuholníkového formátu bola pôvodne skôr súčasťou nejakého rozobratého epitafu. Je u nás jedným z mála príkladov umelecky náročnejšieho stvárnenia obľúbenej eschatologickej témy, aktuálnej v protestantskom umení. Charakter a štýlové znaky malby jej neznámeho autora naznačujú inklináciu k dobovo aktuálnym prúdom manierizmu prelomu 16. a 17. storočia.

Bližšie skúmanie ukázalo, že toto nesporne kvalitné dielo je priam ukázkovo modelovým príkladom práce s predlohami, čerpanými z aktuálnej reprodukčnej grafiky spôsobom obdobným, aký sme popisali pri analýze tabuľových malieb Thurzovho oltára. Celok mnohofigúrovej kompozície je zostavený z postáv, ktoré maliar prevzal minimálne z ôsmich(!) grafických predlôh rôznej proveniencie (talianskej a nemecko-nizozemskej), čiastočne totožných s predlohami, použitými aj na maľbách Thurzovho oltára. Najmladšie z nich pochádzajú z osemdesiatych rokov, čo naznačuje, že kremnická malba mohla vzniknúť najskôr okolo r. 1590.

til nemenovaného maliara – BALÁŽOVÁ, B.: Interiérová výzdoba bývalého kremnického farského kostola v období reformácie (archívny materiál). In: *Ars*, 2001, č. 1, s. 76.

<sup>40</sup> MATUNÁK 1928, c. d. (v pozn. 39), s. 287. Kremnica, NBS-MMM, inv. č. 1678/56 (U-1432). Malba temperou na dreve, 231 × 198,5 cm.

<sup>41</sup> Kľaňanie pastierov, medirytina Johan Sadeler I, z cyklu biblických výjavov podľa Maartena de Vos, značené „M. d. Vos Inuenter – Johannes Sadeler fecit et excu.“ – *IB 70/2* (2001), č. 288 na s. 87.



11 a,b. Detaily medirytiny „Michelangelov Posledný súd“ (G. Ghisi, 1556)

Výjav ilustruje slová proroctva (Ez 37): „Ajhľa, ja vovediem do vás ducha a ožijete; položím na vás šlachy a obložím vás mäsom, natiahnem na vás kožu a dám do vás ducha, ožijete a poznáte, že ja som Hospodin“. Bradatý prorok Ezechiel v červeno-žltom plášti stojí uprostred v krajine – „údolí ktoré bolo plné kostí“ pred anticým chrámom, zdvihnutou pravou ukazuje do neba, kde z ožiarených oblakov (so štyrmi fúkajúcimi vetrami v podobe hlavičiek s nadutými lícami) vidno Hospodina. V popredí obrazu sú kostlivci a ľudské figúry – mŕtvi vstávajúci z hrobu (oživajúce „suché kosti“), stvárnené ako mužské a ženské akty v rôznych pózach, figurálny komparz pokračuje v zmenšujúcom sa merítke aj okolo Ezechieľa a v krajinnom pozadí s vegetáciou [obr. 12].

Ako sme konštatovali, z veľkých postáv v prvom pláne žiadna nie je maliarovou vlastnou invenciou, všetky sú iba mierne prispôbenými kópiami figúr prevzatých z grafických predlôh,

ktoré sú farebne diferencované a iba mierne prispôbené (mierkou, gestom, natočením hlavy, atď.) a z ktorých je celý výjav poskladaný.

Sediaca postava muža vľavo, s pravou rukou spustenou, opretou laktom o koleno a hlavou otočenou dolava, je prevzatá z výjavu Ezechielovej vízie, ako ju stvárnil taliansky rytec Giovanni Battista Fontana (Verona 1524 – Innsbruck 1587).<sup>42</sup> Týmto grafickým listom je na obraze inšpirovaný aj motív zlomeného stĺpa na murovanom sokli s odpadávajúcou omietkou v pozadí, zväčšený a namaľovaný pri ľavom okraji [obr. 13 a]. Mŕtvy muž, napoly skelet ležiaci dole s lebkou pri boku je skopirovaný z ďalšej talianskej predlohy, bizarnej medirytiny mantovského Giorgia Ghisiho z r. 1554, ktorá je netypickým stvárnením

<sup>42</sup> Ezechielova vízia, medirytina a lept G. B. Fontana, vyd. Rafael Faitel. *Italské renesančné umění... c. d.* (v pozn. 37), č. 133.



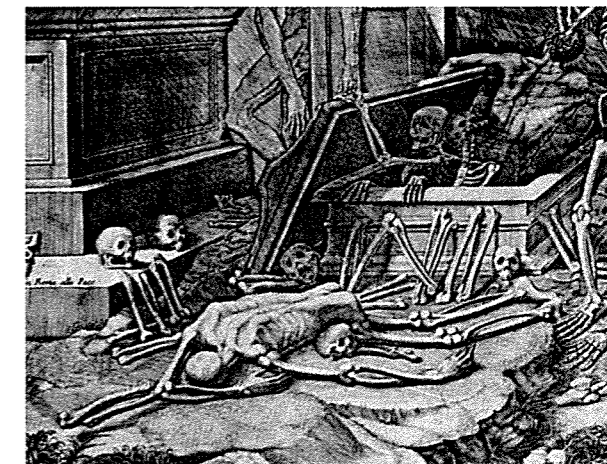
12. Ezechielova vizia, tabuľová maľba, okolo 1600 (Kremnica, NBS – MMM). Foto: Fototéka ÚDU SAV

nením identického námetu, bez postavy proroka [obr. 13 b].<sup>43</sup> Ďalšie figúry v popredí maliar prevzal z cyklu štyroch medirytín s témou Posledného súdu, ktoré podľa návrhu Stradanusa (Jan

van der Straet) vytvoril r. 1577 rytec Hendrik Goltzius.<sup>44</sup> Na ľavej strane jednej z nich – „Otvorenie 6. pečate“ [obr. 13 c] nájdeme stojaci ženský akt zobrazený zozadu, i chrbtom obrátenú

<sup>43</sup> Ezechielova vizia, medirytina G. Ghisi podľa G. B. Bertaniho, 1554 – *IB* 31 (1986), č. 69 na s. 146-148 (4 verzie); MASSARI 1980, c. d. (v pozn. 37), č. 202 na s. 140-141.

<sup>44</sup> Otvorenie 6. pečate, Spravodliví idú do neba, medirytiny H. Goltzius zo série podľa J. van der Straet, vyd. Philips Galle, ca. 1577 – *IB* 3 (1980), č. 281, 283 – MAGNAGUAGNO-KO-



13 b. Detail medirytiny „Ezechielova vizia“ (G. Ghisi – G. B. Bertani, 1554)

13 a. Detail medirytiny „Ezechielova vizia“ (G. B. Fontana, okolo 1580)

polpostavu muža s rukami pozdvihnutými v pozadí, ktorú si maliar mierne upravil a premiestnil do stredu (muža sediaceho na rytine vľavo dole prekomponoval do pózy podľa G. B. Fontanu). Na druhej rytine z tej istej série („Spravodliví idú do neba“) nájdeme zasa predobraz kľačiaceho ženského aktu s rukou priloženou k hlave, ktorý akcentovaný svojou bledosťou dominuje na obraze vpravo [obr. 13 d].

Postavy spravodlivých veriacich a zatratených hriešnikov pre svoje stvárnenie vizie proroka Ezechiela o konci sveta maliar preberá nielen z iných grafických zobrazení tohto námetu, ale aj zo scén Posledného súdu, medzi ktorými nemôže samozrejme chýbať taká zásobáreň ľudských postáv v najrôznejších pózach a pohybových akciách, akým bola mimoriadne obľúbená kompozícia

Michelangelova. Aj do kremnického obrazu maliar zakomponoval polpostavu sediaceho muža, otočeného chrbtom, rukami opretého vzadu, ktorú sme si všimli na obraze Posledného súdu v nadstavci Thurzovho oltára [obr. 11 a]. Z časti „L“ medirytiny G. Ghisiho (1556) alebo niektorej z ďalších grafických reprodukcii Posledného súdu v Sixtíne prevzal aj postavu ďalšieho muža vylietajúceho zo zeme uprostred, s červenou drapériou cez kolená, opretého oboma rukami pred sebou a hlavou otočenou doprava [obr. 11 a].<sup>45</sup>

Vedľajšia polpostava so zarytou lebkou a rukou zavinutou v rubáši a naznak ležiaci skelet nad ňou sú prevzaté z kompozície Maertena van Heemskercka [obr. 13e].<sup>46</sup>

Neprekvapí napokon, že tu – tak ako na obraze v nadstavci Thurzovho oltára a v množstve

RAZIJA, E.: *Hendrik Goltzius. Eros und Gewalt*. Dortmund 1983, s. 28-31 (Die bibliophilen Taschenbücher 386).

<sup>45</sup> Porov. pozn. 37.

<sup>46</sup> „Posledný súd“, medirytina Theodor Galle podľa M. van Heemskercka, 1564 (pôvodná Heemskerckova kresbová predloha z r. 1563 je v zbierkach Statens Museum for Kunst, Kobber-

ďalších diel z tohto obdobia po celej Európe – nájdeme aj postavy, prevzaté z temer obligátnej Schwarzovej kompozície Posledného súdu.<sup>47</sup> Z mnohofigúrovej kompozície je prevzatá tvár ženy v pozadí vľavo, muž opretý o lakeť pravej ruky, vyliezajúci zo zeme pred Ezechielom, i figúra ďalšieho muža, opierajúceho sa o lakeť v skupine od Ezechiela napravo (z dvojice v dolnej časti Schwarzovho výjavu), použitej aj na Poslednom súde v Necpaloch [obr. 10 b], aj sediaca matka s dieťaťom, zaclonená prorokovým tieňom (zo skupiny postáv na rytine zakomponovaných v nebeskej sfére vpravo). [obr. 10 c]

Na rozdiel od grafických predlôh (ale napr. aj Posledného súdu v Necpaloch) sú na kremnickej Ezechielovej vízii niektoré telesné partie (lono, zadok) príliš odvážnych kopírovaných aktov prudérnejšie zahalené drapériami; upravený je sklon hlavy, gestá, či naklonenie rúk viacerých prevzatých postáv.

Nielen v orientácii na aktuálnu tvorbu nizozemských rytcov, ale i v spôsobe práce s predlohami má kremnický obraz s obrazmi oltára v Necpaloch mnoho spoločného. Poskladáním rôznorodých elementov prevzatých z existujúcich vzorov do nového celku aj v tomto prípade vznikla originálna kreácia, dielo nesporných umeleckých kvalít, ktoré – i keď skompilované z cudzích prác, má formálne znaky (farebné, rukopisné a štýlové), charakteristické pre aktuálnu dobovú maliarsku produkciu na prelome 16. a 17. storočia. Náročnejšia je aj technologická výstavba obrazu, ktorého pestrý kolorit a splyvavá modelácia sú dosiahnuté tenkými nánosmi lazúrnej maľby na kriedovom podklade. Celok nie je iba prostou aditívnou kolážou, ale akousi parafrázou existujúcich diel, reprodukováných rytiami. Postavy a motívy z nich prevzaté sú prispôbené (mierkou, gestami) a výtvarne prehodnotené farebnou diferenciáciou, svetlom a koloritom. Pôvod a špe-

cifické štýlové znaky figurálneho zobrazenia každej z predlôh, rytiami verne reprodukované, sa v maliarskom podaní strácajú, akoby „spriemerované“ a celok pôsobí jednotným dojmom. Na rozdiel od väčšiny bežnej dobovej domácej maliarskej produkcie bez slohového výrazu je celková orientácia maliara napriek tomu zrejماً a obraz má štýlové znaky charakteristické pre internacionálnu manieristickú maľbu okolo 1600.

Tak ako k Thurzovmu oravskému oltáru, ani ku vzniku kremnického diela neznámeho maliara sa nenašli zatiaľ žiadne archívne doklady. Tabuľová maľba Ezechielovej vízie je už iba soliterným pozostatkom nejakého zaniknutého epitafného celku, nie je preto jasné, či je importom, alebo mohla vzniknúť priamo v Kremnici. Ako dokladajú najnovšie archívne výskumy B. Balážovej, na prácach v interiéri farského kostola v Kremnici sa začiatkom 17. storočia zúčastňovali hneď viacerí tunajší maliari – Johann Wiechters, maliarski tovariši („*erbahren und kunstreichen jungengesellen*“) Samuel a Friderico Fabriciovci a r. 1619 dokonca i nemenovaný Nizozemec („*Der Nidderländer ein Mallergesel*“);<sup>48</sup> z ich tvorby sa však nezachovalo nič, čo by umožňovalo spájať zachované diela s niektorým z nich.

Obrazy oravského oltára a kremnická tabuľová maľba sú okrem príbuzných štýlových znakov a slohovej orientácie i kvalitou rovnocenné, i keď aj na kremnickom obraze sú niektoré neisté detaily a slabšie maľované pasáže (primitívne zobrazenie Stvoriteľa v ožiarenom priehľade z oblakov). Podobným spôsobom traktované sú niektoré detaily rúk, účesov, inkarnátov, krajinné motívy, atď. Príbuzné je i celkové ponímanie a – ako sme sa pokúsili naznačiť – analogický prístup neznámeho maliara k stvárneniu požadovaných obsahov. Či by mohlo ísť v oboch prípadoch aj o diela toho istého autora, sa nezdá pravdepodobné, no za súčasného stavu bádania sa to nedá ani vylúčiť (exaktnejšia komparácia ma-

stiksamlng v Kodani – GROSSHANS, R.: *Maerten van Heemskceck. Die Gemälde*. Berlin 1980, obr. 227). Identickú kompozíciu prevzal neskôr Mario Cartaro na svojej medirytine z r. 1568.

– IB 31 (1986), č. 19 na s. 421 (znač. „Marius Kartarus jnuen“).

<sup>47</sup> Porov. pozn. 35.

<sup>48</sup> BALÁŽOVÁ 2001, c. d. (v pozn. 39), s. 75-81.



13 c. Detail medirytiny „Otvorenie 6. pečate“ (H. Goltzius – J. van den Straet, 1577)



13 d. Detail medirytiny „Spravodlivi idú do neba“ (H. Goltzius – J. van der Straet, 1577)

liarskeho štýlu a rukopisu by bola možná, ak by došlo aj k reštaurovaniu malieb oltára v Necpaloch).

V domácom kontexte sú tieto artefakty – kremnická tabuľová maľba i súbor obrazov Thurzovho oltára – rozhodne pozoruhodnými umeleckými výkonmi, ktoré sa kvalitou z dobovo obvyklého priemeru vyčleňujú. Pri objednávkach tohto druhu to nebolo bežné, keď identickú funkciu mohli plniť aj remeselné maľby bez vyšších umeleckých ambícií a často až diletantské výtvary, ako do-

kladá väčšina dodnes zachovaných protestantských oltárov a epitafov zo 17. storočia. Aj na tých z nich, ktoré sú remeselne zručnejšie, sa ich obrazy vyznačujú zvýšeným akcentovaním dekoratívneho momentu, celkovým sploštením, kulisovitostou, nedostatkom logického vzťahu medzi figúrami a pozadím, atď. V podaní anonymných remeselných tvorcov napr. časté tvarové nadsádzky manieristických majstrov, rytiami verne reprodukované, pôsobia až karikatúrne a groteskne.



V analyzovaných maliarskych dielach sme sa pokúsili spätnou „dekompozíciou“ identifikovať jednotlivé použité stavebné prvky a komparáciou s ich predobrazmi skúmať kompozičné a motivické závislosti, priblížiť tak spôsob práce s grafickými predlohami, ako príspevok k poznávaniu procesu tvorby dosiaľ neznámych maliarov.

Medzi identifikovanými predlohami s absolútnou prevahou diel nizozemských rytcov pozoruhodná je orientácia na medirytiny Sadelerovcov – Johana I, jeho brata Raphaela I, syna Justusa a synovca Aegidia II (na kremnickom obraze zasa vyvážený podiel rozšírených grafických listov Sadelera, Galleho a Goltziusa a reprodukčnej grafiky talianskej proveniencie – Ghisi/Bertani, Fontana, Michelangelo). Celkovo však ich zastúpenie zodpovedá sortimentu frekventovaných smerodajných predlôh, aprobovaných cirkevnými autoritami, používaných pri vzniku oltárov a epitafov, ktoré patrili medzi štandardné objednávky maliarskych a rezbárskych dielní vo všetkých protestantských oblastiach.

#### Invenit – sculptis – pinxit

Použitie jednotlivých motívov, alebo prosté preberanie celých predlôh bolo v protestantskom umení 2. polovice 16. storočia a v priebehu 17. storočia javom obvyklým nielen u nás, o čom svedčia realizácie podľa tých istých grafických predlôh, či jednotlivé motívy a figúry, migrujúce v kompozíciách autorov rôznej úrovne a schopností po celej Európe.

Rozšírenie a obľuba frekventovaných vzorov svedčí o všeobecnej dostupnosti grafických listov, ktoré tvorili zásobu každej dielne, dopĺňanú na tovarišských vandrovkách, obchodnými cestami a kontaktmi, alebo získavané od dodávate-

lov, knihkupcov a pocestných kupcov (od začiatku 17. storočia existoval už i špecializovaný obchod s grafikami). Obchodníci sa novinkami zásobovali aj nákupmi na výročných trhoch vo Frankfurte a v Lipsku a svoju ponuku tak neustále aktualizovali.<sup>49</sup> Každá prosperujúca maliarska či rezbárska dielňa disponovala sortimentom voľných grafických listov a celých konvolútov reprodukčnej grafiky, vzorníkov a knižných ilustrácií, ktoré boli zásobárňou podnetov a prameňom inšpirácie. Graficky reproduované kompozície poskytovali vzorové riešenia pre úspešnú realizáciu štandardných maliarskych objednávok.

Grafickým médiom komunikovali umelci i ich objednávateľa, rytinová produkcia šírená zo smerodajných centier aktuálneho umeleckého vývinu pôsobila pri utváraní sveta predstáv súčasníkov. Určenie konkrétnej predlohy môže svedčiť o aspiráciách zadávateľa alebo bola jej voľba pozíciou maliara, ktorý sa snaží vyhovieť očakávaniam svojich objednávateľov. Túto závislosť, od neskorej gotiky všeobecnú, dokumentujú mnohé príklady anonymnej domácej maliarskej produkcie, ktorá tvorí podstatnú časť u nás zachovaných diel, ale štúdium grafických predlôh možno doložiť aj na tvorbe významnejších maliarov tohto obdobia, činných na území Slovenska.

Je známe, že v protestantskom umení 16. – 17. storočia je závislosť od grafických predlôh až na výnimky všeobecná a iba málokto z maliarskych či rezbárskych diel vtedy vznikajúcich bolo umelecky pôvodné, či originálne v dnešnom poňmaní. Moderný pojem plagiátu tu neprichádza do úvahy – naopak, vedomé a zámerné preberanie a čo najširší sortiment vhodných predlôh bol prejavom úctyhodného rozhladu. Citácie, parafrázovanie a napodobňovanie autoritatívnych príkladov (tak ako napr. nasledovanie klasikov v lite-

entre la Flandre et l'Europe centrale au XVII<sup>e</sup> siècle. Notes et remarques. In: *Évolution générale et développements régionaux en histoire de l'art. Actes du XXII<sup>e</sup> Congrès international d'histoire de l'Art, Budapest 1969.* Budapest 1972, t. II, s. 173.

rárnej tvorbe), je príznačným znakom tohto obdobia v celoeurópskom meradle.

Závislosť od predlôh má rôzne podoby. Okrem pasívneho preberania hotových kompozičných a ikonografických riešení (keď grafický list predstavuje kompozičnú predlohu prevzatú remeselným maliarom kompletne a iba upravenú na požadovaný formát obrazu či fresky), či rôznych kompilácií odvodených z aktuálnych dobových vzorov, šírených reprodukčnou grafikou a knižnou ilustráciou, nájdeme – ako sme ukázali – aj u nás ambicióznejšie a umelecky náročnejšie príklady inšpirácie a prijímania nových podnetov, s ktorými sa prostredníctvom grafiky oboznamujú aj maliari, ktorí nemali možnosť poznať z autopsie aktuálne dianie v smerodajných centrách umeleckého vývinu. Sledovanie frekvencie a výskytu po celej strednej Európe univerzálne rozšírených predlôh a vzorov, ich migrácie a procesu transformácie je preto zároveň príspevkom k skúmaniu vzťahu tradície a slohových inovácií a ich recepcie v periférnom prostredí.

Invencie popredných umelcov epochy, reproduované, multiplikované, kopírované a variované nizozemskými, juhonemeckými, či talianskymi rytcami, boli vydávané a distribuované vo veľkých nákladoch. Univerzálne rozšírenie a dostupnosť reprodukčnej grafiky a knižnej ilustrácie spôsobili, že sa grafika stala vhodným médiom, sprostredkujúcim dobovo aktualizované podnety, prinášajúcim nové ikonografické i formálne riešenia a štýlové inovácie do všetkých stredoeurópskych regiónov. V niektorých prípadoch je možné pomerne presne vysledovať premeny obrazového prototypu, cez jeho modifikácie a variácie v grafických reprodukciách rôznych rytcov, ktoré sú používané ako priame predlohy či inšpirácia pri vzniku maliarskych diel rozličnej úrovne. Rôzne podoby procesu tejto transformácie a adaptácie sú jedným z charakteristických zna-

<sup>50</sup> Paradoxne aj pri príprave reštaurovania kremnickej tabuľovej maľby Ezechielovej vízie, keď identifikovanie konkrétnych použitých predlôh mohlo pomôcť odlíšiť Angyalove zásahy a byť vodítkom pri riešení rekonštrukcie chýbajú-



13 e. Detail medirytiny „Posledný súd“ (M. Cartaro, 1568)

kov všeobecného vývinu stredoeurópskeho novovekého maliarstva.

Samotné konštatovania o používaní grafických predlôh vo všeobecnej rovine samozrejme už neprinášajú nič nové. V prípade konkrétneho diela je však skúmanie kompozičných a motivických závislostí užitočné. (Identifikovanie konkrétnej kompozičnej predlohy môže mať aj praktický význam napr. pri reštaurovaní maliarskych diel, často už nezreteľných a značne deštruovaných.)<sup>50</sup> Určenie grafického prototypu je často jedinou indíciou, aspoň rámcovo naznačujúcou orientáciu objednávateľov maliarskych diel a východiská ich zväčša anonymných autorov, pomáhajú spresniť datovanie maľieb alebo aspoň určiť „terminus post quem“ ich vzniku. Prispievajú tak k zaradeniu jednotlivých diel do kontextu a významnou mierou pomáhajú pri poznávaní a reflektovaní špecifického charakteru dobovej maliarskej tvorby.

cich autentických detailov, sa o to ani nepokúsili a vykonané retuše sú tak značne improvizované. Porovnaj umeleckohistorické podklady a správu o priebehu reštaurovania (S. Ilavská, 1999) v archíve NBS – MMM Kremnica.

## Addenda zum Thurzo-Altar „Spiegel der Rechtfertigung“

### Zusammenfassung

In der einheimischen Malerproduktion des beginnenden 17. Jahrhunderts in der Slowakei ragt ein bemerkenswertes Werk hervor – der Altar, welcher vom Graf Georg Thurzo, Palatin von Ungarn, für die Kapelle seiner Burg Orava im Jahre 1611 bestellt wurde. Der etwa 10 Meter hoher Holzaltar bildete die Dominante der Kapelle. Seine neun Bilder drücken – im Einklang mit Thurzos orthodox protestantischer Orientierung – in syntetischer Form die Grundprinzipien der Lutherschen Lehre von der Rechtfertigung der Sünder aus. Außer der Repräsentation des Auftraggebers stellte der Altar gleichzeitig auch sein „bildliches Glaubensbekenntnis“ dar. (Thurzos Erben, die dann zum Katholizismus konvertiert sind, haben den Altar im 18. Jh. der evangelischen Adelsfamilie Justh nach Necpaly im Komitat Turiec geschenkt, wo er bis heute in der evangelischen Kirche aufbewahrt wird.)

Die kleineren auf Holz gemalten Altarbilder stellen die eindeutig festgelegten biblischen, in der Kunst des 16. und 17. Jahrhunderts üblichen Themen dar (seitlich auf den Flügeln Ausspeisung des Jonas und Simsons Löwenkampf, die Vertreibung aus dem Paradies und den Gekreuzigten Christus). In der Mitte der Predella befindet sich das Abendmahl mit zwei kleineren oktogonalen alttestamentarischen Szenen auf beiden Seiten (Mannaese, Moses schlägt das Wasser vom Felsen), im Altaraufsatz wiederum Jüngstes Gericht und zwei Familienwappen auf den Seiten. Charakteristisch ist auch ihre Beschriftung mit den entsprechenden Zitaten, mit denen sie in den Intentionen der protestantischen Kunst eine typologische Bedeutungseinheit bilden.

Der ikonographische Schwerpunkt wird aber von dem großen zentralen Leinwand (380 × 260 cm) gebildet, oben mit der bezeichnenden Überschrift „SPECULUM IUSTIFICATIONIS“, die sich ihrer Inhalt und ihrer Form nach den gebräuchlichen ikonographischen Schemen entzieht. In der einzigen Komposition sind hier synthetisch die komplexen Thesen der Lutherschen Interpretation der Lehre von „der Rechtfertigung des armen Sünders vor Gott“ dargestellt. Die lateinischen Aufschriften und biblischen Zitate sind als integraler Bestandteil der Komposition direkt in das Gemälde hineingeschrieben; ihr dog-

matischer Inhalt wird mittels der abgebildeten Motive illustrativ wortwörtlich und ohne jede Narrativität weitergegeben. Die Vereinigung des Wortes mit Bild und die Konstruktion solcher komplizierten Allegorien, die sich bemühen, auf synthetische Weise im Rahmen einer Abbildung die hauptsächlich theologischen Dogmen zum Ausdruck zu bringen, ist für die protestantische Kunst dieser Epoche charakteristisch.

Autor der Altarbilder ist nicht bekannt. (Ihre Zuschreibung dem Maler J. Khien aus Neusohl/Banská Bystrica, tradiert in der Literatur, ist als unbegründet zurückzuweisen.) Der Malerstil und der Gesamtcharakter der qualitativ besseren, von dem niederländischen Manierismus beeinflussten Altarbilder führt uns zur Voraussetzung, daß der Thurzo-Altar als ein Ganzes auf Thurzos Bestellung in einem der damaligen Kulturzentren entstanden ist und zu uns nur importiert wurde.

Es ist jedoch sicher, daß die Komposition des Oravaer Zentralbildes auch in der graphischen Form existieren mußte, wie die Illustration zu einer theologischen, im Druck veröffentlichten Schrift. Als Beweis diente Feststellung ihrer späteren Benutzung bei drei Bildern, die nach der identischen Vorlage in Deutschland gemalt wurden: Altargemälde in Pegau bei Leipzig (J. Wendelmuth, 1621), auf einer Kupferplatte gemaltes Bild, heute in den Sammlungen des Stadtmuseums in Lindau am Bodensee (J. Hiebeler, 1622), und ein Tafelbild von M. Rastrum, der angeblich erst um das Jahr 1660 für die Kirche in Grossenhain unweit von Meissen entstand.

