

ars

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

71 — 092 — 66 09/3 — 403-30 Kčs 30,—

ars

umeleckohistorická revue slovenskej akadémie vied

1967 * 2



I

- Ladislav Saučin** K otázke pôvodu jánošíkovských zobrazení v ľudo-
vom výtvarnom umení 3
La question de l'origine des figurines de Jánošík
dans l'art populaire
К вопросу происхождения изображений Яношика
в народном изобразительном искусстве
Zur Frage des Ursprungs der Jánošík-Darstellun-
gen in der Volkskunst

- Eduard Toran** Beitrag zur Erforschung der Architektur der zweien-
ten Hälfte des 19. Jahrhunderts in der Slowakei 13
Príspevok k výskumu architektúry druhej polovice
19. storočia na Slovensku
Contribution à la recherche de l'architecture en
Slovaquie dans la deuxième moitié du 19ème siècle
К исследованию архитектуры второй половины 19
века в Словакии

- Anna Petrová-Pleskotová** K životu a dielu maliara Jána Jakuba Stundera 35
La vie et l'oeuvre du peintre Ján Jakub Stunder
О жизни и творчестве художника Яна Якуба Штундер
Über Leben und Werk des Malers Ján Jakub
Stunder

- Ewa Trajdos, Varšava** Deux contributions aux relations artistiques entre
la Pologne et la Slovaquie à la fin du moyen âge 69
Dva príspevky k umeleckým vzťahom Polska a
Slovenska na konci stredoveku
Две статьи к взаимоотношениям Польши и Словакии
в области искусства в конце средних веков
Zwei Beiträge zu den Kunstbeziehungen zwischen
Polen und der Slowakei am Ausgang des Mittel-
alters

II

- Marian Váross** Povaha dejín umenia ako vedy 101
La nature de l'histoire des arts comme science
Характер истории искусства как науки
Das Wesen der Kunstgeschichte als Wissenschaft

| | | |
|-----------------------------------|---|-----|
| Ladislav Saučin | Súčasné francúzske maliarstvo v Bratislave La peinture française contemporaine à Bratislava Современная французская живопись в Братиславе Moderne französische Malerei in Bratislava | 119 |
| III | | |
| Jiří Kostka—Albert Leixner | Renesančné priečelie na Nálepkovej ulici v Bratislave Le frontispice de l'époque de la Renaissance dans la rue Nálepkova à Bratislava Бронтон времени Эпохи Возрождения на ул. Налепки в Братиславе Die Renaissance-Fassade auf der Nálepkagasse in Bratislava | 147 |
| Jaroslav Bureš | Postup stavby minoritského kostola v Levoči Eglise des Frères mineurs à Levoča. Etapes de la construction Костел миноритов в Левоче. Этапы постройки. Der Bauverlauf der Minoriten-Kirche in Levoča | 152 |
| Libuša Cidlinská | Ecce homo zo zbierok Slovenskej národnej galérie Ecce homo dans les collections de la Pinacothèque nationale slovaque Ecce homo из коллекций Словацкой национальной галереи Das Ecce homo aus der Sammlung der Slowakischen Nationalgallerie | 159 |
| Eugen Sabol | Poznámka k životopisu Kolomana Sokola Notice sur la bibliographie de Koloman Sokol Заметка к жизнеописанию Коломана Сокола Eine Bemerkung zur Lebensgeschichte des Koloman Sokol | 164 |

a r s

umeleckohistorická revue Slovenskej akadémie vied 1967 • 2, ročník I.

hlavný redaktor dr. Marian Váross, DrSc., člen korešpondent SAV, výkonný redaktor Leo Kohút, CSs. *redakčná rada*: doc. dr. Alžbeta Güntherová, dr. Jiří Kostka, ing. Ivan Kuhn, CSc., dr. Anna Petrová, CSc., dr. Ladislav Saučin, CSc., dr. Karol Vaculík, CSc.

Vydať Ústav teórie a dejín umenia vo Vydavatelstve Slovenskej akadémie vied v Bratislave roku 1967 ako svoju 1224. publikáciu. Strán 164, obrázkov 151, príloha 4. Upravuje Leo Kohút, CSs. redaktorka VSAV Olga Fabianová, technická redaktorka Ladislava Haplová. — Vychádza polročne. Rozširuje Poštová novinová služba. Objednávky a predplatné prijíma PNS — ústredná expedícia tlače, administrácia odbornej tlače, Bratislava, Gottwaldovo nám. 48. Objednávky do zahraničia vybavuje PNS — ústredná expedícia tlače, odd. vývozu tlače, Praha 1, Jindřišská 14. — Vytlačili Tlačiarne SNP, n. p., Martin. AH 23,61 (text 13,96, ilustrácie 9,65), VH 24,08. Náklad 950 výtlačkov. K-27*71623.

K otázke pôvodu jánošíkovských zobrazení v ľudovom výtvarnom umení

LADISLAV SAUČIN

Jánošíkovská tradícia patrí medzi najosobitnejšie a najkrajšie slovenské ľudové odkazy. Vo svojom pôvodnom značení je to typický protifeudálny ľudový ohlas a — popri zbiehaní a vzburách — jedna z charakteristických podôb triedneho boja slovenského ľudu proti feudálnym vykoristovateliaom a ich pandúrskym pomáhačom.¹

Túto tradíciu si hned vo svojom nástupnom období urobila súčasťou svojej ideológie aj mladá slovenská buržoázia, ako o tom výrečne hovorí vzťah príslušníkov štúrovskej literárnej školy k tejto tematike, ktorú práve štúrovci „znárodnilí“, osvojac si ju v mene všetkých vtedajších tried národa. Odvtedy ozýval tento odkaz až do našej doby v každom buričskym spontánnom pohybe slovenského ľudu proti neprávosti.

Zosobnením tohto odkazu našej minulosti je legendárny „kapitán hôrnych chlapcov“ Juro Jánošík z Terchovej, to — ako sa hovorí v jednej ľudovej balade — „bezbožnô diefa“. Okolo neho sa spriadla legenda ľudového hrdinu, nositeľa osudu celej jeho spoločenskej triedy, ktorý „bohatým bral a chudobným dával“ a tak pomstil násilie a nespravidlivosť.²

V historických prameňoch sú sice o zbojníkoch na Slovensku zmienky už z obdobia raného feudalizmu,³ ale érou najväčšieho rozšírenia zbojnictva bolo na Slovensku 17. storočie a prvá polovica 18. storočia. Do tohto obdobia spadá i najväčší rozkvet zbojníckej tematiky v slovesnej tvorbe slovenského ľudu a potom jej vykryštalizovanie v postave Jánošíkovej.

Hoci počiatky zbojníckej tematiky v ľudovom umení slovesnom vedia literárni vedci a folkloristi stopovať až hlboko do 17. storočia, po dlhy čas nepoznáme ani jedno výtvarné zobrazenie, ktoré

by sa mohlo vzťahovať na zbojníkov. Zdá sa, že najstarší náš artefakt so zbojníckym námetom je tzv. Zbojnícka skala pri Hrabušiciach (okres Spišská Nová Ves). Podľa J. Vencka⁴ ide o skalu asi tri metre vysokú, na ktorej majú byť vytesané figúry zbojníkov s valaškami a s nápisom „Sex. Sim. An 90 1657“.

Uvedený letopočet nás poukazuje do polovice 17. storočia, keď na slovenský ľud tažko doliehal rast robotného systému a keď na Slovensku pokračovali protihabsburské odboje šľachty i mešťanstva, ktoré zas mali svoje pokračovanie na začiatku 18. storočia vo vzburách proti útlaku zo strany cisárskych žoldnierov. Odboj vyvolal širokú oduzvu a vzbíkol v najväčšie protihabsburské povstanie na Slovensku vôbec, na čelo ktorého sa postavil František Rákóczi II. Tomu sa za pomoc kuruckých vojsk podarilo na niekoľko rokov ovládnut prakticky celé Slovensko, ale jeho odboj bol potlačený. Bývalí kuruci-rebeli odchádzali do hôr, združovali sa so zbehnuvšími poddanými a robili spoločné výpady ako zbojníci, „hôrni chlapci“. „Kapitánom“ jednej zo zbojníckych družín na severozápadnom Slovensku sa stal legendárny hrdina slovenského ľudu Juro Jánošík. Hrdina nielen ľudu slovenského, ale aj poľského a ľudu českého na Morave a v Sliezsku.

Ked zostavíme najstaršie známe artefakty s jánošíkovskou tematikou do chronologického radu a vzájomne ich porovnáme, dostávame príznačný, ale logický obraz. Predovšetkým zistujeme, že v historickej následnosti bolo to ľudové výtvarné umenie, ktoré formovalo túto tematiku prvé, len potom nasledovalo umenie profesionálne, akademické.

Najstarší známy výtvor s jánošíkovskou tem-

tikou je torzo habánskeho džbánu zo zbierok Moravského múzea v Brne. Je datovaný rokom 1726. Potom takmer sto rokov nemáme pozitívne datované veci s takýmto motívom. Až z roku 1823 poznáme vruborezom zdobený piest s jánošíkovským námetom a rokom 1824 datovanú a empírom ovplyvnenú ľudovú maľbu na skle zo zbierok banskobystrického múzea, ktorá je očividne pokračujúcim článkom celej štafety takýchto tradičných malieb na skle, štafety prichádzajúcej z predošej epochy a smerujúcej potom k nám.

Iba po takejto predohre sa začína záujem profesionálnych výtvarníkov o zbojníku a jánošíkovskú tematiku, ako o tom svedčia dva pendantné oceloryty neznámeho grafika poloprofesionálnej úrovne z doby okolo roku 1830,⁵ ďalej niekoľko litografií⁶ a pláten,⁷ najmä známy olej Františka Belopotockého Prepadnutie zbojníkov (1846). Sem možno priradiť aj klasika slovenského maliarstva 19. storočia Petra M. Bohúňa (1822–1879), o ktorom je známe, že namaloval napr. vývesný štit s námetom Jánošíka a v rokoch 1847–1850 pripravil sériu litografií so slovenskými ľudovými typmi; niektoré z Bohúňových mužských typov sú pritom spodobnené nielenže s valaškou,

ale aj so strelnou zbraňou na pleci alebo za opaskom⁸ – tieto listy majú „nevinné“ pastorálne názvy, ale sa dosť nápadne asociuju s niektorými dobovými výtvarnými formuláciami zbojníctva.⁹

Uvedený už džbán, vyrobený neznámou habánskou dielňou dakde na juhozápadnom Slovensku alebo na moravsko-slovenskom pomedzí, vznikol iba trinásť rokov po poprave historického Jánošíka. Že tu ide naozaj o zobrazenie Jánošíkovej družiny, to vychodí celkom nepochybne z textov, vkomponovaných do maľovaného dekoru tejto nádoby a označujúcich menom dvoch členov Jánošíkovej skupiny, Adama a Ilčíka, a udávajúcich aj dve vety, a to „Adam zawdeg tab“ (t. j. Adam, podaj tabak!) a „Vivat chlapci“. Os výjavu, na ktorom sú zúčastnené štyri postavy, tvorí strom. Do jeho kmeňa sú z dvoch strán zafaté valašky, tieto neodmysliteľné atribúty zbojníckych zobrazení. Spodobnení muži sú, s výnimkou jedného, obutí do čižiem s ostrohami, majú priliehavé pandúrske nohavice a dobové kabátce. To zodpovedá povestiam i historickým zprávam, podľa ktorých sa Jánošíkova družina obliekala do ukoristených rovnošiat. Štýlová je aj pokrývka hlavy zbojníkov. Každá z postáv má však iný druh

1.—3. Tri pohľady na majolikový habánsky džbán z roku 1726 s jánošíkovským motívom.



4. Závesný ozdobný piest zdobený vruborezom z roku 1823.
Nálezisko: Králová pri Modre.

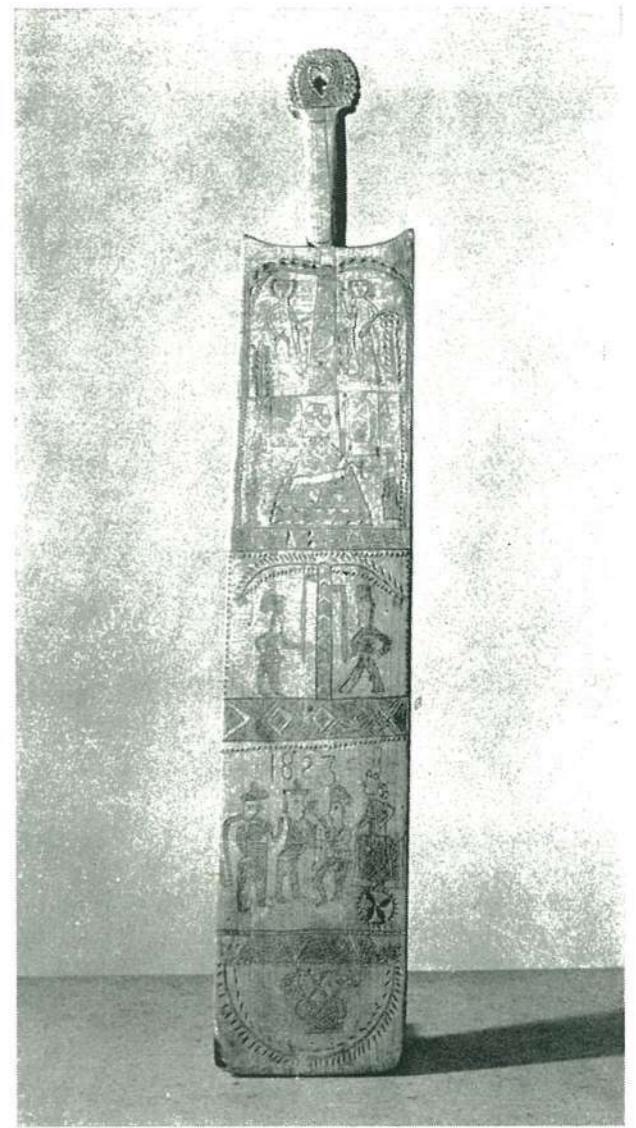
klobúka. Druhá postava sprava s textom „Vivat chlapci“, ktorá má pod pazuchou karabín a v právici džbán, je — podľa všetkého — Jánošík, čo podopiera aj fakt, že táto figúra má jediná na hlave „jánošíkovský klobúk“, onen valcovitý čákov, ktorý má na obvode vystrihnutý akýsi trojuhlastý príklopec. Tento valcovitý klobúk, ktorý Jánošíka lokalizuje historicky, stal sa popri valaške jedným z ikonografických atribútov Jánošíkovho výtvarného spodobnenia.

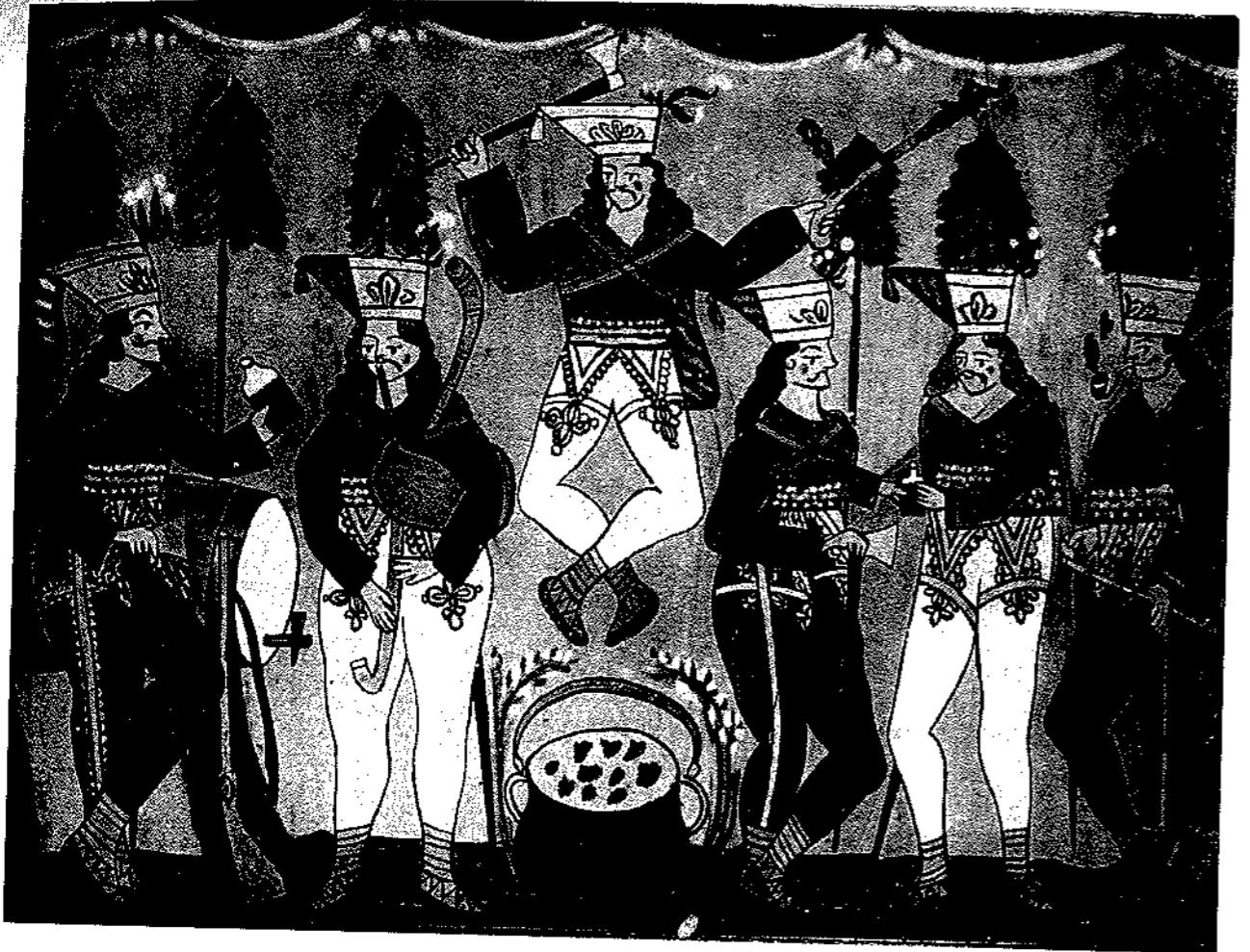
Opisanému džbánu istým spôsobom korešponduje závesný ozdobný piest z Královej pri Modre, datovaný rokom 1823, ktorý je v zbierkach Slovenského národného múzea v Bratislave. Jeho výzdoba je členená do štyroch horizontálnych pásov. V prvom a druhom je motív stromu života a piety. Celkom naspodku je motív Jánošíka s milou a dvoma hudecami. Nad tým je pás s dvoma zbojníkmi, zatínačúcimi valašky do kmeňa spôsobom, ktorý nápadne pripomína strom s valaškami na uvedenom už habánskom džbáne.

Pokiaľ nám tieto dva časove súce odiahli, ale národopisno-územne zhodné artefakty dovoľujú usudzovať, máme tu do činenia s určitým typom jánošíkovských zobrazení, ktorý sa začal vyvíjať už od začiatku 18. storočia, ale ktorý ostal územne obmedzený pravdepodobne iba na juhozápadné Slovensko a prípadne aj na slovensko-moravské pomedzie a ktorý, zdá sa, doznel ešte v prvej tretine 19. storočia. Pre tento typus zbojníckych zobrazení je charakteristický heraldický princíp axiálnej kompozície s osou tvorenou kmeňom stromu, v ktorom majú zbojníci, rozostavení z dvoch protiahlihých strán, zafaté valašky.

Sledujúci historicko-genetický vývoj ľudovo-výtvarnej predstavy Jánošíka, ako koruny starých zbojníckych legiend, prvoradú pozornosť musíme venovať ľudovým maľbám¹⁰ na skle. V ľudových maľbách na skle sa totiž jánošíkovský motív vyskytoval v relatívne najväčšom počte i v najpozoruhodnejšom umeleckom pretavení. Podobne ako v prechádzajúcom typuse, ani tu nevystupuje Jánošík nikdy sám, ale vždy spoločne so svojou družinou.

5. Jánošík s družinou. Koniec 18. stor. Podmaľba na skle od neznámeho ľudového maliara.





6. Jánosíkova družina. Prvá polovica 19. stor. Ľudová podmalba na skle. Pôvod: severné Slovensko.

Jánosíkovský motív v ľudových maľbách na skle sa súčasne objavuje v niekoľkých obmenách, no ústredné postavenie medzi nimi zaujíma vyhranený obrazový typus. Budeme ho nazývať „Jánosíkova družina“. Predvádzajúca Jánosíka a jeho druhow vo chvíli, keď uprostred akéhosi dôstojného veselia prijímajú medzi seba nového člena, ktorý práve skladá skúšku zdatnosti.

Jánosík býva zobrazený na pravom alebo na ľavom okraji výjavu¹¹ pri súdku, keď — ako hospodár družiny — načapoval svojim druhom nápoj a keď im pripíja. Aj ostatné postavy majú svoje mená. Pri Jánosíkovi stojí Ilšík (Gajdošík). Uprostred vo výskoku nie je Jánosík, ako sa dnes bežne myslí a predpokladá, ale Surovec (Hrajnoha), novoprijatý člen skupiny, ktorý má — podľa povesti — pištoľou zostrelil vrchovec jednej svrči-

ny a súčasne valaškou v druhej ruke odsiaľ vrchovec ďalšieho stromu. Na druhej polovici obrazu je Podstavčík s Garajom a Srdomčík.

Túto identifikáciu zobrazených postáv preberáme jednak z legendy spomínaného už ocelorytu z doby okolo roku 1830 a jednak z pôvodného označenia na jednom ľudovom akvareli z prvej polovice 19. storočia, ktorý je v zbierkach Slovenského národného múzea v Martine. Tento obraz namaľoval v duchu tradičných malieb na skle ináč neznámy ľudový maliar Machovič v Sielniči a daroval ho štúrovskému básnikovi Samovi Bohdanovi Hroboňovi. Je príznačné, že pôvodcovia obidvoch uvedených prací, určených už nie pre pospolity ľud, ale pre konzumentov z triedy mestianskej, pokladali za potrebné pridať k tejto prejatej obrazovej skladbe legendu.

Kotol na zemi, nad ktorým sa vznáša Hrajnoha, má byť podľa povestí naplnený dukátkmi. Z oboch strán kotla vidieť akéosi symetricky usporiadane zakvitnuté výhonky. Sú však aj také obrazy, na ktorých tento detail chýba, na ktorých sú namiesto nich dva nízke stromce, ba sú aj maľby takéhoto typu bez ktoréhokoľvek z týchto prvkov. Ak by sme priupustili výklad, podľa ktorého spomenuté výhonky symbolizujú plameň, potom by sme tu narázali na zaujímavý ikonografický odkaz doby ešte predgotickej, v ktorej bolo priame zobrazovanie plameňa tabu.

Zbojnici bývajú zobrazení v bielych priliehavých nohaviciach, iba Jánosík máva nohavice červené. V záujme vystupňovania dekoratívnej pôsobivosti obrazu niektorí ľudoví maliari podávajú figúry

zbojníkov striedavo v červených a bielych nohaviciach, čo — pravda — len podčiarkuje celkovú ornamentálnu väzbu obrazu. Všetci sú opísaní širokým koženým opaskom, majú zelené košelee a cez plecia na vojenský spôsob prepásané remenné prevesy. Na nohách majú obuté krpe a na hlave už opísané valcovité klobúky.

Výjav s „Jánosíkovou družinou“ je situovaný akoby pred abstraktné pozadie, z ktorého vystupujú takmer bez plastického vyvinutia ihličnaté stromy ako nevyhnutný atribút všetkých ľudových malieb na skle s jánosíkovskou tematikou.

Vo väčšine prípadov býva obraz zhora ohrazený úzkou, volánkovite upravenou červenou draperiou, čo dáva celému výjavu charakter akejsi scénickej výpravnosti. Pritom nemôže byť bez

7. Jánosíkova družina. Ručne kolorovaný oceloryt od neznámeho grafika. Okolo roku 1830.





8. Sprievod svätých panien. Po roku 540 n. l. Mozaika v S. Apollinare Nuovo v Ravenne.



9. Cisár Justinián so svojou družinou. Mozaika v S. Vitale v Ravenne.

zaujímavosti zistenie, že takéto vlnovite upravené závesy vidieť napr. aj na viacerých karolinských a otónskych miniatúrach. Podľa nie dosť presvedčivej mienky niektorých etnografov belasá farba pozadia označuje horské hrebene, kym červená drapéria symbolizuje vraj zoramí zapálenú oblohu.¹²

Obvyklá farebnosť rozoberaných obrazov je s určitou väčšou-menšou variabilitou táto: obrovská kresba, ktorá sa maľuje vždy prvá, farbou čiernej, línie telových častí niekedy farbou červenou. Základ modrý a jednotlivé obrazové predmety zelenou, hnedou, telovou a sivastobielou. Odevné doplnky bývajú často zo zlatej alebo striebornej fólie, čo udeľuje obrazom nielen atmosféru obdivnej sympatie a patinovaného hrdinstva, ale aj skvúcej sviatočnosti.

Nemáme tu dosť miesta na rozvádzanie otázky, kto bol pôvodcom týchto malieb. Musíme sa uspokojiť iba s paušálnym zistením, že to boli neznámi ľudoví maliari — len zriedkavo poznáme čo len ich meno a miesto pôsobenia.¹³ Oni prejímaním kanonizovali — za okolnosti bližšie nám neznámych — kompozíciu, ktorú sme nazvali „Jánošíkova družina“.

Ako vzor týchto malieb prichádzajú do úvahy

aj spomenuté už dva listy neznámeho oceloryteca z doby okolo roku 1830. No súdiac podľa ich celkovej úrovne, možno povedať, že pôvodcom analyzovaného typu obrazov, tvorcом a zákonomdarcom takejto veľkorysej ikonografickej koncepcie a platnosti, takéhoto umeleckého zovšeobecnenia tento neznámy výtvarník poloremeselnej-poloľudovej úrovne rozhodne neboli. Skôr sa dá povedať, že pracoval a v duchu súčasného empírového slohu zredigoval predlohu cudziu a staršiu. A potom — technika ocelorytu sa vyskytuje po prvý raz v Európe až roku 1820, teda práca nášho oceloryteca nemohla vzniknúť prv. Okrem toho máme doklad aj pre slohove staršie maľby na skle tohto typu.¹⁴ Tieto staršie doklady vykazujú vo svojej kresbe črty rustikalizovaných barokových tvarov, ako ich poznáme z našich barokových Ľudových malieb i z niektorých medovníkových foriem z obdobia barokového slohu. V ich líniach vidíme preto spojovaciu niť medzi 17. storočím a začiatkom 18. storočia, keď sa jánošíkovská legenda začala formovať aj prostredkami výtvarného zobrazovania.

Na Ľudových maľbách analyzovaného typu si aj menej cvičené oko musí všimnúť niekoľké kompozičné zvláštnosti. Tak predovšetkým: jánošíkovská legenda by mala byť aj so všetkým výtvarne

pôvodným či najstarším, čo k nej patrí, odkazom barokovým, ale na sledovanom kompozičnom type nenachodíme nič, čo by sa mohlo jednoznačne označiť za odkaz barokovej výtvarnej kultúry.

Obraz „Jánošíkova družina“ predstavuje obec mužov ľudového rázu, obec, ktorá nemá ani jednoznačne rolnícky, ani vyslovene vojenský ráz. Usudzujúc čisto podľa formového hľadiska, obrazové útvary podobného skladobného usporiadania (napr. Ukrižovanie, Nanebevstúpenie a pod.) znamenajú spravidla zvelebenie, povýšenie atď. Zobrazený akt sa, ako sme to už videli, interpretuje ako prijímanie nového člena do družiny zbojníkov, teda jeho „povýšenie“ na zbojníka.

Osnova rozoberaných malieb je súmerná podľa stredovej osi, ktorá prechádza postavou znázornenou frontálne vo výskoku so skriženými nohami. Sledovanie ikonografických analógií by nás odviedlo ďaleko do minulosti.¹⁵ Pôzu tejto charakteristickej postavy so skriženými nohami, ktorá nechýba ani na jednom obrazze, možno označiť za hieratickú. Z oboch strán tejto figúry sú potom vo viac-menej symetrickom a rytmickom usporiadaní postavy zbojníkov.

Analyzovaný obrazový výjav je nielen výrazne rytmicky členený, ale je tiež radený akoby do jed-

nej priestorovej vrstvy; nejde tu teda o koncentrickú kompozíciu kužeľovú. Symetria, rytmizácia, vertikalizmus a redukcia priestorových vzťahov do jednej roviny je veľmi starý skladobný princíp, ktorý sa nám len ozrejmí, ak si k tomu uvedomíme, že všetky postavy tejto scény — pravda, okrem tej, čo je vo výskoku — sú podriadené izocefálii, t. j. všetky majú hlavy v rovnakej výške. Izokefália ako výraz rovnosti zúčastnených osôb¹⁶ a princíp monumentalizačný je príznakom sice aj západnej romaniky, ale najmä a predovšetkým byzantskej kompozície.

So skladbou typu „Jánošíkova družina“ sa nám, pravda, len veľmi vzdialene asociovú niektoré zo známych mozaík z oblasti Stredomoria, najmä v Ravenne, napr. obraz cisára Justiniána s družinou v chráme S. Vitale. No asociouje sa nám aj s tamojšími mozaikami v bazilike S. Apollinare Nuovo, kde na jednej strane lodi vidieť sprievod martýrov a na profajšej procesii svätých panien. Určité detaily z týchto mozaík nám pripomínajú niektoré zložky našich jánošíkovských vyobrazení na sklených obrázkoch. Na mozaikách v S. Apollinare Nuovo sa medzi každou postavou, zjavne kvôli rytmizácii, striedajú datlové palmy — na jánošíkovských zobrazeniach sa za každou postavou



I. Jánošíkova družina. Prvá polovica 19. stor. Ludová maľba na skle. Pôvod: severné Slovensko.

týci jedla, sice nie na izolovanie jednotlivých postáv, ako je to na uvedenej ravennej mozaike, ale na vyjadrenie prostredia a tiež psychickej korelácie. Na ravennej mozaikách je z oboch strán kmeňa paliem trs zakvitnutých výhonkov — na jánošíkovských obrázkoch vidíme eventuálne niečo podobného z oboch strán kotlíka.

Pravda, týmto postrehom vôbec nechceme tvrdiť, že by bola nejaká súvislosť medzi ravennej mozaikou a našimi ludovými obrazmi. Uvedomujeme si dobre rozdiel už len vo funkcií jednotlivých obrazových predmetov v oboch kompozíciah a sme si najmä vedomí vyše tisícočnej medzery, ktorá delí Ravennu od jánošíkovskej legendy. Ak sa v tejto relácii dá o niečom hovoriť, nuž iba o určitej paralele dvoch reliktov. Kladieme si otázku, či v ludových maľbách na skle typu „Jánošíkova družina“ nemáme vidieť istý kompozičný survival, ktorý bol silou jánošíkovskej

tradície modifikovaný, resp. do ktorého bol vložený nový zmysel.¹⁷

Napokon je tu ešte jeden argument. Musíme sa totiž pýtať, prečo sa v opisanom a kanonizovanom obrazovom type neuplatňuje princíp osve komponovanej hrdinskéj figúry, vyrastajúcej z antického umenia, a naopak, prečo sa nám z ludových obrazov jánošíkovskej legendy prihovára tradícia v podstate naratívneho pozdĺžneho pásu, dedičstvo to východných výtvarných kultúr.

Nové objavy stredovekých nástenných malieb na Slovensku ukazujú, že tradície byzantského maliarstva mali u nás aj v oficiálnom chrámovom umení oveľa dlhšiu a hlbšiu životnosť, než sa to donedávna tušilo, a že toto maliarstvo bolo u nás vždy amalgamované zásadami, žijúcimi podnes v ludovom umení. Kto môže dnes presnejšie odhadnúť, ako dlho a v akých podobách prežíval tento odkaz v neoficiálnom, ludovom umení?

Poznámky

¹ Porov. Emilián Stavrovský, *K triednemu boju podaných na severovýchodnom poľsko-uhorskom pohraničí v druhej polovici 17. a v prvej polovici 18. storočia*, Sborník prací Filozofickej fakulty Brněnskej university, 1961, C 8, 296 a n.; Milan Šmerda, *K otácke zbojnictví ako formy třídního boje*, tamže, 113 a n.; Pavel Horváth, *Poddaný ľud na Slovensku v prvej polovici 18. storočia*, Bratislava 1963, 254 a n.

² Andrej Melicherčík, *Jánošíkovská tradícia na Slovensku*, Bratislava 1952; tenže, Juraj Jánošík. *Hrdina protifeudálneho odboja slovenského ľudu* (II. prepracované a doplnené vydanie), Bratislava 1963.

³ Už v legende o sv. Svoradovi a Benedikovi, ktorú spísal mnich Maurus v polovici 11. storočia, hovorí sa o zbojníkoch v horách v okolí Nitry. Porovnaj Ján Stanislav, *Kultúra starých Slovákov*, Bratislava 1944, 66; J. Mišianik, J. Minárik, M. Michalcová, A. Melicherčík, *Dejiny staršej slovenskej literatúry*, Bratislava 1958, 50 a n.

⁴ J. Vencko, *Dejiny štiavnického opátstva na Spiši*, Ružomberok 1927, 283.

⁵ Ide o dva oceloryty, ručne kolorované, formátu 48 × 58 cm. V zbierkach ÚLUV v Bratislave.

⁶ Je to napr. neznačený litografovaný list Zbojníci od neznámeho autora, predstavujúci chytenie zbojníkov pandúrmi, ktorý vyšiel ako príloha bratislavského časopisu *Fillér* I, 1834, č. 22, pred s. 171. V tejto súvislosti treba uviesť aj litografiu viedenského grafika J. Clarota (1797—1854) Slovenskí zbojníci, ktorý má formát 25,5 × 30 cm a je značený „J. B. Clarot gez. u. litogr. in Commission bey Cuppi & Comp. in Wien“. Vo verejných zbierkach na Slovensku sme na tento list nenarazili; jediný nám známy exemplár je v zbierkach Historickéj obrazárne (Történelmi Képesarnok) v Budapešti. V literatúre sa uvádzajú aj dva ďalšie Clarotove listy, a to Zbojníci a pandúri a Zbojníci, obidva majú mat značenie „Joh. Clarot lith. u. herausgegeben“ (Szendrei J. — Szentiványi Gy., *Magyar képzőművész lexikona* I, Budapešť 1915, 309); akékolvek iné údaje o týchto dvoch listoch nám chýbajú.

⁷ Z literatúry poznáme napr. oleje K. P. Herbsthoffera (1821—1876) Zbojnícka varta (1842), H. Kanna (1813—1860) Striehnúci zbojník (po 1843), Š. Skyčáka-Klinovského (1820—cca 1882) Zbojník Imrich Bogár, a i. Zbojnícka tematika je povedomá aj nemeckému maliarstvu; spomína sa v ňom plátno Zbojník od Ferdinanda Theodora Hildebrandta (1804—1874).

⁸ Nápadné je to na liste s názvom „Horal z dolnej Oravy alebo z Liptova“, publikovanom v diele E. Dubnická, *Peter M. Bohúň*, Bratislava 1960, obr. príl. 9.

⁹ Napríklad Bohúňov list Bača a hájnik spod Oravského zámku (repr. tamže, obr. príl. 6) sa predstavuje združuje s Clarotovým listom Slovenskí zbojníci.

¹⁰ Terminologicky presne by sa malo hovoriť: podmalby na skle.

¹¹ Obrazy sa kopírovali budto jeden z druhého alebo z nejakého predkresleného listu, ktorý sa podkladal pod sklo — získal sa tak vždy zrkadlový obraz predlohy.

¹² Andrej Polonec, *Obraz „Jánošíkova družina“ ako ludový umelecký výtvor*, Časopis Muzeálnej slovenskej spoločnosti XXXII, 1941, 43 a n.

¹³ V článku Jánosik vo výtvarnom umení, I. Ludové výtvarné umenie (Vlastivedný časopis XII, 1963, č. 1, 27) som v takejto súvislosti medziiným uviedol istého Šmida, ktorý na Bzovej maľoval tradičné ľudové jánošíkovské obrázky na skle. Vyslovil som pritom domienku, že išlo o Bzovú v okrese Uherské Hradiště. Medzičasom som však zistil, že Bzová bola i v okrese Zvolen a naviae že tam bola aj sklená huta. Z toho takmer nepochybne vychodí, že uvedený ľudový maliar pôsobil na strednom Slovensku, a nie na moravsko-slovenskom pomedzí. (Porov. Elena Maróthy-Šoltésová, *Sedemdesiat rokov života*. Autobiografická rozprava, Martin 1925, 4.) Kolportáž obrázkov na skle obstarávali zväčša podomoví sklári. (Porov. G. K. Zechenter-Laskomerský, *Väčetky po Slovensku*, Spisy IV, Bratislava 1962, 64 a n.)

¹⁴ Porovnaj obraz Jánošík s družinou zo zbierok Slovenského národného múzea v Martine. Farebne reprodukovaný v diele *Slovenské ľudové umenie*, Výtvarný prejav II, Bratislava 1954, č. LXIX.

¹⁵ Vo výskoku s takmer skriženými nohami bol znázornňovaný napr. keltský jelení boh Cernunnos. (Rudolf Broby Johansen, *Kunst und Umwelt*, Dresden 1962, 97.)

¹⁶ So zaujímavým príkladom izocefálie sa stretávame na hrade Krásna Hôrka. V jednej zo siení hradu, v ktorej sa svojho času odbavovali zhromaždenia Gemerskej stolice, zachoval sa súbor barokových stoličiek o nerovnakéj úrovni sedacej plochy — to aby mali všetci účastníci zasadnutia hlavy v rovnakej výške. Stoličky predstavujú v tomto prípade akýsi negatív izocefálie.

¹⁷ O typových survivaloch a o ich zmenách vplyvom zabudnutia a nepochopenia pozri N. Melnikovová-Papoušková, *Kozák Mamaj*, Tvar XIII, 1962, č. 9, 284 a n.

К вопросу происхождения изображений Яношика в народном изобразительном искусстве

К наиболее своеобразным словацким народным преданиям относится овеянная легендами яношниковская традиция, которая из Словакии распространилась и в некоторых карпатских землях. Олицетворением этой традиции является разбойник Юро Яношик, существование которого на грани 17 и 18 веков исторически доказано. О нем народные сказания говорят, что он „у богатых брал, а бедным раздавал“.

Сведения о Яношике представляют сублимацию старых разбойнических легенд, берущих начало в далеком прошлом, так как рассказы о разбойниках в словацких горах существуют уже в раннем средневековье и в более позднее время. Однако эпой самого широкого распространения разбойничества в Словакии были 17 век и первая половина 18 века. Этот период — как это согласно установили литератороведы и фольклористы — совпадает и с наиболее богатым расцветом разбойничьей тематики в словесном и песенном творчестве словацкого народа и затем его выкристаллизование в фигуре Яношика по всем правилам современного народного художественного канона.

Однако этой ситуации народное изобразительное искусство соответствует не во всех отношениях. Здесь мы имеем в виду нечто совершенно новое, и настоящая статья является первой попыткой иконологического изложения этого явления.

Изучая историческо-генетическое развитие представления Яношика в народном изобразительном искусстве, как венец старых разбойнических легенд, в работе классифицируются наиболее старые художественно-изобразительные данные яношниковской легенды и констатируется, что между самыми ранними плоскостными изображениями яношниковской тематики существуют в основном два типа.

Сущностью одного из них является геральдический принцип аксиальной композиции с осью, образованной стволом дерева, в которое разбойники, расположенные по обеим сторонам, ведут свои „валашки“ (топорики). В работе констатируется, что описанный тип был, по всей вероятности, ограничен территорией юго-западной части Словакии и венчез, вероятно, в первой половине 19 в.

Что касается широты территориального распространения, частоты в численности и во времени, и в особенности художественной переработки, то яношниковская тематика наиболее знаменательно проявляется в народной живописи на обратной стороне стекла. Авторами этой живописи были неизвестные народные художники, которые путем заимствования, при более подробно неизвестных нам обстоятельствах, канонизировали определенную композицию величественной иконографической концепции и значимости. Хотя в этих народных изображениях на обратной

стороне стекла яношниковский мотив и появляется в нескольких стилевых редакциях и умеренных композиционных модификациях, однако центральную позицию среди них занимает определенный выкристаллизованный тип, который автор называет „Яношкова дружина“ и который, по толкованию фольклористов, представляет Яношика (и в этом типе никогда не выступающего одинично, а всегда только со своей дружиной) в то время, когда среди какого-нибудь достойного веселья принимался в дружину новый член. Этот новый член дружины изображается в прыжке вверх при испытании его силы и ловкости. Сам Яношик обычно помещается на правом или на левом краю изображения.

В работе указывается на несколько особенностей, на которые до сих пор не обращалось внимание, но которые связаны с этикет картины. Здесь имеется в виду прежде всего следующее: яношниковская легенда должна была быть и со всем тем оригинальным, в чем она проявляется, наследием барокко, однако на изучаемом композиционном типе мы не находим ничего, что могло бы определенно говорить о влиянии барочной изобразительной культуры.

Судя чисто по основной формовой схеме, живопись подобного композиционного расположения (например Распятие, Вознесение и т. п.) означает, как правило, прославление, возвышение и т. д. Приводимое изображение тоже интерпретируется как „возвышение“, т. е. „посвящение“ нового пришельца в разбойники.

В работе указывается и на дальнейшие особенности. Анализируемое явление не только выразительно ритмически расчленено, но и как бы расположено в одном пространственном плане. Симметрия, ритмизация, вертикальность и редукция пространственных отношений в одной плоскости — все это очень старый принцип, который лучше всего выделяется, если у зрителя создается впечатление, что все фигуры данной сцены, конечно исключая фигуру в прыжке, подчинены принципу изокефалии. Изокефалия, правда, является признаком западной романтики, но главным образом и прежде всего византийской композиции.

Автор настоящей работы ассоциирует, хотя и очень отдаленно, композицию типа „Яношкова дружина“ с некоторыми мозаиками из области восточной половины Средиземноморья, особенно Равенны.

В заключение автор отмечает, что новые находки словацких средневековых стенных росписей указывают на то, что традиции византийской живописи в Словакии и в официальном церковном искусстве обладали гораздо более продолжительной и глубокой жизненностью, чем до недавнего времени предполагалось и что это искусство всегда было в Словакии амальгамировало принципами, еще и до сего времени живущими в народном искусстве.

Beitrag zur Erforschung der Architektur der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts in der Slowakei

EDUARD TORAN

Nach den bürgerlichen Aufständen in den Jahren um 1848 hat in den Bedingungen des scharfen Bach'schen Absolutismus eine Zentralisierung des politischen und gesellschaftlichen Lebens nach Wien eingesetzt; dieser Prozess hat sich entsprechend auch in der Bautätigkeit dieser Periode bemerkbar gemacht. In der Hauptstadt des grossen Reiches kam es zu grandiosen urbanistischen Neuerungen: die den alten Stadt kern umgebenden Wälle wurden abgerissen, die Stadtgräben wurden zugeschüttet, und auf dieser neuen Grundlage wurde die grosse Ringstrasse aufgebaut; sie wurde zu einer Revue monumental er Bauten der verschiedenen staatlichen und städtischen Organe, wissenschaftlicher und kultureller Institutionen. Die sich in Wien abspielende Bautätigkeit diente in architektonischer Hinsicht als Muster für die übrigen Teile der Monarchie und wurde zur Wegbereiterin des sog. pseudohistorischen Stils in Ungarn. Die politischen Auseinandersetzungen zwischen den beiden Hauptpartnern des Österreichisch-Ungarischen Reiches gingen jedoch ununterbrochen weiter; nach den Niederlagen Österreichs an der italienischen und preussischen Front kam es im Jahre 1867 zum Ausgleich zwischen Österreich und Ungarn, zu einem dualistischen System mit einer relativen Selbstständigkeit Ungarns; Budapest wurde die tatsächliche Hauptstadt dieses Landes und aus diesem Grunde hat die neue Hauptstadt dem eigenen Aufbau erhöhte Aufmerksamkeit gewidmet. Bratislava hat aufgehört, die Krönungsstadt der ungarischen Könige und Sitz des Parlaments zu sein; aus diesem Grunde wurde im Jahre 1870 auch der Krönungshügel an der Donaulände abgetragen. Nach der grossen Wirtschaftskrise der Siebzigerjahre kam es zu einer

Stabilisierung in den Achtzigerjahren, die sich durch eine industrielle Entwicklung und durch eine intensive Bautätigkeit erkennbar macht. Die im Jahre 1886 erfolgten innerpolitischen Reformen haben u. a. die Autonomie der privilegierten Städte annulliert; weiter wurden gesetzliche Massnahmen getroffen, anhand welcher eine definitive Auflage der Grundbücher erfolgte; dies war von grundlegender Bedeutung für die planmässige Regulierung des Städtebaues. Als ein Triumph der ungarischen Innenpolitik kann die Verminderung des Defizits des Staatshaushaltes und schliesslich der im Jahre 1889 erfolgte Budgetausgleich betrachtet werden; besonders auffallend haben sich diese Erscheinungen in der darauf folgenden gigantischen Baukonjunktur in Budapest und gewissermassen auch in einer nachträglichen Erhöhung der Bauinvestitionen in der Slowakei gespiegelt.

Der Architektur dieser Jahre ist die Aufgabe zugekommen, die wirtschaftlichen Erfolge äußerlich, mittels einer würdigen Dekorativität der Gebäudefassaden zum Ausdruck zu bringen. Eine außerordentliche Gelegenheit zum Engagiertsein der Baukunst aller Arten bildeten die Vorbereitungen zur grossartigen Feier des Millenniums im Jahre 1896; dies war gleichzeitig der Höhepunkt der Baukonjunktur in Ungarn gegen Ende des 19. Jahrhunderts. Nach 1900 war, auch wenn kleinere Wirtschaftskrisen dazwischenkamen, eine weitere intensive Bautätigkeit zu verzeichnen; die von uns erforschte Periode nahm ihr Ende mit dem Ersten Weltkrieg und mit den nachher erfolgten Umsturz. Die Entwicklung unserer Architektur und unserer Städte hängt eng mit all diesen politischen, wirtschaftlichen und kulturellen Geschehnissen in Österreich-Ungarn zusammen,

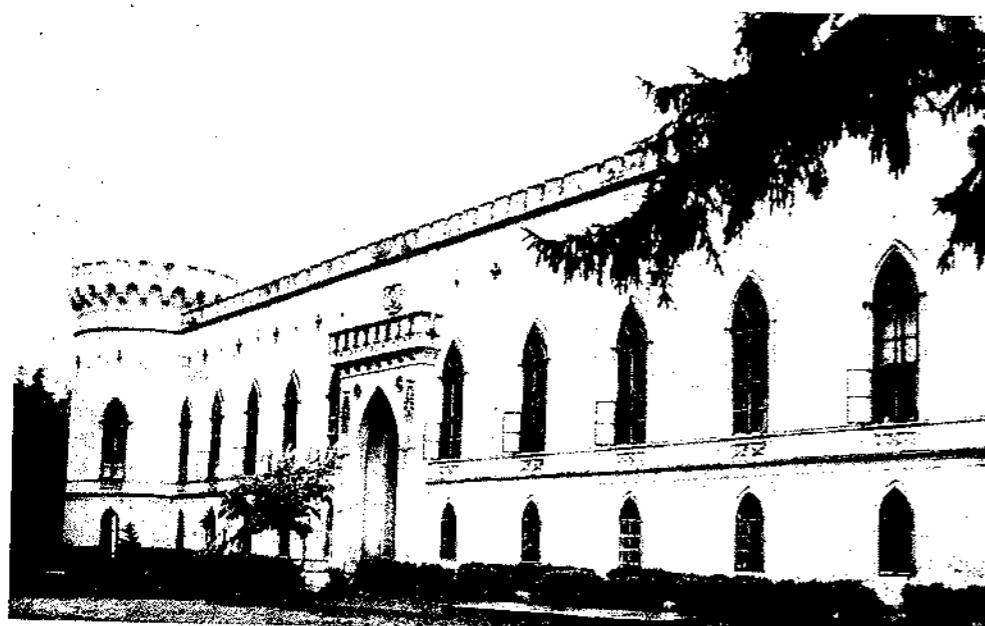
u. zw. in direktem Kontakt vorerst mit dem Wiener und später mit dem Budapester Zentrum.

Ebenso wie in anderen europäischen Städten, haben sich die historischen Kerne auch unserer Städte ungefähr vor Mitte des 19. Jh. von ihren festen Befestigungssystemen befreit; das Michaelertor in Bratislava wurde im Jahre 1851 für Fußgänger eröffnet, hingegen wurde die Verbindungs-gasse zwischen dem intimen Prinzipalplatz und dem grossen Marktplatz hinter der gewesenen Stadtmauer (heute Platz des Slowakischen Nationalaufstandes) erst im Jahre 1906 freigegeben. Ähnlich wie in Wien, wo die Errichtung des Opernring ein markantes Muster der Liquidierung mittelalterlicher Schanzen (1857) und der Zuschüttung von Wassergräben bildete, wurden auch bei uns in der Slowakei in den Stadtgebieten der früheren Befestigungsanlagen Ringstrassen, Quais oder zusammenhängende grüne Zonen mit Promenaden errichtet (in Bratislava der Bogen zwischen dem Platz des Slowakischen Nationalaufstandes und dem Hviezdoslavplatz, in Košice die Moyzesgasse, in Banská Bystrica das Ufergebiet der Flüsse Hron und Bystrica, in Trnava der Bernolák-Park; in Žilina ist der Lenin-Platz ein Teil des gewesenen Schanzgrabens, usw.). Die architektonischen Stilarten kamen dann in der zweiten Hälfte des 19. Jh. hauptsächlich in diesen neuen

Stadtvierteln, ausserhalb der gewesenen Stadttore, zur Geltung, sie kamen aber auch in zahlreichen Neu-Fassadierungen älterer Häuser im Stadtzentrum zum Ausdruck.

Eine wichtige Ursache der fortgesetzten Rekonstruktion der in den alten Stadtzentren zusammengepferchten Häuser waren die grossen und häufigen Feuersbrünste, die sehr oft zu einer totalen Vernichtung der betroffenen Stadtgemeinde geführt haben (so z. B. Lučenec in 1849, Vráble 1859 und 1890, Martin 1881, Brezno 1878 und 1883, Liptovský Mikuláš 1883, Trenčín und Žilina 1886, Ružomberok 1905 und zahlreiche andere). Eine weitere Naturkatastrophe waren auch die zahlreichen Überschwemmungen der reissenden, unregulierten Flüsse. Erdbeben kamen seltener vor, allerdings verursachte das Erdbeben des Jahres 1879 in Kremnica, hauptsächlich zufolge der Unterwöhlung der Stadt durch Bergwerke, ernste Risse an vielen Gebäuden, sodass eine Regierungskommission (deren Mitglied u. a. auch Professor Steindl und als eingeladenes Mitglied der Architekt Ybl waren) die entstandenen Schäden und die Rekonstruktionsmöglichkeiten der betroffenen Gebäude beurteilte; bei dieser Gelegenheit wurde die Entscheidung getroffen, die gotische Pfarrkirche am Hauptplatz abzutragen.

Eine der grossen Regulierungsvorkehrungen in



1. *Velké Uherce*,
Schloss, 1845—1850.

2. *Galanta*,
Schloss, 1860.



Bratislava war die Verschüttung des sog. Novozámecký-Armes der Donau im Jahre 1870; dieser Donauarm floss durch das östliche Stadtgebiet von Bratislava, wo später ein Industrieviertel entstand. Den Flussdeich liess der verdienstvolle Stadtrichter Heinrich Justi aus dem durch die bereits erwähnte Abtragung des Krönungshügels gewonnenen Material errichten. Den Höhepunkt der Donauregulierungsarbeiten bildete die Errichtung des Winterhafens im Jahre 1897; dies bedeutet gleichzeitig eine Bestätigung der internationalen, kommerziellen und verkehrstechnischen Wichtigkeit der strategischen Lage der Stadt, mit Recht als „das Tor zu Ungarn“ bezeichnet.

Dieser schwunghafte Ausbau industrieller und verkehrstechnischer Einrichtungen war durch die Unternehmungslust des damaligen Wirtschaftssystems bedingt; die urbanistische Planung hat mit der Bautätigkeit nicht Schritt gehalten, sodass von einer elementaren Entwicklung der Städte gesprochen werden kann.

Bei der Erwerbung zweckdienlicher Bauflächen hat im System des Privateigentums des Bodens die Bodenspekulation eine grosse Rolle gespielt, in deren Rahmen die mächtigeren Unternehmerkreise ihre egozentrischen Bauinteressen realisieren konnten. Aus kleinen, im Stadtzentrum befind-

lichen Handwerker-Werkstätten wurden kleinere Fabriken; es kam zu einer Verschmelzung der Wohn- und der Industrieviertel; das Streben nach einer intensiven Ausnutzung der Bauflächen führte zu einem dichten und unregulierten Bebauen dieser Baugründe.

Die Entwicklung der kapitalistischen Industrie in der Slowakei war allerdings nicht so intensiv, um eine einmalige Gründung grosser Fabrikszentren hervorzurufen. Die Entwicklung des Stadtgebietes erfolgte durch eine allmähliche Anschlussung weiterer Gassen und Stadtviertel an ältere Randgebiete der Stadt und somit zu einer in künstlerischer Hinsicht chaotischen Ergänzung der bereits existierenden Architektur. Die Planung neuer Gassen erfolgte durch eine mechanische Verlängerung der existierenden Gassen in die Felder und Gärten der Außenstadt und durch die Errichtung quadratischer schachbrettartiger Straßennetze in den ebenen Stadtgebieten. Die Hauptverkehrsadern hätten die möglichst kürzeste Verbindung der Hauptpunkte der Stadt darstellen sollen; der Urbanist Professor Anton Palóczy, ein Autor von Büchern über die Grundlagen des modernen Städtebaues, hat in einem aus dem Jahre 1909 stammenden Regulationsplan der Stadt Bratislava die Errichtung einer radikalen Verbindungs-



3. Komárno,
Rathaus, 1875.

transversale vorgeschlagen, wobei er aus der geometrischen Tatsache ausgegangen war, dass zwei wichtige Straßen von entgegengesetzten Randgebieten der Stadt zufällig auf einer Geraden liegen (der untere Teil der Palisaden auf der einen Seite und Mlynské Nivy auf der anderen). Mittels einer Verlängerung und Verbindung dieser zwei Straßen wäre ein eleganter, breiter und gerader Boulevard in einer Länge von mehr als 3 km entstanden, welcher — ebenfalls zufällig — mehrere bereits existierende Kreuzungen durchschnitten hätte. Außerdem hat Palóczy vorgeschlagen, einige grösse im Stadtzentrum liegende einheitliche Flächen in Blöcke zu vierteilen und sie mit neuen, an bereits existierende Straßen und Kreuzungen anschliessenden Straßen zu durchkreuzen; ein Teil dieser Pläne wurde später realisiert. Im weiteren hat Palóczy's Plan vorgesehen, neue Stadtviertel an der Stelle der heutigen „500 Wohnungen“ im Osten der Stadt in schachbrettförmigem Arrangement zu errichten. Ein interessanter Detail des Palóczy'schen Plans war die Errichtung eines Kanals zwecks Anschlusses des Stadtgebietes von Bratislava an den Váh-Fluss; vorbereitende Schritte wurden diesbezüglich bis zum Jahre 1916 unternommen, die Arbeiten wurden jedoch durch den Weltkrieg unterbrochen.

Der oben geschilderte Regulationsplan des Urbanisten Palóczy bietet uns eine Charakteristik in bezug auf das Niveau der zeitgenössischen urbanistischen Konzeptionen: eine schablonumässige und elementare Anpassung an bereits existierende Straßen-Schemen, die gegenseitige Verbindung der wichtigeren Stadtteile mittels geschickt angelegter Trassen, und eine mechanische Schaffung regelmässiger rechteckiger Wohnblöcke in den neuen Stadtvierteln. Der Urbanist Camillo Sitte, der die Unzulänglichkeiten eines derartigen technokratischen Planes begriffen hat, stellte sich gegen diese mechanische Lösung; er befürwortete dass auch bei der Errichtung neuer Städte romantische malerische Kompositionen und stille Ecken mitangewendet werden sollen, damit die neuen Städte etwas aus der formmässig reicherem mittelalterlichen Artikuliertheit beibehalten (nebstbei bemerkt, Sitte hat im Jahre 1910 das Triumphalor für den Hof des Rathauses in Bratislava entworfen).

Als Richtlinien für die Bautätigkeit in den Städten wurden Bau-Ordnungen (Bau-Statuten) ausgearbeitet. Das im Jahre 1872 für Bratislava herausgegebene Baustatut diente grundsätzlich bis zu den nicht vor langem zu Ende gegangenen Fünfzigerjahren, ein Beweis, dass es seinerzeit

in einer äusserst weitsichtigen Weise formuliert worden war. Beim Studium dieses Statuts sehen wir, dass die Gassen an beiden Seiten ca 2,5 m breite Fußgängerstreifen, dann eine das Trottoir von der Straße trennende 0,75 m breite Rigole und schliesslich eine minimum 6,5 m breite Fahrbahn hätten haben sollen. Beim Bau und Umbau von Bauten in engen und krummen Gassen mit einer unregelmässigen Baulinie hätten die störenden Vorkragungen, hinter welchen sich in den Ecken Unreinlichkeiten ansammelten, beseitigt werden sollen. Aus diesem Grunde wurde es verboten, auf die Straße gerichteten Stützpfeiler zu bauen.

In seiner Bestrebung, bei der Ausführung vorläufiger Regulationspläne behilflich zu sein und irgendeine Ordnung in der Konzeption der Stadtentwicklung einzuhalten, hat das Baustatut eine besondere Aufmerksamkeit den Fabriken und sonstigen Produktionsstätten gewidmet, bei welchen die Gefahr bestand, dass sie mit ihren Ausdünstungen, Rauch, Lärm oder Feuer ihre Umgebung gefährden oder auch nur belästigen könnten; in der Formulierung des Statuts hiess es, dass ähnliche Unternehmungen keine störende Wirkung auf Kirchen, Schulen, Krankenhäuser und andere öffentliche Institutionen und Gebäude ausüben dürfen. Für den Fall einer stattzufindenden Entscheidung über solche Objekte hat der Magistrat einen Lokalaugenschein unter Beteiligung aller interessierten Parteien, hauptsächlich Vertretern der Nachbarschaft, angeordnet; anlässlich dieses Lokalaugenscheins waren verschiedene Frage zu beantworten und falls es nicht möglich war „eine freundschaftliche Vereinbarung“ zu treffen, war die Sache dem Magistrat vorzulegen. Der Magistrat war befugt, die Errichtung solcher Unternehmungen auch in der Altstadt zu bewilligen, doch lediglich an vom allgemeinen Verkehr entlegenen Orten, wo ein Betrieb der in Rede stehenden Art keine Störung der Öffentlichkeit hätte verursachen können.

Die zu einem Neubau, Zubau, Umbau und zu einer sog. gründlichen Hausreparatur berechtigenden Baubewilligungen sollten immer nur anhand lokaler kommissioneller Besichtigungen, nach dem Anhören der Meinung der Nachbarn und anhand einer Sachverständigen-Begutachtung ausgegeben werden. Die Vorschriften waren richtig und zweifelsohne mit demokratischen Intentionen

formuliert, in der Praxis konnte es jedoch zur Durchsetzung der Interessen einflussreicher Investoren kommen, also von Personen, die in den Angelegenheiten der Stadt ein gewichtiges Mitspracherecht besessen haben. Im Jahre 1881 hat es sich als notwendig erwiesen, das Statut mit gewissen Stadtregulierungsvorschriften zu ergänzen, „damit in der Zukunft derartige Unregelmässigkeiten wie sie beim Bau von in den Gassen und Straßen bereits existierenden Bauten vorgekommen sind, vermieden werden sollen“, weiter „damit im Falle einer weiteren Ausbreitung der Stadt ... es möglich sein soll anhand eines im voraus festgesetzten Planes vorzugehen, hat die Baukommission ... einen Regulierungsplan auszuarbeiten, der nach seiner durch die Hauptversammlung zu erfolgenden Gutheissung in der

4. Bratislava, Blumentaler Kirche, 1885—1888.



Zukunft die bei der Ausfolgung der Baubewilligungen zu beachtenden Richtlinien enthalten soll.“

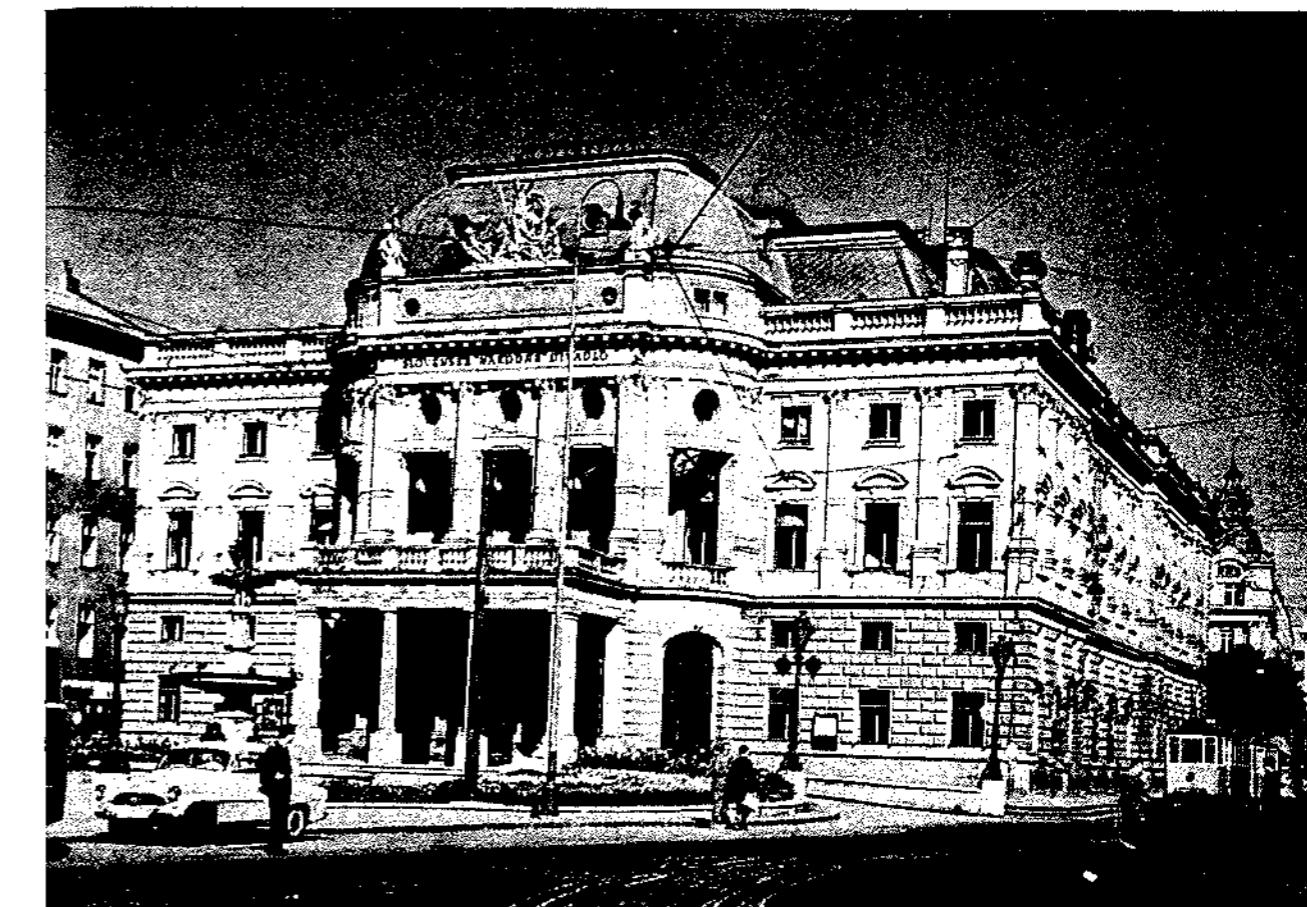
Nebst der einzuhaltenden juridischen Prozedur enthält das Statut auch Vorschriften bezüglich der bautechischen, Sicherheits- und vor allem feuerpolizeilichen Massnahmen, die schon bei der Projektion der Konstruktionen zu beobachten waren; das Statut enthält Vorschriften bezüglich der Wahl feuerbeständiger Materialien, weiter bezüglich der feuersicherheitlichen Isolierung der mit dem geplanten Neubau grenzenden Nachbarobjekte; es wurde verboten, bei Bauten in der Stadt ungebrannte Ziegelsteine zu verwenden, Kellerwohnungen zu projektieren (was aber keineswegs soviel bedeutete, dass Menschen nicht genötigt gewesen wären, in Kellerlokalitäten zu wohnen); zum Dachdecken durften keine Schindel, geschweige denn Stroh oder Schilfrohr verwendet werden, wie dies in der Provinz noch üblich war; auch war es verboten, Mansardenzimmer zu bauen, usw.

Vom Standpunkt des architektonischen Äusseren ist es interessant zu sehen, dass das Baustatut sich auch mit Fragen des zeitgenössischen Geschmacks und mit dem Sortiment „künstlerischer Komplemente“ der Architektur, oder — richtiger gesagt — mit den bei den Fassaden anzuwendenden Zielenlementen beschäftigte. So z. B. haben beginnend mit 1872 die in der Stadt neugebauten Häuser zumindest ein Stockwerk hoch zu sein; nur in den Vorstädten wurde der Bau ebenerdiger Häuser bewilligt. Es wurde eine streng einzuhaltende Baulinie vorgeschrieben, die nichteinmal durch die äusseren Stiegen des Hauses, durch Balustraden, Pfeiler oder Säulen gebrochen werden durfte. Die oberhalb des mittleren Gesimses angebrachten Verzierungen, Statuen, Vasen und ähnliche Artefakte mussten nicht nur gut verankert werden, sondern — um solche überhaupt errichten zu können — war eine separate Bewilligung des Magistrats einzuholen. Bei der Prüfung einer solchen Proposition hat die Baukommission „die Erfordernisse des guten Geschmacks zu beachten, damit der von ihr gutgeheissene Bau weder allein noch zusammen mit den Gebäuden der Umgebung eine Verunglimpfung der Gasse oder des Platzes wo er stehen soll, verursache“. Um es der Baukommission zu ermöglichen, auch den aesthetischen Wert des neuen Gebäudes vollrechtlich beurteilen zu können, wurden ihr zwei Mitglieder des Städtischen Verschönerungsvereins beigegeben.

Die initiative Bautätigkeit privater Bauherren war von grosser Bedeutung; in den meisten Fällen war sie durch irgendein privates Bauinteresse gegeben. Die Magistratsbehörden der Städte machten guten Gebrauch von dieser privaten Initiative und sind den betreffenden Unternehmern entgegengekommen, wobei jedoch gewisse Bedingungen gestellt und gewisse, dem Interesse der Stadt dienende Gegendienste verlangt wurden. In diesen für das Bauunternehmertum des 19. Jh. so typischen Vereinbarungen ging es um einen weiten Kreis sowohl grossangelegter Propositionen als um ganz kleine Angebote: Der Magistrat der Stadt Nitra hat z. B. den Bau des Engel'schen Palais unter der Bedingung gutgeheissen, dass der Eigentümer einen Teil seines Grundes zur Errichtung einer Verbindungsgasse der Stadt überlässt; nachdem die Eisenbahnstrecke bis Bardejov ausgebaut wurde, hat sich der Unternehmer Zsimonyi erböti gemacht, in Bad Bardejov diverse Badegebäude zu bauen und diese nach 30 Jahren in das Eigentum der Stadt übergehen zu lassen; der Zuckerbäcker Halyak hat aus eigenen Mitteln zur Asphaltierung der Fussgängerstreifen in der Stadt Lučenec beigetragen, wofür es ihm erlaubt wurde, auf einer abgesteckten Stelle vor seiner Konditorei Tischchen für seine Gäste aufzustellen; ähnlichweise hat der Kaffeehausbesitzer M. Freiwirth der Stadt Banská Bystrica einen Jahresbeitrag von Kronen 200.— zu leisten angeboten, damit es ihm erlaubt werde, die vor seinem Kaffeehaus befindliche Terrasse auf das Trottoir zu erweitern.

Das Interesse der Öffentlichkeit an der Architektur konzentrierte sich hauptsächlich auf das Äussere, auf das Aussehen der Fassaden der neu entstehenden Gebäude. Die bürgerliche Klasse brauchte diese Fassaden zu Repräsentationszwecken, sodass die Fassaden eigentlich die besondere Funktion hatten, irgendetwas — ein Niveau oder ein Milieu — vorzutäuschen, also quasi eine Aufgabe von Theaterkulissen; aus dieser Notwendigkeit entstand auch das System der Projektierung „von aussen nach innen“, d. h. ein System, in welchem sich die Grundriss-Disposition den Fenster- und Eintritts-Öffnungen, der Komposition der Strassenfassade zu unterordnen hatte.

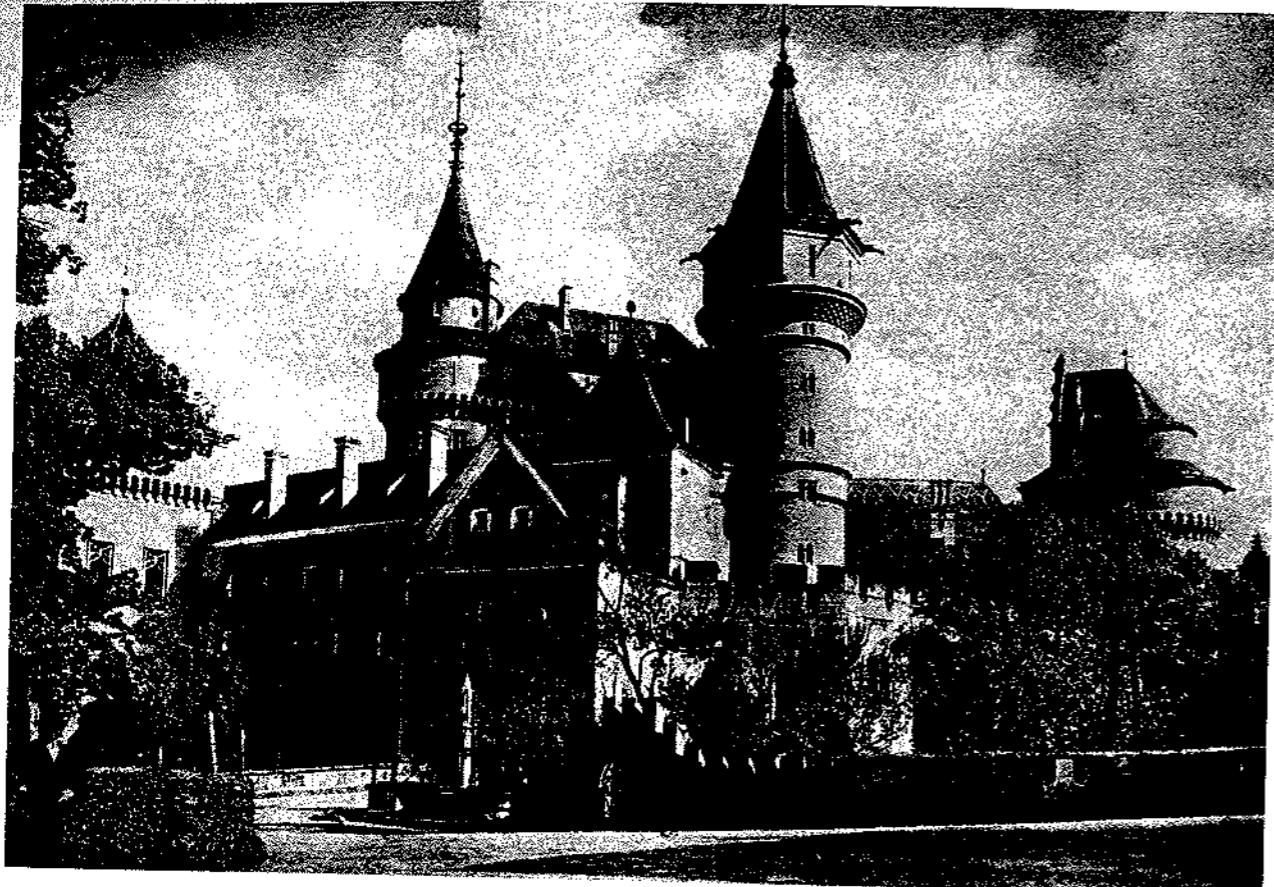
Ein snobistisches Trachten nach einer übermässigen Vergrösserung der Hausfassade kann besonders am Beispiel kleiner Objekte gesehen werden; solche Häuser sehen wir z. B. in Rimavská



5. Bratislava, Theater, 1886.

Sobota und Rožňava, wo das Haustor die verlängerte und ausserhalb des eigentlichen Baues herausgezogene Strassenwand durchbricht; die Fassade wurde dadurch grösser, was aber lediglich den vom Hauptplatz Kommenden zu beeindrucken beabsichtigte, während der von der entgegengesetzten Seite kommende Fussgänger die Flächenmässigkeit der Kulisse der Portalwand sehen konnte. Es wurden Lösungen beobachtet, wo bei einem ebenen Haus auf der Höhe des ersten Stockwerkes ein mächtiger Kulissengiebel mit Blindfenstern gebaut wurde, hinter welchem sich nichts anderes verbirgt als eine angedeutete Dachkonstruktion (z. B. in Nižný Medzev).

Die Tendenz, die Häuser als ein dekoratives Element der Stadt zu betrachten, ist auch aus der zeitgenössischen Presse ersichtlich. Die Zeitungen schrieben häufig darüber, dass sich irgendeine slowakische Stadt „durch geschmackvolle neue Gebäude verschönert“. Neubauprojekte, d. h. Abbildungen von geplanten Fassaden, wurden in den Auslagen von Buchhandlungen gezeigt; die Stadtbewohner fanden Interesse daran, sie blieben vor den Auslagen stehen und diskutierten das Projekt. Die Bauverwaltung der Stadt Bratislava hat ursprünglich die Fassade der Escomptebank- und Wechselstube am Hauptplatz (Architekt A. K. Körössy 1910, heute Platz des 4. April, Nr. 6) nicht gutgeheissen, weil sie mit dem Stil der übrigen auf diesem Platz befindlichen Gebäuden nicht im Einklang stand; der Magistrat hat die neue Fassade akzeptiert, allerdings mit der Bemerkung, dass sie nicht völlig der Intention entspricht, sich dem alten Aussehen der Stadt anzupassen. In einem Journalbericht werden die mit dem Bau der pseudoromanischen Kirche im Bratislavaer Stadtviertel Blumental verbundenen Schwierigkeiten erwähnt (Architekt Friedrich Rum-



6. Bojnice, Schloss, 1885—1910.

pelmeyer, 1885—1888), wobei sich der Pfarrer Josef Poekh darum bemühte, dass die Kirche nicht "an architektonischer Schönheit" einbüßen soll. Nach der Beendigung des Baues des Csáky'schen Schlosses in Prievoz (1902) erschien in den Zeitungen ein typisch zeitgenössischer Artikel, in welchem die am Bau durchgeführten Neuerungen in Detail beschrieben wurden und konkludierend heißt es, dass „dieses Meisterstück der Baukunst als einzig dastehend in der Monarchie“ betrachtet werden kann.

Um ein möglichst höchstrepräsentatives und eindrucksvolles Aussehen der Gebäudefassaden zu erreichen, haben die Bauherren den sich zwischen den Projektanten abspielenden Konkurrenzkampf ausgenutzt, u. zw. häufig in öffentlichen Konkurrenzen, oder mittels direkter, lediglich an einige bekannte Architekten adressierte Aufforderungen. Der Karpathia-Verein, der über den Bau des Hohe

Tatra-Museums entscheiden sollte, hat zwar die Pläne des Budapester Architekten Schikedanz und des Leutschauer Architekten Anton Müller studiert, hat jedoch eine weitere Skizze vom Architekten „guten Namens“ Gedeon Majunka aus Spišská Sobota (1881) einverlangt; die Pläne für das neue Museumgebäude wurden schliesslich von A. Gleviczký (1886) ausgearbeitet. Darüber, wo das neue Museumgebäude aufgebaut und welche Stadt es „verschönern“ soll, ist ein Streit zwischen der Stadt Poprad und der nahen Gemeinde Felka, die die Initiatorin des Baues war, entstanden. Seitens der Gemeinde Felka wurde argumentiert, dass Poprad sich auch ohne Museum entwickelt, — die Stadt haben irgendeinen Kiosk im Park und ein Restaurant „im schweizerischen Stil“ — während für Felka der Bau des „herrlichen“ Museumgebäudes die einzige Gelegenheit wäre, irgendwie hervorzutreten.

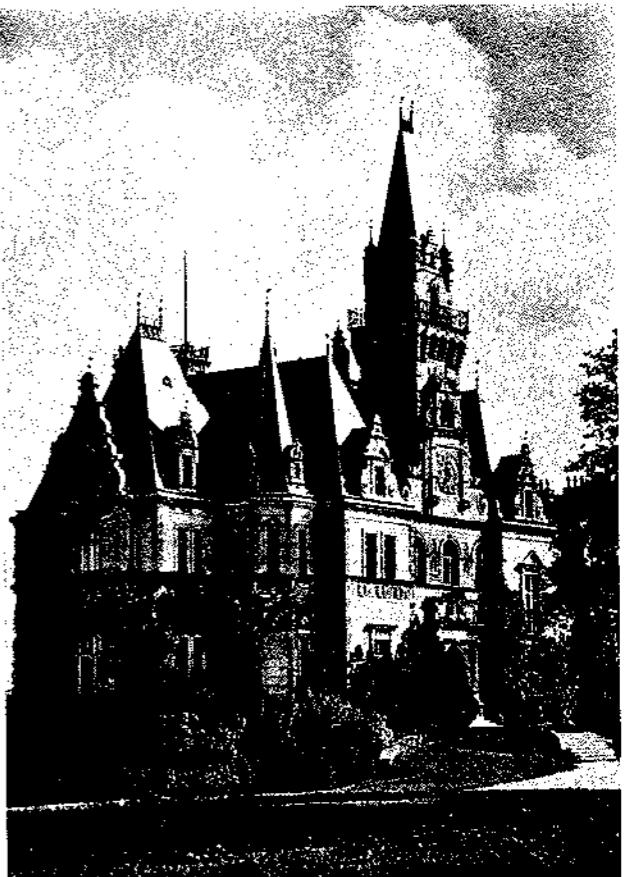
Je nach dem Ruf des Meisters wurden in kleineren Gemeinden Bauarbeiten in einer „nachbarlichen“ Weise vergeben, wir lesen aber auch über einen Fall, über den mit einer gewissen Satisfaktion berichtet wird, u. zw. handelt es sich um den Bau der evangelischen Kirche in Čáčov im Jahre 1876; die Bauarbeiten wurden einem gewissen Zongora aus Vlkovany anvertraut, obgleich den kompetenten Personen in Čáčov der bewährte Architekt aus der Nachbargemeinde Rohov empfohlen wurde; die Čáčover haben diesen Rat nicht befolgt; der Turm stürzte auf die Kirche und mit der ganzen Arbeit musste von neuem begonnen werden.

Über wichtigere Bauvorhaben wurde natürlich auf einer höheren administrativen Ebene entschieden; so z. B. in der Angelegenheit des Baues der Forstdirektion in Banská Bystrica (heute Gebäude des Landesausschusses der KSS, Platz des Slowakischen Nationalaufstands) verständigte der Minister für Landwirtschaft den Primator der Stadt, Julius Cesnak in dem Sinne, dass das Ministerium über die Reihenfolge der Projekte wie folgt entschieden hat: der erste Platz fiel dem Architekten Györgyi zu, den zweiten Platz erhielt A. Sebestyén, wogegen der Architekt Julius Wälder, allgemein als der tatsächliche Autor des Baues erwähnt, auf den dritten Platz kam. Die Fachleute, die über die Realisierung des Baues entscheiden sollten, haben vom Standpunkt der Grundriss-Disposition gerade Wälder's Projekt als das bestens geeignete betrachtet, in welchem allerdings die Fassade und das ganze Exterieur weniger attraktiv waren als Györgyi's Arkaden und dekorativen Interieure. Aus diesem Grunde hat der Primator der Stadt Mitglieder der Forstverwaltung, der städtische Repräsentanz und andere Berater ersucht, mit Rücksicht auf die monumentale Impression, die das zu errichtende Bauwerk bewirken soll, und in der Intention, die Stadt zu verschönern, den Wälder'schen Grundriss mit dem dekorativen Plan Györgyi's zu kombinieren (1913).

Die obenangeführten Beispiele illustrieren, welch' grosse Bedeutung durch die Öffentlichkeit, durch den Besteller und durch den Architekten des 19. Jh. dem Exterieur, der Fassade, zugeschrieben wurde. Es kann sogar gesagt werden, dass in der öffentlichen Meinung und auch nach Meinung der Fachleute unter dem Begriff Architektur vor allem die Formierung der Fassade des Gebäudes als seines sichtlichen Zeichens verstanden

wurde und vor allem diese einzige Komponente unter allen übrigen Faktoren der architektonischen Arbeit als künstlerisch betrachtet wurde! „Wir warten immerfort auf einen künftigen neuen Bau, sei es was immer“ — lautet die Meinung eines zeitgenössischen Kunstkritikers gegen Ende des 19. Jh. — „wir warten auf die uns von den Herren Architekten bescherete Überraschung. Sind dies doch glückliche Menschen, diese modernen Architekten . . . , in ihren Händen liegt es, die Öffentlichkeit in einer ständigen Spannung zu halten, sie mit einem bis jetzt noch nie gesehenen, nicht gehörten, originellen, mit immer Neuem zu überraschen“. Dabei dachte der Kritiker an den oberflächlichen Reichtum der Fassaden der verschiedenen architektonischen Richtungen, die in der zweiten Hälfte des 19. Jh. entstanden waren und

7. Budmerice, Schloss, 1889.



sich parallel nebeneinander sei es in reineren oder in eklektisch miteinander verflochtenen Formen entwickelt haben.

*

In bezug auf Stilformierung kann das 19. Jh. als spekulativ-experimental betrachtet werden, auch wenn es in einer schwerfälligen Weise einen seiner Zeit entsprechenden architektonischen Stil sucht. An den Fassaden der neuen Bauten spiegelte sich ein verborgen tiefer widerspruchsvoller Prozess, in einer komplizierten Weise verwurzelt in den Beziehungen zwischen der nicht-traditionellen Position des neuen bürgerlichen Architekten und seinem betonten Streben sich vor der Welt zu präsentieren, weiter in der Entdeckung neuer Bau-

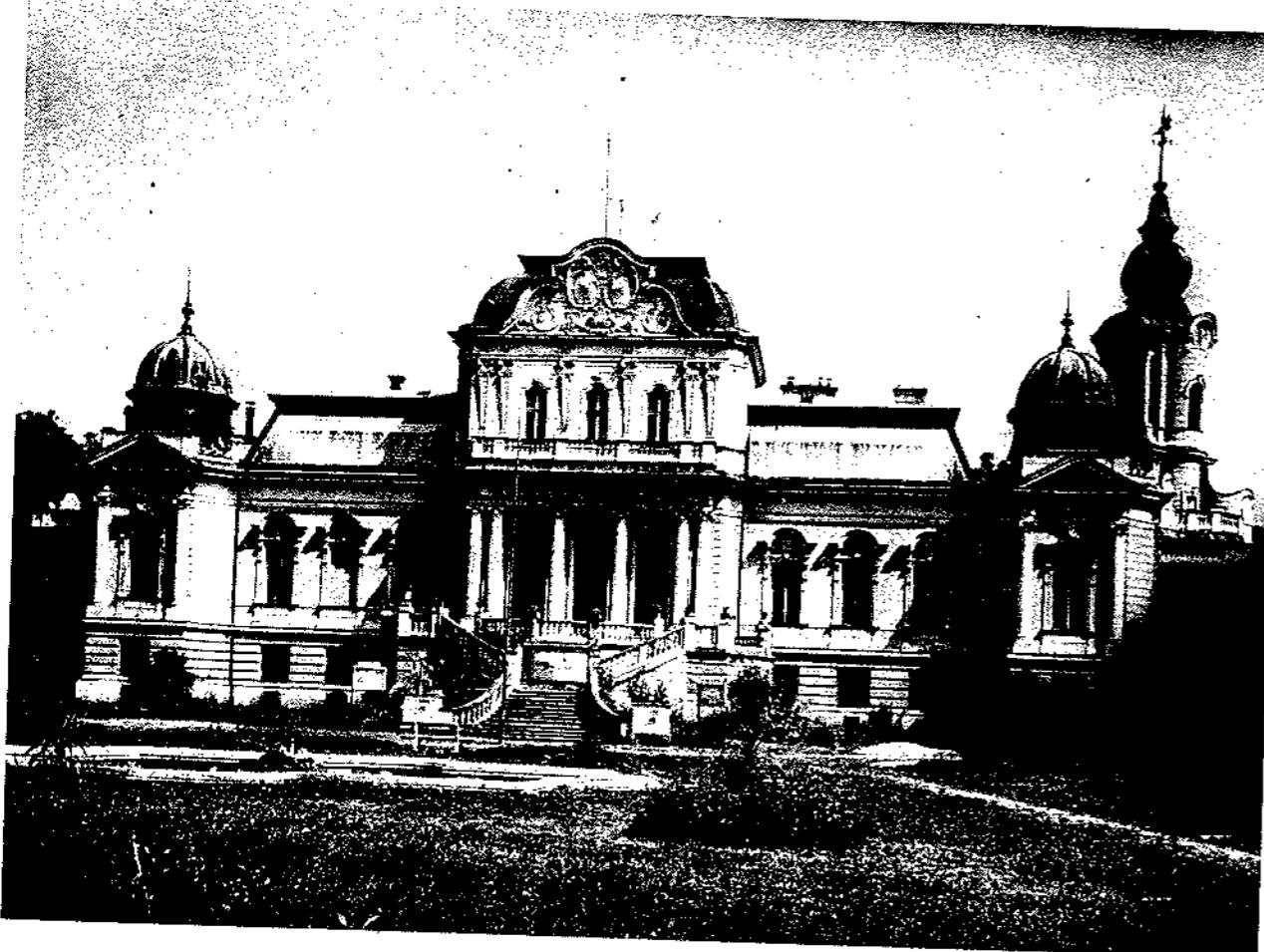
materialien und technologischer Prozesse, dies alles verbunden mit einer vorübergehenden Ratlosigkeit bezüglich der vollen praktischen und künstlerischen Anwendung dieser Faktoren. Die ganzeeuropäische Entwicklung und die schnelle Verbreitung neuer architektonischer Richtungen wurden auch durch das sich immer weiter ausbreitende Blickfeld in der Welt beeinflusst; diese Erweiterung des Gesichtskreises wurde ermöglicht durch neue wissenschaftliche und technische Erfindungen, Entwicklung des Transportwesens, durch einen erweiterten Austausch von Informationen, durch die Möglichkeit weiter Reisen, Publikation von Fachliteratur, Zeitschriften, Schulwesen, aber auch durch die allmähliche bessere Erkenntnis der Vergangenheit, archeologische Ausgrabungen und durch eine tiefere Studientätigkeit auf dem

Gebiete der Theorie und Geschichte der Architektur. Nicht zuletzt waren es auch die Einflüsse der Prozesse des nationalen Bewusstwerdens des 19. Jahrhunderts, die in bezug auf das künstlerische Schaffen auf die Geschichte der betreffenden Nationen zurückgreifen mussten, auf die alten Baureliquien, um aus deren Studium das sichere Bewusstsein ihrer nationalen Daseinsberechtigung zu erlangen. Darüber hinaus, dass die Bourgeoisie des 19. Jh. die Erfüllung ihrer materiell-wirtschaftlichen Ambitionen erleben konnte, hat sie sich allmählich einige Charakterzüge der gewesenen herrschenden Klasse angeeignet; dies tat sie in dem Bestreben, die frühere herrschende Klasse nicht nur in der Äusserung ihrer Macht, sondern auch in ihrem Lebensstil nachzuahmen (Wohnen auf Burgen und in Kastellen). Formell sollte dies durch eine Monumentalität repräsentiert werden, ja sogar durch eine überschwengliche Anwendung von Verzierungssymbolen in der Komposition von Gebäuden, Fassaden und in der innerarchitektonischen Gestaltung.

Somit wiederholte sich der schon aus der alten Geschichte der Architektur bekannte Prozess der Entwicklung und der Formübernahme: solange das Auftreten der neuen Klasse, der Bourgeoisie in der Geschichte der ersten Hälfte des 19. Jh. eine positive Rolle spielte, entsprach ihr der rationale, klare, einfache, d. h. der klassizistische Stil. Mit der Weiterentwicklung des kapitalistischen Unternehmertums und mit den zunehmenden Erfolgen hat sich – in Zusammenwirkung mit den übrigen Umständen, die auf die architektonische Gestaltung ihren Einfluss ausübten – das Gefühl einer romantischen Zusammengehörigkeit mit der Kultur der Begründer des Kapitalismus, mit der Architektur der jungen italienischen Bourgeoisie eingestellt. Die für diese Traditionen empfundene Sympathie und auch die wachsende Erkenntnis der Kunstschatze Italiens führten zu Versuchen, den Stil der Renaissance nachzuahmen, den Stil, der auf der Suche nach architektonischen Wahrheiten ohne Zweifel zumindest einen rationalen tektonischen Ausdruck bedeutet hat: den Glauben an das humanistische Losungswort der Renaissance „der Massstab für Alles ist der Mensch“.

Der Klassizismus, der laut der kunsthistorischen Theorie vom Ende des 19. Jh. als der letzte grosse und reine Stil der Architektur betrachtet wird, war im Grunde genommen auch nicht originell,

8. Spišský Hrčov, Schloss.



22



9. Košice, ehemaliger Jabak-Palast, 1897.

denn er schöpfte eigentlich aus der Vergangenheit, aus den Prinzipien der Renaissance und der Antike, ebenso wie die Renaissance in ihrer Zeit aus dem älteren antiken Schaffen schöpfte, und in der Antike selbst übernahm der römische Raum die architektonischen Erkenntnisse des alten Griechenlands. Die Architektur des alten Roms, weiter sowohl die der Renaissance wie auch die klassizistische haben, auch wenn anhand älterer Muster, schöpferisch gearbeitet in Übereinstimmung mit den gesellschaftlichen und technischen Prinzipien ihrer Epochen, wofür sie als die „echten und grossen“ Stile der Vergangenheit bezeichnet wurden; die formalistische, manchmal geistlose Wiederholung der Stilmerkmale der Renaissance und später auch anderer Stilmerkmale, die auf den

23



10. Kežmarok, Evangelische Kirche, 1898.

Oberflächen der neuzeitlichen Bauwerke des 19. Jh. aus romantischer Spekulativität — und nicht nur aus dieser — angewendet wurden, hat jedenfalls verdient, global und aktuell als „Pseudohistorismus“ bezeichnet zu werden.

Die pseudohistorischen Richtungen — von einem komplexen künstlerischen Stil im üblichen Sinne des Wortes kann hier vorderhand nicht gesprochen werden — entsprachen in einem gewissen Masse der Lebensattitude des neuen Architekten des 19. Jh. und sie entsprachen auch seinen baulichen Aufgaben: die neuen wirtschaftlichen und gesellschaftlichen Beziehungen erforderten den Bau von Geldinstituten, administrativen Gebäuden, Redouten, Galerien, städtischer Wohnhäuser; es mussten Rathäuser, Gemeindehäuser, usw. gebaut werden; im Grunde genommen waren es also Aufgaben, gleich denjenigen, die zur Zeit des Sieges der Bourgeoisie in der italienischen Renaissance

für den Architekten erstanden sind. Die neue Lebensart des 19. Jh. erschloss der Öffentlichkeit Theater, Kasinos, Restaurants, Kaffeehäuser und andere Gesellschaftsräume; überall hier hat sich die Pseudorenaissance als eine adequate repräsentative Richtung erwiesen. Die herrschende Klasse wünschte, dass ihr wachsender Reichtum auch in der Architektur zum Ausdruck kommen soll, sie wollte eine Symbolisierung ihrer wirtschaftlichen und politischen Siege sehen; dadurch wieder holte sich in einer verkürzten Zeit, in ungefähr 30 Jahren gegen Ende des 19. Jh., also vor den Augen einer Generation, eine eigentlich hundertjährige Stilentwicklung: von der Frührenaissance über die Nachahmung ihrer Kulminationsperiode bis zu den schweren dekorativen pseudobarocken und zu den feinen pseudorokoko-Details. Der pseudohistorischen Architektur kam allmählich eine weitere Aufgabe zu, u. zw. sollte sie den Neureich-Charakter der zeitgenössischen Investorenkreise des 19. Jh. verdecken und als materielles Argument bei der Vorspiegelung traditioneller Rechte und des alteingesessenen Ursprungs der neuen herrschenden Schichten dienen; somit haben die Pseudostile der Architektur dazu verholfen, die Stabilität und die historische Verbundenheit in der Position der herrschenden Klasse vorzustellen.

Eine weitere Strömung des romantischen historisierenden Strebens, die ihren Ursprung in Reliquien der mittelalterlichen feudalen Kunst hatte, war das Wiederaufleben gotischer und romanischer architektonischer Formen; diese Strömung kam hauptsächlich in der sakralen Architektur zur Geltung. Das Studium der Vergangenheit und die Gründlichkeit der an mittelalterlichen Kirchen durchgeführten Rekonstruktionsarbeiten führten zu einer tieferen Erkenntnis der Gotik, und dies insbesondere in den europäischen Ländern, in welchen die gotische Architektur gleichzeitig einen Gedenkstein bedeutender Perioden der nationalen Geschichte darstellte; aus England und Frankreich gelangten über Deutschland nach Österreich sowohl die romantische Bewunderung kühner Konstruktionen der mittelalterlichen sakralen Architektur als auch die Vorliebe zur „geistgewordenen“ Gotik; nachdem es im 19. Jh. weder zu einer Veränderung in den an den kirchlichen Architekten gestellten funktionellen Anforderungen noch in seinen dispositionellen Notwendigkeiten gekom-

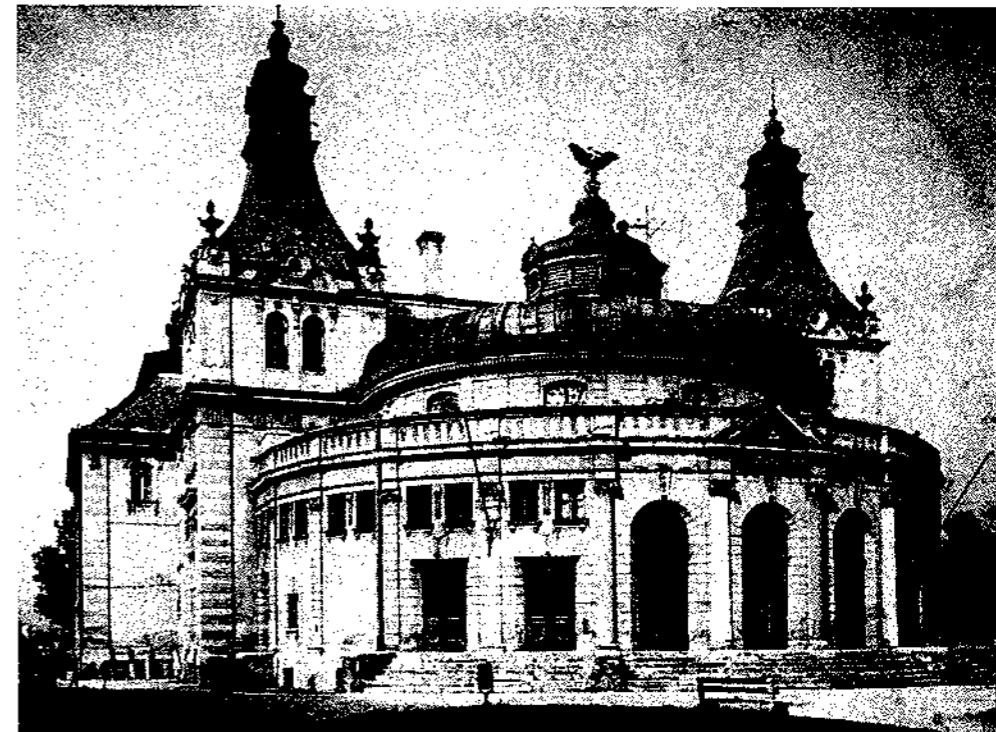
men war, wurde die Pseudogotik und später auch die Kombination gotischer und romanischer Elemente zu einer willkommenen Richtung der kirchlichen Architektur des 19. Jahrhunderts.

Ausser der sakralen Architektur hat die Gotik — quasi als Erinnerung an das feudale Gesellschaftssystem — auch bei der Gestaltung adeliger Sitze des 19. Jh., bei der Restaurierung und beim Bau von herrschaftlichen Kastellen und auch kleinerer Wohnsitze in der Provinz, und schliesslich auch bei ihrer Imitation in städtischen Villenbauten Fuss gefasst. Pseudogotische Elemente wurden — allerdings schon im Rahmen der vorherrschenden Mode — auch bei einigen Bauten des Verkehrswesens angewendet (Tunnel in Bratislava, der erste Bahnhof in Košice aus der Mitte der 60-er Jahre), weiter auch bei Objekten des Ingenieursnetzes (Wasserturm in Komárno).

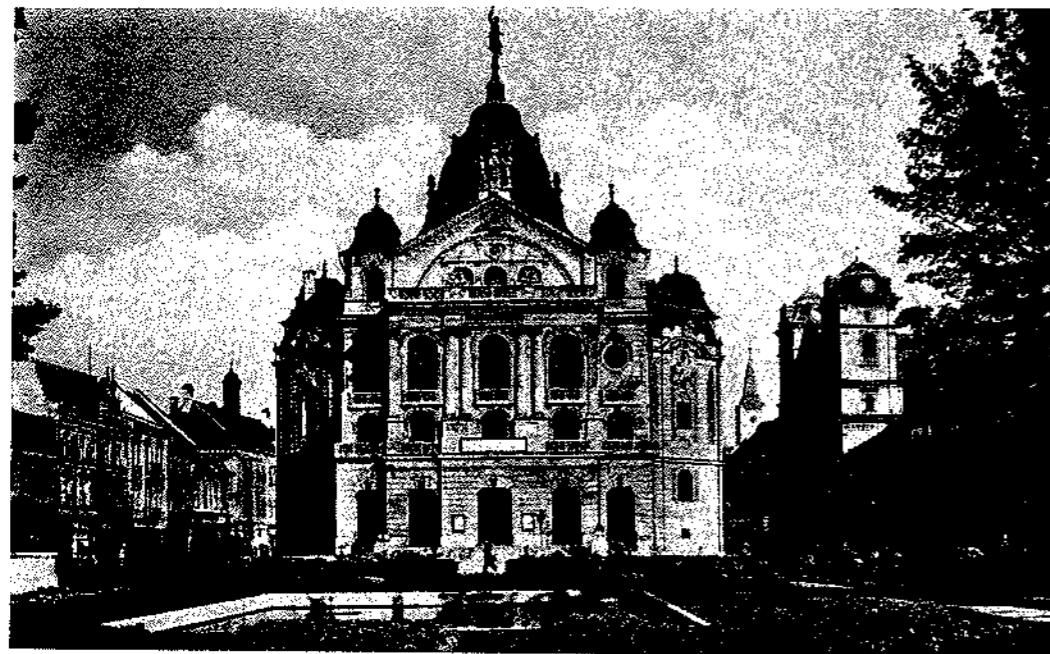
Die einzelnen historischen architektonischen Bestandteile, wie z. B. Säulen und Pfeiler, Kapitelle und Sockel, Gesimse, Gewölbe über den Fenstern und Tympanons, florale und figurale Reliefs (Maskaronen, Kränze), die ihren Ursprung in der Kunst

verschiedener Epochen und Gebiete haben, wurden — auf der Suche nach neuen Ausdrucksmöglichkeiten — gegenseitig zusammenkombiniert, wodurch es zu einer Verzweigung und Verwischung des Ausdrucks der eklektischen Architektur und ihrer in Hinsicht auf Stil schwerer definierbaren Gruppen und Untergruppen kam.

Während in der Periode des heftigen Anwachsens der Bautätigkeit in der Slowakei — ungefähr in den Achtzigerjahren — aus tiefen plastischen Artikeln formierte oder ergänzte Fassaden entstanden waren, die mehr oder weniger naturalistisch ihren Vorgängern aus der älteren Architektur treublieben, kann man im letzten Jahrzehnt des 19. Jh. bereits einen moderneren Prozess der Liquidierung überflüssiger Plastizität sehen, den Prozess einer gewissen Vereinfachung der Elemente: eine Verflachung der Reliefartigkeit und ein Streben, mit symbolischen Andeutungen das Wesen des üblichen künstlerischen Effektes zum Ausdruck zu bringen, wie z. B. mittels flacher, in das Mauerwerk eingravierter Bänder als Ersatz für die materielle Rustik.



11. Spišská Nová Ves,
Redoute, 1898.



12. Košice,
Theater, 1898.

Natürlich konnte die Architektur des 19. Jh. unter dem Druck neuer Tatsachen, neuer funktioneller Anforderungen und neuer technologischer Möglichkeiten nicht stehen bleiben, und sie hat sich auch nicht mit dem aus den vergangenen Jahrhunderten stammenden Arrangeur-Arsenal zufriedengestellt. „Da wird gekämpft um eine mittelalterliche, anderswo um eine Renaissance- und woanders wieder um eine „künftige“ Architektur; der „Gotiker“, der „Romantiker“, der „Renaissance-Mann“ kämpfen miteinander, neben ihnen kämpfen die „Helleniker“, die Protagonisten des Barock, des Rokoko, des Empire und schliesslich der moderne Architekt, der Konstrukteur „aus Stahl und Glass“; das sind die Worte eines zeitgenössischen Kunstkritikers.

Kein Wunder, dass anlässlich des III. Kongresses der deutschen Architekten in Prag im Jahre 1844, also zu einer Zeit als der Klassizismus zu Ende ging und die Pseudogotik florierte — wobei am Horizont schon die Pseudorenaissance erschienen war — die Hauptfrage der Architektur der zweiten Hälfte des 19. Jh. formuliert wurde, eine Frage, die bereits im Jahre 1828 vom deutschen Architekten Heinrich Hübsch aufgeworfen wurde: welcher Stil eignet sich für das neue Zeitalter am besten und in welchem Stil soll überhaupt gebaut

werden? Als Rössner das Projekt einer Kirche für Wien ausarbeitete, hat er es in drei verschiedenen Stilvarianten angefertigt.

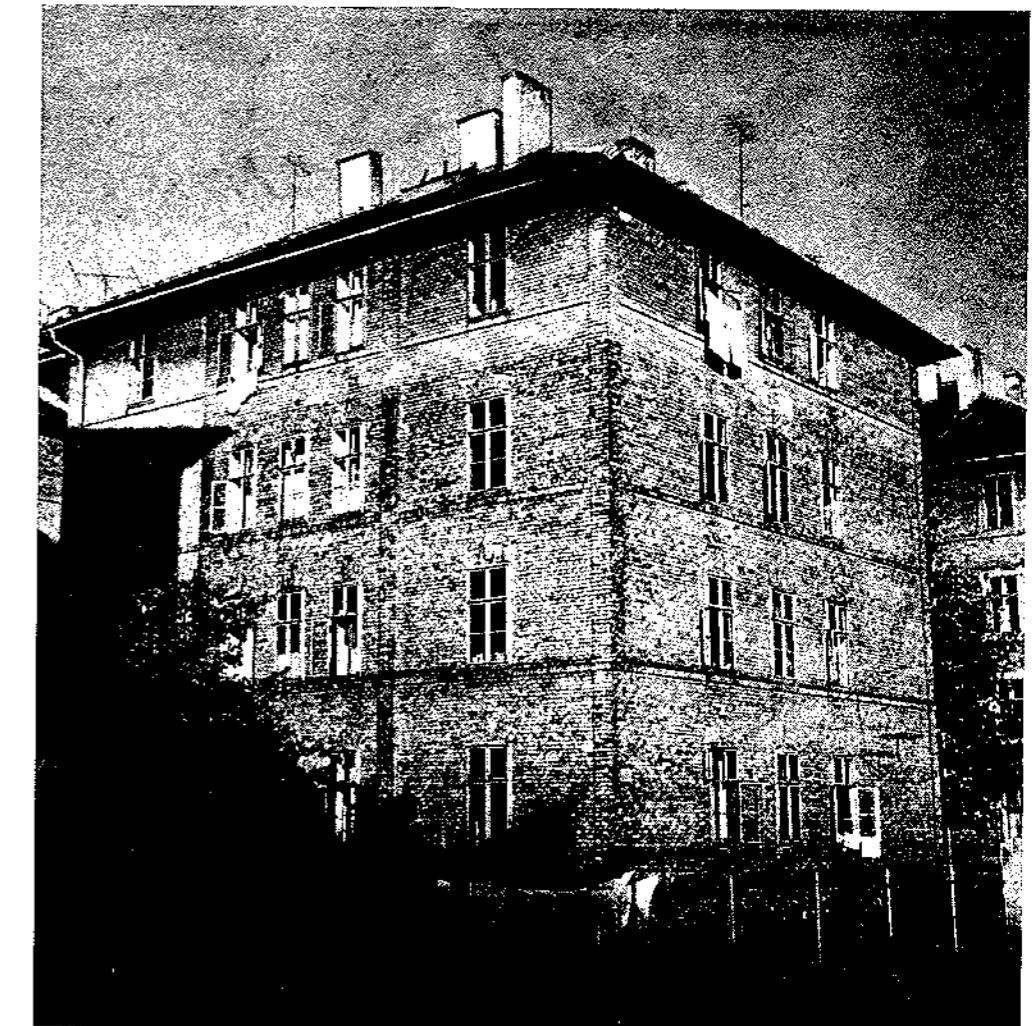
Die zeitgenössischen Architekten empfanden eine gewisse Unsicherheit bei der Wahl der architektonischen Mittel und die kreativen Individuen unter ihnen haben sich mit diesem Zustand nicht abgefunden; man suchte eine Stütze und eine Rechtfertigung der künstlerischen Komponente der Architektur, wobei sich diese Stütze und Rechtfertigung gesetzmässig aus den übrigen Aperturen der Architektur ergab. Um die Mitte des vorigen Jahrhunderts kam es zur Geburt, zum Heranreifen und zum Ausdruck vieler anregender Gedanken über die Verbundenheit des künstlerischen Aspektes der Architektur mit ihrer funktionellen und konstruktionellen Komponente. Im Zusammenhang mit den Bewegungen in den übrigen Zweigen der Kunst, hauptsächlich im Kunstgewerbe und in der angewandten Kunst haben sich in der Architektur Erkenntnisse angesammelt, die später zum Konstruktivismus und Funktionalismus des 20. Jh. geführt haben.

Als bedeutende Theoretiker der neuzeitlichen Architektur können vielleicht schon Friedrich Schinkel und Gottfried Semper bezeichnet werden; die zeitgenössische Gebundenheit führte jedoch

die Logik des erstgenannten vom Klassizismus zu Versuchen um eine pseudogotische Konstruktivität, den anderen zur Betonung der Pseudorenaissance, wobei beide in ihrer eigenen Art irgendeine Funktionalität im architektonischen Ausdruck verfolgt haben. Ein bedeutender Nachfolger dieser Theorien war der Wiener Architekt Otto Wagner, der — gerade in der bereits erwähnten letzten Dekade des vergangenen Jahrhunderts, also zu einer Zeit, in welcher es zu einer Vereinfachung der klassischen dekorativen Artikel der Fassade gekommen war — in irgendeiner dritten Weise die gesuchte funktionelle Logik zum Ausdruck brachte: im Stile der Sezession, bei welchem es zu einer flachen, fast graphischen Behandlung der Wände gekommen war. Wagner's Wiener Sezession, deren

Einfluss auch bei einigen Bauten der Slowakei zu bemerken ist, war lediglich ein Teil der europäischen, als „Jugendstil“ bzw. „L'Art Nouveau“ bezeichneten Bewegung, die schon gegen die Sinnlosigkeit der Geschichte-Kopierung kämpfte. In Budapest war es der Architekt Edmund Lechner, der sich die Sezession aneignete in einem Experiment um den „ungarischen Nationalstil“; in diesem Sinne hat er auch in der Slowakei einige Bauten projektiert.

Anfangs des 20. Jh. entstanden in der Slowakei weitere Bauwerke, die mit der zeitgenössischen europäischen Architektur Schritt gehalten haben; diese Architektur äusserte sich in der Kreuzung und gegenseitige Überschneidung verschiedenartig ausklingender und entstehender Ausdrucksrich-



13. Bratislava,
Arbeiterwohn-
häuser, 1902.

tungen, in typischen eklektizistischen Mischungen. Einer der Wege, auf welchem es die neuzeitliche Architektur versucht hat sich vom Pseudohistorismus loszumachen und sich modernen künstlerischen Zielen zu nähern, war das Mittel der Neo-Stile; nicht alle Autoren wenden hier eine einheitliche Kategorisierung an; in unserer Arbeit vertreten wir den Standpunkt, dass während es der pseudohistorischen Architektur um irgendeine treuere Nachahmung älterer Stile ging, bedeuteten die Neo-Stile ein sichtbares initiatives Streben nach einer moderneren, eigenartigen kreativen Tätigkeit, wo — sei es über die ganze Konzeption der Komposition oder individuell — jedenfalls aber ein durchdachtes und angewandtes Symbol lediglich etwas aus Architekturen vergangener Zeiten andeutete (so z. B. der merkliche Unterschied zwischen der pseudo- und neumittelalterlichen Kirchen in Bratislava: zwischen der Blumentaler Kirche von F. Rumpelmeyer, 1885, und der Kalvinerkirche von F. Wimmer und Opaterný, 1913).

Die Andeutung allein der Historizität bei einem neueren Bau war vielleicht notwendig geworden

um — in den Bedingungen des Konservativismus und unter Beibehaltung der damaligen historischen Entwicklung gezwollten Ehre — das bereits anwesende architektonische Milieu des älteren kulturellen Landes mit einer neuen Kreation zu bereichern.

Auch wenn in den 70-er Jahren noch die einzelnen Hauptrichtungen in der Kunst unterschieden werden können, d. h. wo es noch möglich war die mittelalterlichen Pseudostile von der Neuzeit, bzw. die Pseudogotik von der Pseudorenaissance zu unterscheiden, kommt es gegen Ende der 80-er Jahre in der zeitgenössischen Schaffung zu einem so starken Durchdringen eklektizistischer Tendenzen, dass es in der Praxis der Baukonjunktur nur mehr sehr schwer ist genauere Grenzen zwischen den nebeneinander schaffenden und einander gegenseitig beeinflussenden künstlerischen Gruppen zu ziehen; die einzelnen Nuancen und ihr Ursprung können ziemlich leicht auseinander gehalten werden, jedoch nur theoretisch. Die Pseudostile haben sich allmählich zu Neo-Stilen entwickelt, der Spätklassizismus hielt sich noch nebst der ihm verwandten Pseudo-Frührenaissance, und die Ver-



14. Lučenec, Wohnhaus, um 1907.

15. Martin, Slowakisches Museum, 1908.



suche um den Pseudobarock haben sich gegen Ende des Jahrhunderts in einem prädominierenden und all-umfassenden Gemisch aufgelöst.

Die romantische Bewegung des 19. Jh. hat mit seinem Historismus nicht nur ein Zurückschauen in längst vergangene Epochen mit sich gebracht, sondern hat uns mit ihrem Interesse am Exotischen auch die Architektur des Ostens nähergerückt; maurisch-byzantinische Elemente kamen vorerst bei Bauten von Synagogen zur Anwendung, später jedoch, in Verbindung mit der Gotik und Sezession, wurden sie z. B. zu einer der Unterlagen des Strebens nach einem ungarischen nationalen Stil. Die eklektischen Beispiele der nordischen oder transalpinen Bauart des 16. und 17. Jh. tragen auch Spuren einer ursprünglichen Synthese des gotischen- und Renaissance-Schaffens, die — mit einem gewissen, historisch gerechtfertigten Eklektizismus — bereits bei ursprünglichen ausländischen Vorlagen zur Geltung kamen.

*

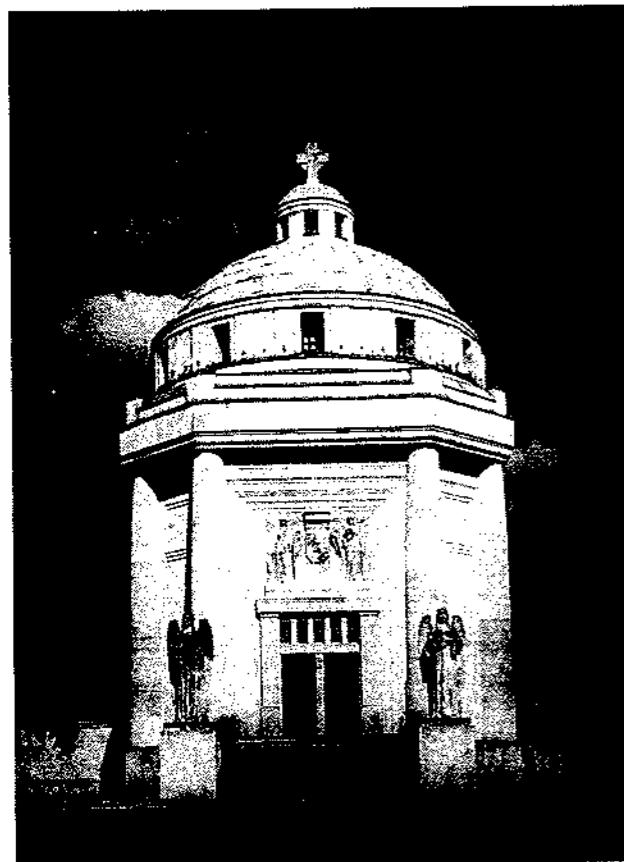
Die durch den vorherrschenden Kosmopolitismus ermöglichte Verbreitung dieser Kunstrich-

tungen des 19. Jh. wurde zu einer gesellschaftlichen Angelegenheit modischen Charakters; die Architektur wurde zu einer Ware, die den Konsumenten zu einer individuellen Lebensäußerung verholfen hat. Die Vielfalt der Äußerlichkeiten trug dazu bei, dass es Mode geworden ist danach zu streben, ein Objekt, ein Haus zu besitzen, das von den übrigen existierenden Objekten oder Häusern abweichend war. Bei einer Betonung der Verbreitung eines geistlos akzeptierten Eklektizismus muss jedoch darauf hingewiesen werden, dass es auch im 19. Jh. einen Unterschied gab zwischen dem ehrlichen Streben talentierter Architekten nach künstlerischen Leistungen und der laufenden gewerbsmässigen Produktion.

Die Arbeitsteilung bei den architektonischen Professionen führte zu einer Isolierung des projektierenden Architekten-Künstlers von der architektonischen Produktion; einerseits bedeutete dies eine Möglichkeit für ein tieferes Studium der Theorie, der historischen Exemplen und ein Freiwerden für ein spekulativeres Herantreten an das Projekt; andererseits entstand jedoch dadurch eine „bürokratische Isolation“ des Architekten vom Baumaterial, vom Baugewerbe. Die Differenzie-

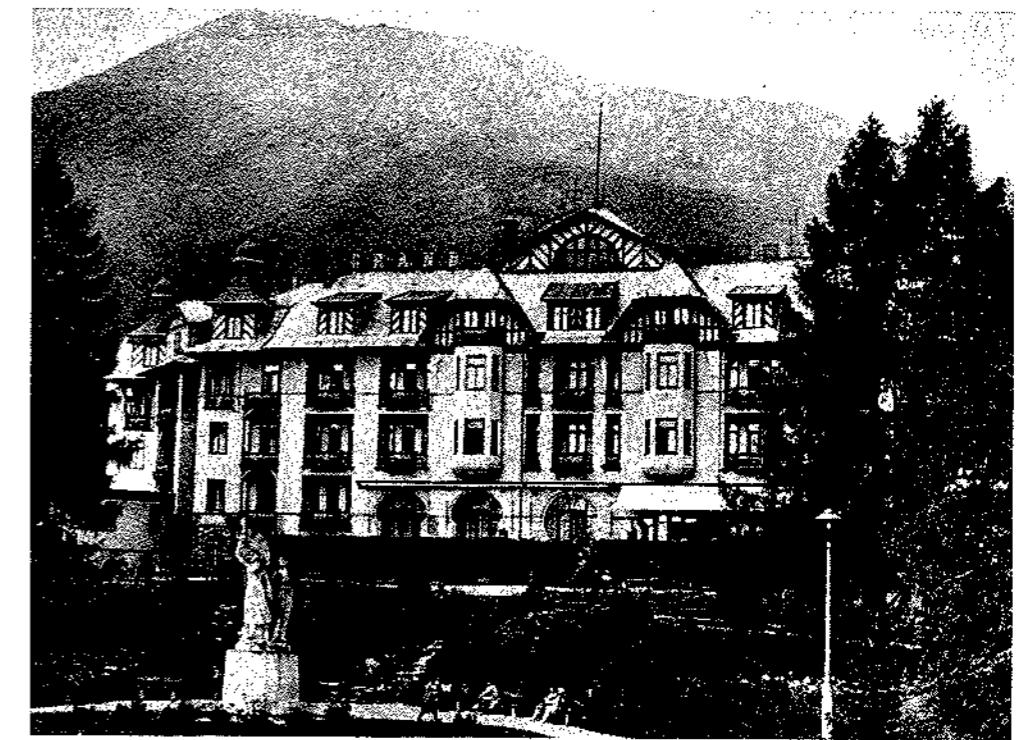
rung der Beziehungselemente zwischen der ursprünglichen gewerbsmässigen physisch-baulichen Arbeit des Architekten und seiner geistigen, d. h. Projektions-Tätigkeit führte im 19. Jh. von der einstigen mitempfundenen komplexen Beziehung der architektonischen Logik zu einer überheblichen intellektuellen Spekulativität, zu Gegensätzen zwischen dem technischen und künstlerischen Aspekt des Schaffens. Die im Rahmen des Schulsystems gegebene, durch die Entwicklung der einzelnen exakten Wissenschaften bedingte Erziehungs-Sozialisierung führte zu einer Differenzierung zwischen dem „mehr technischen Ingenieur“ und dem „künstlerischen“ Architekten; das Bauwerk selbst wurde dann auch von diesen zwei Gesichtspunkten betrachtet, u. zw. mit Hinblick auf den eher anonymen Konstrukteur und auf den Künstler-Architekten; die Fassadenprojekte des letzteren wurden durch die Öffentlichkeit mit grossem Interesse verfolgt.

16. Krásnohorské Podhradie, Mausoleum, 1908.



Im Verlauf des 19. Jh. zerfiel die Art der Realisierung des Bauwerkes ebenfalls in mehrere Spezialisierungen; nebst den Projektanten haben sich auch die Ausführenden der Bau-Aufgaben selbstständig gemacht. Die Projektanten bildeten ihrerseits wieder Untergruppen unter sich; der Hauptprojektant eines Bauwerkes konnte zur Gestaltung seines Werkes einen weiteren Spezialisten heranziehen, also den „richtigen Kunst-Architekten“; die staatliche Baugesellschaft in Balažské Ďarmoty hat den Ingenieur Mikuláš Bercel mit der Aufgabe delegiert, das Gebäude des Kgl. Bezirksgerichtes in Lučenec „künstlerisch umzugestalten“ (1907). Statistische Berechnungen konnten Ingenieuren-Konstrukteuren anvertraut werden, nachdem die Ingenieure sich mit den Materialien Eisen und Beton zu befassen hatten; die Architekten haben mit Ziegeln, Holz und Stein gearbeitet. Die Berechnungen der Eisenbetonkonstruktionen für das gewesene Kasino in Košice (heute Kasperltheater in der Roosevelt-Gasse), das von Philip Fekete erbaut und dessen Sessionsfassade von Koloman Beck projektiert wurde, hat Dr. Szilárd Zielinski, Professor der Polytechnik in Budapest durchgeführt (1910). Die Verteilung der einzelnen Elemente des Projektes, d. i. der Disposition, der dekorativ aufgefassten Fassade und der technischen Konstruktion auf mehrere Experten musste natürlich nicht als Regel gelten; in der Tat, eine derartige Verteilung hat eher ausnahmsweise stattgefunden; der Autor aller dieser Elemente des Projektes konnte ein einziger Sachverständiger sein; bei kleineren Arbeiten wurden solche Arbeiten auch von Dilettanten durchgeführt.

Nicht alle Projekte kamen und konnten auch nicht von den Reisbrettern prominenter und talentierter Architekten kommen, die die ihnen anvertrauten Aufgaben schöpferisch zu gestalten trachteten. Die Baukonjunktur erforderte täglich grosse Mengen von Plänen, grösstenteils für den Bau kleinerer unbedeutender Privatobjekte, bei welchen weder der Bauherr noch das öffentliche Interesse irgendeine ausserordentliche Originalität der künstlerischen Gestaltung verlangten; in allen diesen Fällen haben auch künstlerisch nur wenig begabte Unternehmer, Zeichner und Maurermeister in der Baukonjunktur ausgeholfen; diese Mitarbeiter haben anhand der vorhandenen grossen Anzahl von Mustern und Bildvorlagen den Bestellern die



17. Starý Smokovec, Hotel Grand, 1908.



18. Banská Bystrica, Amtsgebäude, 1913.

Möglichkeit einer reichen Auswahl an dispositionellen und „künstlerischen“ Lösungen ganzer Gebäuden und ihrer einzelnen Details geboten.

Aus den Angaben älterer Literatur oder anderer zeitgenössischer Quellen, die manchmal in Widerspruch zu einander stehen, ist es häufig problematisch den Autor oder die Autoren eines Bauwerkes, ihre Position und ihr Verhältnis zu der ausgeführten Projektions- oder künstlerischen Arbeit festzustellen. Wenn der Investor eine Privatperson war, ist die Sache vom Gesichtspunkt des Kunsthistorikers einfach; wenn der Bauherr eine Rechtsperson war, so konnte dies eine dem Besteller übergeordnete Institution (der Staat, die Gemeinde, die Kirche), oder eine andere Konsumentin oder Benutzerin des Gebäudes (eine soziale oder kulturelle Institution, Farre usw.) gewesen sein. Die Institutionen waren durch konkrete Personen vertreten, die im Namen der betreffenden Institution kompetent gehandelt haben, wie z. B. der Leiter

einer staatlichen Bauverwaltung, der Direktor einer Firma, Bischöfe oder Pfarrherren, der Bürgermeister einer Stadt, Chefärzte eines Krankenhauses, städtische Ingenieure und technische Fachleute einer Firma. Die Realisierung des Projektes wurde Unternehmerfirmen bzw. konzessionierten Handwerksleuten anvertraut; der berechtigte „Architekt“ durfte alle mit dem Bauwesen zusammenhängenden Arbeiten selbstständig verrichten, während der „Maurermeister“ lediglich berechtigt war ebenerdige Wohnhäuser oder Wirtschaftsgebäude in limitierten Dimensionen zu bauen. In einigen zeitgenössischen Aufzeichnungen sind die Bauleiter bzw. Poliere namentlich angegeben.

Die Aufteilung der Aufgaben bei der Realisierung eines Bauwerkes ist z. B. aus einer Pressemeldung ersichtlich, wonach der Monumentalbau des Priesterseminars in Nitra von Augustin Roskoványi errichtet wurde; Roskoványi war Bischof und Repräsentant des Bestellers. Das Projekt für dieses Gebäude stammt von den Wiener Architekten Lippert und Schmidt, den Bau selbst haben Ján Tomášek, Bauunternehmer aus Sered mit den Architekten Kittler und Gratzel aus Bratislava (1876) durchgeführt, über die berichtet wurde, dass sie, wie es heißt, „korrekte Stilisten sind, die die anspruchsvolleren Teile der Bauarbeiten“ — gemeint ist die dekorative Pseudorenaissance-Fassade — durchgeführt haben.

Die Baukonjunktur des 19. Jahrhunderts wurde — abweichend von den vorangegangenen Perioden — auch wenn nicht regelmäßig, jedoch schon in einem gewissen Maße von der Presse beobachtet; dadurch ist es heute einerseits möglich, über die einzelnen Phasen des Realisierungsprozesses, manchmal genau auf den Tag im Monat, nähere Informationen zu erhalten; andererseits können bei den einmalig vorkommenden Datenangaben Differenzen bis zu einigen Jahrzehnten festgestellt werden. Dies kann dadurch erklärt werden, dass das Schicksal eines Baues — insbesondere wenn es sich um ein für eine gesellschaftliche Organisation bestimmtes Bauwerk gehandelt hatte — von einigen, für den Bau lebenswichtigen Marksteinen abhängig war: beginnend mit dem Moment der ersten Gedanken und Impulse verging eine gewisse Zeit bis zur Entscheidung hinsichtlich der Investition, nachher kam das langwierige Stadium bis zur endgültigen Approbation; es gab

19. Mula, Kirche, 1918.



20. Starý Smokovec,
Sanatorium,
1917—1925.



Termine für die Ausschreibung und das Ende der Konkurrenz, für die Ausarbeitung der Pläne, für die „Gleiche“, für die Beendigung des Baues, für die feierliche Übergabe oder Einweihung, und für die Aufnahme des Betriebes im neuen Gebäude. So z. B. stammen die Zeitangaben bezüglich des Baues des Gerichtsgebäudes in Trenčín aus einer Zeitspanne von insgesamt 22 Jahren; im Jahre 1891 haben der Präsident des Bezirksgerichts, der Staatsanwalt und der Vizegespann an das Justizministerium den Antrag gestellt, ein modernes, allen Ansprüchen entsprechendes Gerichtsgebäude in Trenčín zu errichten, nachdem das damalige Gerichtsgebäude veraltet und unzulänglich war. Die definitive Begutachtung durch eine Kommission der älteren Baupläne erfolgte im Jahre 1910 und im Jahre 1912 war der Rohbau fertig. Aus einem anderen Beispiel geht hervor, dass die evangelische Kirche in Dolný Kubín in den Jahren 1893—1894 anhand von Plänen des Architekten Blažej Bulla aus dem Jahre 1882 aufgebaut wurde.

Mit der grossen Anzahl der an einem Bau interessierten Personen können auch die einander widersprechenden Informationen erklärt werden,

die sich auf den Autor des Baues beziehen; so z. B. wird selbst im Éber'schen Kunstlexikon an einer Stelle behauptet, dass das Rathaus in Lučenec von Viktor Kolbenheyer gebaut wurde, während eine weitere Aufzeichnung Virgil Nagy in dieser Beziehung erwähnt; unsere an Ort und Stelle vorgenommenen Untersuchungen führten zum Resultat, dass Kolbenheyer nicht der Architekt des erwähnten Gebäudes war; er dürfte ein städtischer Funktionär gewesen sein, der beim Bau des Rathauses eine initiativ Rolle spielte.

Auf die oben angeführten Fälle von Datierungen und Autoren-Angaben haben wir aus dem Grunde hingewiesen, weil beim Studium der Architektur des 19. Jh. in der Slowakei und der diesbezüglichen Literatur ähnliche Angaben — bei denen zufolge der wachsenden Genauigkeit der Aufzeichnungen von Daten begreiflicherweise zu gewissen zeitlichen Streuungen kommen konnte — mit einer gewissen Verständnis für die Uneinigkeit der Beurteilungskriterien aufgefasst werden müssen; im grossen und ganzen haben sie jedoch keinen Einfluss auf die Beurteilung der künstlerischen Entwicklung und Wertung der Architektur des von uns studierten Zeitabschnitts.

Príspevok k výskumu architektúry druhej polovice 19. storočia na Slovensku

Po buržoáznych povstaniach v rokoch štyridsiatých-ósmych minulého storočia nastala centralizácia politického i spoločenského života do Viedne, čo sa primeraným spôsobom odrážalo aj v jej stavebnom ruchu. Priekračovalo sa ku grandioznym urbanistickým úpravám, rúcali sa hradby, zvierajúce staršie mestské jadro; zasypávali sa mestské priekopy a na nich sa budovala veľká okružná ulica, ktorá sa stala prehliadkou monumentálnych budov administratívnych, vedeckých i kultúrnych orgánov.

Táto stavebná činnosť Viedne predstavovala pre ostatnú časť monarchie architektonické príklady, a tým pripravovala cestu tzv. pseudohistorickým slohom aj do Uhorska.

Vývoj architektúry na Slovensku a vzrast našich miest úzko súviseli s celým rakúsko-uhorským politickým, hospodárskym a kultúrnym dianím, v priamom kontakte s centrami architektonickými, jednak s viedenským a neskôr aj s peštianským. Znižovanie štátneho deficitu Uhorska a konečné vyrovnanie štátneho rozpočtu roku 1889 boli trumfami uhorskej vnútornnej politiky, ktoré sa potom zvlášť výrazne odrazili práve v obrovskej stavebnej konjunktúre v Budapešti a v istom dodatočnom zvýšení stavebných investícii aj na Slovensku.

Architektúra týchto rokov dostala za úlohu reprezentovať hospodárske úspechy viditeľne, prostredníctvom okázalej dekoratívnosti, na priečeliach budov. Urbanistické plánovanie zaostávalo však za stavebným ruchom, takže naše mestá rásťli skôr živelne.

Veľkú úlohu pri získavaní vhodných stavebných priestorov zohrávala pri súkromnom vlastníctve pôdy špekulácia s pozemkami, v rámci ktorej močenejšie podnikateľské kruhy mohli presadzovať svoje egocentrické stavebné záujmy. Z dielni uprostred miest vznikali továreničky, obytné a priemyselné štvrti sa navzájom prelínali a snaha po dôkladnom využití pozemkov viedla k hustej a neusporiadanej zástavbe.

Na usmernenie stavebnej činnosti v mestách slúžili stavebné poriadky (statúty). Niektoré (napr. bratislavský z roku 1872) boli v platnosti donedávna a pri ich čítaní vidieť, že boli formulované rozvážne, s demokratickými tendenciami, hoci v praxi mohlo prichádzať k presadzaniu záujmov vplyvnejších investorov.

Z hľadiska výzoru budov je zaujímavé, že sa stavebné statúty mohli dotýkať aj otázok súvisiacich s dobovým vkusom a so sortimentom „umeleckých doplnkov“ architektúry, správnejšie, s ozdobnými prvkami fasád.

Záujem verejnosti o problematiku architektúry sa sústredoval hlavne na jej viditeľnú tvár, teda na priečelia novovznikajúcich alebo rekonštruovaných stavieb. Prie-

čelia dostali zvláštnu reprezentačnú funkciu, úlohu predstierať niečo, t. j. lepšiu životnú úroveň alebo blahobytnejšie prostredie. Názor na priečelicu bol podobný ako na divadelnú kulisu, a z toho vyplýval aj systém projektovania „zvonka do vnútra“, napr. od rozvrhu okenných a dverných otvorov k pôdorysnej dispozícii stavby. Tendencia považovať domy za dekoratívny prvok mesta je zrejmá aj zo všetkých ohlasov súdobej tlače. Návrhy na novostavby (pohľady na ne) bývali vystavované vo výkladných skriňach a v kníhkupectvách, ľudia sa tu zastavovali a diskutovali o nich.

Možno povedať, že verejná i odborná mienka v druhej polovici 19. storočia rozumeli pod pojmom architektúra blavne stvárvananie priečeli budov ako jej viditeľných znakov a posudzovali väčšinou iba túto jednu zložku ako umeleckú z celej ostatnej širokej architektovej práce.

Po slohotvornej stránke možno toto obdobie považovať za špekulačne experimentujúce a veľmi fažko hľadajúce architektonický štýl primeraný svojej dobe. Na fasádach sa odrážal skrytý, hlboký protirečívý proces, ktorého zložité korene tkveli vo vzťahoch medzi netradičným postavením revolučne nového buržoázneho stavebníka a jeho zdôraznenou snahou uplatniť sa vo svete, ďalej v objave nových stavebných materiálov a technologických postupov; to všetko výslovovalo do dočasnej bezradnosti v spôsobe ich plného praktického i umeleckého aplikovania v konkrétnych architektonických dielach. Vplyv národnouvedomovacieho procesu 19. storočia, poznanie dejín, zvýšená informovanosť a mnohé ďalšie príčiny viedli k tomu, že architektúra druhej polovice 19. storočia siahala z nedostatku tvorivej istoty po útvarech známych z dejín architektúry.

Preto prichádza po období neskorého klasicizmu k opakovaniu foriem z renesancie, baroka i rokoka a na druhej strane k opakovaniu stredovekých prvkov v tzv. pseudogotike a v pseudorománskom štýle. „V akom slohu stavať? Ktorý sloh je novej dobe najväčnejší?“ boli hlavné otázky, ktorými sa architekti druhej polovice storočia zaoberali.

Na rozhraní storočí začala sa aj na Slovensku prejavovať secesia, v jej viedenskej forme a v podaní ako pokus o maďarský národný sloh, ale boli to akcie dosť ojedinelé.

Konecom 19. storočia zvifazilo eklektické architektonické myšlenie, ktoré si vypomáhalo prvkami vypožičanými z rôznych stavebných slohov. V 20. storočí vidieť potom snahu o zjednodušovanie predekorovaných priečeli ako reakciu na pseudoslohy, pričom sa vo viacerých prúdoch formulovali nové princípy, vedúce napokon (po prvej svetovej vojne) k racionalite funkcionalizmu.