Die gemeinsame Kompositionsvorlage blieb doch lange unbekannt, und auch das Versuch des Autors, den Thurzo-Altar zu interpretieren (MEDVECKÝ 1994), konnte darum allein aus der Analyse des erhaltenen Werkes, auf Grund der Identifizierung der abgebildeten Motive, Aufschriften und Zitate auf dem Altar ausgehen. Stilcharakter des Komplexes der neun Altarbilder aus dem Jahre 1611 deutet die Zuneigung ihres unbekanntem Autors zur Malkunst des späten mitteleuropäischen Manierismus an; man könnte also annehmen, dass die vermutliche Herkunft der Abbildung in dem graphischen Schaffen um das Jahr 1600 zu suchen ist.

Wie dann zuletzt zutage kam (KOCH 2000), entstand die Vorlage um ein Vierteljahrhundert früher. Es handelt sich um ein Kupferstich, hergestellt nach dem Entwurf des berühmten Stechers und Verlegers Jost Amman (1539–1591) in seiner Nürnberger Werkstatt. Die eigentliche Gestaltung des graphischen Blattes, gedruckt in 1585, ist die Arbeit des Zeichners und Kupferstechers Alexander Mair (um 1559–1617). Wie geht aus den Aufschriften hervor, der Kupferstich wurde auf Bestellung von Kaspar Melissander (mit eigenem Namen Bienemann, 1540–1591), Doktor der Theologie, seit 1578 evangelischer Generalsuperintendent in Altenburg (Meissen), gefertigt, und seinem Verwandten, dem Nürnberger Patrizier Johann Gundlach gewidmet. Melissander erklärt seine Idee der Abbildung im lateinischen Text (*“Exegesis Speculi iustificationis...”*), herausgegeben in Leipzig 1585; deutsch in 1587 und 1589).

Der Inhalt des graphischen Blattes mit dem gedruckten erklärenden Kommentar und die theologischen Kontexte der Invention von Melissander im Zusammenhang mit den Bildern in Pegau und Lindau wurden unlängst von Ernst Koch ausführlich analysiert. Oravaer Thurzo-Altar war ihm nicht bekannt und das Bild von Grossenhain erwähnt er auch nicht (das Bild wurde im Jahre 1945 vernichtet, es hat sich nur seine Photographie aufbewahrt).

Das Zentralbild des Oravaer Altars aus dem Jahre 1611 ist die früheste von bisher bekannten Maleräusserungen der Nürnberger graphischen Komposition (Pegau 1621, Lindau 1622, Grossenhain 1660), und dem Ausmass nach auch die monumentalste. Obendrauf, zum Unterschied von den deutschen Beispielen, der Thurzo-Altar übernimmt am pünktlichsten nicht nur die Komposition des Zentralbildes, sondern auch das Werk im Ganzen, seine Idee, die dreiteilige Struktur und Ikonographie.

Neben dem eindeutig religiösen Inhalt und seinen theologischen Zusammenhängen, die aus der Konfessionshinsicht interessant sind, ist die Untersuchung der eigentlichen Realisation des Altars, seine künstlerisch-geschichtliche Auswertung und Einreihung im Kontext des zeitge-

mässen Schaffens auch sehr wichtig. Die Funktion der Schnitzteilen ist nur untergeordnet, die Malerkomponente im Altarganzen dominiert künstlerisch sowie der Bedeutung nach. Die Gemälde des Altars, die stilmäßig zur damals aktuellen manieristischen Ansicht inklinieren, reflektieren die zeitgenössische Situation der Kunst auf der Wende der zwei Stilepochen. Das Schlüsselproblem bleibt darum vor allem die Identifikation des bisher unbekanntem Autors.

Die Komposition des auf Leinwand gemalten Zentralaltarbildes wird relativ präzise aus der Nürnberger Vorlage übernommen. Bei der Realisation der kleineren Tafelgemälde (Ölgemälde auf Holz) hat der Maler grössere Freiheit gehabt, was in verschiedener Beziehung und verschiedenem Abhängigkeitsgrad deren von der Ausgangsvorlage zum Ausdruck kam. Sein erfinderischer Zutritt kann auch durch die Verwendung von weiteren graphischen Vorlagen dokumentiert werden, die ihn bei der Komposition der einzelnen Szenen nachweisbar inspiriert haben. Unter denen, die wir bis jetzt identifiziert haben, überwiegen eindeutig die Kupferstiche der verästelten Familie Sadeler, verbreitet und beliebt in dem ganzen Europa.

Selbst die Identifizierung des gemeinsamen Prototyps bringt keine Antwort auf weitere wesentliche Fragen: Das graphische Blatt und seine lateinische Explikation existierten schon in Jahre 1585; warum aktualisierte sich Melissander's „Speculum“ erst in der Zeit der Lutherschen Orthodoxie der ersten Dezennien des 17. Jahrhunderts (wann alle bisher bekannte, jedoch nicht zusammenhängende Fälle der Anwendung der Vorlage für die Malerwerke in Sachsen, Schwaben und in Orava entstanden)? Für uns ist natürlich besonders wichtig die Frage, wie diese Vorlage in Thurzo's Hände kam, bzw. wer wirklich der Initiator ihrer Realisation in Form eines Altars war. Ähnlich wie bei der Frage der Urheberschaft der Altarbilder, die bisher bekannten Angaben bieten keine Indizien, die zur Lösung dieses Rätsels führen könnten, sodass dieser Verbindungsglied vorläufig fehlt.

## Podobizne absolventiek šľachtického vzdelávacieho inštitútu Notre Dame v Bratislave (Katalóg doposiaľ známych portrétov „uniformovaných“ i „neuniformovaných“ chovaniiek z druhej polovice 18. storočia)

Ingrid VÁVROVÁ-ŠTIBRANÁ

Rehoľa Notre Dame bola v 17. a 18. storočí veľmi uznávanou vďaka vysokej úrovni dievčatám poskytovaného vzdelania.<sup>1</sup> Hoci sa kanonistky Notre Dame zameriavali hlavne na vzdelávanie mestských a plebejských dievčat v externých školách, v niekoľkých európskych mestách si založili aj klauzúrované školy, špeciálne vyhradené pre vznešene záujemkyne o prvotriedne vzdelanie a výchovu vo francúzskom duchu.<sup>2</sup> Takouto úlohou boli poverené aj rehoľníčky – učiteľky, ktoré do Brati-

slavy prišli na pozvanie grófký Oneillovej na sklonku roku 1747. Ich poslaním bolo v prvom rade podchytiť ženský dorast elitnej vrstvy uhorskej spoločnosti.<sup>3</sup> Avšak osobná záštita cisárovnej Márie Terézie zabezpečila bratislavskému kláštoru Notre Dame takú vysokú prestíž v rámci celej Habsburskej monarchie, že už čoskoro sa medzi žiačkami objavili aj kontesy z Viedne i celého Rakúska, z Čiech a Moravy, Poľska, Sliezska, Sedmohradska i Chorvátska.<sup>4</sup> Nadštandardnú úroveň si však

a RIED, K.: Das Notre – Dame – Kloster in Eichstätt. In: *Historischer Blätter für Stadt und Landkries Eichstätt, Beilage zum „Eichstätter Kurier“*, X, 1961, č. 2; Tiež: *400 Jahre Augustiner Chorfrauen der Congregatio B. M. V.* Kat. výst. Essen 1997.

<sup>3</sup> O pôsobení notrdamiiek v Bratislave pozri napr.: *Augustiner-Canonissine-Congregation de Notre-Dame. Ihr Entstehen und ihr Wirken in Pressburg*. Pressburg: Carl Angermayer's Buchdruckerei, 1888; Tiež *Bratislava Mateja Bela. Výber z diela Notitia Hungariae novae Historico-geographica. I.-II. zv. vydaného v roku 1735–1736 vo Viedni*. Bratislava: Obzor, 1984; KAMENICKÝ, M.: Rehoľa Notre Dame v Bratislave. In: *Trnavská univerzita 1635–1777*. Trnava: Trnavská univerzita, 1996, s. 321–332; MÚDRA, D.: Hudobná kultúra reholi na Slovensku – v prameňoch 18. a 19. storočia. In: *Zborník Trnavskej univerzity*. Trnava 1994, s. 103–104; POLÁKOVÁ, Š.: Z divadelnej histórie kláštora Notre Dame v Bratislave. In: *Katolícke noviny*, 1–2, 1997, s. 36.

<sup>4</sup> Mária Terézia kláštora dovolila nazývať sa „Tereziánskym kláštrom“ a finančne ho veľmi podporovala. Okrem niekoľkých návštev bola v častom písomnom styku s predstavenou klášto-

bratislavské školy notrdamiiek – vonkajšia pre mestské dievčatá i vnútorná pre šľachtické – udržali len do polovice 70. rokov 18. storočia, „zásluhou“ zavádzania tereziánskej školskej reformy v Uhorsku.<sup>5</sup> Táto, inak pozitívne zamýšľaná všeobecne vzdelávacia akcia, prinútila obe spomínané školy notrdamiiek vypustiť zo svojich učebných osnov práve to, prečo boli dovtedy takými žiadanými a vlastne najkvalitnejšími v Uhorsku: rozšírené vyučovanie cudzích jazykov – osobitne francúzštiny, špeciálne kurzy umení – tanca a hudby, kresby a maľby, ako aj ručných prác vhodných pre aristokratky. Samozrejme, že tamojšie vyučovanie zemepisu, dejepisu i počtov svojou úrovňou i rozsahom taktiež presahovalo rámec potrieb bežnej ženskej populácie.<sup>6</sup> Okrem reformy sa na úpadku podpísal aj sám cisár Jozef II., keď po smrti svojej matky výrazne obmedzil ďalšiu podporu vnútornej školy pre šľachtické.<sup>7</sup> Z finančných problémov i straty prestížneho pos-

ra, ktorá mala väčšinu listov prečítať chovankám. Cisárovná mala k žiačkam materinský vzťah – osobne ju zaujímal, karhala ich i chválila, poučala a formovala podľa svojich ďalších plánov. Ak to bolo v záujme chovaniiek, neváhala pokarhať aj rehoľníčky, napr. za nedostatočné kúrenie alebo stravu. Panovníčkine listy sú veľmi neoficiálne, písala ich vo chvíľach oddychu v kruhu svojej rodiny takpovediac „na kolene“. Dodnes sa zachovalo 17 z nich. Nachádzajú sa v Archíve mesta Bratislavy (AMB), *Inventár kláštora Notre Dame: 1758–1781*, Listy Márie Terézie + 7 príloh, kr.26.

<sup>5</sup> O význame a skutočne vysokej úrovni (v porovnaní s dobovými dievčenskými i chlapčenskými školami) podrobne píše ŠTIBRANÁ, I.: Život šľachtických chovaniiek v bratislavskom konvikte Notre Dame v druhej polovici 18. storočia. In: *Zborník mestského múzea*, XIV, 2002, s. 35–52. O všeobecnej situácii vo vzdelávaní na Slovensku v 18. storočí pozri KOWALSKÁ, E.: Bratislavské ľudové školstvo na konci 18. storočia. Rozhľady. In: *Historický časopis*, 31, 1983, č. 5, s. 776–777; Tiež KOWALSKÁ, E.: Štátne ľudové školstvo na Slovensku na prelome 18. a 19. storočia. Bratislava: Veda, 1987 a KOWALSKÁ, E.: Horizonten der Mädchen Ausbildung in 18. Jahrhundert. In: *Städtisches Alltagsleben in Mitteleuropa von Mittelalter bis zum Ende der 19. Jahrhundert*. Bratislava: AEP, 1998, s. 195–204.

<sup>6</sup> O vyučovacích predmetoch vnútornej školy, vyučovaných rehoľníčkami aj mestskými umelcami pozri ŠTIBRANÁ 2002, c. d. (v pozn. 5), s. 39–41.

<sup>7</sup> *Augustiner...* c. d. (v pozn. 3), s. 17.

tavenia sa šľachtický konvikt Notre Dame v Bratislave už nikdy celkom nespamätal, i keď si pomáhal prijímaním vnútorných žiačok z bohatých meštianskych rodín<sup>8</sup> a ešte v období prvej ČSR sa tešil povesti kvalitného dievčenského internátneho vzdelávacieho ústavu.<sup>9</sup>

V priestoroch kláštora vyhradených pre vnútorné žiačky – v učebni, jedálni i na chodbe – sa ešte pred druhou svetovou vojnou nachádzalo množstvo rôznych podobizní.<sup>10</sup> Boli to portréty verejných predstaviteľov, kňazov a dobrodincov (dobrodiniiek) kláštora, no predovšetkým urodzených žiačok. Okrem portrétov boli v kláštore taktiež obrazy so sakrálnou tematikou a zopár krajiniiek z 18. a 19. storočia.<sup>11</sup> Pamiatkou na najslávnejšiu éru konviktu Notre Dame v Bratislave je skupina portrétov mladých dievčat v modrých rokokových róbach. Podľa archívnych dokumentov boli portrétované šľachtickými chovanicami práve v období medzi rokmi 1750 až 1775,<sup>12</sup> teda

<sup>8</sup> Podľa zápisov o prijímaných žiačkach, kde postupne ustupujú urodzené žiačky a čoraz častejšie sa objavujú „Jung Frauen“. „Eintritt im Jr. 1748 – 1903“ in: *Inventár...* c. d. (v pozn. 4), IV.B.4.b., 1/2.

<sup>9</sup> Nasvedčuje tomu reklamný prospekt zo začiatku 20. storočia, propagujúci tento vzdelávacie inštitút. Obsahuje fotografie interiérov aj exteriéru kláštora i kostola Notre Dame. Za poskytnutie tohoto materiálu ďakujem sr. Alexii z bratislavského kláštora N. D.

<sup>10</sup> Portréty zavesené v jedálni a v pracovni chovaniiek (r. 1924) spomína vo svojom rukopise WEYDE, G.: „Kloster und Kirche der Kongregation de Notre-Dame“. In: *AMB, Pozostalost Gizely Weyde*. B. r., rkp, kr. 9, s. 17; O tom, že portréty dávnych žiačok boli rozvešané aj na chodbe internátu a to ešte v druhej polovici tridsiatych rokov 20. storočia, vieme z ústnej informácie sr. Alexie zo dňa 10. decembra 1997.

<sup>11</sup> „Zoznam predmetov prevezených na štátny Červený Kameň od Notre Dame 5. XII. 1957“ uvádza spolu 26 položiek: 1 krajinku, 2 grafiky (Franz Jozef a Sisi), 2 obrazy svätíc, 4 panovnícke podobizne v sklenených puzdrách a dekoratívnych zlatených rámocho (Mária Terézia, František Štefan Lotrinský, Mária Kristína a Albert Sasko-Tešínsky), 3 portréty dobrodincov a dobrodiniiek kláštora a 11 podobizní dám (chovaniiek). Zvyšné tri portréty chýbajú (portrét cisára Františka I., dvojportrét sestier Hadickových a portrét muža z 19. storočia). Pozri Zápisnica z dňa 5. XII. 1957 a Zoznam predmetov, in: Archív Múzea Červený Kameň (AMČK), Zbierková činnosť, Inventár zbierok Notre Dame v Bratislave, kr.7, 5 listov.

v časovom horizonte od postavenia kláštora do uplatnenia školskej reformy. Celkový počet portrétov šľachtických chovaniiek nepoznáme, iba počet „uniformovaných“ chovaniiek, ktorý si zaznamenala Gizela Weydeová pri svojej obhliadke interiérov kláštora v roku 1924: videla dvanásť portrétov rovnako oblečených chovaniiek, neuvádza však viac ako dva podľa mien spodobených – portréty Kargovej a Walderodeovej.<sup>13</sup> Táto kolekcia „uniformovaných“ chovaniiek, nazývaná aj „Modré dámy“<sup>14</sup> zobrazuje mladé šľachtické odevy do jednotného slávnostného dvorského odevu, ktorý v našom prípade predstavuje oficiálnu reprezentačnú uniformu žiačok konviktu Notre Dame.<sup>15</sup> V kláštore však boli aj ďalšie podobizne mladých urodzených žien, o ktorých na základe istých indícií uvažujeme tiež ako o chovaniikách konviktu. Tieto portréty netvorí prirodzene súrodý celok, vyznačujú sa naopak značnou nejednotnosťou odevu spodobených, ako aj spôsobom a kvalitou prevedenia.<sup>16</sup>

V dôsledku konfiškácií cirkevných majetkov v päťdesiatych rokoch 20. storočia sa dostala väčšina výtvarných diel so svetskou tematikou z bratislavského kláštora Notre Dame do Múzea Červený Kameň. Akcia sa konala na sklonku roku 1957 a stručne ju približuje dodnes existujúca Zápisnica s priloženým zoznamom obrazov.<sup>17</sup> Uvádza sa v nej okrem iného desať portrétov, o ktorých možno z krátkeho popisu uvažovať ako

o chovaniikách v rovnošatách, pričom až z tohoto archívneho dokumentu sa možno dozvedieť, že medzi nimi boli vlastne dva (druhotne spojené) dvojportréty. Jeden z nich bol v Múzeu Červený Kameň reštaurátorsky rozdelený a zrekonštruovaný, t.j. doplnený o chýbajúce časti, druhý však do múzea nikdy dovezený nebol!<sup>18</sup> Zápisnica síce hovorí, že niekoľko portrétov bude dovezených neskôr, nakoľko sa už nezmestia do auta, ale prírastkové zoznamy múzea Červený Kameň druhý dvojportrét a ďalšie dva portréty vôbec nezaznamenávajú, teda zrejme nikdy dovezené neboli. V Múzeu Červený Kameň je dnes osem podobizní chovaniiek v uniformách. Ak by sa Weydeovej údaj o dvanástich portrétoch vzťahoval na celkový počet „uniformovaných“ chovaniiek v celom objekte internátu, teda i na chodbe, chýbali by nám (okrem spomínaných sestier Hadickových) ešte dve podobizne. Krok vpred znamenalo objavenie dovtedy neznámych fotografií interiérov konviktu Notre Dame zo začiatku 20. storočia.<sup>19</sup> Leporelo obsahovalo medzi iným aj pohľad do jedálne chovaniiek a do pracovnej triedy, kde boli tieto podobizne zreteľne vidieť rozvešané po stenách. Dva tam viditeľné portréty sú doteraz nezvestné. Znamená to, že ostatné známe portréty chovaniiek v rovnošatách, ktoré nepatria Múzeu Červený Kameň, sú z iných zdrojov? Niečo možno naznačujú aj rámy podobizní: pôvodné rámy boli tmavohnedé, drevené, jednoducho

<sup>12</sup> Pozri Inventár Notre Dame v AMB: *Eintritt... c. d.* (v pozn. 8) fond c.; „*Menoslov prihlásených rehoľníč*“, IV.B.4.b., 2/1, nestr., v nich sú dátumy prijatia chovaniiek. „*Manuál príjmov 1747–1770*“ a „*Manuál príjmov 1771–1802*“, IV.B.4.b., 1/4 a 1/6.; v ktorých sú zaznačené ďalšie platby za chovanky, obyčajne s uvedením času predplateného pobytu (štvrtrok, polrok alebo rok).

<sup>13</sup> Pozri pozn. 10.

<sup>14</sup> V Múzeu Červený Kameň boli portrétované označované ako „Modré dámy“. Časť portrétov uvádzala UČNÍKOVÁ, D.: *Historický portrét na Slovensku*. Martin 1980 a PETROVÁ-PLESKOTOVÁ, A.: *Maliarstvo 18. storočia na Slovensku*. Bratislava 1983, no bez bližšieho určenia pôvodu; Tiež VÁVROVÁ, I.: *Červený Kameň. Modré dámy*. Malá vlastivedná knižnica, 152. Komárno 1999.

<sup>15</sup> O slávnostnej uniforme chovaniiek pozri VÁVROVÁ, I.: *Portréty šľachtických chovaniiek kláštora Notre Dame v tretej štvrt-*

*tine 18. storočia*. Diplomová práca Katedry dejín výtvarného umenia FF UK. Bratislava 1998.

<sup>16</sup> Portréty tejto nesúrodnej kolekcie doteraz neboli publikované. Obširnejšiu verziu tejto časti VÁVROVÁ 1998 c. d. (v pozn. 15), Katalóg neuniformovaných chovaniiek, s. 109-124.

<sup>17</sup> Pozri pozn. 11.

<sup>18</sup> Reštaurátorsky oddelený na dva samostatné portréty bol v školskom roku 1994/1995 na VŠVU v Bratislave dvojportrét Terézie Festeticovej a Antónie Hallerovej de Hallerstein. Pozri HAVASI, I. – SLÚKA, M.: *Protokolárny záznam o reštaurovaní dvojportrétu „Terézia Festetics so spoločničkou“ z 18. storočia*. Diplomová práca Katedry reštaurovania VŠVU. Bratislava 1995; Stratený dvojportrét zobrazoval Máriu Annu a Františku Hadickové.

<sup>19</sup> Pozri pozn. 9.

profilované, s vnútornou úzkou zlátenou lištou. Takéto rámy majú všetky podobizne z Múzea Červený Kameň a portrét Valentianiovej v Mestskom múzeu v Bratislave. Portrét Hallerovej z Budapešti a portrét Berchtoldovej sú rámované individuálne.

Séria portrétov chovaniiek v modrých rovnošatách je veľmi vzácna najmä z kultúrohistorického hľadiska, pretože podobné zobrazenia chovaniiek v reprezentačných rovnošatách z 18. storočia sa, pokiaľ je nám známe, nezachovali zo žiadneho stredoeurópskeho ani nemeckého kláštora Notre Dame (Eichstätt, Essen, Paderborn a Strasbourg).<sup>20</sup> Hoci zatiaľ reálne existuje jediná podobizna, presnú alebo menej jasnú predstavu máme až o päťdesiatich portrétoch. Je však otázne, či niekedy bude možné zistiť ich pôvodný počet. Väčšou prekážkou ako roztratenosť známych podobizní po verejných umeleckých inštitúciách strednej Európy sa javí zistenie, že minimálne dva z nich boli zakúpené od súkromných zberateľov a teda nemožno nikdy úplne vylúčiť existenciu ďalších verejne neznámych exemplárov.<sup>21</sup> Ďalšiu neistotu v otázke možnej finálnej kompletizácie zbierky vnáša zistenie, že podobizne asi nevznikli len ako dar kláštora Notre Dame, ale niekedy ako pamiatka pre samotnú žiačku, pritom však nič nenasvedčuje tomu, že mohli byť vytvárané v dvoch replikách. (Dlho sa totiž zdal pôvodným domovom série práve bratislavský kláštor, až posledný skúmaný portrét – portrét kontesy Berchtoldovej – to nespĺňal, nakoľko bol v čase prevodu portrétov z kláštora do Múzea Červený Kameň už niekoľko rokov v rodových zbierkach Berchtoldovcov na zámku Buchlovice). Portréty vznikli pravdepodobne na objednávku jednotlivých chovaniiek, prípadne ich rodičov. Nasvedčuje tomu aj fakt, že v knihách

<sup>20</sup> Uvedené kláštory sa v 18. storočí venovali šľachtickým chovaniikám, ale podľa písomných vyjadrení archivárov alebo rehoľníčok z týchto kláštorov sa v žiadnom z nich nezachovali typovo ani významovo podobné portréty.

<sup>21</sup> Máme na mysli portrét Angeliky Valentianiovej (dnes Mestské múzeum v Bratislave) a portrét Alžbety Hallerovej (dnes v Magyar Németzet Galéria v Budapešti).

výdavkov kláštora<sup>22</sup> sme nenašli žiadne údaje o platbách tohoto druhu. Portrétovanie iste nebolo pravidlom, pretože nemožno očakávať, že sa tak veľký počet šľachtických chovaniiek počas prvých dvadsiatichpiatich rokov existencie bratislavskej kanonie Notre Dame dal portrétovať, zvlášť keď si výdavky za podobizeň hradili samé. V prvých desiatich rokoch bratislavského pôsobenia treba rátať s prijatím v priemere osemnásť až tridsať nových chovaniiek ročne, pritom však aj s ich minimálne dva a niekedy až dvanásťročným pobytom v konvikte.<sup>23</sup> V súčasnom stave poznatkov nie je možné vysvetliť, či sa tak veľký počet chovaniiek dal portrétovať.

Dodnes zachované záznamy rehoľných učiteliek obsahujú mená prevažnej väčšiny šľachtických chovaniiek, ba v niektorých prípadoch tiež ich bydlisko, rodinné zväzky a vek, kedy do konviktu Notre Dame vstúpili.<sup>24</sup> Knihy s platbami za pobyt<sup>25</sup> umožňujú vypočítať dĺžku pobytu jednotlivých chovaniiek v konvikte, čo má veľký význam pre datovanie našich podobizní: zistili sme, že aplikovaním tohoto poznatku na podobizne chovaniiek s pôvodným datovaním vyšiel v každom prípade (okrem jedného – posledného) záverečný rok pobytu šľachtickej u notrdamiiek rovnaký ako datovanie na jej portréte! Na základe tejto zhody sme si dovolili datovať aj nedatované podobizne a následne usporiadať chronologicky od najstaršieho datovaného portrétu po pravdepodobne najmladší.

Uniformované šľachtické sa dávali spodobiť s atribútmi symbolizujúcimi niektorý z vyučovacích predmetov školy v čase ich pobytu u notrdamiiek. Niektoré atribúty sa opakujú na viacerých podobizniach v trochu pozmenenej podobe, preto nemožno vylúčiť vnútornú súvislosť každého atribú-

<sup>22</sup> V žiadnej z účtovných kníh uložených v AMB vo fonde Inventár kláštora Notre Dame, sme nenašli zmienku o platbe za nejaké portréty, teda ani za portréty objednané u Schmiddelého.

<sup>23</sup> Štatistický prehľad na základe *Eintritt... c. d.* (v pozn. 8), fond c.

<sup>24</sup> *Menoslov... c. d.* (v pozn. 12), fond c.: – stručný zoznam mien chovaniiek. *Eintritt... c. d.* (v pozn. 8), uvádza obyčajne aj vek, pôvod a rodičov žiačok.

tu s konkrétnou chovankou – zrejme naznačujú oblasť jej zvláštneho zamerania alebo vynikania.