K životu a dielu maliara Jána Jakuba Stundera

ANNA PETROVÁ-PLESKOTOVÁ

Protirečivosť hospodársko-spoločenského vývoja, celková kultúrnopolitická situácia a komplikovaný národnostný rozvoj feudálneho Uhorska navodili na rozhraní 18. a 19. storočia vo výtvarnom živote Slovenska viaceré paradoxy. Na jednej strane nastáva nebývale intenzívny odlev domácich tvorivých sil, na druhej strane najmä na poli portrétnej objednávky pretrváva pravidelný príliv umelcov z rakúskej metropole i zo vzdialenejších výtvarných centier strednej a západnej Európy.

Pre počiatky formovania nášho novodobého maliarstva stáva sa takto podnetné a impulzívne spolupôsobenie umelcov cudzej proveniencie priam príznačným. Medzi priekopníkov a iniciátorov nových výtvarných snažení sa významne zapisuje aj Ján Jakub Stunder, maliar dánskeho pôvodu. Je známy predovšetkým ako portretista a figurálnista. Prichádza k nám už ako skúsený, rozhľadený umelec, aby svojou prítomnosťou i tvorivým príkladom nielen oživil, ale aj ovplyvnil nás výtvarný život a vývin.

Svojim životopisom, názormi i kultivovaným umeleckým prejavom prislúcha Stunder k dôležitému prelomovému obdobiu medzi výtvarnou kultúrou 18. storočia a rodiacimi sa vývojovými tendenciemi 19. storočia, k obdobiu, v ktorom sa vedno s hospodársko-sociálnym prerodom od základu menia aj estetické ideály doby. Ukazuje sa, že v našich podmienkach je nielen svedkom, ale i spoluutvárateľom výtvarného úsilia hľadajúceho nové cesty umeleckého výrazu. Logiku jeho vnútorného umeleckého vývoja zdôvodňujú v širokom dobovom pozadí francúzska revolúcia a napoleonské vojny vedno s ich dôsledkami.

K doplneniu Stunderovej umeleckej charakteristiky treba už tu poznamenať -- a to práve na zá-

klade zpráv týkajúcich sa jeho pôsobnosti na Slovensku — že popri portrétnom, resp. figurálnom maliarstve, ktorým sa venoval v intenciach svojej akademickej erudicie, utvoril si, podľa všetkého, blízky vzťah aj ku krajinomalbe. Stalo sa tak pravdepodobne už v zmysle novodobého vedutového stvárvania krajiny, ktoré predpokladá, aspoň v prvej, prípravnej fáze umeleckej tvorby, bezprostredný, priamy kontakt s prírodou a skutočnosťou.

Stunderovo dielo, roztratené dnes po území štyroch rôznych štátnych celkov, unikalo dosiaľ sústredenejšemu výskumu i konkrétnemu vývojovému výkladu. Hmlistou a nejasnou ostala vo viacerých partiách aj umelcova biografia. Kusé zprávy, informatívne zmienky, väčšinou iba so všeobecnými charakteristikami, ako aj ojedinely medailón J. Bayera¹ prinášajú sice viaceré cenné údaje a zaujímavé fakty, bez toho však, že by ich triedili, resp. umelecko-historicky hodnotili.

Zhruba možno povedať, že Stunder je okrem novej literatúry slovenskej predmetom pozornosti starnej i novej literatúry maďarskej a dánskej, sporadicky sa objavujú o ňom zprávy aj v prameňoch rakúskych. Zo starších písomných zpráv maďarských sú zaujímavé autentické, hoci značne protichodné výroky literárneho kritika Františka Kazinczyho (1759–1831), ktoré interpretujú niektoré Stunderove diela z aspektu uhorskej klasicistickej estetiky a charakterizujú aj umelca samého, približujúc ho po stránke ľudskej. Kazinczyho názory a závery, obsiahnuté prevažne v jeho z kultúrno-politickej stránky všetecnej korešpondencii,² ktoré, samozrejme, nemôžu mať platnosť umelecko-historických súdov, sú spočiatku pochvalné a prajné, postupne však nadobúdajú



1. Ján Jakub Stunder, Autoportrét, okolo 1790, olej.

značne kritický, azda i osobne podfarbený tón. Medzi súčasníkov, ktorí venovali Stunderovi v Uhorsku bližšiu pozornosť, patril aj známy spišský národohospodár Gregor Berzevicky (1763–1822).³ Súbežne registrovala Stundera aj literatúra dán-ska.⁴ Z roku 1833 poznáme už lexikonové záznamy niektorých umelcových životopisných dát zo švédskeho slovníka F. Böyeho; postupne uvádza potom Stundera lexikon Naglerov (1847),⁵ Wurzbachov (1880), dánsky Weilbachov (1897), Éberov (1936), najobšíornejšie a najpresnejšie Thieme-Beckerov (1938). Heslo, vypracované Aristom Panderom pre tento slovník, zhŕňa nielen informácie získané z prameňov dánskych, ale opiera sa aj o údaje maďarské a rakúske. Zaujímavá je v ľom zmienka o umelcovej ceste do Talianska, ku ktorej sa stavia maďarská odborná literatúra s nedôverčivosťou a rezervou.⁶ Stunderove vzťahy k Slovensku zachytil čiastočne Toman.⁷

Práce J. J. Stundera figurovali u nás častejšie na výstavách. Dobročinná expozícia „hornouhor-ských“ maliarov v Košiciach roku 1918⁸ je prvou registrovanou výstavou, ktorá priniesla ukážky umelcovho diela. Ďalšie neznáme umelcové práce sa potom postupne zjavovali na Výstave podobizní a miniatúr z majetku košických rodín (Košice, 1921), na výstave Zbierka J. Várkolyho (Medzev) s doplnkami z majetku košických rodín (1924), roku 1933 na objavnej, materiálove bohaté fundo-vanej Výstave spišského portrétu v Kežmarku, ktorá podmienila prvé pozoruhodnejšie výsledky v interpretácii stunderovskej problematiky. V ka-tálogu tejto výstavy E. Kőszeghy po prvý raz hodnotil Stunderov vplyv na spišské maliarstvo.⁹ Pri tejto príležitosti sa z aspektu regionálnych východoslovenských záujmov zapodieval umelcom aj Jozef Polák,¹⁰ ktorý jeho diela zaradil aj do trvalej inštalácie Východoslovenského múzea v Košiciach. Odvtedy boli Stunderove práce zastúpené takmer na každej regionálnej výstave staršieho východo-slovenského umenia. Na východnom Slovensku sa umelcovo dielo takto uzemnilo, zakorenilo do širšieho vedomia a získalo akúsi prirodzeno-právnu domovskú príslušnosť.

Oficiálna buržoázna slovenská umelecká história v intenciách svojich zásad pritom Stundera ako cudzinca vedno s jeho dielom nadalej negovala. Do širšieho kontextu vývoja nášho novodobého maliarstva, v súhlase s marxistickými názormi na národnostnú otázku, presadzujúcimi sa v slo-

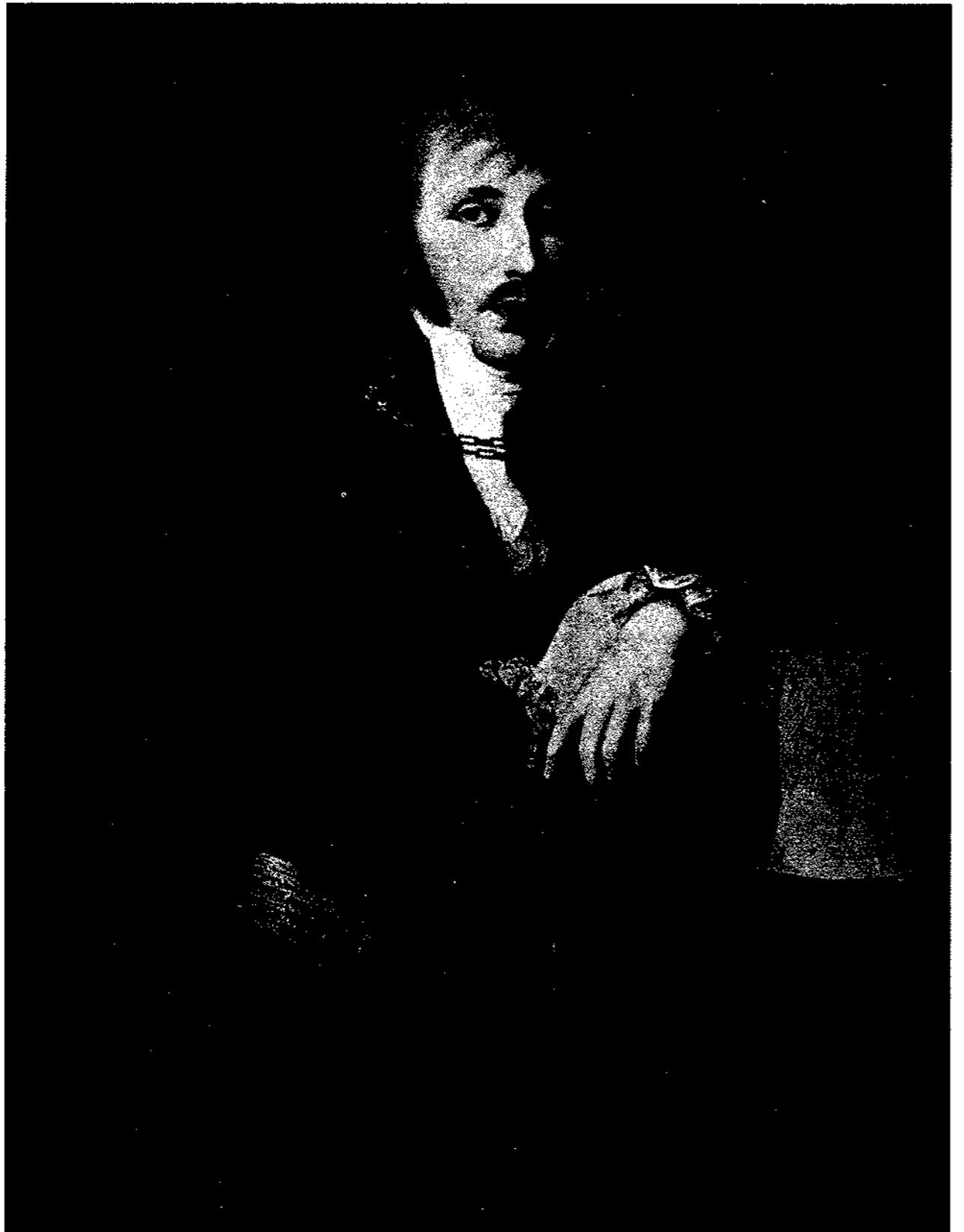


2. Ján Jakub Stunder, Podobizeň viceadmirála Karola Fridricha Le Sage de Fontenay, 1784, olej.

venskej umeleckej histórii v posledných pätnástich rokoch, ho začlenil až Karol Vaculík, a to ako na obsiahlej výstave Umenie 19. storočia na Slovensku v Bratislave v Slovenskej národnej galérii, tak aj vo svojej rovnomennej publikácii¹¹ a v ne-skoršom úvode k albumu *Maliarstvo 19. storočia na Slovensku*.¹² Od zriadenia stálej inštalácie Slovenskej národnej galérie je Stunderovo dielo trvale jej súčasťou.

Paralelne sa zjavovali a zjavujú o Stunderovi zmienky v maďarských výstavných katalógoch, v recenziách komentujúcich príslušné retrospektívne výstavy¹³ a v ostatnej maďarskej umelecko-historickej literatúre; viac ráz najmä v rozpravách týkajúcich sa okruhu pôsobnosti maďarskej osvie-tenskej inteligencie.¹⁴ Klára Garasová vo svojej obsiahlej práci o maliarstve 18. storočia¹⁵ uviede-jnila aj sčasti chronologicky usporiadany zoznam umelcových prác, zostavený najmä na podklade dote-rajšej maďarskej literatúry.

Na túto prácu sa odvoláva aj najnovší maďarský materiálový príspevok štúdia venovaný problematike portrétneho maliarstva Uhorska kon-



3. Ján Jakub Stunder, Podobizeň grófa Emanuela Csákyho, 1799, olej.

ca 18. storočia a začiatku 19. storočia z pera Györgya Rózsu, ktorý obohacuje poznatky stunderovského výskumu najmä o diela prechovávané v zbierkach Historickej obrazárne Maďarského národného múzea.¹⁶

Kritérii a aspektov, z hľadiska ktorých by sme mohli dnes skúmať a sledovať Stunderovu tvorbu, ponúka sa, samozrejme, veľa. Ich komplexné uplatnenie v rámci krátkej štúdie nie je možné ani únosné. V našich poznámkach na margo Stunderovho života a diela sa obmedzíme v zásade na sledovanie troch problémov: na zhrnutie a bilancovanie často ľahko prístupnej literatúry, najmä však na získanie detailnejšieho pohľadu na Stunderove práce, ktoré sa viažu k Slovensku. V rámci možností pokúsime sa načerpnúť aj rekonštrukciu vývojovej línie umelcovej tvorby a vysledovať jej úlohu a význam v kontexte slovenského umenia.¹⁷ Materiálom získaným z vlastných výskumov doplňujeme Garasovej zoznam pritom ďalšími údajmi a dielami. Pre vykreslenie uceleného pohľadu na stunderovskú problematiku považujeme za potrebné zmieniť sa aj o niektorých ľahkostiah spojených s výskumom. Upresňovanie, prehlbovanie našich znalostí a identifikácia Stunderovho diela naráža totiž na viaceré prekážky nielen vzhľadom na časovú diskontinuitu možnosti zhliadnutia jednotlivých obrazov, ale aj vzhľadom na skutočnosť, že sa pri overovaní a posudzovaní viacerých prác musíme uspokojiť často iba s málo kvalitnými fotografickými predlohami. Obtažná je i periodizácia Stunderovho diela. Len niekoľko málo prác je opatrených datovaním, o ktoré je možné s istotou sa oprieť.

Z biografických dát Jána Jakuba Stundera poznáme len niekoľko základných údajov. Narodil sa v Kodani 5. 11. 1759¹⁸ v rodine zlatníka Jacquesa Stundera¹⁹ (nar. 1733 — zomrel 5. 3. 1777 v Kodani), ktorý sa do Dánska priženil z Berlína. Z literatúry sa dozvedáme, že Stunderov otec zhotovoval najmä ozdobné dózy a tabatierky, spolupracujúc pritom s dánskym dvorným miniatuристom, maliarom Jozefom Brecheisenom. Ako umelecký remeselník — zlatník — sa uvádzajú aj umelcov mladší brat — Jean Pierre (nar. 28. 9. 1762 v Kodani — zomrel 16. 2. 1826 tamže), zastúpený svojimi prácami v Dánskom Volksmuseu v Kodani a v Národnom múzeu vo Frederiksborgu. Stunder pochádzal teda z rodiny, v ktorej sa umelecké sklonky a nadanie nielen dedili, ale

prajnostiou podmienok a zlepšovaním odbornej výuky hádam aj znásobovali.

Generačne prináležal k umeleckému pokoleniu narodenému po polovici 18. storočia a tvoriacemu akýsi časový medzičlánok medzi klasicistickou generáciou Jacquesa Louisa Davida (1748—1825) a protoromantickým pokolením Jeana Augusta Dominiquea Ingresa (1780—1867) — sám ostávajúc pripútaný k pólu davidovskému. Vyrastal a umelecky dozrieval v období charakterizovanom v Dánsku dôležitými reformami. Systém obchodného dozoru a systém monopolov, ktoré sa v tomto období uvádzali do života, stali sa vedno s opatreniami dánskeho osvietenského absolutizmu, uskutočňujúcimi zrušenie poddanstva, závažným stimulom pre rozvoj dánskeho kapitalistického spoľočenského zriadenia.

V tomto ovzduší sa formovalo Stunderovo občianske presvedčenie, ktoré sa neskôr v Uhorsku, začaženom ešte silne feudálnymi tradíciami, dostávalo akiste často do vnútorného konfliktu so zastaranými a preň iba ľahko pochopiteľnými prežitkami. Už v buržoázno-osvietenskej atmosfére Dánska sa utvárali, zrejme, predpoklady pre umelcovo volnomyšlienkovstvo.²⁰

Odborné vzdelanie získal Stunder na kodanskej akadémii, ktorá v tejto dobe podliehala ešte silnému francúzskemu vplyvu. Na čele tejto inštitúcie stáli, ako je známe, hned od jej založenia roku 1754 Francúzi — sochár Jacques Francois Joseph de Saly a architekt Nicolas Jardin. Veľká strieborná medaila akadémie, udelená Stunderovi roku 1780, dokumentuje odborné uznanie a ocenenie a svedčí ak nie o mimoriadnom nadaní, tak prinajmenšom o priemerných schopnostiach a pozoruhodnom pracovnom úsilí.²¹

Stunderovým priamym učiteľom bol — podľa všetkého — portretista Johan Edvard Mandelberg (nar. 22. 1. 1730 na mori medzi Stockholmom a Livlandom — zomrel 8. 8. 1786 v Kodani),²² ktorý sa s francúzskym umením dôverne zblížil v samom Paríži, kde kopíroval diela takých majstrov, ako boli Watteau, Boucher, Oudry, Vernet a ī. Obdobne bol Mandelberg oboznámený aj s umením talianskym.

V druhej polovici 18. storočia začínalo sa však dánske umenie od štýlovo nevyhranených prác Mandelbergových a kozmopolitne zameraných mytológických a historizujúcich kompozícii Nicolaia Abrahama Abilgaarda (nar. 11. 9. 1743 v Kodani —



4. Ján Jakub Stunder, Kristus na hore Olivetskej povzbudzovaný anjelom-utešiteľom, 1797, olej.

zomrel 4. 6. 1809 pri Frederiksdale)²³ rozvíjať už aj smerom utvárania osobitých foriem a prejavov, reagujúc pritom, prirodzene, ešte stále, aj keď už menej intenzívne na podnety francúzske a talianske. Významným príkladom bola pre neho aj tvorba Antona Raphaela Mengsa.²⁴ Jednu z jeho vývojových tendencií, ktorá nadobudla postupne určujúci význam, predstavovalo dielo Stunderovho staršieho súčasníka Jensu Juela (nar. 12. 5. 1745 v Balslev auf Fünen — zomrel 27. 12. 1802 v Kodani).²⁵ Prostredníctvom svojho žiaka Christoffera Wilhelma Eckersberga (nar. 2. 1. 1783 v Sundevede — zomrel 22. 7. 1853 v Kodani)²⁶ určoval potom Juel v prvej polovici 19. storočia do značnej miery charakter dánskej národnej školy. Súčasne so zdobným a minucióznym štýlom rokoka sledoval Juel vo svojich najlepších prácach líniu raného klasicizmu, v intenciach osvietenstva sa zaujímal o ľudskú individualitu. Svoje modely zobrazoval v prirodzenej póze, bez lichotivého prikrašľovania či lúbivej koketérie vo výraze, v ideovej polohe nie vzdialenej nemeckému Antonovi Graffovi.²⁷

Začiatocná tvorba Jána Jakuba Stundera sa napájala — ako sa zdá — na obdobnú polohu. Podobizeň viceadmirála Karola Fridricha Le Sage de Fontenay z roku 1784, datovaná rokom vzniku Davidovej Prísahy Horáciov (jediná práca z umelcových počiatočných vývinových fáz, z ktorej sa nám podarilo získať fotografickú dokumentáciu), ukazuje na veené, trievze, neprikrašľujúce konštatovanie vonkajšej podoby. Prezrádza umelcov zmysel pre príznačnosť detailu (dvojitý mäsitý podbradok, široký korenný nos a pod.) i úsilie o postihnutie trvalých charakterových črt individuality portrétovaného.

Nasledujúce obdobie Stunderovej činnosti ostáva predbežne nadálej neobjasnené. Podľa Pandera Stunder roku 1784 odchádza vedno so svojím o niečo starším druhom, dánskym maliarom Hermannom Cabotom (nar. 7. 8. 1754 v Kodani — zomrel 5. 12. 1814),²⁸ neskôr profesorom na kodanskej akadémii výtvarných umení, do Talianska. Ako to dokladá aj Stunderov a Cabotov príklad, Taliansko, napriek tomu, že stalo v súdobom európskom prúdení už mimo fažiska vývoja, vďaka svojej bohatej umelcnej minulosti nestrácalo pre výtvarníkov príťažlivosť a nebolo bez podnetnosti. V akom smere sa orientoval Stunder v splete jeho obsiahlej tradície, je dnes ľahko identifikovať. Dĺžka jeho tamojšieho pobytu, po-



5. Ján Jakub Stunder?, Adam v raji, okolo 1800, olej.



6. Ján Jakub Stunder?, Eva v raji, okolo 1800, olej.



7. Ján Jakub Stunder, Podobizeň neznámej dámy v atlaskom živôtiku, okolo 1795, olej.

dobne ako jeho pôsobnosť v tejto dobe, ostávajú zatiaľ neznáme.

Ďalšia pozitívna zpráva o umelcovi pochádza až z roku 1791, kedy sa zdržuje vo Viedni. Ako sa dozvedáme z Kazinczyho pamäti, svoju vlast opúšťal Stunder s úmyslom, že sa po prechodnej zastávke v Drážďanoch a vo Viedni vydá na ďalšiu cestu do Ríma. Beh života — finančné pomery a choroba — mu však tento zámer nedovolili realizovať; zrieknuť sa svojho pôvodného plánu zdržal sa dlhšie v metropole habsburského mocnárstva a splynul načas s neprehľadným radom tamojších portretistov, spoliehajúcich na vrtkavú priazeň zámožných objednávateľov. Z viedenských prác Stunderových uvádzá dánska literatúra podobizeň Johana Wolfganga Wolsteina.²⁹

Na svojom novom pôsobisku nadviazal Stunder aj prvé styky s Uhorskou, presnejšie povedané s predstaviteľmi jeho magnátskych a literátskych

kruhov. Pracoval tu spočiatku napr. pre grófa Esterházyho. Prostredníctvom básnika Fridricha, tajomníka viedenského protestantského konzistória, zoznámil sa aj s duchovným vodecom a ústrednou postavou súdobého maďarského kultúrneho a literárneho života, s Františkom Kazinczym. Čoskoro potom, s očividným zámerom preklesniť si cestu k objednávkam šľachtických a intelektuálnych vrstiev Uhorska, Kazinczyho aj portrétoval.³⁰ Dnes už demolovaný obraz, zachovaný iba fragmentárne v Kazinczyho mauzóleu, naväzoval — súdiac podľa opisov a zachovanej reprodukcie — na typ osvetenského portrétu, charakterizovaného snahou o pravdivosť podania i výrazu a najmä o vyjadrenie intelektuálnych kvalít a duchovných zväzkov. Na Kazinczyho podobizni Stunder napr. príznačne neopomenuľ umiestniť poprsie velkého francúzskeho mysliteľa, Jeana Jacqua Rousseaua.

Pravdepodobne kedysi koncom viedenského obdobia, resp. bezprostredne po svojom príchode do Uhorska, maloval Stunder aj svoj Autoportrét, ktorý je dnes v trvalej inštalácii Slovenskej národnej galérie v Bratislave. Táto pozoruhodná práca živého podania svedčí o autorovej rozhládenosti po súdobom výtvarníctve. Je poňatá sujetovo. Diváka vovádzá do náznakovo vykresleného poloosvetleného izbového interiéru. Do jeho popredia je situovaná sediaca postava mladého, asi 30—35-ročného módne oblečeného muža nižšieho vzrástu, vytocená smelou diagonálou smerom do priestoru k pozorovateľovi. Kompozične sa tu uplatňuje dvojfázovosť pohybu tela a natočenia tváre, ktorá dodáva póze určitú strojenosť a nasvedčuje starším princípm obrazovej výstavby.

Farebná skladba obrazu, určená obdobne ako na portréte Kazinczyho trojzvukom žltej, zelenej a fialovej, pripomína súčasť ešte reziduálnej rokokovej škály, lokálny tón tu však už dominuje nad valérmi, pojednanie je vecné, podanie precízne. Snaha tlmočiť intelekt a náhradou za rodovú vznešenosť vyzdvihnuť duševné hodnoty rokokovým tendenciám už priamo protirečí. V duchu osvetenského klasicizmu sa Stunder vyvaroval aj nadnesenej idealizácii, pútavým spôsobom manifestujúc skôr hrdé sebavedomie erudovaného, nezávislého umelca. Spodobil sa príznačne pri práci; v pravici má písadlo, ktorým načrtáva na podložku mužskú hlavu charakteristických črt. Obraz zachycuje moment, v ktorom sa umelec sústreduje

na pozorovanie svojho — na kompozícii nezobrazeneho — modelu.

V najnovšej dobe bola v Historickej obrazární Maďarského národného múzea v Budapešti³¹ identifikovaná replika tohto obrazu, variovana popri niektorých podružnejších detailoch predovšetkým v námete rozpracovanej kresby. Namiesto mužskej hlavy je na kresliarskej podložke budapeštianskeho Autoportrétu načrtnuté poprsie mladej ženy v hlboko dekoltovaných šatách s príznačným vyvýšeným driekom. Empírový strih týchto šiat datuje budapeštiansku prácu do časového rozmedzia po roku 1800, teda do pokročilejšieho obdobia, ako sme predpokladali vznik bratislavského Autoportrétu, pričom umelcov skutočný vek, spôsob jeho oblečenia a účesu (na Miniatúrnom autoportréte z obdobia okolo roku 1800 už prispôsobený móde krátkych vlasov) sú v rozpore s datovaním, ktoré udáva móda šiat kresleného modelu. Ide tu teda zrejme o mierne pozmenenú autorskú repliku z neskôršieho obdobia, maľovanú azda pre niekoho z okruhu priateľov.

Styky s uhorskými kruhmi zrejme podporili Stundera v jeho nových zámeroch navštíviť Uhorsko, známe príslušenstvom gavalierstva i obdivným mecenáštvom jeho šľachty voči cudzím

umelcom. Umelca v tomto smere povzbudilo akiste aj pozvanie Františka Kazinczyho, z ktorého iniciatívy prišiel do Uhorska aj Rakúšan Ján Donáth i ďalší cudzí portrétisti.

Návšteva, ktorej realizácia sa pre chorobu odhalila až do roku 1793,³² ukázala sa pre Stundera podľa všetkého hmotne výhodnou a zmenila sa napokon v trvalé presídlenie. Na Kazinczyho odporúčanie sa umelec dostal v Pešti do styku s poprednými predstaviteľmi uhorskej šľachty. Portrétoval napr. strážcu uhorskej koruny Dejona Rádayho, zemplínskeho hlavného župana baróna Orczyho, grófa Feketeho, Pavla Uzu, grófa Jozefa Brunswicka, baróna Mikuláša Vaya, Imricha Péchyho, Kazinczyho priateľa Benedeka Virága a ľ. V peštianskom prostredí určovanom do značnej miery predstavkami uhorskej výsadnej aristokracie sa však umelec napriek hojným zákazkám, zabezpečujúcim pomerný blahobyt, nevedel natrvalo udomácníť. Ako vysvitá

8. Ján Jakub Stunder, Miniatúrny autoportrét, okolo 1800, olej.





10. Ján Jakub Stunder, Podobizeň ženy s dieťaťom v parádnom prostredí, okolo 1800, olej.

z niektorých jeho vlastných výrokov, ostávalo jeho mentalite cudzie, ideálmi vzdialené. Iste nebolo náhodné, že tento kultivovaný, literárne vzdelaný Dán, ktorý svoje voľné chvíle trávil čítaním Lessinga a Klopstocka, vyhľadával s obľubou skromnejšie protestantské měšťanske ozvudie Spiša, ožívajúce ruchom počiatkov moderného banského priemyselného podnikania. Je príznačné, že práve z tohto prostredia si vybral aj družku svojho života, Alžbetu Adamiovú,³³ dcéru zámožného levočského obchodníka a patricia.

Podľa záznamu v sobášnej matrike v októbri 1797 bola Stunderovým stálym bydliskom sice Pešt,³⁴ od počiatku tohto roku nadobudli však umelecke styky so Slovenskom charakter kontinuitného spojenia. Slovensko so svojimi prírodnými krásami a svojráznou umeleckou tradíciou si Stundera napokon natol'ko podmanilo, že si ho

vyvolil za svoj trvalý domov a pripútal sa k nemu aj zväzkami občianskymi.

O Stunderovom vzťahu k Slovensku veľa hovorí napr. zpráva, podľa ktorej roku 1797 maluje „ako prvý známy (t. j. menom — pozn. autorky) v Tatrách pracujúci umelec“ v Malej Studenej doline.³⁵ Je možné, že Stunder už vtedy mal styky s rodinou spišských Csákyovcov a hostoval azda v ich loveckom domci, či nimi práve zakladanom letovisku v Starom Smokovci, budovanom ako prvé tatranské kúpeľné stredisko.³⁶

Roku 1797 pracoval Stunder aj na cirkevnnej objednávke. Vyhľadával oltárny obraz pre ev. a. v. kostol v Spišskej Novej Vsi s námetom Krista povzbudzovaneho na hore Olivetskej anjelom — utešiteľom.³⁷ S danou úlohou sa Stunder vyrovnal v klasicistickej kompozícii, založenej na jednoduchej priestorovej diagonále. Obe figúry, situované do iluzívneho rozplývavého priestoru, priradil k sebe v podstate aditívne, bez pokusu o navodenie ich hlbšej spätosti. Ako to kompozícia dokladá, upustil aj od ďalšieho radu vymoženosť a fines maliarskej kultúry 18. storočia, zrieknuť sa najmä barokového vnútorného pátozu a napäťa. Pri bližšom skúmaní sa sice ukazuje, že strohosť a plynulosť rukopisu a faktúry malby nie sú ešte vždy v klasicistickom zmysle dôsledné, farebnú škálu obrazu priblížil však umelec už do značnej miery sýtosti lokálneho tónu, dávajúc iba v ojedinelých partiách doznievať reziduám valérového čítania. Viac ako konvenčne poňatá postava Kristova priťahujú na seba pozornosť črty tváre anjela, ktoré už naznačujú úsilie priblížiť sa k normám ideálnej odťažitej krásy, ako ju formulovali Mengs a Winckelmann. Skutočnosť, že obraz bol silným inšpiračným zdrojom pre spišských maliarov Jozefa Czauczika a Jána Jakuba Müllera pri ich spoločnom riešení oltárneho obrazu monumentálnej novostavby ev. a. v. kostola v Košiciach a priamou predlohou Czauczikovi pre neskôršiu empírovú variantu určenú pre kostol ev. sboru v Skalníku pri Rimavskej Sobote,³⁸ hovorí jasne o jeho pôsobnosti v spišskom prostredí.

Osobitú kapitolu Stunderových vzťahov k Spišu predstavuje kolekcia prác pre spomínanú rodinu spišských dedičných županov Csákyovcov, príslušiacu k tej relatívne pokrokovovo orientovanej vrstve strednej šľachty Uhorska, ktorá už v pomeroch prelomu storočia predvídavo využívala popri feudálnom velkostatkárskom hospodárení aj

11. Ján Jakub Stunder, Podobizeň mladého svetovlasého muža, okolo 1800, olej.

progresívnejšie metódy buržoázneho podnikania. Pozoruhodná Podobizeň grófa Emanuela Csákyho z roku 1799 svedčí o inšpirácii na ranom preromanticom prúde, ohlasujúcim sa zrejme pod vplyvom Viedňou sprostredkovávaných podnetov anglického maliarstva. O sentimente a nostalgiu, vmaľovanej do tváre mladého muža, odievajúceho sa i správajúceho sa pritom ešte vo vedomí starých rodových výsad, s „vrozenou“ aristokratickou povýšeneckou nonšalantnosťou, nenecháva nás na pochybách ani dobove príznačný text rozvinutého svitku, spočívajúceho na ozdobnom, vyrezávanom podstavci. Citové podfarbenie súčasne narúša reprezentatívny účin, ktorý zvyčajne navodzuje podobizeň s postavou zobrazenou po kolená.

Podobizeň Júlie Máriássyovej, manželky grófa Alexandra Csákyho, malovaná o rok neskôr, vkomponovaná ako poprsie do oválového orámovania, sa meštiansky „zdemokratizovanému“ ponímaniu približuje aj svojím kompozičným typom. Sentimentom, vyjadreným najmä pohľadom si pritom uchováva taktiež istú lyrickú nôtu, ktorá strohý klasicistický výraz zmierňuje. Prostota a jedno-



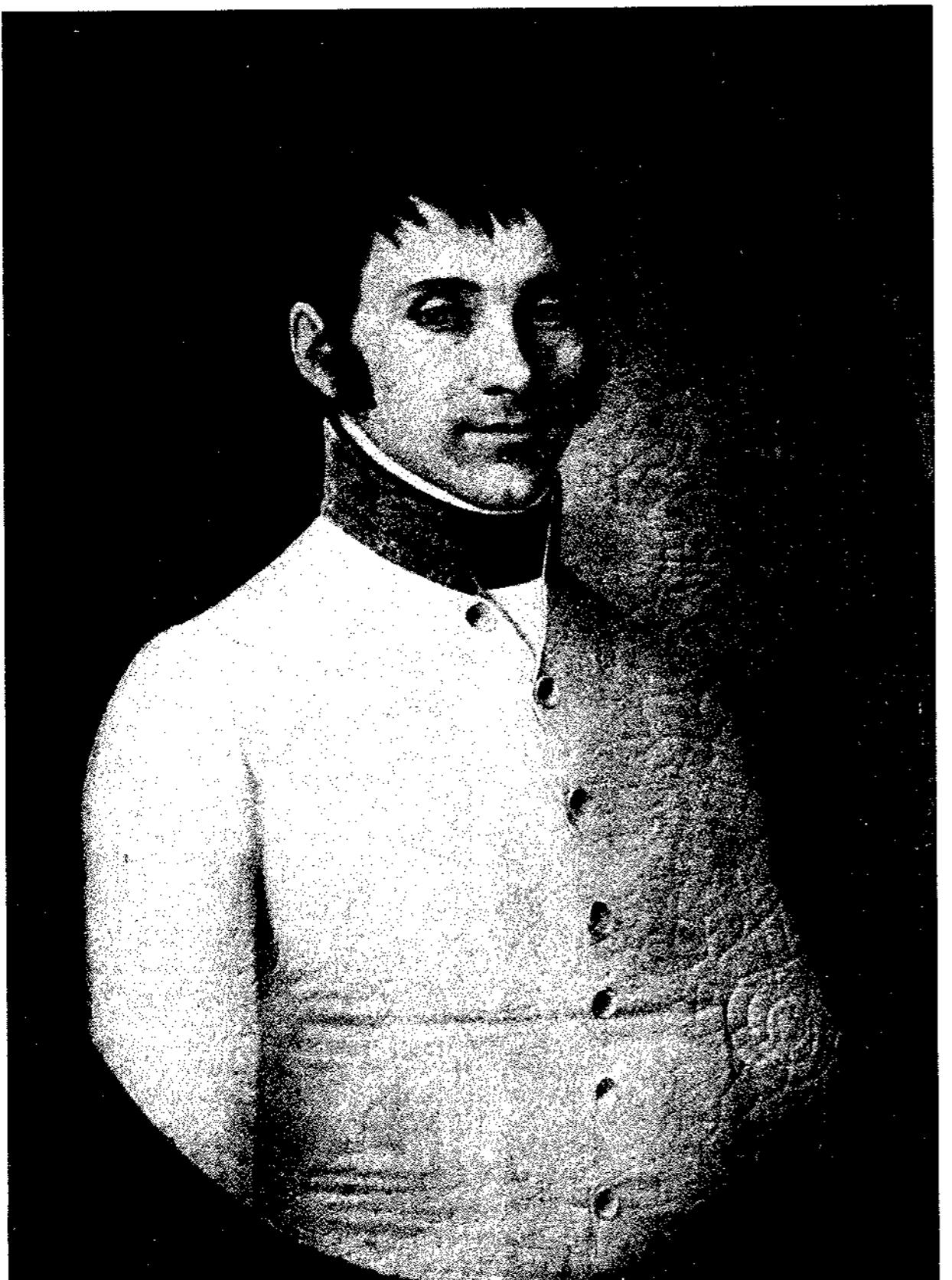
duchosť šatu spodobenej už samy hovoria o ideových zámeroch a estetických ideáloch doby.³⁹

Popri portrétoch maľuje Stunder pre Emanuela Csákyho aj dve talianske krajinky.⁴⁰ Tieto práce, o ktorých sa Kazinczy v jednom svojom liste vyjadril veľmi kriticky,⁴¹ boli vyhotovené údajne podľa rytinových predlôh. Dnes ich nevieme s istotou identifikovať. Pravdepodobne ide o dve ne-signované krajinky z depozitáru Štátneho kaštieľa v Markušovciach, ktoré svojím názorom — v zhode s predlohou azda úmyselne archaizujúcim — navodzujú dojem prác z polovice 18. storočia.

V súhlase s bežnými dobovými požiadavkami početnejšie sú, pravda, Stunderove práce portrétné. K podobizniám, vytvoreným Stunderovou rukou, priradujeme s istými výhradami na podklade porovnávacieho rozboru aj Podobizeň neznámej dámy v atlasovom živôtiku so škrobeným čipkovým golierom z majetku Maďarskej národnej galérie, písanú dodatočne Jánovi Jurajovi Lumíncovi. Spôsob podania tejto podobizne by nasvedčoval vročeniu do prelomu 18. a 19. storočia, odev-



12. Ján Jakub Stunder, Podobizeň dievčatka z rodiny Fáyovcov, 1802, olej.



13. Ján Jakub Stunder, Podobizeň dôstojníka v bielej uniforme z rodiny Laubocov, okolo 1802, olej.

portrétovanej zodpovedá obdobiu ešte o čosi skoršiemu. Za predpokladu, že nejde o kópiu staršej práce, Lumnitzerovmu autorstvu protirečí teda už sám umelcov vek.⁴² Kompozičné riešenie portrétu je obdobné ako na Stunderovej podobizni Júlie Máriássyovej-Csákyovej. Okrem portrétneho typu a kompozície za Stunderovo autorstvo hovorí v tomto prípade napr. aj poňatie niektorých detailov tváre (nasadenie tieňov pod nosom a ústami), modelácia hlavy, krku a pod. Pri porovnaní s portrétom Emanuela Csákyho možno zistíť príbuzné rukopisné pojednanie v partiách čipky manžet mužského odevu a čipkového goliera spodobenej. Aj keď podobizeň celkove dobre zapadá do Stunderovho vývojového profilu, jednoznačné ustálenie jej pôvodu bude možné až pri dôkladnejšej, bezprostrednej konfrontácii s ostatnými umelcovými pracami.

Nemožno vylúčiť, že spod Stunderovho štetca vyšla azda aj Podobizeň grófky Márie Festetichovej zo zbierok Štátneho hradu na Krásnej Hôrke. Je to kompozične náročná práca, ušľachtilou eleganciou klasicistickej línie a preromantickým sentimentom blízka viedenskej škole Heinricha Fügera. Predstavuje mladú ženu štíhlej, vznosnej postavy. Spodobená je situovaná do parkového interiéru s empírovým pavilónikom v pozadí. V rukách má košík s ružami, ktorým graciózne strojeným pohybom dekoruje pomník s eleickým nápisom, charakteristickým pre napoleonskú dobu „Parentibus optimis.“ Overenie tejto len podmienečne vyslovenej atribúcie si vyžaduje taktiež ešte ďalšie skúmanie. V prípade, že by Stunderovo autorstvo potvrdilo, bola by to jedna z najlepších umelcových prác.

Vo svojich rukopisných poznámkach⁴³ atribuuje E. Kőszeghy Stunderovi ešte ďalšie, dnes nezvestné, nesignované portréty — Podobizeň Tomáša Jekelfalussyho st., statkára z Ponáročoviec, pendantnú podobizeň jeho manželky, Rozálie Jekelfalussyovej, rod. Reviczkej, Podobizeň Júlie Márie Festetichovej, vydatej za Eugena Máriássyho, Podobizeň spišskopodhradského občana Gaitnera, neidentifikovanú Podobizeň Ludovítu Bošňáka a Podobizeň Mikuláša Szontágha, ktorá bola údajne v zbierkach Historickej obrazárne Maďarského národného múzea.

Približne k prelomu storočia sa viaže doba svojho vzniku Miniatúrny autoportrét a jeho pendant — Miniatúrna podobizeň umelcovej man-

želky.⁴⁴ Obe miniatúrky, komponované do oválu a zasadené do spoločného rámu, sú maľované olejom na plátno — popierajú už teda klasické materiály miniatúrneho maliarstva, prekvitajúceho najmä v druhej polovici 18. storočia a ožívajúceho vo funkcií upomienkovej či dokumentárnej na krátko práve ešte v období napoleonských vojen. V technike drobnomaľby sú to jediné známe Stunderove práce. Popri svojej technickej stránke zaujmú pozorovateľa už tým, že predstavujú kus umelcovho intímneho sveta a Autoportrét ešte osobitne ako ďalšie autobiografické vyjadrenie. V porovnaní s Autoportrétom zo Slovenskej národnej galérie v Bratislave miniatúrka spodobuje maliara vo veku asi o 8–10 rokov pokročilejšom — v zhode s meniacim sa duchom doby už bez parochne a čipkového žabó, vpredu s krátko priestrihnutými vlasmi, oblečeného podla anglickej módy v tmavom súkennom odevu s bielou vestou a vysokým bielym nákrčníkom. Triezvu módu prelomu storočia dokumentuje obdobne aj ženská miniatúra, predstavujúca ešte mladú ženu nie zvlášť peknej, pritom však sympathetic podlhovastej tváre. V zhode s módou odievania zmenilo sa oproti Autoportrétu zo Slovenskej národnej galérie aj držanie tela. Na oboch miniatúrach je trup len mierne vytočený z frontality, pohlad smeruje priamo na diváka. Kompozícia, založená na priestorovej diagonále, ustúpila väzbe plochou, pohybový moment nahradila statičnosť. Tento portrétny typ, s ktorým sme sa stretli už na Podobizni Júlie Máriássyovej-Csákyovej a na Podobizni neznámej dámy v atlasovom živôtiku so škrobeným čipkovým golierom, používa umelec aj v ďalšej svojej tvorbe. Je preň záväzným najmä v tých prípadoch, kde sa pridržiava názorových polôh meštianskych, ktoré sú mu najvlastnejšie.

Rovnaké zásady obrazovej výstavby sleduje napr. aj Podobizeň mladého plavovlasého muža, získaná nedávno Krajskou galériou v Košiciach, ktorú môžeme datovať zhruba do rovnakého obdobia. Táto podobizeň riešená ako poprsie, opäť do maľovaného oválu s neutrálnym pozadím, v obryse postavy znatelne vysvetleným, je charakterizovaná v partiach vlasov riedkym, voľnejším, na tvári a bielom nákrčníku pastóznejším nánosom, avšak už disciplinované splývavým rukopisom.

Ešte ukáznenejšia je vo svojom štetcovom rukopise Podobizeň mladého muža v prúžkovanej

veste (Podobizeň grófa Štefana Fáya?).⁴⁵ Maliarska verva sa v nej podrobuje prísnemu rádu. Rukopis sa stáva v klasicistickom zmysle lahodne uhladeným, tvar je ľahko abstrahovaný. Staticky poňatá postava je „odpichnutá“ od pozadia pevnými, súvislými obrysami. Modelácia mandlovito pretiahnutej tváre a štylizovaných očí sleduje zásady klasicistickej typizácie. Vnútorné napätie obrazu je udržiavané farebnou skladbou. Sýta červeň, ktorá sa ozýva v prúžkoch módnej vesty, kontrastuje nielen s hlbokou čierňou kabátca, ale aj s neutrálou, plochou dobre viažúcou šedou pozadím. Stunder tu potvrdzuje svoje kvality koloristu, postrehnuté už Kazinczym, ktoré sa celkom nezapierajú ani v jeho klasicisticky determinovanom prejave.

Podobizeň dievčatka z rodiny Fáyovcov (1802),⁴⁶ jedna z mála datovaných Stunderových podobizní, je charakterizačne i výtvarne menej vydarená. Umelec v nej ustrnul v pomerne úzkej psychologickej škále; očividne zápasí s pretlmočovaním detskej psychy, ktorá sa fažko zrovňáva s chladnou zdržanlivosťou výrazu tváre, predpisovanou dobovými estetickými normami. Na podobizni sú zjavné aj nedostatky kresliarske, nedostatky v zmocňovaní sa základných plastických vlastností modelu, ktoré prezrádza napr. skreslenie pravej lícejnej kosti a pod.

Detský portrét, s osobitnou láskou a pozornosťou kultivovaný v dobe biedermeierskej meštianskej idyly, ktorá nasledovala vzápäti, je u Stundera ešte zriedkavý. Do nepočetnej skupiny umelcových detských podobizní, o ktorých máme vôbec vedomosť, patrí tiež dnes nezvestný dvojportrét zo súkromného majetku rodiny spišskej provenience, vystavený roku 1937 v Budapešti.⁴⁷

I keď je vcelku Stunderovo ideovo-estetické zameranie ako to ukazuje väčšina prác, určované už meštianskymi ideálmi, umelcovo vývinové smerovanie nie je, pravda, jednoznačne priamočiare. Vykazuje viaceré odchýlky a odvraty i retardané momenty. Ohlas doznievajúceho aristokratického feudálneho umenia, ktorý sa do Stunderovho meštiansky orientovaného výtvarného názoru dostáva pravdepodobne hlavne vplyvom existenčnej závislosti od objednávateľa, je badaťelný na dvoch známych prácach, pochádzajúcich približne z obdobia prelomu storočia: na Podobizni ženy s dietafom v parkovom prostredí a na Podobizni starého muža v slávnostnej hodnostárskej

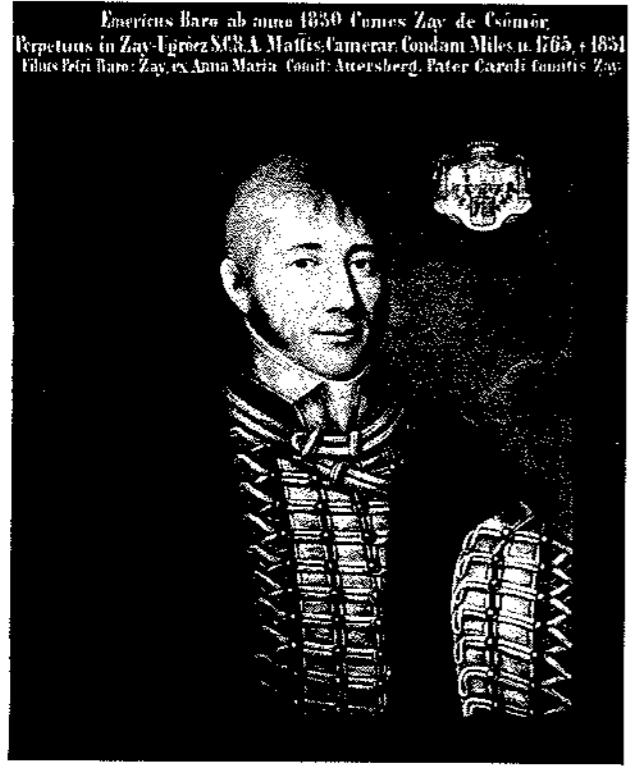
rovnošate. Výtvarne je nesporne lepšie riešený dvojportrét⁴⁸ — najmä jeho ženská figúra, ktorá i pri istej strojenosti a akiste nie náročky prehnanej topornosti dobre vystihuje v drieku mierne ustrnutú súdobú módnu ženskú siluetu. Umelecu informovanosť o tom, čo je v stredoeurópskych centrach „au courant“, dosvedčuje tu nielen dobová mandľovitá štylizácia tváre, ktorá sa výrazne prejavila už na Podobizni muža v prúžkovanej veste, ale aj umiestnenie modelov do parkovo upraveného prostredia, ktoré vo vzdialenej ozvene pripomína zámery a vzory anglického portrétneho maliarstva, najmä však bližšie príklady prác Heinricha Fügera.

Podobizeň starého muža v slávnostnej hodnostárskej rovnošate, získaná do Slovenskej národnej galérie z kaštiela v Čakanoch,⁴⁹ predstavuje starší, v podstate ešte barokový typ reprezentačného portrétu. Je preplnená atribútmami, ktoré sú však zoradené tak, aby vytvárali akési reálne prostredie. Kompozične zabera postavu po kolená. Jej reprezentatívny ráz podčiarkujú aj detaily — drahý, zlatom vyšivaný, kožušinou lemovaný uhorský šlachtický šat, široká šerpa s radom, šabla trblieťajúca sa po boku portrétovaného i fažká modrá drapéria, rozčleňujúca pozadie — a to tak jednotlive, ako aj v celkovom úhrne. Podľa predmetov usporiadaných ako zátišie na stolíku s mramorovou doskou — dvoch kníh (jedna z nich akiste ako výraz záujmov či profesie portrétovaného je na chrbte označená ako *Corpus Iuris Hungarici*), dvoch archov preložených listín a vysokého čákova s mohutnou štetkou čierneho peria, doplnujúceho slávnostný šlachtický šat — možno usúdiť, že ide pravdepodobne o podobizeň snemového ablegáta alebo vyššieho hodnostára. Umelec ju však vytvoril, podľa všetkého, bez bližšej znalosti modelu; prinajmenšom bez záujmu o portrétovanú osobu, ako to nasvedčuje i vajcovito pretiahnutá hlava, modelovaná v sumárnych tvaroch, bez oživujúceho detailu, pripomínajúca až hladkú voskovosť figuríny z panoptika.

V protiklade k reprezentatívnej okážalosti Podobizne starého muža v slávnostnej hodnostárskej rovnošate sú napr. podobizne košického ev. kazateľa Michala Kováča a jeho manželky,⁵⁰ ktoré



14. Ján Jakub Stunder, Podobizeň starého muža v slávnostnej hodnostárskej rovnošate, okolo 1800, olej.



15. Ján Jakub Stunder, Podobizeň baróna Imricha Zaya, 1807, olej.



16. Ján Jakub Stunder, Podobizeň barónky Márie Zayovej, rod. Calesiovej, 1807, olej.

dobre reprezentujú druhú, zaujímavejšiu, osobne akiste viac prežitú stránku umelcovej tvorby. Sú stroho veené, bez zvyčajnej živosti koloritu, farebne, naopak, značne redukované, založené na čiernobielom kontraste siluety šiat a svetlého inkarnátu, potažne bieleho nákrčníku. Ich hladká modelácia je poplatná dobovo determinovanému tvarovému zjednodušeniu. Obe podobizne — najmä však ženský portrét — postihujú príkladným spôsobom onú protestantskú prísnosť a úzkoprsost, ktorá charakterizovala nielen príslušníkov duchovného stavu, ale sprevádzala ako príznačný jav počiatok nástup celého náslova mešťianstva.

V línii mešťianskeho nazerania sa nesie i výtvarne menej úspešne zvládnutá Podobizeň dôstojníka v bielej uniforme z rodiny Laubovcov, ktorá sa svojou provenieniou viaže podľa všetkého na Spiš.⁵¹ So Spišom je spätá, avšak pravdepodobne v Pešti roku 1803 vznikla Podobizeň kežmarského rodáka Martina Schwartnera (1759–1823), konrektora kežmarského lýcea a neskôr profesora diplomatiky na peštianskej univerzite,⁵² uvádzajúca nás už samým svojím námetom — spodobením

učenca — do ovzdušia príznačného pre osvietenstvo. Do mešťanskej línie osvietenského klasicizmu sa začleňujú svojím názorom aj ďalšie Stunderove práce, ktoré — ako predpokladáme — vznikli už za umelcovho účinkovania v Banskej Bystrici, chýnom banskom stredisku Slovenského Rudohoria, kde 2. júla 1808 získava Stunder na vlastnú žiadost aj občianske práva.⁵³ Presný dátum Stunderovho osadenia sa v Banskej Bystrici nie je súčasne známy, s prihliadnutím na vtedajšie zvyklosti a predpisy treba však predpokladat jeho pobyt v tomto meste už niekoľko rokov skôr. Záverečná períoda umelcovho prejavu primkýňa sa teda k Slovensku ešte bezprostrednejšie.

Bezpečne môžeme Stundera doložiť v Banskej Bystrici k roku 1807. Jeho tamojší pobyt dosvedčuje signatúra už takmer empírovo cítenej, plastickej modelovanej podobizne barónky Márie Zayovej rod. Calisiovej (1779–1842) z majetku bojnického múzea — „Stunder pinxit 1807 Neosolii“. Vedno s pendantnou podobizňou baróna Imricha Zaya táto podobizeň bola súčasťou bohatnej rodovej galérie Zayovcov v ich zay-uhrovskom sídle. Za Stunde-

rovho banskobystrického pobytu bola zrejme namaľovaná Podobizeň hnúštianskeho zemana Petra Kubíniho z roku 1807,⁵⁴ realizovaná v pevných tuhých obrysoch, predstavujúca typ príslušníka majetkovo zvyčajne skromnejšie fundovanej, pre Slovensko však charakteristickej zemianskej vrstvy.

Rokom 1808 sú datované dnes nezvestné podobizne (poprsia) manželov Gáboriovcov — Podobizeň Terézie Gáboriovej rod. Leichtovej a jej mužský pendant, vystavené roku 1921 v Košiciach na výstave obrazov z majetku košických rodín.⁵⁵

Nový moment v riešení pozadia portrétu prináša v tomto pokročilom období Stunderovej umeleckej aktivity Podobizeň muža z rodiny Benickovcov,⁵⁶ v ktorej maliar — azda so zámerom navodiť dojem exteriérového situovania modelu — náznamkom listnatého porastu obmieňa ináč zvyčajne neutrálne pozadie portrétnej kompozície.

Hranice a možnosti názorového rozpätia Stunderovej neskorej tvorby dokladá Podobizeň Júlie Benickej rod. Szeleczkej, pôvodom pravdepodobne z tejže rodiny, ktorá sa v porovnaní s predchádzajúcimi prácam predstavuje očividne bezprostrednejšiu, realistickejšiu podaniu. Charakterizácia spodobnenej — vidieckej zemianky stredných rokov odetej pritom „stavu primerane“ do módne pristrihnutých šiat s empírovým driekom a jednoduchého bieleho čepca prizdobeného jemnou zelenou čipkovinou a trsom zlatistých kvetov — je prirodzenejšia. Až na detail očí umelec tu upúšťa od stylizácie tváre. Farebnosť obrazu je decentná a pritom pôsobivá najmä v kombinácii ružovkastých a zelenkastých tónov.

V tomto zmysle možno hovoriť aj o Podobizni potučnejšieho muža s bokom bradami⁵⁷ a o Podobizni Johany Prónayovej rod. Telekiovej, manželky Alexandra Prónayho.⁵⁸ Obe tieto podobizne — mužská v čiernobielych, avšak valérovo pomerne bohatých akordoch, ženská v hniedastých tónoch — ukazujú nielen na živšiu charakteristiku, ale opäťovne aj na uvolnenejší rukopis. Preexponovaná plastičnosť modelácie je na nich stlmená, a vďaka istému angažovaniu svetelných účinkov charakterizuje ich, naopak, nezvyčajne mäkké, malebné podanie.

Tri Stunderove doposiaľ neznáme portréty, ktoré sa nám podarilo identifikovať v zbierkach banskobystrického múzea — Podobizeň neznámeho stareho muža v modrej šnurovanej mentieke, Podobizeň Michala Rárusa, neskôršieho banskobystrickej mešťanostu a Podobizeň jeho tety Janky

Hlivayovej⁵⁹ — domnenku o pomerne širokom registri umelcovho názorového a výrazového rozpätia len potvrdzujú.

Dnes značne poškodená Podobizeň neznámeho starého muža v modrej šnurovanej mentieke sa radí k Stunderovým konvenčnejším prácam, predstavuje ukážku bežnej klasicistickej portrétnej kompozície. Dva ďalšie spomínané portréty — najmä ženská podobizeň — sú však vynikajúcou ukážkou Stunderovho portrétneho umenia. Pokým Podobizeň Michala Rárusa v pojednaní o poznanie tuhšia a viazanejšia nadvázuje skôr na výdobytky tvorivého obdobia Podobizne mladého muža v prúzkovanej veste, Podobizeň Janky Hlivayovej je logickým vývinovým článkom umelcovej záverečnej tvorby, javiacej čoraz väčší zmysel pre hodnoty psychologické. Teplá, hnadosivá tónina obrazu navodzuje intímne ovzdušie a hrejivú harmóniu. Je až prekvapivé, s akým porozumením tlmočí Stunder vnútorné bohatú citosť, súčasne však akýsi trpitelský výraz starnúcej ženy. Zmysel pre precítenú psychológiu a maliarsky vytríbený prednes dokladajú v Podobizni Janky Hlivayovej dielo pozoruhodných kvalít.

K Stunderovým neznáym, v literatúre neuvedzánym prácam patrí aj Podobizeň dámy v čepci, prechovávaná dnes v súkromnom majetku v Košiciach,⁶⁰ maľovaná v kultivovanej tlmenej farebnej tónine.

S pôsobením v Banskej Bystrici a jej okoli súviseli nepochybne aj dnes už nezvestné tri portréty, spodobujúce podľa J. Bayera príslušníkov istej nemenovanej a ani ináč bližšie neopísanej breznianskej patricijskej rodiny.⁶¹

Predčasná smrť roku 1811,⁶² ako dôsledok záchvatu „zhubnej zimnice“, zastihuje teda umelca podľa všetkého ešte tvorive sviežeho, krátko po novom pracovnom vypäti, spojenom v portrétnej tvorbe s úsilím o prehĺbennejšiu charakteristiku a o syntézu kresebného klasicizmu s maliarsky uvoľnenejším poňatím.

Stunderovou poslednou identifikovanou, presne datovanou prácou je Podobizeň neznámeho zemana z roku 1810, získaná Slovenskou národnou galériou v Bratislave zo súkromného majetku. Je to práca hladko modelovaná, pojednaná opäť v splývavom rukopise, len na bielom nákrčníku, viditeľnom v rozovrení čiernej, zlatom šnurovanej mentieky hrubšie im pastovaná. Charakterizačne patrí k Stunderovým pútavým podobizniám. Podobne ako



17. Ján Jakub Stunder, Podobizeň Julie Mariássyovej, vydatej Csákyovej, okolo 1800, olej.

Podobizeň Johany Prónayovej, Podobizeň potučnejšieho muža s bokom bradami a Podobizeň Janky Hlivayovej odporuje Kazinczyho obvineniam, že by bol býval istý blahobyt, ktorý maliar prostredníctvom svojej ženby a početných objednávok dosiahol, vplýval jednoznačne v negatívnom smere na úroveň jeho práce. Rovnako vyvracia aj Bayeurovo skreslené, jednoznačné konštatovanie, že v záverečnom období umelcov prejav klesol na úroveň bezduchého remeselného manierizmu.⁶³ Z materiálu, ktorý nám bol prístupný, možno, naopak, usúdiť, že po získaní istej finančnej nezávislosti Stunder vystupoval slobodnejšie voči svojim objednávateľom, neváhajúc vnášať do tvári svojich portrétnych modelov často aj málo sympatické, ba až negatívne črty — ako to dokladá aj spomínaná Podobizeň neznámeho zemana. Práve v tomto záverečnom období svojej tvorby opustil do značnej miery klasicistickú štylizáciu a nadsadenú

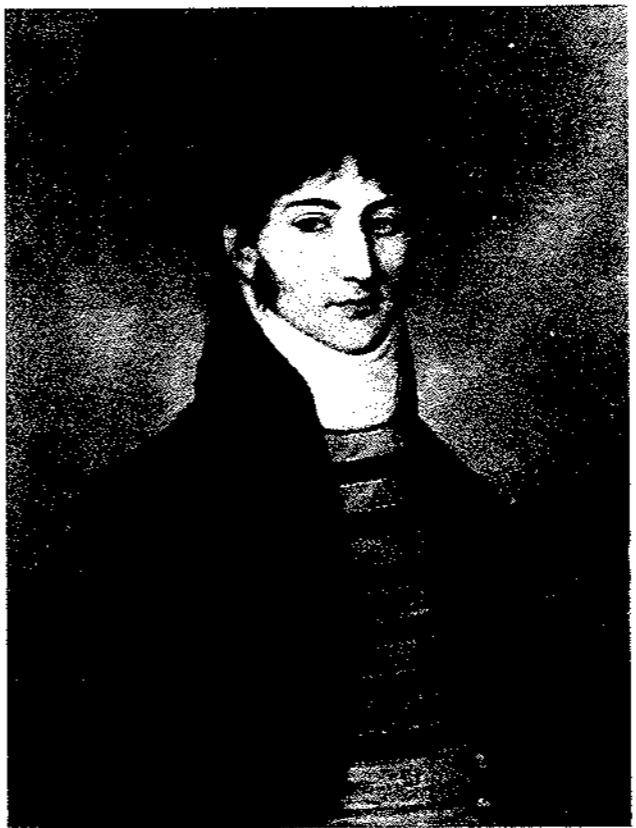
idealizáciu a primkol sa bližšie k realistickému videniu i spôsobu zobrazovania.

Stunderove portréty, určené často iba účelom rodinno, resp. privátne-dokumentárny, nadobudli väčšiu spoločenskú dosaženosť prostredníctvom grafickej transkripcie. Viaceré z nich, najmä so vzťahom ku kultúrnemu životu Uhorska, slúžili ako predlohy k medirytinám uhorským a rakúskym rytcom — tak napr. Samuelovi Czetterovi,⁶⁴ Alexandrovi Adamovi Ehrenreichovi,⁶⁵ Jánovi Jozefovi Neidlovi,⁶⁶ Karolovi Heinrichovi Rahlovi,⁶⁷ Fridrichovi Johnovi⁶⁸ a zohrali takto vo svojej dobe významnú spoločensko-kultúrnu úlohu.

Práce sakrálnego rázu sú početne i významove menej závažnou zložkou Stunderovho výtvarného prejavu. Máme o nich taktiež len kusé a ojedinelé zprávy. Okrem oltárneho obrazu spišskonovoveského kostola doložený je ešte obraz Ukrižovaného,⁶⁹ maľovaný roku 1798 pre grófa Chotka a určený pre Dolnú Krupú, a oltárny obraz sv. Terézie umiestnený svojho času v novovybudovanom rímsk-kat. kostole v Smolníku,⁷⁰ podľa informácií tamjšieho rímsk-kat. farského úradu dnes rovnako nezvestný.

Celkom neznámou a neidentifikovanou ostáva pre nás predbežne Stunderova tvorba s mytologicou tematikou, ktorá bola v dánskom umení jeho doby ešte pevne zakorenená a sprostredkúvaná Jacobom Carstensom (1754–1798) dožívala tiež v prostredí Nemecka a strednej Európy. Stunderova kompozícia Ganymed s orlom, prechovávaná podľa J. Bayera roku 1912 v zbierkach bansko-bystrického múzea, je dnes nezvestná, obdobne ako Berzeviczym spomínané obrazy — Venuša a Bacchus a v Kőszeghyho rukopisných poznámkach uvádzaná kompozícia Baechusa s Ariadnou.

Je isté, že v období prelomu 18. a 19. storočia, v dobe osveteneckého racionalizmu, práce tohto druhu nemohli ideovo zavážiť; boli už mimo pulzu súdobého života. Tón, v ktorom sa o nich rozpísuje Kazinczy Jozefovi Szentgyörgyimu,⁷¹ akiese nemožno pripisať iba na vrub Stunderových výtvarno-technických nedostatkov. Nasvedčuje zrejme tiež tomu, že sa ich tematika javila v očiach súdobých pokrokovo orientovaných predstaviteľov spoločnosti už anachronizmom. Zaujímavejšou sa nám vidí preto Berzeviczyho zmienka⁷² o dnes už rovnako nezvestnom obrazu, spodobujúcom „dvoch obnažených divochov v jaskyni“, ktorý vari predstavoval pokus o kompozíciu s prehistorickou te-



18. Ján Jakub Stunder, Podobizeň mladého muža v prúžkovanej veste (podobizeň grófa Štefana Fáya?), okolo 1800, olej.

matikou. Veď išlo o dobu, v ktorej mala archeologická veda, najmä tzv. klasická archeológia, svoje počiatky už za sebou!

Pod dojmom úvah o práve spomínanom obraze všimli sme si v depozitári bansko-bystrického múzea dve formátové neveľké kompozície, maľované olejom na dreve, spodobujúce Adama v raji a Evu v raji. Obe tieto práce približne z konca 18., resp. z prelomu 18. a 19. storočia sú v muzeálnom inventári vedené sice ako diela neznámeho autora, ich tematika, farebné rozvedenie, ako aj spôsob spracovania nabádajú však k hlbšiemu, všeestranejšiemu rozboru, ktorý by, podľa našej mienky, mohol viesť k identifikovaniu Stunderovho autorstva. Potvrdením tejto hypotézy by Stunderov umelecký profil len získal na svojej námetovej zaujímavosti.

V Banskej Bystrici, žijúcej v období Stunderovho tamjšieho pobytu už iba skromnejším výtvarným životom, ostal umelec so svojou tvorbou

podľa všetkého osamotený; radiáciu jeho vplyvu sa tu predbežne nepodarilo zachytiť. Pritom, sa-mozrejme, nevylučujeme možnosť, že ďalšie výskumy prinesú v tejto otázke novšie aspekty.

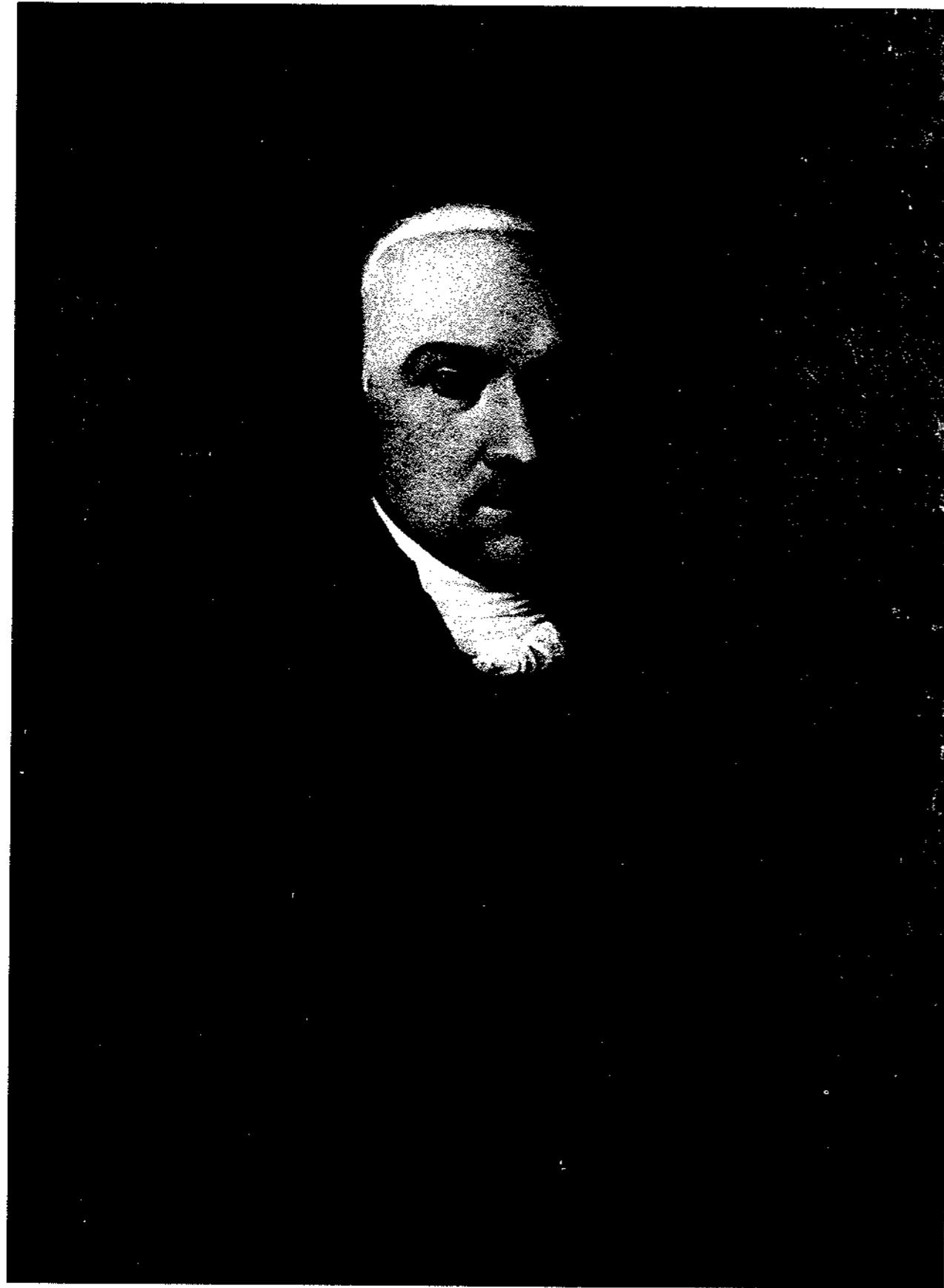
Už dnes sa nám však v celkom inom svetle javí Stunderovo účinkovanie na východnom Slovensku, predovšetkým v spišskej oblasti, ktorá so svojím pomerne kontinuitným výtvarným vývinom zaujíma v regionálne roztriedzenom výtvarnom živote Slovenska už od druhej štvrtiny 18. storočia popredné miesto. Vzhľadom na Stunderovu svetozáverovú a umeleckú orientáciu boli tu oboplné predpoklady pre vzájomný súlad a porozumenie. Špecifickým znakom Spiša bola totiž skutočnosť, že jeho maliarska kultúra tažila ešte aj v období neskôrko baroka z meštianskej protestantskej renesancie. Operala sa pritom o staré zdeľovacie formy a spôsoby, o dielenské, remeselné odovzdávanie skúseností, resp. o tradovanie výtvarných znalostí v rámci jednotlivých maliarskych a rezbarárskych rodín — ako boli Krammerovci, Alaudovci, Lerchovci. Dielo predstaviteľov týchto umeleckých rodín vydáva svedectvo nielen o rudimentárnosti ich nadania — zjavnej ešte najmä na tvorbe Jána B. Krammera (nar. 15. 3. 1716 v Levoči — zomrel 15. 4. 1771 v Prešove). Postupom času dokladá aj pozvoľné vysychanie tvorivých prameňov a síl, svedčí o úpadku výtvarnej potencie a predstavivosti, ako to vidíme napr. už na niektorých práceach Jozefa Lercha (činný v Levoči koncom 18. a v prvých desaťročiach 19. storočia). Poukazuje na izolovanosť, svedčí o tom, že problematika európskeho výtvarníctva prenikala do spišského maliarstva iba zo vzdialených ohlasov, väčšinou bez priameho kontaktu či sprostredkovania.

Už aj z toho dôvodu bol vstup Stundera, absolventa francúzskej orientovanej kodanskej akadémie do spišského výtvarného diania nepochybne podnetný a osožný. Bol prospešný tým skôr, že umelec bol dôverne oboznámený aj s umením

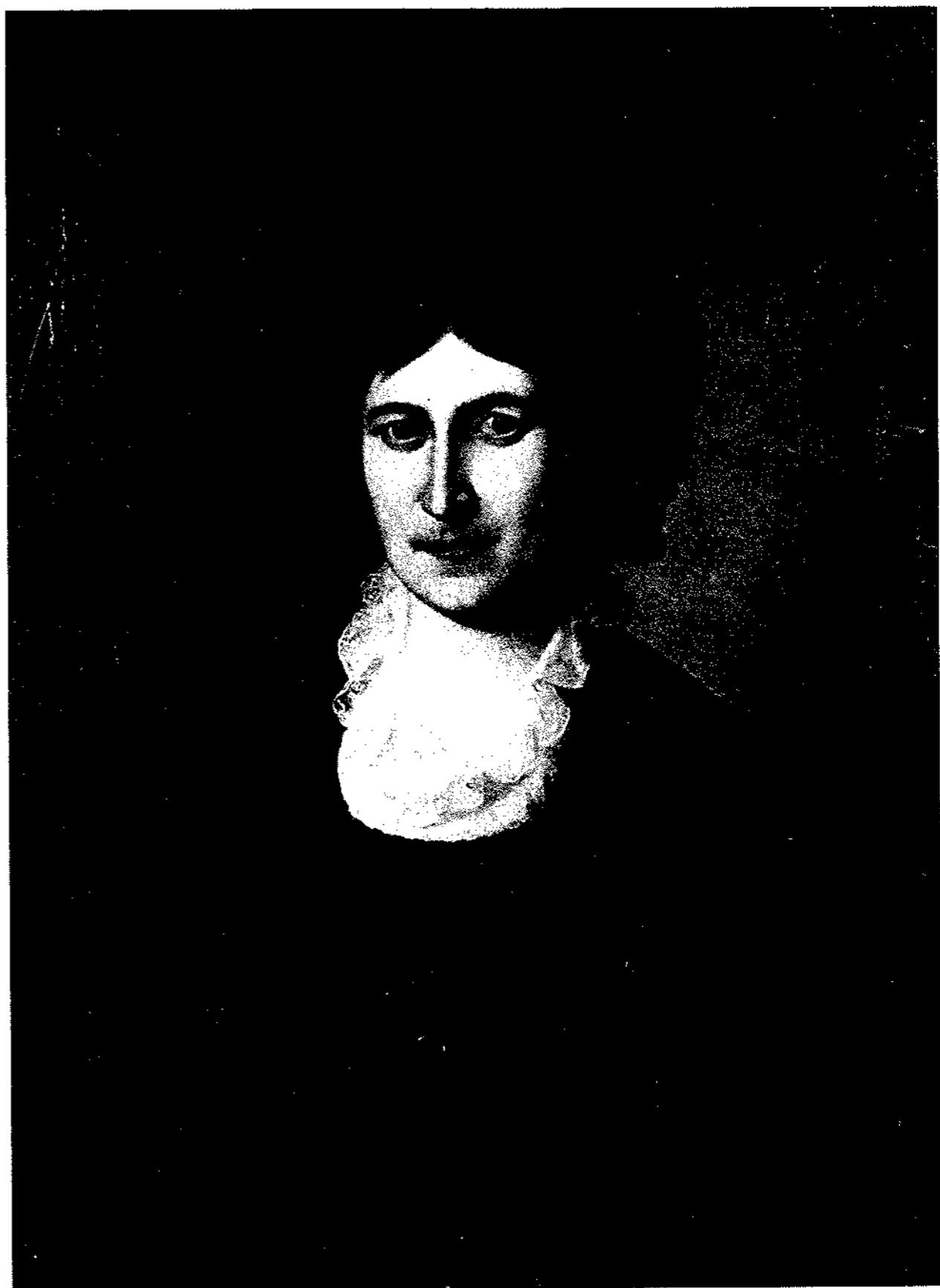
Na nasledujúcej dvorčine:

19. Ján Jakub Stunder, Podobizeň košického ev. a. v. kazateľa Michala Kováča, 1801?, olej.

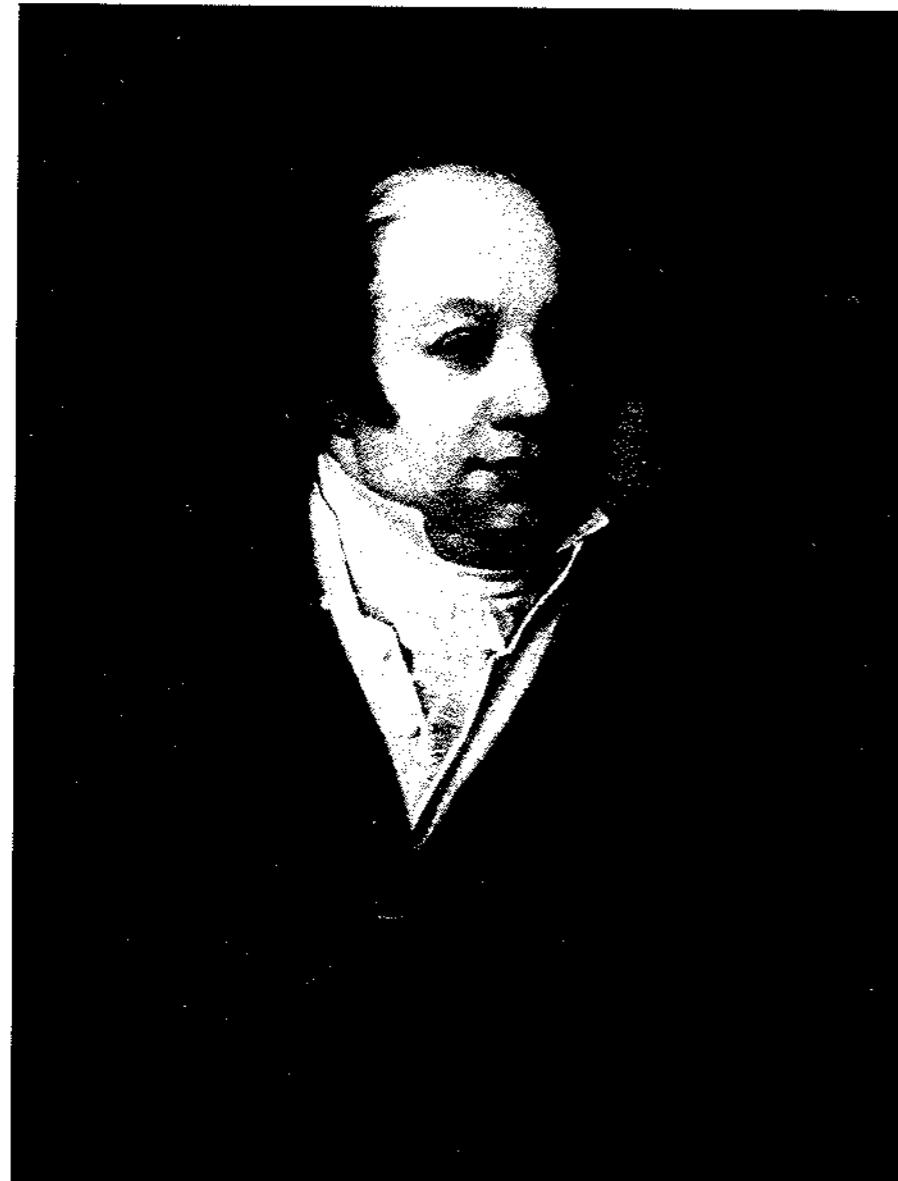
20. Ján Jakub Stunder, Podobizeň Kláry Kováčovej, rod. Lisznyayovej, manželky ev. a. v. kazateľa v Košiciach, 1801?, olej.



54



55



21. Ján Jakub Stunder, Podobizeň muža s bokom bradami okolo 1808, olej.

talianskym a so stredoeurópskym umením viedenským. Jeho tvorivého príkladu, ktorý do našich pomerov vniesol závan nových prúdení, dovolávali sa na Spiši, zrejme, všetci mladí, všetci, ktorí chceli prerášť úzke provinčné medze. Svojou autoritou tu Stunder prispel k tomu, aby cesta za umeleckými skúsenosťami prestala byť výnimkou a stala sa, naopak, pravidlom. Krátko po utužení Stunderových stykov so Spišom vstupuje na umeleckú dráhu celá plejáda spišských maliarov. Roku 1798 nachádzame vo Viedni už levočského krajinára Jána Jakuba Müllera,⁷³ roku 1799 sa zapisuje na viedenskú akadémiu Jozef Ěedeskúthy, roku

1803 ďalší Levočan Jozef Czauczik, roku 1807 Ján Juraj Lumnitzer, roku 1814 Jozef Miklušík.⁷⁴ Stunderovým pričinením začína Spiš rýchlejšie, dychtivejšie a intenzívnejšie absorbovať slohové premeny európskeho umenia, začína sa živšie zaujímať o povahu nových formálnych hľadaní.

Okrem túžby po vzdelení získavajú spišskí maliari u Stundera aj priame ponaučenie. O Stunderovom užšom kontakte, resp. o priamom pedagogickom usmerňovaní možno na základe našich doterajších výskumov hovoriť v súvislosti s unneleckým rastom dvoch levočských rodákov — Jozefa Czauczika (nar. 16. 4. 1780 v Levoči,

zomr. 30. 6. 1857 tamže) a Jána Rombauera (nar. 28. 5. 1782 v Levoči, zomr. 12. 2. 1849 v Prešove). Dielo oboch týchto umelcov je významným ohnivkom vo vývoji novodobého slovenského umenia. Jozef Czauczik prezentuje v ňom líniu upínajúcu sa k stredoeurópskej — v prvej polovici 19. storočia tak premenlivej — slohovosti, pokým Rombauer sprostredkúva niektoré vplyvy a názory ruskej maliarskej školy. U Czauczika nachádzame stopy Stunderovho vplyvu predovšetkým na jeho raných prácach, pochádzajúcich z obdobia pred viedenskými štúdiami a z obdobia nasledujúceho bezprostredne po nich. Kolko vdačil Czauczik

za svoju prvotnú maliarsku erudíciu domácomu Jozefovi Lerchovi⁷⁵ a do akej miery sa na jeho maliarskej predpríprave podieľal Stunder, nemožno zatiaľ — pokial Lerchovo dielo nebude v širšom rozsahu zistené a podrobnejšie preskúmané — presnejšie ustáliť. O Stunderovom vplyve hovoria však pomerne presvedčivo miniatúrne podobizne umelcových rodičov, Krištofa a Alžbety Czauczikovcov z roku 1803, ktoré sú svojou nie bežnou technikou (olej na plátne) i poňatím príbuzné Stunderovmu miniatúrnemu autoportrétu a pendantnej podobizni jeho manželky. Spôsob podania Czauczikových miniatúr je, pravda, technicky



22. Ján Jakub Stunder, Podobizeň Johany Prónayovej, rod. Telekiovej, okolo 1808, olej.

úzkostlivejší, neistejší, hustá farba, nanášaná málo školenou rukou, popiera už celkom lazúrnu priesvitnosť a jemnosť klasických medailónových miniatúr. Pomerne dlho pretrváva v Czauczikových podobizniach aj obdobné nastavenie a situovanie modelu a istá — v duchu klasicizmu — lineárne vyakcentovaná tuhosť a topornosť trupu — zjavná napr. rovnako na reprezentatívnej Podobizni feudálneho hodnostára ako na meštiansky puritánskej Podobizni banského kapitána Ludovíta Bošňáka — s akými sme sa stretli na Spiši prvý raz práve u Stundera. Pre retardovaný, iba pozvolný domáci výtvarný vývoj je rovnako príznačné, že sám typ

portrétu s poprsím vkomponovaným do oválu, ktorý rozšírila najmä napoleonská doba a ktorý na Spiši udomácnil Ján J. Stunder (napr. na Podobizni Júlie Máriássyovej-Csákyovej), uchoval Czauczik takmer až do roku 1830.⁷⁶

Rombauera, významného priekopníka rusko-slovenských výtvarných vzťahov, označuje za Stunderovo žiaka staršia aj najnovšia literatúra.⁷⁷ Ako uvádza Lyka, Rombauer sa školí u Stundera v Pešti roku 1803; podľa všetkého využíval však Rombauer možnosti získavania odborných poznatkov u Stundera aj prv. Je to pravdepodobné tým skôr, že sa roku 1803 mohol zdržiavať v Pešti iba krátko,



23. Ján Jakub Stunder, Po-dobizeň Júlie Benickej, rod. Szeleckej, okolo 1809, olej.

24. Ján Jakub Stunder, Po-dobizeň Petra Kubínyho, 1807, olej.



lebo ten istý rok ho už zamestnával viacerými objednávkami aj Stunderov mecenáš, gróf Emanuel Csáky, vo svojom hodkovskom kaštieli. Zaiste práve Stunderovým prostredníctvom si získal Rombauer priazeň spišského dedičného župana.

Rombauerove práce samy nepoukazujú na to, že by sa bol býval systematicky podroboval školskému drilu; svojou kolisavou úrovňou a často prekvapivými diletantskými naivnosťami zdajú sa skôr výslednicou samorastlého, nesputnaného, iba príležitostne usmerňovaného talentu. V zozname

žiakov viedenskej akadémie Rombauer skutočne nie je uvádzaný; pri jeho mladom veku fažko možno pritom predpokladať, že by sa bol býval odborne vzdelával v niektorom vzdialenejšom výtvarnom centre. Skutočnosť, že mu relatívne mladému — 21-ročnému — zverujú pomerne náročné práce portrétne a krajinárske, poukazuje však na to, že si musel základy výtvarného vyjadrovania predsa niekde osvojiť. Vďačí za ne, zrejme, práve J. J. Stunderovi. Obdobné črty, ktoré sa ukazujú pri pozornejšom porovnávaní prac oboch umelcov,



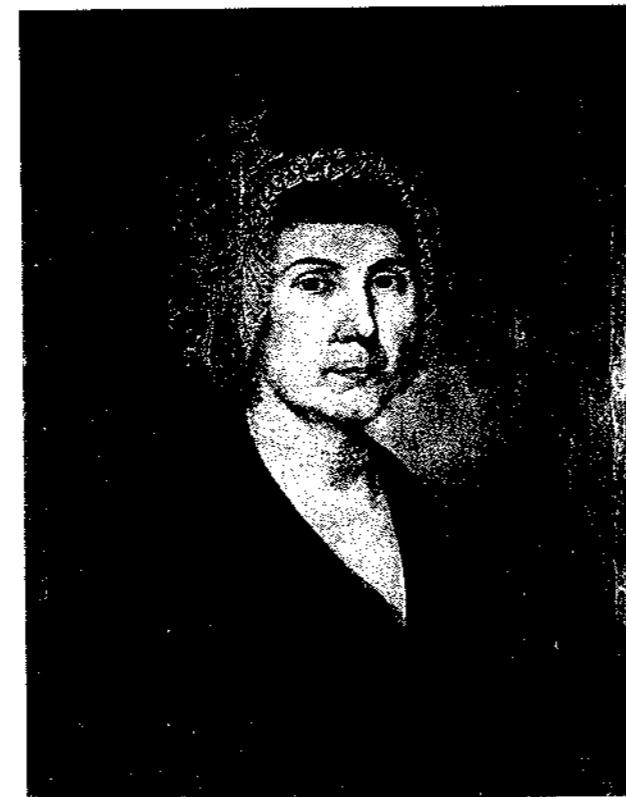
25. Ján Jakub Stunder, *Podobizeň muža z rodiny Benickovcov*, okolo 1807, olej.

svedčia napriek istej neukázneneosti Rombauerovho prejavu o zjavnom poučení na Stunderových prácach.

Je v tom čosi z vývojového paradoxa, že Stunderovo dielo preveruje a doceňuje až doba, ktorá má estetické meradlá a ideály už značne odlišné od tých, ktorým žil a veril umelec; je v tom však súčasne veľa príznačného pre našu epochu, ktorá sa usiluje čo najpravdivejšie odhaliť spletitú tvárnosť minulosti. Snaha objasniť Stunderovu tvorbu nie je pritom nijako náhodná. Ako odrazový môstok nášho novodobého maliarstva je dielo J. J. Stundera dôležitým východiskovým bodom pri orientácii v našej novej umeleckej histórii.

Svojím cudzím pôvodom a súčasne závažnou kultúrnou úlohou, ktorú zohráva v rámci Uhorska, predovšetkým však v umelecky vnímavej spišskej oblasti, je Ján Jakub Stunder typickým zjavom a vo svojom konečnom umeleckom vyhranení

i produktom stredoeurópskeho umeleckého prostredia. Obdobím svojho účinkovania i niektorými svojimi názormi je „súputníkom“ generácie osvetenských intelektuálov. Jeho umelecký prejav sleduje už v zásade líniu meštianskeho umenia, a to často aj v tých prípadoch, keď ide o práce vznikajúce na popud šlachtických kruhov. Je príznačné, že Stunderovým najbežnejším portrétnym žánrom je poprsie – teda forma viažúca sa v 18. a na začiatku 19. storočia takmer jednoznačne na meštianstvo. Doba donucuje umelca, samozrejme, aj k niektorým kompromisom. Tradícia reprezentatívneho šlachtického umenia je v magnátskych kruhoch Uhorska ešte príliš živá na to, aby sa dala jednoznačne negovať a obchádzať. Aj v Stunderovom diele dožíva takto typ reprezentatívneho šlachtického portrétu. V duchu svojho občianskeho presvedčenia usiluje sa však Stunder reprezentatívnu honosnosť a oficiálnosť aj na podo-



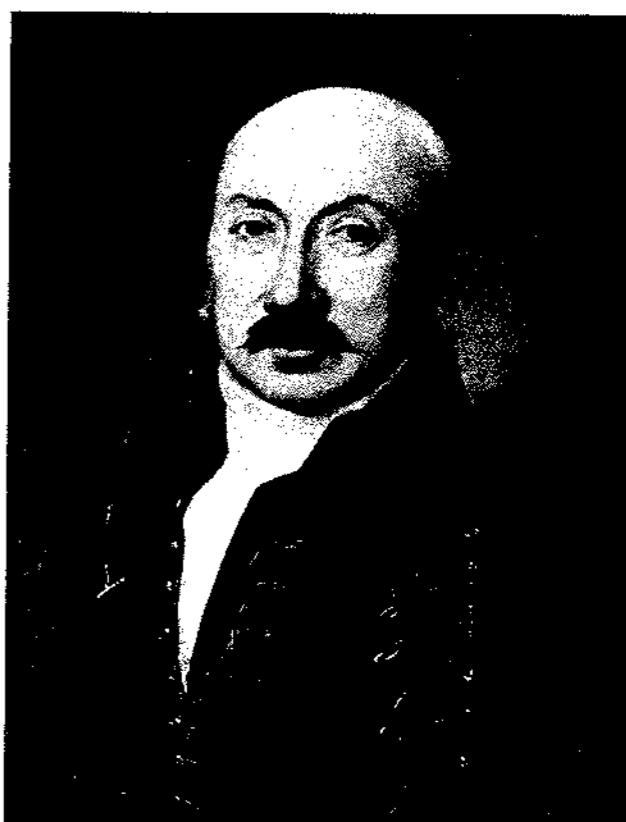
26. Ján Jakub Stunder, *Podobizeň dámy v čepci*, okolo 1810, olej.

bizniach tohto druhu čo najviac potláčať. Darí sa mu to najmä tam, kde v intenciách preromantického sentimentalizmu rozihráva citové polohy – ako sme to videli napr. na Podobizni Emanuela Csákyho. Za osobitnú mienku stojí, že ženské podobizne sú v Stunderovej tvorbe zriedkavejšie ako portréty mužské. Mentálny puritanizmus nabáda malíara k citovej a zmyslovej zdržanlivosti voči modelu. Umelca zvyčajne nezaujmú ani možnosti materiálovovo výstižného prepisu bohatého ženského odevu.

Celkový vývoj Stunderovho diela – pokiaľ ho možno vôbec – najmä v ranom období vzhľadom na jeho medzerovitú znalosť sledovať, smeruje od vecne a trievzo konštatujúceho prejavu cez návrat k reziduám rokokového senzualizmu – ktoré vyznievajú ako v pojednaní, tak aj vo farebnom ladení – k ranému, osvetensky orientovanému klasicizmu. Tento viedie spočiatku k tuh-



27. Ján Jakub Stunder, *Podobizeň Janky Hlivayovej, tety banskobystrického mešťanostu Michala Rárusa*, okolo 1810, olej.



28. Ján Jakub Stunder, *Podobizeň neznámeho zemana*, 1810, olej.

nutiu formy a podvázuje traktát rukopisný a kolostický. Strohosť výrazu zmierňuje pritom v niektorých prípadoch spomínaný sentiment. V ďalšom období, nevybočujúc privelmi z klasicistických medzi, Stunder opäť uvolňuje svoj prejav; zbaujúc ho neosobnej štylizácie v portrétnej tvorbe sa zameriava na upresňovanie charakteristiky spodobovaných a na vyhľadávanie a tlmočenie psychologických kvalít. Súčasne posúva svoj výtvarný názor bližšie k riečištu realistických snáh 19. storočia.

Napriek fragmentárnej znalosti Stunderovho diela možno preto vcelku ustáliť, že preklesňuje cesty utvárajúce predpoklady nového umeleckého výrazu. Umelcové najlepšie práce, poznamenané vplyvom osvetenských ideí, patria svoju obsahovou náplňou už jednoznačne k tradícii 19. storočia. Ako prolog nového obdobia zaujímajú v počiatkoch vývoja nášho novodobého umenia nemálo významné miesto.

Poznámky

¹ Bayer, József, *Egy hazánkba letelepedett Dán festőről*, Budapesti Szemle 1912, 235—248.

² Pozri Kazinczyho publikovanú korešpondenciu: *Kazinczy Ferenc levelezése*, Budapest 1891—1909, zv. II, 501, 506; zv. III, 4, 10, 96, 108, 136, 349; zv. VIII, 138; zv. IX, 124, 131, 136—8, 349; zv. XIX, 300; zv. XX, 202; zv. XXII, 511.

³ Vaterländische Blätter für den Österreichischen Kaiserstaat, III. roč., I. zv., Wien 1810, 121.

⁴ Weinwich, *Maler-Kunstens-Historie*, 1811, 192; Lund, *Danske malede Portr.*, 7 (1900), 68; Westergaard, *Danske Portraetter i Kobberstik*, 2/1933, 936.

⁵ Nagler (Künstler-Lexikon, zv. XVII, 521) ho uvádza ako Johanna Jozefa.

⁶ Pozri cit. prácu J. Bayera, 241.

⁷ Toman, Prokop, *Slovník československých výtvarních umělců*, Praha, zv. II, 500.

⁸ * *Felsőmagyarországi festők jótékonyelű képkiállítása Kassán*, Košice 1918. Pozri bibliografický súpis Eugena Sabola, *Katalóg košických výstav*, Košice 1956, 21.

⁹ Kőszeghy, Elemér, *Bildnismalerei in der Zips*, Kežmarok 1933, 14, 24.

¹⁰ Polák, Jozef, *Das Porträt in der Zips*, Prager Presse 2. VII. 1933, str. 6.

¹¹ Vaculík, Karol, *Umenie 19. storočia na Slovensku*, Bratislava 1952, 11, 112.

¹² Vaculík, Karol, *Maliarstvo 19. storočia na Slovensku*, Bratislava 1956, 10.

¹³ Pozri napr. referát o výstave v Miškovej od Gy. Ruttkayho, *Felvidéki és kárpátaljai képzőművészkek Miskolcon*, Uj magyar museum 1943, zv. III, č. 6, 324.

¹⁴ Rózsa, György, *Friedrich John und die Schriftsteller der Aufklärung in Ungarn*, Acta Historiae Artium 1956, č. 1—2, 147—149; Rózsa, György, *Kazinczy a művészeti Művészettörténeti Értesítő* 1957 (VI), 174—192.

¹⁵ Garas, Klára, *Magyarországi festészet a XVIII. században*, Budapest 1955, 255.

¹⁶ Rózsa, György, *Adalékok a magyarországi arcképfestészet történetéhez*, Folia archeologica XIV (1962), 211—221. S touto prácou sme mali možnosť zoznámiť sa už iba po dokončení našej štúdie, uzavretej roku 1962.

¹⁷ Pri tejto priležitosti považujeme za potrebné poda-kovat Madarskej národnej galérii a Historickej obrazárni Madarského národného múzea v Budapešti za poskytnutý fotodokumentačný materiál. Rovnako sme zavia-zaní aj za prefotografovanie Stunderovej práce z knižnej repredukcii (uverejnenej v diele Lunda, *Danske malede Portraetter* 7(1900) Královskej knižnice v Kodani. Ďakuje-tme taktiež Slovenskej národnej galérii, Východo-slovenskému múzeu v Košiciach, Východoslovenskej

galérii v Košiciach a Vlastivednému múzeu v Bojniciach za poskytnuté fotografie.

¹⁸ Opierame sa o výsledky výskumu Arista Pandera v archíve kodanskej francúzskej reform. cirkevi — archív E. Kőszeghyho, resp. Thieme-Becker, *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler*, zv. XXXII, Leipzig 1938, 249.

¹⁹ Meno sa vyskytuje ešte vo variácii Stounder, Stoundre, resp. v prepise Stunder.

²⁰ Podľa A. Tichomirova bol Stunder slobodomurárom. (Pozri: Tichomirov, A., *Rombauer Oroszországban*. A Magyar Nemzeti Galéria Kódzleményei III, Budapest 1961, 132. Slobodomurárom bol, ako je známe, aj František Kazinczy.

²¹ Weinwich, *Maler-Kunstens Historie*, 1811, 192.

²² Thieme-Becker, c. d. XXIII, Leipzig 1929, 606.

²³ Thieme-Becker, c. d. I, Leipzig 1907, 23.

²⁴ Je zaujímavé, že otec Antona Raphaela Mengsa pochádzal taktiež z Dánska a — ako je známe — mal značný vplyv na tvorbu svojho syna.

²⁵ Thieme-Becker, c. d. XIX, Leipzig 1926, 292.

²⁶ Thieme-Becker, c. d. X, Leipzig 1914, 320.

²⁷ Porovnaj napr. Podobizeň prírodovedca Charlesa Bonneta, repr. v diele Emil Hannover, *Danmarks Malerkunst*, Koppenhagen 1902, 21.

²⁸ Thieme-Becker, c. d. V, Leipzig 1911, 328.

²⁹ Westergaard, *Danske Portraetter i Kobberstik*, 2/1933, 936. Podobizeň litografovaná neskôr I. Bundsenom.

³⁰ Svoj model od Stunder do žltých kožených nohavíc, zelenej mentieky, bielej vesty a usadil ho na hlaviciu stípa, pokrytého rozostretou fialovou drapériou. Fragment obrazu bol reprodukovaný v príspevku Gy. Rózsu v Művészettörténeti Értesítő 1957, 177, obdobne ako Stunderom maľovaná Kazinczyho podobizeň z roku 1797 (tamže, str. 178), ktorá je podľa Rózsu pravdepodobne obmenou tejto staršej predlohy.

³¹ Pozri c. d. Györgya Rózsu vo Folia archeologica XIV (1962), 212.

³² Na okraj listu, ktorý Stunder adresoval 22. 9. 1803 z Pešti Františkovi Kazinczimu do Ér-Semlyénu, Kazinczy poznámenal: „J. Jac. Stunder Hafniensis, Pictor, Venit in Hungariam Ao 1793, duxit Leutschovias uxorem.“ (J. Jak. Stunder z Kodane, maliar, do Uhorska prišiel roku 1793, oženil sa v Levoči.) List podľa údajov E. Kőszeghyho uložený v Madarskom národnom múzeu v Budapešti.

³³ Narodená 13. septembra 1763 v Levoči. ZáZNAM v ev. a. v. levočskej matrike znie: „1763 13. sept. Elisabeth und Catharina, Gemelli. P. Johann Samuel Adami, ein Kauffmann. Mat. Eva Susana geb. Joh. Haszy.“

(13. sept. 1763 Alžbeta a Katarína, dvojčky. Otec: Ján Samuel Adami, obchodník. Matka: Eva Zuzanna, rod. Haszyová.)

³⁴ Zápis v ev. a. v. matrike znie: „Copulirt hir worden 1797 (Nr. 17) den 3. Okt. H. Johann Jacob Stunder gebürtig aus Koppenhagen, Portrait und Historien-mahler in Pest, ledigen Standes mit Jungfer Elisabeth, der nunmehr seeligen H. Samuel Adami mit Frauen Eva Susanna gebohren Hasi, ehelich erzeugten einzigen Jgfr. Tochter; In Gegenwart H. Carl von Tóke, H. Johann David Schurer von Johann Carl Osterlamm.“ (3. okt. 1797 boli tu sobášení: pán Ján Jakub Stunder, narodený v Kodani, portretista a maliar historických obrazov v Pešti, slobodný, s pannou Alžbetou, manželskou dcérou nateraz už zosnulého pána Samuela Adamího a panej Evy Zuzanny, rod. Hasi; za prítomnosti (svetkov — poznámka autorky) pána Karola von Tóke a pána Jána Dávida Schurera, Jánom Karolom Osterlammom.) Uverejnené aj dr. K. Pekárom v časopise Művészeti IV (1905), 347.

György Rózsa dáva do súvislosti so Stunderovým odchodom do Levoče roku 1797 básnický list univerzitného profesora Andreja F. Haliczského, príslušníka okruhu Stunderových peštianskych priateľov, v ktorom sa maliarovi tlmočí pozdrav s priam skorého návratu. Pozri c. d. Györgya Rózsu vo Folia archeologica XIV (1962), 212. List A. F. Haliczského bol uverejnený v Pešti roku 1797, podľa Rózsových údajov uvádza ho J. Szinnyei v diele *Magyar írók élete és munkái* IV, Budapest 1896, 347.

³⁵ Houdek, Ivan, *Osudy Vysokých Tatier*, II. vyd., Lipt. Mikuláš 1951, 88, obdobne uvádza Stundera aj Slovenská Pravda V, č. 178 z 8. 8. 1940, 3.

³⁶ Našu hypotézu stavíme na Houdkových údajoch. Pozri c. d., 87.

³⁷ Podľa údajov spišského kanonika dr. Beerwaldszkého (pozri c. d. Článok J. Bayera, 248) Stunder dostal za obraz 118 R. fl. a nadto dňom 6. apríla 1797 datované osobitné uznanie.

³⁸ Obraz nateraz v múzeu v Rimavskej Sobote, maľovaný zrejme na podnet ev. a. v. farára Jána Laurentzyho, známeho zakladateľa a člena osvetenskej Spoločnosti malohontskej.

³⁹ Obe podobizne, vystavené roku 1933 na Výstave spišského portrétu v Kežmarku, sú dnes nezvestné. Reprodukujeme ich podľa fotokópie vyhotovenej zo starého negatívu archívum Štátneho východoslovenského múzea v Košiciach.

⁴⁰ Podľa Kazinczyho listu Jozefovi Szentgyörgymu z 6. 11. 1811 (pozri *Kazinczy Ferenc levelezése* IX, Budapest 1899, 136—138).

⁴¹ „Két Római vidéket feste gróf Csáky Emanuelnek réztábla után. A hely valami té Róma mellet, s holdfény ad neki világot. Stunder a képet zöldsárga színben festette, úgy hogy attól eliszconyadtam. Szólottam: nem használt. A tudatlanok szépként lelték.“ (Namaľoval pre grófa Emanuela Csákyho podľa medirytiny dve rímske krajiny. Miestom výjavu bolo nejaké jazero pri Ríme, ktorému dával svetlo mesačný svit. Stunder maľoval obraz v zelenožltej farbe, bol som z toho až zhnušený.

Povedal som: no, nepomohlo to. Nevedomým sa video poznámkou.) — Pozri list citovaný v pozn. 40.

⁴² Podľa Thieme-Beckera (c. d. XXIII, 463) naro-dený roku 1783, v období okolo roku 1800, teda ani nie dvadsaťročný.

⁴³ Archív Ústavu teórie a dejín umenia SAV.

⁴⁴ Roku 1922 sa podľa rukopisnej poznámky Jozefa Poláka nachodili v Ernstovom múzeu v Budapešti, miesto ich dnešného uchovávania neidentifikované (pravdepodobne Madarská národná galéria v Budapešti). Reprodukujeme zo starej fotografie.

⁴⁵ Ako otázna podobizeň grófa Štefana Fáya uvedené v katalógu výstavy Umenie XIX. storočia, Bratislava 1951, 50.

⁴⁶ V súkromnom majetku v Košiciach.

⁴⁷ Pozri katalóg *Magyar biedermeier kiállítás képes tárgymutatója*, Budapest 1937, 37.

⁴⁸ V súkromnom majetku v Budapešti, za upozornenie vdačím pracovníkom Madarskej národnnej galérie v Budapešti. Nie je vylúčené, že tu ide o podobizeň pani Thümlingovej so synom, o ktoréj je zmienka v spomínamej už Haliczského Epistole.

⁴⁹ V čakanskom kaštieli bol sústredený materiál získa-ný zvozom umelecko-historických predmetov.

⁵⁰ Obidve v zbierkach Štátneho východoslovenského múzea v Košiciach.

⁵¹ V majetku potomkov levočskej rombauerovskej rodiny v Budapešti tradované ako rodinná podobizeň.

⁵² Variantou tejto podobizne je pravdepodobne Schwartnerova podobizeň od Jozefa Czauczika, uchovávaná v kežmarskom evanjelickom lúceu.

⁵³ Zápis o prijatí za mešťana znie: „Protocollum Civium Liberae Regiae Montanac Civitatis Neosoliensium Pag. 5. Num. 214. Datum Cooptationis 2. Julii Anno 1808 Stunder Joannes Jacobus; 2. Anno 1808 die Mensis Julii in Praetorio. No 1191 D. Joannes Jacobus Stunder ex Dania, loco Hafnia oriundus Pictur medio adstantis Dni Oratoris se in convicem recipi instat. Qui etiam depositis consuetis Taxis in civem receptus et ad Juramenti Depositionem admissus est.“ (Protokol občanov slob. kráľ. banského mesta Banské Bystrice, str. 5, č. 214. Dátum kooptácie: 2. júla 1808 Stunder Ján Jakub; 2. júla roku 1808 na radnici; č. 1191. Pán Ján Jakub Stunder z Dánska, pôvodom z Kodane, maliar, dožaduje sa prostredníctvom pána orátora prijatia do občianskeho zväzku. Akonále zložil príslušnú čiastku, bol prijatý za občana a priostený ku zloženiu prísahy. (Text publikovaný v cit. medailóne J. Bayera, 276—277).

⁵⁴ Podobizeň v zbierkach Historickej obrazárne Ma-darského národného múzea v Budapešti. Podľa nej vyhotovil A. Ehrenreich dve medirytiny. Jedna z nich, podľa všetkého prvá čo do vzniku, je označená textom: „Petrus Kubiny de Felső kubin, Complvr. II. Comitat. Tab. Jud. Assessor . . . etc. Stunder pinx. Ehrenreich jun. sc. Pest.“ text druhej znie: „Petrus de Kubin S. C. R. A. Majestatis Consiliarius 1823 . . . etc. (spodobený má na nej fúzy — poznámka autorky) Stunder pinx. Ehrenreich jun. sc. Pest.“ (Pozri súpis Ehrenreichových práce v štúdiu Dénesa Patakyho, *A magyar rézmetszés története*, Budapest 1951, 108).

⁵⁵ Pozri katalóg: Výstava podobizní a miniatúr z majetku košických rodín, október — november 1921, Košice 1921.

⁵⁶ Podobizeň pôvodne v majetku Schellovcov, neskôr prešla do majetku pani Hallcrovej v Bodrogkisfalude, nateraz neidentifikovaná, známa iba z fotografie.

⁵⁷ V majetku Madarskej národnej galérie v Budapešti.

⁵⁸ V zbierkach Historickej obrazárne Madarského národného múzea v Budapešti. Podľa všetkého sa na tento obraz vzťahuje pasáž Kazinczyho listu adresovaného Jozefovi Szentgyörgymu zo dňa 6. novembra 1811: „... Báró Prónay Simonné ezzidén küldé Nekem 2 portaitját, hogy válasszak és az egyiket küldjem vissza. Egy lineába teszem Stunderrel, de úgy hogy Neygass mégis többet ér, mert jobban talál; Stunder jól színel, Neygass feketebe csap, s a piros nála szederjes.“ (Manželka baróna Šimona Prónayho mi poslala tohto roku svoje dva portréty, aby som si z nich jeden vybral a druhý poslal nazad. Dávam ich na roveň Stunderovi s tým, že Neygass je predsa len viac hoden, lebo lepšie vystihuje (podobu — pozn. autorky); Stunder dobro koloruje, Neygass prechodi do čierneho a červená má u neho modrastý nádych.)

⁵⁹ V katalógu banskobystrického múzea sú všetky tri podobizne vedené ako práce neznámeho autora.

⁶⁰ Za upozornenie na ňu vdačný akad. maliarke M. Spoločníkovej.

⁶¹ Podľa údajov J. Bayera, opierajúcich sa o zprávu dr. Zivusku — roku 1909 v majetku predsedu sirotskej správy v Banskej Bystrici — pozri c. d. J. Bayera, 247—248.

⁶² Zápis o Stunderovom úmrtí v matrike ev. a. v. cirkvi v Banskej Bystrici — zv. IV. — z roku 1811 znie: „15. August 1811 Johannes Jacobus Stunder, pictor insignis, vir integerius, annorum 51, morbus: febris putrida“. (15. augusta 1811 Ján Jakub Stunder, význačný maliar, bezúhonny muž, 51-ročný, nemoc: zhoubná zimnica.) Za výpis z matriky vdačný s. vedúcomu terajšiu Štátneho archívmu v Radvani. Nekrológy boli uverejnené v časopisech Annalen der Literatur und Kunst in dem österr. Kaiserthume, roč. XI, zv. IV, Wien 1811, 115 a v Pressburger Zeitung 1811, 1072. Podľa nekrológu v Annalen... Stunder zanecháva po sebe vdovu so štyrmi detmi. V levočskej ev. a. v. úmrtnej matrike z roku 1858 nachádzame záznam, ktorý sa podľa všetkého vzťahuje na manželku umeločovho syna a nasvedčuje tomu, že stunderovská rodina mala ďalej vzťahy ku Spišu: „13. 6. 1858. Frau Susanna Catharina Stunder, Wittwe des Herrn Johann Franz Stunder, 57 Jahre.“ (Pani Zuzanna Katarína Stunderová, vdova po pánovi Jánovi Františkovi Stunderovi, 57-ročná.)

⁶³ Pozri cit. medailón J. Bayera, 245.

⁶⁴ Rodák z Oroszáza (nar. 1770 — zomr. po 1829?) pôsobil ako rytiec vo Viedni, neskôr v Rusku. Podľa Stunderových olejomalieb vyhotobil štyri medirytiny: Podobizeň estetika a profesora peštianskej univerzity Lajosita Schediusa — s označením: „J. Stunder Pinx. Czetter sculp.“; Podobizeň Johanny Kovachichovej — s označením: „Johann Stunder ad vivum pinxit Budae sculps. Viennae. Sam. Czetter Hungarus. 1805“; Podo-

bizeň Andreja Semseyho — s označením: „Stunder pinx. sculps. Viennae Sam. Czetter Hungarus Oroshasiensis ex Com. Békésensi 1805“; Podobizeň Antona Festeticha s označením: „J. Stunder pinx. Sam. Czetter sculps. Viennae.“ Pri zostavovaní prehľadu grafických listov, vyhotovených podľa Stunderových predloh, opierali sme sa predovšetkým o prácu Dénesa Patakyho *A magyar rézmetszségi története*, Budapest 1951, 97—98.

⁶⁵ Bratislavčan, nar. 1784, zomr. po 1844 vo Viedni. Medirytec a oceloryte, pôsobil v Pešti a vo Viedni, jeden z najagilnejších grafikov prvej polovice 19. storočia. V súpise jeho diela uvádzajú D. Pataky tri medirytiny vyhotovené podľa Stunderových predloh: dva portréty Petra Kubinyho, pozri poznámku 54; Podobizeň baróna Vavrinec Orezyho de Ortza, c. k. generála — s označením: „Stunder pinxit, Ehrenreich sc.“ Pozri c. d. Dénesa Patakyho, 108, 113, resp. štúdiu Györgya Rózsu, *Ehrenreich Adám forrásai*, Művészettörténeti Értesítő 1959, č. I, 61—67. Podľa Rózsu bola Ehrenreichoví pri Orezyho podobizni predlohou nie práca Stunderova, ale podobizeň zhotovená Antonom Fischlerom, ktoréj sa pravdepodobne pridržiaval už aj sám Stunder.

⁶⁶ Rakúšan, nar. 20. 3. 1776, resp. 1. 11. 1774 v Štýrskom Hradci, zomr. 31. 8. 1832 v Pešti. Pôsobil najprv ako zlatník, neskôr ako medirytec vo Viedni a v Madarsku. Medzi jeho prácami nachádza sa Podobizeň Benedeka Virága s označením: „Kininger Bécsben és Stunder Pesten fest. Neidl Bécsben metsz. 1803.“ Pozri Pataky, c. d., 189.

⁶⁷ Viedenský medirytec, nar. 11. 7. 1779 v Hoffenheim bei Sinzheim, zomr. 12. 8. 1843 vo Viedni. Podľa Stundera vyhotobil rytinový portrét kežmarského rodáka Martina Schwartnera, profesora diplomatiky a prvého kustóda kr. uhorskej univerzitnej knižnice v Pešti — ktorý nesie označenie: „Stunder pinx. 1803 Rahl sc.“ Vyšlo ako príloha k sborníku Beyträge zur Topographie und Statistik d. Königreichs Ungern (zv. III, Wien 1804), vydávaného Samuelom Bredetzkým.

⁶⁸ Viedenský rytiec — nar. 24. 5. 1769 v Marienburgu v záp. Prusku, zomr. 2. 9. 1843 v Marburgu. Až na malé obmeny (spodobenej umiestnil na hrud hrubú retaz s medailónou podobizňou jej manžela) pridržal sa John Stunderovej predlohy pri medirytinovej podobizni Johannu Kovachichovej z roku 1807 označenej: „Stunder p. John. sc.“ Pozri štúdiu Györgya Rózsu, *Friedrich John und die Schriftsteller der Aufklärung in Ungarn, Acta Historiae Artium Academiae Scientiarum Hungaricae* IV (1956), č. 1—2, 149—150, 154.

György Rózsa vo svojom cit. článku, uverejnenom vo Folia archeologica XIV (1962), 215, spája Stunderovo meno hypoteticky ešte s ďalšími grafikmi — s peštianskym mediryteom a litografom rakúskeho pôvodu Antonom F. Richterom (činný v rokoch 1804—1829 v Pešti), a to v súvislosti s portrétom príslušníka Kazinczyho literárneho okruhu Istvána Kultsára, ďalej s viedenským reprodukčným mediryteom Quirinom Markom (nar. 20. 1. 1753 v Litave na Morave, zomr. 24. 9. 1811 vo Viedni) v prípade podobizne Vavrinec Orezyho a s viedenským mediryteom a litografom Blasiusom Höfelom (nar. 27. 5. 1792 vo Viedni, zomr. 17. 9. 1863 v Aigene pri

Salzburgu) pri ustaľovaní pôvodnej predlohy mediryteekej podobizne Ference Verschghyho.

⁶⁹ Pozri cit. článok vo *Vaterländische Blätter für den österr. Kaiserstnat*, 1810, 121.

⁷⁰ Garas, Klára, *Magyarországi festészet a XVIII. században*, Budapest 1955, 255. Autorka tu obraz lokalizuje mylne do smolnického ev. a. v. kostola.

⁷¹ „Gonosz csillaga azt sugallá neki, hogy oltártáblákat, akadémiai darabokat dolgoztassanak vele — melyhez valóban nem tudott...“ (Jeho zlá hviezda mu našepkávala, aby si u neho dávali robiť oltárne tabule a akademické veci, do ktorých sa skutočne nerozumel...). Citované z Kazinczyho listu Jozefovi Szentgyörgymu, Pozri Kazinczy Ferencz letelezése IX, Budapest 1899, 136—138.

⁷² *Vaterländische Blätter* 1813, 127.

⁷³ Z roku 1798 poznáme od neho mytologickej kompozícii, lokalizovanú miestom vzniku, uvedeným v signáture, do Viedne.

⁷⁴ Pozri súpis uhorských žiakov viedenskej akadémie od Gy. Fleischebra, *Magyarok a bécsei képzőművészeti akadémián*, Budapest 1935, 69.

⁷⁵ Ako žiaka Jozefa Lercha, maliara činného na Spiši v posledných desaťročiach 18. a v prvej štvrtine 19. storočia, ho uvádzajú v časopise Zipser Anzeiger II (1864), č. 32 autor značky „xyz“.

⁷⁶ Na pravdepodobný žiacky vzťah Czauczika k Stunderovi sme poukázali už v našej monografii Jozefa Czauczika a jeho okruhu: *K počiatkom realizmu v slovenskom maliarstve*, Bratislava 1961, 14, 16, 81.

⁷⁷ Lyka, Károly, *Táblabíróvág művészete*, Budapest, b. 1. 125, 54; Lyka, Károly: *Magyar művészeti 1800—1850*, Budapest b. 1. 432; Vaculík, Karol: *Umenie 19. storočia na Slovensku*, Bratislava 1952, 112; Petrová-Pleskotová, Anna: *Na trase Leroča — Petrohrad*, Kulturný život 1962, č. 21, 10.

Zoznam reprodukcií diel Jána Jakuba Stundera

1. Ján Jakub Stunder, Autoportrét, Okolo 1790. — Olej, drevo, 46,3 × 36. Značené dole vpravo: „J. Stunder.“ Depozit v Slovenskej národnej galérii v Bratislave. Foto Magdaléna Robinsonová, 1952.
2. Ján Jakub Stunder, Podobizeň viceadmirála Karola Fridricha Le Sage de Fontenay. 1784. — Olej, 63 × 54 Obraz známy len z reprodukcie, prefotografované z diela Lunds *Malede Portraetter*. Foto Kráľovská knižnica v Kodani.
3. Ján Jakub Stunder, Podobizeň grófa Emanuela Csákyho. 1799. — Olej, plátno, ca 98 × 80 (rozmery uvádzané vrátane rámu). Značené vpravo na svitku bieleho papiera: „J. Stunder Pinx. 1799.“ Nezvestné, obraz známy len z fotoreprodukcie. Fotoarchív Štátneho východoslovenského múzea v Košiciach, záber z roku 1933.
4. Ján Jakub Stunder, Kristus na hore Olivetskej povzbudzovaný anjelom-utešiteľom, 1797. — Olej, plátno, ca 300 × 122. Značené: „1797 J. J. Stunder.“ V ev. a. v. kostole v Spišskej Novej Vsi.
5. Ján Jakub Stunder? Adam v raji. Okolo 1800. — Olej, drevo, 27,2 × 42,8 (rozmery uvádzané s orámovaním; rám je nedeliteľnou súčasťou podložky maľby; je reliéfovite vyrezávaný priamo z podložky). Neznačené. V zbierkach Vlastivedného múzea v Banskej Bystrici. Foto F. Hideg, 1962.
6. Ján Jakub Stunder? Eva v raji. Okolo 1800. — Olej, drevo, 27,1 × 42,8 (rozmery uvádzané s orámovaním; rám je nedeliteľnou súčasťou podložky maľby; je reliéfovite vyrezávaný priamo z podložky). Neznačené. V zbierkach Vlastivedného múzea v Banskej Bystrici. Foto F. Hideg, 1962.
7. Ján Jakub Stunder, Podobizeň neznannej dámy v atlasovom živôtiku. Okolo 1795. — Olej, plátno, 71 × 51,5. Neznačené. V zbierkach Madarskej národnej galérie v Budapešti. Foto Madarská národná galéria v Budapešti, 1958.
8. Ján Jakub Stunder, Miniatúrny autoportrét. Okolo 1800. — Olej, plátno, 6,5 × 5. Neznačené. V zbierkach Madarskej národnej galérie v Budapešti? Foto archív Štátneho východoslovenského múzea v Košiciach, záber asi z roku 1930.
9. Ján Jakub Stunder, Miniatúrna podobizeň umelcov manželky. Okolo 1800. — Olej, plátno, 6,5 × 5. Neznačené. V zbierkach Madarskej národnej galérie v Budapešti? Foto archív Štátneho východoslovenského múzea v Košiciach, záber asi z roku 1930.
10. Ján Jakub Stunder, Podobizeň ženy s dieťaťom v parkovom prostredí. Okolo 1800. — Olej, plátno, 73,5 × 52,5. Značené vpravo dole: „J. Stunder.“ V súkromnom majetku. Foto Madarská národná galéria v Budapešti, okolo roku 1955.
11. Ján Jakub Stunder, Podobizeň mladého svetlovlasého muža. Okolo 1800. — Olej, plátno, 22,8 × 18,8. Značené vpravo, asi vo výške 1/3, „J. S.“ V zbierkach Východoslovenskej galérie v Košiciach. Foto F. Hideg, 1959.
12. Ján Jakub Stunder, Podobizeň dievčaťa z rodiny Fáyovecov. 1802. — Olej, plátno, 43 × 37,5. Značené vpravo dole, asi vo výške 1/3, „J. Stunder. 1802.“ V súkromnom majetku. Foto archív Štátneho východoslovenského múzea v Košiciach, záber z roku 1924.
13. Ján Jakub Stunder, Podobizeň dôstojníka v bielej uniforme z rodiny Laubovecov. Okolo 1802. — Olej,

- plátno, 70×52 . Značené vpravo pri ľavom pleci: „J. Stunder.“ V súkromnom majetku. Foto Magyar Jánosné, Budapešť 1959.
14. Ján Jakub Stunder, Podobizeň starého muža v slávostnej hodnostárskej rovnošate. Okolo 1800. — Olej, plátno, $123 \times 92,5$. Neznačené. V zbierkach Slovenskej národnej galérie v Bratislave. Foto Slovenská národná galéria v Bratislave, 1962.
15. Ján Jakub Stunder, Podobizeň baróna Imricha Zaya. 1807. — Olej, plátno, $48,5 \times 60$. Neznačené. V zbierkach Vlastivedného múzea v Bojniciach. Foto F. Hideg 1965.
16. Ján Jakub Stunder, Podobizeň barónky Márie Zayovej, rod. Calisiovej. 1807. — Olej, plátno, $48,5 \times 60$. Značené: „Stunder pinxit 1807 Neosolii.“ V zbierkach Vlastivedného múzea v Bojniciach. Fotoarchív Vlastivedného múzea v Bojniciach.
17. Ján Jakub Stunder, Podobizeň Júlie Máriássyovej, vydanej Csákyovej. Okolo 1800. — Olej, 88×65 (rozmery uvádzané vrátane rámu). Značené vpravo pri pleci spodobenej: „J. Stunder.“ Nezvestné, obraz známy len z fotoreprodukcie. Foto archív Štátneho východoslovenského múzea v Košiciach, záber z roku 1933.
18. Ján Jakub Stunder, Podobizeň mladého muža v prúzkovanej veste (podobizeň grófa Štefana Fáya). Okolo 1810. — Olej, plátno, $70 \times 51,5$. Neznačené. V zbierkach Slovenskej národnej galérie v Bratislave. Foto archív Slovenskej národnej galérie v Bratislave.
19. Ján Jakub Stunder, Podobizeň košického ev. a. v. kazateľa Michala Kováča. 1801? — Olej, plátno, $71,5 \times 52,8$. Značené vpravo dole, asi vo výške $\frac{1}{4}$: „J. Stunder.“ V zbierkach Východoslovenskej galérie v Košiciach. Foto J. Haščák, 1962.
20. Ján Jakub Stunder, Podobizeň Kláry Kováčovej, rod. Lisznyayovej, manželky ev. a. v. kazateľa v Košiciach. 1801? — Olej, plátno, $71,5 \times 52,8$. Značené vpravo dole, asi vo výške $\frac{1}{4}$: „J. Stunder.“ V zbierkach Východoslovenskej galérie v Košiciach. Foto J. Haščák, 1962.
21. Ján Jakub Stunder, Podobizeň muža s bokombradami. Okolo 1808. — Olej, plátno, $68 \times 52,5$. Značené vpravo nad plecom spodobenej: „J. Stunder.“
- V zbierkach Madarskej národnej galérie v Budapešti. Foto Magyar Jánosné, Budapešť 1959.
22. Ján Jakub Stunder, Podobizeň Johany Prónayovej, rod. Telekovej. Okolo 1808. — Olej, plátno, $60,5 \times 52,5$. Značené vpravo dole: „J. Stunder.“ V zbierkach Historickej obrazárne Maďarského národného múzea v Budapešti. Foto archív Historickej obrazárne Maďarského národného múzea v Budapešti, 1959.
23. Ján Jakub Stunder, Podobizeň Júlie Beniekej, rod. Szeleckej. Okolo 1809. — Olej, plátno, $56 \times 43,7$. Značené vpravo dole: „J. Stunder.“ V zbierkach Historickej obrazárne Maďarského národného múzea v Budapešti. Foto Historickej obrazárne Maďarského národného múzea v Budapešti.
24. Ján Jakub Stunder, Podobizeň Petra Kubínyho. 1807. — Olej, plátno, $60,5 \times 47,5$. Značené vľavo dole: „J. Stunder Año 1807.“ V zbierkach Historickej obrazárne Maďarského národného múzea v Budapešti 1959. Foto archív Historickej obrazárne Maďarského národného múzea v Budapešti.
25. Ján Jakub Stunder, Podobizeň muža z rodiny Benickovej. Okolo 1807. — Olej. Značené vpravo dole: „J. S.“ V súkromnom majetku. Obraz známy len z fotoreprodukcie. Foto E. Kőszeghy, okolo 1940.
26. Ján Jakub Stunder, Podobizeň dámky v čepci. 1810. — Olej, plátno, $58,5 \times 45,5$. Značené vpravo dole: „J. Stunder“. V súkromnej zbierke v Košiciach. Foto F. Hideg 1963.
27. Ján Jakub Stunder, Podobizeň Janký Hlivayovej, tety banskobystrického mestanostu Michala Rárusa. Okolo 1810. — Olej, plátno, $56 \times 44,2$. Značené vľavo dole, v dolnej štvrtine: „J. Stunder.“ V zbierkach Vlastivedného múzea v Banskej Bystrici. Foto F. Hideg, 1962.
28. Ján Jakub Stunder, Podobizeň neznámeho zemana. 1810. — Olej, plátno, $56 \times 42,2$. Značené vpravo dole: „J. Stunder 1810“. V zbierkach Slovenskej národnej v Bratislave. Foto archív Slovenskej národnej galérie v Bratislave.
29. Ján Jakub Stunder, Podobizeň Michala Rárusa, neškorsiho banskobystrického mestanostu. Okolo 1807. — Olej, plátno, $55,8 \times 44,3$. Značené vpravo dole, asi vo výške $\frac{1}{4}$: „J. Stunder.“ V zbierkach Vlastivedného múzea v Banskej Bystrici. Farebné výtažky J. Macák.

Über Leben und Werk des Malers Ján Jakub Stunder

Die Studie skizziert die Periodisierung und die erste komplexere kunstwissenschaftliche Wertung des Werkes von Ján Jakub Stunder, eines Malers dänischen Ursprungs, der sich zu Ende des 18. Jahrhunderts im ungarischen Teil der Habsburgermonarchie ansiedelte. Sie bringt neues faktographisches Material und konzentriert sich vor allem auf eine Beleuchtung und Wertung seines mit der Slowakei verbundenen Schaffens.

Stunder, Absolvent der Kopenhagener Akademie für bildende Künste, hatte sich, als er nach Ungarn kam, schon bedeutende künstlerische Erfahrungen erworben. Seinem hiesigen Wirken geht eine Studienreise durch Italien und ein kürzerer Aufenthalt in Wien voraus.

Das aufstrebende Pest und sein Adel, wie auch die ungarische patriotische Literatengesellschaft hielten den Maler anfangs mit ihren Porträtaufträgen fest. Seine Ehe mit einer Levočaer Patrizietochter, wie auch seine eigene, durch das Milieu seiner Heimat gezeichnete bürgerlich-puritanische Veranlagung fesselten aber den Künstler nach und nach an Oberungarn — an die Slowakei — vor allem an die nordöstliche Zips und an das Bergbaugebiet der Mittelslowakei, die die Träger althergebrachter bürgerlicher Traditionen waren. In Banská Bystrica, dem Zentrum der Mittelslowakei, bewirbt sich Stunder auch um das Bürgerrecht. 1808 wurde er hier als Bürger kooperiert.

Mit seinem fremden Ursprung und der zugleich nicht geringen kulturellen Rolle, die er im Rahmen Ungarn spielt, vor allem aber im künstlerisch aufgeschlossenen Zipser Gebiet, ist Ján Jakub Stunder eine typische Erscheinung und in seiner letzten künstlerischen Begrenztheit auch ein Produkt des mitteleuropäischen künstlerischen Milieus. In der Epoche seines Wirkens ist er ein „Gefährte“ der Generation der aufgeklärten Intellektuellen. Seine künstlerische Manifestation verfolgt grundsätzlich schon die Linie der bürgerlichen Kunst, größtenteils auch schon in den Fällen, wo es sich um Arbeiten handelt, die auf Anregung aus Adelskreisen entstehen. Sein geläufigstes Porträtgenre sind Brustbilder — also eine Form, die im 18. und zu Beginn des 19. Jahrhunderts fast eindeutig an das Bürgertum geknüpft ist. Im Geist

der Gewohnheiten des ausklingenden 18. Jahrhunderts malt Stunder auch Kompositionen mit mythischen Sujets. Einige Informationen weisen darauf hin, dass Stunders Werk auch Beziehungen zur Landschaftsmalerei hat. Die Aufgabe einer Identifikation seiner Landschaften und der Erläuterung des Charakters seiner Landschaftskompositionen bleibt der Zukunft vorbehalten.

Die Gesamtentwicklung von Stunders Werk — soweit sie verfolgt werden konnte, — tendiert vom sachlich und nüchtern konstatierten Ausdruck über eine Rückkehr zu den Residuen des Sensualismus des Rokoko — die sowohl in der Behandlung wie auch in der Farbpalette anklingen, — zu einem sachlichen Klassizismus, der sich auf die Aufklärung orientiert. Dieser führt anfangs zu einem Erstarren der Form und unterbindet das handschriftliche und koloristische Traktat. Die Nüchternheit des Ausdrucks wird hier in einigen Fällen durch präromantisches Sentiment gemildert. In der folgenden Epoche lockert Stunder wieder seinen Ausdruck. Er entledigt sich der unpersönlichen Stilisierung im Porträtschaffen und konzentriert sich auf eine Präzisierung der Charakteristik der dargestellten Personen und auf das Aufspüren und die Umsetzung psychologischer Qualitäten. Gleichzeitig rückt seine Kunstauffassung näher an den Strom der realistischen Bestrebungen des 19. Jahrhunderts heran.

In Lichte seines Schaffens und dessen Bedeutung für die slowakische Malerei ist Stunder eine bedeutende Entwicklungsercheinung an der Scheide zwischen der künstlerischen Kultur des 18. Jahrhunderts und den entstehenden Tendenzen des 19. Jahrhunderts, in dem sich zusammen mit der wirtschaftlich-sozialen Umgestaltung auch die ästhetischen Ideale der Zeit von Grund auf änderten. Er ist nicht nur Zeuge sondern auch Mitgestalter der künstlerischen Bestrebungen, die neue Wege des Ausdrucks suchen. Mit seinem Werk und seinem direkten pädagogischen Wirken beeinflusste er eine ganze Generation Zipser Maler, vor allem Jozef Czauczik (1780—1857) und Ján Rombauer (1782—1849), die in den Anfängen der Entfaltung der slowakischen nationalen Malerschule eine entscheidende Rolle spielten.



II. Ján Jakub Stunder,

Podobizeň Michala Rárusa, neskôršie banskobystrického mešťanostu, okolo 1807, olej.

Deux contributions aux relations artistiques entre la Pologne et la Slovaquie à la fin du moyen âge

EWA TRAJDOS (Varsovie)

I. L'atelier cracovien de Wit Stosz et l'œuvre de Paul de Levoča

La question de l'influence de l'œuvre cracovienne de Wit Stosz sur l'art de la région de Spiš et de la Slovaquie de la fin du XV^e siècle et du début du XVI^e siècle n'a pas fait jusqu'à présent, l'objet d'études indépendantes. A vrai dire, des chercheurs slovaques, hongrois et allemands ont remarqué de nombreux éléments de Stosz dans cet art, mais l'influence exercée par l'atelier cracovien de Wit Stosz n'était pas au centre de leurs recherches. Ce problème faisait plutôt partie des questions périphériques entrant dans le cadre du rayonnement général de l'art de Stosz sur les pays européens.¹

La question clé de la présente étude est celle du rapport existant entre l'art de Paul de Levoča et l'œuvre cracovienne de Wit Stosz. Kampis a rejeté nettement la possibilité de l'influence de l'atelier cracovien sur le retable de St-Jacques de Levoča, affirmant que Paul de Levoča n'avait aucune relation avec cet atelier de Stosz.² Les dernières recherches relatives au retable de Levoča ont néanmoins démontré que ce problème n'était pas encore définitivement classé.³

Il est difficile de définir l'importance de l'influence qu'exerça Wit Stosz de la période cracovienne sur l'œuvre de Paul de Levoča étant donné que la seule œuvre qu'il ait signée, à savoir le retable de St-Jacques, fut créée lorsque Stosz se trouvait à Nuremberg. Nous n'avons aucune donnée sur les ateliers où Paul fit son apprentissage avant de s'installer à Levoča. A part cela, malgré les essais faits pour la reconstituer, on n'a pas établi son „œuvre“. Certains chercheurs se sont efforcés

de subordonner à l'atelier de Paul ou à lui attribuer toutes les œuvres qui se rapprochaient par le style de ses sculptures.⁴ Kampis a cherché au moyen de la différenciation des œuvres d'artistes anonymes tels que le Maître du retable de Ste-Anne, le Maître du retable des Sts Jean, d'exclure ces attributions erronées et de séparer d'elles l'œuvre même de Paul de Levoča.⁵ Il a, en l'occurrence attiré l'attention sur la Madonne de Lubica et sur les figures des Apôtres de Sabinov en tant qu'œuvres précoce probables du maître de Levoča. Divald de son côté également, lui attribuait le grand retable de la Dormition de la Vierge et le retable de Ste-Barbe à l'église paroissiale de Banská Bystrica.⁶

Étant donné cependant que le grand retable de St-Jacques à Levoča est la seule œuvre constatée par les documents de maître Paul, elle devra, par conséquent, constituer un point de départ pour les présentes considérations. Il est indubitable et compréhensible que ce retable a été inspiré par l'atelier de Nuremberg. De nombreuses preuves sur ce point ne peuvent être mises en doute. Toutefois l'œuvre de Levoča fusionne une somme d'expériences tirées non seulement de ses contacts avec Nuremberg, mais aussi de contacts établis plus tôt, lorsque la sensibilité juvénile de l'artiste assimilait le plus profondément les traits particuliers de l'atelier d'attache et y puisait une sève vivifiante pour des années entières. C'est ce courant profond de liens unissant Paul à la source première de ses inspirations artistiques que l'auteur essaie d'extraire dans la présente étude. Ce courant



1. La Décapitation de St. Jacques, relief du volet du retable à Levoča.



2. La Décapitation de St. Jacques, gravure de Wit Stosz.

indique les filiations de son art avec l'atelier cracovien de Stosz.