Mimoriadne kvalitné po umeleckej i technickej stránke sú hlavne prvé portréty série. Vyznačujú sa virtuoziťou v realistickom zobrazení drapérie i inkarnátov, výborným kompozičným rozvrhnutím do formátu a tiež harmóniou zvolených farieb. Autorom väčšiny podobizní modrých dám je významný bratislavský portrétista Daniel Schmiedeli.<sup>26</sup> Hoci z „Modrých dám“ signoval len tri portréty: Šarloty Pálffyovej, Terézie Festeticsovej a Jozefíny Postovej, na základe mnohých spoločných znakov jemu a jeho dielni možno pripísať všetky podobizne tejto skupiny, s výnimkou portrétu Márie Anny Dembowskej. Nie je vylúčené, že mohol byť tiež autorom dnes nezvestnej podobizne predstavenej kláštora, Matky Werschovet-zovej v rehoľnom rúchu.<sup>27</sup> Hypotéz, prečo objednávami poverovali práve Schmiedeliho, je hneď niekoľko: Schmiedeli bol obľúbeným portrétistom cisárovnej pri jej pobytoch v Bratislave<sup>28</sup> a najlepšie z bratislavských maliarov zvládal dvorský

portrét. Inou možnosťou je, že si ho objednala prvá z radu portrétovaných – Šarlota Pálffyová (alebo jej rodičia) a nakoľko jej portrét je skutočne skvelý, rozhodli sa pre Schmiedeliho aj ďalšie absolventky. Treťou nepotvrdenou hypotézou je ľahší prístup k objednávkam na portrétovanie chovanic kláštora vďaka možnému pôsobeniu Schmiedeliho v pozícii učiteľa maľby v tomto šľachtic-kom konvikte. Svedčia pre to dva fakty: chovanky boli v rámci nepovinných umeleckých krúžkov vedené kvalitnými mestskými umelcami<sup>29</sup> a Schmiedeli údajne v niektorej bratislavskej kláštornej škole učil kreslenie.<sup>30</sup> Druhým umelcom, ktorý sa podieľal na portrétovaní šľachtických chovanic reholy Notre Dame v Bratislave, bol Franz Fux.<sup>31</sup> V roku 1774 vytvoril posledný známy portrét kolekcie, portrét Márie Anny Dembowskej. Tento kvalitný viedenský portrétista sa od roku 1764 školil na viedenskej Akadémii výtvarných umení. Jeho osobnosť je nateraz neznáma, nepoznáme ani jeho ďalšie diela, ani to, či v Bratislave pôsobil dlhší čas.

nyí képzőművészek és iparművészek 1750 és 1850 között. In: *Művészettörténeti értesítő*, XII, 1963, 1, s. 18; Zo zbierok Mestskej galérie: Daniel Schmiedeli. In: *Bratislavský Večerník*, 27. 1. 1968, XIII, č. 23, s. 6; Tiež LUXOVÁ, V.: Archívne záznamy o bratislavských umelcoch a remeselníkoch. In: *Ars*, 1968, č. 1, s. 179; PETROVÁ-PLESKOTOVÁ, A.: Bratislavskí výtvarní umelci a umeleckí remeselníci 18. storočia. In: *Ars*, 1970, č. 1-2, s. 234; PETROVÁ-PLESKOTOVÁ, A.: *Maliarstvo 18. storočia na Slovensku*. Bratislava : SAV, 1983, s. 52-53; Tiež *Zsánermetamorfózisok*. Kat. výst. Budapešť : Szépművészeti Múzeum, 1993, s. 162-163 a 386 (autorka hesiel: E. Buzási); Z archívnych prameňov: *Pressburger Zeitung*, 1779, č. 32, *Todtenliste von Pressburg*, 1775, č. 39 a 1779, č. 32; AMB, *Pozostalost' Keményiho*. Fascikel S-Z, (Schmiedeli Dániel).

<sup>27</sup> Tento portrét z roku 1757 spomína WEYDE c. d. (v pozn. 10). Bohužiaľ, obraz je nezvestný, rovnako ako ďalší ňou uvádzaný portrét predstavenej, v detskom veku, s otcom. Zdá sa, že oba portréty sú zachytené aj na fotografii pracovne. Zaujímavé je, že Matka Werschowitzová v roku 1757 aj zomrela.

<sup>28</sup> Práce pre ňu započal výbornou oficiálnou podobizňou Márie Terézie v uhorskom korunovačnom odevu v roku 1742. Vytvoril aj portrét Márie Kristíny s Rádcom Hviezdového kríža (60. roky 18. storočia, GMB) a portrét Márie Terézie ako vdovy (1774, Múzeum Bojnice). V rovnakom roku portrétoval aj cisára Jozefa II. (1774, GMB).

## Katalóg portrétov chovanic v modrých uniformách

### 1. Portrét kontesy Šarloty Pálffyovej

Olej na plátne, 90,5 × 74 cm

Hrad Červený Kameň, Slovenské národné múzeum. Inv. č. O 57

Autorská signatúra a datovanie na rube: *Daniel Schmiedeli / pinxit 1756*. Nápis: *Comtesse Char / lotte Palffy / de Erdöd*

Získané prevodom z Notre Dame v Bratislave v roku 1957.

Tento kvalitný ženský portrét je najstarší známy z kolekcie. Keďže vieme, že Šarlota opustila konvikt niekedy medzi januárom a februárom 1756 ako pätnásťročná a portrét nesie vročenie 1756, možno ho považovať za absolventský. Vytvoril ho bratislavský portrétista Daniel Schmiedeli. Atribútom je otvorený náčrtník, v ktorom je nakreslený anjel a krasopisne napísané meno portrétovanej. V druhej ruke drží portrétovaná rukoväť s grafitovou tuhou. Predmety zrejme symbolizujú vyučovanie *krasopisu*, ktorý vo vnútornej škole vyučovali viaceré učiteľky.

Šarlota (Karolína) Pálffyová, narodená v roku 1741, bola tretím dieťaťom grófkou Márie Jozefy Pálffyovej, rodenej Waldštejnovej (1720–1763) a grófa Leopolda II. Pálffyho (1716–1773).<sup>32</sup> Gróf Pálffy bol významnou postavou medzi uhorskou šľachtou, vlastnil stupavské a pajštúnske panstvo. Svoju vojenskú kariéru začal velením vlastnému pešiemu pluku (od roku 1734), v roku 1741 ho cisárovná vymenovala za generála. Ako tridsaťročný sa stal generálom delostrelectva, skutočným tajným radcom a maršalom. Zastával aj ďalšie výz-

<sup>29</sup> KOWALSKÁ 1983, c. d. (v pozn. 5), s. 782 a KOWALSKÁ 1987, c. d. (v pozn. 5), s. 87-88; Tiež MÚDRA, D.: Hudobná kultúra reholí na Slovensku – v prameňoch 18. a 19. storočia. In: *Dejiny a kultúra rehoľných komunit na Slovensku*. Trnava : Trnavská univerzita, 1994, s. 103-104.

<sup>30</sup> CSATKAI 1963, c. d. (v pozn. 26).

<sup>31</sup> Franz Fux (1745–1787?) v roku 1764 ukončil viedenskú Akadémiu. Pozri PETROVÁ-PLESKOTOVÁ 1993, c. d. (v po-



1. Portrét kontesy Šarloty Pálffyovej. Hrad Červený Kameň, Slovenské národné múzeum. Foto: Archív autorky

namné funkcie: bol hlavným veliteľom uhorského vojska, kancelárom, strážcom uhorskej koruny a cisársko-kráľovským dôverným radcom. Po smrti prvej manželky sa v roku 1765 znovu oženil, vzal si kontesu Vilhelmínu Ogilvióvu (1728–1804), s ktorou už nemal ďalších potomkov.

Šarlota, ako ju prezývali v konvikte a ako je označená na svojich portrétoch, do penzionátu vstúpila sedemročná 21. januára 1749. Rok po vstupe sa ku nej pripojila aj malá, sotva päť – šesť-

zn. 26), s. 90 a tiež údaj údaje na kartotečnom lístku portrétu Dembowskej v Múzeu Červený Kameň, popísaného dr. Kramplom.

<sup>32</sup> Osobné a rodinné údaje uvádzame podľa *Eintritt...* c. d. (v pozn. 8), fond c, zápis 21. január 1749a podľa NAGY, I.: *Magyarország családai czimerekkelés nemzékrendi táblákkal*. Pest 1857–1868, zv. P-R (Pálffy), s. 64-65 a 69-80 a H-K (Kornis).

ročná sestrička Júlia, no táto sa už po mesiaci vrátila domov, pravdepodobne kvôli vážnej chorobe, pretože už 15. novembra 1750 zomrela.<sup>33</sup> Karolína bola u notrdamiel takmer najdlhšie zo všetkých portretovaných chovaniel. Vydala sa za grófa Michala Kornisa, ktorý zomrel v roku 1782. Mali len jedno dieťa: dcérku Annu, ktorá si za muža vzala baróna Antona Husára. Šarlota zomrela na hrade Červený Kameň vo veku päťdesiatosem rokov dňa 26. apríla 1799. V konvikte Notre Dame bola krátko po nej aj jej mladšia sestra Antónia, ktorej portréty sa budeme venovať v katalógu neuniformovaných chovaniel (kat. č. 16).

## 2. Portrét baronesy Alžbety Hallerovej de Hallerstein

Olej na plátne, 95 × 76 cm  
Budapest, Magyar Nemzeti Galéria. Inv. č. N 367

Nesignované a nedatované. Nápis: *BARO LISETTE / HALLER de / HALLER / STEIN*

Získané v roku 1993 kúpou od súkromného majiteľa, ktorý ho budapeštianskemu Szepmúvészeti Múzeu zapožičal už v roku 1988 na výstavné účely.<sup>34</sup>

Tento portrét, hoci nie je datovaný, na základe výpočtu dĺžky trvania jej pobytu v konvikte radujeme v časovom slede ako druhý (no možno i prvý) z kolekcie. Alžbeta opustila konvikt asi v tom čase ako Šarlota Pálffyová, pravdepodobne v januári 1756. Portrét teda mohol vzniknúť na prelome rokov 1755 a 1756 a zobrazuje ju sedemnásťročnú.

Aj keď podobizeň nie je signovaná, maliarsky rukopis jasne dosvedčuje, že je Schmiddeliho dielom: má podobnú kompozíciu ako predošlý signovaný portrét a takmer zhodné, hoci otočené

gestá rúk. Autor pracoval s typicky „schmiddeliovským“ citom pre materiál a detaily. Štetec, paleta a skrinka s maliarskymi farbami poukazujú na záujmový vyučovací predmet – *kurz malby*. Alžbeta bola strednou z troch dcér poľného maršala a veliteľa uhorského pešieho pluku, baróna Samuela Hallera de Hallerstein († 1777) a Márie Anny Peugréovej.

Do konviktu pricestovala Alžbeta ako jedenásťročná 10. mája 1749 z otcovho panstva Heves. Strávila tam päť a trištvrte roka, odišla pravdepodobne v januári 1756, keď mala sedemnásť rokov. Do júna 1752 tam žila aj jej najstaršia sestra Jozefína. Takmer súčasne s Alžbetou prijali notrdamky aj najmladšiu sestru, Antóniu, ktorej portrét je rovnako súčasťou kolekcie (kat. č. 6). Po odchode z konviktu sa Alžbeta vydala za grófa Jána Hunyadyho, s ktorým mala jediného syna Jozefa (1774–1822).<sup>35</sup>

## 3. Portrét neznámej šľachtickej v modrej uniforme

Obraz je dnes nezvestný. Známý je len zo starej fotografie kláštora Notre Dame v Bratislave.

Tento portrét je, ako to naznačuje odev a účes spodobenej, akiste jedným z najstarších diel súboru. Póza je netradične frontálna, opakuje obľúbený dobový topos: portretovaná sa vo vysoko zdvihnutej ruke s elegantným gestom pohráva s končekom čipkovanej účesovej stuhu zvanej „barbes“, akoby ju ukazovala divákovi. Podobný ikonografický námet sa bežne vyskytoval v Meytensovej tvorbe. Ak je tento portrét, rovnako ako nasledujúce, dielom Daniela Schmidelliho, inšpirácia Meytensom je pochopiteľná. Neznáma šľachticná, ako sa zdá, nemala okrem konca stuhu žiad-

12. jún 1748. Posledná platba za Jozefínu bola zaplatená asi do 12. júna 1752 – *Manuál prijmov...* c. d. (v pozn. 12), fond c; Tiež NAGY 1857–1868, c. d. (v pozn. 32), zv. H-K (Hallerstein), s. 30, 37 a 38, ďalej *Neue Deutsche Biographie*. Berlin 1966, zv. VII, s. 556 a KEMPELEN, B.: *Magyar főrangú családok*. Budapest 1931, (Hunyady), s. 114 – 115.

ny iný atribút. Aj napriek slabšej kvalite fotografie možno portrét považovať za jeden z najkvalitnejších z kolekcie.

## 4. Portrét kontesy Terézie Festeticsovej

Olej na plátne, 94 × 70,5 cm  
Hrad Červený Kameň, Slovenské národné múzeum. Inv. č. O 273

Signované na rube plátna: *Dan: Sch / pinxit*, nedatované. Nápis: *THERES / de FESTETICS*  
Získané prevodom z Notre Dame v Bratislave v roku 1957.

Tento pôvodne samostatný portrét bol neskôr (nevedno kedy) druhotne spojený s portrétom Antónie Hallerovej de Hallerstein, pričom boli na oboch podobizniach zrezané časti vnútorných krajov a tým zrezaná aj časť pôvodnej signatúry. Nie je vylúčené, že k spojeniu týchto dvoch prišlo omylom, namiesto dvoch portrétov sestier Hallerových. Po zreštaurovaní je obraz opäť samostatný – odrezaná časť, zahŕňajúca rukáv, bola znovu reštaurátorsky zrekonštruovaná.<sup>36</sup> Podľa výpočtov dĺžky jej pobytu v konvikte možno vznik portréty datovať do roku 1756 a zobrazuje Antóniu ako devätnásťročnú.

Portrét sa vyznačuje nejednotnou kvalitou. Tvár snáď maľoval sám Schmiddeli. Záhyby šiat sú v porovnaní so signovaným portrétom Šarlotty Pálffyovej oveľa schematickejšie, tkaniny sú podané s menším zmyslom pre charakterizáciu jednotlivých materiálov a ruky pôsobia neproporčne a málo elegantne. Tieto menej kvalitné časti sú akiste prácou dielne. Všetky atribúty zobrazené na portréte: spinet, kniha skladieb a list s notami, predstavujú záujmový vyučovací predmet hudby. Terézia bola najmladšou dcérou z ôsmich detí grófa Krištofa Festetica a Júlie Szegedyovej.<sup>37</sup> Jej otec bol radcom „tabule siedmych“ v Pešti a v rokoch 1722 až 1729 županom v somogy-



4. Portrét kontesy Terézie Festeticsovej. Hrad Červený Kameň, Slovenské národné múzeum. Foto: Archív autorky

skej župe. V roku 1744 predal svoje dva bratislavské domy a záhradu.

Do penzionátu Notre Dame bola Terézia prijatá 1. februára 1752 vo svojich štrnástich rokoch. Prišla z Kaniže z Chorvátska. V internáte žila štyri a štvrt roka, odišla niekedy v júli 1756. Pred ňou nebola v tomto konvikte ani jedna jej sestra, čo je pochopiteľné, pretože už Terézia, najmladšia z nich, sem vstúpila ako dospievajúca dievčina. Z konviktu odišla v devätnástich rokoch. Vydala sa za grófa Eleka Hunyadyho, s ktorým mala tri

<sup>33</sup> Júlia uhrádzala len jeden mesiac pobytu v internáte (január 1750), ako to vyplýva z: *Manuál prijmov...* c. d. (v pozn. 12), fond c.

<sup>34</sup> Podľa ústnej informácie dr. E. Buzási, odbornej pracovníčky Magyar Nemzeti Galéria v Budapešti, zo dňa 5. februára 1998.

<sup>35</sup> Osobné a rodinné údaje čerpáme z *Eintritt...* c. d. (v pozn. 8), fond c, zápis o vstupe Alžbetinej staršej sestry Márie Jozefy:

<sup>36</sup> Pozri Protokolárny záznam o reštaurovaní v pozn. 18.

<sup>37</sup> Podľa *Eintritt...* c. d. (v pozn. 8) fond c, zápis 1. február 1752; Tiež NAGY 1857–1868, c. d. (v pozn. 32), zv. C-Gy (Festetic), s. 163 a zv. H-K (Hunyady), s. 195–196 a tiež „Bratislavský šľachtici“, v AMB, *Pozostalost Keményiho*. Záverečný pobyt vypočítaný podľa: *Manuál prijmov...* c. d. (v pozn. 12), fond c.



5. Portrét baronesy Jozefíny Postovej. Hrad Červený Kameň, Slovenské národné múzeum. Foto: Archív autorok

deti: synov Františka III., ktorý sa stal husárskym nadporučikom, Vincenta a tiež dcéru Juliannu.

##### 5. Portrét baronesy Jozefíny Postovej

Olej na plátne, 93,5 × 76,5 cm  
Hrad Červený Kameň, Slovenské národné múzeum. Inv. č. O 1045  
Signované i datované: *Schmidely, 1757*  
Nápis: *IOSEPHE / BARONE / POST / ANO: 1757*  
Získané prevodom z Notre Dame v Bratislave v roku 1957.

<sup>38</sup> Podľa *Eintritt...* c. d. (v pozn. 8) fond c, zápis 1. september 1752. Vo francúzskom origináli je „*Conseiller à la Rectification de le Maj. Imple*“. Dosiaľ sa nám nepodarilo zistiť, čo bolo náplňou činnosti tejto funkcie. Snáď to bol poradca pre úpravy v právnych záležitostiach.

Portrét je síce signovaný bratislavským portrétistom Schmiddelom, ale autor akiste prenechal podstatnú časť práce svojej dielni. Sám maľoval zrejme len inkarnáty, najmä náročnú skratku ľavej ruky. Tvár bola reštaurátorom očistená od vrstvy premalieb. Najistejšie možno posúdiť ako prácu dielne tuhé a pomerne plošný živôtik šiat. Oproti portréту Šarloty Pálffyovej má podobizeň Postovej oveľa strohejšie vykreslené detaily. Na portréte je vykreslený atribút – čítací pult s knihou (možno atlasom rastlín).

Mária Jozefa<sup>38</sup> pochádzala z vrocľavskej diecézy, ležiacej v tzv. rakúskom, alebo českom Sliezsku. Jej otec, barón August Oto Post zastával úrad zvláštneho cisárskeho radcu „*a la rectification*“. Jeho manželkou a Jozefíninou matkou bola barónka Šarlota Nymptsová. Do konviktu vstúpila Mária Jozefa (Jozefína) Postová súčasne so svojou staršou sestrou Máriou Annou (Mariannou) dňa 1. septembra 1752. Jozefína mala vtedy jedenásť rokov, Marianna už štrnásť. O rok neskôr sa k nim pripojila osemročná sestra Terézia.<sup>39</sup> Jozefína v konvikte strávila asi päť rokov, ak odišla až v októbri 1757, ako tomu nasvedčuje na pol roka predplatený pobyt. Nie je však vylúčené, že odišla už v júni, pretože začiatkom júla toho roku bol platený už len účet za Teréziu. Táto možnosť je pravdepodobnejšia z toho dôvodu, že dievčatám z rodu Post (konkrétne Marianne a Jozefína) chýbali úhrady za pobyt v čase od októbra do decembra 1752 vrátane. Spomínané tri nezaplatené mesiace mohli byť uhradené zo zvyšných troch predplatených mesiacov (júl až september).<sup>40</sup> Jozefína opustila penzionát vo veku šesťnásť rokov. V jednom z listov cisárovnej Márie Terézie adresovaných kanonii Notre Dame sa spomína istá chovanka Postová.<sup>41</sup> Zrejme mala na mysli najstaršiu sestru Mariannu. Možno tak usudzovať na základe spomínaného listu, v ktorom cisárov-

<sup>39</sup> Podľa *Eintritt...* c. d. (v pozn. 8) fond c, zápis 29. november 1753.

<sup>40</sup> *Manuál príjmov...* c. d. (v pozn. 12), fond c. Zápis o platbách za pobyt, týkajúce sa Jozefíny a jej sestier. Záverečný mesiac sme vypočítali sčítaním zaplatených období.

<sup>41</sup> *Listy Márie Terézie*, c. d. (v pozn. 4), fond c.

ná jasne hovorí, že v internáte nechá chovanku len krátky čas, možno dva roky. Nemôže to byť Jozefína, ale ani najmladšia sestra Terézia, ktorá v konvikte strávila takmer deväť rokov. Marianna tam však prežila presne dva roky.

##### 6. Portrét baronesy Amélie Kargovej

Olej na plátne, 94 × 76 cm  
Hrad Červený Kameň, Slovenské národné múzeum. Inv. č. O 140  
Nesignované, datované: 1757  
Nápis: *AMELIE / BARONE / KARG. / A .1757*  
Získané prevodom z kláštora Notre Dame v roku 1957.

Portrét nie je signovaný, ale maliarsky rukopis najmä tvárovej časti jasne poukazuje na dielo Daniela Schmiddeliho. Na podobizni sa takmer bez zmeny opakuje postoj tela a pohyb rúk, aké použil Schmiddeli na portréte Terézie Festeticovej. V gestách rúk autor v celej kolekcii vytvára hru variácií. Najmä zobrazenie inkarnátov, odevných materiálov (mašli) a vázy je typické pre mnohé diela tohoto umelca. Dievčina je zobrazená s kyticou vo váze a kvetom – klincom – v ruke. Tieto atribúty môžu symbolizovať rôzne cnosti, v ktorých sa dievčatá cvičili na hodinách mravnej výchovy (mravouka, vyučovaná vo vnútornej škole N. D.). Nie je však vylúčené, že v rámci pestovania dobrého vkusu sa tiež učili aranžovať rôzne kvety a pod. Táto dcéra baróna Fridricha Karola Karga de Bebenburg a kontesy Žanety Sensheimovej mala v čase portrétovania pätnásť rokov.<sup>42</sup> Jej otec zastával niekoľko významných postov: bol tajným radcom kolínskeho arcibiskupa a splnomocneným veľvyslancom na ríšskom sneme v Regensburgu. Dievčinu do konviktu prijali na zvláštny príhovor cisárovnej dňa 6. novembra 1754 dvanásťročnú. Prišla až z Frankfurtu, ktorý patril do mainzskej

<sup>42</sup> Osobné a rodinné údaje sú podľa *Eintritt...* c. d. (v pozn. 8) fond c, zápis 6. november 1754. Koniec pobytu vypočítaný na základe zápisov o platbách v: *Manuál príjmov...* c. d. (v pozn. 12), fond c.



6. Portrét baronesy Amélie Kargovej. Hrad Červený Kameň, Slovenské národné múzeum. Foto: Archív autorok

diecézy. Možno bola v príbuzenskom vzťahu s Matkou Johannou Karolínou Kargovou, jednou zo zakladajúcich bratislavských rehoľníčok povolaných zo Stadt-am-Hof. V konvikte prežila takmer tri roky, odišla asi v septembri 1757.

##### 7. Portrét baronesy Antónie Hallerovej de Hallerstein

Olej na plátne, 93 × 70 cm  
Hrad Červený Kameň, Slovenské národné múzeum. Inv. č. O 273  
Nesignované, nedatované  
Nápis: *ANTOINE / BARON: HALLER / DE HALLERSTEIN*  
Získané prevodom z Notre Dame v Bratislave v roku 1957.

Hoci portrét nie je datovaný, na základe výpočtov dĺžky jej pobytu a pravdepodobného mesia-



7. Portrét baronesy Antónie Hallerovej de Hallerstein. Hrad Červený Kameň, Slovenské národné múzeum. Foto: Archív autorok

ca odchodu z internátu ho datujeme do roku 1758, keď mala Antónia osemnásť rokov. Maliarsky rukopis svedčí o Schmiddelihu autorstve, pretože má podobnú kompozíciu, cit pre materiál a detaily ako Schmiddelim signovaný portrét Jozefíny Postovej. Atribútom je v tomto prípade album s kresbami a ceruza (prípadne rudka alebo uhlik), ktoré poukazujú na nepovinný kurz kresby. Predtým bol spojený s portrétom Terézie Festicsovej, zrejme omylom namiesto portrétu Alžbety Hallerovej, Antóniinej sestry.

<sup>43</sup> Podľa *Eintritt...* c. d. (v pozn. 8) fond c, zápis 17. máj 1749. O rodičoch a sestrách pozri podrobnejšie údaje pri portréte Alžbety Hallerovej de Hallerstein (kat. č. 2). Záver pobytu určený na základe: *Manuál príjmov...* c. d. (v pozn. 12), fond c.

Antónia Hallerová de Hallerstein bola najmladšou z troch dcér baróna Samuela Hallera de Hallerstein a Márie Anny Peugréovej.<sup>43</sup> Portrét jej sestry Alžbety patrí rovnako do kolekcie modrých dám (kat. č. 2). Ich najstaršia sestra Jozefína vstúpila do konviktu prvá z nich, už 12. júna 1748 a odišla v júni 1752. Prostredná Alžbeta do konviktu prišla 10. mája 1749 a mala vtedy jedenásť rokov. Odišla pravdepodobne v januári 1756 po päť a trištvrté ročnom pobyte sedemnástočn. Najmladšia Antónia, ktorú predstavuje tento portrét, prišla do konviktu prvý raz už 17. mája 1749, keď mala sotva deväť rokov. V marci roku 1758 odišla, takže podľa výpočtu mohla u notredamiiek pobudnúť osem a trištvrté roka. Po odchode z penzionátu sa Antónia vydala za Karola Révaya.<sup>44</sup> Nemali spolu deti a navyše čoskoro ovdovela. Druhým manželom sa stal František Jozef Brudern. Cisárovná Mária Terézia toto manželstvo podporovala, dokonca v roku 1770 povýšila Františka Jozefa Bruderna do barónskeho stavu a z plukovníka ho vymenovala za generála. Toto manželstvo už nebolo bezdetné. Všetky tri deti – Jozef, Samuel a Antónia obdržali uhorský indigenát.

#### 8. Portrét kontesy Alžbety Nádasdyovej

Olej na plátne, 92 × 71 cm

Hrad Červený Kameň, Slovenské národné múzeum. Inv. č. O 11

Nesignované, datované: 1758

Nápis: MARIA / LISETTE / Cômtes / NADASTI / 17 / 58

Získané prevodom z Notre Dame v Bratislave v roku 1957.

Portrét zobrazujúci štrnásťročnú kontesu Alžbetu Nádasdyovú vznikol v roku 1758. Hoci nie je signovaný, možno ho zaradiť medzi ostatné Schmiddelihu práce tejto série, lebo im je blízky

<sup>44</sup> LAPITKOVÁ, Z.: *Umelecko-historické vyhodnotenie portrétu barónky Antónie Hallerovej*. Seminárna práca Katedry dejín výtvarného umenia FF UK. Bratislava 1995–1996.

kompozične, realistickým podaním kvality materiálov a stvárnením detailov, najmä rúk. Spomínaný bratislavský portrétista využíval tiež podobné inscenačné prvky: ťažké závesy, kanelované pilastre i profilované a bohato rezbársky zdobené stolíky. Alžbeta v rukách drží zvláštny nástroj, používaný pri ručnej práci zvanej „technika frivolítiek“ – je to vlastne člnok, do ktorého sa vložilo kľbko nite.<sup>45</sup> Symbolizuje vyučovací predmet *ručné práce*.