Une preuve en est donnée en premier lieu par le haut-relief de la Décapitation de St-Jacques des volets du retable à Levoča qui, comme on sait, fut inspiré par une gravure de Stosz. Il aurait pu sembler que l'art graphique populaire parvenait à maître Paul sans contacts directs avec l'atelier de Stosz. Et réellement s'il ne s'agissait que de la seule composition, elle pourrait inspirer Paul par une voie intermédiaire. Comment s'expliquer toutefois que Jacques qui, sur la gravure de Stosz a le visage caché par un bandeau, montre nettement sur le haut-relief de Levoča un profil qui ressemble de façon surprenante au visage de St-Joseph du compartiment de Noël ou celui de Joaquin de la Rencontre à côté de la Porte d'Or du retable de Notre-Dame à Cracovie. Puisque Paul ne pouvait reproduire ce type de physionomie à l'aide de l'art graphique, il devient clair que l'imagination de l'artiste de Levoča n'a pu être fécondée que dans le climat de l'atelier cracovien de Stosz où des types humains bien déterminés ont vu le jour. Il en est de même avec les figures du tombeau de Casimir le Jagellon qui possèdent elles aussi leurs analogies dans les types de figures des hauts-reliefs du retable de St-Jacques à Levoča. C'est un profond lien constitutionnel de personnages forts, trapus, aux têtes larges et massives plantées sur des coups courts. Par ex. le profil du pleureur de la région de Dobrzyna du tombeau de Casimir le Jagellon correspond au profil coiffé d'un chapeau identique d'un des bourgeois qui participent à la scène du martyre de St-Jean du compartiment du retable de Levoča. La tête d'un autre pleureur du monument funéraire de Casimir le Jagellon est très apparentée à la tête de l'empereur Domitien du même haut-relief du retable de St-Jacques de Levoča. Le pleureur qui présente les armoiries du Royaume de Pologne sur le monument funéraire de Casimir le Jagellon est une réminiscence de l'aide-bourreau en turban fantaisiste du Martyre de St-Jean du haut-relief de Levoča. Paul a emprunté à un autre monument funéraire le motif ornemental dont il a décoré la prédelle représentant la Cène. La végétation de la tonnelle avec des oiseaux qui ornent les grappes de raisin rappelle le cadre du monument funéraire de Zbigniew Oleśnicki.⁷

Kampis estimait que la figure de la Madonne

dans la partie centrale du grand retable de Levoča était inspirée de la statue de la Madonne en buis créée par Stosz à Nuremberg. Homolka, de son côté, voyait le prototype du visage de la Madonne de Levoča dans les types de Grégoire Erhart, en particulier dans la Madonne de Blauberger.⁸ Mais même dans ce cas des filiations en quelque sorte „morphologiques“ unissent la Madonne de Levoča à l'atelier cracovien et non nurembogeois

enveloppe sa tête, mais par les détails les plus essentiels. Le trait des arcades sourcillères, la ligne du nez, le contour des lèvres sont analogues. Il semble que la figure toute jeune de Marie de Stosz du haut-relief de Cracovie s'est transformée dans la figure de maître Paul en une femme mûre. Le type est resté néanmoins le même. Il en est de même avec la figure de St-Jacques qui flanque la statue de la Madonne dans l'arche du retable



3. Fête de pleurant. Le quartier du sarcophage de Casimir le Jagellon avec les armoiries de la région de Dobrzyna.



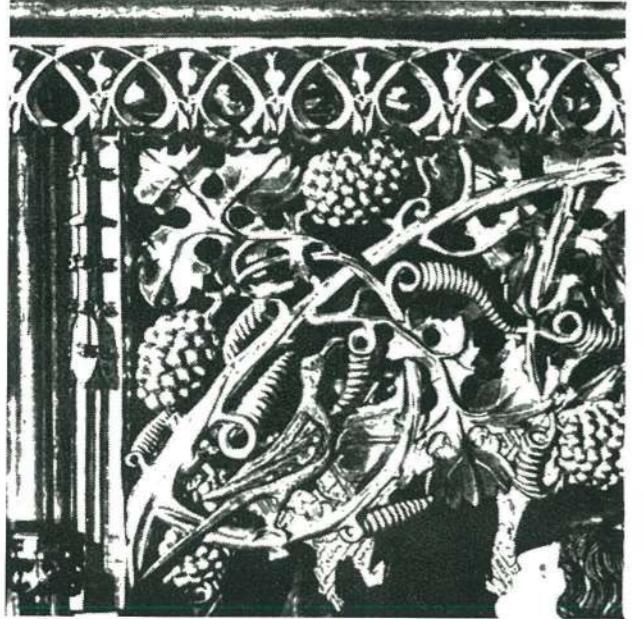
4. L'empereur Domitian. Relief du volet du retable de St. Jacques à Levoča.

de Stosz. Le front extrêmement bombé de la Madonne de buis datant d'environ 1510, la partie inférieure minuscule, peu développée du visage ne peuvent donner l'illusion d'une ressemblance avec la Madonne de Levoča, malgré une coiffe analogue. La Madonne de Blauberger ne peut rappeler la sculpture de Levoča que par la technique du modelage du visage à l'aide de grandes surfaces, mais jamais par le type de physionomie. Le modèle par contre qui inspira maître Paul est moins Marie toute jeune de la scène principale du retable de Notre-Dame de Stosz que Marie de l'Adoration des Mages, haut-relief des volets du même retable. Marie de Levoča rappelle Marie de l'Adoration non seulement par la manière de traiter les cheveux ou d'arranger le voile qui

de Levoča. St-Jacques a été créée sous l'influence de la figure de St-Roch que Stosz créa à Nuremberg. Ces analogies se rapportent toutefois à la disposition des personnages et à l'agencement des draperies. Le type de physionomie est tout à fait différent dans les deux sculptures. Kampis voyait une ressemblance entre St-Jacques et St-André, figure créée par Stosz à Nuremberg en 1507.⁹ Recherchant des analogies dans l'œuvre nuremboise de Stosz, Kampis n'a pas remarqué les similitudes plus proches qui unissent le type de St-Jacques de Levoča avec l'œuvre cracovienne de maître Wit. Le courant primitif des influences cracoviennes dans l'œuvre de Paul s'est révélé de nouveau dans les traits de St-Jacques de Levoča empruntés à ceux du Second Mage du quartier

de l'Adoration du retable de Notre-Dame. Le même nez charnu, proéminent, le dur tracé des yeux, la même bouche recourbée, la même manière de modeler les muscles du visage. De même un des prophètes de l'encadrement de l'arche du pentaptyque cracovien de Stosz se rapproche de la physionomie de St-Jacques du retable de Levoča.

Dans cette parenté entre les figures du retable de Levoča et celles du retable cracovien, on est cependant frappé par le fait que maître Paul ne profitait que des types de physionomie présentés sur les parties latérales du retable de Notre-Dame de Stosz. Cela découle assurément du fait que Paul dut prendre contact avec les travaux de l'atelier cracovien à une période où les principales



5. Fragment de l'ornementation de la prédella du retable de St. Jacques à Leroča.

figures ascétiques, visionnaires de Stosz, l'expression de tension intérieure étaient trop difficiles à assimiler par la psychique juvénile de cet artiste. L'atmosphère plus intime des hauts-reliefs où les types humains étaient plus liés avec les réalités de la vie temporelle lui convenaient mieux, à un âge plus avancé également. C'est ainsi que l'on peut expliquer également la manière spécifique dont Paul interpréta la gravure de Stosz dans

la Décapitation de St-Jacques et la façon de rendre plus réelle cette scène en lui donnant des dimensions terrestres et des effets naturalistes.

Cette manière d'interpréter la gravure de Stosz fait penser à la méthode analogue appliquée dans le travestissement du dessin de la Sainte Famille de Stosz en haut-relief du même thème comme partie centrale du triptyque de Lusina. L'auteur du triptyque de Lusina n'a pas été jusqu'à ce jour identifié. La disparition pendant la dernière guerre de la partie centrale empêche une analyse conscientieuse de style.

Si l'on admet que tout artiste qui copie un modèle s'en sert d'une manière qui lui est particulière, y introduisant des corrections spécifiques ou des transformations qui trahissent son propre „style“, on pourrait alors être tenté de dénommer l'auteur de la Ste Famille à Lusina. Dans ce cas il nous faut comparer la manière dont furent travesties deux gravures de Stosz en tableau en relief: l'un dont Paul de Levoča est l'auteur — dans la Décapitation de St-Jacques précitée, l'autre — dans la Sainte Famille de Lusina d'un artiste anonyme. Les suppositions de chercheurs qui virent dans le haut-relief de la Sainte Famille une œuvre de Paul de Levoča, nous obligent à réviser cette question.¹⁰

En procédant à une analyse comparative basée sur l'interprétation des deux gravures de Stosz en langage des formes plastiques, nous nous heurtons à des difficultés de temps. Le compartiment de la Décapitation de St-Jacques du retable de Levoča fut créée environ 25 ans plus tard que la Ste Famille du triptyque de Lusina que Dettloff date dernièrement de 1485.¹¹ Est-il possible qu'un artiste de l'envergure de Paul de Levoča ait conservé pendant tout ce temps la même manière de transposer des gravures? Cela semble très vraisemblable si l'on admet qu'il s'en tenait en principe fidèlement au schéma de la composition copiée et répétait constamment dans les traits du visage le même type de physionomie inspiré par le retable de Notre-Dame de Stosz. Et réellement lorsqu'on compare les deux interprétations plastiques avec les modèles que furent les gravures de Stosz, nous décelons une analogie de méthode. Dans les deux cas, dans le cadre du schéma conservé de la composition de Stosz, c'est l'atmosphère de la scène qui se déroule qui subit un changement radical. L'inquiétude spirituelle irrationnelle se



*6. Fragment de l'Adoration
du Magos.
Relief du volet du retable
de Notre Dame
à Cracovie.*



change en un tableau bourgeois, rythmisé du monde de cette époque. Ce n'est pas seulement l'incapacité d'un artiste moyen que surpassé le génie de Stosz. Cette matérialisation de la composition de la Sainte Famille tout comme de la Décapitation de St-Jacques n'étouffe pas le caractère introspectif spécifique de cette transposition de l'art graphique de Stosz. Tandis que Stosz souligne la ligne subitement tourbillonnante du poignet et de la draperie,

l'activité de Marie en train de coudre une chemise sans couture pour Jésus, l'artiste du haut-relief de Lusina place Marie en face du spectateur et en dépit du geste de ses mains occupées, le regard perdu de façon somnambule dans le vague, isolée de l'intérieur où elle se trouve. De même St-Jacques dans la scène de la Décapitation du retable de Levoča dont on a enlevé le bandeau des yeux, regarde droit devant lui d'un regard qui ne voit pas

attendant la mort. Ce caractère introspectif du triptyque de Lusina, si spécifique à l'œuvre de maître Paul ainsi que la méthode analogue de travestissement des gravures de Stosz en langage plastique font admettre la possibilité que Paul ait exécuté ce haut-relief dans le cadre de l'atelier de Cracovie. Tant Marie que Joseph du tableau en relief de la Sainte Famille de Lusina ont leurs correspondants en matière de physionomie dans les figures de Paul de la période de Levoča. Le visage de Marie est proche du type de la Madonne du grand retable de St-Jacques et le visage de St-Joseph réapparaît dans les traits de St-Jacques du haut-relief de la Décapitation des volets de ce retable de Levoča. Ce type de Marie aux yeux somnolents, somnambule et au nez proéminent n'était pas le type de prédilection de Stosz dont la Vierge a la fraîcheur et le charme d'une toute jeune fille même dans la scène de la Mort. Néanmoins, Stosz introduit dans un seul cas ce type dans la gravure qui représente Ste-Geneviève qu'il crée encore à l'époque cracovienne.¹² Il est évident que si le visage de Ste-Geneviève était transposé par divers artistes en langage plastique, ses traits subiraient à chaque fois certainement d'inconscientes modifications. Tandis que dans le cas de Marie du triptyque de Lusina ou de la Madonne de Lubica et en passant par la Madonne du retable de St-Jacques jusqu'à la Madonne de Hrabušice, c'est



7. Le prophète de l'encaissement de l'arche du retable de Notre-Dame à Cracovie.



8. La Ste Famille, gravure de Wit Stosz avant 1486.

le même type de physionomie qui se répète, le type de Ste-Geneviève auquel la même main de sculpteur a donné l'empreinte la plus individualisée dans le visage de Marie du groupe de Noël dans la chapelle des Csáky.

La possibilité que la Sainte Famille du triptyque de Lusina ait été créée par Paul en tant qu'élève de Stosz trouve une confirmation dans le fait que ce haut-relief réalisé plus tôt que les volets du triptyque, était très certainement destiné au retable de Notre-Dame de Cracovie. Cela signifierait qu'il aurait été créé dans l'atmosphère de l'atelier cracovien de Stosz d'où, comme cela a été démontré plus haut, Paul a emporté de nombreuses observations et expériences. Selon Lossnitzer, le haut-relief central du triptyque de Lusina n'aurait pas été créée en même temps que les volets de ce retable qui ont été réalisés après 1500.¹³ Ce tableau en relief du compartiment central de la Sainte Famille ne s'harmonise pas avec les hauts reliefs des volets. Cette scène correspond par ses dimensions exactement à la moitié des compartiments du retable de Notre-Dame — affirme Lossnitzer.¹⁴ Etant donné que certains compartiments se composaient



9. La Ste Famille, l'arche du triptyque de Lusina.

de deux moitiés, comme par ex. la scène de l'Offrande au temple, il est possible que la composition de la Sainte Famille fut primitivement destinée au retable de Notre-Dame de Cracovie.

On pourrait donc admettre à titre facultatif, en vertu d'une analyse de style que le langage formel du haut-relief de la Sainte Famille fait supposer qu'il est possible que ce tableau en relief ait été fait par Paul de Levoča, jeune à cette époque.

Kampis souligne à juste raison que l'identification définitive de l'auteur des figures de St-Jacques et de St-Jean l'Evangéliste de Sabinov est un problème fondamental pour l'histoire de l'art de cette région.¹⁵ L'affirmation de Divald et de Kampis que Paul aurait effectué un séjour dans l'atelier du Maître ANS s'appuie sur des documents d'archives se rapportant à l'emploi d'un nommé Paul en 1503 par le Conseil de la Ville de Sabinov. Il avait obtenu 40 forints pour avoir doré un ostensoir pesant 13 marks.¹⁶ Il en découle donc que Paul aurait été au début de son travail non seulement sculpteur, mais aussi orfèvre. A cette époque où les différents domaines d'un artisanat n'étaient

pas encore spécialisés, cette façon d'unir plusieurs professions était fréquente.¹⁷ Un exemple en est donné ne serait-ce que par Dürer.

Les données d'archives ne sont pas les seules à parler en faveur de la conception d'un séjour de Paul à Sabinov. Le second argument, non moins important, est le style des figures de St-Jacques et de St-Jean l'Evangéliste posées sur des consoles à Sabinov. Divald tout comme Kampis considèrent que ces deux sculptures sont des œuvres juvéniles de Paul.¹⁸ Hekler est d'un avis différent. Il attribue ces travaux à un aide de maître Paul.¹⁹

Il arrive fréquemment que l'attribution à un maître d'une œuvre immortelle de travaux juvéniles d'un rang artistique inférieur, se heurte à des objections venant de chercheurs qui considèrent d'avance que ce serait porter préjudice à la grandeur de l'artiste. On ne prend pas en considération dans ce cas que l'individualité d'un artiste doit, pour pouvoir toucher à sa plénitude, passer par certaines étapes de développement et ne jaillit pas toujours en génie au seuil même de sa carrière artistique. Le génie de Wit Stosz ne s'est pas certainement révélé d'un seul coup dans le retable de Notre-Dame à Cracovie, bien que nous ne connaissons pas ses œuvres antérieures à ce retable.²⁰ Nous ne les connaissons pas ou bien nous ne les remarquons pas parce qu'elles ne sont pas

10. Ste Geneviève, gravure de Wit Stosz datant d'avant 1486





11. La Madone de Lubica. Paul de Levoča.

aussi remarquables que le retable de la Dormition de la Vierge à Cracovie.

C'est ainsi que, constatant dans les deux figures de Sabinov les traits du style de Paul, je penche plutôt vers la conception de Divald et de Kampis. Il est très vraisemblable que Paul ait passé directement de l'atelier cracovien de Stosz chez le Maître ANS au cours des années 90, lorsque maître Wit s'est rendu à Nuremberg. Maître ANS laisse entrevoir dans son œuvre des corrélations tant avec l'art cracovien de Stosz qu'avec l'art silésien. Cet atelier, le plus proche au sud pour un compagnon et le plus proche sur le plan artistique de l'atelier de Stosz put attirer le jeune Paul. Les deux figures de Sabinov, celle de St-Jacques et celle de St-Jean l'Evangéliste, semblent être à l'état „embryonnaire“, une annonce des sculptures mû-

res du retable de Levoča. La silhouette légèrement voûtée de St-Jacques de Sabinov avec l'épaule gauche tant soit peu rehaussée, la position des jambes révèlent la conception première de Paul et la source à laquelle il puise ces motifs. Il semblerait que la figure de St-Roch de Nuremberg aurait totalement inspiré St-Jacques du retable de Levoča. La position analogue des jambes de St-Jacques de Sabinov prouve que ce motif fut créée plus tôt que le modèle de Nuremberg. Cette façon de camper le personnage sur ses jambes aux pieds largement écartés vers l'extérieur, a son prototype dans la figure du prophète de l'encaissement du retable de Notre-Dame de Cracovie. Le visage de ce prophète est, lui aussi, d'une ressemblance de jumeaux avec le visage de St-Jacques de Sabinov et trahit une parenté aussi avec celui de St-Jacques du retable de Levoča. Finalement, St-Jacques de Sabinov est également proche de St-Joseph du triptyque de Lusina. De cette façon, la chaîne des affinités „morphologiques“ se ferme en quelque sorte dans le cercle des attaches de Cracovie et de la région de Spiš.

Le problème du travail de Paul de Levoča à Sabinov reste lié au problème de l'œuvre de l'atelier de Maître ANS. Le retable du maître-autel de St-Jean-Baptiste à Sabinov orné sur le disque de la prédelle du monogramme ANS a été créée, selon Divald, au cours des années 90 du XV^e siècle, par conséquent quelques années après que soit monté sur le trône Ladislas II si l'on prend pour base de datation les armoiries de la Hongrie et de la Pologne entrelacées dans le feuillage de la prédelle.²¹ Un exemple de telle application des armoiries polono-hongroises est donné par le retable de la Vierge des Neiges à Levoča, retable exécuté vers 1500 et dont la prédelle est ornée des armoiries de Levoča et de l'aigle des Jagellons. Ce retable fut réalisé en souvenir de la rencontre des Jagellons à Levoča. Cet exemple fait supposer que le retable de St-Jean-Baptiste a été créé lui aussi pour commémorer quelque événement important dans l'histoire de la ville. Après la défaite de Jean Olbracht à Prešov en 1491, Sabinov et Prešov, fidèles au prince, restèrent en gage auprès de la Pologne. Le roi de Hongrie Ladislas Jagellon pardonna à la ville Sabinov son infidélité, ce qui dut avoir une répercussion dans l'art.²²

Kampis date par contre le retable de St-Jean-Baptiste de 1500. Il explique ceci par le fait que

l'église à Sabinov fut la proie d'un incendie au cours des années soixante du XV^e siècle et que sa reconstruction se prolongea jusqu'en 1502.²³ Les sculptures de l'arche du retable, la Madonne, St-Jean-Baptiste et St-Jean l'Evangéliste sont inspirés dans leur style des formes traditionnelles. Avec ceci cependant que — selon Kampis — dans l'agencement des plis des vêtements et le type de visage de la Madonne, le maître succombe plutôt aux tendances stylistiques de l'atelier cracovien et du triptyque de Lusina. Malgré les suggestions émises par Kampis, il est difficile de retrouver dans les trois figures du retable du maître-autel de Maître ANS les influences de Stosz. Les plis des vêtements de ces sculptures ne trahissent pas le dynamisme des draperies de Stosz. On note par contre une prédominance de lignes parallèles auxquelles s'opposent des enfoncements en forme de cuiller et leurs tailles semblent être cristallines. Le type de visage de la Madonne est lui

aussi étranger aux modèles de Stosz. Il semble que son visage aux joues rondes, aux petits yeux, corresponde au type de beauté de Marie du retable de Marie d'Or de Gorlice.

Braunc fut le premier à constater les rapports de Maître ANS avec la Silésie et il fut suivi dans un même sens par Divald et Csánky.²⁴ Ils voient une ressemblance frappante entre les sculptures de Lubin et St-Jean-Baptiste du retable de Sabinov. Csánky se demande, si Maître ANS peut être l'auteur de la figure de St-Pierre et Paul du retable de Lubin, mais ne donne pas de réponse nette. Il suffit pourtant de comparer ces deux figures pour en remarquer le schématisation, le manque d'invention dans la ligne des plis des vêtements et la stylisation des cheveux. Le type de St-Jean-Baptiste du retable de Sabinov est devenu routine dans la sculpture de St-Paul de Lubin. Il en est de même avec la sculpture de St-Pierre de Sabinov que Divald a pris par erreur pour St-Jean l'Evan-



12. La statue de St. Jacques de Sabinov.



13. La figure du prophète de l'encaissement de l'arche du retable de Notre Dame à Cracovie.



14. Ste Anne du retable
du maître — autel de
Sabinov.



15. Marie du retable
du maître —
autel de Sabinov.

géliste. Il semble que l'atelier d'attache de Maître ANS se trouvait à Sabinov d'où il rayonnait sur la Silésie. La supériorité du rang artistique des figures de Sabinov sur les sculptures de Lubin parlerait en faveur d'une telle hypothèse. Le problème des rapports de Maître ANS avec la Silésie mis à part, je voudrais attirer l'attention sur les figures de la bordure du faîte du retable du maître-autel de Sabinov qui témoignent d'un vif contact avec l'atelier cracovien de Stosz. Je pense ici au groupe de Ste-Anne et de la Madonne. Cette Madonne, vêtue d'une robe à la taille haute, froncée, tombant en longs plis verticaux au sol, tenait jadis l'Enfant. Il est bon d'attirer l'attention sur la ressemblance de ses traits avec ceux de Marie de Lusina, de la Madonne de Grybow et de la gravure de Stosz représentant Ste-Geneviève. Ce visage au front bombé, orné d'un diadème, le même diadème qui ceint le front de Marie du Triptyque de Lusina, de Ste-Geneviève de la gravure de Stosz et de la Madonne de Grybow, nous est connu comme le type de prédilection de Paul de Levoča.

Ste-Anne rappelle par le campement de sa silhouette St-Jacques de la console de Sabinov. En même temps cependant, dans le type du visage aux traits angulaires, aux yeux largement écartés, avec les plis allant de la base du nez aux coins des lèvres, on retrouve les traits du visage de St-Ambroise d'une console de la cathédrale du Wawel compté parmi les sculptures de l'école de Stosz. A part cela, ses traits caractéristiques sont apparentés à ceux des visages des apôtres de la Mort de Marie du polyptyque de Ksiaznice Wielkie. On sait au sujet de l'auteur du retable de Ksiaznice Wielkie que c'était le peintre Michal connu aussi comme sculpteur sur bois qui exécuta en 1491 les volets peints du triptyque et peut-être aussi les figures de l'arche du retable.²⁵ Ce qui mérite d'être retenu, c'est que Michal dut être lié avec l'art de Spiš. Csányky le suggère trouvant une analogie entre le tableau du volet du retable de St-Martin du Chapitre de Spiš représentant le Portement de Croix et le compartiment du même thème du polyptyque de Ksiaznice Wielkie.²⁶ Wa-

licki avait déjà émis la supposition que la forme des sculptures de la Dormition et du Couronnement à Ksiaznice se rattachait à l'art de Spiš.²⁷ Le groupe de Selca, dont je parlerai avec plus de détails dans la suite de la présente étude, est, à mon avis, d'une ressemblance frappante avec la composition de la Dormition de Marie de Ksiaznice Wielkie.

Les figurines de l'encadrement de la bordure de l'arche du retable du maître-autel de Sabinov et en particulier Ste-Catherine et Marguerite méritent une attention également. Pour Ste-Marguerite l'auteur s'inspire de la figure de Ste-Barbe de la partie supérieure de l'encadrement du retable de Ksiaznice. Nous retrouvons l'ordonnance identique de la partie gauche du corps avec le pan du manteau retenu de la main gauche. La composition de la partie droite du corps chez les deux Saintes Vierges révèle aussi des coïncidences semblables.

La figurine de St-Stanislas de la bordure de l'arche du grand retable à Sabinov témoigne de contacts iconographiques avec Cracovie. La ressemblance frappante des traits de son visage avec la conception „portrait“ de la figure d'argent de St-Stanislas de Skalka donne à réfléchir.

Ces proches contacts de Maître ANS avec l'atelier de Stosz à Cracovie trouvent une confirmation aussi dans les parties peintes de ce même retable de St-Jean-Baptiste. Ses volets peints représentant la Passion et la vie de Marie sont proches du polyptyque de Dobczyce. Un des artistes qui ont signé au dos d'un des tableaux, Jan Placzko, était certainement originaire de Pologne.²⁸

La Madonne et Ste-Anne de la bordure du faîte du grand retable de Sabinov qui se rapprochent le plus fortement de l'atelier cracovien de Stosz par le modelé des plis cassants, des fronces des draperies cristallines, s'éloignent tant de la ligne dynamique de Stosz que de l'arrangement décoratif des plis de Paul de Levoča. Bien qu'ayant succombé à l'influence des types de physionomie de l'école cracovienne de Stosz, ces deux figures portent, dans l'agencement des vêtements, l'empreinte de la personnalité de Maître ANS. Il nous faut donc supposer que ces parties inférieures du grand retable ont été exécutées non pas par le maître lui-même, mais par son aide qui était originaire de Pologne ou bien encore qui séjournait un temps dans l'atelier cracovien de Stosz. D'aut-

res figurines de la bordure de l'arche du retable qui renouent avec l'art du Maître de Ksiaznice Wielkie sont une preuve qu'il se trouvait parmi les élèves de Maître ANS un autre aide qui fut l'auteur des Stes-Vierges. Cet aide, à travers le Maître de Ksiaznice, puise également dans les modèles de Stosz. Ainsi le développement créateur de Paul demeura-t-il pendant la période de sa jeunesse à Sabinov, sous l'influence encore du milieu artistique cracovien dans lequel les traditions de son style continuèrent à se maintenir après le départ de Stosz.

L'énorme saut fait dans l'épanouissement de l'œuvre de Paul de Levoča depuis les figures des apôtres de Sabinov jusqu'au retable du maître-autel de Levoča doit être attribué aux années d'expériences acquises sous la direction de Stosz dans son atelier de Nuremberg. Le moment vint enfin où tout ce qu'il avait appris dans l'atelier de Stosz à Cracovie et à Nuremberg et aussi de Maître ANS, devait se fondre en un seul dénominateur commun — sa propre vision artistique.

L'œuvre dans laquelle il a essayé d'égalier Stosz lui-même est le groupe de sculptures de Noël de la chapelle des Csáky. Ce groupe comprenant sept figures fut, selon les données d'archives, abrité

16. Les Saintes Vierges du retable du maître — autel de Sabinov.





17. Fragment du retable de Ksiaznice Wielkie.
Ste Barbara.

dans une cachette emmurée de l'hôtel de ville de Levoča pendant la période de troubles. Ces sculptures furent retrouvées par hasard lors de la restauration de l'hôtel de ville en 1698. Selon Divald, le groupe de Betleem aurait été créé vers 1510, soit plus tôt que le grand retable de Levoča.²⁹ Daun considère de même que c'est une œuvre créée de la main même de Stosz.³⁰ Dernièrement les chercheurs slovaques sont arrivés à la conclusion unanime que le groupe de Noël, à en juger à son avancement en matière de style, a été créé après 1500.³¹ Divald supposait que cette œuvre était un groupe mobile de sculptures destinées à un mystère.³² Selon Péter András et Kampis, les figures de Betleem, creusées au dos, devaient être primitivement destinées à un retable.³³

Les dernières recherches indiquent que Paul avait dû, pour exécuter la figure de Marie de Bet-

leem, connaître pour l'avoir vue directement, la sculpture de Marie mourante du retable de Notre-Dame de Stosz de Cracovie.³⁴ Les chercheurs slovaques supposent que même s'il existait une reproduction graphique de cette sculpture de Stosz, elle ne peut expliquer la profonde connaissance des problèmes plastiques de la figure de Stosz que Paul ne put suivre qu'au moyen d'une autopsie. La figure de Marie de Betleem est d'une ressemblance frappante avec Marie de Cracovie dans le campe-ment du personnage et dans l'agencement de la draperie, surtout dans ses détails. Du point de vue psycho-phérique ces deux sculptures sont étrangères l'une à l'autre. Paul de Levoča pré-sente une femme mûre à l'ovale allongé, au menton pointu, au nez proéminent et aux yeux pensifs largement écartés. Ce type n'a rien de commun avec le charme candide de Marie de la scène centrale du retable de Notre-Dame de Stosz. L'inertie de la mort qui s'exprime dans les mains alanguies de Marie de Cracovie a été

18. Marie de Betleem. Église St. Jacques de Levoča.



transformée chez le maître de Levoča dans un geste conscient d'adoration de l'Enfant. La main de l'artiste de Levoča a apporté des change-ments apparemment minimes qui consistent en un déplacement des accents formels, en un nuance-ment subtil d'une autre tonation spirituelle. Il a suffi d'entrelacer fortement deux mains qui n'ont plus la force de s'élever dans un geste de prière pour obtenir un effet d'expression vitale, consciente d'adoration. Il a suffi de relever un peu plus haut la tête de Marie pour maîtriser la mortelle lassitude de Marie de Cracovie. Ces accents minimes, mais importants étaient assurément le résultat de la perspicacité de l'artiste, de sa capacité grâce à laquelle il a évité de perturber l'équilibre de la masse à sculpter. Seul un grand talent pouvait se permettre de „corriger“ la figure de Marie mourante de Stosz sans provoquer une quelconque dissonance. Il fallait beaucoup de courage pour aborder un motif identique et adopter la compo-sition qu'a appliquée Stosz dans son chef-d'œuvre

19. Marie du retable de Notre Dame à Cracovie.



20. La Dormition de Marie. Fragment du retable de Notre Dame à Cracovie.

et partant du style et de la composition de Stosz, arriver à de nouveaux résultats artistiques parfaits. Certaines analogies rattachent le groupe de Betleem avec ce que l'on appelle le projet „cracovien“ du retable de Bamberg de Stosz.³⁵ Il est possible que la disposition de Marie de la chapelle des Csáky, côté droit tourné vers le spectateur et non côté gauche comme dans la figure cracovienne, avait été inspiré par le projet de Bamberg. Le seul fait que Stosz se soit servi dans ce projet pré-ci-sément de la scène de Noël de la disposition des mains de Marie du retable de Cracovie, permet de supposer que Paul ait pu puiser ici justement son inspiration en abordant un thème analogue

à celui de Stosz à Nuremberg. Il est probable que Paul, en prenant pour modèle pour les détails plastiques, Marie de Craeovie qu'il connaissait de son autopsie, s'inspira en même temps du thème et de la composition même du projet de Bamberg. En témoigne également l'application par Paul du motif de l'ange aux mains levées qui se trouve dans le dessin de Stosz, bien qu'il ne soit pas dans le retable même de Bamberg.

Mais si le groupe de Betleem a été créée vers 1510 alors que le projet cracovien du retable de Bamberg l'a été en 1517, comme le date Dettloff, en ce cas, ou bien il ne serait pas possible que Paul se soit inspiré du modèle de Bamberg, ou bien nous devons admettre que Betleem a été créé après le retable de St-Jacques de Levoča. Il reste cependant une autre possibilité. Dettloff suppose que le projet de Bamberg a été créé en 1517 étant donné qu'en ce temps André Stosz, fils de Wit, se trouvait au chapitre de la province des carmes de Nuremberg comme prieur de Budapest.³⁶ Pourquoi cette œuvre „expiatoire“ dut-elle être créée

seulement en cette année, il est difficile de le comprendre. Les arguments de Dettloff selon lesquels le maître aurait voulu justement en ce temps laver sa honte, ne sont pas convaincants. Stosz s'était pourtant réfugié au couvent des Carmes en 1503 déjà. C'est à cette époque que pu être créé ce projet comme expression de reconnaissance du maître pour le couvent qui l'avait hébergé. Il exprima cette reconnaissance au moyen du projet du retable de Noël, espérant visiblement pouvoir le réaliser bientôt. Malheureusement, après avoir quitté son asile, maître Wit fut écrasé et dut comparaître devant le tribunal. Le projet attendit donc longtemps avant d'être réalisé.

Une dizaine d'années avant la réalisation du retable de Bamberg maître Paul créa son groupe de Noël dont le programme était basé jusqu'à un certain point sur le projet de Stosz. Il est possible que Paul comptait réaliser à la place de Stosz le retable que le vieux maître avait projeté. Cette pensée donnait peut-être des ailes à son travail dans lequel il voulait se hausser au niveau du génie de Stosz. Les sculptures de Betleem étaient effectivement destinées à un retable dont on ne sait ce qu'il est devenu. Le sort de Stosz s'étant amélioré, celui-ci put de nouveau réaliser de grandes commandes et le groupe de Noël de maître Paul ne put, il se peut, accéder à la place que lui destinait l'artiste de Levoča. C'est ce qui explique pourquoi l'on ne sait rien d'autre au sujet de ces sculptures à part qu'elles ont été cachées dans une cachette de l'hôtel de ville de Levoča. Néanmoins, une mention intéressante sur la visite de l'église de l'archidiacre de Sacz en 1608 nous donne une éventuelle réponse quant au sort de cette œuvre avant qu'elle ait été cachée à Levoča.³⁷ Il découle de cette note qu'une scène de Noël composée de figures sculptées grandeur nature, disposées autour de l'autel se trouvait à l'église paroissiale de Sromowce Nizne. Il est possible que cette nouvelle ait trait aux sculptures de Betleem de maître Paul. Etant donné que les sculptures de Noël ont été découvertes dans leur cachette de l'hôtel de ville de Levoča 90 ans seulement après la visite de l'archidiacre de Sacz, il se peut qu'elles soient restées pendant ces années à Sromowce Nizne.



21. Marie de Betleem. Église St. Jacques de Levoča.

Tout comme dans le retable de St-Jacques de Levoča dont il a été question plus haut, il se dégage du groupe de Betleem un courant d'inspiration qui est celui que puisa Paul de Levoča dans l'œuvre à la fois cracovienne et nurembogeoise de Stosz, les influences de l'œuvre de Nuremberg ne concernant que la composition générale du groupe. Outre les liaisons stylistiques de l'œuvre de Paul avec l'atelier cracovien de Stosz, l'argument qui parle en faveur d'un séjour de Paul à Cracovie et de ses contacts directs avec maître Wit est celui du milieu qui pouvait dans une grande mesure jouer un rôle notable sur ce plan. Mis à part l'important facteur politique que fut l'expansion des Jagellons au sud qui influa sur les échanges d'artistes des deux pays, il est une autre circonstance importante pour notre question: c'est le rôle que joua Jan Thurzo, bourgeois cracovien et kammergraf des villes minières.

Divald supposait que Jan Thurzo avait emmené Paul de Banská Bystrica à Cracovie où il commença à travailler dans l'atelier de Stosz.³⁸ Bien que



23. St. Jerome du retable St. Barbe à Banská Bystrica.



22. Le projet «cracovien» du retable de Bamberg.

cette affirmation de Divald semble fantastique, on ne peut toutefois la rejeter totalement comme „affirmation menant à une impasse“.³⁹ Le rôle de Thurzo comme mécène médiateur entre Cracovie et les villes minières est très probable. Sobieszczański a, voici déjà 119 ans, attiré l'attention sur la famille des Thurzo comme médiateurs de la diffusion de l'art de Stosz dans les villes minières.⁴⁰ Comme on sait, Jan Thurzo fut à la fin du XV^e siècle kammergraf de Kremnica, puis gouverneur de toute la région minière.⁴¹ En même temps en sa qualité de conseiller de Cracovie, il fut protecteur de la construction du retable de Notre-Dame de Cracovie. Thurzo qui s'était construit une maison de commerce à Banská Bystrica fut certainement le promoteur du projet et de la réalisation du retable du maître-autel de la Dormition de Marie de l'église paroissiale de cette localité. Selon Divald le remaniement de l'église commença en 1470 déjà, en 1494 on commença à collecter les dons en vue du retable à l'occasion de la kermesse du pardon.⁴² En 1505 ce retable obtint pour sa finition la somme de 1000 forints du bourgeois Königsberger de Bystrica. Il se peut que ce retable ait déjà obtenu le „visierung“ entre 1470 et 1494. Kampis supposait à juste raison que cette œuvre devait être une imitation exacte du retable de Notre-Dame de Cracovie.⁴³ Le schéma de la com-

position correspondait réellement à celle de l'œuvre de Stosz. Divald affirme que le retable de Bystrica était exécuté en bois de cèdre.⁴⁴ Ce matériau était trop coûteux et extrêmement rare pour que cette information puisse être vérifiable. Il semble cependant que la rumeur précitée devait s'appuyer sur la terminologie baroque qui, souvent, pour exprimer la splendeur d'une œuvre, qualifiait le matériau utilisé de „cèdre“. Le retable de Notre-Dame de Banská Bystrica fut brûlé en 1761. Dans les documents des années 1688—1696, nous apprenons que les sculptures auraient été si pleines



24. Les Pères de l'Église de l'encadrement de l'arche du retable de Notre Dame à Cracovie.

d'expression que l'on tardait à les polychromer.⁴⁵ Il n'est même pas resté de projet de cette œuvre. Mais les corrélations qui existaient entre le retable cracovien de Stosz réalisé au cours des années 80 du XV^e siècle et le retable de Notre-Dame de Banská Bystrica projeté sans doute en cette même période, sont confirmées encore par la médiation de Thurzo, agent de liaison commercial et par là même culturel entre les villes minières et Cracovie. Dans cette situation, l'observation de Divald sur la possibilité que Stosz ait travaillé à Banská Bystrica ne semble pas dénuée de fondement. Divald a en effet, attiré l'attention à juste raison, sur la période de la vie de Stosz où celui-ci

a quitté Cracovie pour une affaire. Divald, soit dit en passant, date faussement le séjour de Stosz en dehors de Cracovie, car Stosz est parti en novembre 1486 jusqu'à juillet 1487 à Nuremberg et „in alienas provincias“.⁴⁶ Ce chercheur raisonne à juste raison que Jan Thurzo, en tant que conseiller de Cracovie, ne laisserait pas partir Stosz avant qu'il ait terminé le retable de Cracovie ailleurs qu'à Banská Bystrica liée à la première.⁴⁷ Dettloff nie la possibilité que Stosz ait pu pendant ces 9 mois de 1488 effectuer un travail de sculpture à Nuremberg.⁴⁸ L'expression „in alienas provincias“ donne plus de vraisemblance au départ de Stosz à Banská Bystrica qui était, sans nul doute, une province par rapport aux centres artistiques de l'envergure de Cracovie ou Nuremberg. Il est possible que l'éventuel séjour de Stosz dans cette ville minière ait eu un rapport avec le projet du grand retable qui devait être inspiré par sa propre œuvre. Thurzo qui connaissait déjà de l'atelier cracovien la valeur de l'œuvre de Stosz désirait très certainement confier au maître la commande du retable de Bystrica. Il est bon de noter que le plus proche collaborateur de Stosz, Bernard Gotschloher, orfèvre employé au retable de Notre-Dame de Cracovie, était lié en même temps à Banská Bystrica où il avait marié sa fille au pharmacien de la localité.⁴⁹ Le grand retable de la Dormition de Marie à Banská Bystrica ne s'est pas conservé, mais il est resté un autre retable, celui de Ste-Barbe qui est une intéressante symbiose des traits du style de Paul de Levoča et de ceux de l'atelier cracovien de Stosz. Selon la date découverte sur le cadre des volets extérieurs, le retable de Ste-Barbe a été créé en 1509.⁵⁰ Le trait le plus caractéristique de l'atelier cracovien de Stosz est peut-être ici la forte accentuation du motif en conque de la draperie qui, sous le bras droit de Ste-Barbe du compartiment central du retable rappelle de façon frappante celle de la figure de la Madonne de Grybow. Schürrer reconnaît la main de Paul dans le modelé de la tête de St-Jérôme du retable de Ste-Barbe.⁵¹ Le visage de St-Jérôme a cette expression caractéristique aux figures de Paul, ce regard somnambule qui le rapproche de St-Joseph du groupe de Noël de Levoča. Quant à la composition de la figure et à ses filiations morphologiques, elles évoquent le modèle cracovien. C'est le buste de St-Jérôme du groupe des Pères de l'église des coins de l'arche



25. La Dormition de Marie de Očová.



26. *Lamentation*, gravure de Wit Stosz avant 1486.

27. *La Dormition de la Vierge*. La partie centrale du retable de Ksiaznice Wielkie.



du retable de Notre-Dame. Le rapport qui existe entre le visage de cette figure cracovienne et le visage de la statue de Bystrica est extrêmement proche dans les détails. L'artiste se complait à suivre le jeu des rides du visage, des plis qui creusent les joues pour les fixer scrupuleusement dans la figure du retable de Ste-Barbe. C'est la même souffrance qui se lit dans les yeux obliques des deux St-Jérôme, les mêmes lèvres charnues sont légèrement entrouvertes et le doublementon fortement accentué. L'artiste de Bystrica a également fidèlement reconstitué la main de St-Jérôme qui tient un livre et sur laquelle apparaissent les veines et rides modelées à la façon de Stosz. Le groupe des Pères de l'église en tant que petit fragment de retable tout à fait invisible lorsque l'œuvre toute entière s'est trouvée posée à l'église Notre-Dame, devait être connu du sculpteur de Bystrica qui avait dû la voir directement pendant les travaux d'atelier. Il semble certain que nous ayions affaire ici à une œuvre de Paul, tout au moins dans la partie du retable avec la figure de St-Jérôme et que cette œuvre témoigne du contact direct de l'artiste avec l'atelier cracovien de Stosz.

L'empreinte du style du maître de Levoča visible dans le retable de Ste-Barbe témoigne qu'il put prendre part au travail sur le grand retable de la Dormition de la Vierge. Si l'on prend en considération la mesure dans laquelle il rivalisa avec Stosz dans la figure de Marie de Betleem et son apprentissage dans l'atelier cracovien et nurembogeois de Stosz, il convient de le considérer comme le réalisateur le plus probable du projet du grand retable de l'église de Bystrica. Selon les suppositions de Divald, le retable de la Dormition de Marie à l'église paroissiale de Banská Bystrica devait servir de modèle pour le groupe sculpté de Očová.⁵²

La composition de Očová ne peut donner une idée du grand retable de Banská Bystrica, étant donné qu'elle est serrée dans la petite caisse du retable. Ce n'est sans doute pas seulement le horror vacui qui décida de l'exiguïté du groupe de figures des apôtres et de Marie campées dans un petit espace. C'est plutôt cet espace limité qui détermina l'appui de la composition sur le principe de la division en trois groupes d'apôtres, sur leur étagement au moyen de la création d'un troisième plan. Nous retrouvons ce genre de modelage de l'espace et des figures dans de nombreuses œuvres

de Spiš représentant la Dormition de Marie, comme par ex. à Spišská Kapitula ou dans le relief à Jur pri Bratislave. Seule la sculpture de Košice a conservé une composition spectaculaire caractéristique à la Dormition de Marie du retable de Notre-Dame. Il est donc difficile de préjuger du caractère de la composition du grand retable de Banská Bystrica, étant donné que le relief de Očová n'en donne pas une idée suffisante. Par contre les différentes figures sont en quelque sorte une étude plus détaillée, prise, il se peut, de l'observation des

aux compositions des figures de Stosz. En même temps cependant, le campement de Marie présenté du côté droit évoque l'idée de Paul réalisée dans la figure de Betleem. La transposition dans ce haut-relief du motif du manteau de St-Jean bouffant en forme de coquille de la gravure de Stosz représentant la Pieta. Sur ce dessin, St-Jean non seulement soutient dans un geste semblable Marie gémisante, mais il est encore vêtu d'un manteau qui tourbillonne de façon identique au-dessus de sa tête et dans lequel semble souffler un vent violent. Ce motif de maître Wit se répète dans le compartiment de la Lamentation dans le retable d'Olbrachet à Brzeziny. Il inspire aussi la figure de St-Jean-Baptiste dans le retable de Těšín. Dettloff nous persuade que cet élément est de Stosz.⁵³ Bien que ce motif de conque existe chez Schongauer et Dürer, il a — comme le démontre Dettloff — chez ces artistes un rapport avec le mouvement du personnage, alors que chez Stosz c'est un mouvement en soi-même, irrationnel, décoratif. Le manteau flottant de St-Jean dans le haut-relief de Očová a précisément ce caractère. D'autre part St-Jean a, comme sur la gravure de Stosz des cheveux dont les boucles épaisses balayées par un vent violent s'élèvent au-dessus du cou. Ces influences de l'atelier cracovien de Stosz se rattachent de nouveau aux traits particuliers du style de Paul que l'on décèle dans certains types de visages, comme par ex. celui de l'apôtre en bonnet sur la tête, un livre en main qui, visible seulement du trois quart du visage, rappelle par ses traits le berger du groupe de Noël de Levoča.

Le groupe de Očová donne une idée de la scène centrale du retable de Banská Bystrica si elle en est, ce qui est probable, une réminiscence. Le style de ce retable de Bystrica devait être, à en juger à une éventuelle copie, un amalgame du style cracovien de Stosz et du style de maître Paul de Levoča. Il est possible aussi, s'il a été exécuté par le Maître de Levoča, que le retable de la Sainte Vierge de Banská Bystrica fut un des maillons des pièces à conviction des contacts directs de Paul avec Cracovie.

En parlant du séjour hypothétique de Paul dans l'atelier de Maître ANS à Sabinov dans sa jeunesse, j'ai attiré l'attention sur les contacts de cet atelier avec le Maître du polyptyque de Ksiaznice Wielkie. En abordant le problème des tableaux en relief traitant de la mort de Marie trouvés dans la région



28. *La Dormition de la Vierge* de relief de Selca.

sculptures de Bystrica. Si l'on compare la figure de Marie mourante du relief de Očová avec Marie de Betleem de maître Paul et Marie de la scène de la Dormition du retable de Notre-Dame de Stosz, on peut constater que l'artiste de ce relief a oscillé entre une inclination pour le type de sculpture du Maître de Levoča et l'adoption de détails observés dans les motifs de Stosz. Parmi ces détails citons le motif en conque du châle froissé sur le cou de Marie de Očová qui glisse sous une forme identique des épaules de Marie du retable cracovien. De même le manteau de Marie du haut-relief de Očová est jeté d'une façon propre

de Spiš et en Slovaquie et de leur relation avec l'atelier eracovien de Stosz, je voudrais dire quelques mots sur le groupe de Selca. Les chercheurs slovaques considèrent que cette sculpture a été créée sous l'influence du sculpteur de Souabe Hans Beierlein.⁵⁴ Le motif le plus important de cette composition, Marie mourant avec St-Jean et un personnage en capuchon dans le fond, est identique à celui du fragment central de la Dormition de

Marie du retable de Ksiaznice Wielkie de maître Michal, disciple de Stosz de la période eracovienne. Étant donné que le Maître de Ksiaznice exerça une influence sur certaines figures de l'atelier de Maître ANS à Sabinov (Ste-Anne, Ste-Marguerite), il n'y aurait rien d'étonnant à ce que son influence s'étendit également aux villes minières, inspirant le sculpteur du haut-relief de Selca près de Banská Bystrica.

Bibliographia

- ¹ B. Daun, *Veit Stoss und seine Schule in Deutschland, Polen, Ungarn und Siebenbürgen*, Leipzig 1916.
- ² G. Barthel, *Die Ausstrahlungen der Kunst des Veit Stoss im Osten*, München 1944.
- ³ A. Kampis, *Lőcsei Pál Mester*, Arch. Ért. k. XLII, 1935.
- ⁴ J. Homolka, P. Horváth, F. Kotrba, J. Pasteka, V. Tilkovský, *Majster Pavol z Levoče, tvorca vrcholného diela slovenskej neskorej gotiky*, Bratislava 1961, 32.
- ⁵ B. Daun, comme plus haut.
- ⁶ O. Schürer, E. Wiese, *Deutsche Kunst in der Zips*, Brünn-Wien-Leipzig 1938.
- ⁷ A. Kampis, *Középkori Faszobrászat Magyarországon*, Budapest 1940.
- ⁸ K. Divald, *Lőcsei Pál Mester és köre*, Magyar Művészeti IV, 1928, 746, 753.
- ⁹ K. Divald, *Zölyom vármegye csúcsireskori szárnyasoltárai*, M. M. E. E. XLIII, 1909.
- ¹⁰ K. Divald, *Lőcsei Pál Mester és köre*, Magyar Művészeti IV, 1928, 758.
- ¹¹ J. Homolka et autres, comme plus haut, 144, note 51.
- ¹² Comme plus haut, 84.
- ¹³ A. Kampis, *Lőcsei Pál Mester*, Arch. Ért. k. XLII, 1935, 86.
- ¹⁴ M. Lossnitzer, *Veit Stoss, die Herkunft seiner Kunst, seine Werke und sein Leben*, Leipzig 1912.
- ¹⁵ Sz. Dettloff, *Wit Stosz*, Wrocław 1961, t. I, 46.
- ¹⁶ St. Sawicka, *Ryciny Wita Stosza*, Warszawa 1957, 14.
- ¹⁷ M. Lossnitzer, comme plus haut.
- ¹⁸ Comme plus haut.
- ¹⁹ A. Kampis, comme plus haut, 83.
- ²⁰ K. Divald, *A Szépművészeti Múzeum Kissébeni Szárnyasoltárai*, Magyar Művészeti 1928, 691.
- ²¹ Wl. Tomkiewicz, *Organizacja twórczości i odbiorczości w kulturze artystycznej polskiego Odrodzenia. Odrodzenie w Polsce*, Materiały sesji naukowej PAN, Warszawa 1958, 331.
- ²² A. Kampis, comme plus haut, 86.
- ²³ A. Hekler, *Ungarische Kunstgeschichte*, Berlin 1937.

- ²⁴ Sz. Dettloff, comme plus haut.
- ²⁵ K. Divald, comme plus haut, 691.
- ²⁶ Sz. Morawski, *Sądecczyzna za Jagiellonów*, Kraków 1862, t. II, 305.
- ²⁷ J. Albertrandy, *Panowanie Kazimierza Jagiellończyka króla polskiego i W. Ks. Litewskiego*, Warszawa 1926, t. I, 201.
- ²⁸ A. Kampis, *Középkori Faszobrászat Magyarországon*, Budapest 1940, 101.
- ²⁹ H. Braune, E. Wiese, *Schlesische Malerei und Plastik des Mittelalters*, Leipzig 1926, 70, 79, phot. 95.
- ³⁰ M. Csányi, *Régi Magyar szobrászrajzok, Különlenyomat a Gerevich-Emlékkönyvből*, Budapest 1942.
- ³¹ K. Divald, comme plus haut.
- ³² B. Przybyszewski, *Z poszukiwaniem architektonicznych za mistrzem tryptyku książniczego*, Sprawozdania PAU nr. 2 r. LIII, 1952, 71.
- ³³ D. Csányi, *Szepeshelyi Táblaképfestészet a XI—XVI Században*, Az Országos Magyar Szépművészeti Múzeum Évkönyvei, VIII, Budapest 1937, 23.
- ³⁴ M. Walicki, *Polityk olkuski i problem jego autorstwa*, Księga pamiątkowa ku czci L. Pinińskiego, Lwów 1936, t. II, 351.
- ³⁵ D. Radoesay, *Gotische Tafelmalerei in Ungarn*, Budapest 1963.
- ³⁶ K. Divald, *Lőcsei Pál Mester és köre*, Magyar Művészeti IV, 1928, 755.
- ³⁷ B. Daun, comme plus haut, 74.
- ³⁸ J. Homolka et autres, comme plus haut, 79.
- ³⁹ K. Divald, comme plus haut, 755.
- ⁴⁰ A. Kampis, *Lőcsei Pál Mester*, Arch. Ért. k. XLII, 1935.
- ⁴¹ P. Andráš, *A Magyar művészeti története*, Budapest 1930.
- ⁴² J. Homolka et autres, comme plus haut, 79.
- ⁴³ Sz. Dettloff, *Krakowski projekt na ołtarz bamberski Wita Stosza*, Rocznik krakowski, nr. 26, 1935.
- ⁴⁴ Comme plus haut, 91.
- ⁴⁵ K. Potkański, *Sprawozdanie z wizytacji kościelnej archidiakonatu sądeckiego z 1608 roku* (Tylicki-Januszowski), X, 5. Archiwum Konsistorza krakowskiego,

- ⁴⁶ Sprawozdania Komisji Historii Sztuki, t. VI, p. XCVIII.
- ⁴⁷ K. Divald, *Lőcsei Pál Mester és köre*, Magyar Művészeti IV, 1928, 753.
- ⁴⁸ J. Homolka et autres, comme plus haut, 23.
- ⁴⁹ M. Sobieszczański, *Wiadomości o sztukach pięknych*, 1847, t. I, 314.
- ⁵⁰ J. Ptaśnik, *Thurzonowie w Polsce i ich stosunki z Fuggerami*, Przewodnik Naukowy i Literacki XXXIII, 1905, c. 1, 829.
- ⁵¹ K. Divald, comme plus haut.
- ⁵² A. Kampis, *Középkori Faszobrászat Magyarországon*, Budapest 1940, 131.
- ⁵³ K. Divald, comme plus haut, 753.
- ⁵⁴ A. Ipolyi, *A besztercebányai egyházi műemlékek története és leírása*, Budapest 1878, 43.
- ⁵⁵ S. Sawicka, comme plus haut, 47.
- ⁵⁶ K. Dinklage, *Die urkundliche Beweise für das Deutsch-*

- ⁵⁷ *tum des Veit Stoss*, Münchener Jahrbuch d. bild. Kunst IV F, 1933, t. X, 17.
- ⁵⁸ K. Divald, comme plus haut, 755.
- ⁵⁹ Sz. Dettloff, comme plus haut, 260.
- ⁶⁰ J. Ptaśnik, *Sprawozdanie z posiedzenia 31. X. 1913 r.*, Prace Komisji Historii Sztuki, 1917, t. I, XXX.
- ⁶¹ D. Csányi, *Adatok a művészettörténethez (A Besztercebányai Szent Borbála — oltár Dátuma)*, Magyar Művészeti 1936.
- ⁶² O. Schürer, E. Wiese, *Deutsche Kunst in der Zips*, Brünn-Wien-Leipzig 1938, 192.
- ⁶³ K. Divald, *Zölyom vármegye csúcsireskori szárnyasoltárai*, M. M. E. E. 1909, k. XLIII, 127.
- ⁶⁴ Sz. Dettloff, *Ze studiów nad Witem Stoszem, Ottarzkiem Jana Chrzciciela w Gieszynie Wielkopolskim a rzeźba szwabska*, Biuletyn Historii Sztuki nr. 3, 1952, 28.
- ⁶⁵ J. Homolka et autres, comme plus haut, 145, note 69.

Illustrations

1. La Décapitation de St. Jacques, relief du volet du retable à Levoča (1508—1517). (reproduction IS PAN).
2. La Décapitation de St. Jacques, gravure de Wit Stosz. (phot. IS PAN).
3. Fête de pleurant. Le quartier du sarcophage de Casimir le Jagellon avec les armoiries de la région de Dobržín (1492). (phot. IS PAN).
4. L'empereur Domitian. Relief du volet du retable de St. Jacques à Levoča. (repr. IS PAN).
5. Fragment de l'ornementation de la prédella du retable de St. Jacques à Levoča. (repr. IS PAN).
6. Fragment de l'Adoration du Mage. Relief du volet du retable de Notre-Dame à Cracovie. (phot. IS PAN).
7. Le prophète de l'encaissement de l'arche du retable de Notre-Dame à Cracovie. (phot. IS PAN).
8. La Ste Famille, gravure de Wit Stosz avant 1486. (phot. IS PAN).
9. La Ste Famille, l'arche du triptyque de Lusina. (repr. IS PAN).
10. Ste Geneviève, gravure de Wit Stosz datant d'avant 1486. (phot. IS PAN).
11. La Madone de Lubica. Paul de Levoča. (phot. Slovenský ústav pamiatkovej starostlivosti a ochrany prírody).
12. La statue de St. Jacques de Sabinov.
13. La figure du prophète de l'encaissement de l'arche du retable de Notre-Dame à Cracovie. (phot. IS PAN).
14. Ste Anne du retable du maître — autel de Sabinov. (phot. Le Musée des Beaux Arts à Budapest).
15. Marie du retable du maître — autel de Sabinov. (phot. Le Musée des Beaux Arts à Budapest).
16. Les Saintes Vierges du retable du maître — autel de Sabinov. (phot. Le Musée des Beaux Arts à Budapest).
17. Fragment du retable de Ksiaznice Wielkie. Ste Barbe. (repr. IS PAN).
18. Marie de Béthéléem. Église St. Jacques de Levoča. (repr. IS PAN).
19. Marie du retable de Notre-Dame à Cracovie. (phot. IS PAN).
20. La Dormition de Marie. Fragment du retable de Notre-Dame à Cracovie. (phot. IS PAN).
21. Marie de Béthéléem. Église St. Jacques de Levoča. (phot. de l'auteur).
22. Le projet „eracovien“ du retable de Bamberg. (repr. IS PAN).
23. St. Jérôme du retable St. Barbe à Banská Bystrica. (phot. de l'auteur).
24. Les Pères de l'Église de l'encadrement de l'arche du retable de Notre-Dame à Cracovie. (phot. IS PAN).
25. La Dormition de Marie de Očová. (phot. Slovenský ústav pamiatkovej starostlivosti a ochrany prírody).
26. Lamentation, gravure de Wit Stosz (avant 1486). (phot. IS PAN).
27. La Dormition de la Vierge. La partie centrale du retable de Ksiaznice Wielkie.
28. La Dormition de la Vierge de relief de Seleia. (Le Musée de Banská Bystrica). (repr. IS PAN).

IS PAN = Institut de l'Art. Académie des Sciences de Pologne.

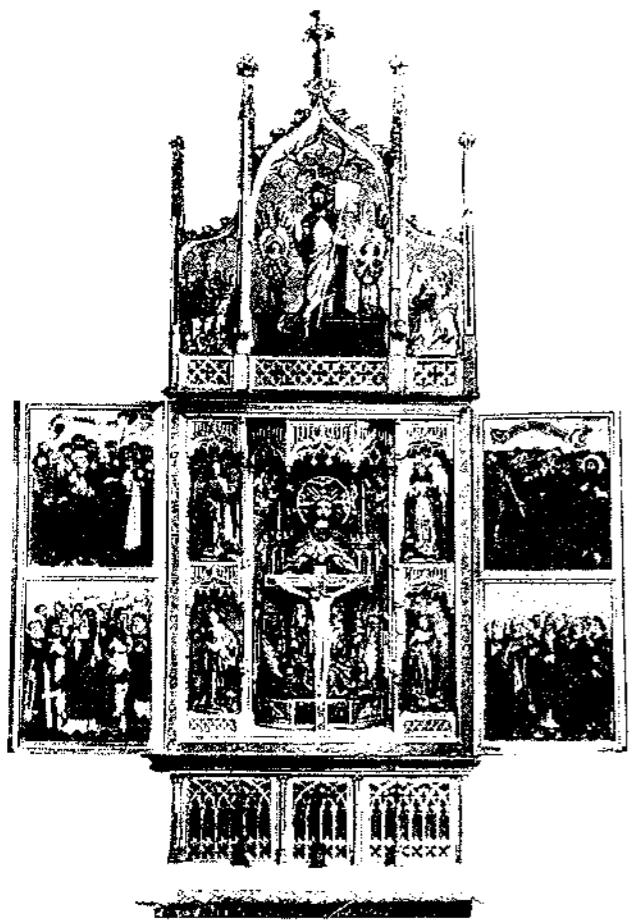
II. L'œuvre de Jakub de Sacz sur le fond de ses rapports avec Bardejov

Le triptyque de la Ste-Trinité de la chapelle Ste-Croix à la cathédrale du Wawel daté de 1467, s'avère être, sur le fond de l'œuvre artistique cracovienne de cette époque, une des œuvres les plus remarquables de la „sombre époque“ qui précédait celle de Stosz.¹ L'influence considérable qu'eut le triptyque de la chapelle Ste-Croix sur l'art de la Petite Pologne fait supposer qu'il existait en ce temps un grand atelier local qui se distinguait par ses traits stylistiques particuliers. Les chercheurs polonais ne sont pas du même avis en ce qui concerne le nombre de maîtres qui ont

travaillé à ce triptyque. Les uns, suivant Estreicher, continuaient de voir dans le retable de Ste-Croix la main de deux peintres: le maître des Chœurs, peintre plus conservateur des côtés intérieurs des volets et ce que l'on appelle le paysagiste de Ste-Croix qui opérait au moyen d'une composition plus libre des scènes.² D'autres chercheurs attribuent à juste titre les extérieurs comme les intérieurs des volets à un seul Maître qui a peint les scènes plus hiératiques sur le côté des fêtes du retable dans le cadre des exigences de la convention religieuse.³ Il ne put révéler le tempérament qui lui était propre que sur le côté extérieur du triptyque plus rarement regardé.

Le personnage du maître du retable de la Ste-Trinité qui se trouvait en même temps à la tête d'un grand atelier cracovien continue d'être une énigme. Walicki a attiré l'attention sur la curieuse ressemblance du tableau de la Madonne de Bardejov qui se trouve actuellement au Musée de Budapest avec les personnages du Maître des Chœurs du triptyque de Ste-Croix.⁴ Csányky a essayé d'identifier l'auteur du tableau avec Jakub de Sacz, le peintre qui a travaillé au retable du maître-autel de St-Gilles à Bardejov.⁵ Il n'en reste pas moins que l'identification définitive de l'auteur du triptyque de la Ste-Trinité est restée sur un point mort.

Il en est devenu ainsi parce que Radocesay tout comme Csányky ont compté la Madonne de Bardejov dans un groupe de tableaux encadrés dans des cadres à reliques et y ont inclus tant la Madonne de Trstená que la Madonne de Tum près de Leżczyca, la Madonne de Poprad du Musée National de Cracovie ainsi que la Madonne de Wrocław et de Trzebnica et celle de l'église de la Fête-Dieu de Cracovie.⁶ Il est dénué de fondement de compter la Madonne de Bardejov dans la production des tableaux de Madonnes à cadre à reliques. Le point de vue de Csányky et de Radocesay ne saurait être



1. Le triptyque de la Trinité à la cathédrale de Wawel.

2. La Madone de Bardejov.



maintenu si nous analysons toutes ces œuvres. Il s'avère en effet que la composition de la Madonne de Trstená, de Tum près de Leczyca, de la Madonne inexisteante du Musée National à Cracovie⁷ ou de la Madonne de Wrocław est caractérisée par le mouvement particulier, non fonctionnel de l'Enfant sautillant et fait partie du type à „bambino vispo“. La Madonne de l'église de la Fête-Dieu à Cracovie que Csánky a compté sans fondement parmi les œuvres de Jakub de Sacz, fait partie d'un autre type encore — celui des Madonnes à tendances bohème-byzantines et est basée sur le schéma de l'icône qui représente les „Oumilienni“ („Umilenije“).⁸ La Madonne de Bardejov jointe à ces deux types différents de tableaux dénote de traits particuliers qui ne la rattachent ni au groupe avec le „bambino vispo“ ni au groupe à tendance byzantine. Nous notons ici un autre motif de l'Enfant tranquillement agenouillé dans les bras de sa mère. Contrairement aux tableaux avec le „bambino vispo“, la figure de l'Enfant ne rompt pas le contour de la composition, mais elle est intégrée au personnage de la Madonne en une seule forme dans le rayon de sa silhouette. Le type de la Madonne est lui aussi totalement différent de celui du visage de Marie de Trstená ou de Tum. Radoesay supposait que la Madonne de Trstená était l'œuvre du même maître que la Madonne de Bardejov et qu'elle avait quitté l'atelier de Cracovie gagnant de la même façon Spiš.⁹ L'analyse de la composition et des types exclut une telle possibilité. Par contre la Madonne de Trstená provient très vraisemblablement de l'atelier où furent créés et la Madonne de Tum et le retable de l'Ascension datant de 1480 à l'église des Bernardins de Warta ainsi que le triptyque de Wieclawice qui date de 1477.¹⁰

Tous les traits caractéristiques de la Madonne de Bardejov placent ce tableau dans la sphère du style du Maître du triptyque de la Ste-Trinité au Wawel. Jakub de Sacz qui semble être l'auteur le plus probable de ce tableau qui put être créé sur la commande de quelque conseiller de Bardejov, le réalisa sans doute lors d'un séjour à Bardejov en 1466. Il est possible toutefois qu'il ait apporté ce tableau avec lui tout comme la figure de St.-Gilles dont il parle dans une de ses lettres aux conseillers de la ville de Bardejov.¹¹ Jakub faisait partie des artistes très actifs. En 1433 Jakub de Sacz accepta le droit de cité à Cracovie et en

1454 il fut élu maître de la corporation des peintres et des ébénistes.¹² En 1460 Jan Dlugosz lui commanda la peinture d'une copie d'un tapis de Wawel représentant le Sauveur sur le fond de Jérusalem qui avait été envoyée en don par la reine de France.¹³ La même année, l'artiste conclut un contrat avec le Conseil de Bardejov pour la création du retable de St-Gilles pour le prix de cent guldens et un habit de fête.¹⁴ Quelques années plus tard il obtint une commande de l'église paroissiale de Nowy Sacz, ce que nous apprenons d'une lettre du Conseil de Nowy Sacz au Conseil de Bardejov.¹⁵ Ces deux grandes commandes peuvent être une preuve que Jakub faisait partie des artistes connus à cette époque.

Se basant sur les données du Livre des Comptes de la ville de Bardejov dans lequel il est stipulé

3. *Le Chœur de Stes Vierges. Fragment de volet du triptyque de la Trinité.*



4. *La Madone. Fragment de volet du triptyque de la Trinité.*

que 106 florins ont été payés en 1465 à un „pietor“ pour des travaux à l'„Imago Sancti Egidi Abbatis“ et sur le texte d'une lettre du Conseil de Nowy Sacz datée du 13 mai 1466 (... ne permettez pas qu'on lui fasse tort, même s'il ne peut rester à ce travail“), Mihalik a tiré la conclusion que le Conseil de Bardejov excédé d'attendre trop longtemps, engagea un autre artiste au travail du retable.¹⁶ Le texte d'une lettre de Jakub de 1465 témoigne contre un tel raisonnement de Mihalik. Dans cette lettre l'artiste parle de ses infortunes et de son départ pour Cracovie pour chercher la figure destinée à Bardejov. Citant cette lettre in extenso, traduite en hongrois, Mihalik passe sous silence la dernière phrase de Jakub que je considère très importante et qui explique la situation de l'artiste face aux conseillers de Bardejov.¹⁷ „Et l'argent que vous aviez

recommandé de m'envoyer à Glowaczyn et Sikorzyce, ne m'est pas parvenu“ déclare Jakub de Sacz dans cette lettre.¹⁸ Il découle irréfutablement de cette phrase que le Conseil de Bardejov avait déjà envoyé certaines sommes à Jakub et qu'il était par conséquent en contact avec lui comme cela a lieu entre un artiste et un client malgré l'absence de Jakub à Bardejov. Ceci prouve que Jakub avait dû effectuer certains travaux liés au retable de Bardejov dans son atelier de Cracovie ou de Sacz. Il en découle que le versement de 100 florins, puis de six florins à un „pietor“ en 1465 pouvait concerner Jakub.¹⁹ Cela pouvait être la somme de 100 guldens pour laquelle le peintre Jakub s'était engagé à exécuter un retable dans le contrat signé en 1460. Remarquons que les guldens et les florins étaient une même monnaie. Il est possible que Jakub qui demandait constamment de l'argent dans ses lettres avait obtenu du Conseil de Bardejov sous forme d'acomptes tout l'argent qui lui était dû pour les sculptures et peintures exécutées dans son atelier de Petite-Pologne. Dans une lettre du Conseil de Nowy Sacz il est écrit clairement que Jakub dut vendre ou mettre en gage tous ses biens pour tenir ses engagements de Bardejov.²⁰ Ceci témoigne non seulement d'une prodigalité peu commune de l'artiste, mais aussi qu'il avait obtenu de Bardejov tout l'argent qui lui était dû, puisqu'il devait recourir à son propre argent pour tenir ses engagements. Le peintre Mikolaj qui, selon Mihalik, fut l'aide de Jakub, fut certainement envoyé plus tôt de Pologne et c'est cette garantie qui peut expliquer la patience et la confiance des conseillers de Bardejov en maître Jakub.

Une note d'archives cracoviennes relative au peintre Mikolaj de Wrocław pour lequel se montre garanti son frère Jakub identifié par Dobrowolski avec Jakub de Sacz, permet de supposer que cet aide de Bardejov était le frère du maître de Sacz-Cracovie.²¹

Une note retrouvée par Myszkovsky dans Liber Ecclesiarum énonce: „Anno Domini 1466 perfecta est Imago et tabula magna Beati Egidi que constat florenos auri 21“.²² Myszkovsky a démontré que l'expression „tabula magna“ se rapportait aux volets du retable du maître-autel. Selon Mihalik „imago“ devait signifier une sculpture dans le bois.²³ Le raisonnement de Myszkovsky n'est pas juste en ce sens que „tabula magna“ signifie



5. St. Adalbert et St. Stanislas des volets du retable du presbytère de la cathédrale du Wawel.

seulement un tableau et de plus dans la partie centrale du retable. Il est possible par conséquent que la statue se trouvait au sommet du retable. D'autre part cependant le contrat de 1460 définissait le caractère de la commande demandant un retable atteignant dans sa largeur les deux murs du presbytère.²¹ Ceci prouve que le retable gothique détruit il n'est resté que la figure

de St-Gilles²² qui se tient actuellement sur une console dans la chapelle de Veronika Mager. Deux sculptures plus petites, celles de St-Jacques et de St-Jean étaient considérées également par Myszkovsky comme des œuvres faisant partie du grand retable, mais exécutées par un compagnon.²³ Il ne s'est rien conservé des parties picturales de cette œuvre de Jakub de Sacz. Seul le tableau de la Madonne de Bardejov, créé en cette période, peut constituer un point de repère pour l'analyse du style pictural de maître Jakub.

Le trait essentiel tant de la sculpture de St-Gilles que du tableau de la Madonne est leur dépendance du style du triptyque de la Ste-Trinité au Wawel. Ces filiations qui conduisent à une source commune sont une preuve que Jakub de Sacz était le représentant de cet atelier cracovien.

La ressemblance frappante qui existe entre la Madonne de Bardejov et un personnage du Chœur des Vierges du triptyque de Ste-Croix dans les plus petits détails prouve qu'elle a été créée par la même main de maître. Le trait le plus caractéristique aux Vierges des intérieurs des volets du triptyque de la Ste-Trinité sont les visages asymétriques avec de longs nez sémitiques et un double-menton en retrait. Les yeux coupés en amandes sous de lourdes paupières et un sourire délicat sur des lèvres au dessin identique permettent de reconnaître dans les deux œuvres la même individualité artistique. Le modelé des doigts exaggeratedement fins et souples est également extrêmement frappant. L'Enfant tenu par la Madone des Chœurs du Maître du triptyque de la Ste-Trinité ressemble lui aussi comme un jumeau à l'Enfant de la Madonne de Bardejov.

La question se pose si la figure de St-Gilles a été créée dans l'atelier du triptyque de la Ste-Trinité où a été créée sans nul doute la Madonne de Bardejov? La lettre dans laquelle Jakub écrit qu'il part pour Cracovie de chercher „le tableau sculpté“ date de 1465 et par conséquent à une période de travaux probables au retable de Ste-Croix.²⁴ Etant donné que Estreicher considérait que les sculptures tout comme les peintures du triptyque avaient du être exécutées dans le même atelier, rien ne nous empêche de supposer que la figure de St-Gilles est sortie elle aussi de cet atelier.²⁵ En témoigne du reste son rapport avec les personnages de St-Adalbert et de St-Stanislas des volets de l'ancien retable du presbytère de la cathéd-

rale du Wawel que Walicki a également attribué au Maître du triptyque de Ste-Croix.²⁶ Le type de personnage de St-Stanislas de la peinture du Chœur des Martyrs de ce triptyque est très apparenté à celui de St-Gilles. On remarque également une ressemblance frappante entre la figure de Bardejov et Ste-Sophie et Ste-Anne du faîte du retable de Ste-Croix. Un tracé identique des yeux, des nez longs, un sourire ineffable, des plis de draperies au même ondoiement léger qui perdent dans certaines parties la mollesse du modelé pour devenir d'un dessin plus sec — autant de traits apparaissant dans la figure de St-Gilles comme traits caractéristiques à l'atelier de Ste-Croix. Ste-Odile et Ste-Hedvige de Muszyna, vestiges d'un retable plus grand représentent un type semblable.

6. St. Stanislas du Chœur des Martyrs du triptyque de la Ste-Trinité au Wawel.

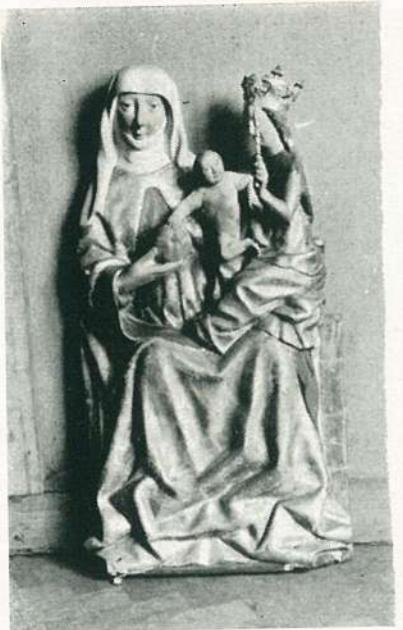


Estreicher voyait dans les sculptures du triptyque de la Ste-Trinité l'œuvre de deux mains. Il considérait que Die le Père et le faîte du retable étaient d'un maître plus conservateur, tandis qu'un aide au tempérament plus vif avait contribué à la création des Saintes Vierges, de Salvator et des soldats.²⁷ Bien qu'exécutée assez superficiellement, la figure de St-Jacques de Bardejov révèle des traits apparentés à ceux du sculpteur qui a créé la figure de Dieu le Père. Par contre, St-Gilles, est exécuté par un sculpteur qui subissait les influences du maître qui dirigeait l'atelier. En témoigne le caractère commun de traits particuliers de physionomie de certaines figures sculptées du triptyque, de St-Gilles et des sculptures de Muszyna avec les personnages peints du Chœur.

La question se pose, si Jakub de Sacz était le maître dans l'atelier duquel avait été créé le triptyque de la Ste-Trinité?

L'année 1467, date à laquelle fut achevé le retable de Ste-Croix au Wawel, semble ne pas coïncider avec les travaux que Jakub effectuait alors pour Nowy Sacz et pour Bardejov. Néanmoins, en vertu des coutumes de cette époque, lorsque l'atelier était grand, le maître transmettait beaucoup de travaux aux compagnons. A part cela nous savons que Jakub s'était rendu au moins deux fois de Nowy Sacz à Cracovie pendant la période de réalisation de la commande de Nowy Sacz. Et même lors de son séjour de 6 mois à Bardejov, il s'absente de cette ville à deux reprises.²⁸

Pour pouvoir être posé dans la chapelle fondée par la reine Sophie, le triptyque de la Ste-Trinité devait être planifié encore du vivant de la reine qui mourut en 1461 et peut-être même non seulement projeté, mais encore commencé. Estreicher considère que les travaux en vue de la chapelle avaient duré jusqu'en 1464, bien que la construction ait déjà été terminée en 1433.²⁹ Le retable a donc pu être fondé et exécuté plus tôt. Les travaux liés au triptyque avaient pu se prolonger plus longtemps. Jakub de Sacz était spécialement appelé à exécuter le triptyque de la Ste-Trinité. Dlugosz qui lui avait commandé la copie d'une tapisserie pour la cathédrale du Wawel le connaissait plus tôt, de la période où l'artiste avait séjourné à Nowy Sacz. Le chanoine de Cracovie était lié d'amitié avec l'abbé Bug supérieur de l'église cathédrale de Nowy Sacz qui commandait certainement des travaux artistiques à l'atelier



7. Ste Anne, de la bordure du faité du triptyque de la Ste Trinité au Wawel.



8. Ste Sophie, de la bordure du faité du triptyque Ste Trinité au Wawel.



9. Ste Odile et Ste Hedvige de Muszyna.

dans lequel Jakub avait travaillé dans sa jeunesse. „La Dame de Sacz“, Zofia Holszanska faisait de fréquents séjours au château de Nowy Sacz.³² Ici aussi les fils de Casimir le Jagellon avaient étudié sous la direction de Dlugosz et Kallimach. Rien d'étonnant aussi que Jakub, protégé par Dlugosz, ait joui de la bienveillance de la cour et du clergé cracovien. C'est dans son atelier aussi que fut créé le triptyque de Mikuszowice qui fut destiné jadis à la cathédrale du Wawel.³³

A partir du 10 novembre 1466, c'est-à-dire depuis la dernière mention faite dans les documents de Bardejov du „Registrum civitatis perceptorum et expositorum“, on ne trouve plus aucune donnée sur Jakub de Sacz.³⁴ Etant donné que les documents de Nowy Sacz ont été brûlés en 1486, nous n'avons pas de données sur l'activité ultérieure de Jakub dans cette ville.³⁵ Il est vraisemblable par contre que Jakub soit rentré à Cracovie où il travailla la dernière année à l'achèvement du triptyque de la Ste-Trinité. On peut s'en douter sur la base d'un autre tableau créé dans les années 70. Un petit tableau de la chapelle des fourreurs à l'église Notre-Dame, représentant le Couronnement comme pendant à l'Annonciation d'un autre auteur cependant, prouve que Jakub se trouvait à Cracovie à cette époque.³⁶

L'œuvre du sculpteur des figures saintes du re-

table de Ste-Barbe à Bardejov se tient dans le cadre de cet atelier comme continuation de la ligne du style du maître de Cracovie et Bardejov. Ste-Odile et Ste-Hedvige de Muszyna semblent être les modèles de Ste-Odile de retable de Bardejov. Par contre les Saintes Vierges de la partie supérieure de l'encadrement du retable de Ste-Barbe ainsi que la grande statue de Ste-Barbe ne sont plus une pleine répétition des types des Saintes Vierges du triptyque de la Ste-Trinité. Il leur manque la coiffure des cheveux en forme de spirales caractéristique au maître de Ste-Croix. Le symétrique décoratif de la coiffure des figures des Saintes Vierges du triptyque du Wawel fait place à des cheveux naturellement ébouriffées dans le retable de Bardejov. Les plis des vêtements des Saintes Vierges de Bardejov sont eux aussi plus riches et le mouvement des genoux souligné fortement sous la draperie. Les plis abondants des manteaux constituent ici l'accent le plus important des figures tandis que dans le retable de Ste-Croix les manteaux de dessus ne cachent pas les vêtements verticaux du dessous des Saintes Vierges. Ces différences indiquent toutefois un développement dans le cadre de la filiale de l'atelier cracovien de la Ste-Trinité qu'était alors Bardejov.

Jakub de Sacz était vraisemblablement originaire de la Silésie, ce que prouve une mention



d'archive de laquelle il découle que son frère Mikolaj séjourne à Wrocław. Une autre mention sur un procès d'héritage après la mort de Jakub, procès mené par des parents de Brzeg, confirme l'hypothèse de son origine.³⁷ La genèse de son art est toutefois cracovienne, bien qu'elle ait subi l'influence d'un nombre d'autres individualités artistiques telles que celle du maître du retable du prince Albrecht de Vienne ou du maître Jacques de Košice (Kaschauer) que l'on identifie du reste avec l'artiste cité plus haut.³⁸ La coiffure originale des Vierges du triptyque de la Ste-Trinité trouve de proches analogies dans la sculpture de l'ange du pilier de la nef principale de la cathédrale de St-Étienne à Vienne exécutée par le maître des prophètes apparenté à Jacques de Košice (Kaschauer) et peut-être comme le suggère Baldass à son prédécesseur.³⁹ Le milieu viennois qui joua le rôle de stimulant créateur dans la peinture de Jakub, fut important aussi dans la sculpture. Il suffit de comparer la Madonne assise de Kaschauer d'environ 1400 avec les Saintes Vierges et Ste-Anne du retable de la Ste-Trinité au Wawel.⁴⁰ Cette Madonne dans son type à l'ovale doux et aux yeux coupés en amandes ainsi que dans l'agencement des plis des vêtements pouvait être une source d'inspiration pour les parties sculptées du triptyque de la Ste-Trinité. Il est évident que maître Jakub est parvenu à créer sa propre forme d'expression formant ainsi un atelier spécifiquement polonais qui rayonnait sur toute la Petite Pologne et la région de Spiš.

L'œuvre de Jakub est liée à l'art de Spiš par une autre œuvre encore. C'est le triptyque de Mikuszowice, exécuté probablement pour la cathédrale du Wawel.⁴¹ Dans la scène de l'envoi des Apôtres qui occupe la partie centrale du retable, on remarque à part les parties réalistes du paysage, au premier plan les motifs conservateurs de banderolles flottant autour des têtes des apôtres. Les personnages sont, par leur campement et le type des visages, proches des prophètes présentés sur les sommets triangulaires des retables comptés dans la sphère appelée par les chercheurs slovaques et hongrois du „Maître de Matejovce“.⁴² Par ex. St-Thomas de la scène centrale du retable de Mikuszowice rappelle St-Antoine du sommet du retable de Spišské Dravce, St-Mathieu de l'Envoi des Apôtres est presque une copie de Jérémie du sommet du triptyque de Lubica. Et même les



10. Ste Vierge du triptyque de la Ste Trinité au Wawel.

prophètes des triangles du faîte du retable de Matejovce rappellent vivement les apôtres du triptyque de Mikuszowice. Le maître dit de „Matejovce“ était, de l'avis des chercheurs hongrois, une individualité marquante des années quarante-cinquante du XV^e siècle dans la région de Spiš. Dans son art à demi courtisan à demi bourgeois, il s'exprimait dans un style conservateur moelleux lié au milieu silésien et nurembourgeois. Walicki met en doute cependant l'indépendance de l'atelier de maître de Matejovce et inclue son activité dans la sphère de l'école de Sacz.⁴³ Néanmoins l'influence du maître de Matejovce sur l'art de Jakub de Sacz est intéressant en ce sens qu'il suggère qu'il fut possible que Jakub ait pris des leçons dans l'atelier de ce maître, peut-être lorsqu'il séjournait à Sacz. Les influences viennoises qui marquent toutefois profondément son art, témoignent eloquemment que le maître de Cracovie-Sacz-Bardejov avait dû avoir un étroit contact avec de milieux.

¹ K. Estreicher, *Tryptyk św. Trójcy w katedrze na Wawelu*, Rocznik krakowski, Kraków 1936, t. 27, 108, 109; Kraków jego dzieje i sztuka, publication collectif, Warszawa 1965, 143.

² A. Bochnak, *Kraków gotycki* dans Kraków jego dzieje i sztuka, publication collectif, Warszawa 1965, 174.

³ T. Dobrowolski, Recenzja z książki M. Walickiego, *Malarstwo polskie XV wieku*, Biuletyn Historii Sztuki, 1946; M. Walicki, *Malarstwo polskie Gotyk. Renesans. Wczesny manieryzm*, Warszawa 1961, 309.

⁴ M. Walicki, comme plus haut, 308.

⁵ M. Csányky, *A bártfai Madonna kép*, Az Országos Magyar Szépművészeti Múzeum Évkönyvei, Budapest 1941, t. X, 73.

⁶ M. Csányky, comme plus haut, 73; D. Radocesay, *A középkori Magyarország táblaképei*, Budapest 1955, 97—98.

⁷ La question de l'origine de ce tableau n'est pas élaircie. L'étude entreprise par Madame Maria Kopff dans les archives et les anciens recensements d'inventaire du Musée National à Cracovie n'a pas confirmé l'information de Csányky. Le Musée qui ne possède pas le tableau de cette Madonne actuellement, ne le possédait pas avant la guerre non plus. L'étude entreprise à la maison de Matejko à Cracovie a donné des résultats identiques. Le Musée National de Varsovie n'a pas non plus cette pièce dans ces collections.

⁸ A. Matejček et J. Myslivec, *České Madony gotické byzantských typů*, Památky Archeologické 1934—1935, 1—4; M. Walicki, *Malarstwo polskie XV wieku*, Warszawa 1938, 57.

⁹ D. Radocesay, *A középkori ... comme plus haut*, 97—98.

¹⁰ M. Walicki, comme plus haut, 132.

¹¹ H. Weinelt, *Kunstgeschichte und Volksgeschichte*. Zu einem Brief der Neusandetzer Burgers Jakub Moler an die Stadt Bartfeld vom Jahre 1465 Deutsche Forschung im Osten, Mitteilungen des Instituts für Deutsche Ostarbeit, Krakau 1943, F. 4, 139.

¹² J. Ptašník, *Cracovia artificum 1300—1500*. Žródła do historii sztuki i cywilizacji w Polsce, Kraków 1917, t. IV, nr. 390, nr. 472.

¹³ Comme plus haut, nr. 523.

¹⁴ K. Divald, *Magyarország középkori szárnyasoltarai*. A Magyar Mérnök és Építész Egylet Közlönye, Budapest 1907, t. XLI et 1908, t. XLII.

¹⁵ J. Mihalik, *Egy művészettörténeti téredés helyreigazi-*

tása. Szandeczi Jakab képíró Bártfán. Múzeumi és könyvtári Értesítő 1918, t. XII, 194. B. Ivanyi, *Archiv der königlichen Freistadt Barlfeld*, Budapest 1910, 249, nr. 1634.

¹⁶ J. Mihalik, comme plus haut, 195.

¹⁷ Comme plus haut, 193.

¹⁸ Comme plus haut, 192.

¹⁹ Comme plus haut, 195.

²⁰ Comme plus haut, 194.

²¹ T. Dobrowolski, *Zycie, twórczość i znaczenie społeczne artystów polskich i w Polsce pracujących w okresie późnego gotyku (1440—1520)*, Wrocław—Warszawa—Kraków 1965, 92.

²² V. Myszkovsky, *Bártfa középkori műemlékei*, Budapest 1878, 32.

²³ J. Mihalik, comme plus haut, 191.

²⁴ K. Divald, *Magyarország középkori szárnyasoltarai ... comme plus haut*.

²⁵ V. Myszkovsky, comme plus haut.

²⁶ H. Weinelt, comme plus haut.

²⁷ K. Estreicher, comme plus haut, 80.

²⁸ M. Walicki, *Malarstwo polskie, gotyk ...*, 309.

²⁹ K. Estreicher, comme plus haut.

³⁰ J. Mihalik, comme plus haut.

³¹ K. Estreicher, comme plus haut, 49.

³² J. Sygański, *Nowy Sącz, jego dzieje i pamiątki dziejowe*, Nowy Sącz 1892.

³³ J. Szablowski, *Tryptyk w Mikuszowicach*, Rocznik krakowski XXVII, Kraków 1936, 41.

³⁴ J. Mihalik, comme plus haut, 197.

³⁵ A. Chmiel, *Sprawozdania Komisji Historii Sztuki*, t. VI, p. XXI.

³⁶ M. Csányky, comme plus haut.

³⁷ J. Ptašník, comme plus haut, nr. 734.

³⁸ K. Estreicher, comme plus haut.

M. Csányky, *Zwei spätgotische Wiener Tafelbilder im Museum der Bildenden Künste*, Az Országos Magyar Szépművészeti Múzeum Évkönyvei, Budapest 1940, t. IX, 190.

³⁹ L. Baldass, *Malerei und Plastik um 1440 in Wien*, Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte, Wien 1953, t. XV, 19.

⁴⁰ Comme plus haut.

⁴¹ J. Szablowski, comme plus haut.

⁴² M. Csányky, *A Szepesi és Sárosi táblaképfestészet 1460-ig*, Budapest 1938.

⁴³ M. Walicki, *Malarstwo polskie, gotyk ...*, 298.

1. Le triptyque de la Trinité à la cathédrale de Wawel. (repr. IS PAN).

2. La Madone de Bardejov. (Musée de Beaux Arts à Budapest). (phot. de l'auteur).

3. Le Chœur de Stes Vierges. Fragment de volet du triptyque de la Trinité. (phot. Z. Tomaszewska).

4. La Madone. Fragment de volet du triptyque de la Trinité. (phot. Z. Tomaszewska).

5. St. Adalbert et St. Stanislas des volets du retable du presbytère de la cathédrale du Wawel. (phot. IS PAN).

6. St. Stanislas du Chœur des Martyrs du triptyque de

la Ste-Trinité au Wawel. (phot. Z. Tomaszewska).

7. Ste Anne, de la bordure du faite du triptyque de la Ste Trinité au Wawel. (phot. de l'auteur).

8. Ste Sophie, de la bordure du faite du triptyque Ste Trinité au Wawel. (phot. de l'auteur).

9. Ste Odile et Ste Hedvige de Muszyna. (phot. IS PAN).

10. Ste Vierge du triptyque de la Ste Trinité au Wawel. (phot. de l'auteur).

IS PAN = Institut de l'Art, Académie des Sciences, Pologne.

Dva príspevky k uměleckým významom Poľska a Slovenska na konci stredoveku

I. Tradícia krakovskej dielne Stoszovej a dielo majstra Pavla z Levoče

Zhodnotí vplyv Víta Stosza z jeho krakovského obdobia na tvorbu majstra Pavla z Levoče je o to fažie, že jediné dokumentárne potvrdené dielo majstra Pavla — oltár sv. Jakuba — vzniklo po Stoszovom odchode do Norimberku. Jednako však v tomto diele badat množstvo umelcových skúseností nielen z obdobia jeho stykov s Norimberkom, ale aj z ranejšieho — krakovského. Sv. Jakub z reliéfu zobrazujúceho akt Statia nie je však komponovaný podľa črt tvári zo Stoszovej rytiny, ktorá bola vzorom celej tejto kompozícii, ale podľa postáv z Mariánskeho oltára v Krakove (Joachim zo Stretnutia pri Zlatej bráne, figúra proroka z vnútornej výzdoby skrine oltára). Podobnosť typov tiež existuje medzi figúrami levočských reliéfov a žalobkyňami na Stoszovom náhrobku Kazimíra Jagelovského. Istá podobnosť je aj medzi ornamentálnym motívom predely oltára sv. Jakuba v Levoči a dekoratívnym podkladom Stoszovho náhrobku Zb. Olešnického.

Vzoram Madony z hlavného levočského oltára nie je v takej miere Stoszova bukszpanova* Madona alebo Erhartova Madona z Blauberuenu ako Mária z Poklony troch králov, ktorími sú vyzdobené krídla Mariánskeho

* najtvrdšie drevo

majstra A N S, ktorí vypracovali figúry vrchnej časti oltára sv. Jána Krstiteľa v Sabinove a vnútornú výzdobu skrine oltára sv. Panny, museli pochádzať zo Stoszovej krakovskej dielne. Pri spomenutých rezbároch sa predpokladá vplyv žiaka majstra Vítka Stosza, ktorý vytvoril triptych Velkých kňažien.

Skupina figúr Božieho narodenia z kaplnky Csákych v Levoči poukazuje nielen na umenieckú silu tvorby majstra Pavla, ale potvrdzuje aj ďalšie kontakty s krakovskou dielňou. Figúra Márie je aj v detailoch veľmi podobná figúre umierajúcej krakovskej Márie; súčasne sa majster Pavol inšpiroval kompozíciou projektu na Stoszov bamberšký oltár. Keďže v tom čase Stosz bol v situácii, ktorá mu nedovoľovala pokračovať v práci, majster Pavol sa rozhodol realizovať jeho projekt Božieho narodenia podľa vlastných umenieckých predstav. Môžeme konštatovať, že Mária z betlehemskej skupiny v Levoči bola pre majstra Pavla dielom, ktoré malo súperiť so Stoszovou figúrou z Krakova. Preto levočský majster siahol po príbuznej kompozíčnej schéme. Zmienka o návšteve sadeckého archidiakonátu z roku 1608 potvrdzuje, že v Nižných Sromovciach existovali figúry Božieho narodenia v prirodzenej veľkosti. Figúry betlehemskej skupiny boli

v Nižných Sromovciach predtým, ako ich ukryli v levočskej radnici.

Dôležitou okolnosťou, za ktorej sa majster Pavol z Levoče oboznámil s tvorbou krakovského majstra, boli kontakty Jána Thurzu, vtedajšieho majitelia baní, s krakovským radeom. Pravdepodobne Thurzova iniciatíva bola impulzom realizácie hlavného oltára Smrti Márie v Banskej Bystrici. Tento oltár bol komponovaný podľa krakovského vzoru, ktorý Thurzo dobre poznal. Figúra sv. Hieronýma na oltári sv. Barbory vo farskom kostole v Banskej Bystrici poukazuje na bezprostredný vplyv Stoszovho Mariánskeho oltára. Vzorom tejto figúry je sv. Hieroným z ročních ozdob Mariánskeho oltára v Krakove.

V skupine figúr z Očovej, ktoré sú podľa Kampisa kópiou hlavného oltára v Banskej Bystrici, vidieť vplyv Stoszovej rytiny, predstavujúcej Oplakávanie. Štýl figúr oltára v Banskej Bystrici dovoľuje konštatovať, že hlavný oltár mohol realizovať aj sám levočský majster, inšpirovaný Stoszovým návrhom alebo bezprostredne Mariánskym oltárom v Krakove. Naproti tomu skupina figúr Smrti Márie zo Seliec bola vytvorená podľa vzoru oltára Velkých kňažien, ktorý realizoval žiak Vítka Stosza.

II. Tvorba Jakuba zo Sęcza na podklade jeho kontaktov s Bardejovom

Osobnosť majstra, ktorý vytvoril oltár sv. Trojice v kaplnke sv. Križa na Waweli, je dodnes záhadnou.

Dielňa, v ktorej bol realizovaný svätokrížsky triptych, mala rozsiahly vplyv nielen na umenie malopoľské, ale taktiež na umenie spišské. Madona z Bardejova, ne-správne zaradovaná Radocsem a Csánkym k súboru obrazov rámovaných do reliktiálnych rámov, takých, ako Madona z Trstenej, Popradu alebo Tumu pod Leczycou, patrí k dielam, ktoré bezprostredne vyšli spod ruky majstra Chóru v triptychu sv. Trojice. Umelcom, ktorý vytvoril tento obraz, prispôsobený komplexu domového oltárika, bol Jakub zo Sęcza, ktorý udržiaval úzke kontakty s Bardejovom v šesťdesiatych rokoch 15. storočia.

Jakub, ktorý pravdepodobne pochádzal zo Sileska, dostal roku 1443 mestské privilégia v Krakove. Pre katedru na Waweli vytvoril kópiu opony, ktorú poslala ako dar francúzska kráľovna. Roku 1460 dostal ponuku vytvoriť hlavný oltár v kostole sv. Egídia v Bardejove. O niečo neskôr prijal ponuku pracovať vo farskom kostole v Novom Sęczi. Mihalik konštatuje, že bardejovská mestská rada, pobúrená dlhým čakaním na dokončenie oltára sv. Egídia, ktorý realizoval Jakub zo Sęcza, povolala si na jeho miesto iného umelca. Je to však málo pravdepodobné, pretože, ako vyplýva z obsahu listu mestského radeom, Jakub zo Sęcza dostal od radeom peniaze už v čase svojho pobytu v Krakove a Novom Sęczi. To potvrdzuje, že vtedy pracoval na niektorých partiách oltára sv. Egídia v krakovskej alebo novosęczaškej dielni; preto ani nebolo potrebné angažovať iného umelca.

Maliar Mikołaj, ktorý sa objavil v Bardejove ako pomocník majstra Jakuba, mohol byť jeho bratom z Wroclavia.

vy, o ktorom nachádzame zmienku v krakovských dokumentoch.

Z hlavného oltára vo farskom kostole v Bardejove sa zachovala iba figúra sv. Egídia a dve malé figúrky sv. Jakuba a Jána Evanjelistu.

Najpozoruhodnejšou črtou figúry sv. Egídia a obrazu bardejovskej Madony je ich závislosť od štýlu triptychu sv. Trojice na Waweli. Podobnosť črt tváre a spôsob modelovania vlasov bardejovskej Madony z Chóru panien v triptychu sv. Križa svedčí o tom, že ich vytvorila ruka tohto istého majstra. Postava sv. Egídia sa podobá malovaným postavám triptychu, ako aj figúrkam na vrchole svätokrížskeho oltára (sv. Žofia a sv. Anna). Podobný typ predstavujú sv. Otilia a Hedviga z Muszyny. Boh Otec z triptychu sv. Trojice bol vzorom pre model sv. Jakuba v Bardejove. Umelcom oltára sv. Trojice a majstrom tejto dielne mohol byť s najväčšou pravdepodobnosťou Jakub, známy bardejovskému kanonikovi J. Długoszovi nielen z Krakova, ale taktiež z Nového Sęcza.

Triptych z Mikušovic, ktorý bol kedysi súčasťou zariadenia katedry na Waweli, bol vytvorený takisto niekým z kruhu majstra triptychu sv. Trojice. Prostredná scéna Vyslania apoštolov, s konzervatívnymi gloriolami nad hlavami apoštolov, nielen spôsobom realizácie, ale aj podobnosťou typov svedčí o vplyve tzv. Matejovského majstra. Je pravdepodobné, že Jakub v tomto oltári prispôsobil tradičné motívy Matejovského majstra, z ktorých získaval, pôsobiace istý čas v kruhu sadeckej školy. Svedectvom ďalšieho prenikania vplyvov svätokrížskej dielne do Bardejova je oltár sv. Barbory, ktorého figúry, zvlášť figúra sv. Otilie, sú kópiami obidvoch svätých z Muszyny.

Povaha dejín umenia ako vedy

MARIAN VÁROSS

Úvod

Základné otázky dejepisu výtvarných umení ne-prestávajú byť prítažlivým problémom. Vracajú sa k nemu umeleckohistorické školy v štádiu svojho konštituovania, ďalej jednotliví bádatelia pri vedeckom „spytovaní svedomia“ alebo pri bilančujúcich pohľadoch späť, napokon však a najmä historici a metodológovia dejín umenia, sústredujúci sa na teóriu a dejiny vedného odboru ako takého. Môj záujem o túto otázku je kombináciou niekoľkých z týchto pohnútok: po prvej, mám pocit, že dejepis výtvarných umení, opierajúci sa o historický materializmus, už dávnejšie sa nevrátil k svojej východiskovej otázke: „Čo je umelecké dielo ako predmet umeleckohistorickej práce?“; po druhé, niektoré aktuálne aspekty v marxistickej filozofii a vo filozofii vôbec znamenajú prínos aj do riešenia problémov umenia a jeho dejín; po tretie, teória a dejiny umenia na Slovensku sa doteraz popri heuristickom a materiálovom výskume pomerne veľmi málo venovali teoreticko-metodologickým hľadiskám, ktorých kritické aplikovanie je v určitých etapách nevyhnutným predpokladom „sebauvedomenia“ vedy a jej napredovania.

V tomto článku pôjde o viaestupňové skúmanie položenej otázky: aké sú všeobecné odlišnosti vied o spoločnosti v porovnaní s vedami o prírode, potom čím sa odlišujú od spoločenských vied vedy o umení a, na záver, aké sú špecifické črtu predmetu dejín umenia a aký je ich dosah pre metódu umeleckohistorickej práce.

1. Prirodné a spoločenské vedy

Potreby človeka ovládať prírodu nastolovali v každej epoce nové úlohy pre poznávanie. Dosahovaná úroveň poznania pôsobila potom späťne

na prebúdzanie sa nových životných potrieb, ale aj na vznik otázok o pôvode, hraniciach a kritériach poznania. Tak sa vzájomne vyvíjala nielen veda ako suma poznatkov, ale aj metodológia či teória vedy ako „sebauvedomovanie sa“ vedy vcelku i v jej odboroch.

Moderná metodológia vypracúvala svoje základné tézy jednak spresňovaním empiricko-experimentálnych metód, jednak na báze štúdia logických postupov. Keď sa ukázalo, že existuje vnútorná príbuznosť medzi logickými postupmi a operáiami v matematike, nastal pochopiteľný rozmach javu, ktorý možno nazývať matematizáciou vedy; prakticky sa neraz prejavoval a prejavuje absolutizáciou matematického ideálu. Proti tomu sa však už v samom materiáli prírodných vied ukazuje, že tento ideál je v rozpore s veľmi podstatnou stránkou vedy, a to s potrebou odhalovať nové, prv neznáme oblasti reality. Zatiaľ čo matematizácia vedy má tendenciu presadzovať sa v podobe uzavretého axiomatizovateľného systému, empiricko-objaviteľské úlohy vedy si vynucujú považovať vedu skôr za systém otvorený, ustavične sa novými poznatkami dopĺňajúci a v určitých fázach, zväčša po revolučných objavoch vnútorné, a neraz veľmi radikálne sa prebudúvajúci.

Súčasné prírodné vedy možno s určitou dávkou zjednodušenia považovať za dialektickú jednotu matematicko-deduktívneho (Kantovou terminológiou „analytického“) typu poznania s typom empiricko-induktívneho poznania. Ich spoločným menovateľom je to, že sa zapodievajú oblastou kvantitatívnych javov a vzťahov, respektíve, že aj kvalitatívne javy redukujú na kvantitatívne javy alebo vzťahy. Tento redukcionizmus možno vcelku tolerovať vo sfére abiotickej reality (fyzika, chémia). Už väčnejším nedostatkom je vo sfére

biotickej (biológia), ale aj tam je ešte prípustný. Možno povedať, že i keď skupina vied zapodieva júcich sa neživou prírodou nevie dať odpoved na otázku, čo je hmota (presnejšie: vie sa o hmote vyjadrovať iba fenomenálne, javovo), a podobne skupina biologických vied vie dať iba nepriamu odpoveď na otázku, čo je život, predsa ich každodenná prax prináša sústavne nové a mimoriadne cenné poznatky. Náročné a náročne verifikované štúdium abiotických a biotických javov má napriek obmedzeniu na javovú stránku a napriek spomínanému redukcionizmu kvalit na kvantity obrovský význam pre postupné odhalovanie zákonitostí hmoty a života. Sústredenosť na kvantitatívnu stránku javov, prípadne zámerná kvantifikácia kvalít v tejto oblasti neznamená totiž prílišné znásilňovanie alebo falšovanie charakteru procesov a javov, ktoré sú predmetom prírodrovédneho štúdia. Je to najmä preto, lebo tento charakter prírodrovédného poznania takmer úplne vyhovuje spoločenskej a ľudskej potrebe: dokazujú to dejiny prírodných vied s ich aplikáciou v dejinách techniky a technológie i s ich produktami v podivuhodnom vývine civilizácie.

Situácia v spoločenských vedách je značne odlišná. Pri štúdiu spoločnosti a človeka, respektívne ich výtvorov nám len v malej miere postačuje a niekedy vôbec nepostačuje ich kvantitatívna charakteristika alebo deskripcia. Oveľa viac nás zaujíma — alebo by nás mala zaujímať — kvantitatívna stránka skúmaných javov: čo je spoločnosť, čo je človek, čo sú jeho výtvory.

Niet pochýb, že povaha spoločenskovedného poznania má v porovnaní s prírodrovédným svoje špecifické črty a ciele, a predsa sa o nich v bežných metodologických príručkách (všeobecných úvodoch do teórie vied) nehovorí prakticky nič. Možno dokonca tvrdiť, že dosiaľ neexistuje porovnávacia metodológia prírodných a spoločenských vied na škodu vyjasnenia mnohých a často zbytočných vnútrotvedeckých sporov o tom, čo je veda a čo nie. Bežné učebnice metodologie sa popri ličení základných logických operácií a postupov pri poznávaní dotýkajú iba matematického a prírodrovédno-kvantitatívneho modelu a spoločenské vedy obchádzajú. Nepriamo to znamená, že spoločenské vedy sa považujú za vedy iba v miere, v akej pracujú s príslušnými logickými alebo empiricko-kvantifikovateľnými metodami.

Matematika a prírodné vedy boli oddávna prí-

tažlivým vzorom pre mnohých pracovníkov spoločenských vied v ich snahe o zvedečenie práce v spoločenskovednom výskume. Azda nie je potrebné pripomínať, aký význam a dosah malo pre rozvoj moderných spoločenských vied aplikovanie viacerých kvantitatívnych a empirických metodík, napríklad zavedenie experimentu v niektorých disciplínach, používanie štatistických metód a faktorovej analýzy a uplatňovanie empirických výskumných metód vôbec. Metodológia spoločenských vied sa postupne nepochybne prehĺbila tým, že sa náročným spôsobom riešili niektoré pojmy a koncepty, nevyhnutné pre vedeckú prácu v tejto oblasti, a že sa urobila analýza niektorých komplexných spoločenských javov na ich elementárnejšie a kvantifikovateľné zložky; zároveň s tým sa spoznal význam modernej organizácie pomocných vedených disciplín, čím sa spoločenskovedný výskum vo vyspelých kultúrach posunul na neporovnatelne vyššiu bádateľskú úroveň.

Tieto pokroky v metodológii a v metodikách jednotlivých spoločenských vied však nemôžu za stierať mälo radostný fakt, že prakticky všetky podstatné, kategoriálne pojmy zo spoločenskovednej oblasti sa nadalej budú neštudujú, alebo sa považujú za pseudovedecké. Podobne je to sice aj v prírodrovédnej oblasti, ale tam, povedali sme, to nemá natoľko nežiadúce dôsledky. Aj keď neviem dať uspokojujúcu odpoveď, čo je hmota alebo život, môžem vynikajúcim spôsobom pracovať vo fyzike, v chémii alebo hoci vo fyziológii rastlín i s príslušnými aplikáciami pre najrozmanitejšie potreby spoločnosti a človeka. Naproti tomu v oblasti spoločenských vied neznalosť jednotlivých kategórií a základných pojmov robí nesmierne fažkosti a často má aj tragicke následky. Veda a spoločenská prax by sa nemohli v minulosti i v súčasnosti dopúšťať tolkých kardinálnych omylov, keby sme vedeli (keby veda prijala axiomatizovanú definíciu), čo je človek, čo je spoločnosť, čo je hodnota a pod. Spoločenské vedy výkonalí v posledných desaťročiach veľké pokroky v tom, že vypracovali metodiky pre spoľahlivý opis a triedenie rozmanitých spoločenských javov, no problém spočíva v tom, že sú to metodiky koncentrované práve len na javovú stránku a že sa dosiahol iba nepatrny pokrok v náročnom vedecko-filozofickom rozpracúvaní kategoriálnych problémov a pojmov.

Z každej spoločenskej vedy by bolo možné



F. Labisse, *Evangelidy*, 1960.

(Táto a ďalšie reprodukcie diel z výstavy francúzskeho maliarstva v Bratislave patria k nasledujúcemu článku Ladislava Šaučina, Súčasné francúzske maliarstvo v Bratislave.)

uviesť mnoho príkladov tohto nerovnomerného pomeru medzi poznávaním javu a podstaty. Napr. sociologické a sociografické metódy dovoľujú dnes presný opis a kvantitatívne vyhodnocovanie určitých spoločenských fenoménov či už na veľkých súboroch, alebo pomocou relatívne malých, reprezentatívne vybraných súborov. Úspechy, ktoré sa tým dosahujú, sú neraz takého stupňa, že sa zabúda na to, čo ostáva skryté a nespoznané; naopak, pohotove sa tu zvykne aplikovať poučka o vzťahu javu a podstaty a uzatvárať, že sa tu v záujme poznávania podstaty robí všetko, čo sa dá. Otázka je však zložitejšia.

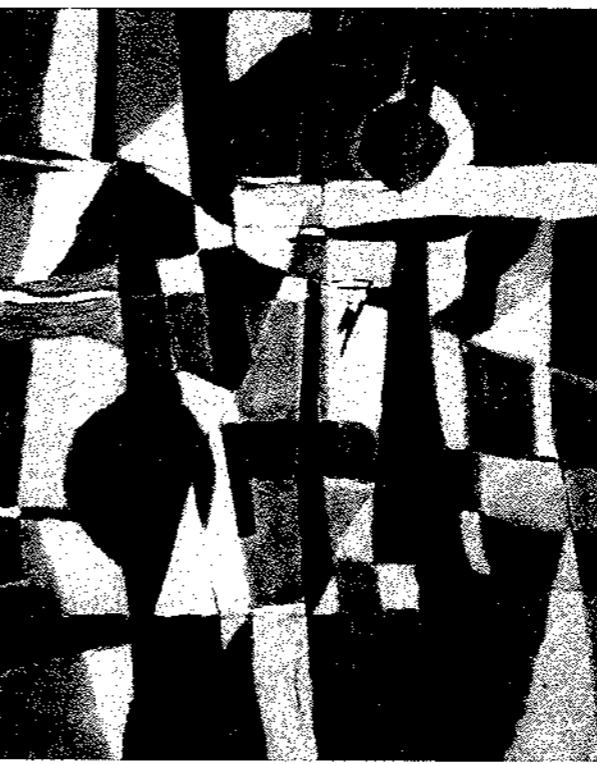
Ked hovoríme, že znalosť podstaty — povedzme — hmota alebo života je v prírodných vedách zanedbatelná, platí to len v určitom kontexte. Chce sa tým zdôrazniť iba skutočnosť, že — až na určité oblasti základného prírodovedného výskumu — veda sa vyrovnáva s prírodou antropocentricky, to značí, že sa o ňu zaujíma v smere a potiaľ, pokým je to žiaduce pre potreby spoločnosti a človeka. Iba filozofia a v užom zmysle slova filozofia prírodných vied si znova a znova kladie problém poznania reality „osebe“, a nielen reality videnej človekom a pre človeka. V praxi sa človek aj dnes chová k prírode — živej i neživej — ako nemilosrdný explootátor, ktorý je ochotný stavať sa k nej tolerantne iba v miere, v akej to je alebo môže byť na osoh koniec koncov opäť len jemu samému.

V spoločenských vedách a pre spoločenskú prax je otázka toho, čo nazývam podstatou, rozhodne nie zanedbatelná v takej miere ako v prírodných vedách. A predsa sa v jej zodpovedávaní a v praktickej aplikácii urobili v priebehu kultúrnych dejín ľudstva len relatívne nepatrné pokroky. Spoločenské vedy dnes sice dosť minuciósne opisujú a klasifikujú najrozmanitejšie javy, ktorími sa prejavuje spoločnosť a človek, čiže o faktografiu na tomto úseku niet nádze a denne sa nesmierne znásobuje. No úmerne s tým sa neprehlbuje odpoveď na otázku, čo je človek, čo je spoločnosť a čo sú iné ľudské a spoločenské kategoriálne pojmy. Hmatateľných dôkazov tejto neznalosti je, žiaľ, až príliš veľa aj z nášho civilizovaného storočia, ktoré v barbarestve k človeku v ničom nezaostáva za nižšími spoločensko-historickým štádiami. Vedecké poznanie je totiž svojím spoločenským dopadom normatívne; keby uchopenie podstaty spoločnosti a človeka bolo hlbšie a adekvátnejšie, bolo by aj

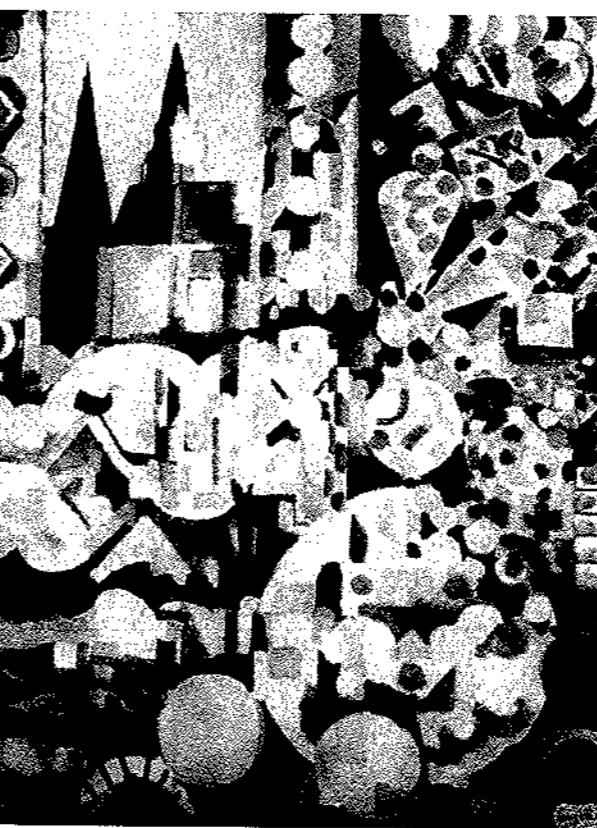
intersubjektívne záväznejšie a prax našej doby by na tomto úseku nemusela byť taká zahanbujúca.

Tým sa dostávam k jednej z dôležitých otázok aj v súvise s našou téhou, teda so špecifickou viedou o umení a dejin umenia osobitne. Ide o to, čo nazývame spoločenskými vedami, sú v podstate veľmi rozmanité vedecké disciplíny, zapodievajúce sa jednotlivými javovými oblastami spoločenského života. Patria sem vedy psychologické, sociologicke, pedagogické, právne, ekonomicke, historické, filologické. Každá z nich má svoj špecifikovaný predmet — niektorú ohraničenú oblasť javov — a tomu zodpovedajúce metódy práce. Aj keď každá z nich nejakým spôsobom komunikuje so základným problémom, čo je spoločnosť alebo človek, ani jedna z nich nemá „kompetenciu“, a tým menej nástroje, aby sa ním mohla hlbkove zapodievať; vždy z toho vzniká len parciálny, povedzme „psychologický“, „sociologický“, „pedagogický“ a pod. aspekt na spoločnosť alebo na človeka. Samy tieto kategoriálne pojmy sú doteraz predmetom filozofie. Kedže však ani filozofia (presnejšie: filozofie) sa im nevenuje s dostačou sústredenosťou, ba sú obdobia a tendencie, keď filozofia od týchto otázok uniká, zameriavajúca sa na javy inštrumentálne (napr. teória poznania) alebo iné, ostáva problematika spoločnosti a človeka dosiaľ bez podstatnejších všeobecne prijímaných axiomatizovaných a normatívne platných poznatkov. To, čo doteraz povedala o spoločnosti a o človeku filozofia, považuje sa za nezáväzné teoretizovanie alebo moralizovanie, ktoré sa môže v praxi hocikedy pragmaticky zneužiť, obist alebo prevrátiť naruby.

Z doteraz povedaného bude azda zrejmnejší aj záver, ku ktorému smerujem z porovnávania prírodných a spoločenských vied: Prírodné vedy so svojimi zekzaktnenými metódami sú nástrojom v rukách spoločnosti a človeka na zmocňovanie sa zákonitostí reality v záujme optimálneho explootovania a pretvárania prírody pre potreby spoločnosti a človeka. Opakujem, že pritom kategoriálne otázky hmota alebo života nie sú pre sledovaný účel podstatné; človek nemusí poznať podstatu hmota a života „osebe“, lebo v praxi mu postačuje poznať ju „pre seba“. V spoločenských viedach je situácia analogická, ale má ovela problematickejšie, dakedy i tragicke sprievodné dôsledky. To, že sa spoločnosť a človek programovo nedostávajú k vedeckému zmocneniu sa svojich



J. Morin, *Snehové slnko*, 1956.



J. Lagrange, *Posvátné miesto*, 1952.

vlastných podstát „osebe“, ale v praxi sa uspokojujú iba s uchopovaním týchto podstát „pre seba“, vyúsťuje do prostého faktu, že poznatky vedy o spoločnosti a človeku — a v praxi teda spoločnosť a človek — sa môžu kedykoľvek stat predmetom zneužitia v rukách akejkoľvek spoločnosti a akéhokoľvek človeka, ak má k tomu potrebnú výkonnú moc.

Mnohí teoretici z radu moderných skeptikov a agnostikov sú toho názoru, že toto obmedzenie nášho poznania je neprekročiteľné a že ľudstvo je akoby naveky odsúdené zrieckať sa takého poznania svojej vlastnej podstaty, ktoré by bolo aj prakticky záväzné. Nie je mojím cieľom v tomto článku, ktorý má iné zacielenie, hlbšie túto otázku riešiť. Nadhadzujem ju len kvôli systematike problému, ktorý som si nastolil. Považujem však za potrebné aspoň naznačiť smer, kde vidím odpoved: domnievam sa s Marxom, že ľudstvo si nadhadzuje iba otázky, ktoré má predpoklad aj riešiť. Medzi takéto otázky, podľa môjho názoru, patrí aj problém kategoriálnych pojmov spoločnosti a človeka, prirodzené s predpokladom, že sa stanú predmetom vedeckého poznávania na takej úrovni, akej je súčasná veda už schopná a s akou sa sústreduje na výskum oblastí a problémov neraz evidentne menej životných.

2. Vedy o človeku a vedy o umení

Všetky spoločenské vedy sa v nejakej miere dotýkajú aj problémov človeka jednako preto, lebo všetko spoločenské je ex definitione ľudské, ale aj preto, že aj pri aplikáciách spoločenských vied na mimoludské „spoločnosti“ ide v podstate o analógiu „zhora dolu“ (od ľudských spoločenstiev na živočíšne alebo rastlinné) a len výnimcoľne naopak.

No ak platí, že všetko spoločenské je ľudské, neplatí už, že všetko ľudské je spoločenské. Pojmy človeka a ľudského sú širšie než pojmy spoločnosti a spoločenského, a napriek svojej vzájomnej podmienenosťi nie sú ani totožné, ani jedny na druhé redukovateľné. Tento fakt má viačnásobný význam aj pre okruh otázok, o ktoré ide v tomto príspevku: či, v akom zmysle a v akej miere patria vedy o umení (konkrétnie dejiny umenia) medzi tzv. vedy o spoločnosti a v akej medzi tzv. vedy o človeku.¹

Istá časť vied o človeku spadá i čo do pred-

metu, i čo do metód do oblasti biologických vied. To je dôležité si uvedomiť, pretože obvykle prevláda nesprávna tendencia považovať vedy o človeku v plnom rozsahu za spoločenské vedy (vo význame, v akom sa tento termín u nás spravidla používa). Treba to mať na zreteli aj v súvisie s našou térou, lebo tradičné a neproblémové zaraďovanie vied o umení medzi spoločenské vedy neprináša pozitívnu ani pre teóriu, ani pre prax týchto vied. (Obdobne, aj keď s iným zahrotením, možno argumentovať aj proti zaraďovaniu medzi spoločenské vedy napr. filozofie alebo psychológiu.)

Medzi vedy o umení patria všetky teoretické, teoreticko-historické a historické disciplíny, ktoré sa zapodievajú oblasťou mimouumeleckého a umeleckého estetična. Presnejšie by teda bolo hovoriť o „estetických vedách“, ale takýto termín zniesťať nezvykle.² Oblasť estetična a umenia spadá v úplnosti do širšej sféry ľudských javov, no už nie všetko z nej možno považovať za jav alebo problém spoločenský. Vezmieme napr. zdaniu prostú otázku estetického vnímania: je to psychický proces, v ktorom sa križujú a spoluzáčastňujú všetky životné aktivity človeka, počnúc biologicko-fyziologickými a končiac duchovno-ideologicckými; hľbkový pohľad na estetické vnímanie u konkrétnego individua musí brať do úvahy všetky fylogenetické a ontogenetické činitele vrátane spoločenských. Podobne existuje zložitá dialektika fylogenézy a ontogenézy, spoločenského a individuálneho atd. v utváraní každého estetického vzťahu a jasu, a práve preto akýkolvek redukcionizmus jedným alebo druhým smerom môže mať len negatívne dôsledky (mám na mysli napr. bud jednostranný sociologizmus, alebo jednostrannú individuálno-subjektivistickú interpretáciu estetična a estetických vzťahov).

Pre výskum estetična, a tým aj pre vedy o umení nie je bez významu štúdium biologických javov a procesov, ktoré možno nazývať protoestetickými.³ Aj keď estetické vzťahy definujeme ako druhovo ľudské, v biotickej sfére možno pozorovať procesy a javy, ktoré sú „predkami“ ľudských estetických procesov a javov a ktorých štúdium má význam aj pre objasňovanie pôvodu a povahy estetična u človeka. Mimo iného aj preto, lebo sa tým pomáha hlbšie diferencovať medzi druhovo ľudským a spoločenským v estetickej oblasti: spoločenské prostredie a faktory rozhodujúcim spô-

sobom vplyvali na zrod estetických vzťahov a prejavov u človeka ako komplexných psychicko-duchovných aktivít, to však neznamená, že tieto aktivity sú stotožnitelné so spoločenskými procesmi a javmi, alebo sú na ne redukovateľné.

Potvrdením tohto faktu je i bližší prieskum vzťahu medzi vedami o človeku a vedami o umení. Zatiaľ čo vedy o umení možno bez zvyšku pojať do širšej oblasti vied o človeku, nedá sa to povedať o ich vzťahu k vedám o spoločnosti, ktoré nezahrňujú napr. dôležité sféry biologických javov, patriacich človeku. Vedy o umení sa sice v konkrétnej praxi sústredia len na niektoré vybrané úseky svojho rozsiahleho predmetu, ale v skutočnosti by mali študovať rovnomerne všetky oblasti a sféry estetična a estetických vzťahov. Estetično nielen súvisí s celou činnosťou človeka, ale aj vyrastá z celistvého človeka a „prerastá“, meta-stázuje všetky vrstvy biopsychickej a sociálnej štruktúry človeka. To, čo bolo v minulosti estetiky a vied o umení iba teoreticko-špekulatívnym predpokladom, prípadne hypotézou — že totiž umenie súvisí s celým človekom — modernými vedami o umení sa potvrdzuje ako verifikujúca sa skutočnosť. Preto vedám o umení patrí dôležité slovo v zodpovedávaní otázky, čo je človek, aký je jeho potenciál a vnútorné rozmery, čo sú to tzv. antropologické konstanty v dejinách ľudskej spoločnosti a kultúry a pod.

3. Minulosť dejín umenia

Termín „dejiny umenia“ nie je celkom výstižný. Možno ním totiž rozumieť až tri veci: 1. dejiny všetkých umení, 2. dejiny výtvarných umení, 3. pars pro toto všetky odvetvia vedy o výtvarnom umení. V tomto článku používam pojediny umenia — kvôli jednoduchosti — v tretom z uvedených významov, teda ako synonymum výrazu „teória a dejiny výtvarných umení“. Keď budem mať na mysli iba samu výtvarnú historiografiu, výslovne to uvediem.

Predmet a metódy dejín umenia sa v histórii kultúry často rozmanitým spôsobom menili, podľa toho, čo sa rozumelo výtvarným umením. Pôvodne tu nebolo ani náležité vedomie jednoty a spolupatričnosti všetkých umenovedných disciplín; dejiny umenia sa teda neodstupovali od akejsi univerzálnej vedy o umení po dosiahnutí určitého

stupňa špecializovanosti predmetu a metód, ako sa napr. z filozofie vylupovali postupne jednotlivé tzv. filozofické disciplíny a niektoré dnes už samostatné vedy. V umenovednej oblasti išlo skôr o opačný proces: boli tu sprvu rozmanité ľudské činnosti, ktoré sa nazývali umeniami,⁴ potom pre ich potreby a pre potreby spoločnosti postupne vznikali jednotlivé umenovedné odbory a iba dodačne sa začalo konštituovať vedomie umenia ako vnútorné diferencovaného, ale celistvého javu a pojmu, ktorý si vynucuje existenciu všeobecnej teoretickej disciplíny a s ňou konvergujúcich príslušných umenovedných disciplín. Tak sa v modernej dobe upravujú (najmä koordinujú) vzťahy medzi estetikou a jednotlivými vedami o umení.

Neinak to bolo a je aj s dejinami umenia, ktoré začali vznikať v období renesancie ako sčasti kultúrnohistorická, sčasti kronikársko-„propagandistická“ disciplína bez vedomia hľbkových súvislostí s ostatnými spoločenskými záujmami o umenie. Iba vďaka spoločnej historicko-ideologickej báze možno vidieť duchovnú a slohovú spriaznenosť počiatkov dejín umenia (Vasari) s ostatnými produktami duchovnej činnosti renesančnej spoločnosti a renesančného človeka.

Dejiny dejín umenia sú dnes už materiálove bohatu spracované a nechýbajú ani viaceré výrazné „filozofie“ či teórie dejín umenia. Z tejto členitej problematiky vyberiem iba niekoľko momentov, ktoré považujem za závažné pre našu tému. S Hansom Sedlmayrom, ktorý sa opiera o Ernsta Heidricha,⁵ možno vývin dejín umenia periodizovať do troch období: 1. od Vasariho po Winckelmannu, 2. od Winckelmannu po Burckhardta a 3. proces zvedečťovania dejín umenia po Burckhardtovi. U Vasariho dejiny umenia znamenajú pútavé líenie života a výnimočnosti jednotlivých tvorivých osobností, teda istý druh umeleckej propagandy v záujme vyrovnania duchovnej aristokracie (umeleckého génia) s aristokraciou rodovou. U Winckelmannu sa už odhaluje v dejinách umenia historický proces, a to proces formovo-slohových premien čiže štýlových zákoností, ktoré závisia od povahy a úrovne mentálnej a duchovnej klímy tej-ktorej epochy; namiesto individuálnych príbehov sa tu sústredia pozornosť na ducha doby a jeho hodnotenie, ktorého výsledkom bola práve Winckelmannova fascinujúca evokácia ducha antiky a renesancie. U Burckhardta, napokon, dejiny umenia sa chápú ako dejiny jednotlivých pamiatok,

ktoré sú produktami celistvého kultúrnotvorného procesu ľudského ducha; jednotlivé umelecké pamiatky sa preto líšia svojou hodnotou, ktorá nezávisí iba od ich formálnej dokonalosti, ale od miery ich duchovného obsahu, závislého výdatne i od momentov etických.

Ďalší proces zvedečťovania dejín umenia vlastne rozpracúval a kriticky prehľboval aspekty, dané u pionierov tejto vednej disciplíny. Rodí sa kritika prameňov a umeleckých pamiatok, objavuje sa štýlová kritika, pristupuje sa k prvým súpisom výtvarných pamiatok. Hľadajú sa základné zákonitosti vývinu umenia v dejinách a nachodia sa striedavo vo sfére ideí i vo sfére foriem. Teoreticky aj deskriptívne sa začína uplatňovať analýza jednotlivého umeleckého diela, ktorého sa historik umenia chec zmocniť vo všetkých smeroch: od oveřených pramenových a provenienčných údajov cez všetky jeho vstavy (znakové a významové), cez postihnutie jeho formových a myšlienkových filiácií s umením a kultúrou minulosti a súčasnosti až po definovanie jeho miesta v historickom procese, v ktorom pars pro toto predstavuje určitý individuálny a zároveň druhovo-ľudský čin a prínos.

Tieto tendencie a programy možno doložiť dnes už veľkým počtom mien, i keď je pravda, že úvahy o teórii a metódach dejín umenia málodenky vznikajú osebe, z potreby rozvíjania samej teórie. Väčšinou tvoria súčasť úvodných metodicko-kritických partií pri výslove umelecko-historických právach. Tým je tiež dané, že sa dosiaľ vo veľkej miere udržiava diferenciácia jednotlivých umeleckohistorických škôl tak, ako postupne vznikla v dôvnejšej i nedávnej minulosti, hoci, na druhej strane, konkrétnie aplikácie na materiál sa len málodenky líšia od seba tak radikálne, ako sa navzájom líšia programy príslušných škôl. Často tu prevláda vôle zdôrazňovať vyhrané indviduálne stanovisko nad objektívou potrebou smerovať ku kritickej komplexnej metodológii dejín umenia ako modernej vedy.

Arnold Hauser oprávnenie konstatauje: „Dejiny umenia nemajú k dispozícii nijakú ucelenosť, na všetky problémy rovnako použitelnú a zakaždým rovnaký úspech sľubujúcu bádateľskú metódu.“⁶ Na druhej strane je však sám jednoznačným hlásateľom sociologického hľadiska v dejinách umenia. Aj keď je ďaleko od sociologizujúcich vulgarizácií, jednako neváha podnikať určitý redukcionizmus, keď umeleckohistorické a estetické javy v podstate



D. Perréová, *Veľké svahy*, 1964.



F. Borès, *Zátišie pred morom*, 1944.

študuje ako javy sociologické. „Kultúrne výtvory sú sociálne výtvory, hýbatele sebazachovania spoločnosti a vzájomného dorozumenia jej príslušníkov.“⁷ Podobne Hans Sedlmayr jasne vidí súčasnú situáciu v dejinách umenia, najmä potrebu integrácie metód, ktoré sa v minulosti overili, jednako sa však považuje za predstaviteľa (presnejšie za zakladateľa) tzv. štrukturálnej analýzy jednotlivého diela, pričom v nej vidí základnú metódu v umeleckohistorickej práci.⁸ Domnieva sa, že štrukturálna analýza dovoľuje obsiahnuť kozmos umenia v malom a že jej potvrdením je i novší rozmach ikonológie, ktorá štrukturálnu analýzu nepopiera, naopak, obohacuje.⁹

Minulosť dejín umenia nám v podstate odkázala nezodpovedanú či vlastne nejednotne zodpovedanú otázku, čo je umenie a čo je umelecké dielo ako predmet teórie a dejín výtvarných umení. Konkrétna historiografická práca v rozličných školách sice do veľkej miery konverguje, a ak sa navzájom líši, závisí to skôr od úrovne profesionálnej kvality a precíznosti než od rozdielnosti metodologického programu. Jednako nemožno obchádzať fakt, že teória dejín umenia je doteraz značne roztrieštená v riešení základnej otázky svojho predmetu a v dôsledku toho aj metódy. Vynára sa problém, kde a či je východisko z tejto situácie, ktorá neprispieva k vedeckej prestíži umeleckohistorickej práce. Dejiny umenia sa sice honosia úspechmi kultúrno-historickými a zberateľskými, ale dodnes sa nedosiahol consensus ich čelných reprezentantov v klúčových pojmoch, ktoré by mali byť axiomatizovanou bázou tejto vedy.

4. Umelecké dielo a umenie v dejinách

Dejiny umenia ako vedný odbor majú známe tri poddisciplíny: teóriu výtvarných umení, dejiny umenia užom zmysle slova a výtvarnú kritiku.¹⁰ Považujem ich za tri aplikácie, ktoré napriek rozdielnosti svojich produktov majú, vlastne majú mať spoločný predmet. To, že k nemu pristupujú z rozličných aspektov a s rozdielnym funkčným zacielením, neznamená, že sa spoločenstvo ich predmetu stráca, ale skôr to, že ide o predmet so zložitou morfológiou a s viačnásobným spoločensko-funkčným pôsobením. Koniec koncov ani uvedené tri poddisciplíny nestačia vyčerpať rozsah

predmetu, ktorý nazývame „výtvarné umenia“, preto tu existuje ďalšia odborná diferenciácia a rad špecializácií čo do jednotlivých výtvarných druhov a historickej období.

Výtvarné umenie ako globálny predmet dejín umenia sa konkretizuje dvojako, a podľa toho sa dejiny umenia zapodievajú buď štúdiom jednotlivého diela (resp. súboru diel), alebo skúmajú kratší-dlhší historický proces vo výtvarnej oblasti. Prirodzene, jedno s druhým dialekicky súvisí: jednotlivé dielo sa nedá adekvátnie interpretovať a hodnotiť bez prihliadania na historický proces a, naopak, historický proces možno vysvetlovať skreslene, schematicky alebo vulgarizujúco, ak sa nerešpektujú konkrétna diela a ďalšie fakty, ktoré študovaný proces spoluvtvárali. O príklady oboch možných krajiností nie sú nádze: na jednej strane sú to precízne, neraz minuciózne opisy jednotlivých diel, ktoré sú však videné izolované ako uzavretý svet, a na druhej strane sú to najrôznejšie špekulačné koncepcie a výklady vývinu umenia alebo jeho zložiek v dejinách. I keď je pravda, že z prvej alternatívy — napr. z opisov typu Sedlmayrových štrukturálnych analýz — majú dejiny umenia vždy väčší zisk než z druhej alternatívy (príkladom by mohla byť panrealistická teória, alebo wölfflinovský formalizmus), jednako z toho nemožno vyvodzovať, že sa treba uspokojiť s deskripciou materiálu a vziať sa rozpracúvania náročnej logicko-historickej teórie.