Alžbeta bola jediným dieťaťom grófa Baltazára Nádasdyho a jeho manželky kontesy Alžbety Berényiovej.<sup>46</sup> Otec bol cisársky kancelár. Celá rodina žila v Pape vo veszprémskej diecéze. Alžbeta, narodená asi roku 1744, bola na výchovu k notrdamkám prijatá 4. júna 1755, keď mala jedenásť rokov. Domov sa vrátila takmer na deň presne o tri roky: začiatkom júna 1758. Vydala sa za grófa Žigmunda Forgácha. Po jeho smrti si vzala za muža Petra Végha

Treba podotknúť, že v konvikte Notre Dame žila v päťdesiatych rokoch 18. storočia aj iná Alžbeta Nádasdyová, pôvodom z Bratislavy. Jej otcom bol gróf Leopold Nádasdy (brat otca predošlej Alžbety) a matkou jeho manželka kontesa Mária Jozefa Trautmansdorfová. Gróf Leopold zastával významné funkcie: bol najvyšším kancelárom uhorského kráľovstva a tiež skutočným tajným radcom cisárovnej Márie Terézie. Mal veľkú zásluhu na usadení notrdamiiek v Bratislave. Táto Alžbeta do konviktu vstúpila 28. januára 1750 ako sedemročné dievčatko.<sup>47</sup> Podľa účtov sa zdá, že odišla koncom októbra 1753, teda len jedenásťročná, po trojročnom a sedemmesačnom pobyte u nich.

Hoci je takmer isté, že portrétovanou dámou je prvá spomenutá Alžbeta, keďže odišla v roku 1758, ktorým je aj portrét datovaný, isté pochybnosti vzbudzuje okolnosť, že táto chovanka sa

<sup>45</sup> Konzultované s Mgr. Zuberovou z Historického múzea SNM v Bratislave dňa 20. 4. 1998. Ide o techniku obľúbenú najmä v 18. a 19. storočí, aj dnes nie celkom neznámu. Bola to výslovne záľuba vznešených slečien, touto technikou si vyrábali čipky na zdobenie spodnej („frivolnej“) bielizne, odtiaľ i názov.



8. Portrét kontesy Alžbety Nádasdyovej. Hrad Červený Kameň, Slovenské národné múzeum. Foto: Archív autorok

v dokumentoch vždy označovala len ako Lisette alebo Alžbeta (teda bez prvého mena Mária), hoci maliar portrétoval Máriu Lisettu. Bratislavčanka Alžbeta, ktorú sme spomenuli ako druhú, sa naproti tomu spomína ako Mária Lisette. Umelec na ostatných portrétoch tejto série mal skôr tendenciu neuvádzať prvé mená aj u tých chovaniiek, ktoré ich mali, takže nemožno absolútne stopercentne určiť, ktorá z uvedených šľachtických dcér je naozaj spodobená na našej podobizni.

<sup>46</sup> Podľa *Eintritt...* c. d. (v pozn. 8) fond c, zápis 4. jún 1755 a podľa: *Manuál príjmov...* c. d. (v pozn. 12), fond c; Tiež NAGY 1857–1868, c. d. (v pozn. 32), zv. L-Ö (Nádasdy), s. 19–20.

<sup>47</sup> Podľa *Eintritt...* c. d. (v pozn. 8), fond c, zápis 28. január 1750 a podľa *Manuál príjmov...* c. d. (v pozn. 12).





9. Portrét kontesy Angeliky Valentianiovej, Bratislava, Mestské múzeum.. Foto: Archív autorky

#### 9. Portrét kontesy Angeliky Valentianiovej<sup>48</sup>

Olej na plátne, 94 × 76 cm  
Bratislava, Mestské múzeum. Inv. č. U 7094  
Nesignované, nedatované  
Nápis: *Angelik comtesse VALENTIAN*  
Získané prevodom z finančného odboru ONV v roku 1977 (predtým skonfiškované od súkromného majiteľa).

Portrét evidentne zobrazuje ďalšiu chovanku v modrej uniforme, hoci umiestnenie do formátu

<sup>48</sup> Za informácie k portrétu ďakujem Mgr. Janovičkovej a PhDr. Francovej z Mestského múzea v Bratislave.

<sup>49</sup> Podľa *Eintritt...* c. d. (v pozn. 8), fond c, zápis 9. augusta 1755 a podľa *Manuál príjmov...* c. d. (v pozn. 12), fond c.

<sup>50</sup> Informáciu o bližšie neurčenom portréte tohoto druhu v buch-

lo v spodobenie po kolená namiesto dovtedy obvyklejšej polpostavy je predznamenané už v predošlom portréte skupiny: portréte Alžbety Nádasdyovej. Sotva dvanásťročná Angelika je zobrazená s veľmi podobnými atribútmi ako neskôr Maximiliána Skrbenská, v ruke drží kružidlo a na stole má mapu, symbolizujúce vyučovací predmet *geometriu*.

Do konviktu Notre Dame v Bratislave vstúpila 9. augusta 1755<sup>49</sup> spolu so svojimi sestrami: pätnásťročnou Antóniou a sedemročnou Teréziou. Angelika mala osem rokov. Pri Antónii je uvedené, že prišla z Milána, ale obe mladšie dievčatá boli zo Szegedinu. Ako ich rodičia sa uvádzajú Anna Maria de Millevaca a gróf František Andrej Valentiani, plukovník pluku Clericiovcov. Antónia z penzionátu odišla v osemnástich rokoch koncom roka 1758, obe mladšie Valentianiové zostali až do augusta 1759, keď dovŕšila Angelika dvanásť a Terézia len jedenásť rokov.

#### 10. Portrét kontesy Vilhelmíny Berchtoldovej<sup>50</sup>

Olej na plátne, 90 × 74 cm  
Zámok Buchlovice (Česká republika). Inv. č. BC 6284  
Nesignované, nedatované  
Nápis: *MARIA WILHELMINA / COMTISSA / a BERCHTOLD. Nata A.D.1739*

V knihe prijatých chovaniiek sa uvádzajú dve kontesy Berchtoldové, pochádzajúce z Moravy, z blízkosti Brna: Vilhelmína (Guillemine) a Crescecchia. Neboli v bližšom príbuzenskom vzťahu. Portrétovaná je nepochybne Vilhelmína, narodená v roku 1746 a pochádzajúca z „Pullitz“ (Police) na Morave.<sup>51</sup> Bola najmladšou z trinástich detí grófa Adama Ignáca Berchtolda (1701–1790) a jeho prvej manželky Márie Anny, rodenej kontesy

lovickom zámku uvádza PAPCO, J.: Podoby človeka. In: *Barok. Dejiny slovenského výtvarného umenia*. Ed. I. RUSINA. Bratislava : SNG, 1998, s. 71.

<sup>51</sup> Údaje sú podľa *Eintritt...* c. d. (v pozn. 8), fond c, zápis z dňa 31. október 1754 a podľa *Manuál príjmov...* c. d. (v pozn. 12).

Aichpichlovej. Jej otec bol cisársky kancelár, skutočný tajný radca a najvyšší krajinský kancelár Moravy. Po smrti svojej manželky sa sedemdesiatročný gróf druhýkrát oženil s oveľa mladšou grófkou Trautmansdorfovou, z ktorou nemal ďalších potomkov.

Vilhelmína do konviktu prišla 31. októbra 1754 osemročná. Podľa výpočtu z údajov v Manuáli príjmov kláštora odišla v máji roku 1762. Portrét je teda zrejme z roku 1762 a zachytáva ju ako šesťnásťročnú.

Vilhelmína je odetá a učesaná podľa viedenskej módy prvej polovice šesťdesiatych rokov 18. storočia, takže datovanie portrétu do roku 1762 je potvrdené aj kostymologicky. V čase portrétovania mala šesťnásť rokov. Vek chovanky nezodpovedá údaju na portréte, podľa ktorého sa mala narodiť už v roku 1739. Reštaurátorský prieskum<sup>52</sup> potvrdil našu domnienku, že nápis je sekundárny (zo začiatku 20. storočia), nakoľko má úplne odlišný charakter ako ostatné nápisy na Schmiedelihu portrétoch kolekcie. Domnievame sa, že poslední buchlovickí Berchtoldovci si portrét vzdialenej príbuznej, ktorá v Buchloviciach nikdy nežila, premenili na svoju Vilhelmínu, narodenú zrejme v roku 1739. Zvláštnosťou je, že podobizeň bola v zámku evidovaná už pred rokom 1945, teda pred jeho zoštátnením,<sup>53</sup> hoci nie je známe ako, kedy a odkiaľ sa tam dostala, pričom je zarámovaná dekoratívnym zláteným rámom, zhodným s rámami berchtoldovskej obrazárne zámku v Buchloviciach.

#### 11-12. Dvojportrét Márie Anny a Františky Hadickových

Olej na plátne, 94 × 118 cm<sup>54</sup>  
Stratený, pôvodne pri prevode z Notre Dame v Bratislave určený pre Múzeum Červený Kameň

<sup>52</sup> Podľa správy o „Restaurování barokního obrazu“, vyhotovenej AVU v Prahe, prof. Ondráčkom. Za poskytnutie mnohých cenných informácií o obraze ďakujem dr. Syslovej, odbornej pracovníčke z Buchlovického zámku.



10. Portrét kontesy Vilhelmíny Berchtoldovej, Zámok Buchlovice (Česká republika). Foto: Archív autorky

Tento dvojportrét mal byť privezený na Červený Kameň spolu s ostatnými obrazmi z Notre Dame, keďže sa však (rovnako ako ďalšie štyri portréty mimo tejto kolekcie) do auta nezместil, mal byť privezený dodatočne, k čomu zrejme nikdy neprišlo. Pravdepodobne išlo o dva druhotne spojené portréty chovaniiek – sestier, ako tomu bolo v prípade Terézie Festeticsovej a Antónie Hallerovej, pri ktorých nie je vylúčené, že omylom boli spojené uvedené dve chovanky namiesto dvoch portrétov sestier Hallerových – Antónie a Alžbety. Atribútmi na dvojportréte Hadickových boli podľa zápisnice klavír a noty.

<sup>53</sup> Dokumentačná karta tohoto obrazu uvádza staré inventárne číslo (402) a pôvod – Buchlovice.

<sup>54</sup> Názov, rozmery a atribúty sú uvedené v prílohe: *Zápisnica...* c. d. (v pozn. 11), fond c, s. 3.



14. Portrét baronesy Maximiliány Skrbenskej. Hrad Červený Kameň, Slovenské národné múzeum. Foto: Archív autorky

V konvikte boli tri sestry Hadickové. 27. apríla 1751 prijali sedemročnú Šarlotu a päťročnú Nannetu (Máriu Annu). Františka v Eintritt nie je vôbec zapísaná, ale v nemeckom Menoslove je stručne vpísaná medzi riadky, s dátumom vstupu 21. novembra 1753 a nie je pripísaná platba. Ich otec Andrej de Hadick bol generálom bataliónu a veliteľom uhorského regimentu Berešnejovských, matka bola francúzska kontesa Lignovská. Prišli zo Schwalbachu.<sup>55</sup>

Marianna bola v konvikte do októbra 1761 alebo januára 1762, teda vyše desať rokov. Odišla

<sup>55</sup> Podľa *Eintritt...* c. d. (v pozn. 8), fond c, zápis z dňa 27. apríla 1751 a „*Menoslov prihlásených rehoľníč*“ c. d. (v pozn. 12), zápis medzi riadkami s dátumom 21. november 1753.

<sup>56</sup> Výpočty dĺžky pobytov sestier sú podľa *Manuál prijmov...* c. d. (v pozn. 12).

a dala sa portrétovať pätnásť – šestnásťročná. Františka odišla 20. mája 1763. Keďže nepoznáme jej vstupný vek, nevedno ani v akom veku odišla a sa dala spodobiť.<sup>56</sup>

### 13. Portrét kontesy Walderodeovej

Stratený, známy len z archívnych prameňov.

Portrét pravdepodobne predstavoval kontesu Janu Nepomucenu Walderodeovú z Prahy, o ktorej sa v archívnych prameňoch uvádza, že do penzionátu vstúpila 16. augusta 1753 ako pätnásťročná.<sup>57</sup> Jej rodičmi boli gróf František Walderode d'Éckhause, kapitán granátnikov regimentu darmstadtstejskej kavalérie a jeho manželka Mária Anna, rodená kontesa Vratislav z Mitrovic. Gizela Weydeová sa zmieňuje o tomto portréte a ako atribút uvádza praslicu v ruke chovanky,<sup>58</sup> symbolizujúcu ručné práce. Snáď ho možno identifikovať na fotografii jedálne chovaniak kláštora, kde je zavesený na stene nad klavírom. Jana bola v konvikte veľmi dlho, ako vyplýva z výpočtov, až do júna či augusta roku 1764. Domov sa teda vrátila až dvadsaťšesťročná a v tom veku ju zrejme zachytáva portrét.<sup>59</sup>

### 14. Portrét baronesy Maximiliány Skrbenskej

Olej na plátne, 94,5 × 79 cm

Hrad Červený Kameň, Slovenské národné múzeum. Inv. č. O 134

Nesignované, nedatované

Nápis: MAXIMILIENE / BARONE DE / SKRBENSKY

Získané prevodom z Notre Dame v Bratislave v roku 1957.

Portrét nie je datovaný. Podľa metódy, ktorá sa nám osvedčila pri predošlých portrétoch, by mohol pochádzať z roku 1769. Zobrazoval by šestnásť či sedemnásťročnú chovanku Maximiliánu.

<sup>57</sup> Podľa *Eintritt...* c. d. (v pozn. 8), fond c, zápis z 16. augusta 1753.

<sup>58</sup> WEYDE (c. d. v pozn. 10), s. 17.

<sup>59</sup> *Manuál prijmov...* c. d. (v pozn. 12). Záverečný mesiac pobytu sme určili spočítaním zaplatených období.

Rukopis, kompozícia a veľký zmysel pre realizmus v zobrazovaní detailov a charakterizácii materiálov sú blízke umeleckému a technickému zvládnutiu portrétu Šarloty Pálffyovej. Na oboch portrétoch je znázornený takmer zhodný výhľad do krajiny, typická „schmiedeliovská“ drapéria so strapcom, ako aj teplý hnedý odtieň pozadia. Zobrazené atribúty: kružidlo a glóbus predstavujú vyučovací predmet: *geografiu*.

Rod Skrbensky von Hřiště bol pomerne významným českým barónskym rodom. O Maximiliáne vieme iba toľko, že sa narodila v roku 1750 alebo 1751, a mala sestry Máriu Annu a Vincantu.<sup>59</sup> Keďže sa v „Eintritt“ neuvádzajú mená ich rodičov, nie je možné zistiť o nich ďalšie informácie pomocou genealogických príručiek. Maximiliána do konviktu nastúpila 23. apríla 1761. Mala desať rokov. Spolu s ňou bola prijatá aj jej staršia sestra Mária Anna, vtedy už sedemnásťročná. O rok a pol neskôr, 29. októbra 1762, sa k nim pripojila ich sestra Vincanta.<sup>60</sup> Mária Anna sa, vzhľadom na svoj vek, v konvikte dlho nezdržala. Odišla asi po jeden a pol roku – v čase, keď prijali Vincantu, ktorej vek nepoznáme. Za sestry bolo platené naraz, takže vieme, že Vincanta neodišla z konviktu pred Maximiliánou. Portrétovaná Maximiliána žila v penzionáte Notre Dame do polovice októbra roku 1767, teda šesť a pol roka. Odišla ako sedemnásťročná mladá dáma. Figuruje aj na zozname účinkujúcich chovaniak na jednom divadelnom plagáte z roku 1764. Účinkovala v historickej hre „*Titus*“, v ktorej predstavovala Servilia.<sup>61</sup>

### 15. Portrét kontesy Márie Anny Dembowskej

Olej na plátne, 93,5 × 75,5 cm

Hrad Červený Kameň, Slovenské národné múzeum. Inv. č. O 13

Získané prevodom z Notre Dame v Bratislave v roku 1957

<sup>60</sup> Podľa *Eintritt...* c. d. (v pozn. 8), fond c, zápisy: 23. apríl 1761 a 29. október 1762 a podľa *Manuál prijmov...* c. d. (v pozn. 12), zápisy týkajúce sa pobytu dievčat z rodu Skrbensky. Záverečný mesiac pobytu sme u každej určili spočítaním zaplatených období.



15. Portrét kontesy Márie Anny Dembowskej. Hrad Červený Kameň, Slovenské národné múzeum. Foto: Archív autorky

Signované a datované: „*Franc Fux pinxit Posonii*“, datované: 1774

Nápis: *Comtesse Marie Anne Dembowska 1774 / Franc Fux pinxit Posonii*

Portrét je dielom kvalitného viedenského portrétistu Franza Fuxa. Nie je známe, či v Bratislave pôsobil dlhší čas alebo či sa tam zdržal len krátko v roku 1774, keď bol portrét datovaný. Táto podobizeň je v kolekcii výnimočná nielen svojím autorom, ale tiež faktom, že k portrétovaniu prišlo uprostred pobytu, teda nie až v závere.

<sup>61</sup> Divadelný plagátik publikovala ŠTIBRANÁ, I.: A Poszonyi Notre Dame-zárda nemesi novendékeinek portréi a 18. Század harmadik negyedébol. In: *Művészettörténeti Értesítő*, LI, 2002, č. 1-2. s. 55, obr. 6.



16. Portrét kontesy Antónie Pálffyovej. Hrad Červený Kameň, Slovenské národné múzeum. Foto: Archív autorky

otec priviedol desaťročnú 19. júna 1771. Presne o štyri roky sa ku nej pripojila sedemročná sestra Florencia. Svedomito platené účty dosvedčujú, že otec kvôli veľkej diaľke navštevoval svoje dcéry len zriedka, ale pravidelne.<sup>63</sup> Mária Anna opustila internát asi 11. augusta 1776 ako pätnásťročná mladá dáma. Jej sestra odišla až začiatkom septembra 1779, len jedenásťročná.

#### Katalóg „neuniformovaných“ šľachtických chovaniak kláštora

Do tejto série sú zaradené portréty mladých urodzených žien, pochádzajúce z kláštora Notre Dame v Bratislave, ktoré boli v roku 1957 prevedené do Múzea Červený Kameň. Podobizne sú vybrané z červenokamenských konfiškátov uvedeného kláštora, pričom sme zámerne vylúčili aj všetky ženské podobizne panovníckej rodiny a podobizne dobrodiniek kláštora. Domnievame sa, že štyri portréty šľachtícien tejto kolekcie tiež zobrazujú žiačky kláštora, i keď zrejme vznikli za úplne iných okolností. Okrem jednej sú zatiaľ bližšie neznáme. Portréty sa navzájom líšia kompozične i spôsobom a kvalitou zobrazenia, každý je dielom iného umelca. Tri portrétované sú odeté do modrých rokokových šiat (jedna do čiernych) nejednotného odtieňa, strihu i zdobenia. V kláštore boli pravdepodobne umiestnené na chodbe konviktu. Portrét Antónie Pálffyovej, ako jediný označený menom portrétovanej, naznačuje, že spodobené sú zrejme skutočne bývalé (!) chovanice kláštora, ale až po určitom čase od opustenia konviktu. Sú oblečené vo svojich individuálnych odevoch, niekedy naznačujúcich ich ďalší osud. Podobizne neobsahujú atribúty v takom význame, ako predošlá kolekcia; tu majú len všeobecne ustálený, konvenčný význam (napr. kniha v ruke).

Všetky portréty tejto série sú doteraz nepublikované. Domnievame sa, že aj táto kolekcia je

dievčatá platil raz v roku naraz celoročné poplatky, zrejme ich teda navštevoval len raz ročne.

veľmi zaujímavá svojím osudom i kvalitou a nezaslúži si zostať nepovšimnutá.

#### 16. Portrét kontesy Antónie Pálffyovej

Olej na plátne, 89 × 67 cm

Hrad Červený Kameň, Slovenské národné múzeum. Inv. č. O 13

Nesignované, nedatované.

Nápis: *FRÄÜLE Gr: ANTONIA V: PALFFY*

Získané prevodom z Notre Dame Bratislava v roku 1957.

Rokokový portrét, zachytávajúci mladú ženu po kolená, sediacu v kresle pri stolíku a držiacu knihu, možno radíť medzi intímnejšie ladené podobizne z obdobia okolo polovice šesťdesiatych rokov 18. storočia, kedy tento zobrazovací typ bol veľmi populárny. Dobová róba svetlomodrej farby podľa francúzskej módy má živôtik riešený tzv. „zavinovacím efektom“ a je zdobená zlatou výšivkou a bielymi čipkami vo výstrihu i na rukávoch (tzv. „angažanty“). Účes z drobných lokničiek, silno poprášeny bielym pudrom a na vrchole hlavy ozdobený sponou, je typický pre prvú polovicu šesťdesiatych rokov.

Hoci obraz nie je datovaný, možno ho určiť ako dielo Ignáca Fidlera z roku 1763. Takéto presné určenie dovoľuje objavenie pendantu, ktorý nesie vyššie uvedené datovanie i signatúru.<sup>64</sup> Pendant zobrazuje Antóniinu staršiu sestru Šarlotu, ktorá tiež bola chovankou ústavu Notre Dame a je zachytená aj v uniforme v prvom katalógu (kat. č. 1). Na pendantnom portréte sú rovnaké šaty i účes, len je zobrazená zrkadlovo obrátene. Antónia zrejme po dokončení darovala svoj portrét na pamiatku kláštora Notre Dame, čo však bolo minimálne rok po jej odchode z tohoto penzionátu.<sup>65</sup>

Životopisné údaje o Antónii, dcére grófa Leopolda II. Pálffyho a jeho prvej manželky Márie Jozefy Valdštejnovej, sa značne rôznia: ako rok narodenia sa uvádza 1742 aj 1747.<sup>66</sup> Do konviktu Notre Dame však vstúpila 5. januára 1756 údajne osemročná, teda práve pri odchode svojej staršej sestry Šarloty.<sup>67</sup> Strávila v ňom šesť rokov, odišla začiatkom januára 1762.<sup>68</sup> Mala vtedy štrnásť alebo už dvadsať rokov.

Napriek takmer istej atribúcii portrétu vyvstáva problém aj v otázke autorstva, nakoľko Ignác Fidler zomrel ešte v roku 1747.<sup>69</sup> Mohol byť

<sup>64</sup> Portrét Šarloty Kornisovej, rodenej kontesy Pálffyovej, signovaný Ignáčom Fidlerom a datovaný rokom 1763. Portrét predstavuje Antóniinu staršiu sestru, našu prvú portrétovanú „uniformovanú“ chovanku, vtedy už vydatú za grófa Michala Kornisa.

<sup>65</sup> Antóniinu portrét prišiel do Múzea Červený Kameň v rámci konfiškátov z kláštora Notre Dame v Bratislave, napriek tomu pendantná podobizeň jej sestry pochádza z pálfyovských zbierok a tiež je v Múzeu Červený Kameň. Ak by Antóniina podobizeň vznikla tiež v roku 1763, bolo to už minimálne jeden rok po jej odchode z konviktu. Portrét bol následne (nevedno či hneď) venovaný kláštora Notre Dame.

<sup>66</sup> Rok 1742 uvádza NAGY 1857–1868, c. d. (v pozn. 32), zv. P-R (Pálffy), s. 64-65 a 69-80. Podľa *Eintritt...* c. d. (v pozn. 8), zápis z dňa 5. januára 1756, sa rokom narodenia javí rok 1747, pretože pri vstupe mala osem rokov.

<sup>67</sup> *Eintritt...* c. d. (v pozn. 8), ibidem.

<sup>68</sup> Vypočítané podľa *Manuál prijmov...* c. d. (v pozn. 12).

<sup>69</sup> Autorstvo Ignáca Fidlera vyvoláva naozaj veľa pochyb; prvým problémom je samotná signatúra, pri reštaurovaní prepísaná na nové plátno v podobe „Fuchlix“, takže dnes nie je možné overiť pôvodnú značku autora. Dr. Petrová-Pleskotová signatúru iden-

tifikovala ako „Ignaz Fudler/Zudler?“, Lackovičová ju prečítala ako „Fuecker“. Pozri PETROVÁ-PLESKOTOVÁ 1983, c. d. (v pozn. 26), obr. 154 a LACKOVIČOVÁ, M.: *Barokový feudálny a meštiansky portrét na Slovensku*. Diplomová práca Katedry dejín výtvarného umenia FF UK. Bratislava 1974, s. 77 a 89; Z archívnych dokumentov je známe meno pomerne úspešného bratislavského maliarskeho majstra Mateja Ignáca Fidlera (Matthias Ignazi Fidler / Fibler / Füdler), ktorý často pracoval aj ako pozlačovač a kopista. V rokoch 1722 a 1723 je doložený v službách grófa Mikuláša Pálffyho, kedy v jeho paláci v Bratislave a v Svätom Jure robil drobné opravné a obnovné práce, pozlacovanie rámov, nábytku a tiež namaľoval rodokmeň s erbami: SCHUMACHER, K.: Dokumenty umelcekej a stavebnej činnosti 17. a 18. storočia v Bratislave z archívov rodu Pálffyovcov v ŠSÚA. In: *Ars*, 1991, č. 3, s. 199 a FIDLER, P.: Beiträge zu einem Künstler- und Kunsthandwerkerlexikon des Donaugebietes (Österreich, Slowakei und Ungarn). Excerpta aus den Archiven in Preßburg und Tyrnau. II. In: *Ars*, 1995, č. 2-3, s. 206-207; V rokoch 1724 až 1745 pomerne často pracoval pre grófa Juraja Erdödyho. Opäť sú to maliarske a pozlačovačské práce skôr remeselníckeho charak-

<sup>62</sup> Podľa *Eintritt...* c. d. (v pozn. 8), zápisy: 19. jún 1771 a 10. jún 1775.

<sup>63</sup> *Manuál prijmov...* c. d. (v pozn. 12), nasvedčuje, že otec za



17. Portrét neznámej šľachtickej. Hrad Červený Kameň, Slovenské národné múzeum. Foto: Hrad Červený Kameň, SNM

snáď portrétistom jeho syn z prvého manželstva,<sup>70</sup> aj keď o ňom zatiaľ nemáme žiaden doklad?

teru, ale pre túto rodinu maľoval aj erby, rodostromy, rôzne žánrové obrazy a kópie. V rokoch 1724 vytvoril dokonca tri originálne portréty a v roku 1728 kopíroval portrét grófa a jeho manželky – HORVÁTH, P.: Výtvarní umelci a stavební remeselníci na Slovensku v posledných storočiach feudalizmu. 1. Časť slovníku. In: *Vlastivedný časopis*, XXVII, 1978, č. 1, s. 48; Pozlacovačské práce vykonával aj pre Dóm sv. Martina (r. 1724 a 1729), a napríklad pre mestský lazaret (r. 1742). V roku 1741 na objednávku mesta maľoval okno na fasáde bratislavskej starej radnice – vytvoril tu obraz viažuci sa k narodeniu následníka trónu Jozefa II. FIDLER 1995, ibidem; Zomrel 15. januára 1747 ako šesťdesiatdvaročný, takže sa narodil zrejme roku 1684 – PETROVÁ-PLESKOTOVÁ, A.: Bratislavskí výtvarní umelci a umeleckí remeselníci 18. storočia – dodatky. In: *Ars*, 1998, č. 1-2, s. 242.

O Antónii je ešte známe, že zomrela veľmi mladá v marci 1768. Vtedy už bola manželkou grófa Richarda Auersperga a zrejme nemala deti.<sup>71</sup> Dožila sa dvadsaťšesť alebo len dvadsaťdva rokov.

### 17. Portrét neznámej šľachtickej

Olej na plátne, 93 × 75 cm  
Hrad Červený Kameň, Slovenské národné múzeum. Inv. č. O 35  
Nesignované, nedatované, bez nápisu  
Získané prevodom z Notre Dame Bratislava v roku 1957.

Polpostava mladej dievčiny je zachytená en face. Šľachtická je oblečená do dvorskej róby a la française. Živôtik vpredu uzatvára náprsenka, tzv. punt, celá pošitá dekoratívnymi prúžkovanými stuhami, uviazanými na mašle. Výstrih i rukávy zdobia kaskády čipiek. Účes je silne napudrovaný, upravený do hustých lokničiek. Z kostymologického hľadiska možno portrét datovať na začiatok šesťdesiatych rokov 18. storočia.<sup>72</sup> Jeho autorom bol zrejme kvalitný viedenský akademicky školený portrétista.

Jediným prvkom bližšie špecifikujúcim portrétovanú je červený zamatový plášť podšitý hermelínom, naznačujúci jej kniežací pôvod. Vieme, že v penziónate Notre Dame v Bratislave žilo po polovici 18. storočia niekoľko princezien. V našom prípade prichádza do úvahy Mária Antónia

<sup>70</sup> Údaj o jeho smrti v roku 1747 vyvracia možnosť jeho autorstva portrétov týchto dvoch dcér grófa Leopolda Pálffyho. Hypoteticky by mohli byť dielom jeho syna z prvého manželstva (o ktorého existencii však nemáme žiadny doklad), toho istého mena a profesie. O Fidlerovi (st.) je totiž známe, že sa 5. februára 1732 ako vdovec druhýkrát oženil a zobral si vdovu Alžbetu Umlauphovou. S ňou mal minimálne jedno dieťa, dcéru Annu Máriu, ktorú pokrstili v apríli 1737 a jej kmotrom sa stal bratislavský sochár Ján Schweiger. O jeho prvom manželstve nie je nič známe – PETROVÁ-PLESKOTOVÁ 1970, c. d. (v pozn. 26), s. 216 a 236.

<sup>71</sup> NAGY 1857–1868, c. d. (v pozn. 32).

<sup>72</sup> GUTTKOWSKA-RYCHLEWSKA, M.: *Historia ubiorów*. Wrocław : Ossolineum, 1968, s. 586-587; Tiež KYBALOVÁ, L.: *Barok a rokoko. Dějiny odívání*. Praha : Lidové noviny, 1997, s. 120.

Lichtenštejnová,<sup>73</sup> Mária Anna Cantacuzenová<sup>74</sup> a prípadne aj Eleonóra Lobkovicová.<sup>75</sup> Prvá prišla do konviktu 18. novembra 1752 len tri a pol ročná z Viedne. Narodila sa až po smrti svojho otca, princa Františka Karola Lichtenštejna jeho vdove, kontese Márii Jozefe Harrachovej. Princzína Cantacuzeno prišla k notrdamkám z Poľska 13. apríla 1756 v svojich trinástich rokoch. Jej rodičmi boli knieža Cantacuzeno, generál armády poľského kráľa a jeho manželka Alžbeta, rodená kňažná Darmstadtská. Roku 1760 do penzionátu prišla posledná spomínaná, princezná Eleonóra Lobkovicová, o ktorej nie sú udané žiadne iné údaje.

Na popisovanom portréte, podľa nášho názoru, môže byť len niektorá z prvých dvoch spomenutých princezien, pretože tie už v prvej polovici šesťdesiatych rokov mohli byť opäť doma. Detský výzor portrétovanej a dosť neformálne, nevypelá teličko svedčí skôr pre princeznú de Lichtenstein, ktorá napríklad roku 1762 dosiahla trinásť rokov, zatiaľ čo princezná Cantacuzeno v tom čase mala už devätnásť rokov. Vzhľadom na nedostatok údajov o zobrazenej osobe sú tieto hypotézy viac-menej len úvahami. Keďže portrét nie je datovaný, prieskum účtov je zbytočný.

### 18. Portrét neznámej šľachtickej s knihou

Olej na plátne, 85 × 68,5 cm  
Hrad Červený Kameň, Slovenské národné múzeum. Inv. č. O 15  
Nesignované, nedatované, bez nápisu  
Získané prevodom od Notre Dame v Bratislave v roku 1957.

Mladá sediaca žena, je oblečená do ťažkého zimného odevu tmavomodrej farby, lemovaného kožušinkou (a pravdepodobne lacnejšou kožušinou celkom podšitého), aký nosili šľachticé v strednej Európe. Mimoriadne obľúbený bol



18. Portrét neznámej šľachtickej s knihou. Hrad Červený Kameň, Slovenské národné múzeum. Foto: Archív autorky

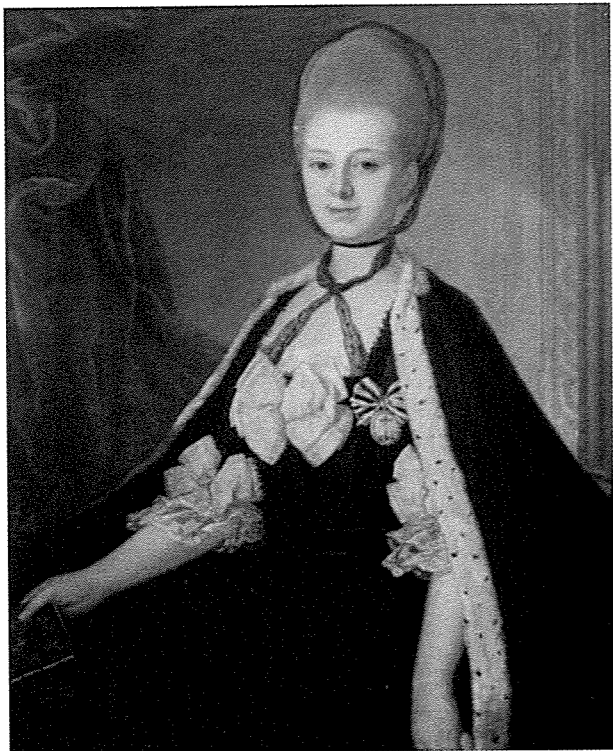
u uhorských a poľských šľachticov a nazýval sa kontuš, kantuš, alebo poľsky salopa.<sup>76</sup> Vďaka intímnejmu vyzneniu podobieň radíme asi do polovice šesťdesiatych rokov 18. storočia, čo potvrdzuje aj účes, veľmi populárny najmä u nacionálne orientovaných „uhorských“ šľachticov (aristokratiek i zemianok) v šesťdesiatych rokoch. Sú to vlastne hladko dozadu sčesané vlasy zapletené do vrkočov a obvité okolo hlavy ako veniec. V tomto prípade sa pudier používal striedejšie. Je teda pravdepodobné, že spodobená pochádzala z územia Slovenska. Autor portrétu svojou kvalitnou prácou naznačuje akademické vyškolenie.

<sup>73</sup> Podľa *Eintritt...* c. d. (v pozn. 8), fond c, zápis 18. novembra 1752.

<sup>74</sup> Ibidem, zápis 13. apríla 1756.

<sup>75</sup> Ibidem, bez ďalších údajov, do konviktu vstúpila v roku 1760.

<sup>76</sup> GUTTKOWSKA-RYCHLEWSKA 1968, c. d. (v pozn. 72), s. 873 (slovník) a tiež ZUBERCOVÁ, M.: *Tisícročie módy*. Martin : Osveta, 1988, s. 128.



19. Portrét šľachtickej v čiernom plášti. Hrad Červený Kameň, Slovenské národné múzeum. Foto: Archiv autorky

### 19. Portrét šľachtickej v čiernom plášti

Olej na plátne, 96 × 76 cm

Hrad Červený Kameň, Slovenské národné múzeum. Inv. č. O 1065

Nesignované, nedatované, bez nápisov  
Získané prevodom z Notre Dame Bratislave v roku 1957.

Posledný portrét je evidentne najmladší z tohto druhého súboru. Od predchádzajúcich sa líši

nielen svojím výslovne reprezentačným charakterom, ale tiež klasicizujúcimi portrétnymi tendenciami a novou módou v odievaní. Podľa odevu a účesu portrétovanej mohol vzniknúť začiatkom sedemdesiatych rokov. Neznámu urodzenú dámu pomohol čiastočne identifikovať odznak, ktorý má pripnutý vľavo na hrudi. V tomto prípade nemožno hovoriť o ráde či vyznamenaní, ale o odznaku konkrétneho ústavu šľachticien (Damenstift alebo Fräuleinstift) v Innsbrucku. Jednotlivé ústavy mali svoj odznak charakteristického tvaru a výzdoby, ktorý nosili členky ústavu pri zvláštnych príležitostiach. Odznakom, ktorý má táto šľachticná, je oválny porcelánový medailón so zlatým lemovaním. Na prednej strane je Kristus na kríži. Nosili ho členky Tereziánskeho ústavu v Innsbrucku, kde mohli byť prijaté výhradne šľachticné.<sup>77</sup> Tento ústav bol, na rozdiel od konviktu notrdamiiek v Bratislave – určeného na výchovu a vzdelávanie mladých šľachticien, zaopatrovacím ústavom pre nevydaté šľachticné. Tieto však mohli odísť, ak sa rozhodli vydať. Zaopatrovacie ústavy väčšinou nezakladali rehole, ale panovník. Členky v ňom žili cnostne, ale spoločenským životom. Zaujímavý odev a celková úprava účesu zrejme tiež súvisia s innsbruckým ústavom: môže to byť jednotný (uniformný), ale výslovne príležitostný oficiálny odev všetkých tamojších členiek. Voľba čiernej farby odevu i pláštia iste súvisí s úmrtím cisára Františka I. Štefana Lotrinského v Innsbrucku v roku 1765, na pamiatku čoho Mária Terézia ústav založila. Celkový smútočný ráz odevu ešte umocňuje čierna čipka pokrývajúca účes, ktorá pravdepodobne tiež súvisela s takýmto formálnym, a nie osobným smútkom zobrazenej dámy. Čierny plášť bol oficiálnym doplnkom uniformy, „predstavená“ oby-

čajne na znak svojej hodnosti nosila aj korunku na hlave a berlu v ruke.<sup>78</sup> Miesto predstavenej bolo obyčajne vyhradené pre slobodnú členku habsburského rodu.

Keďže tento portrét jednoznačne pochádza z kláštora Notre Dame v Bratislave, mohla ho

portrétovaná šľachticná venovať konviktu (ako aj napríklad Antonia Pálffyová svoj portrét) na pamiatku určitý čas po svojom odchode z Bratislavy. V tom čase už žila v ústave v Innsbrucku, preto sa dala zobrazíť v oficiálnom odevu tohoto ústavu.

### Porträts der Absolventinnen des adligen Ausbildungsinstituts Notre Dame in Bratislava (Katalog der bisher bekannten Porträts der „uniformierten“ und „nicht uniformierten“ Schülerinnen aus der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts)

#### Zusammenfassung

Die Ordensfrauen Notre Dame wurden im Jahre 1747 in Bratislava sesshaft und begannen damit zugleich ihre Tätigkeit in den habsburgischen Ländern. Sofort gewannen sie die Unterstützung des ungarischen Adels und der Herrscherin Maria Theresia selbst. Außer einer externen Mädchenschule mit hohem Niveau erfüllten sie auch die Forderungen der adligen Familien durch Gewährleistung einer erstklassigen Erziehung der jungen Komtessen und Baronessen des Reichs, häufig sogar auf persönliche Fürsprache Maria Theresias hin. Ihr außergewöhnliches Niveau behielten die Schulen des Klosters Notre Dame aber nur ein viertel Jahrhundert lang bei, etwa in den Jahren 1750 bis 1775, paradoxer Weise in Folge der Einführung einer Schulreform im Ungarischen Königreich. Diese ruhmvollste Ära der inneren Klosterschule Notre Dame wird bis heute von einer Gruppe erhaltener Porträts der adligen Absolventinnen der Klosterschule, sowie auch einige Porträts der Herrscher und anderer Wohltäter des Klosters dokumentiert. Aus kultur-historischer Sicht ist eine Serie von Porträts sog. uniformierter adliger weiblicher Zöglinge, gekleidet in blauen repräsentativen Roben von einheitlicher Farbe, Schnitt und Schmuck außerordentlich wertvoll. Es sind auch einige Porträts noblesser Schülerinnen in individueller Kleidung im Stil der Zeit erhalten, zumeist ebenfalls in blau.

Die Porträts der uniformierten Zöglinge sind nach und nach entstanden, immer am Ende des Aufenthalts jeder

dargestellten einzelnen Zöglinge im Konvikt Notre Dame. Heutzutage kennen wir insgesamt elf solcher Porträts, aber aus Archivalien sind mindestens fünfzehn bekannt. Sie entstanden gewiss als Geschenk der Zöglinge an das Kloster, beziehungsweise auch als Erinnerung für die Absolventin und ihre Familie selbst. Die Porträtierung war eine persönliche Entscheidung der Zöglinge und keine Pflicht. Alle Porträts der uniformierten Zöglinge stellen auch einen der Lehrgegenstände als Symbol dar, sicher als Attribut der eigenen Orientierung oder des Talents des Zöglings. Einige der Porträts der uniformierten Zöglinge sind vom bedeutenden Bratislavaer Porträtisten Daniel Schmiddeli signiert und es scheint, dass er mit Hilfe seiner Werkstatt auch die anderen Porträts der Serie, mit Ausnahme des Letzten, das die Komtesse Maria Anna Dembowska darstellt, angefertigt hat. Dieses Porträt aus dem Jahre 1774 ist ein Werk Frans Fuchs', einem Wiener Maler, geschaffen während seines Aufenthalts in Bratislava. Die überwiegende Mehrheit der Porträts gelangte nach der gewaltsamen Auflösung des Klosters im Jahre 1957 in das Museum Červený Kameň (dt. Bibersburg). Es sind: das Porträt der Komtesse Charlotte Pálffy, 1756; das Porträt der Komtesse Therese Festetics, 1756; das Porträt der Baroness Josefine Post, 1757; das Porträt der Baroness Amelie Karg, 1757; das Porträt der Baroness Antonia Haller de Hallerstein, 1758; das Porträt der Komtesse Elisabeth Nádasdy, 1758; das Porträt der Baroness Maximili-

<sup>77</sup> Tereziánsky ústav šľachticien v Innsbrucku založila cisárovná Mária Terézia bezprostredne po smrti svojho manžela, ktorý tam zomrel 18. augusta 1765. Odznak ústavu sa nosil s bielou stuhou so šedými okrajmi. Pozri LOBKOWICZ, F.: *Encyklopedie řádu a vyznamenání*. Praha: Libri, 1995, s. 24 a 47-48, obr. 206.

<sup>78</sup> Naznačujú to obrazy a fotografia z Ústavu pre šľachticné v Prahe na Hradčanoch. Tamojšie predstavené ústavu v druhej polovici 19. storočia a na začiatku 20. storočia nosili na znak svojej hodnosti plášť lemovaný kožušinou, v ruke berlu a na hlave korunku. Obrázky sú publikované v *Habsburkové. Životopisní encyklopedie*. Praha: Brána Knižní klub, 1996.

lia Skrbensky, 1767 und das Porträt der Komtesse Maria Anna Dembowsky aus dem Jahre 1774. Das Doppelporträt von Maria Anna und Franziska Hadicky wahrscheinlich aus den Jahren 1762–1763 soll auch in das Museum überführt worden sein, ist aber im Museum niemals erfasst worden. Das Porträt der Komtesse Angelika Valentiani aus dem Jahre 1759 befindet sich im Bratislavaer Stadtmuseum und weitere Porträt der ist in Buchlovice in Mähren – das Porträt der Komtesse Wilhelmine Berchtold aus dem Jahre 1762, und in der Magyar Nemzeti Galéria in Budapest – das Porträt der Baroness Elisabeth Haller de Hallerstein aus dem Jahre 1756. Aus Archivalien und Fotografien kennen wir auch annähernd das Aussehen von zwei verschollenen Bildern: dem Porträt der Komtesse Johanna Nepomuk Walderode aus dem Jahre 1764 und dem Porträt einer unbekannt Adligen in blauer Uniform.

Lediglich einige Porträts der Serie tragen die ursprüngliche Datierung. Es war aber eine überraschende Feststellung, dass an diesen konkreten Beispielen das Datum mit dem wahrscheinlichen Monat und Jahr ihres Abgangs aus dem Kloster, ausgerechnet auf den archivierten Rechnungen für ihren Aufenthalt, übereinstimmt hat. Durch die Übertragung dieser Erkenntnis auf die undatierten Porträts haben wir deren Entstehungszeit abgeleitet, was auch durch das detaillierte Studium des historischen Kostüms bestätigt wird.

Die Gruppe der Porträts der „nicht uniformierten“ Zöglinge bilden vier Porträts aus den ehemaligen Klosterräumen der Notre Dame, die sich heute im Museum Červený Kameň befinden. Darauf, dass die dargestellten Mädchen ehemalige adlige Schülerinnen des Klosters sind, kann man auf Grund eines der Porträts schließen – des Porträts der Komtesse Antonia Pálffy, deren Name zwischen den aufgenommenen noblessen Zöglingen vermerkt ist. Das Porträt der Antonia Pálffy lässt sich sogar genau in das Jahr 1763 datieren, weil zu ihm ein datiertes und signiertes Pendant, ihre Schwester Charlotte darstellend, existiert. Noch dazu aus den für Antonia bezahlten Rechnungen ergibt sich, dass sie mindestens ein Jahr nach der Beendigung ihres Aufenthalts im Kloster porträtiert worden ist. Die anderen Porträts dieser Gruppe verbildlichen bisher unbekannt Adlige aus der Zeit zwischen 1750 und 1775: das Porträt einer unbekannt Adligen, das Porträt einer unbekannt Adligen mit Buch und das Porträt einer Adligen in schwarzem Mantel. Das zuletzt erwähnte Bild bestätigt die Annahme, dass die Porträts dieser Gruppe erst nach dem Abgang der Zöglinge aus dem Kloster entstanden sind, weil die porträtierte Dame mit dem Zeichen des Theresianischen Instituts für Adlige Damen in Innsbruck bekleidet und versehen ist, in das sie nach ihrem Abgang aus dem Konvikt Notre Dame eingetreten sein konnte.

*Deutsch von Marta Herucová*

**Katarína Chmelinová: Sakrálna rezba na Spiši z obdobia boltcového ornamentu. Bratislava 2002, 256 strán, 141 obr.**

(Obhajoba sa konala 07.02. 2003 na Filozofickej fakulte UK v Bratislave)

**Oponentský posudek disertační práce: Katarína Chmelinová, Sakrálna rezba na Spiši z obdobia boltcového ornamentu. Bratislava 2002, 256 s. + 141 obr.**

*Prof. PhDr. Jiří Kroupa, CSc.*

*Filozofická fakulta Masarykovy univerzity v Brně – Seminář dějin umění*

Tématem disertační práce je – jak již název napovídá – dokumentace a analýza řezbářských děl na Spiši v období, které autorka nazývá *dobou používání boltcového ornamentu*. Toto období je v práci datováno ve shodě se základní prací Erika Forssmana o manýristickém ornamentu do let 1620–1680. Hned v úvodu si autorka vymezila svůj ne příliš lehký úkol. Poukazuje totiž na dosavadní malou zpracovanost materiálu, který leží někde na pomezí mezi uměním „volným“ a „dekorativně-užitým“. Na druhé straně ovšem zaměření na oblast Spiše se ukázalo jako dobrá volba, neboť toto místní vymezení umožnilo získat velmi dobré pramenné i analytické poznatky.

Práce je rozčleněna do řady kapitol – to ukazuje velmi přehledně vypracovaný obsah; osobně bych se ovšem přimlouval, aby podobně (např. graficky odlišením písma) bylo zvýrazněno i členění kapitol uvnitř celého textu. Úvodní kapitola o stavu výzkumu – domnívám se – názorně ukazuje dosud poměrně nedostatečně zpracované téma, na druhé straně vykresluje autorčinu obrovskou heuristickou práci (seznam pramenného materiálu na závěr práce je skutečně impozantní). Po tomto nezbytném úvodu se před námi odvíjí obraz řezbářské tvorby na Spiši v 17. století. Nejprve je pojednáno o podmínkách vývoje umělecké tvorby na Spiši a potom následují kapitoly rozdělující umělecká díla do jednotlivých lokál-

ních oblastí: Levoča, Spišská Sobota, Kežmarok, Spišské Podhradie, Spišská Kapitula a nakonec její okolí. Autorka na jednom místě své práce píše, že jejím hlavním cílem bylo mapování a katalogizování památkového fondu. K tomu sice dojde ještě ve druhé polovině celé disertační práce ve velmi náročném zpracovaném katalogu, ale autorka nás již dříve nenechá na pochybách, že velmi dobře zvládá i syntetickou stránku problematiky. Speciální kapitolu své disertační práce totiž věnuje úvahám o dekorativní složce spišských sakrálních zařízení a ikonografii a stylovým otázkám.

Téma disertační práce je velmi zajímavé a přináší řadu podnětů k promyšlení. Práce je totiž rozdělena velmi jasně se snahou vylíčit na základě uměleckých děl a písemných pramenů dějiny řemeslné práce v určitém regionu a vytvořit uměleckou charakteristiku takového regionu. Nemožno se přirozeně zabývat jednotlivými analýzami a atribucemi, protože nejsem v tomto ohledu specialista. Přece jen – z hlediska odlišného historického prostředí, z něhož pocházím – si dovoluji několik poznámek. Trochu mi v práci chybí přesnější zařazení Spiše v rámci kulturních dějin Horních Uher. Stručné dějiny Spiše jsou podány na pozadí uherských dějin, případně na základě habsbursko-tureckého konfliktu. Na str. 15 se tedy dovíme, že po Vešeléního spiknutí bylo „roku 1671 celé Slovensko (!) obsazené císařským vojskem.“ Poté ovšem, roku 1685 byly dobyty Nové Zámky a „celé Horní Uhry se definitivně vymanily z uherského nebezpečí.“ V tomto okamžiku mi není jasný rozdíl mezi Slovenskem a Horními Uhami; navíc se teprve na následující straně dozvíme, že 13 spišských měst a 3 městečka spadala již od roku 1412 do polské zástavy (tj. zřejmě snad nebyla oním vojskem obsazena). Možná proto z hlediska vylíčení předpokladu spišského

umění by bylo užitečnejší více se soustředit právě na osudy Spiše: osobně by mne např. více zajímalo, co znamenala zástava pro spolupráci nebo naopak odtržení od kultury sousedících oblastí. Mělo poddanství odlišnému zeměpánovi rovněž nějaké konsekvence kulturní (?), nebo se stále jednalo o celistvý a svébytný region, jak to někdy z následujících stránek vyznívá? (Mimochoodem v této souvislosti poznamenávám jazykově sémantický prvek: v češtině je jazykový rozdíl mezi institucí *zeměpanskou* – např. český král, markrabě moravský – a *vrchnostenskou* – např. kníže Lichtenstein; v textu na str. 20/21 se zdá, jakoby se ve slovenštině jednalo o synonyma).

Spiše upozorňuji dále na malé drobnosti:

a) Na str. 15 – v případě moravského hraběte, který soudil uherskou stavovskou vzpouru, by se jeho jméno snad mohlo psát v modernější formě – tj. Jan *Rotal* (případně *Rottal*).

b) V některých historických pasážích se autorka dopouští drobných anachronismů: tak např. na str. 18 – „piaristé museli utéci z Olomouce“: piaristé byli na severní Moravě usazeni v Bílé Vodě a zejména v Lipníku – odtud tedy zřejmě přešli na Slovensko (autorka konečně tuto skutečnost sama zmiňuje). Vedle toho ovšem po celé 17. století neustávala snaha původních a prvotních piaristů z jihomoravského Mikulova vytvořit nové školy a kolej v Polsku.

Na str. 101 – boltcový styl přicházel na západ Slovenska z jižního Německa přes jižní Čechy; zdá se mi však podstatněji a logičtější cesta Vídeň – jižní Morava (alespoň jihomoravský boltcový ornament je zpočátku zjevně vídeňského puvodu, nikoli jihočeského).

Na str. 141 se příliš obecně mluví o oblasti Ruska, Polska, Moravy a Čech (Královec-Kalininograd byl součástí východního Polska, kontakty severní Moravy byly v 17. století velmi silně směrem na sever a východ, ovšem z větší části filtrované zejména přes Slezsko. To zjevně hrálo velmi důležitou roli i pro Spiš. Snad jen pro hledání paralel by ovšem mohlo být zajímavé, že na konci 17. století se na Moravu dostává řada sochařů a řezbářů právě z Pobaltí, z Královce a z Rigy přes Polsko. Podobně se němečtí řemeslníci z Po-

baltí dostávali zřejmě také na Spiš, případně naopak ze Spiše na sever.

Těmito připomínkami nechci přirozené snížit význam hlavní části celé práce, který spočívá v umělecko-historické analýze objektu. Tyto analýzy jsou vesměs velmi pečlivé, chtěl bych zdůraznit např. velmi pěkné a přesvědčivé řešení problému kazatelny ve Spišské Sobotě (Pavel Gross st., ml.). Kvalitou výjimečná je na Spiši jistě výzdoba kaple kežmarského hradu z roku 1657. Autorka velmi vhodně upozorňuje srovnáním na okruh Filiberta Lucheseho ve střední Evropě a současně spojuje tuto kvalitní výzdobu s polským prostředím. Skutečně budeme asi hledat autorství tohoto raně barokního interiéru mezi italskými štukatérskými družinami. Jen na okraj připomínám dobovou tradici o tom, že Lucheso-va družina přišla na Moravu právě z Polska. nebylo by tedy na škodu, kdyby alespoň v citované literatuře byla uvedena jména P. Fidler, I. Schemper-Sparholz, Adam Milobedzki.

V závěrečné části provádí autorka shrnutí svých poznatků. Řezbářská tvorba je na Spiši značně rozmanitá funkčně – i kvalitně. Zjevně proto volí autorka pro syntetický výklad do jisté míry tradiční, stylově vývojový způsob. V tom je ovšem malé nebezpečí (na jedné straně jsou snížena funkčně i umělecky „vyšší“ díla, na druhé straně jsou povýšena „nižší“ díla a detaily, u nichž je důležitý pro autorku především způsob provedení boltce. Ve shodě s Forssmanem datuje přitom dobu „boltcového ornamentu“ do let 1620–1680. Ze svých „moravských“ zkušeností bych však tuto dobu *mimo* německá centra uměleckého řemesla a dekorace přece jen posunul dále k polovině 17. století. Na Moravě je např. situace v 1. polovině století velmi různorodá. Na jedné straně ve středoevropském prostředí působí zjevně manýristické dílny (je velkou zásluhou autorky, že stylisticky objasnila činnost Kollmitzovu a tím – nepřímo – pomohla ukázat, jak vypadalo alespoň hypoteticky moravské řemeslné prostředí po 1600). Vedle toho zde působí určitý „protobarokní purismus“.

Autorka na str. 25 označuje povrchové zpracování leštěnou bělobou se zlacením sice za „pro-

testantský“ způsob, ale na jižní Moravě se s tímto způsobem běžné setkáváme v interiérech „palladiánských“ staveb protobaroku (nebo raného baroku ?) až do poloviny století. A konečně sem přicházejí severoitalské štukatérské družiny s velmi plastickým a organicky působícím (opět bílo-zlatým) reliéfem, jenž mohl snad – podle mého názoru – mimo jiné urychlit přijetí plasticky plnějšího boltcového ornamentu. Ten je v 60. – 80. letech 17. století skutečně již zcela „raně barokní“.