Pripomeňme teraz niektoré z najtypickejších teórií umeleckého diela a zákonitostí historického procesu umenia.

Už z „predvedeckej“ fázy zdobili dejiny umenia niekoľko možných riešení. Od Vasariho sa traduje dôraz na osobnosť a talent umelca. Táto myšlienka, kombinovaná s niektorými aspektami Heglovej filozofie, na novej rovine sa objavila v Rieglovom pojme „Kunstwollen“ ako aj v ďalších teóriach, budujúcich na neopakovateľnosti individuálneho tvorivého činu. Protiklalom toho je koncepcia Heinricha Wölfflina, ktorý považuje dejiny umenia za historický proces premeny slohových foriem. Jeho *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe* vyrástli z úsilia zekzaktniť prácu v dejinách umenia nájdením takých objektívne zistiteľných prvkov, ktorých sledovaním by historik umenia mohol bezpečne sledovať trasu vývinového procesu. Wölfflin natoliko dôveroval svojmu objavu, že ho postavil do centra problematiky, veriac v desubjektivizáciu

dejín umenia ako vedy („dejiny umenia bez mien“). Dedičstvo nemeckého idealizmu sa však zrkadlilo aj v inej podobe, konkrétnie v teórii dejín umenia ako dejín ducha u Maxa Dvořáka. Z tohto hľadiska sa v dejinách umenia odohráva smena ideí a umelecké diela sú ich fixáciou; úlohou historika umenia je dešifrovať tieto idey z diela hľbkou analýzou. K tejto tendencii patrí v Dvořákových stopách nielen Sedlmayrova metóda, ale vlastne aj ikonológia Erwina Panofského, i keď v tomto prípade ide o špecifický prístup k hľadaniu a lúšteniu významových vrstiev v umeleckom diele. Inú koncepciu dejín umenia — hoci nešpecializovanú na výtvarnú problematiku — predstavuje Thomas Munro. Centrálnym predmetom vied o umení by mala byt podľa neho morfológia tvaru a štýlu a jej historické premeny. V čomsi sa táto teória blíži Wölfflinovej, no Munro nesúhlasí s Wölfflinovým imanentizmom. Domnieva sa, že v dejinách umenia existuje dialektika medzi imanentným vývinom a vplyvom externých faktorov.

Vo výpočte rozličných koncepcí by sa dalo pokračovať. Boli by to však viac-menej varianty už existujúcich typov, ale s takými modifikáciami, ktoré majú anulovať námietky proti ich pôvodným jednostrannostiam.

Zhrnujúco možno povedať, že sledovanie uvedených koncepcí a prieskum situácie v dejinách umenia súčasnosti vyúsťuje do dvoch otázok: „Existuje v umení historický vývin?“ a „Ak existuje v umení vývin, ktoré zložky umeleckého diela možno hodnotiť z hľadiska vývinu?“

Väčšina známych teórií odpovedá na prvú otázkou kladne, i keď ju rozlične konkretizuje. Existuje však aj záporná odpoveď, ktorá sa zrodila v 19. storočí (Gautier) a vyskytuje sa vo viacerých variantoch aj v súčasnosti. Pôvodná argumentácia tohto stanoviska bola: v umení nie je kontinuitného pokroku, umenie začína znova s každým umelem. I keď tento názor nemožno prijímať v jeho jednostrannej vyhraneneosti, nie pochýb, že otázka vývinu v oblasti umenia má svoje špecifické črty a zrejmé obmedzenia. Už skutočnosť, že umelecké dielo je uzavretý systém, teda je neopakovateľné a jedinečné, spôsobuje, že jeho postavenie bude kvalitatívne odlišné od vedeckého diela alebo niektorých iných produktov ľudskej tvorivej činnosti. (Je však možnosť dvoch rozdielnych pohľadov aj na jeden určitý objekt: napr. automobil môžem hodnotiť ako produkt technických vied, ale môžem

ho hodnotiť aj ako estetický objekt, resp. ako realizáciu umelcovho návrhu.)

V teórii a najmä v každodennom hodnotení umenia neberú sa vždy do úvahy niektoré zdanlivé protirečivé fakty: na jednej strane je evidentné, že sa v maliarstve „čosi“ vyvinulo od Giotta cez Leonarda po Michelangela, na druhej strane sa však nedá povedať, že druhý je negáciou prvého a tretí negáciou prvého a druhého, ale ani to, že Leonardo je viac než Giotto, alebo že Michelangelo je viac než jeho predchodec. Pri styku s konkrétnym materiálom sa často stretávame s pocitom nesúmeriteľnosti určitých javov alebo diel, a vtedy vzniká náchylnosť ku gautierovskému tvrdeniu, že umelecké diela sú, dôsledne vzaté, vzájomne neporovnávateľné a že umenie sa rodí znova s každým umelem, ba s každým novým dielom. Proti tomu sa opäť stavia skúsenosť umeleckých škôl a umeleckých tradícií, ktorých existencia svedčí nielen o tom, že aspoň čomusi z umenia sa možno dokonca aj naučiť a že v umení aj v dlhších časových úsekoch môžu mať praktickú účinnosť niektoré odborné normy a kritériá. Dokonca sa nedá poprieť ani fakt, že sám pojem umenia, zahrnujúci určité diela a tvorbu v priebehu celých kultúrnych dejín, a vôbec existencia dejín umenia ako vednej disciplíny implikujú platnosť určitých noriem a kritérií, pomocou ktorých možno rozhodovať, čo do dejín umenia zaraďovať a ako vysoko to hodnotiť. Pri aplikácii tohto pohľadu však prichodíme k ďalšiemu paradoxu: dejiny umenia sa v istom kontexte strácajú ako historická veda, vedľa ich predmetom je predovšetkým to, čo ako umenie existuje a žije dodnes, čiže to, čo prerástlo dobu svojho vzniku, čo v sebe nosí pri historičnosti moment nadčasovosti. S tým však súvisí problém, či a do akej miery majú dejiny umenia právo prehodnocovať objektívny historický proces umenia a prisvojovať si z minulosti to, čo zodpovedá duchu prítomnosti. Vieme, že dejiny umenia (vo svojom predvedeckom štádiu) sa dopustili v dôsledku subjektívnej aktualizácie viacerých „barbarstiev“, a chceme, aby sa súčasná umeleckohistorická veda podobných nedopúšťala. Ako to však dosiahnut, keď jej predmet je zároveň „zeitfrei“ aj „zeitbedingt“ (Sedlmayr)?

Odpoved na položené otázky nemôže byť jednoduchá, ale musí byť diferencovaná: Sú zložky, ktoré sa v umení vyvíjajú, ako napr. technika alebo poznanie. Sú však aj také, ktoré sa vyvíjajú

krátkodobejšie, konkrétnie v priebehu riešenia určitých problémov; to je napr. vývin riešenia gotickej katedrály, vývin riešenia madony, holanského zátišia a pod. Sú však aj zložky, ktoré sa v umení nevyvíjajú a niet v nich stupňovitého napredovania, lebo sú bud nesúmeriteľné, alebo predstavujú relatívne vrcholy. Ak sa dá napr. povedať, že Rafael značí „vyšší“ stupeň v riešení renesančného obrazu madony než Leonardo, už nemožno povedať, že Rafael je väčší umelec než Leonardo, alebo že jeho obrazy madon sú hodnotnejšie než Leonardove. Vidieť, že vzťah medzi vývinom techniky a vývinom poznania v umení na jednej strane a hodnotou či významom konkrétnych diel na druhej je neobyčajne komplexný, čo napokon logicky zodpovedá zložitej štruktúre umenia a každého umeleckého diela. Preto sa kloním k názoru teoretikov, ktorí sa domnievajú, že v umení nie je vývinu v zmysle sústavného smerovania k pokroku. Dá sa hovoriť iba o vývine v umení, a to v zmysle riešenia určitých dobových úloh či problémov.

5. Umenie ako objektivizácia človeka

Keby sme hľadali adekvátny korelát zložitosti umenia a umeleckého diela, nemohli by sme ho nájsť nikde inde ako v samom človeku a jeho vývine. Tento zdanlivо prostý fakt môže na prvý pohľad prichodiť ako fráza alebo neregulárne básnické prirovnanie, ale v skutočnosti má hlboké zdôvodnenie v súvislosti medzi ontológiou človeka a umenia. Už som sa pokúsil pri inej príležitosti interpretovať umenie — v nadväznosti na teoretický odkaz Heglov a Marxov — ako spredmetnenie človeka podľa zákonov krásy.¹² Ďalší výskum tejto otázky prináša len potvrdenie pôvodného predpokladu, a to získavaním nových aspektov a aplikácií, ktoré majú dosah aj pre našu tému.

Kvôli plastičnosti problému možno povedať, že — per analogiam — to, čo je konštantné v človeku, je konštantné aj v umení v dejinách; to čo sa vyvíja a môže vyvíjať na človeku, môže sa vyvíjať aj v umení. Sú však určité antropologické konštanty, ktoré spôsobujú a umožňujú, že sa dá hovoriť o človeku v priebehu celých jeho doterajších dejín. Vnútorné rozomy človeka boli súčasťou v každej epoce iné a inak konkretizované, ale dosiahnuté vrcholky ľudskosti v jednotlivých epochách sú si relatívne rovnocenné (ak pripustíme,

že sú súmeriteľné). Človekovo poznanie a jeho pracovné nástroje sa sice v dejinách vyvíjajú a zdokonaľujú závratným spôsobom, ale už to nemožno povedať o ľudských zmysloch, pamäti, vôle, citoch. To, čo Marx nazýva procesom poludšťovania človeka, je v skutočnosti skultúrvanie a civilizovanie človeka, ale už nie narúšanie identity človeka alebo antropologických konštant. Poľudštený človek v dôsledku umocnených duchovných sôl pri vnímaní viac „vyvidí“, ale nevidí ani viac, ani lepšie ako človek prírodný. Citovo-predstavový svet prírodného človeka má zjavne iné obsahy a zacielenia ako človeka kultivovaného, ale nemusí byť menej intenzívny, ba — teoreticky vzaté — môže sa v ňom akumulovať väčší potenciál než u kultivovaného človeka, ktorého duševné a duchovné energie sa angažujú rovnomernejšie do viacerých smerov, a teda ani jeden z nich nemá k dispozícii celý potenciál daného človeka.

Myslím, že Marx pri materialistickom prehodnocovaní kategórie objektivizácie dokázal, že človek sa spredmetňuje v celej svojej činnosti. Špecifické postavenie umenia v rámci produktov človekovej práce je v tom, že tu ide o záberné, vedomé spredmetňovanie duchovnej podstaty človeka „podľa zákonov krásy“, teda s estetickou tendenciou. V rámci umeleckého spredmetňovania má potom osobitné postavenie výtvarné umenie, do ktorého spadá tvorba akýchkoľvek materiálnych — dvojči trojrozmerných — objektov úžitkových alebo neúžitkových, pri ktorých bol rozhodujúcim akcent estetičnosti.¹²

Analógia umenie — človek, meniac sa na ontologický korelát tým, že umenie je objektivizáciou celistvého človeka, dáva do nového vzťahu vedy o umení s viedami o človeku čiže s antropológiou v širokom zmysle slova. Vedy o umení si doteraz teoreticky neuvedomili tento vzťah, preto len veľmi sporadicky, príležitostne a málo-kedy hlbko (a keď, tak len výberove) siahali po poznatkoch vied o človeku; takto sa využívali niektoré poznatky psychológie, niekedy výsledky psychoanalýzy a patopsychológie, inokedy sociológie a sociálnej psychológie, najčastejšie však materiál a metódy historických vied, kombinované so sociologickými hľadiskami. Ukazuje sa však, že vzťah medzi viedami o umení a viedami o človeku bude potrebné usústavniť. Ich užšou spoluprácou sa čoskoro objavia nové konkrétné výskumné

otázky, lebo vedy o umení môžu poukázať na niektoré dosiaľ biele miesta v sústave vied o človeku, a podobne aj naopak.¹³

Terajší stav je zrejme aj dôsledkom vývinu vied v poslednom storočí. S postupujúcou špecializáciou sa prehľbovali i hranice medzi jednotlivými vedami na úkor riešenia komplexných problémov. Umenie patrí k najkomplexnejším javom, a tak vedy o umení, ktoré mali v dôsledku pozitivistickej tradície tendenciu približovať sa k ideálu prírodnovej exaktnosti, sa zároveň vzdaľovali od skutočnej zložitosti vlastného predmetu, obmedzujúc sa na deskripciu a klasifikáciu jeho vybraných, najmä kvantitatívne uchopiteľných elementov. Takýto druh snahy po exaktnosti môže však prakticky vyústovať do agnosticizmu, lebo v skutočnosti značí neadekvátné aplikovanie metód z jednej oblasti na inú oblasť.¹⁴

Otázku chcem osvetliť ešte z inej strany, aby sledovaný problém predmetu a metódy v dejinách umenia vystúpil výraznejšie.

Pokúsme sa domyslieť dôsledky faktu, že vedy o človeku a v ich rámci aj vedy o umení sú charakterizované tým, že v nich si je človek zároveň subjektom aj objektom. Na rozdiel od prírodných vied majú vedy o človeku „introspektívnu“ povahu: človek sa v nich díva na seba (na svoju psychofyzickú štruktúru), na svoje objektivizácie (na produkty svojej práce a tvorby), na zložitú sústavu svojich duševných a fyzických nástrojov („technológia“ poznávania, hodnotenia, práce a tvorby) atď. Vedy o umení majú podobné vnútorné členenie v malom. Zapodievanú sa: a) tvorivým subjektom a tvorivým procesom, b) umeleckým dielom a jeho vlastnosťami, c) spoločenským konzumom umenia. Úsilie splniť čo najskôr kritériá „exaktnej“ vedeckosti v umenovednom výskume malo za následok, že bádatelská pozornosť sa koncentrovala najmä na vlastnosti a zložky umenia, ktoré sú objektívne najuchopiteľnejšie. Preto sa dosiahli relatívne najväčšie pokroky v deskripcii určitých materiálnych zložiek a vlastností štruktúry umeleckého diela.

Na druhej strane si však nemožno zastierať skutočnosť, že tieto úspechy vo vedách o umení — aj v dejinách umenia — sa dosiahli za cenu určitého redukcionalizmu. Spočíval v tom, že príslušné školy postupovali podľa devízy: „Umenie (podstata umeleckého diela) nie je nič iné ako . . .“ a podľa konkrétnej podoby tohto redukcionalizmu sa sú-



C. Bryen, *Crinane*, 1953.

stredovali na exaktné realizovanie prijatého teoretického modelu. Proti tomuto pracovnému postupu, ktorý, opakujem, prináša mnohé čiastkové úspechy, treba však zdôrazňovať existenciu umenia ako celistvej štruktúry a potrebu zmocňovať sa jej nie po elementoch, ale uchopovaním zákonitostí, platných pre celok. Vedy o umení sa nestávajú vedeckejšími vtedy, keď sa približujú kritériám príroovedného poznania a exaktnosti, ale keď budú rozpracúvať vlastnú metodiku, adekvátnu špecifičnosti svojho predmetu skúmania. A k špecifičnosti tohto predmetu patrí už spomenutý antropologický moment, premietajúci sa vo fakte, že vo vedách o umení je si človek špecifickým spôsobom zároveň subjektom aj objektom.¹⁵

Teória a dejiny umenia sa však nemôžu usporiadať s globálou tézou, že výtvarné umenia sú spredmetňovaním človeka podľa „zákonov krásy“ v hmotných objektoch, ale musia, pochopiteľne, hlbšie sledovať aj špecifičnosť jednotlivých výtvar-

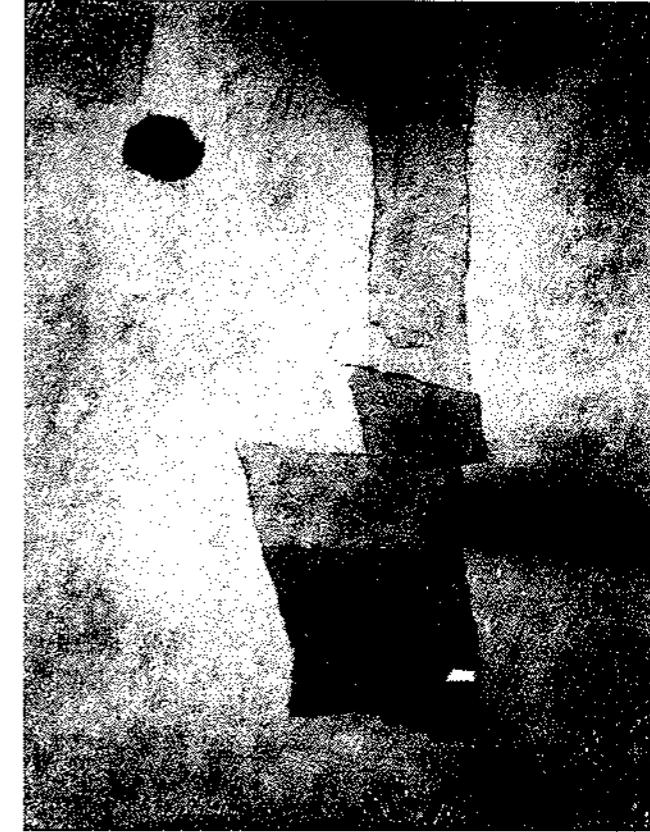
ných druhov ako osobitné formy objektivizácie. Aplikovaním kategórie spredmetnenia dostávajú tradičné delenia výtvarných umení nové zafarbenie a nový vnútorný zmysel. Architektúra a užité umenia už nebudú len tvorbou úžitkových objektov, splňajúcich aj estetické funkcie, ale budú sa javiť zároveň zhmotnenou ľudskou prácou v objektoch raz „velkých“, inokedy „malých“, ale obdarovaných určitými významami ako metaforami rytmu, priestoru a zmyslu ľudského života. Podobne maľba, grafika a plastika: ak sa tradične za ich základnú vlastnosť považovala zobrazujúcosť (a jej narušenie, prípadne popretie za nepreklenuteľný problém), z hľadiska teórie spredmetnenia sú akékoľvek výrazové formy iba prostriedkami na fixáciu duchovných pohnútok človeka, pričom ich konkrétna podoba môže byť neobyčajne rozmanitá podľa daných individuálnych a sociálnych, objektívnych a subjektívnych, „voľných“ a „užitých“ podmienok alebo funkcií.

Nepovažujem za náhodné, ale za zákonité a logické, keď sa v súvisе s rozvojom moderného umenia rodí a rozvíja tzv. estetika nového objektu. Na jednej strane ju sice stimulujú niektoré čisto vnútrovýtvarene okolnosti (konkrétnie to bola potreba reakcie na pretendovanú hegemoniu abstrakcionizmu), na druhej však zodpovedá teoretickej situácii vo výtvarnom umení vôbec. Z hľadiska tejto teórie prestáva byť najdôležitejšou otázkou, či výtvarné umenia niečo zobrazujú, lebo do centra sa dostáva otácka, aký hlbkový vztah existuje medzi človekom a ním vytvoreným umeleckým dielom a aká škala ľudských významov je v tomto diele fixovaná.

Z tohto hľadiska sa žiada ešte raz vrátiť k základným koncepciam, ktoré riešia pôvod a určenie umenia, resp. umeleckého diela:

Idealistická a duchovedná tradícia vyústila do viacerých variantov teórie, podľa ktorej umenie a umelecké dielo je výrazom spoločensko-historických i individuálne ľudských ideí, zrkadliacich, koniec-koncov, osudy duchovného princípu sveta. Konkrétnym rozborom by sa dalo ukázať a dokázať mnoho pravdivých zistení, ktoré táto teória o umení objavila a formulovala; dá sa však o nej povedať, že konštatoval Marx o Heglovi: bolo by ju treba postaviť z hlavy na nohy.

Osobitnú skupinu tvoria koncepcie, ktoré vidia v umení a jeho historických premenách zmenu určitých foriem alebo formových elementov. Ne-



G. Singier, *Červená kompozícia*, 1960.

diska zvolených kritérií a hodnotením umenia z celistvnejších antropologicko-historicko-estetických pozícii.

Pokiaľ ide o prednosti a obmedzenia sociologickej koncepcie, dotkol som sa ich už vyššie: je nepochybné, že sociálne faktory patria v umení k najurčujúcejším, ale je chyba, keď sa predpokladá, že umenie ako prejav a objektivizáciu človeka možno koniec-koncov vysvetliť zo sociálno-sociologickej podmienok. Ukázali sme, že človek je širší pojem ako spoločnosť, a aj v umení ako v spredmetnení človeka nie všetko je geneticky a významove redukovateľné na sociálne príčiny.

Podobne, ale s opačnou adresnosťou, možno sa vyjadriť k psychologickým koncepciam umenia. Ich veľkou prednosťou je, že majú v rukách nástroje na rekonštrukciu motívov, priebehu a individuálnych zvláštností tvorivého procesu a v dôsledku toho majú aj dôležitý klúč k objasneniu obsahov a významov umeleckého diela, na druhej strane sa však spravidla dopúšťajú reduktionizmu iného typu: psychológia umenia vyúsťuje do individuálno-subjektivistickej interpretácie a nedoceňuje objektívne sociologickej a spoločensko-historické momenty, nehovoriac už o tom, že psychológia umenia (a v tom sa podobá sociológii umenia) nemá prostriedky na sledovanie a diagnostikovanie esteticko-axiologických stránok umenia.

Na teóriu umenia mal vplyv aj rozvoj modernej sémantiky. Nepriniesol sice nové aspekty čo do ontologickej alebo hodnotových stránok umenia, ale znamenal plodné obohatenie interpretačnej metodiky. Analýza umeleckých diel z hľadiska vzťahu medzi znakom a významom sa mohla oprieť o niektoré staršie estetické teórie (napr. o teóriu umeleckých symbolov) a mohla plodne využiť aj širšie-užšie zázemie psychológie, sociológie, v novšom čase aj ikonológie a iných pomocných hľadisk. V sémanticky orientovanej umenovede existuje neraz sklon redukovať základné kategórie v umení na znakovú a významovú povahu (keď sa napr. tvrdí, že vzťah medzi formou a obsahom v umení nie je vlastne nič iné ako vzťah medzi znakom a významom), čím sa fakticky obhádza estetická podstata umenia, no vcelku sa sémantické postupy ukazujú ako plodné. Keď sa dívame na umenie ako na objektivizáciu duchovnej podstaty človeka, pomáha nám práve sémantická metóda hľadať adekvátnu súvzťažnosť medzi určitými výrazovými zložkami v kompozícii a im zodpovedajúcimi

predpokladanými alebo dosiahnutými významami. Pritom, pravdaže, treba mať na zreteli, že sémantický prístup môže byť iba pomocný, pretože ním možno len nepriamo podporiť alebo doplniť estetickú hodnotiacu analýzu diela.

Považujem za dôležité dotknúť sa ešte aspoň jednej vyhľanenej teórie, a to najmä preto, lebo tvorí významnú súčasť marxistickej estetiky a umenovednej koncepcie. Je to teória odrazu. Ide o teóriu, ktorá má širšiu dosaženosť tým, že rieši vzťah medzi bytom a vedomím, presnejšie, osvetluje vedomie, jeho obsahy a jeho produkty ako viac alebo menej aktívny odraz skutočnosti—bytia.

Teória odrazu poskytuje základný pracovný model pre materialistickú teóriu poznania, a tak sa stalo, že teoretici, ktorí definovali umenie ako produkt poznania, pripisovali teórii odrazu normatívne postavenie aj v estetike a v tvorbe umeleckých kritérií. Táto názorová pozícia sa právom považuje za gnozeologizmus, ktorý zväzuje ruky rozvoju marxistickej teórie umenia a koniec-koncov i umenia samého, pretože v praxi z nej vyplýva škodlivá úmera medzi mierou odrazu a mierou umeleckej hodnoty. Je zrejmé, že teóriu odrazu treba na umenie používať kriticky: možno ju aplikovať napr. pri osvetľovaní pôvodu zložiek umenia (ktoré vždy určitým spôsobom a v určitom stupni odrážajú skutočnosť), ale aj na riešenie niektorých otázok umenia v miere, v akej sa na umení spolužičastňuje proces poznania. Teória odrazu však nemá v umení také zákonodarné miesto ako napr. vo vede, kde platí, že čím dokonalejší odraz, tým vyššia miera pravdy. V umení stojí otázka inak, preto z teórie odrazu nemožno vyvodzovať ani kritériá hodnoty umenia a ani iné špecificky estetické zákonitosti umenia. Inými slovami: zatial čo teória odrazu môže byť nástrojom na riešenie gnozeologických problémov umenia, nemožno s ňou vystačiť pri riešení problémov esteticko-axiologických. No práve v nich je tažisko otázky. Podstatné vlastnosti umenia sa žiada definovať analýzou tvorivých, doslova ontotvorných potrieb a schopností človeka, v čom výdatne pomáha napr. kategória spredmetňovania a iné spomenuté antropologické hľadiská. Z tohto aspektu vyplýnú organicky aj esteticko-hodnotiacie kritériá, v rámci ktorých sa sice spolužičastňujú aj kritériá gnozeologické, ale len ako pomocné, nepostihujúce axiologickú stránku umenia.

Kritický prehľad vybraných teoretických kon-

cepcií nemal za cieľ ukázať ich neplatnosť alebo nepoužiteľnosť, ale skôr to, že ani jedna z nich si nemôže nárokovať celistvé zmocňovanie sa umenia a jeho historického procesu. Takúto schopnosť však nepripisujem ani teórii spredmetnenia, s ktorou som sa pokúsil ich konfrontovať. V teórii spredmetnenia vidím jednoducho plodný aspekt pri osvetľovaní ontologickej stránok umenia, konkrétnie ontotvorného vzťahu človek — umenie, na ktorý sa v umenovedných teóriach buď zabúda, buď sa rieši úzko (psychologické teórie pôvodu umenia), alebo sa interpretuje metafyzicky (objektívno-idealistickej koncepcia umenia a jej odnože).

Nás prieskum rozličných metodických prístupov k umeniu a k jeho dejinám sa nemohol skončiť inak ako zistením len relatívnej platnosti jednotlivých koncepcíí, aj keď väčšina z nich vznikala s univerzálnejšími ambíciami. Aké sú z toho dôsledky?

Domnievam sa, že v metodológii teórie a dejín umenia bude musieť nevyhnutne dôjsť k spolupráci a ku koordinácii všetkých tých teoretických a metodických postupov, ktoré sa ukázali plodnými pri postihovaní aspoň niektoréj čiastkovej vlastnosti či zákonitosti umenia a jeho dejín. Heslá metodického purizmu, vynášané či sprava, či zlava, sú svojou podstatou dogmatické, lebo vyúsťujú do názorovej neznašanlivosti a samolúbosti jednotlivých škôl a koncepcíí. Vidím v tom na jednej strane dedičstvo postupnej vednej špecializácie, s ktorou sa pomaly strácal pohľad na diferencovaný celok a ktorá sa ukázala neschopnou zmocňovať sa problémov hraničných a komplexných. Pravdepodobne to však zapríčinuje aj nákladlivý príklad samého umenia, ku ktorého autenticite vždy patrila individuálna jedinečnosť a neopakovateľnosť. Tieto „umelecké“ cennosti majú sice určitý význam aj v teórii, ale len v štádiu tvorby filozofických hypotéz. No keď nastupuje konkrétna vedecká práca, ktorá je predovšetkým spoluprácou mnohých na budovaní jediného otvoreného systému príslušnej vedy, vtedy už nemá miesto metodický purizmus (ktorý nevyhnutne smeruje k reduktionizmu), ale len konštruktívna spolupráca na báze úsilia o syntetizujúci metodologický pôdorys. Tejto tendencii sa nemôže vyhnúť ani teória a dejiny výtvarných umení, a to už preto nie, lebo v dielach výtvarných umení sa križujú temer všetky faktory, potreby a záujmy človeka a spoločenského života. Nemožno ho teda uchopovať

nijakým úzko redukčným teoretickým modelom, ale treba hľadať takú pracovnú hypotézu, ktorá by dovoľovala integrovať v primeranej vnútornnej hierarchizácii čo najviac overených metodických a názorových aspektov. A teda integrovať aj poznatok o špecificky antropologickom pôvode a povahе umenia.

6. Niekolko dôsledkov pre teóriu umenia a dejepis umenia

Vyjdime z porovnania vedy a umenia. Oboje, aj veda, aj umenie, sú človekovým dielom. Lenže je tu podstatný rozdiel: veda ako človekovo dielo má za cieľ poznávať skutočnosť jednak ako takú, jednak pre človeka. V miere tohto poznania sú kritériá jej pravdivosti a hodnoty. Umenie, naproti tomu, je nielen človekovým dielom, ale aj spredmetnením povahy a podstaty človeka. Preto kritériá umenia nespočívajú v známej adekvátnosti umeleckého obrazu realite.

Vnútorné zákonitosti umeleckého diela nie sú dedukovateľné z objektívnej skutočnosti v tom zmysle, že sú jej odrazom, ale treba ich vyvodzovať zo štúdia zaradenosti človeka do reality, zo vzťahov človeka ku skutočnosti a k sebe, z povahy ľudskej a spoločenskej praxe, z ľudských záujmov, sklonov a potrieb, inými slovami, zákonitosti umenia sú odrazom a destilátom antropologických zákoností.

Z toho vyplýva, že aj významové, sémantické vlastnosti umeleckého diela treba dedukovať z týchto antropologických daností. Jednotlivé zložky (znaky) umeleckého diela, ak aj sú odrazom a zobrazením určitých javov skutočnosti, nemajú základný estetický zmysel v tomto zobrazení (a to dokonca ani v portréte), ale v tom, že vyjadrujú určité zoskupenia ľudských potrieb, záujmov, poticotov, ideí, čiže sú spredmetnením človeka ako individuálneho tvorca i človeka ako druha.

Keby to tak nebolo, nemohla by existovať osobitná problematika tzv. vývinu v umení a neexistencia tzv. vývinu umenia. V modernej teórii umenia sa čím ďalej tým menej pochybuje o tom, že umenie sa nevyvíja stupňovite či lineárne ako napr. veda alebo technika; preto umenie novej doby nestojí vyššie ako umenie renesancie, stredoveku alebo antiky, ale najlepšie výsledky umenia novších epoch sa iba priradujú k najlepším vý-

sledkom umenia predošlých epoch. Tento jav, zdanivo popierajúci zákony dialektiky, negácie a vývinu, by bol nevysvetliteľný, keby neexistovala človečenská, antropologická povaha umenia, čiže keby umenie bolo iba poznávacím odrazom skutočnosti a nebolo by predovšetkým objektivizáciou, zhmotnením zložitej skladby samého človeka. Otázka pred umeleckým dielom teda neznie tak, čo v danom diele zodpovedá realite, ale tak, čo v ňom zodpovedá tým-ktorým zložkám, vrstvám, tendenciám a pod. v ľudskej individuálnej a druhovej existencii.

Tým sa, prirodzene, nemá popierať význam alebo užitočnosť teórie odrazu. Je však zrejmé, že v oblasti umenia môže mať len ohraničenú platnosť, a to v podstate na stránky a javy, na ktoré je adekvátnie uplatňovať gnozeologicke hľadiská a kritériá. Treba pamätať, že podstatná stránka umenia nie je gnozeologickej povahy a provenience. Umenie nevznikalo preto, aby v ňom človek fixoval nejaké poznanie. Vznikalo ako jedna z foriem životnej ľudskej praxe, a to tá forma, v ktorej človek materializoval svoj životný pocit, svoj vzťah k svetu a k sebe, na ktorej vyjadroval dosiahnutú a túženú mieru človečenskosti. Napäť medzi skutočnosťou a ideálom sa v umení nezhmotňuje v gnozeologickej, poznávacích súdoch (i keď často má túto podobu), ale predovšetkým vo formách esteticko-materiálneho, zmyslove naliehavého spredmetnenia. A keďže toto napäť ako výraz vnútornej ľudskej životnej dynamiky patrí k stálym vlastnostiam ľudskej povahy a životného pocitu, môže nám byť umenie minulosť intímne blízke a môžeme v ňom vidieť vrcholné výtvory človeka, uznávané za platné predobrazy aj pre životnú prax súčasného ľudstva.

Metodológia vied o umení, rámcove vzaté, sa doteraz vyvíjala v jednostrannej a, dá sa povedať, zväzujúcej závislosti od metodológie prírodných vied. Je však zrejmé, že nekritické zovšeobecňovanie scientisticko-gnozeologickej prístupov a kritérií, neodmysliteľných v prírodných vedách, malo a má pre umenovednú prácu veľa nežiadúcich dôsledkov. Najmä vtedy, ak sa umelecké dielo a iné umelecko-estetické javy považujú len za objekty na opis, analýzu a klasifikáciu, a nevidí sa

v nich špecifický charakter ich provenience a funkcie. Vedy o umení — ako vôbec všetky vedy — musia prehľbovať svoje poznávacie a hodnotiace nástroje, teda svoju metodiku, čo najviac smerom k povahе svojho predmetu. Len tak možno aj tu splniť priam abecednú požiadavku, aby metóda vedy zodpovedala danému predmetu, čiže aby mu bola adekvátna.

Azda ani na jednom odbore ľudskej činnosti sa tak vypuklo nečrtá dialektika menlivého a konštantného ako práve v umení: je to stále napäť medzi tendenciou k neopakovateľne jedinečnému a faktom čohosi nevyhnutne trváceho, bez čoho by nebolo vnútorné menlivej jednoty ľudských dejín a v ich rámci i dejín umenia. Každé umelecké dielo je tvorivým činom potiaľ, pokial je neopakovateľne nové v porovnaní s tradíciou, ale zároveň je umeleckým dielom potiaľ, pokial zodpovedá určitým všeobecným zákonitostiam, vyplývajúcim z totožnosti ľudského druha, a funkciám, ktoré umenie malo a má vo vzťahu k človeku. Až keď zaniknú antropologické konštanty, ku ktorým patrí aj identita pojmu umenie, zmenia sa aj najvšeobecnejšie zákonitosti umenia, čiže až odvety bude možné hovoriť o dejinách umenia len v kategóriach diskontinuity bez ohľadu na kategóriu kontinuity.

Dejiny umenia ako vedná disciplína si v priebehu svojej existencie vypracovali určité všeobecné, i špeciálne metodické postupy. Úlohou tejto štúdie bolo uvažovať o niektorých z najvšeobecnejších otázok dejín umenia ako vedy a ukázať, že dejiny umenia nemôžu ostat ľahostajne k ideoovo-teoretickým aspektom, ktoré sú dnes aktuálne vo filozofii a vede vôbec. Platí to aj pre dejiny umenia, ktoré sa hlásia k tézam dialektického a historického materializmu a stoja dnes pred úlohou podstatne prehľbiť svoj teoreticko-metodologický profil, nemálo poškodený praxou z obdobia dogmatizmu a vulgarizácie. I keď sa naše úvahy dotýkali skôr teórie našej vedy než jej konkrétnej metodiky, domnievam sa, že nie sú bezvýznamné ani pre každodennú výtvarno-teoretickú a umeleckohistorickú prácu, lebo smerovali k revidujúcemu poohľadu na podstatu umeleckého diela, teda na vlastný predmet bádateľskej práce v dejinách umenia

Poznámky

¹ Hovoríme o tzv. vedách spoločnosti a o človeku, pretože tieto pojmy nie sú všeobecne ustálené. U nás sa obidva tieto pojmy spravidla a nepresne zahrnujú pod širší a nie celkom jasný termín „spoločenské vedy“. Treba však mať na mysli, že tu existuje aj také používanie termínu „vedy o človeku“, podľa ktorého podelí spadajú aj tie biologické vedy a ich aplikácie — napr. lekárske vedy — ktoré sa venujú výskumu človeka. Tento úzus považujem za adekvátny, a možno v ňom vidieť ďalší nepriamy dôkaz, že je potrebné rozoznať medzi „spoločenským“ a „ľudským“.

² Nezvykle najmä tým, že prílastok „estetický“ akoby na prvé počutie neoznačoval predmet týchto vied, ale substantívum „veda“. Toto nedorozumenie však možno ľahko preklenúť, lebo podobný nezvyk sa pôvodne vyskytoval aj v súvise so slovnými spojeniami „historické vedy“, „právne vedy“ alebo hoci „pedagogické vedy“.

³ Porov. moju štúdiu *Estetické vzťahy ku skutočnosti*, Filozofický časopis ČSAV, 1960, č. 6, 901.

⁴ Nezabúdajme na vážnosť a mnohomýznamosť tohto termínu v dejinách, keď sem striedavo patrila aj aritmetika, rétorika a hortikultúra.

⁵ Hans Sedlmayr, *Kunst und Wahrheit*, Rowohlt Hamburg 1958; Ernst Heidrich, *Beiträge zur Geschichte und Methode der Kunstgeschichte*, 1917.

⁶ Arnold Hauser, *Philosophie der Kunstgeschichte*, München 1958, 279—280.

⁷ Tamže, 293.

⁸ Odvoláva sa na niektoré uznanlivé výroky. Napr. Nicolai Brunov r. 1932 nazval štrukturálnu analýzu hlavnou metódou výskumu umenia a Roberto Salvini r. 1936 označil túto metódu za par excellence umeleckohistorickú. Porov. Hans Sedlmayr, *Kunst und Wahrheit*, Hamburg 1958, 197—198. Pokusom o maximálne systematickú metodiku opisu výtvarného diela je kniha René Bergera, *Die Sprache der Bilder. Malerei erleben und verstehen*. Prel. W. M. Lüsberg. Verlag M. du Mont Schanberg, Köln 1960.

⁹ Strukturálna analýza v tomto poňatí má však popri svojich nepochybne silných stránkach (bezprostrednosť a hĺbkosť kontaktu s materiálom) aj svoje obmedzenia: kozmos jediného diela predsa len nie je kozmom umenia ako celku, preto aj séria akokoľvek dobrých štrukturálnych analýz jednotlivých diel dáva dohromady len mozaikovú zmes a nemôže zbaviť historika umenia povin-

nosti zmocňovať sa logiky celkového vývinového procesu umenia.

¹⁰ Nieckedy sa toto delenie podceňuje ako zbytočné, hoci sama prax v odbore ukazuje, že je zmysluplné a potrebné. Na druhej strane však existujú škodlivé tendencie považovať vztah medzi týmito poddisciplínami za príliš volný, ako keby medzi nimi bolo iba spojivo základného odborného vzdelania. V dôsledku toho sa stáva, že teória umenia sa mení na špekuláciu nezakotvenú v konkrétnom materiáli, výtvarná historiografia sa zužuje na registrujúci opis a detailné znalectvo bez ujasnených filozoficko-metodologických princípov a často s odporm proti teoretickému zovšeobecňovaniu, a napokon výtvarná kritika sa redukuje na žurnalizmus alebo na propagandu jednostranných smerových programov, lebo jej chýba pochopenie zákonov vývinu a povahy umenia v dejinách. Naproti tomu v optimálnych prípadoch sa tieto pracovné aplikácie úzko prelínajú a striedajú, čím každá z nich len získava.

¹¹ *Problém spredmetnenia a moderné umenie*, Estetika 1965, č. 2.

¹² Okrajove a nepriamo, ale logicky spadá do sféry výtvarných umení aj tvorba foriem, ktoré človek realizuje svojím vlastným telom; spravidla to však býva za spoluúčasti iných umeleckých druhov, preto z toho vznikajú umenia syntetické.

¹³ Vezmieme priklad súčasnej ikonológie, ktorá je metodou analýzy „tretej“ významovej vrstvy umeleckých diel. Pri všetkej úcte k úsiliu ikonológov sa mi zdá, že ich práce neraz príliš inklinujú k špekulatívnosti v interpretovaní „skrytých“ významov (jednostranným aplikovaním kozinologicko-astrologických hľadísk). Ich odhalovanie by stalo na pevnejšej pôde, keby bol programovojšie rozpracovaný vzťah vied o umení k vedám o človeku, čiže keby vedy o umení cielavedomejšie a poučenejšie používali najmä širokú škálu poznatkov antropologických vied ako klúč ku komplexnej analýze pôvodu, významov a funkcií umeleckých diel. Z tohto aspektu nadobúda nový prízvuk aj problém vzťahu človek — vesmír.

¹⁴ Súhlasím tu so Sedlmayrom, ktorý konštatuje: „Pravá exaktnosť je len tá, ktorá zodpovedá každému osobitnému predmetu bádania podľa jeho podstaty.“ *Kunst und Wahrheit*, Hamburg 1958, 187.

¹⁵ Porov. diskusiu o metodologickej otázke spoločenských vied. *Otzáky marxistickej filozofie*, XX (1965), č. 4.

Das Wesen der Kunstgeschichte als Wissenschaft

So wie eine jede Wissenschaft, stellt sich auch die Kunsthistorie (worunter wir hier die Theorie und Geschichte der Kunst verstehen) von Zeit zu Zeit die Grundfrage über ihren eigenen Gegenstand und Methode. Die genannte Studie setzt sich zum Ziel, auf breiter Ebene die Beziehungen zwischen der Kunstgeschichte und der Kunsthistorie, weiters zwischen der Kunsthistorie und den Wissenschaften vom Menschen, und letzten Endes zwischen den Wissenschaften vom Menschen und den anderen Wissenschaften, zu erforschen. Die Beantwortung dieser Frage ist eine wichtige Voraussetzung für das „Selbstbewusstsein“ unseres Wissenschaftsbereichs, nämlich das der Kunstgeschichte — und in unserem Fall einer Kunstgeschichte, die sich auf den dialektischen und historischen Materialismus orientiert.

Die Methodologie der Kunsthistorien, nachdem sie sich vom Ballast spekulativ-idealistischer Methoden befreit hat, begann sich dem Wesen nach unabhängig von der Methodologie der Naturwissenschaften zu entwickeln. Doch ist es klar, dass die unkritische Verallgemeinerung szientisch-gnoseologischer Methoden, ohne welche die Naturwissenschaften undenkbar erscheinen, unerwünschte Auswirkungen auf die Kunsthistorie hatten und noch haben. Von einem solchen Standpunkt ausgehend, betrachtet man Kunstdenkmäler und andere kunst-ästhetische Erscheinungen bloss als Objekte, die beschrieben, analysiert und klassifiziert werden, doch sieht man kaum den spezifischen Charakter ihrer menschlichen und gesellschaftlichen Provenienz und Funktion. Die Kunsthistorie — sowie auch die anderen Wissenschaften — sollten ihre Erkenntnismethodik und Wertungskriterien viel mehr in Richtung zum Wesen ihres Gegenstandes vertiefen. Denn nur eine solche Methode der Wissenschaft kann als adäquat angesehen werden, welche ihrem Gegenstand am weitgehendsten entspricht.

Zur spezifischen Eigenart und zum Objekt der Kunstgeschichte gehört, dass ein Kunstdenkmal die Vergegenständlichung der Wesensart des Menschen ist. Die innere Gesetzmäßigkeit eines Kunstdenkmales kann daher nicht aus der

Gesetzmäßigkeit der Realität gefolgert werden, selbst wenn es diese nachbildet oder wiederspiegelt, sondern sie muss aus der Einordnung des Menschen in die Wirklichkeit und zu sich selbst, gefolgert werden, sowie auch aus dem Wesen der menschlichen und gesellschaftlichen Praxis, den menschlichen Interessen, Neigungen und Bedürfnissen. Daraus ergibt sich, dass Bedeutungen und semantische Eigenschaften eines Kunstdenkmales aus dem Komplex der antropologischen Gegebenheiten deduziert werden müssen. Die einzelnen Faktoren eines Kunstdenkmales, auch wenn es um die Darstellung bestimmter Erscheinungen der Wirklichkeit geht, haben ihren wesentlichen, ästhetischen Sinn darin, dass sie eine gewisse Gruppierung menschlicher Bedürfnisse, Interessen, Gefühle und Ideen, dass sie also eine Objektivisierung des Menschen als Individuum und Gattung vorstellen.

In der Studie werden die typischsten Theorien der Kunstgeschichte kommentiert. Ziel dieser Forschung war, auf die Unfruchtbarkeit eines jeden methodologischen Purismus hinzuweisen und auf eine jede Theorie, welche die schwierige Problematik des Kunstdenkmales und auch der Kunsthistorie nur auf gewisse Komponente oder Faktoren reduziert will. Einzelne methodologische Konzeptionen haben in der Kunsthistorie nur relative Gültigkeit, obwohl die meisten von ihnen sich ein Anrecht auf universale Gültigkeit machen. Daraus ergibt sich logischerweise, dass bei der Methodologie der Kunsthistorie unumgänglich eine Zusammenarbeit und Koordinierung aller jener Methoden notwendig sind, die sich bei der Erfassung jedwelcher, wenn auch nur einzelner Eigenschaften oder Gesetzmäßigkeiten in der Kunst oder ihrer Geschichte als fruchtbar erwiesen haben. In der Kunsthistorie sollte man einen synthetisierenden und innerlich differenzierten Grundriss anstreben, da doch diese Wissenschaft das Kunstdenkmal als eine äußerst komplizierte Struktur, vom Menschen und der Gesellschaft geschaffen, zum Gegenstand hat.

Diese Kompliziertheit kann kein einseitiges, noch engbegrenztes und reduziertes methodisches Modell erfassen.

Súčasné francúzske maliarstvo v Bratislave

LADISLAV SAUČIN

I

Výstava „Súčasné francúzske maliari“, usporiadana v Bratislave vo februári až marci 1966, bola zriedkavou príležitosťou, poskytujúcou možnosť súhrnného pohľadu na francúzske maliarstvo druhej tretiny nášho storočia. Stimulom nášho osobitného záujmu o toto podujatie bola jednak skutočnosť, že predmetom výstavy bolo umelecké obdobie, ktorého plynulé poznanie bolo nám v dôsledku historického vývoja veľmi sfrazené a obmedzené, a jednak skutočnosť, že naša umelecká kultúra mala k francúzskemu umeniu a umeleckému prostrediu už oddávna relácie, ktoré sú — i pritom, že ich ešte nikto nebilancoval — hlboké a trvalé.

Sled týchto vzťahov siaha iste ďaleko do minulosti, no určitú pravidelnosť nadobúda až od 1840-tych rokov, keď vo Francúzsku a najmä v Paríži pobývajú či už študijné alebo pracovne viacerí umelci zo Slovenska (Imrich Emanuel Roth, Karol Herbstroffer a ī.), pričom sa najmä pobyt Bratislavčana Herbstrofferu pretiahol od roku 1847 do roku 1869. Parížske školenie (u slávneho Davida) mal však už pred Herbstrofferom neskôr portretista klasikov slovenskej literatúry J. Hollého a J. Kollára, maliar nemeckého pôvodu F. Lieder, ktorý sa roku 1830 usadil v Trnave a potom v Bratislave. Francúzske vzťahy k Slovensku sa pritom obmedzujú iba na dva umelecky hodnotné úryvky, a to v osobe romantického maliara Ľudovítových kostýmov Th. Valeria, ako aj litografa a divadelného maliara J. Bouleta, ktorý bol istý čas zamestnaný v Bratislave.

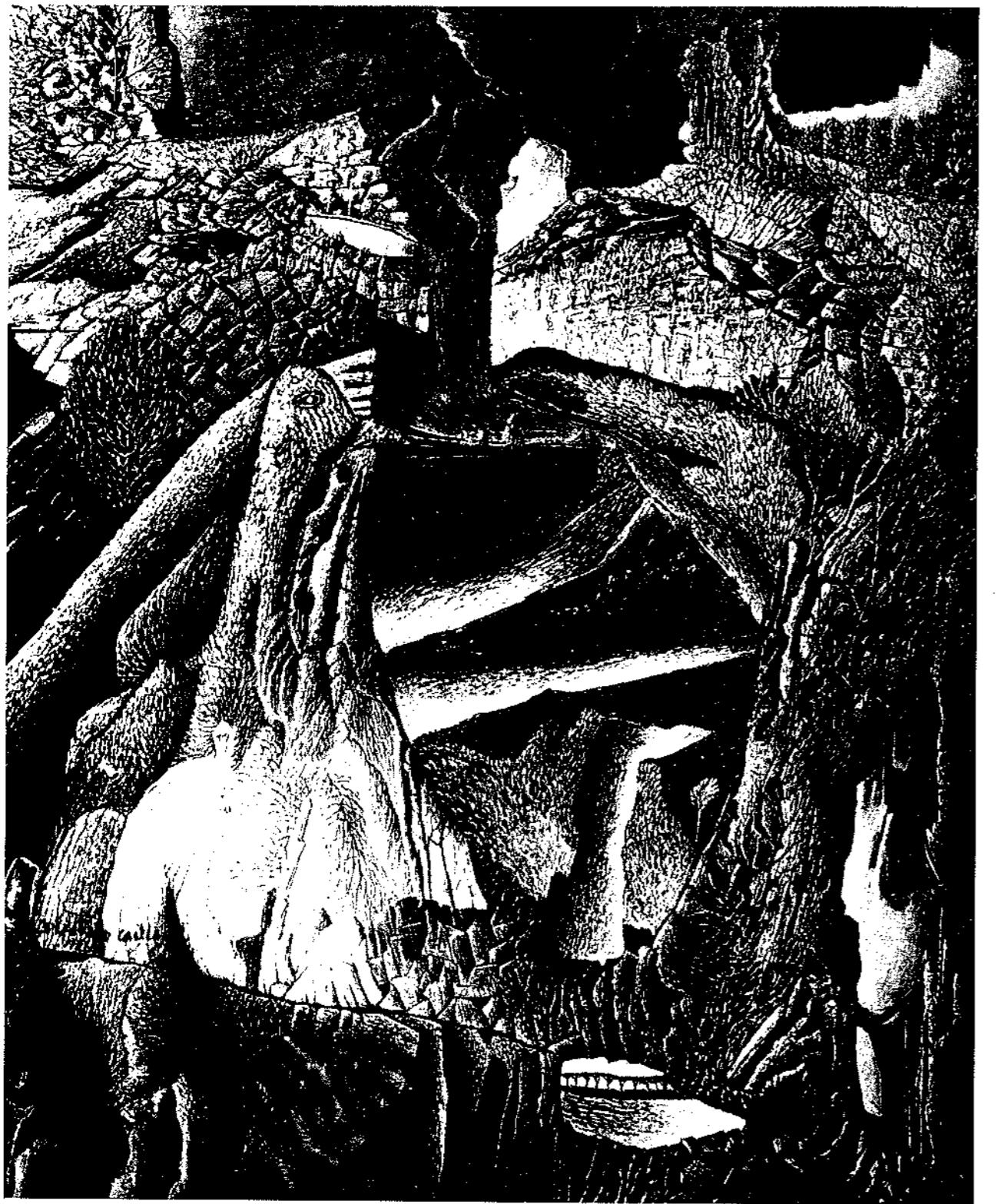
Nová vlna prílivu umelcov zo Slovenska najmä na parížsku École des Beaux-Arts prišla potom od druhej polovice 1850-tych rokov, keď v Paríži študujú a súčasti aj pracovne pôsobia Košičania

F. Klimkovič, E. Dobý a najmä L. Horovitz (posledne menovaný v rokoch 1859—1870), ako aj Čadčan J. Frankl, ktorý v prvej polovici 1860-tych rokov v Paríži maluje a na peštiansku výstavu posielal akvarelovaný historický obraz, predstavujúci bájneho slovenského pevca Záboja.

Priam krstiteľské miesto zaujíma Francúzsko v tvorbe krajinára a figuralistu L. Mednyánskeho, ktorý sa po krátkom parížskom štúdiu (1873) stal čoskoro účastníkom maliarskeho ruchu v Barbizone a ktorý mal roku 1897 v Paríži aj súbornú výstavu ako prvý umelec pôvodom zo Slovenska.

Počet výtvarníkov pochádzajúcich zo Slovenska a študujúcich v Paríži značne vzrástol na prelome minulého a začiatku nášho storočia, keď sa dovršenie umeleckých štúdií v Paríži stáva temer módou. Je zaujímavé, že väčšina týchto maliarov a sochárov už neštuduje na oficiálnej parížskej akadémii, ako to bolo dovtedy, ale na školách súkromných, alebo — ako sa vtedy hovorilo — slobodných, najmä na známej Académie Julian (E. Ballo, F. Katona-Kleinberger, A. Boruth, E. Halász-Hradil, V. Bánsághi, R. Kühmayer a ī.). Na samom konci tohto obdobia sa do Paríža dostal aj M. Schurmann, ktorý potom do konca 1920-tych rokov žil striedavo na Slovensku a v Paríži, kde bol ženou viazaný aj rodinou. Umelecké vzťahy Francúzov k Slovensku nezaznamenávajú pritom temer žiadnu položku. Výzva, ktorú po návštive Slovenska na konci 19. storočia francúzskym maliarom adresoval spisovateľ Jules Verne, ostala bez odozvy.

Obdobie medzi dvoma svetovými vojnami znamená pravý rozkvet vzťahov teraz už definitívne sa konštituujúceho slovenského umenia k umeniu francúzskemu. Významná je najmä skutočnosť,



A. Caillaud, *Bosporská cesta*, 1965.

že československé a sčasti aj francúzske štátne a iné štipendiá umožňujú celému radu významných slovenských umelcov študijný pobyt v Paríži (J. Alexy, K. Sokol, F. Reichentál, C. Majerník, J. Želibský, J. Kostka, J. Lörincz, J. Szabó, L. Čemický a ī.). Pritom sa ešte v dvadsiatych rokoch v Bourdellovom ateliéri pripravoval sochár J. Bártfay. V Paríži sa zdokonaloval aj maliar I. Weiner-Král, ktorý tam potom prežil aj roky vojny, ba aj prvé roky po oslobodení. Vo Francúzsku študoval a sprvu aj pôsobil na Slovensku naturalizovaný maliar rusko-gréckeho pôvodu A. Akidos. Po pomerne intenzívnom pôsobení v Bratislave a v Košiciach sa do Paríža vystahoval aj český maliar F. Foltýn, ktorý sa neskôr stal členom avantgardného parížskeho umeleckého združenia Abstraction-Création. Taktiež v Paríži sa školila významná slovenská maliarka Ester Šimerová-Martinčeková (1927–1932) a niekoľko rokov tam pôsobil maliar a kresliar Štefan Bednár (1934–1936), ktorý mal aj samostatnú výstavu v parížskej Galérie Carmine. Ani mnohí z ostatných slovenských umelcov, ktorí sa nedostali na priame štúdiá do Paríža, neuspokojili sa s poznáním francúzskej výtvarnej kultúry, ako ho v pomerne širokej miere sprostredkúvala Praha, ale usilovali sa ju poznáť aj z autopsie na základe študijných návštev Paríža i ostatného Francúzska. Isteže to nie je náhoda, že medzi umelcami tejto kategórie boli aj zakladateľské postavy moderného slovenského umenia M. Benka, M. Galanda, M. Bazovský, E. Fulla, Z. Palugyay a ī.

V sledovanom období sa spomedzi umelcov slovenského pôvodu vo Francúzsku natrvalo osadili a naturalizovali fotograf-výtvarník F. Kollár a maliar Z. Truska. Z francúzskej strany na Slovensku tematicky koristilo niekoľko menej významných parížskych maliarov a najmä maliarok; je zaujímavé, že bola medzi nimi i manželka sovietskeho spisovateľa I. Erengurga Lubov Kozinceva, ktorá svoje plátna, namaľované na Slovensku, vystavila na viacerých výstavách v Paríži, kde bola v tých rokoch so svojím mužom natrvalo usadená.

Tento pre naše umenie plodný ruch bol však druhou svetovou vojnou, ale aj udalostami, ktoré jej predchádzali, náhle prerušený, ale po našom oslobodení roku 1945 bol znova nadviazaný štipendiujúcimi i inými študijnými pobytmi (V. Chmel, V. Hložník, J. Šturdík a ī.), ako aj súkromnými zájazdmi mnohých slovenských umelcov. Na štúdiá do Paríža odišla vtedy i maliarka M. Kolesáro-

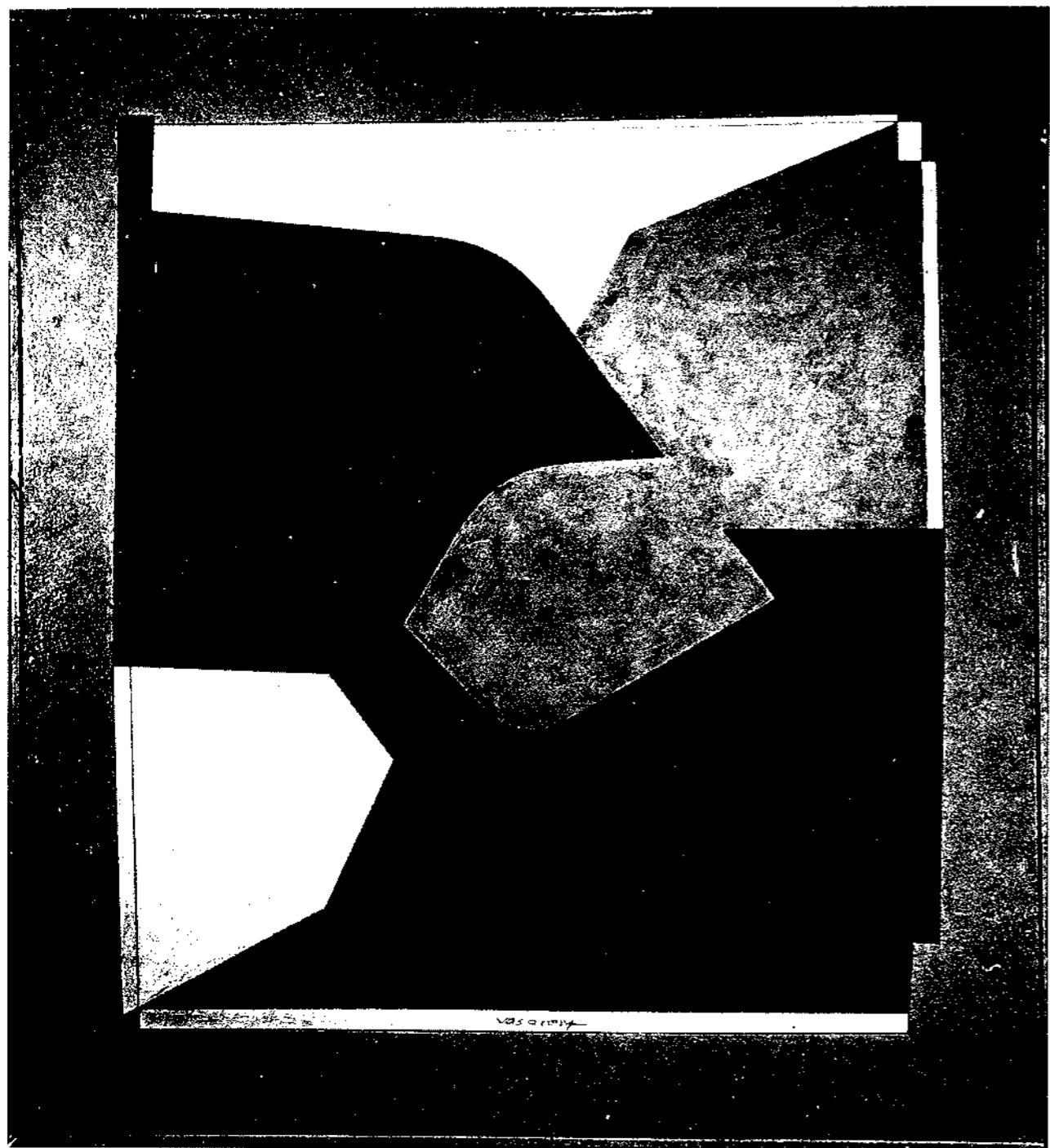
vá, ktorá sa tam po vydaji za francúzskeho maliara J. Dewasna usadila natrvalo. Výrazom obnovujúcich sa vzťahov bol aj pobyt vo Francúzsku naturalizovaného maliara českého pôvodu Josefa Šímu¹ na Slovensku (1947), ako aj bratislavský pobyt a po sebe nasledujúce výstavy dvoch dnes už mŕtvyx parížskych umelcov španielskeho pôvodu Honoria Gareci Condoya (1947–1948) a Oscara Domingueza (1948).

Záverom k tomuto prehľadnému náčrtu možno teda dodat, že naša umelecká kultúra, a v nej najviac maliarstvo, malo najmä od polovice 19. storočia k francúzskemu výtvarníctvu i priamo umeleckému prostrediu pravidelne relácie. Tie sa potom vystupňovali a stali sa smerodajnými pre vyformovanie umeleckého profilu nielen takých zakladateľských postáv moderného slovenského maliarstva, ako sú najmä Galanda, Fulla, Bazovský a ī., ale aj pre tzv. generáciu 1909 i nasledujúce pokolenie druhej svetovej vojny, pre ktoré však tento vzťah ostal v dôsledku vojnovej izolácie skôr akýmsi retardovaným ideálom.² Opisaná nadváznosť, poľutovania hodným spôsobom opäťovne prerušená po roku 1948, v posledných rokoch sa rehabilituje, pravda, teraz už v celkom nových podmienkach a s celkom iným dosahom a významom.

II

Expozícia, ktorá je podnetom našich glos, bola dotovaná približne osemdesiatimi obrazmi zväčša veľkých formátov od takmer päťdesiatich autorov a mala oficiálny ráz, podčiarknutý menami česko-slovenských i francúzskych ministrov v čestnom výbere výstavy. Ako oficiálna záležitosť, mala všetky prednosti, ale zaiste aj nedostatky výstavných kolekcii, zostavovaných podľa noriem oficjality. Zodpovedal tomu aj koncept výstavy, opretý iba o hodnoty viaenásobne preverené.

Cieľom podujatia bolo ukázať tvorbu jednako tých maliarov francúzskej tradície, čo nastúpili po Matissovi, Braquovi, Picassovi atď. a sú legítimnými pokračovateľmi ich umenia, a jednak tých, čo nasledujú po nich. Čiže — použijúc u nás bežnú terminológiu — usporiadatelia nám naser vírovali už vykvasenú tvorbu staršej a strednej generácie súčasných žijúcich francúzskych mali-



V. Vasarely, *Poprad*, 1952--1954.

rov, no už nie ukážky z tvorby mladého, a tobôž nie iba práve sa hlásiaceho pokolenia.

Na uvedených základoch bola odmietnutá čo aj nepriama kodifikácia viacerých prúdov moderného západného umenia, napr. tzv. vizuálny objekt, absurdný realizmus, pop-art, op-art a iné orientácie, resp. dobové aktuality. André Lejard, zo-stavovateľ kolekcie, píše o tom v úvodnom texte katalógu výstavy:³

„Zámerne sme vynechali takých, čo sa vo svojej nemohúcnosti prispôsobovali tej-ktorej móde: neonaturalizmu, pop-artu a podobným mýtvo naro-deným hnutiam. Vykrikovanie a besnenie nemôže nadlho nikoho oklamáť. A. Lhote to povedal výstižne: Len čo môže ktokoľvek robiť čokolvek, je s umením amen. No nie je cieľom niektorých zo súčasných „výtvarníkov“ akurát takýto zmar, takéto popretie umenia? Takí nás však nezaují-majú. Majú sice plné právo hľadať inšpiráciu na smetisku, ale my máme zase právo ignorovať ich.“

Tieto slová vnímame nielen ako vysvetlenie koncepcie výstavy, ale aj ako polemiku parížskej školy maliarskej najmä so školou newyorskou,

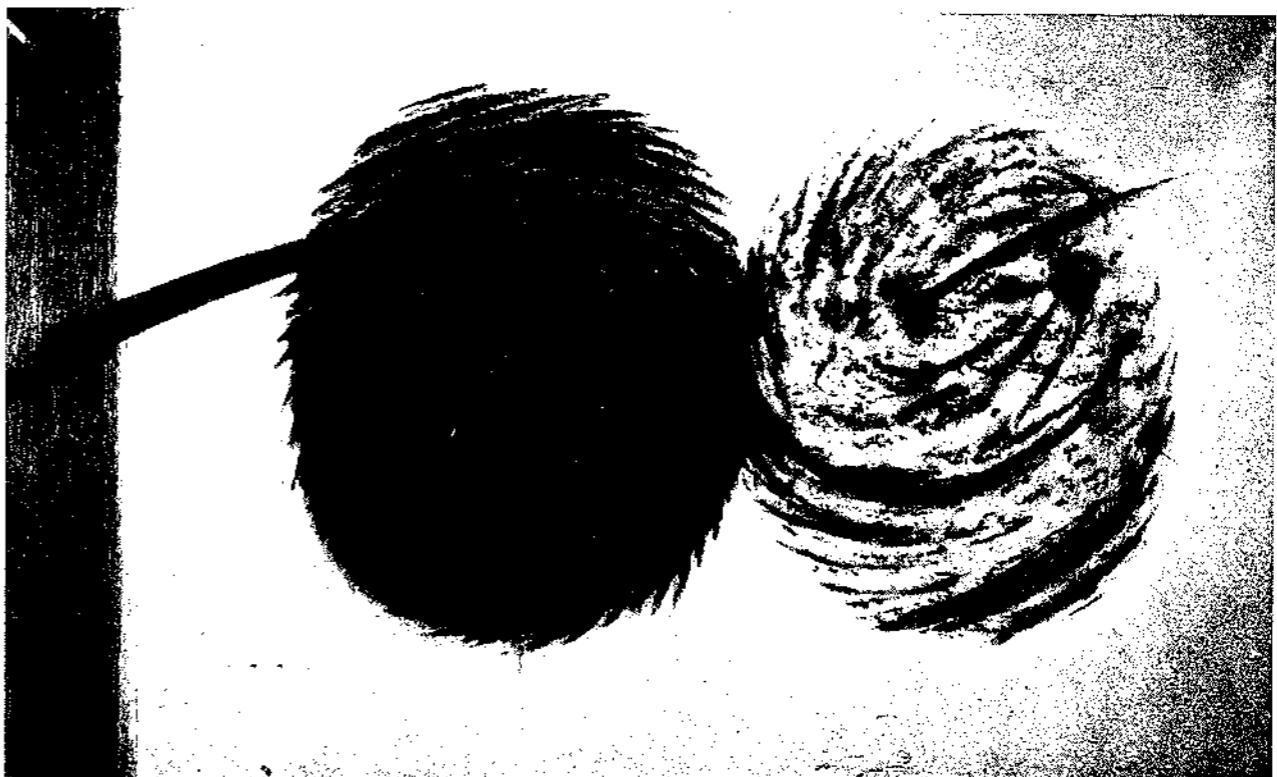
ktorá je neobyčajne ambiciozna a ktorá je v mo-dernom umení v skutočnosti prototypom určitej výstrednosti, ba niekedy aj kŕcovitosti a z toho plynúcej dýchavičnosti.