Z toho důvodu bych asi „ve svém prostředí“ stylisticky oddělil boltcový ornament „protobarokní“, obrácený ke svým manýristickým kořenům, a „raně barokní“ s mezníkem na počátku 60. let 17. století. Je přirozené, že situace na Spiši byla poněkud odlišná. Autorka správně zdůrazňuje prvky konservatismu v tomto prostředí. Osobně bych však mnohem více počítal s udržováním větší míry pozdně gotické řemeslné tradice než tak činí autorka (ta spíše pracuje s termínem „revival“). Ovšem i tak bych asi více od sebe odlišil manýristicko-protobarokní formy od forem barokních se zdůrazněním diskontinuitního místa některých kvalitou se vydělujících památek v tomto vývoji.

Podstatnou část práce posléze tvoří katalog uměleckých děl. Je zpracován velmi pečlivě spolu s uvedením pramenných zmínek a ve svém celku je vlastně zrcadlovým doplněním předchozí syntetické části. Přináší další důležité informace a je vynikajícím dokumentačním základem pro každé další úvahy na toto téma. Spolu s fotografickou dokumentací je opravdu velmi kvalitním završením celé práce.

Jak jsem několikrát zdůraznil, jedná se o práci zdařilou a mé poznámky k vypracování jsou skutečně více drobnostmi. To, že jsem zmínil některé vlastní úvahy, za to je třeba poděkovat autorce – díky jejímu zajímavému tématu a zpracování. Práce je výborným podkladem pro doktorské řízení a doporučuji ji proto k obhajobě.

Brno 16. 1. 2003

**Oponentský posudok: Katarína Chmelinová, Sakrálna rezba na Spiši z obdobia boltcového ornamentu. Bratislava 2002, 256 s. 141 obr.**

*Prof. PhDr. Ivan Rusina, CSc.*

*Vysoká škola výtvarných umení v Bratislave – Katedra teórie a dejín umenia*

Doktorská dizertačná práca je pokračovaním cielavedomého dlhodobého a systematického úsilia Mgr. Kataríny Chmelinovej na poli stredoeurópskeho i slovenského barokového umenia. Po diplomovej práci, ktorú prepracovala, doplnila a zverejnila formou štúdie pod názvom *Cechové oltáre farského kostola v Skalici* (Ars, 1998, č. 1-3) nasledoval rozsiahly príspevok o sochárskej tvorbe v Liptovskej Mare (*Ranobarokové zariadenia kostola z Liptovskej Mary v kontexte spišských dielní*. Ars, 1999, č. 1-3) a teraz predkladá záverečnú časť svojho bádateľského triptychu – obsahlu kapitolu o dejinách sochárstva 17. storočia na Spiši.

V prvej, úvodnej časti autorka rozoberá stav bádania o umení a kultúre 17. storočia na Spiši, analyzuje sociálny, náboženský a politický život regiónu ako vonkajší rámec svojej práce. Samotnú prácu potom začína rozborom sochárskej tvorby kľúčovej osobnosti 1. pol. 17. storočia Krištofa Kolmitza a jeho dielne, pokračuje rozborom levočských diel, predovšetkým epitafov, a to až do konca 17. storočia, do vyústenia Olafa Engelholma. Celú kapitolu člení topograficky, premeny sochárstva sleduje podľa jednotlivých spišských miest: Spišská Sobotka (rodina Grossovcov); Kežmarok a okolie (hradná kaplnka, kostol pavlínov, Lubica); Spišská Kapitula (sochárska výzdoba interiéru chrámu) a Spišské Podhradie (epitafy) a Okolie Spišskej Kapituly (Žehra, Dúbrava, Vyšné Ružbachy, Liptovská Mara); Diela okresu Spišská Nová Ves.

Po historickom výklade nasleduje obsahla syntetická časť – tvoriaca jadro, ťažisko práce – ktorú autorka rozčlenila do troch častí. V prvej kladie dôraz na analýzu dekoratívneho výzdobného systému (Ornament; Architektonické prvky dekorácie; Ostatné prvky), v druhej časti predkladá vierohodnú ikonografickú a slohovú analýzu

sochárskej tvorby na Spiši. Škoda, že tu chýba ikonografický register tém, motívov a postáv spišskej plastiky, ktorý by čitateľovi uľahčil orientáciu v texte. V závere sa snaží ukázať postavenie a význam spišskej plastiky v širšom kontexte Uhorska a strednej Európy.

Katarína Chmelinová vzorovo a starostlivo spracovala následný katalóg diel so všetkými základnými údajmi, tak ako to zodpovedá štandardným zvyklostiam korpusového spracovania (názov, autor, datovanie, umiestnenie, majiteľ, rozmery, materiál, technika, reštaurovanie a popis diela). Jej katalóg je spoľahlivým sprievodcom po spišskej sakrálnnej rezbe a východiskom akéhokoľvek ďalšieho vedeckého bádania či už o sochárstve, alebo umení tohto regiónu.

Naše vedomosti o sochárstve 17. storočia na Spiši rozširuje aj záverečný Slovník autorov. Autorka starostlivo prešla doterajšiu literatúru a vlastným štúdiom v archívoch rozšírila doterajšie znalosti o množstvo nepoznaných autorov – sochárov, rezbárov, stolárov. Ich súpis je v súčasnosti však skôr prínosom pre historika než pre samostatné umeleckohistorické bádanie, prevažujú totiž iba mená bez konkrétnych diel. Snáď pri ďalšom výskume nájdeme aj signované či značené diela, ktoré budeme môcť spojiť s týmito menami, a tak sa zúročí aj jej práca na slovníku.

Problematiké sa mi v práci zdajú obecné a rámcové vymedzenia vyplývajúce už zo samotného názvu:

a) Sakrálna rezba

Otázne a problematické je Chmelinovej zaradenie epitafov medzi sakrálnu rezbu. Epitafy ako celok patria jednoznačne medzi diela profánnej ikonografie, majú pripomenúť pamiatku konkrétneho jedinca, jeho rodiny a nádej na vzkriesenie. To, že sú určené pre sakrálny priestor, že sa tam objavuje ikonografia Starého a Nového zákona, z nich ešte nerobí sakrálnu rezbu. To je aj dôvod, prečo do katalógu nepatria spišské mortuárie.

b) Technológia

Pred mnohými rokmi mi vytkol oponent mojej kandidátskej práce, významný bádateľ na poli barokovej plastiky prof. O. J. Blažiček voľbu témy – skutočnosť, že som sa v práci obmedzil iba na

plastiku v kameni. Namietal dve veci: 1) Pri tomto obmedzení nie je možné dospieť k spoľahlivým a definitívnym záverom. Tie je možné vyvodiť až z početnejšieho materiálu celej sochárskej tvorby 17. storočia, teda aj z opačného materiálu, ako druhej tváre tej istej mince. 2) Pri takomto technologickom redukcionizme (drevo alebo kameň) nie je možné dať ani odpoveď na otázku, či rezba i sochárske práce v kameni nepochádzajú z tých istých dielní ako to bolo zvyčajné všade inde v Európe (u nás napr. Ján Brokof).

Jeho výčitka by sa dala po rokoch aplikovať aj na prácu K. Chmelinovej. Dôvodom je skutočnosť, že v texte chýba kapitola o technológii, o komparácii materiálov. Autorka v texte stotožňuje „sakrálnu rezbu“ s rezbou v dreve. Takéto stotožnenie nie je presné, pretože v sochárstve 17. storočia, predovšetkým v jeho historizujúcej línii je bežné, že i v kameni sa používa „rezbársky štýl“ po celé 17. storočie.

c) Chronológia

Chmelinová sa zaoberá sochárstvom „z obdobia používania boltcového ornamentu“, čo ďalej definuje „približne rokmi 1620–1680 (s. 5) na inom mieste však toto časové ohraničenie posúva až po rok 1700 (s. 143), pričom boltec v rustikálnej podobe prežíva až do začiatku 18. storočia.

Aká je potom vlastne jej chronológia, a aký vzťah chronológie a boltcového ornamentu?

d) Kontexty

Autorka napísala významnú kapitolu z dejín sochárstva, ktorej problematiku vymedzila na základe regiónu (Spiš), materiálu (drevo) a ornamentu (boltec). Takéto východiská, prirodzene, ponúkajú jeden z možných metodologických prístupov, je však otázne, či použitie dekoratívneho výzdobného systému ako kritéria členenia predstavuje optimálnu cestu pre ďalšie bádanie. Prísne formalistické hľadisko je síce výhodné pre členenie a kategorizáciu diel, čo napokon dokladá i katalóg, neumožňuje však analyzovať širší kultúrny kontext a vzťahy, napr. k dobovej literatúre, poézii, kázaniam, pohrebným prejavom, a často a nelogicky rozdeľuje skupinu diel, ktoré k sebe bytostne patria (napr. epitafy).

Predkladaná doktorandská dizertácia Kataríny Chmelinovej je kľúčovou a fundamentálnou prácou najmä vďaka zhromaždeniu archívneho materiálu, kritickej analýze literatúry, heuristike, vedeckému katalógu sochárskej tvorby aj samotnej syntetickej štúdiu. Tvori cenný príspevok nielen z hľadiska spracovania dejín slovenského barokového umenia, ale aj dejín samotného Spiša. Tento región by si po rokoch, ktoré uplynuli od vydania slávnej a v mnohých ohľadoch neprekonanej syntetickej knihy autorskej dvojice *Schürer – Wiese: Kunst in der Zips*, zaslúžil novú umelecko-historickú monografiu. Chmelinovej text, podobne ako nedávno obhájená dizertácia o architektúre (pozri *Ars*, 2002, č. 1-3 pozn. red.) sú bezpečnými, i keď zatiaľ ojedinelými opornými bodmi na ceste k veľkej syntéze. Obdiv si zaslúži najmä autorkino úsilie, nasadenie a húževnatosť, s akou sa ponorila do výskumu v knižniciach, archívoch, kostoloch Spiša, múzeách a galériách Slovenska, ako napokon skompletizovala katalóg a skoncipovala stredoeurópsky ukotvenú syntetickú štúdiu.

Keďže dizertácia spĺňa všetky podmienky kladené na tento typ práce, jednoznačne doporučujem, aby Mgr. Kataríne Chmelinovej bola udeľená vedecko-akademická hodnosť „philosophiae doctor“ (PhD.) v odbore teória a dejiny výtvarných umení.

**Oponentský posudok: Katarína Chmelinová, Sakrálna rezba na Spiši z obdobia boltcového ornamentu. Bratislava 2002, 256s. 141 obr.**

*Mgr. Jozef Medvecký, CSc.*

*Ústav dejín umenia SAV Bratislava*

Bádateľský záujem špecialistov na umenie novoveku sa aj u nás čoraz viac orientuje na zložitú, dosiaľ neprávo obchádzanú problematiku umeleckého vývinu v prechodnom období 17. storočia. Už svojou diplomovou prácou, obhájenou v r. 1998, sa medzi nich zaradila aj Mgr. Chmelinová. Po spracovaní problematiky cechových oltá-

rov farského kostola v Skalici sa jej bádateľský záujem orientoval na sondy do problematiky sochárstva, najmä rezby severovýchodného Slovenska. V priebehu prípravy dizertačnej práce vznikli viaceré čiastkové príspevky, ktoré medzičasom publikovala v odbornej tlači.

Za tému svojej dizertačnej práce, ktorú predkladá k obhajobe, si Mgr. Chmelinová zvolila rezbárske a sochárske práce v dreve z regiónu Spiša. Zaoberá sa v nej dielami zachovanými v protestantských i katolíckych kostoloch, pochádzajúcimi z obdobia „prechodného slohu“ 17. storočia. Za ich spoločný charakteristický znak považuje výskyt ranobarokového boltcového ornamentu, ktorého používanie v rôznych modifikáciách tunajšími rezbárskymi dielňami vymedzuje približne rokmi 1620–1680.

Umelecko-historicky spracovať tak rôznorodý materiál, ako sú oltáre, kazateľnice, emporie a organové skrine, epitafy a mortuárie, lavice a ostatné súčasti kostolného mobiliára, stvárnené stolárskymi a rezbárskymi majstrami v danom regióne, nebola vzhľadom na stav doterajšieho bádania úloha ľahká. I keď ide zväčša o práce umelecko-remeselného charakteru (ak necháme stranou výtvarné vyslovené rustikálne a zľudové, bez slohového výrazu), medzi zachovanými nájdeme aj niekoľko pozoruhodných pamiatok, dokumentujúcich vyspelosť a kvalitu dobovej rezbárskej a sochárskej produkcie, porovnateľnú s tvorbou v iných stredoeurópskych oblastiach. Po podrobnom preštudovaní predloženého rukopisu vopred konštatujem, že sa doktorandke vytýčený ambiciózny zámer podarilo splniť a jej dizertačná práca – výsledok niekoľkoročného úsilia, je nepochybne významným príspevkom k poznávaniu našej výtvarnej minulosti.

Posudzovaná práca obsahuje textovú časť (s. 5-144) a katalóg diel, doplnený podrobnou bibliografiou, slovníkom umelcov a obrazovou prílohou (141 reprodukcii). V úvodnej kapitole doktorandka stručne načrtáva stav doterajšieho bádania a prehľad existujúcich prameňov. Nasleduje zhrnutie podstatných faktov, charakterizujúcich politický, historický, duchovný a kultúrny vývin v podmienkach spišského regiónu a určujúcich



predpoklady skúmanej tvorby. Tento prehľad („*Spiš a podmienky vývoja umeleckej tvorby v 17. storočí*“, s. 12-22) možno vzhľadom k účelu považovať za dostačujúci, i keď uvádzané fakty by sa iste dali rozšíriť. Obsiahly zoznam použitej všeobecnej historickej i regionálnej literatúry svedčí o svedomitej príprave. Okrem prác citovaných v poznámkach, z ktorých doktorandka vychádzala, bolo by možné citovať aj ďalšie príspevky v domácej i zahraničnej odbornej spisbe, zaujímavé z hľadiska problematiky skúmaného regiónu v danom období. K otázke rekatolizácie, činnosti jezuitských misií a pôsobenia piaristov sú to napríklad aj práce poľských bádateľov, z novších napr. Tadeusza M. Trajdosza (*Nowe nurty w życiu religijnym społeczności katolíckej na Spiszu i Orawie w XVII wieku*. In: *Historické štúdie*, 2000, 41), k piaristom v Podolínci napr. práce H. Samsonowicz, ďalej štúdie a referáty P. Havrana, D. P. Daniela a i., viaceré recentné práce maďarských historikov, atď.

Vlastný predmet skúmania – sakrálna rezba, t.j. zariadenia protestantských a katolíckych kostolov z dreva, je obsahom ďalších kapitol. Zachované diela sú začlenené podľa príslušnosti k predpokladaným centráram rezbárskej tvorby v danom regióne, na čele s Levočou, mestom s imponantnou rezbárskou tradíciou, ktorá sa práve v tomto období obnovila.

V Levoči sa boltec objavuje od dvadsiatych rokov 17. storočia, v redukovanej podobe vo výzdobe významného diela „severského manierizmu“, akým je Kollmitzova kazateľnica levočského farského kostola, dielo, ktoré „obdivuhodný umelec majstrovsky spravil“ (*mirandi artificis vultu spectanda cathedra* – podľa dobového chválospevu z prostredia protestantskej Levoče). V skúmanom spišskom materiáli sa potom vyskytuje v priebehu celého 17. storočia, až po prelínanie sa s už čisto ranobarokovou tvorbou záveru storočia, kedy dominantným výzdobným motívom sa stane akant.

Spomedzi autorov skúmaných rezbárskych prác, ktorých mená sú známe, sa doktorandkin záujem samozrejme sústredil na osobnosti, o ktorých tvorivom profile možno usudzovať na zá-

klade doložených diel. Spomedzi nich sa snaží identifikovať sochárov (t.j. tvorcov figurálnych a rezbársky náročnejších súčastí skúmaných diel) a odlíšiť ich tvorbu od dielenských prác stolárskych majstrov, i keď aj v prameňoch, ktoré sama cituje, sa označenia *Bildhauer*, *Bildschnitzer*, *Tischler*, používajú rôzne a nemožno ich vždy jednoznačne diferencovať (čo platí rovnako pre levočskú tvorbu O. Engelholma a ďalších v závere 17. storočia).

Navyše povaha a druh realizácií zväčša utilitárneho charakteru ani neumožňuje striktné stanoviť hranicu medzi ich výtvarným a remeselným charakterom. Ornament je rezaný často s majstrovskou bravúrou, naproti tomu figurálne motívy (okrídlené anjelské hlavičky či celé figurky) sa stávajú zasa obligátnym dekoratívnym elementom a antropomorfnou súčasťou ornamentu (maskaróny, karyatídy, hermy a pod. – s. 113). Ako Mgr. Chmelinová konštatuje, práve figurálna rezba je až na výnimky spravidla tradicionalistická, kým ornament je nositeľom štýlových inovácií.

K spracovaniu textových kapitol možno mať pripomienky, ktoré z meritórneho hľadiska síce nie sú podstatné, ale napriek tomu sa mi žiada upozorniť aspoň na niektoré z nich.

Tak napr. viaceré pasáže sa v práci opakujú – biografické údaje (napr. o K. Kollmitzovi v texte kapitoly na s. 23-24), rovnako ako odkazy na pramene a literatúru by stačilo uviesť kompletne v jednotlivých heslách slovníka, tvoriaceho preto osobitnú súčasť práce (informácie o maliarovi Reľovskom napríklad nenájdeme pokope v príslušnom hesle slovníka na s. 248, ale na rôznych miestach textu – s. 42, 44, 46, 49, 56 a pod.). Neusohl síce znamená v preklade Banská Bystrica (pozn. 124 na s. 32); zápis z r. 1625 o pôvode A. Hertela „*ein Tischler von Neißbo*“ (podľa Baranyay, s. 416 „*in Neuss*“) je však zrejme skomoleninou sliezskej Nysy – nem. *Neysse* (ako ostatne správne uvádza P. Horváth, citovaný v nasledujúcej poznámke).

Tiež základné opisy diel a ich ikonografie, pokiaľ neslúžia pri analýze na vyvodenie konkrétnych záverov a charakteristík, majú miesto predovšetkým v katalógu, kde sa celé pasáže z nich často

doslovne opakujú (i s chybami – námetom obrazu hlav. oltára v Podolínci nie je „Zázrak sv. Ladislava“, ale *Stanislava* – v texte na s. 49, v kat. na s. 206; manželka donátora lavíc zo Spišskej Kapituly Sophia Ossolinska nebola „z Trenčína“, ale z *Tenczyna* – v texte na s. 28, v kat. na s. 212, atď.).

Zhrnutie výsledkov heuristickej práce malo vyústiť do spracovania korpusu či súpisu spišskej rezby, ktorý je v práci prezentovaný formou katalógu diel (s. 163-242), doplneného slovníkom tvorcov (s. 243-251). Kompletná bibliografia s odkazmi by mala byť samozrejmom súčasťou každého seriózneho katalógu (ako doktorandka sama uvádza v úvodnej poznámke), čo však z neznámych dôvodov v práci neurobila. Mnohé ďalšie zmienky o katalogizovaných dielach nájdeme roztrúsené v staršej i novšej literatúre, eviduje ich súpisová a topografická literatúra, atď. I keď tieto citácie neprinášajú nič zásadne nového, ku kompletnosti patria.

Nepresne sú v katalógu citované viaceré nápisy na dielach, preberané z literatúry, ale najmä tie, ktoré sú vlastným prepisom autorky. Nápisy levočských epitafov (v katalógových heslách na s. 187-195) napr. pomerne kompletne cituje už Kompanyik, C.: *A Sz. Jakabról czímtzett löcsei plebáni templom rövid leírása*. Lőcse 1891. Meno kanonika Andaházyho v dedikačnom nápise s datovaním 1616 na kladí oltára zo Spišskej Kapituly (kat. s. 217-218) je čitateľné aj z reprodukcie v III. zväzku Aggházyovej knihy; jeho obraz „s neidentifikovateľným príbehom zo života P. Márie“ (s. 218) je v detaile reprodukován v obrazovej prílohe knihy K. Garasovej o maliarstve 17. storočia (1953), atď. Takýmto a podobným nedopatreniam, vecným chybám a omylom sa tak náročná a obsiahla práca samozrejme nemohla vyhnuť.

Bez toho, aby som znižoval úroveň posudzovanej dizertácie konštatujem, že v porovnaní s prácami základného významu (Aggházy, Baranyay), ktoré sú dodnes míľnikmi v poznávaní danej problematiky, pociťujem v prípade dizertačnej práce Mgr. Chmelinovej akési nenaplnenie očakávaní, ktoré som bol kedysi vyjadril pri priebežnom posudzovaní kapitoly o oltári z Liptov-

skej Mary, spracovanej v r. 2000. Uvedomujem si však, že tento subjektívny dojem má mnoho príčin, ktoré doktorandka nemohla ovplyvniť.

Súvisí to predovšetkým s prácnosťou, ktorá vyplýva zo žalostného stavu poznania a spracovania diel zachovaných v teréne. Údaje publikované v literatúre sú nespoľahlivé a veľa úsilia treba vynaložiť na ich overenie či spresnenie (ako i doktorandka konštatuje, väčšina skúmaných diel však je úplne nespracovaná a v doterajšej spisbe nenájdeme o nich ani zmienku). O to zásadnejším prínosom je každá práca, kriticky prehodnocujúca doterajšie poznanie a spresňujúca známe fakty, aby neustále nebolo treba začínať odznova.

Impozantné je množstvo preskúmaných archívnych fondov (zoznam na s. 145-148). Napriek nespornej snahe a úsiliu doktorandky však ani systematické excerpovanie dostupných prameňov neprineslo zásadne nové zistenia o skúmaných dielach a ich tvorcach a mnohé podstatné otázky zostávajú tak naďalej otvorené. Niektoré už publikované údaje sa jej naopak nepodarilo nájsť či overiť, iné sú pre bádanie neprístupné a pod. Väčšinu zo 40 rezbárov doložených menom zaradených do slovníka autorov (biografické heslá na s. 243-251) nemožno zatiaľ spojiť s nejakým konkrétnym dielom, a naopak – k existujúcim dielam často kľúčového významu neexistujú žiadne archívne pramene a úvahy o ich autorstve zostávajú iba viac či menej preukázateľne podloženými hypotézami.

Zostáva preto iba analyzovať a zaradiť každé zachované dielo a na základe súvislostí a analógií sa pokúsiť diferencovať jednotlivé dielenské okruhy, o čo sa autorka snaží pri dielach, ktorých spišskú provenienciu považuje za istú, alebo aspoň pravdepodobnú. Pokúša sa dokázať, že práve Spiš je príkladom regiónu, kde množstvo zachovaných rezbárskych prác v dreve umožňuje ich chronologické i typologické usporiadanie a poprieť tak „prežívajúce tvrdenia o nemožnosti zostavenia súvislého radu diel 17. storočia a ich organických celkov“ (s. 5). Jej analýzy sú precíznejšie a konzistentnejšie v častiach, týkajúcich sa diel, ktoré medzitým už publikačne prezentovala (tvorba P. Grossa st., oltár a mobiliár z Liptovskej Mary), inde by si žiadali ďalšie prehĺbenie a do-

pracovanie (dost improvizovane pôsobia kapitoly nazvané ako „*Diela okresu Spišská Nová Ves bez priameho vzťahu k tunajším katolíckym mobiliárom 2. pol. 17. stor.*“, s. 96-98, do ktorých zahrnula diela inde nezaraditeľné).

Na druhej strane však pri skúmaní zohľadnila iba niektoré z ďalších diel tohto druhu, vyskytujúce sa v bezprostredne susediacich oblastiach Liptova, Oravy, Šariša, či Gemera (epitaf J. Gelitníka v Štítniku však v texte viackrát omylom označuje za „*šarišský*“ epitaf), ktorých pôvod v niektorej zo spišských dielni možno takisto predpokladať, alebo by bolo takúto možnosť potrebné aspoň zvážiť, resp. vylúčiť – ak platí, že pre tieto oblasti mal Spiš charakter umeleckého centra (s. 129). Nie všetky sú totiž iba rustikálne, ktoré do práce nezaraduje zámerne. Napriek tomu, že v úvode ku katalógu uvádza, že doňho zahrnula aj diela zachované dnes v zbierkach múzeí a galérií, mnohé ďalšie, o ktorých spišskej proveniencii možno s veľkou pravdepodobnosťou uvažovať, v katalógu nenájdeme (nepreskúmané zvyšky oltárov, epitafov a mobiliára z rôznych lokalít, dnes v depozitároch Východoslovenského múzea, Historického múzea SNM, ale i Maďarskej národnej galérie).

V tejto súvislosti vyvstáva otázka, či predmetom spracovania mali byť iba rezbárske diela skúmaného obdobia spišskej proveniencie, t.j. také, ktoré vznikli v niektorej zo spišských rezbárskych dielni (ako doktorandka konštatuje v záverečnom zhrnutí na s. 138-141, také však môžeme predpokladať i v blízkom či vzdialenejšom okolí – na Liptove, v Gemeri, Šariši, ba i ďalej až po Sedmohradsko), alebo topografický súpis diel vyskytujúcich sa na Spiši, vytvorených pre niektorú tunajšiu lokalitu či objekt, vrátane prípadných importov (kde preto treba počítať aj s produkciou iných než spišských dielni). Možno sa napokon dokáže, že aj mnohé diela považované automaticky za „spišské“ vznikli inde. Aj z doložených cudzích majstrov sa tu nie všetci usadili, o pôvode ďalších pozoruhodných tvorcov zasa niet dokladov (Š. Reiter a i.).

Je evidentné, že aj v prípade Spiša – a to nielen v zálohovaných mestách a časti patriacej dnes

Poľsku – treba pozornosť venovať tvorbe v susednom Malopolsku, na území poľského Spisza a osobitne činnosti krakovského cechu (o úzkej spolupráci levočských dielni s prešovským a košickým cechom v skúmanom období sú tiež doklady – s. 139). Je známe, že napr. pre protestantskú mestskú radu v horňošarišskom Bardejove bol vzorom oltár v Jaroslavi a nový oltár do mestského kostola v r. 1650 neobjednali napr. v Levoči, Prešove či v Košiciach, ale u rezbára Kreniczkeho v Tarnowe. Doložené sú aj kontakty Rákocziovcov, Drugethovcov či humenských jezuitov s umelcami v Przemysli, atď.). Zatiaľ iba na základe indícií – odlišného štýlového charakteru, typológie či repertoára použitých prvkov možno zo skatalogizovaných diel o poľskom pôvode uvažovať napr. v prípade oltára hradnej kaplnky v Kežmarku, i pri viacerých dielach zachovaných na Zamagurí (s. 134 a i.).

Kriticky sa vyrovnáť s dosiaľ málo spracovaným materiálom tohto druhu nebola úloha ľahká. Exaktné závery sťažuje zlý stav a nedostupnosť niektorých diel pre výskum, i preukázateľný fakt, že iba málokteré z nich sa ako celok zachovali v autenticknej podobe. Po rozobraní sa spravidla zistí, že tieto celky sú poskladané z rôznorodých súčastí, neskôr dopĺňané a prerábané. Ich detailná analýza a umeleckohistorické zhodnotenie je možné iba v súvislosti s ich reštaurovaním, čo bohužiaľ u nás nebýva pravidlom.

Platí to i pre viaceré diela kľúčové, napr. v práci pomerne často spomínaný atypický celok Wolffovho epitaflu v Levoči, známy i v doterajšej umeleckohistorickej spisbe (okrem prác uvedených v poznámkach sa ním zaoberali ďalší autori, ktorých by bolo treba aspoň odcitovať). Je zrejme, že zachovaný Wolffov epitaf nevznikol naraz a ani jeho rezbárske súčasti nie sú dielom jednej ruky, čo viedlo aj ďalších autorov k predpokladom o možnom importe (s. 136). V súvislosti s úvahami o iniciálach nájdených na ústrednom obraze epitaflu doktorandka na s. 35 cituje N. Hraškovú (1965), no nespomína napríklad Spiritzovu krkolonnú hypotézu (v štúdií „*Motív rodinnej genealógie...*“ v bulletine *Genealogicko-heraldický hlas*, 2000, č. 1, s. 11, ktorú napr. pri

Grossovom epitafe cituje): „*Rok jeho vzniku zistil Heřman Kotrba priamo na epitafe v signatúre JHSP 1625, ktorú rozpisujeme: J[ohann] – H[ans] S[chwenke], P[irna] 1626*“ (sic!). Sporné autorstvo epitaflu a datovanie jeho súčastí (stĺpy s tordovanými driekmi) sa pri zatiaľ poslednom reštaurovaní 1965–1966, ako býva pravidlom, skôr znejasnilo. Aj kompozíciu temer zaniknutého horného obrazu, z ktorého zostali len zvyšky (s. 34), je možné napríklad jednoznačne zrekonštruovať iba podľa grafickej predlohy – nemeckej drevorezovej biblickej ilustrácie so Zmŕtvychvstaním (exemplár v SNK Martin, fototéka ÚDU SAV).

Z epitafov zo zrušeného kostola v Šindliari Mgr. Chmelinová z neznámych dôvodov spomína iba známejší z nich, prerobený na hlavný oltár, i s obrazom rodiny klačiacej pred Ukrižovaným (v tejto súvislosti je zaujímavé, že aj nápis na kladí nad ústredným obrazom Premenenia Pána, citovaný v kat. na s. 232, zrejme nie je biblickým citátom, ale skôr zvyškom dedikačného nápisu). Prečo však preberá aj Lenhartovo určenie postáv apoštolov Petra a Pavla po stranách ako Šimona a Ondreja? Meno stolára v zápise na epitafe zo Šindliara je „*Cencus*“ (s. 75, kat. s. 231), „*Census*“ (Lenhart 1998), „*Cemeus*“ (Galavics 1973) či „*Clemens*“? Druhý, kvalitnejší epitaf, ktorý v Šindliari tiež slúžil ako oltár, už nie je spišskej proveniencie? (Za spišskú prácu zrejme nepovažuje ani také významné dielo, akým je oltár Narodenia evanj. kostola v Štítniku, ktorý do katalógu nezahrnula – iba zmienka na s. 139).

Aj týchto zopár viac-menej náhodných pripomienok naznačuje, že veľa otázok je ešte otvorených a problémov uspokojivo nevyriešených, čo ostatne platí o celej problematike umeleckej tvorby 17. storočia na Slovensku. Materiálové výskumy ešte zďaleka nemožno považovať za ukončené a verím, že Mgr. Chmelinová má ambíciu v nich i naďalej pokračovať. Mnohé inšpiratívne postrehy a možné smery bádania týkajúce sa sochárstva naznačila v záverečných kapitolách textu svojej dizertačnej práce, venovaných kontextom spišskej rezbárskej tvorby. Tieto syntetizujúce pasáže, v ktorých doktorandka konfrontuje svo-

je zistenia týkajúce sa spišských diel 17. storočia s tvorbou okolitých regiónov, podľa môjho názoru patria k najprínosnejším častiam posudzovanej práce.

Niekoľko poznámok si na záver neodpustím napokon i k spracovaniu faktograficky náročného obsahu jednotlivých textových kapitol i katalógu, pre ktoré sa nazdávam, by bola vhodná ešte záverečná redakcia. Nie je mojou úlohou ani úmyslom korigovať preklepy v posudzovanom exemplári práce, napriek tomu mi nedá upozorniť na niektoré drobné chyby a omyly, ktoré zbytočne upútavajú pozornosť, a ktorým sa pri väčšej dôslednosti bolo možné vyhnúť (i keď treba objektívne konštatovať, že v posudzovanej práci nepresahujú akceptovateľnú mieru):

V práci je nejednotné uvádzanie mien, zrejme podľa toho, z akého prameňa doktorandka informácie preberá: Gabriel Bethlen z neznámych dôvodov zásadne ako „*Betlén*“ (s. 14, 16, 140, i *Betlén* – s. 23), nájdeme tu Stanislava „*Lubomírského*“ (s. 18, 19), „*proroka Ozea*“ (s. 34), prepošť *Barson* (s. 18), inde *Barsony*, ale aj *Baršon* (pozn. 169). Pri rodových menách by sa mala sama rozhodnúť buď pre ich historickú tradičnú podobu, alebo fonetický prepis podľa „moderných“ pravidiel presadzovaných niektorými historikmi a jazykovedcami – v práci uvádza mená v oboch podobách súčasne – *Pázmaň*, *Bočkaj*, *Pethe*, ale aj *Thurzo*, *Csáky* (s. 81 „*Csákyho*“, na s. 79 „*Š. Csáka*“, i „*Czákyovcov*“ – kat. s. 225) a pod. Nedôslednosti v uvádzaní mien zapríčinia potom napríklad, že v zozname literatúry je tá istá Špieszova práca (*Remeslo na Slovensku...*, 1972) zaradená omylom dvakrát – abecedne aj pod „*Spiesz*“. Viac pozornosti treba venovať i názvom lokalít: „*v Sátumare*“, „*s Haličom*“, „*vo Vratislavu*“ – pozn. 153, „*z Nového Sanczu*“ – s. 43, či „*Sancu*“ – s. 134, „*z Rezna*“, „*Rostoku*“, „*v Sighiosare*“ – s. 141, i „*Sighosoare*“ – s. 250, a pod., ako i pri preberaní údajov z literatúry: „*krakovskej katedry*“ s. 81, *Wawelskej katedry* s. 121 (= katedrály), či „*kostola sv. Idziego*“ (= sv. Izidora), s. 88, 217, atď. Za povšimnutie stojí napokon i svojvoľné písanie veľkých písmen vo vetách („*... Turecké nebezpečenstvo*“, „*... Spišský prepošť*“

– s. 17, „Slovenskej Národnej Galérie“, „pre Mníchovských jezuitov“ – s. 29, „pôvodom talian“ – s. 17, atď.). Skontrolovať by bolo treba aj odkazy – napr. v pozn. 131 odkaz na s. 189 katalógu (správne s. 194) a pod.

Takéto pripomienky skôr technickej povahy nijako neznižujú hodnotu dizertačnej práce, ktorá po stránke formálnej i obsahovej spĺňa všetky požadované kritériá. Spracovaná je samostatne a na štandardnej odbornej úrovni. Svedčí o serióznej príprave, vynaloženom sústredenom úsilí o preniknutie do problematiky a dokazuje, že Mgr. Chmelinová má všetky predpoklady serióznej vedeckej práce.

Vzhľadom k uvedeným konštatovaniam dizertačnú prácu Mgr. Kataríny Chmelinovej považujem za úspešne zvládnutú a odporúčam prijať ju k obhajobe na dosiahnutie vedeckej kvalifikácie.

Bratislava 1. 10. 2002

**Školiteľský posudok: Katarína Chmelinová, Sakrálna rezba na Spiši z obdobia boltcového ornamentu. Bratislava 2002, 255 s. 141 obr.**

*Prof. PhDr. Mária Pötzlová-Malíková, DrSc.  
Filozofická fakulta Univerzity Komenského v Bratislave – Katedra dejín výtvarného umenia*

Predložená dizertácia je prvou súhrnnou prácou o zachovaných rezbárskych dielach na Spiši z obdobia cca 1620 až 1680, ktoré doteraz nepatrili ku preferovaným objektom výskumu v tejto oblasti. Autorka sa venovala svojej náročnej úlohe s mimoriadnou angažovanosťou, čo pozitívne ovplyvnilo celkovú dobrú úroveň predloženej práce. Okrem dôsledne prevedeného terénneho výskumu a dôkladného vyhodnotenia doterajšej lokálnej literatúry, sa intenzívne sústredila aj na štúdium dostupného, doteraz väčšinou pre túto tému nevyhodnoteného, archívneho materiálu, pomocou ktorého sa jej podarilo vytvoriť pre svoju prácu dostatočne spoľahlivú bázu a spresniť, resp. vyvrátiť mnohé doteraz tradované tvrdenia. Obsiah-

le štúdium odbornej zahraničnej literatúry týkajúcej sa problematiky danej témy jej poskytlo potom dostatočne široký rámec pre interpretáciu jednotlivých diel a ich zaradenie do širších umeleckohistorických súvislostí.

Svoju prácu si po úvodných statiach, venovaných rozboru doterajšieho stavu bádania a návrhu historickej situácie v 17. storočí na Spiši, rozvrhla autorka do dvoch veľkých celkov: do hlavného textu, ktorý sleduje vývoj spišskej rezbárskej tvorby v uvedenom časovom úseku a do katalógu diel podľa jednotlivých lokalít. Zoznam preštudovaných prameňov, tak archívnych ako literárnych a zoznam použitej literatúry (obe v imponujúcom rozsahu) sa dostali medzi tieto dva celky, čo nie je bežný úzus, obvykle sa nachádzajú na konci práce. Tam sa ale dostal veľmi cenný slovník doteraz zistených tvorcov, pôsobiacich v tom čase na Spiši, obohatený o celý rad doteraz neznámych mien. Obrazová príloha, dokumentujúca až na malé výnimky zistené diela, uzatvára potom predloženú prácu.

V hlavnom texte sa autorka sústreďuje spočiatku na detailný rozbor tvorby v miestnych centrách Spiša, pričom zohľadňuje dva aspekty, ktoré sa logicky dopĺňujú: časový a teritoriálny. Na zistených dielach sleduje potom všetky špecifiká tohto protirečivého prechodného obdobia, najmä postupný prechod od vplyvu severského manierizmu ku prejavom raného baroka a kontinuálneho prúdu tradície, alebo ako vedomého návratu.

Spomedzi kapitol venovaných jednotlivým miestnym dielňam považujem za najprínosnejšie kapitoly o činnosti Grossovej dielne v Spišskej Sobote a o tvorbe doteraz neidentifikovaného sochára z Kežmarku, označeného v práci ako „Majster Premenenia“. V prvej z nich sa autorke podarilo vyvrátiť rôzne omyly týkajúce sa známej sochárskej rodiny pôsobiacej v Spišskej Sobote, na základe archívneho bádania spresniť životopisné údaje o jej členoch a presvedčivo pripísať hlavnej postave, Pavlovi Grossovi staršiemu, celý rad diel. Nadpis tejto kapitoly „Sochárska a rezbárska dielňa rodiny Grossovcov zo Spišskej Kapituly“ považujem ale za problematický, pretože pojmy „sochár“ (nem. Bildhauer) a „rezbár“

(nem. Bildschnitzer) sú práve v tomto období identické a v zachovaných archívnych prácach sa často zamieňajú. Autorka vysvetľuje svoje rozlíšenie oboch pojmov tým, že v rámci jednej dielne jestvovala delba práce medzi sochárom, tvorcom figurálnych častí a rezbárom, ktorého úlohou bolo vytvoriť ornamentálne časti diela (s. 98). Delba práce podobného druhu asi v rámci sochárskej dielne skutočne existovala, nie je však zaručené, či tak dôsledne a predovšetkým či sa môže vyjadriť takýmto spôsobom. V odbornej literatúre iných jazykov som sa s takýmto rozlišovaním pomocou oboch pojmov nestretla. Iste správne je naproti tomu autorkine konzekventné rozlišovanie podielu stolára a sochára na vzniku umeleckého diela. V umenovednej slovenskej literatúre totiž dodnes dochádza ku pripisovaniu sochárskych diel stolárom, čo iste nezodpovedalo ich výučbe a bežnej praxi. V súvislosti s problematikou podielu jednotlivých profesií na vzniku jedného diela musím ešte poukázať na dodnes nie jasne vyriešenú otázku, kto bol vlastne autorom celkového návrhu oltárov a ostatného mobiliára. Z vlastného výskumu 18. storočia viem, že to bol v mnohých prípadoch architekt. V spišskej tvorbe 17. storočia sa o takýchto architektoch-navrhovateľoch však nič nevie. Správy k tejto otázke sú doteraz natoľko kusé a kresebný materiál natoľko skromný, že nemôžeme mať autorke práce za zlé, že sa jej nepodarilo túto základnú otázku uspokojivo zodpovedať, podobne ako sa to nepodarilo pred ňou ani iným.

V druhej zo spomínaných kapitol autorka vyzdvihla rezbára pozoruhodnej úrovne, ktorý so svojou dielňou vytvoril sochársku výzdobu hlavného oltára a kazateľnice v hradnej kaplnke v Kežmarku. Do oeuvre tohto doteraz málo známeho umelca zaraďuje autorka aj ďalšie diela nachádzajúce sa v Kežmarku. Domnievam sa, že pri jeho pomerne rozsiahlej zachovanej tvorbe nemôžeme tohto sochára považovať za prišelca, ktorého si Tökölyovci prizvali pravdepodobne z Poľska, aby im vyzdobil kaplnku, ale že musíme predpokladať dlhšie pôsobenie jeho dielne na Spiši.

Podobne ako obe spomínané kapitoly obsahujú aj ostatné venované jednotlivým miestnym okru-

hom celý rad údajov, ktoré spresňujú a obohacujú obraz tvorby v jednotlivých mestách, aj keď je táto často dosiaľ anonymná. Domnievam sa ale, že nebolo celkom šťastné na začiatku práce rozdeliť text venovaný rezbárskej tvorbe v Levoči na dve kapitoly, prvú sústrediť len na Krištofa Kollmitza a do druhej sústrediť všetky ostatné zachované umelecké diela boltcového obdobia, pretože sa tým len vyzdvihuje Kollmitzova dielňa, ktorá bola pre mňa len jednou z viacerých, iste často nemenej kvalitných stolárskych dielní pôsobiacich v meste. Obvyklé zdôrazňovanie jeho pobytu v Levoči v doterajšej literatúre viedlo potom k pokusom pripísať mu ďalšie stolárske (i sochárske) diela na Spiši, ktoré autorka v tejto práci ale právom podrobuje kritike. Musíme sa predbežne uspokojiť s faktom, že jeho jediným doloženým dielom je kazateľnica v levočskom kostole sv. Jakuba, a že tú nevytvoril sám, ale spolu so sochármi Jánom Schmidtom a Pavlom Unterbaumom. O závislosti mesta Levoče „na prizvaných umelcoch tvoriacich plastické diela prekračujúce rámec ornamentálnej výzdoby“ (s. 31) sa dozvedáme v tejto práci len veľmi málo, zrejme tu dominovali stolárske dielne, v rámci ktorých potom pracovali sochári, ktorí podľa doterajších zistení nemali v 17. storočí v Levoči vlastný cech. Mesto samé si ale asi sochárov priamo neprizývalo.

Nie celkom bez problému je tiež rozdelenie popisu zachovanej tvorby v Spišskej Kapitule a state venovanej remeselníckemu centru v Spišskom Podhradí, poddanskej obce Kapituly, do dvoch pomerne malých kapitol a zaradenie celej zachovanej tvorby v okolitých i vzdialenejších obciach, ktorá s týmto centrom evidentne súvisí, do jednej veľkej kapitoly („Ranobarokové zariadenie katolíckych kostolov v okolí Spišskej Kapituly“). Pri hodnotení jednotlivých diel, ktoré vznikli pre prepoštský kostol v Spišskej Kapitule a „prežili“ neskoršie stavebné úpravy, chýba niekedy zdôraznenie ich kvality. Do istej miery sa to týka aj súsošia sv. Martina od Simona Reitera, u ktorého vie autorka poukázať len na jeho nepochybný „revival“ neskorej gotiky, najmä ale zachovaných mortuárií. Súdiac podľa nedostatočných zobrazení môžeme tu predpokladať, že nie-

ktoré majú zrejme kvalitnú rezbársku výzdobu (najmä mortuárium Františka Csákyho), v práci sa ale nič bližšieho o nej nedozvieme. Jedine pozoruhodnému súboru chrámových lavíc z roku 1630 venuje autorka viac pozornosti, ale najmä preto, lebo boli – iste mylne – v literatúre pripísané levočskému stolárovi Krištofovi Kollmitzovi. Pri tejto práci, podobne ako aj u ostatných kvalitnejších diel, ktoré sa z tejto doby zachovali na Spiši, sa autorka nevyhla paušálnemu tvrdeniu (obvyklému v slovenskej umenovede pri hodnotení významnejších diel), že „ide o dielo neznámeho sochára prizvaného špeciálne pre danú objednávku, ktorý po jej ukončení s veľkou pravdepodobnosťou Spiš opustil“. Toto tvrdenie nie je ale – podobne ako ďalšie tohto druhu – v práci ničím konkrétne podložené.

Podľa nasledujúcej kapitoly patrilo umelecké centrum Spišská Kapitula/Spišské Podhradie zrejme medzi najvýznamnejšie na Spiši, pretože v bezprostrednom okolí, ale aj vzdialenejšom Liptove (Liptovská Mara) vznikol celý rad vnútorných zariadení kostolov súvisiacich navzájom, ktoré vďaka za svoj vznik zrejme tej ktorej dielni tohto centra. S ním súvisia aj v osobách objednávateľov, už či to boli Csákyovci, noví dediční páni Spišského hradu alebo miestni farári v blízkej Žehre, Andrej Ondrejko a Daniel Szentmariay, z ktorých sa prvý stal neskôr spišskokapitulským kanonikom a prepoštom v Liptovskej Mare. Tvorba rozoberaná v tejto kapitole je na rozdiel od tvorby v ostatných centrách, v ktorých dlho dominovali evanjelici, určená pre katolíckych veriacich. Duch úspešne postupujúceho katolicizmu bol iste priam popudom pre rozsiahle vnútorné výzdoby týchto kostolných interiérov. Celkove považujem túto kapitolu za veľmi zdarlivú, jediné čo mi v nej chýba je – podľa mňa takmer istá – konkrétna účasť jezuitov na tejto umeleckej ofenzíve. Vieme, že práve táto rehoľa mala v 17. storočí veľký vplyv na vývoj a rozvoj umeleckej tvorby a v Spišskej Kapitule mala už roku 1642 dôležitú rezidenciu. V jednom prípade, na bočnom oltári proroka Daniela v Dúbrave, nájdeme na zachovanom oltári priam sochy zakladateľov tejto reholy, na iných dvoch zase písmená „IHS“, známy jezuitský signet.

V porovnaní s touto dôležitou kapitolou pôsobí ďalšia už len ako málo významný appendix. Autorka v nej krátko pojednáva zachované diela z iných spišských lokalít, ktoré sa nedajú zaradiť do žiadnych väčších súvislostí a nie sú väčšinou veľmi významné. Nepriaznivý dojem torzovitosti vzniká aj tým, že autorka skončila uprostred textu. Hoci obrazový materiál obsahuje 141 čísiel, zastala pri čísle 130 a o ďalších objektoch sa nezmiňuje, hoci ich má v katalógu. Po tejto časti venovanej rozboru jednotlivých lokalít nasledujú v práci viaceré kapitoly, ktoré sumarizujú získané poznatky a zaraďujú umelecký vývoj na Spiši do širších vývojových súvislostí. Zvlášť inštruktívna je časť venovaná rozboru jednotlivých dekoratívnych zložiek diel. Tu je prirodzene záujem sústredený na vznik a vývoj boltcovej ornamentiky. Jasne sa v nej prejavuje autorkina suverénna znalosť histórie boltcového ornamentu v severskom umení 17. storočia, získaná dôkladným štúdiom zahraničnej literatúry a jej nemenej suverénna schopnosť aplikovať tieto znalosti na vývoj na Slovensku. Podobne zdarlivá je aj nasledujúca kapitola venovaná otázkam ikonografie a štýlu. Tu bolo jednou z hlavných autorkiných úloh porovnanie tvorby určenej pre evanjelických alebo katolíckych objednávateľov a to tak po obsahovej ako aj formálnej stránke. V rámci tohto porovnania dospela napr. ku charakteristickému rozdielu v otázke vzťahu oboch konfesií ku gotickej tradícii. Kým u evanjelikov bola táto predovšetkým prejavom domáceho konzervativizmu (survival), nadväzovala katolícka strana, v zmysle Tridentského koncilu, na gotiku oveľa vedomejšie a intenzívnejšie (revival). Ďalšou otázkou, s ktorou sa autorka v tejto časti práce veľmi intenzívne vysporiadavala, bolo popri fenoméne rustikalizácie najmä pomerne dlhé prežívanie manierizmu (až do polovice 17. storočia) a postupný prechod k ranému baroku. Na s. 120 došlo pritom k istej protirečivej formulácii: autorka na jednej strane zdôrazňuje tento pomalý prechod, na druhej strane ale zase tvrdí, že boltec sa „pomerne rýchlo vymanil z prevahy prvkov severského manierizmu.“ V súvisí s tým hovorí autorka doslova o „boltcovom štýle“, nemá však pres-

nejšie vymedzenie pojmu štýl v súvislosti s týmto ornamentálnym prejavom a jeho odlišenie od tradičných nadradených štýlových charakteristík, ako je manierizmus a barok. Záverečná kapitola práce sa venuje otázke vplyvov na spišskú tvorbu z obdobia boltcovej ornamentiky. Okrem tradične citovaných súvislostí s Nemeckom, najmä Saskom, zdôrazňuje autorka aj vplyv Malopoľska a Sliezska, ktorým sa v doterajšej literatúre dosiaľ venovalo málo pozornosti. Nasleduje náčrt vplyvu Spiša na okolité slovenské regióny, Liptov, Oravu a najmä Gemer a súvislostí so vzdialenejšími oblasťami, ako je napr. Sedmohradsko. Posledné vety sú potom venované objektívnemu zhodnoteniu východiskovej situácie a prínosu vlastnej práce.

Ako som už na začiatku uviedla, dopĺňa prácu obsahy katalóg všetkých zistených objektov, usporiadaných podľa obcí v abecednom poriadku. Katalóg obsahuje všetky zistiteľné technické údaje, prepisy nápisov (niekedy aj so slovenským prekladom), odkazy na pramene a literatúru, a pomerne obsiahly popis jednotlivých objektov. Niektoré z citovaných diel do katalógu evidentne nepatria. Sú to tie, ktoré nemôžeme zaradiť medzi diela s boltcovou ornamentikou, ktoré patria alebo do predchádzajúceho obdobia (napr. obr. č. 62, 128) alebo ich treba zaradiť až do neskoršej doby, v ktorej už dominuje akant (napr. obr. č. 50, 60). Ich spomenutie v hlavnom texte je možné a väčšinou aj opodstatnené, nie však zaradenie do katalógu, ktorý je venovaný dielam boltcového obdobia na Spiši. V jednotlivých popisoch sú chyby a nedôslednosti, týkajúce sa napr., prepisov mien (pozri napr. epitaf Fides Girschnerovej, rodenej Rügnerovej v Levoči, kde je jej dievčenské meno na tej istej strane citované v troch odlišných podobách), neúplnej citácie literatúry a nedôsledným popisom stavu, v ktorom sa dielo nachádza. Mám na mysli najmä dva epitafy z kostola sv. Jakuba v Levoči (obr. č. 45 a 46), u ktorých je na prvý pohľad jasné, že sa zachovali len v torzovitom stave. O tom ale v predloženej práci chýba akákoľvek zmienka. Najpodstatnejšou chybou koncepcie katalógu je však okolnosť, že popisy objektov

opakujú popisy v hlavnom texte a to veľmi často až doslovne. Podľa môjho názoru mala autorka zachovať katalóg diel v takom stave, ako sa nachádza, dokonca ho snáď ešte rozšíriť a poďrobiť prísnej revízií, v hlavnom texte sa ale sústrediť na všeobecné kapitoly a nevenovať sa opäť jednotlivostiam. Celkove sa mi zdá, že autorka túto konečnú korektúru podcenila alebo už nemala na ňu dostatok síl, lebo len tak si môžem vysvetliť tiež výskyt viacerých hrubiek, ktoré do takejto práce už skutočne nepatria!

Obrazová príloha svedčí o tom, s akými ťažkosťami musela autorka zápasit, aby sa jej podarilo ju zostaviť v tej úplnosti, v akej ju prezentuje. Napriek tomu si myslím, že by nebolo bývalo od veci zreprodukovať aj niektoré zahraničné diela, s ktorými autorka spišské práce porovnáva. Okrem toho chýbajú tu detaily diel, ktoré by pomohli presvedčiť čitateľa o správnosti autorkou predpokladaných súvislostí.

Som presvedčená, že autorka sa neuspokojí s dosiahnutou úrovňou predloženej práce, doplní ju a vykoná potrebné korektúry. Po patričných úpravách bude sa jej text potom iste môcť zaradiť medzi diela základného významu o barokovom umení na Slovensku, a vyjde dúfam aj v knižnej podobe. Aj v jej dnešnej podobe je to ale už práca celkove veľmi objavná a záslužná, a preto ju odporúčam k obhajobe.

Mníchov 17. 4. 2002

#### Stanovisko Mgr. Kataríny Chmelinovej k oponentským posudkom

Vážená komisia, pani školiteľka, páni oponenti, dovoľte mi v prvom rade poďakovať za všetky posudky mnou predloženej dizertačnej práce. Jej jednotné kladné prijatie bolo pre mňa skutočne príjemným poznaním. V jednotlivých posudkoch odzneli samozrejme okrem podnetných postrehov poukazujúcich na ďalšie možnosti spracovania a nazerania na danú problematiku aj otázky či pripomienky, na ktoré by som rada odpovedala.

Podľa miery závažnosti ich možno rozdeliť do 3 hlavných okruhov:

1. *zásadné pripomienky týkajúce sa vymedzenia témy, terminológie a metodiky práce.*

2. *pripomienky, ktoré ako Mgr. J. Medvecký, CSc. v posudku uviedol, z meritórneho hľadiska nie sú podstatné, no treba im venovať pozornosť.*

3. *pripomienky a odporúčania technického charakteru (redakcia a časť úpravy textu, chyby v prepisoch z nepozornosti a pod.).*

K poslednej skupine upozornení na isté formálne nedostatky práce niet v zásade čo dodať, okrem toho, že ma ich prítomnosť mrzí. V prevažnej miere sú to chyby, ktoré vznikli v dôsledku krátkeho času na záverečnú úpravu práce. Pri jej predstavení som už ozrejmla čím bola táto situácia zapríčinená. Uvedených nedostatkov som si plne vedomá a v ďalšej práci sa ich budem snažiť vyvarovať. Jediné čo k tomu môžem ešte povedať je, že väčšina týchto chýb bola z textu práce už odstránená, keďže ako som už uviedla, nepovažujem danú tému a bádanie s ňou spojené za ukončené a naďalej sa jej venujem.

Pokiaľ ide o zásadné pripomienky týkajúce sa vymedzenia témy, časti terminológie a metodiky práce, väčšina z nich odznela v posudku Prof. PhDr. I. Rusinu, CSc. Hlavná kritika sa týkala použitia dekoratívneho výzdobného systému ako kritéria členenia, keďže podľa oponenta toto formalistické členenie neumožňuje analyzovať širší kultúrny kontext a nelogicky oddeľuje skupiny diel, ktoré k sebe bytostne patria (napr. rezba, literatúra, poézia, kázne...). Vymedzenie môjho záujmu na diela zdobené boltcom vplyvulo z dvoch podmienok – jednak sa bádanie zaoberalo rezbou – t.j. prevažne prácami na pomedzí vysokého umenia a umeleckého remesla a potom išlo o skupinu diel, kde práve ornament bol tou zložkou, ktorá prinášala inováciu na rozdiel od konzervatívnej figurálnej rezby a rovnako pomerne dlho prežívajúcej staršej typológie. Navyše práve boltce bol prvkom dominujúcim pomerne uzavretej skupine prác, ktorá sa stala predmetom môjho bádateľského záujmu (v sledovanej dobe sú boltcové rezby okrem už spracovaných diel v kameni jediným zachovaným sochárskym vý-

tvárnym prejavom). Domnievam sa, že označenie „boltcová rezba“ stručne, jasne a presne vymedzilo rozsah práce vrátane tvorby poslednej tretiny storočia, kde už dochádza k jej prelínaniu sa s akantovými dielami (spracované – H. Baranyay). Samozrejme uznávam, že takéto formalistické hľadisko nemožno zvoliť pre syntetickú prácu analyzujúcu aj širší kultúrny kontext tvorby – podobná syntéza, ale nebola mojím cieľom a v danej etape výskumu i v určenom časovom horizonte by ju ani nebolo možné realizovať. Keďže u väčšiny sledovaných pamiatok chýbalo čo i len základné umelecko-historické spracovanie, bolo mojím cieľom sumarizovať vierohodné základné údaje o doposiaľ nespracovanom sochárskom prejave danej doby, určiť možné autorské okruhy a vývojové línie s naznačením širšieho kontextu danej tvorby a ďalších možností výskumu. Snažila som sa doplniť bázu poznatkov o výtvarnom prejave spišského regiónu, popri už spracovanom sochárstve v kameni a drevorezbe poslednej tretiny storočia tak, aby bolo možné v následnom bádani vytvoriť spomínanú syntézu. Pre túto etapu výskumu považujem zvolené formalistické vymedzenie témy nielen za možné, ale aj vhodné. To platí aj pre pripomienku o materiálovom vymedzení práce brániacom spoľahlivým definitívnym záverom.

Časové vymedzenie práce „približne 1620–1680“ vychádza z prijatej a v našom odbore dnes používanej Forssmanovej chronológie označujúcej dobu od objavenia sa boltca po vyčerpanie sa tohto dekoratívneho systému a jeho nahradenie akantovým štýlom. Po preskúmaní spišského materiálu síce v príslušnej kapitole poukazujem na používanie tohto typu ornamentiky aj na niektorých málopočetných dielach z posledných dvoch desaťročí 17. storočia avšak so zdôraznením, že ide už len o doznievanie štýlu v retardovanej podobe, ktorý už v súdobom rezbárstve nie je dominantný a je bez ďalšieho vplyvu. Poukazujem tiež na to, že po roku 1700 v danej lokalite nenachádzame pamiatky ani zmienky o dielach s boltcovou dekoráciou. Treba tiež podotknúť, že práce využívajúce boltcový systém výzdoby vznikali po roku 1680 rovnako ojedinele a neraz s niž-

šou kvalitou aj v iných častiach Európy vrátane západnej časti Rakúska a nielen v drevorezbe (napr. aj v nobilitačných listinách). Napriek tomu sa aj v prácach venujúcich sa ornamentu (Forssman, Rollová a pod.) naďalej prijíma za hlavný medzník rok 1680, kedy vyčerpaný boltcový motív ustrnul v akoby zoschnutej forme (častejšie sa prikláňajúcej k vegetabilným prvkom) a pohyb jeho hmoty sa koncentroval do obrysových línií, čím vytvoril predpoklad pre prechod k akantu.

V jednom z posudkov zaznela aj otázka, či nie je logickejšie hľadať korene našich boltcových mobiliárov v okolí Viedne, keďže juhomoravský boltce je spočiatku zjavne viedenského pôvodu. Ranobarokové chrámové mobiliáre zo západného Slovenska, ktoré sú zachované v menšom počte než v severovýchodných častiach krajiny, sa však vzťahujú k viedenskej súdobej tvorbe len čiastočne. Jedná sa najmä o zariadenie trnavského Univerzitného kostola. Keď však porovnáme tunajší hlavný oltár (1640) napr. s oltármi zo Skalice, Nového Mesta nad Váhom, ale aj so študovanými spišskými dielami vidíme, že sa od nich líši nielen svojou monumentalitou, ale aj typom použitej dekorácie. Jej autori, podobne ako vtedajší tvorcovia viedenského okruhu ovplyvneného talianskym umením, neinklinovali ani v rezbárskej produkcii k bohatej, plastickej a výrazne boltcovej výzdobe. Preferovali skôr bohatú no jasnejšie na plochu viazanú ornamentiku s početnými vegetabilnými prvkami, ktorej podiel sa postupe zmenšoval v prospech zdôraznenia architektonického členenia diel. Až od 60. rokov 17. storočia sa v tejto oblasti Rakúska stretávame s boltcovou ornamentikou častejšie (Hohe Salve 1666, Mils 1667, Maria Taferl 1668). V rámci Rakúska však jeho západná časť spolu s južným Nemeckom predstavuje v sledovanej dobe významné rezbárske centrum (Degler, Zürn, Schwantaler, Guggenbichler), z ktorého sa šírili vzory pre mnohé boltcové mobiliáre stredoeurópskych chrámov (oltár sv. Ulricha a Afry z Augsburgu 1604 – 6, kláštora v Überlingen 1616, ale aj jednopodlažné variácie s nadstavcom – Buxheim 1631 či napr. oltár st. Georgen a. d. Mattig 1645). Tunajšia tvorba preukázateľne vplývala aj na ob-

last južných Čiech (napr. oltár z Vyšného Brodu). Pokiaľ ide o zachovaný drevený sakrálny mobiliár zo 17. storočia na Morave, mala som možnosť študovať ho v origináli a z časti z fotodokumentácie pamiatkového ústavu v Brne. Skutočne odkazuje výstavbou i triezvou výzdobou skôr na viedenský okruh. No zachované nerealizované návrhy (napr. Náměšt nad Oslavou 1652, Krsek 1996) potvrdzujú aj vplyv juhonemeckej oblasti. A práve ten sa ukázal, pri diplomovej práci venovanej skalickým cechovým oltárom zo 17. storočia, ako najpravdepodobnejší pri formovaní podoby tunajších bohato boltcom zdobených oltárov. Tento názor podporuje aj reálna existencia južnej obchodnej trasy, vedúcej zo západného Slovenska práve cez Skalicu, juh Moravy až do južného Nemecka, ktorá zabezpečovala aj kontakt kultúrny. Severné oblasti Slovenska boli, ako som v práci viackrát uviedla, naopak ovplyvnené bohatou umeleckou produkciou Poľska.

Pokiaľ ide o pripomienku bežného používania bielo zlatej polychromie, označenej v práci za jeden z charakteristických znakov spišskej rezby protestantského okruhu, v interiéroch palladiánskych stavieb protobaroka a raného baroka v 1. polovici 17. storočia či v štuke severotalianskych tvorcov, je treba uviesť, že v študovanej oblasti sa s jej používaním v inom výtvarnom prejave stretáme len výnimočne. V spišských rezbárskych prácach protestantského okruhu sú ňou naopak zámerné a opakovane pokrývané rozsiahle plochy. Podnetné je však poukázanie na možnosť vplyvu štukatérskych prác, ktoré svojou plasticitou mohli urýchliť prijatie plnšieho boltcového ornamentu. Táto problematika by si iste zaslúžila samostatnú štúdiu, aj keď tu samozrejme nemožno hovoriť o nejakom priamom preberaní motívu (I. Schemper – dizertácia Gratz 1983 o štukových dekoráciách 17. storočia vo Viedenskej oblasti, katalóg výstavy Linzer Stukkateur, Linz 1973, a. i.). Do úvahy tiež treba vziať fakt, že okolo polovice 17. storočia dospievajú k bohatším a plnším formám aj autori ornamentálnych predlôh severu vydávaných v Norimbergu (Unteuch a. i.). Prof. PhDr. J. Kroupa, CSc. poukázal tiež na potrebu výraznejšieho oddelenia protobarokovej fázy

od raného baroka. V príslušnej kapitole venovanej boltcovému ornamentu člením vývoj študovanej boltcovej rezby na 3 etapy:

1. druhá štvrtina 17. storočia – v duchu vynaňovania sa z vplyvu severského manierizmu a tzv. protobaroková fáza s poukázaním na historický (ekonomická kríza, povstanie) a v súvislosti s tým aj materiálový predel v závere 30. – 40. rokov.

2. tretia štvrtina 17. storočia vrátane 70. rokov – vrchol, raný barok citeľný vo zväčšenom objeme, vyjasnení vzťahu ornamentu a architektúry, ako aj v zmene a ustálení typológie i zaradení do nej atektonických dynamickejších foriem.

3. posledné dve desaťročia 17. storočia – doznievanie, retardované podoby, bez vplyvu – dominantná pozícia akantu.

Toto členenie s jasným vymedzením ranobarokovej fázy sa samozrejme premieta do celej práce. Uznávam však, že v danom prípade bolo možné použiť dôraznejšie formulácie. V rovnakom oponentskom posudku odznel aj poukaz na možné riziká aplikovania tradičného štýlovo vývojového spôsobu členenia, ktorý málo diferencuje kvalitu. Uvedeného nedostatku som si bola vedomá a v práci som sa ho snažila prekonať vyzdvihnutím a poukázaním na kvalitu i význam konkrétnych diel tak v materiálových kapitolách, ako aj v záverečnom hodnotení spišskej rezby.

Prof. I. Rusina sa vo svojom posudku tiež pozastavil nad označením sakrálna rezba, pod ktoré sú zaradené aj epitafy a mortuária, ako predmety profánnej ikonografie. Súhlasím s tým, že výber tohto označenia pre študovaný materiál nie je celkom presný, no v rámci slovenskej umelecko-historickej terminológie je zrejme najvhodnejší. V úvode práce som preto bližšie špecifikovala vymedzenie jej záujmu na drevený kostolný mobiliár – sakrálny z hľadiska jeho priestorového určenia nie ikonografie. Zároveň by som chcela poznamenať, že v uvedených prípadoch nejde výlučne o profánnu ikonografiu, ale prevažne o jej spojenie s ikonografiou sakrálnou. Navyiac u epitafov, ktorých hlavným cieľom bolo uzmiernenie s Bohom, je postava zosnulého vo vzťahu k podielu náboženských námetov v submisívnej pozícii v porovnaní s jeho prezentáciou na mor-

tuárii. Termín sakrálna rezba, doplnený navyiac v úvode práce o bližšiu špecifikáciu študovaného materiálu, sa javí ako najvhodnejší aj vo vzťahu k iným možným označeniam materiálu, ktorý bol predmetom tejto dizertačnej práce. V prípade zvolenia pojmu rezbárska tvorba, by bolo potrebné zaradiť do práce aj všetky umelecko-remeselné predmety zodpovedajúce danému označeniu, akými sú napr. skrine, truhlice, svietniky, lustre či rámy zrkadiel. Tým by ale neúmerne narástol študijný materiál, a naopak v prípade ich nezariadenia by sme opäť stáli pred problémom nedostatku presného označenia. Ďalšou možnosťou bolo vymenovať v názve či podnázve práce všetky typy študovaných diel, čím by sa síce dosiahlo presné vymedzenie materiálu, avšak na úkor prehľadnosti.

Priznávam, že najproblematickejšou časťou práce bolo štýlové zhodnotenie materiálu v mnohom spôsobené aj nejednoznačnou terminológiou, keďže samotný pojem štýl má viacero významov (napr. dominantný dobový, miestny, autorský). Orientácia v nich nie je celkom jednoduchá, dodnes sa o tom čo je to štýl – pojem, na ktorom je založená identita dejepisu umenia – vedú medzi historikmi a teoretikmi umenia spory (prehľadne ich zmapoval Bakoš – 1983 Romboid, vydané aj 2000). V umeleckej tvorbe 17. storočia charakteristickej štýlovou pluralitou je táto orientácia s presným postihnutím vzťahov medzi štýlmi a umeleckými smermi o to zložitejšia. V školiteľskom posudku Prof. PhDr. M. Pötzl-Malíkovej, DrSc. zaznela otázka v akom vzťahu je používaný pojem boltcový štýl k dobovo dominantnému štýlu baroka. Označenie boltcový štýl preberám zo zaužívanej terminológie vzťahujúcej sa na ornament a umelecké remeslo, kde sa tzv. *Ohrmuschelstil* (napr. Forssman) používa v zmysle štýlu dekoratívneho, teda ako jedna z foriem ďalšieho jemnejšieho členenie dobového slohu. V rámci štýlovej identifikácie spišskej sakrálny rezby uvedeného obdobia navrhujem v práci pojmom „boltcový štýl“ nahradiť pomocný termín „zmiešaný“ štýl, keďže presnejšie definuje označovaný okruh diel. Charakter boltcových rezieb je určovaný dominantným ornamentom, obmedzenou ty-

pológiou, konzervatívnou rezbou a zahŕňa v rôznom podiele aj charakteristickú prítomnosť renesančných, manieristických či historizujúcich prvkov vystupujúcich tu v rámci baroka vo forme istých módo. Hierarchia štýlového členenia študovanej rezby tak vedie v línii – barok – raný barok – boltcová (príp. akantová) rezba či štýl, v rámci ktorého možno rozlíšiť v rôznej miere viacero spôsobov či módo, avšak ani jeden z nich nie je v dominantnej pozícii. V zásade mi bol pri tomto členení oporou Bialostockého model, ktorý priznáva tvorbu vývinotvorného štýlu umeleckému centru/-ám, v rámci ktorého prijíma nie len chronologické členenie, ale aj isté módy. Zároveň však priznáva niektoré špecifické črty a hodnoty perifériám (konzervativizmus, silná väzba na tradíciu...) a snaží sa o diferenciáciu medzi typmi okrajových oblastí. V prípade študovaného Spiša ide tak síce v stredoeurópskom kontexte o konzervatívnu perifériu, nie však pasívnu, ale pôsobiacu ako dôležité lokálne centrum s preukázaným vplyvom nie len na okolité regióny dnešného Slovenska, ale napríklad aj na Sedmohradsko.

Do druhej skupiny pripomienok, podnetov a odporúčaní, ktoré odzneli v jednotlivých posudkoch patrí o. i. vymedzenie pojmov sochár, rezbár, stolár a otázka, kto bol autorom celkového návrhu diela. Uvedená problematika sa netýka len mojej dizertačnej práce, ale všeobecne bádania v danej oblasti. V dizertačnej práci som sa pokúsila uvedené otázky podľa možností zodpovedať, musím však konštatovať, že v rámci zachovaného spišského materiálu a prameňov nebolo možné túto problematiku s konečnou platnosťou uspokojivo uzavrieť. Je možné predpokladať, že autorom celkového návrhu diela, bola vo väčšine prípadov zrejme v súčinnosti s donátorom osoba, ktorá získala objednávku – levočská kazateľnica – stolár K. Kollmitz, pôvodný spišskosobotský organ – sochár Pavol Gross st., návrh organu pre Slovenský kostol v Bardejove – organár B. Fromm. Čo sa týka upozornenia Mgr. J. Medveckého, že zamieňanie označení stolár a sochár bolo v dobových prameňoch bežné, musím napriek osobnej skúsenosti s týmto problémom v inom

materiáli dodať, že študované spišské pramene nezvyčajne striktné dodržiavajú označenie sochár či sochársky učen u známych predstaviteľov tejto profesie ako napr. Schmidt či Gross starší a mladší. Problematické je toto odlišenie u neznámych majstrov len na základe zachovaných diel. Ich povaha totiž často neumožňuje stanoviť presnú hranicu medzi umením a remeslom. Navyiac vtedajší sochári sa zrejme nevyhýbali ani prácam remeselného charakteru (napr. P. Gross st. – výzdoba organu zo Spišskej Belej).

S pramenným materiálom súvisí aj ďalšia pripomienka vzťahujúca sa na miesto pôvodu A. Hertela – konkrétne *Neußo*. V našej odbornej literatúre sa zaužíval prepis „Neuss“ ako skomolenina Neysee t. j. sliezskej Nysy (Horváth 1978, z Baranyay 1975, s. 416-17). Vo svojej práci (s. 124, pozn. 32) uvádzam možnosť iného prepisu – ako Neusohl čiže Banská Bystrica, keďže názov tohto mesta sa v dobových prameňoch často objavuje v skrátenej forme Neußo. Tá je bezpochyby veľmi blízka označeniu mesta, z ktorého Hertel prišiel do Levoče. Pravdepodobnejšiu možnosť uvedeného prepisu potvrdili aj konzultácie a archivármi (Prof. Chalupecký, PhDr. Žifčák, PhDr. Kolárova, PhDr. Ragač). Bohužiaľ rovnako ako u Nysy ani v prípade Banskej Bystrice sa mi zatiaľ nepodarilo nájsť iný doklad potvrdzujúci tunajšie pôsobenie A. Hertela. To je aj dôvod prečo túto možnosť prepisu uvádzam len v poznámke. Na okraj by som ešte rada poznamenala, že pri záznamoch tohto druhu sa neuvádzalo vždy miesto pôvodu tej ktorej osoby, ale miesto z ktorého prišla. Tak napríklad bratia Kollmitzovci sú v Levoči zapísaní ako Krištof z Olomouca a Juraj zo sliezskeho Muhranu. Navyiac literatúra nemusí vždy ponúkať presné informácie – tak sa napríklad u nás udomácnilo tvrdenie, že Schmidtova sťažnosť Levoči prišla už zo zahraničia (Horváth 1978), no samotný originál sťažnosti, o ktorú sa tvrdenie opiera, ani iný známy pramenný materiál to nemôže potvrdiť.

Kapitola o podmienkach vývoja umeleckej tvorby na Spiši v sledovanom období bola v jednom z posudkov označená ako dostačujúca s dodatkom, že by ju bolo možné rozšíriť. S tým samo-

zrejme súhlasím, no v istej fáze sa bolo potrebné vzhľadom na cieľ dizertačnej práce koncentrovat na jej samotnú umeleckohistorickú časť. Okrem uvedenej doplňujúcej literatúry (Trajdosz, Samsonowicz, Havran) na tému histórie či cirkevného života na Spiši by bolo možné napríklad rozšíriť uvedenú pasáž dizertačnej práce aj o poznatky z neskôr publikovaných prác (napr. referáty z konferencie Terra Scepusiensis jeseň 2002, Marcinowska, Trajdosz, Žifčák, Kurtyk a pod.). Rada by som podotkla, že posledné obsahové zmeny v predloženej dizertačnej práci bolo možné robiť v decembri 2001. Viaceré z odporúčených titulov vyšli síce s vročením 2000, reálne však až v roku 2001. S časťou z nich som sa po uvedenom termíne oboznámila a sú nesporne zaujímavé na pochopenie a dokreslenie podmienok vývoja miestnej umeleckej tvorby. Nestretla som sa v nich však s informáciami, ktoré by závažným spôsobom zmenili obraz týchto podmienok, ktorý som načrtla v uvedenej kapitole.

V posudkoch bolo tiež kritizované nezaradenie niektorých prác zo zbierok Východoslovenského múzea, Historického múzea SNM či Maďarskej národnej galérie, ako aj zohľadnenie len niektorých diel z okolia Spiša. Časť tejto otázky bola zodpovedaná už pri predstavení mojej dizertačnej práce, kedy som poukázala na to, že niektoré depozity a to nielen štátne, ale v istej miere i cirkevné mi neboli prístupné (napriek tomu len katalóg práce obsahuje viac než sto hesiel o dielach z 34 lokalít). V predloženej práci viackrát uvádzam, že môj záujem sa koncentroval na tvorbu zachovanú na území spišskej župy a záujem o diela z okolitých oblastí zo spišských dielní sa odvíjal od snahy preukázať vplyv Spiša ako lokálneho centra a zaradiť jeho tvorbu do kontextu strednej Európy. Z uvedeného zamerania vyplýva aj následný menší priestor venovaný k nim sa viažucemu pramennému výskumu. Jeho podiel zodpovedá ich významu a úlohe v práci s ohľadom na určený časový limit pre jej ukončenie. Predložená dizertačná práca si nenárokovala byť súborom všetkých známych či možných prác spišských sochárskych dielní, kde by bolo nevyhnutné zahrnúť napríklad aj diela zo Sedmohrad-

ska či Malopoľska. Domnievam sa, že to v práci daného typu ani nebolo možné. Naopak zvolenú skupinu diel spišských tvorcov z lokalít za hranicami vtedajšej spišskej župy som vzhľadom na cieľ považovala za dostatočnú a okrem potvrdenia lokálneho centra ňou poukazujem na možnosti ďalšieho výskumu v tejto oblasti.

Čo sa týka upozornenia na potrebu venovať väčšiu pozornosť podielu jezuitov na vznik študovaných spišských chrámových mobiliárov. Bohužiaľ tu musím konštatovať, že v súčasnosti nie sú známe žiadne ďalšie konkrétne informácie o ich priamom vzťahu k vzniku spomínaných zariadení, hoci ako som sa zmienila už v práci, ich ikonografia jasne poukazuje na pôsobenie tohto rádu na Spiši. Nadalej sa tomuto problému venujem a snáď sa mi ho v krátkej dobe podarí uspokojivo zodpovedať. Podobne ako pôsobenie jezuitov na umeleckú tvorbu Spiša si aj dlho prehliadaná otázka prejavov historizmu v tunajšej rezbe v oboch jeho polohách – survival i revival – vyžiada ďalšie štúdium.

V jednom z posudkov odznel tiež návrh na predĺženie obdobia pôsobenia majstra Premennia na Spiši. Na podobné tvrdenie však zatiaľ nemáme reálny dôvod. Obe jeho známe kežmarské realizácie pochádzajú z 50. rokov 17. storočia. Potom žiaľ nemáme nijaký pramenný doklad potvrdzujúci autorovo ďalšie pôsobenie, rovnako ako už na Spiši nenachádzame ani príbuzné diela. Spomínané realizácie v Liptove a v Spišskom Hrhove potvrdzujú evidentne už len prevzatie motívu a nie pôsobenie toho istého majstra. Samozrejme, že treba brať do úvahy naše obmedzenie zachovaným pamiatkovým a pramenným fondom.

Z doplňujúcich poznámok skôr technického charakteru, by som rada odpovedala ešte na otázku Prof. Kroupu týkajúcu sa vzťahu používaných pojmov zemepanský a vrchnostenský. Vo svojej práci v tomto prípade narábam s terminológiou zavedenou historikmi na Slovensku, ktorá oba pojmy používa ako významové synonymá (bez postihnutia odtieňa právneho rozdielu ako v češtine). Táto terminológia dodnes nie je celkom presne ujasnená. Neprisluchovalo mi však tento prob-

lém riešiť a s uvedenými pojmami narábam ako so zaužívanou prebratou terminológiou iného odboru. Vďaka tejto pripomienke a vzhľadom na to, že na slovenskú stranu uvedený spôsob použitia oboch termínov nepôsobil rušivo sa však ukazuje, že je limitovaná rovnakým historickým zázemím. V ďalšej práci sa pokúsím tomuto problému vyhnúť presnou špecifikáciou významov sporných pojmov. Podobným problémom je narábanie s pojmami Horné Uhorsko a Slovensko (vysvetlené v úvode práce). Problematické pojmy sú však v historickej terminológii viaceré. Napríklad aj označenie Habsburská monarchia nie je z hľadiska štátneho usporiadania presným termínom, napriek tomu sa stále používa ako vhodný pomocný termín.

Pokiaľ ide o podnet na väčšie sústredenie sa na dejiny samotného Spiša – ten samozrejme prijímam – musím len poznamenať, že poznanie faktov relevantných pre umeleckohistorické bádanie je zatiaľ značne obmedzené výsledkami samotných historických výskumov v tejto oblasti. Uvedená pripomienka bola spojená s otázkou, čo znamenal záloh časti územia Poľsku pre spišskú umeleckú tvorbu. Ako odznelo v práci, pre prí-

slušnú časť Spiša to predstavovalo samozrejme posilnenie ekonomických i kultúrnych väzieb s Poľskom, zvýšil sa jeho vplyv na danú oblasť, ďalej tu došlo ku skoršiemu návratu ku katolicizmu a záloh znamenal tiež istú ochranu pred stavovskými protihabsburskými povstaniami. Nadalej je však táto problematika z historického hľadiska nedostatočne prebádaná, čo potvrdili aj závery nedávnej konferencie s názvom Terra Scepusiensis (Levoča 2002).

V oponentských i v školiteľskom posudku mojej dizertačnej práce odznelo okrem kritických pripomienok viaceré podnetných postrehov, ktoré len potvrdzujú, že umelecká produkcia 17. storočia u nás je nesmierne zaujímavou avšak stále málo prebádanou oblasťou, ktorá poskytuje bádateľom široké možnosti výskumu a s novými zisteniami naďalej odhaľuje aj cesty, po ktorých sa ešte bude treba vydať. V obhajobe som sa snažila odpovedať na všetky kritické poznámky i odporúčania z posudkov. Ďakujem za Vašu pozornosť a pokiaľ som niektorú z dôležitých pripomienok opomenula, nedostatočne zodpovedala, prípadne moja odpoveď vyvolala ďalšie otázky, rada vám na ne odpoviem v diskusii.

AUTORI:

**James Elkins**, The School of The Art Institute of Chicago, 111 S. Michigan Avenue, 60603-6110  
Chicago (IL) USA, jelkins@artic.edu

**Katarína Chmelinová**, Katedra dejín výtvarného umenia FiF UK, Gondova 2, 811 05 Bratislava

**Jiří Kroupa**, Filozofická fakulta Masarykovy univerzity v Brně, Arne Nováka 1, 660 88 Brno,  
kroupa@phil.muni.cz

**Jozef Medvecký**, Ústav dejín umenia SAV, Dúbravská cesta 9, 841 04 Bratislava, dejumed@savba.sk

**Mária Pötzl-Malíková**, Katedra dejín výtvarného umenia FiF UK, Gondova 2, 811 05 Bratislava  
poetzlma@aol.com

**Ivan Rusina**, Vysoká škola výtvarných umení v Bratislave, Hviezdoslavovo nám. 18, 814 37 Bratislava,  
teoria@vsvu.sk

**Ingrid Vávrová-Štibraná**, Katedra dejín výtvarného umenia FH TU, Hornopotočná 23, 918 43 Trnava,  
ingridstibrana@zoznam.sk