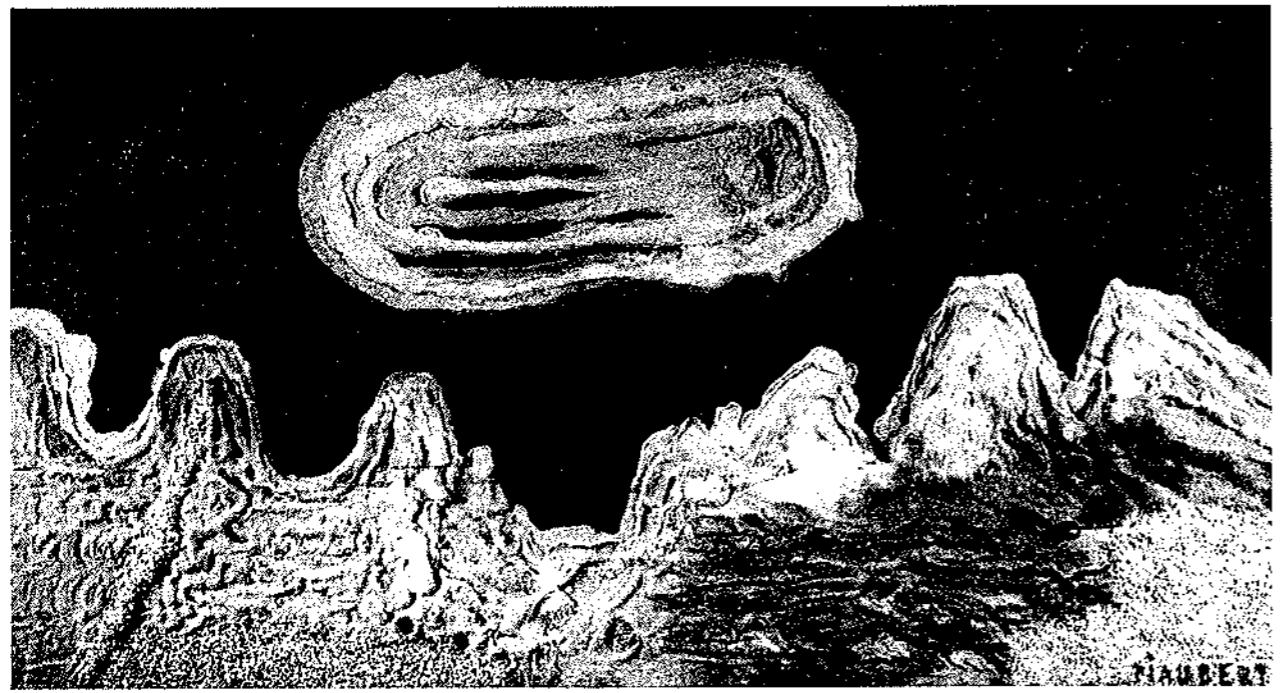
Ak teraz necháme bokom otázku, či francúzsku maliarsku tradíciu na strane jednej a úhrn ten-dencií posledných rokov na strane druhej možno alebo nemožno stavať do protikladu⁴, a radšej sa pýtame, čo priniesla recenzovaná výstava z nášho hľadiska prvoradého, odpoveď je pomerne jedno-značná: abstraktné umenie. V takom širokom rozpá-tí a platnosti neboli ešte totiž abstraktný maliarsky prejav u nás predvedený. Práve preto využívame núkajúcu sa príležitosť a pristavujeme sa pri najzákladnejších pojmoch súvisiacich s touto prob-lematikou.

III

Schopnosť abstrahovania je človeku vlastná a má svoju oprávnenosť nielen v poznani vedeckom, t. j. pojmovom (bez abstrakcie by nebolo pojmu), ale aj v praxi umeleckej. Abstrakcia je určitá

J. Piaubert, *Adam a Eva*, 1955.





J. Piaubert, *Metachronizmus*, 1965.

myšlienková operácia, v podstate gnozeologická, ktorá záleží v tom, že sa umelec nezastaví na zmyslovom odraze skutočnosti, ale práve cestou abstrakcie hľadá určité všeobsiahlejšie zákonitosti.⁵ Už impresionizmus, tým že rozpúšťal predmety vo farebných škvrnách, bol určitou abstrakciou, podobne ako v inom zmysle sú taktiež abstrakciou rôzne smery expresívne, kubisticko-konštruktívne a ī. Všetky tieto smery, každý osve i vo svojom úhrne, priam predpracovali terajšie formy úplnej abstrakcie.

Ak máme na mysli umělecký obraz vytažený abstrakciou, vidíme, že jeho charakteristickou vlastnosťou je, že sa viac alebo menej odlišuje od svojho modelu, ba v konečných dôsledkoch, napr. radikálnej eskaláciou od odrazu a obrazu vlastností videného sveta sa na svoj model už ani nemusí ponášať, vzdiali sa mu a začne žiť autonómnym životom. Približujúc sa k pravde, vzdali sme sa od skutočnosti — povedal s vtipným nadsadením nedávno zosnulý poľský aforista J. S. Lec. Slovom, týmto spôsobom sa realizuje kvalitatívny skok, ktorý robí z istého hľadiska pochybným samu správnosť termínu „abstraktný prejav“; ten by sme totiž mali mať rezervovaný

iba pre to, čo vzniká prehlbovaním abstrakcie pri poznávaní reality, teda pri abstrahovaní zo zmyslovej podoby, rátajúc do toho, pravda, aj to, čo je mimo oblasti viditeľnej skutočnosti.

Ak sa však pozrieme na celú rozlohu toho, čo sa označuje za abstraktné, vidíme, že sa sem zahrnuje aj tvorba, ktorá sa zrodila tak, že sa výtvarník zriekol výraziva, daného akoukoľvek podobnosťou so skutočnosťou, a že narába niečím, čo už vlastne nemá nič spoločného s disponibilným svetom vecí, prírody a civilizácie. Ludový žart hovorí, že umelci tohto druhu sú pyšní na svoju originalitu a tešia sa, keď ľudia hovoria o ich dielach: Nepodobá sa to ničomu! — Je to formový útvar, ktorý sa neinspiruje prirodzenou realitou, a teda vlastne ani nie je výsledkom abstrakcie v pravom slova zmysle, ale projektom akejsi novej, pomyselnej reality. Dalo by sa tiež povedať, že je to pokus o vyskočenie zo sveta, resp. pokus o utvorenie sveta pre seba, o nastolenie akéhosi autonómneho vesmíru s vlastnými zákonmi.

Pojem abstraktného prejavu sa nám teda z noetickejho hľadiska javí v značení podvojnom, pričom program, ktorý by chcel figuratívny prejav z maliarstva a sochárstva, teda zo zobrazujúcich umení,

vylúčiť a vnútiť im jednostrannú úlohu abstrakcie v tom druhom analyzovanom význame, nazývame abstrakcionizmom. Je to, podľa nášho presvedčenia, program vo svojej podstate utopický a nastalo neudržateľný.

Dejiny umenia učia, že predmetný prejav bol v priebehu celého svojho dejinného vývoja spre-vádzaný prejavom nepredmetným, abstraktným, ako svojím prirodzeným antípódom, majúcim svoju funkciu dekoratívnu, prípadne magickú, t. j. vyslovene iracionálnu. Funkčnosť abstraktného prejavu nemožno pritom ani dnes obmedziť iba na sféru umenia užitého, pretože — ako sa aj najnovším vývojom ukazuje — abstraktný maliarsky prejav môže mať sémantické vlastnosti nielen zdobné, ale aj všeobecno-estetické a môže vzbudzovať reakcie nielen na rovine esteticko-pocitovej, ale aj na rovine intelektnej, reakcie podobné napr. výrazovej sústave hudby. Tolkoto zo strany jednej, kým z druhej ihned dokladáme, že dnešné výtvarné poňatie skutočnosti nemôže nebrať zreteľ ani na naše nové poznatky a predstavy o svete a o živote. Realita, ktorú máme vďaka mikro-

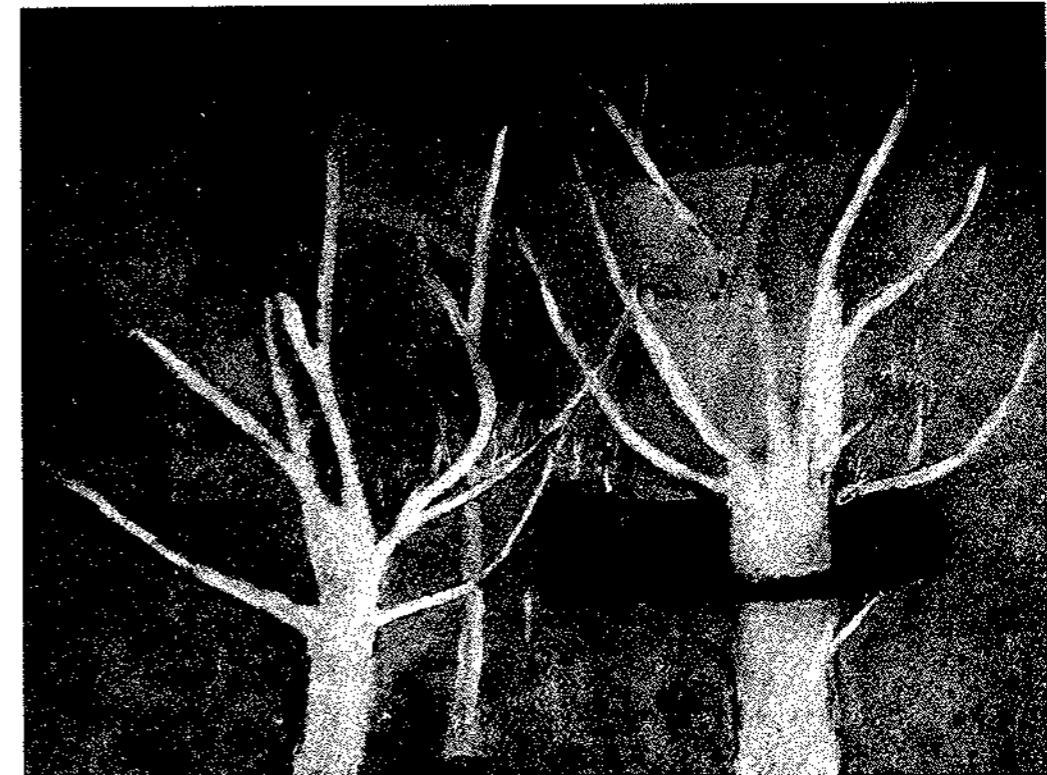
fyzike, vesmírnym letom atď. k dispozícii, je totiž čoraz širšia, diferencovanejšia a odľažitejšia. A kto by to chcel popierať, že to všetko neovplyvňuje medziiným aj naše estetické vzťahy ku skutočnosti!

IV

Samozrejme, výstava nebola dotovaná iba abstraktnými prejavmi. Mala i svoju menej problematickú časť (veru, to čo sa ešte včera označovalo za abstraktné, javí sa dnes často iba ako vizuálna konvencia!) v ukázkach tvorby, opretej o dnes už do značnej miery konvenčné, pretože dostatočne frekventované, ba až ošúchané formové a výrazové spôsoby. Manifestovala sa tým jednak polarita vývoja večným napäťom trendu konkretizujúceho a abstrahujúceho, jednak skutočnosť, že sám abstrakcionizmus vyrástol na starých základoch, ktoré v mnohých svojich terajších prúdoch a podobách do väčzej či menšej miery skutočne odráža.

Výraznou zložkou tejto časti výstavy bola pomerne početná kolekcia diel surrealistickej. V nej

P. Tal Coat, *Stromy*, Okolo 1950.





L. Coutaud, *Kreslo z Nîmes*, 1964.

sa vynímali najmä dve plátna Luciena Coutauda (*1904), ortodoxného majstra veristického surrealizmu. Coutaud sa vyjadruje manieristicky presnou, no súčasne pôvabne mäkkou technikou, ktorou inscenuje (vidieť, že bol pôvodne scénografom!) rozumu sa priečiace snovo-absurdné výjavy, znateľne poznáčené erotizmom (Pláž koňa červenej farby, 1955; Kreslo z Nîmes, 1964). Aristide Caillaud (*1902) svoju nadreálnu imagináciu kombinuje so zámerou naivitou úzkostlivého, drobno-malebného prednesu nedelňých maliarov, pričom sa vybíja najmä akýmsi schizoidne psychotickým pokrývaním vecí chlapkami a žilkami. Farebným riešením svojich obrazov pripomína slávnu autodidaktku Séraphine de Senlis (1864–1934). Výrazným predstaviteľom surrealizmu sa stal fantomatický vizionár Félix Labisse (*1905). Jeho plátna, maľované vyslovene suchou akríbiou, predstavujú údesne vyprahnuté krajiny, nad ktorými plávajú a rotujú neslýchané viacstopé chuchvalcovité zauzleniny a mesiačikovito končisté útvary (Evangelidi; Lov, obidva 1960). Ide o strach a odpor vzbudzujúce blúznenie veristikovaným gestovým

výrazom, ktorým sa toto umenie vracia až k symbolizmu. Istú spriaznenosť so surrealizmom naznačuje svojím dielom Stromy aj Pierre Tal-Coat (*1905). Tento majster je však v posledných rokoch známy skôr lyrickými imagináciami, ktorých autonómia presahuje medze zobrazujúcich predstáv a ktoré sú skôr jemne nadýchnutou kaligrafiou leteckej dymovnice, kaligrafiou, ktorá sa rozplýva do stratena v jasnom, mäkkom priestore impresívneho rodu.

Popri surrealizme sme v tomto oddelení výstavy videli aj rad diel inej názorovej orientácie. Viacerí autori, ako napr. Bernard Dufour (*1922), uviedli sa ako vyznavači luminizmu (Kanec a kavka, 1963; Akt — biely bod, 1964) alebo neoimpressionizmu. Tak napr. k ideálom, stelesňujúcim smäd po svetle a farbe, zo zvláštneho aspektu sa priblížil najmä Victor Maréchal (*1879) svojím Modrým údolím (1963), maľovaným sústavou takmer geometrizovaných škvŕn akoby transparentnej farebnosti na bielom podklade. Na druhej strane zas optickým prejímaním povrchu a súčasnou sumárnou modeláciou tvaru pomocou testovito hut-

nej farebnej hmoty sa kdesi na prieseňníku nabízmu, neoimpresionizmu a fauvizmu ocitol Cottavoza (* 1922) (Akt medzi pomarančovníkmi; Podobizeň umelcovej matky, obidva 1964).

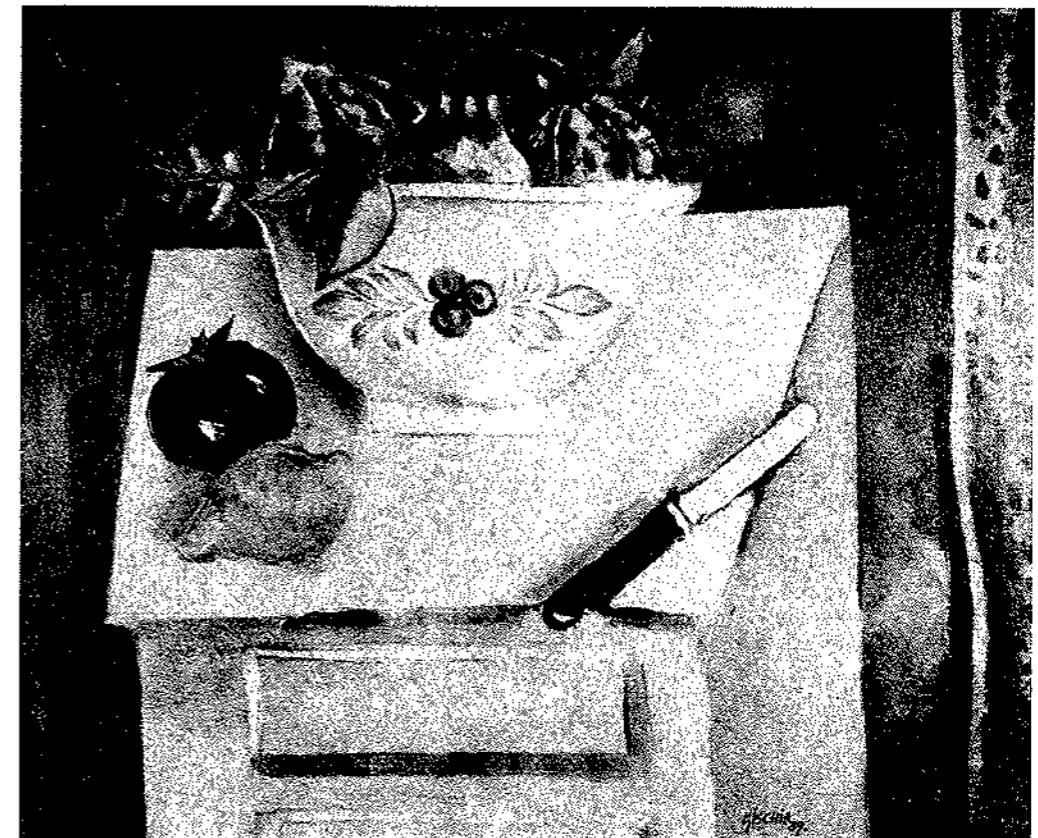
O Charlesovi Lapicquovi (*1898) je známe, že ho na dlhší čas ovládla snaha vyrovnať sa s podnetmi nefiguratívneho prejavu, ale že sa potom od abstrakcionizmu odklonil a vrátil sa k figuratívnemu maliarstvu s rodovým znakom duffyovského fauvizmu; svoje obrazy stavia na výrazne ladených farebných fahoch, najmä na trochu uvolnenej obrysovej čiare (Mesto, 1942; Lov na tigra). Podobný zlom zaznamenalo aj dielo Jeana Lombarda (*1895). Ako jemný fauvista bol registrovaný aj Léon Gischia (*1903)⁶ dvoma tiehučkými zátišiami (Sasanky, 1938; Zátišie s misou na ovocie, 1939). Po vojne však Gischia prešiel na pozície abstrakcionizmu.

Najfauvistickejším dielom expozície bol variobraz Opretá žena a Zátišie s ovocím (1944) od niekdajšieho Picassoovho spolupracovníka z Val-

lauris Edouarda Pignona (*1905), ktorý toto svoje dielo koncipoval v duchu matissovským lahodných chromatických akordov v ploche. Niekdajšie obdobné úsilie nášho E. Nevana sa nám tu vybavovalo takmer automaticky. Pignon (ktorý bol do roku 1927 baníkom) sa svojou ďalšou prácou (Potápači, 1965) predstavil ako skôr skicujúci a impulzívne písuci maliar, ktorý svoj figuratívny výraz prevtieľuje do zdánlive abstraktných foriem; v choreografii prúdiacich, vírivých a rovnováhu hľadajúcich procesov vodného živlu hľadá a nachádza výraz pre nové dimenzie svojej osobnej senzibility.

Prirodzene, viacerí zo zastúpených umelcov spájajú tendencie fauvistické s kubistickými. Najvýraznejším z nich je François Desnoyer (*1894), ktorý obľubuje robustné formy rovnako ako svetlo a slnce (Mlyn v Malicorne). Kubisticky ostrú analýzu tvaru sme potom videli u Daniely Perréovej, ale najmä u Andrého Beaudina (*1895), ktorého Vodopád (1941) je taký blízky niektorým Gudernovým uhlokresbovým konštrukciám a expresiám.

L. Gischia, *Zátišie s misou na ovocie*, 1939.



Beaudinovo ďalšie plátno Zem (1947) sa svojimi „príkrymi rohmi kubistických hrán“ (Novomeský) až prekvapivo asociouje s Galandovou sériou Zbojníkov z čias okolo roku 1932.

Na stenách výstavy figuroval ešte, samozrejme, rad ďalších autorov rozličných názorových variet, ktorých vyratúvanie je mimo možnosť týchto poznámok.

V

Z hľadiska historickej následnosti si vo Francúzsku v lone abstraktného prejavu prvé pozície vydobyla abstrakcia geometrická. Z jej majstrov je u nás najpovestnejší Victor Vasarely (*1908).

Bolo istým prekvapením, že jeho jediné dielo, ktorým bol reprezentovaný, má názov Poprad (1952–1954). Je to odozva iba málokomu známeho faktu, že Vasarely prežil svoje detstvo na Slovensku.⁷ V konkrétnom prípade ide o prácu charakteru refugiatívneho, lebo nech už ide o obraz akokoľvek odtažitý, je to predsa len portrét reálnej krajiny. Umelec ju stváril, pravda, s chladne odosobnenou rigoróznosťou, ktorá je tak príznačná pre tohto klasika abstrakcionizmu.

Predstaviteľmi abstrakcionizmu kubistického rodu (Braque) sú Jean Deyrolle (*1911), autor rozmerného plátna MériaDEC, a Francis Borès (*1898), popri svojej abstraktnej kompozícii V aréne zastúpený aj jednou zo svojich predabstrakcionistických žiarivo-hebkých prác (Zátišie pred morom,

1944). V rozpäti dvoch diel bol do výstavného súboru začlenený aj Francis Montanier (*1895). Jeho Žena s kozou hádam až príliš okato naznačovala, že kedysi bol zajatcom oslnivého príkladu Picasso; v ďalšej fáze svojho vývinu prešiel do okruhu umenia nezobrazujúceho, pričom sa sústredí na problém farby, čiary a najmä plochy, ktorú prelamuje do priestoru sa ohýbajúcimi a kloniacimi útvarmi (Allegria, 1963). Abstrakcionistická geometrizujúca výtvarnosť Guya Van Veldeho sa nám i pri všetkej svetlosti a až ženskej noblese videla predsa len ako príliš samoučelnú.

Prejavom spola geometrickej a spola voľnej abstrakcie je aj staršie plátno Sergeja Poliakoffa (*1906) Kompozícia (1946), pripomínajúca sa najmä príjemným, pôsobivým usporiadaním farebného

povahu, maľovaného lazúrami; časťou svojich tvarových vlastností sa asociouje s Légerom, kým koloritom trochu vzdialenejšie s Kandiským z polovice dvadsiatych rokov.

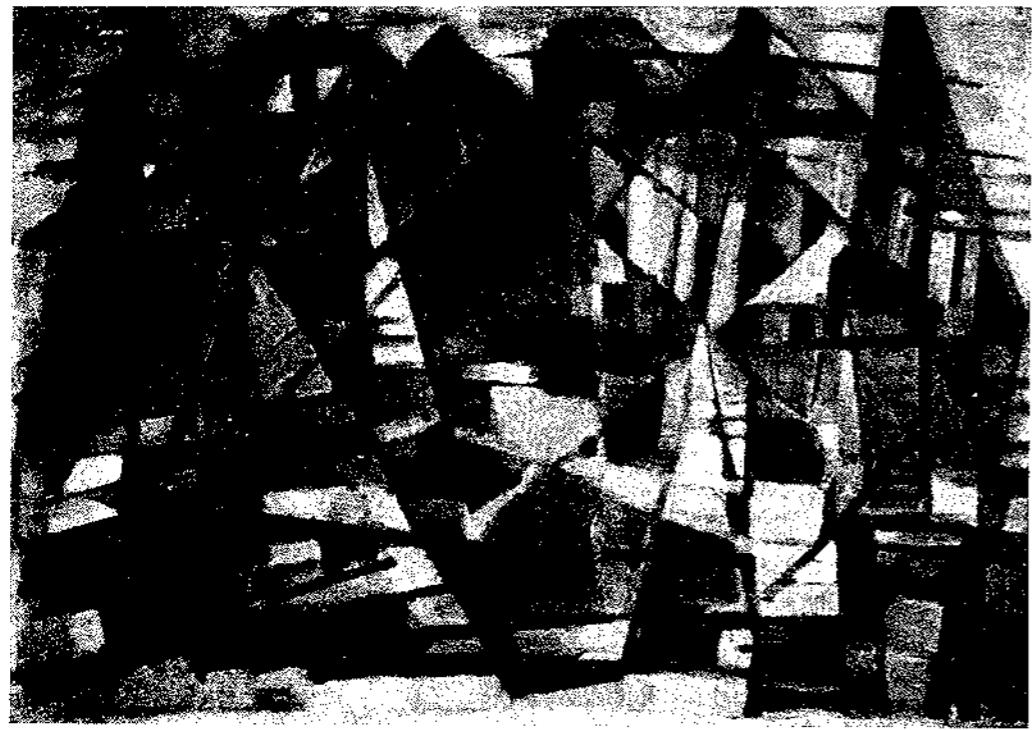
Abstraktý geometrizmus či konštruktivizmus, ktorý spočiatku úplne ovládal pole francúzskej maliarskej abstrakcie, vyvolal čoskoro reakciu podnetenú lyričkými i expresívnymi impulzmi. Mnohé z nich sa chápú raz ako emanácia alebo erupcia ducha, inokedy ako nejaká kozmicko-seizmická funkcia, alebo ako sebauskutočenie atď. Ako vidieť, ide o prúd vyslovene romantickej inšpirácie. Vo Francúzsku sa táto vetva abstraktného maliarskeho prejavu nazýva tachizmom. Je to maľovanie v neviazaných škvŕnach a fahoch, ktoré majú pôsobiť nesprostredkovane, priamo, bez akéhokoľ-

E. Pignon, *Potápači*, 1965.



J. Bazaine, *Krajina*, 1942.

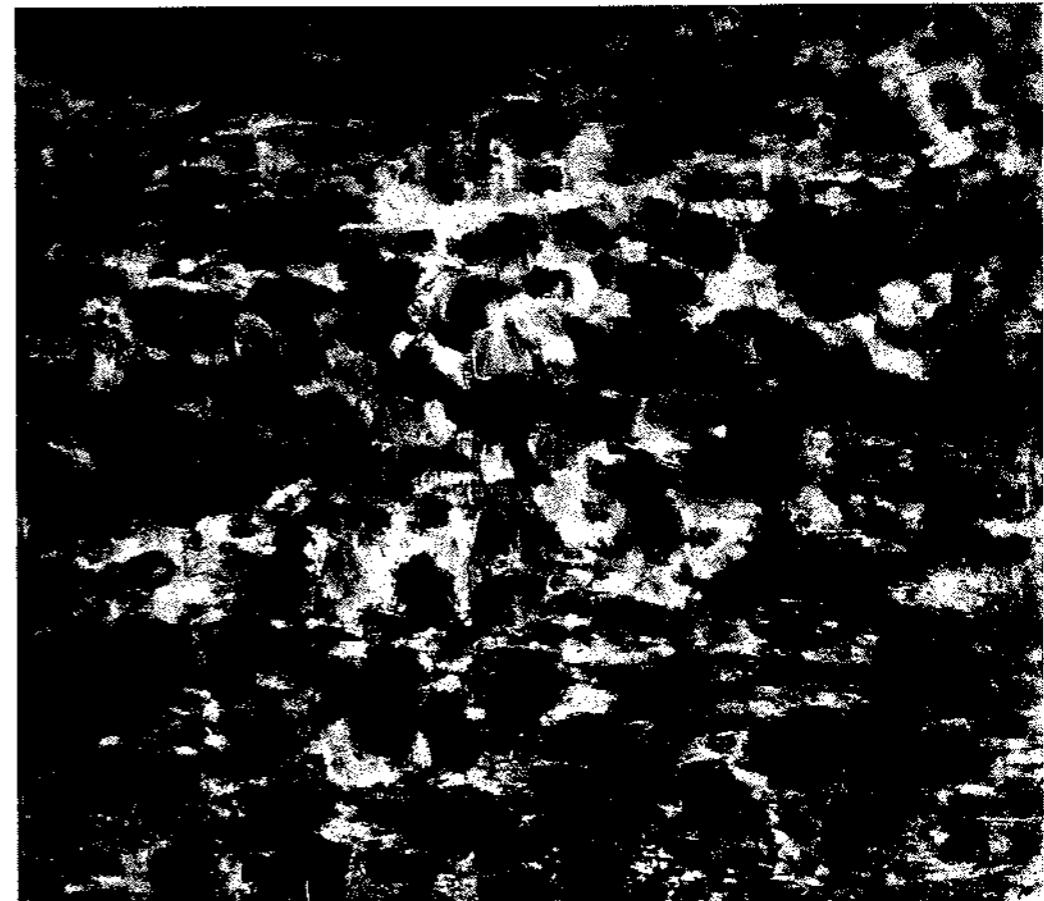




A. Manessier, *Modrý prístav*, 1948.



M. Mouly, *More, skalné steny, mraky*, 1957.



J. Le Moal: *Búrka na mori*. 1963.

vek vopred pojatého systému, čiste v intenciach existenciálnej slobody, a to i za cenu negovania dosiaľ vypracovaných kánonov formového perfektovania.

No ani tachistická prax sa nekryje celkom s vyhlásovanou teóriou, pretože aj tachista je popri intuícii a vitálnosti koniec koncov vedený predsa len takou alebo onakou reglementujúcou inteligenciou sústavy, viac alebo menej sa zdráhajúcou pravidelnosťou a tomu zodpovedajúcimi riešeniami. Tie potom cestou mimovoľných i programových refigurácií presiakajú do predmetného maliarstva a obohacujú ho novými rozmermi pocitovými, myšlienkovými a formovými. Tachistická orientácia bola predmetnou výstavou dokumentovaná

najbohatšie, zrejme ako takrečeno národný smer informálneho maliarstva. Ukazujú sa v ňom zhruba dve odnože. Jednu z nich tvoria tí, čo v rámci informálnosti objavili a usústavňujú určité systémové princípy, kým druhú takí, čo sa prikláňajú viac k pôlu improvizácie vyslovene expresívneho rodu.

Jedným z priekopníkov francúzskeho tachistickejho maliarstva je Jean Bazaine (*1904). Jeho ranotachistická Krajina (1942), založená na dvojzvuku lahadnej červene a modrej, opiera sa o impresionistický princíp neuzavretej fragmentárnej kompozície a, pravda, o zásadu abstrahovania od konkrétnej reality, v danom prípade od krajiny.



M. Sarthou, *Požiar I*, 1963.

Krajinné transpozície sú vôbec častým zdrojom tachistických kreácií, ako by o tom mohla svedčiť napr. aj raná poloabstraktná práca Alfrèda Manessiera (*1911) Krajina so zvonicou (1944) a napokon aj jeho známy Modrý prístav (1948). Manessier je markantnou umeleckou osobnosťou, ktorej sa bezpredmetný prejav podarilo vniesť aj do cirkevného umenia (vitráže). K Bazainovi a Manessierovi sa pomerne tesne priraduje Marcel Burtin (*1902).

O inšpirácii krajinou možno hovoriť aj v súvisе s ďalšími, ako sú napr. Jorj Morin a Marcel Mouly (*1918); niektoré z ich prác sa asociovujú s leteckými pohľadmi na krajinu. Mouly sa však oveľa pozoruhodnejšie pripomína trochu romanticky ladeným rozmerným plátnom More, skalné steny, mraky (1957), ktoré je kompozíciou nápadnej scénickosti a priam svetelnej kinetickosti. Ide tu o akúsi križovatku predmetnosti a impresívnej abstrakcie; to všetko je vyjadrené syntetickým, zvrchovaným jazykom priameho dorozumenia prostredníctvom

spolo organizovaných gestových prvkov, ktoré evokujú konkrétny jav stretávania sa svetla a tmy v pohybe. Mouly sa týmto dielom prezentuje ako umelec cheenia obdobného českému maliarovi K. Součkovi, lenže ten práve pre lipnutie na vonkajších formách a akademických konvenciách uviazol beznádejne na začiatku cesty vedúcej k vyššej mieri totality vnemu a vyjadrenia.

Jedným — ak sa to tak dá povedať — z najškolskejších príkladov tachizmu ako jazyka rýdzej emócie bol obraz Búrka na mori (1963) od Jeana Le Moala (*1909), majstra zvláštneho jazyka farbou formulovanou do exaltovaného abstraktného rytmu akoby tupkaných škvŕn. Tachizmus, ktorý v tomto prípade odhaluje svoj sugestívny predmet v chaotickom a labilnom pulzovaní, napínani a uvoľňovaní, zbližuje sa tu s americkým maliarstvom v akcii (action painting), ktoré je v skutočnosti osobitným odvetvím gestového maliarstva. Tu platí objav pohybu ako dimenzie priestoru, tejto — podľa mnohých teoretikov —

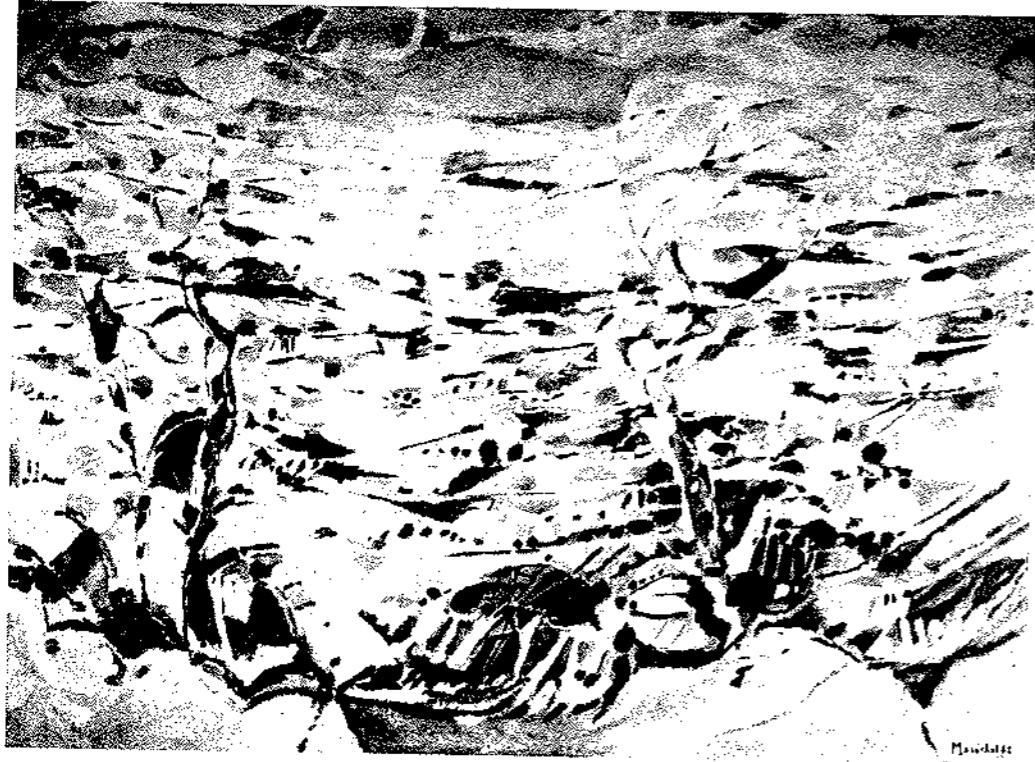
najvlastnejšej tvárnej úlohy výtvarného umenia. V súvise s Le Moalom patrí sa ešte poznamenať, že patril vedno s Manessierom a Berthollom do volného združenia okolo nestora francúzskeho abstrakcionizmu Bissiéra (1886—1964).

S Le Moalom zvykne vystavovať Gustave Singier (*1909), spoluzačadatel známeho parížskeho Májového salónu. Tento umelec bol na bratislavskej výstave reprezentovaný zhodou okolností až troma prácami; z nich dve staršie (Krajina; Muž s violončelom, obidva 1947) pripomínali, že tento výtvarník, prv než sa dostal k radikálnej abstrakcii, pracoval s nemalou tvarovou predstavivostou v smere kubizujúceho abstrahovania od zmyslovereálneho, čím bol — prirodzene s iným osobným

naturelom a talentom — v polohe obdobnej ako v tomže čase napr. náš L. Guderna, ktorý má zhodou okolností z tohože roku tak tiež kompozíciu violončelistu. Singier — ako vidieť — vydolil zo svojho diela neskôr radikálne formové i obsahové dôsledky. Jeho abstrakcionizmus bol na našej výstave dokumentovaný Červenou kompozíciou (1960). Bolo to jedno z najpútavejších čísel expozície, a to pre zriedkavo vysoké naplnenie formálno-estetického účinu, získaného z plošno-abstraktného tvaru a predovšetkým z krásnych, vysoko vyladených červení a ich modulácií, v čom nemožno nevidieť vplyv umenia Kleeovho. Je zoruhodné, že hoci umelec pristupuje k úlohe s vopred určeným lyricko-dekoratívnym zámerom

P. Soulages, *Kompozícia*, okolo 1962.

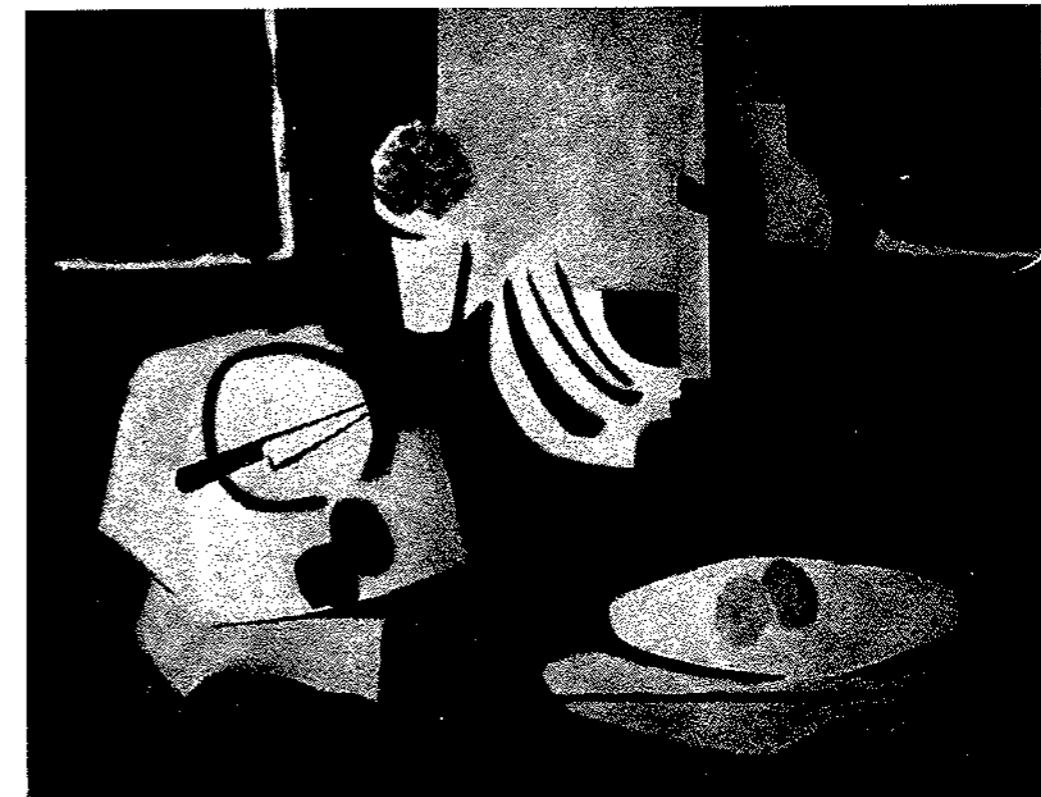




V. Maréchal,
Modré údolie,
1963.



J. Lombard,
*Odpočinok
bakchantiiek*,
1964.



R. Dérieux, *Čierna flaša*.

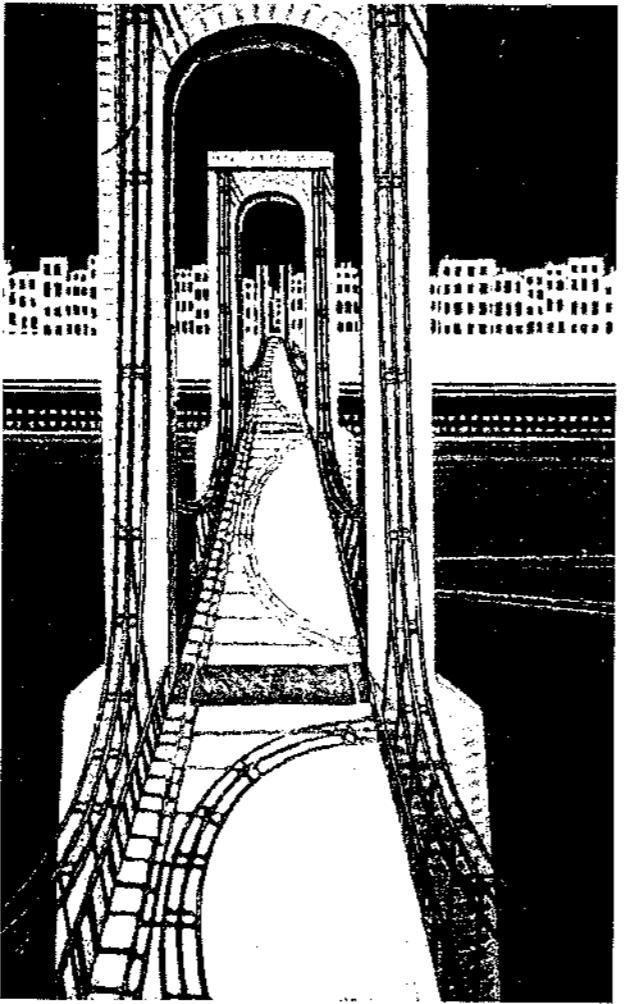
ako princípom, jeho farba a jeho tvary si podržujú schopnosť citovo-reflexívnej výpovede.

Umelci sa navzájom nielen ustavične diferencujú a rozostupujú, ale sa aj súčasne zbližujú a konformujú. V zhode s tým určitú podskupinu medzi tachistami — isteže viac mimovoľne ako vedome — naznačujú maliari taktiež radikálnej abstrakcie, ktorí utvárajú celé fantastické priestory z akýchsi mozaikovo priradovaných plôšok spravidla bez silných farebných a tvarových kontrastov. Z takýchto ušľachtilo maľovaných a rozlične adjustomovaných plôch utvoril svoj vystavený obraz napr. Roger Chastel (*1897). I Preludy (1963) Borisa Rakina sú akoby utkané z mŕkvovo-lesklých zlatisto-zelenastých, sivastých a čierno-matných plôškovičtých substancií. Takéto obrazy nám vnukajú pocit, že žijeme azda v novom, netušenom priestore.

Vysoká výtvarná kultúra stavia na jedno z čelných miest v tradícii francúzskeho abstrakcionizmu bývalého dadaista a účastníka prvých výstavných podujatí známych pod názvom *Salon des Réalités Nouvelles*, Camilla Bryena (*1907). Je to, mimochodom, teoretizujúci maliar⁸ a bývalý spoločník Arpov (1887—1966) a Mathieuov (*1921). V novej historickej situácii Bryen vystupuje s novou tvorbou, ktorá dočasne splýva s rozličnými ohniskami, od ktorých sa znova a znova emancipuje. Jeho Crinane (1953) je tachisticky vitálnou abstrakciou, realizovanou z majstrovsky odtienených harmónií v prevládajúcej modrej so šedou a sčasti aj fialovej so zelenou a prechádzajúcou v iracionálne čierne polokaligrafické znaky, rozvedené do nepravidelnej siete čiar, šmúh a uzlín — to všetko sugeruje vnímateľovi reflexy bytia, pátrajúceho po svojej



O. Debré, *Dve modré*, 1965.



P. Charbonnier, *Visutý most*, 1954.

totožnosti. Plátnom Čo pripadlo ohňu (1962) Bryen rozvíja silu svojej abstrakcie už na iný spôsob, ktorým sa priraduje skôr k lyricky nazaváremu spôsobu, aký sme opísali v súvislosti napr. s Rakinom. Bryen je v obidvoch polohách dôsledným abstrakcionistom.

Nesporiou výtvarnou kultúrou, zručne realizovanou v oslnivých explóziach delikátnych farebných harmónií sa vyznačuje Maurice Sarthou (*1911). Informálny abstrakcionizmus jeho obrazu Požiar I (1963) je podčiarknutý zvláštnym vedením štetca, ktorý sa rozbieha do gest širokého rozmachu — ale to je už ďalšia modifikácia abstrakcionizmu. Jazero v Camargue od toho istého autora, stvárené s nemalou evokačnou silou v zlatistom jednotiacom tóne, sprítomňuje umelcov pravdepodobne reálny prírodný svetelný zážitok a je len ďalšou ukázkou prešmykov mnogých zo súčasných francúzskych abstrakcionistov z ra-

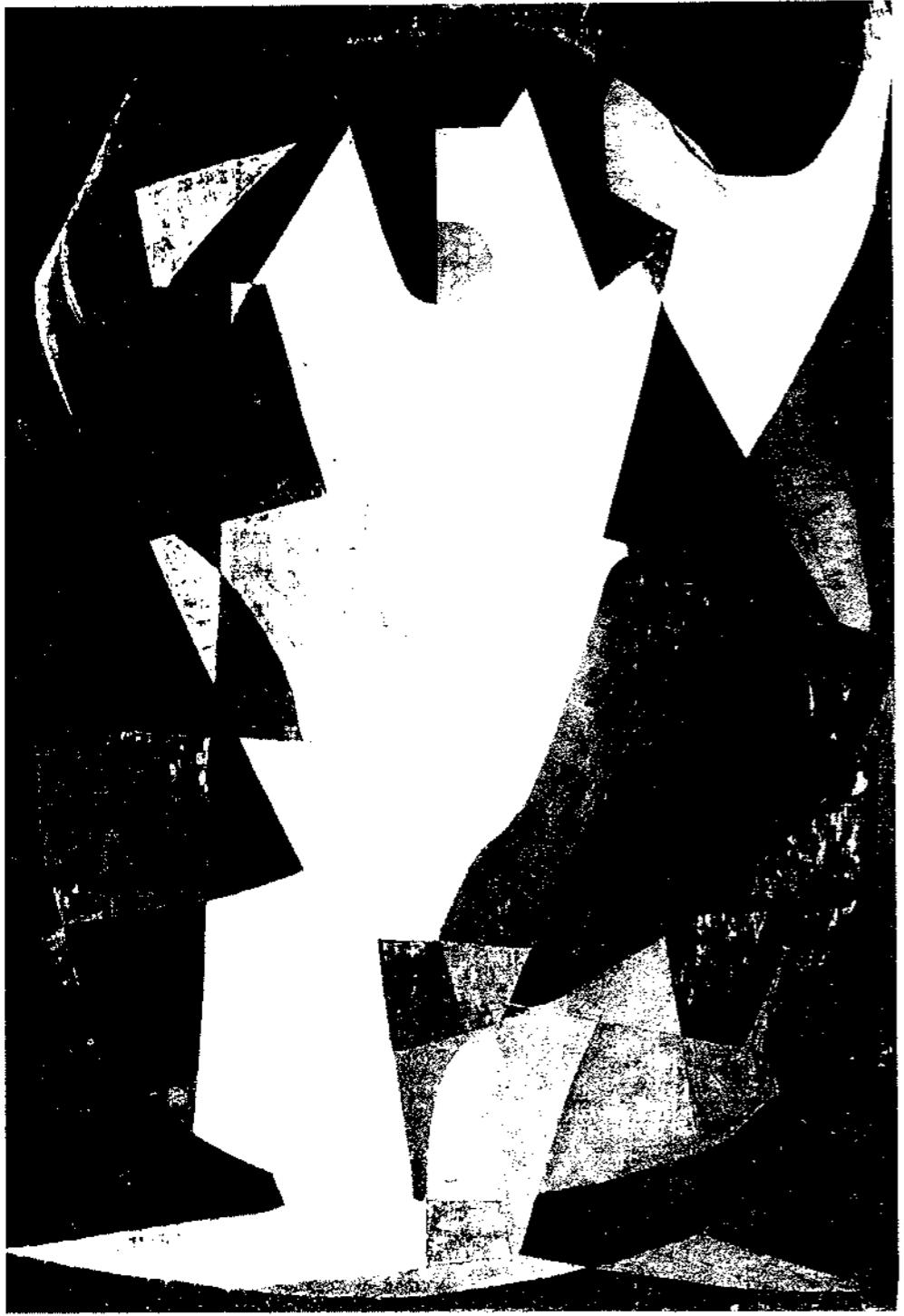
dikálnej nepredmetnosti do figuratívnej predmetnosti.

Gestové maliarstvo alebo maliarstvo v pohybe, ako sa tiež nazýva, je výtvarný prejav poňatý ako bezprostredný vitálny akt, ktorý sa odohráva samým pohybom malebného výkonu, resp. jeho stopou. Je to teda radikálne informálny smer, založený na osamostatnení aktu malovania. Automatizmus a absolútна uvoľnenosť, resp. povolnosť gesta, ktorá sa tu predpokladá, zbližuje túto orientáciu s niektorými z mechanizmov surrealizmu.

Z tejto názorovej vrstvy je najstarší Gérard Schneider (*1896), uvedený k nám dvoma prácami, z ktorých vyslovene nepútavé Skaly (1936) do-



S. Poliakoff, *Kompozícia*, 1946.



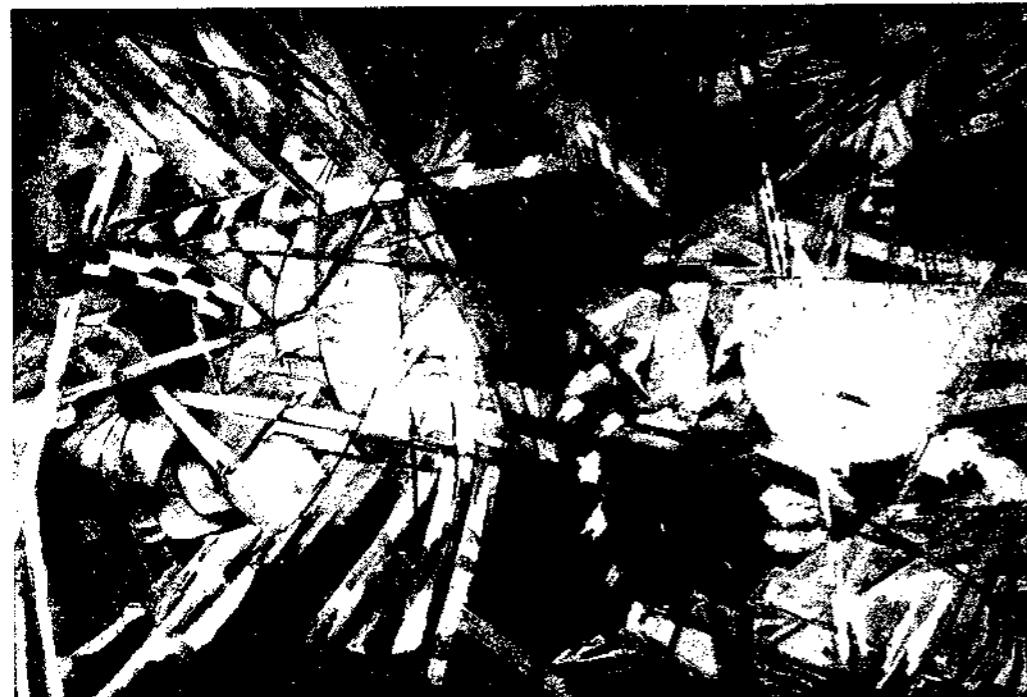
J. Deyrolle, *Mériadec*, 1964 (?)



Ch. Edelmann, *Pristav Rouen*, 1964.



R. Lapoujade, *Stretnutie*, 1960.

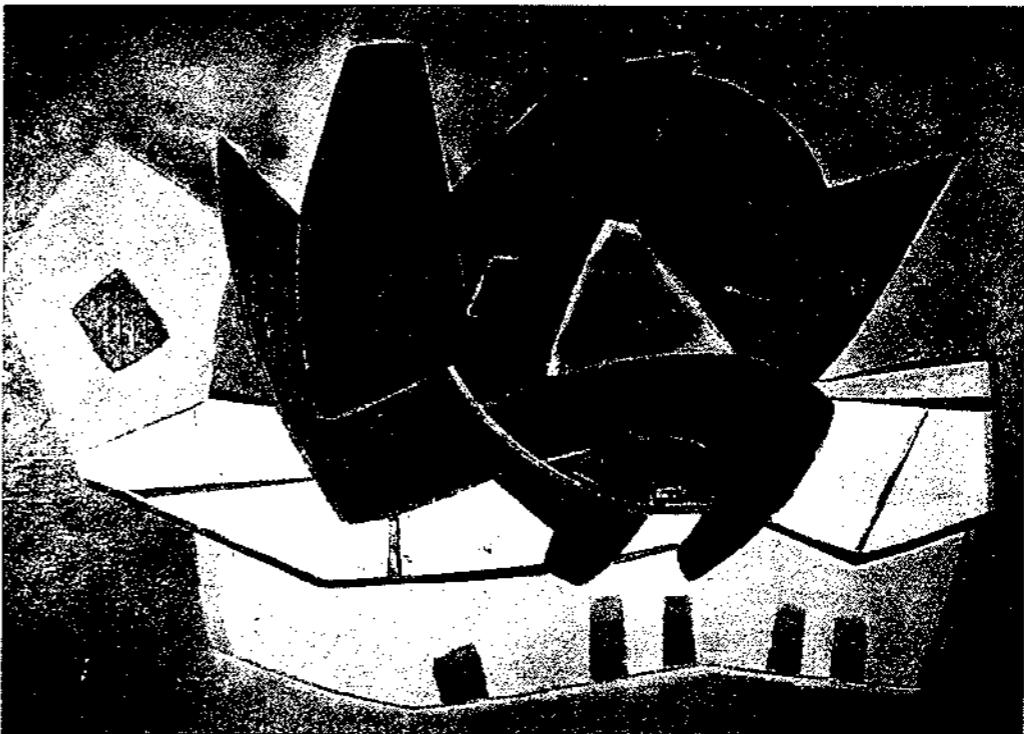


J. Bertholle, *Kopija*, 1962.

kumentujú iba ak jeho kubistické východisko, kým Kompozícia (1964) vykazuje už stav vylúčenia čo len náznaku akéhokoľvek predmetu a jeho nahradenie vyslovene biologickým rytmom trochu pohasnutých farieb, ako-tak prekrývajúcich esteticko-noetickú prázdnosť tohto výtvoru. Málo pútavou sa nám videla aj v mútnozelenej tónine začatá taktiež veľkoplošná práca Rebeyrols (1965) od Jeana Labellieho (*1920); tento maliar sa vyjadruje nezvykle široko delenými a nervózne vírivými tahmi širokého rozmachu. Výsledok: akési zelené muky.

V protiklade k spomenutým obrazom sú Dve modré (1965) od Oliviera Debrého (*1920), pôvodne prívrženca de Staëlovoho (1914–1955), i pri neobyčajnej hmotnej pastóznosti presvetlenou maľbou, prezentou s náruživostou pre farebnú hmotu a jej informálne tvárnenie. Gestovosť sa tu prelínala so štruktúrovosťou krásnej hmoty. Zásady druhého Debrého obrazu Dve hnede (1960) zblížujú tohto umelca s podmanivým výrazom Pierra Soulagesa (*1919), zastúpeným pozoruhodným dielom s prostým pomenovaním Kompozícia. V tomto prípade máme do činenia s prekvapivo trievou, ale sugestívnu formou abstraktného prejavu, ktorý vyrastá

M. Burtin, *Veľký štít*, 1955.



J. Morin,
Oslavovanie,
1960.

z intuitívnej kaligrafie a ktorý vedno s abstraktným pozadím vlastného jadra obrazu spoluutvára tajuplný priestor ľudskej predstavivosti. Je to meditácia i expresia zároveň, stelesnená temnosvitným maľovaním čiernej do čierneho. Soulages docieľuje svoju pomerne masívnu kaligrafiu širokým stieracím, resp. roztieracím náčiním. Jeho obraz je akoby kusom vlhkej, rozjazdenej a rozjazvanej zeme. Vybrázdene znaky majú úsporne nasadené svetlá vtretou červenou a šedou, čo len zvyšuje dramatický ráz tohto diela.

V tejto spojitosťi hodno azda vyzdvihnut, k akej úlohe sa v novom maliarstve dostáva čierna farba a akých prekvapivých pocitových modulácií je schopná. Pritom ide o farbu, ktorá bola impresionistickou doktrínou z chromatiky voľného maliarskeho prejavu nadľho vyobcovaná.

Abstrakcionizmus, vyvodený z grafických znakov a z procesu písania, vyrástol vlastne z umenia Hansa Hartunga (*1904), ktorý je však napriek tomu zjavom do značnej miery solitérnym. Žiaľ, na bratislavskej výstave bol zastúpený iba jedinou Kompozíciou (1961), sice typickou pre jeho zrely prejav, no nie z najvydarenejších. Rodovým znakom Hartungovho umenia je príznačná symbolická šifra, realizovaná presným a jasným kraso-





M. Mouly, *Veľká lúka*, 1960.



B. Rakine, *Preludy*, 1963.

pisom, utvárajúcim niekoľko trsov ľadne prehnutých a zo stratena do stratena smerujúcich psychogramov, z ktorých sa niektoré okrem toho ešte aj prudko pretínajú. Je to meditatívny prejav založený na ontologizovaní vnútorného, intuitívneho zážitku akejsi kozmickej funkcie. Hartung je maliarom nemeckého pôvodu, ktorý bojoval v radoch francúzskych osloboditeľských vojsk a v bojoch proti hitlerovcom stratil nohu.

Aj Jean Bertholle (*1909) je pomerne osamelým javom. Jeho obraz *Kopija* (1962) vznikol akoby interferenciou konceptu orficko-kaligrafického s futuristicko-pohybovým. Výsledkom je zaujímavá sférická symfónia, naplnená pohybom a systémom.

Nemožno nám nespomenúť ani Zdenku Datheilovú, vo Francúzsku naturalizovanú maliarčku českého pôvodu, ktorá pred vyše tridsiatimi rokmi spolupracovala so scénografiou Slovenského národného divadla v Bratislave. Datheilová reprezentuje abstrakcionistický názor, ktorý vyrastá viditeľne zo surrealizmu. Jej plátno *Brocéliande* je naplnené množstvom variácií rozličných bludiskových zaužlenín. Ide o kultivovanú maľbu, ktorá

však na nás pôsobila, pravdu povediac, skôr dojmom nemeckým ako francúzskym.

VI

Referát o nefiguratívnej časti expozície zaklúčujeme v bode, v ktorom treba povedať, že nie nevýznamná časť súčasných francúzskych abstraktných maliarov nielenže mimovolne osciluje medzi bezpredmetnosťou a predmetnosťou, ale priam programove vyhľadáva a nadväzuje nové a nové vzťahy k mimoobrazovej skutočnosti. Jednou z hlavných príčin je zaiste snaha o obnovenie, resp. o nadviazanie novej komunikatívnosti medzi subjektom a spoločnosťou, a sčasti je to, možno, aj reakcia na jalosť niektorých polôh abstraktívneho prejavu, najmä väčšiny dekoratívne orientovanej produkcie.

Sme tak svedkami narastania pomerne širokého prúdu novej, predmetne interpretujúcej figurácie. Jej podstatou je syntéza spôsobov a ziskov abstraktného umenia s metódami a výdobytkami



A. Manessier, *Krajina so zvonnicou*, 1944.



H. Hartung, *Kompozícia*, 1961.

umenia doterajšej predmetnosti pre ciele umeleckej výpovede, ktorá chce byť nová, neošúchaná a chce tým prekonať starú deskripciu v prezentácii sveta a života. Abstraktné maliarstvo prinieslo totiž nové objavy v oblasti emotívnej a vôbec obsahovej nosnosti farieb, plôch, línii, škvŕní a iných prvkov. Tieto na nový spôsob overované a kultivované výrazové prostriedky sa postupne zvečňujú a podriadijú zobrazovacej funkcií, dávajúc súčasne nové mohutnosti nášmu vnímaniu a našim citom. Abstraktný prejav sa v tomto zmysle javí ako základ nových, vyšších — a, ak tak chcete, realistických — syntéz. Je to možnosť, je to fáza vývoja.

Na tento proces vo vnútri abstrakcionizmu sme už poukázali v jednotlivých konkrétnych prípadoch. Spomedzi tých, ktorých sme ešte nemali príležitosť pripomenúť, je to napr. Jean Chevolleau (*1924), ktorý do svojho obrazu Pólo vniesol atmosféru pohybu s využitím abstraktných prvkov, ktoré sa vzájomne skladajú a vytvárajú formy, stojace už na pôde objektívnosti. Podobne aj v prípade dvoch plátien Edelmannových (Kvarteto, 1963; Prístav Rouen, 1964). Celkom osobitné miesto patrí pritom Robertovi Lapoujadjovi (*1921), autorovi dvoch impresívno-abstraktných obrazov (Stretnutie, 1960; Egyptanka, 1963—1964). Lapoujadjova impulzívna, krajne emancipovaná škvŕnovosť sa však nezakladá na atmosfericko-svetelných vzťahoch, ale na vzláštnej, iba jemu vlastnej senzibilizácii obrazového podnetu. Je to akoby jednostranne domyslená myšlienka V. A. Favorského (1886—1965), podľa ktorého „spôsob videnia skutočnosti je tiež objektom umenia“.

Inú z črtajúcich sa možností novej figurácie naznačuje potom jeden z najosobitnejších súčasných francúzskych umelcov Jean Piaubert (*1900), ktorého zaujali možnosti osobného poetického symbolu ako substitútu vzťahov človeka ku skutočnosti. Namiesto opisu reality nastupuje uňho metafora ako prímer skutočnosti. Samozrejme, vnímateľ stojí v takýchto prípadoch pred nie vždy pohodlnou úlohou dešifrovať obsah podobných výpovedí, otvorených neraz aj viacerým výkladom. Takýmto zašfrovaným, polyvalentným symbolickým oznamením z okruhu základných vitálno-ľudských vzťahov je aj Piaubertovo dielo Adam a Eva (1956). Je to, podľa nás, pokus vyjadriť znakom daktyloskopickej stopy prsta a priradeňom akoby rotujúcim bunkovitým zámotkom intimitu i stigmatizáciu života. Pravdaže, už cel-

kom iného rodu bol druhý umelcov vystavený obraz s názvom Metachronizmus (1965), ktorý nesie na sebe znaky programove primitivizujúcej neuľadenosti a fažkopádnosti tzv. umenia v surrovom stave (*l'art brut*). Tento obraz je vytvorený v takmer monochrómnej tónine hnedých a žltých. Je zaujímavý aj po technologickej stránke — vznikol nanášaním suchých pigmentov a miestami aj jemne plaveného piesku na špeciálne pripravený a reliéfne predformovaný lepkavý základ.

VII

Záverom možno len konštatovať, že súčasné francúzske maliarstvo je stále sa obohacujúcou a inšpirujúcou zložkou svetovej výtvarnej kultúry. V posledných približne troch desaťročiach prešlo dramaticky diferencovaným vývojom. Úlohu ka-



G. Schneider, *Kompozícia*, 1964.

talyzátora nových tvorivých síl zohrala v ňom abstraktná orientácia, ktorá ho obohatila o nové obsahové a formové zložky. Abstraktná orientácia pritom nielenže ovplyvnila predmetný prejav pozoruhodnej časti súčasných francúzskych umelcov, ale podlieha aj sama ovplyvneniu objektívnym prejavom.

Francúzski maliari nás presvedčili, že im ide stále o umenie ľudskej podstaty, o umenie tvorené zväčša i z hľadiska objektívnej reality, i z hľadiska ontológie človeka. Vcelku si pritom uchovávajú svoj príslovečný zmysel pre mieru, jasnosť a harmonickosť. Len človek predpojatý môže zotrvať na stanovisku, vyhlasovanom u nás vulgarizátormi obdobia kultu, že moderné francúzske umenie prináša vo svojom celku rozklad spoločenských hodnôt a že sa orientuje osudove na to, čo je zúfalé, dezorientované, ba scestné, a čo preto odumiera.

Poznámky

¹ Josef Šíma vyrastal v kultúrnej atmosfére, ktorú v Brne utváral okolo seba arch. Dušan Jurkovič. Pritom Šíma spomína, že vo svojich detských i neskorších chlapčekých rokoch pokladal Jurkoviča za svojho strýka, a bol veľmi sklamany, keď si potom uvedomil, že Jurkovič je iba rodinným priateľom a nie pokrvným príbuzným. J. Šíma pozná Slovensko dôverne z viacerých zájazdov a potuliek po ňom ešte zo svojich mladých let pred prvou svetovou vojnou. (Umelecke informácie, poskytnuté za autorovej návštavy uňho r. 1964.)

² Váross, Marian, *Francúzska škola a slovenská maľba*, Umelecký mesačník I., október 1948, č. 5—10, 95—96.

³ Katalóg s názvom *Současní francozští maliari* (bez miesta a roku vydania, ako aj bez udania akýchkoľvek iných bibliografických údajov). — Bratislavská výstava nemala osobitný katalóg; jej návštěvníci mali k dispozícii iba citovaný katalóg, pripravený pre pražskú výstavu. V porovnaní s ňou, ako jej zostavu zachycuje tento katalóg, bratislavská výstava bola však rozšírená a výrazne obohatená o rad ďalších autorov a diel (Beaudin: Váha vody; Hartung: Kompozícia; Le Moal: Búrka na mori; Manessier: Modrý prístav; Poliakoff: Kompozícia; Soulages: Kompozícia; Singier: Červená kompozícia; Van Velde: Kompozícia; Vasarely: Poprad). Bratislavská expozícia tým nadobudla proti pražskej do značnej miery odlišný charakter, čím sa eliminovali niektoré výčitky, adresované jej zo strany českej kritiky.

⁴ Porovnaj článok Miroslava Lamača *Současní francozští maliari* (Literárni noviny XIV, 1965, č. 50, 9), ktorý odmieta Lejardovu konceptiu a dostáva sa do trochu bizarrej pozície, z ktorej Francúzom bezmála predpisuje, čo majú a čo nemajú pokladať za francúzske, resp. parížske. Správnejším sa nám vidí názor Tomáša Štrausa *Francúzska maľba a naša „kritickosť“* (Kultúrny život XXI, 1966, č. 11, 8), podľa ktorého súčasné francúzske maliarstvo nás nabáda k tolerancii, t. j. k úcte k sebe i k druhým.

⁵ Chceli by sme v tejto súvislosti pripomenúť dnes už zabudnutú polemickú stat Estery Šimerovej s príznačným názvom *Je tzv. abstraktnej tvar v umení úpadkovým zjavom?* (Kultúrny život V, 1949, č. 1, 7). Táto statočná a intelektne hodnotná úvaha vyšla v období nástupu vulgarizátorovských sil u nás a bola vari posledným hlasom, ktorý sa opovážil verejne vystúpiť a čeliť ich črtajúcim sa hrozbám.

⁶ Gischia je nielen maliarom a všeobecným výtvarníkom, ale aj odborným spisovateľom a školeným historikom umenia. V knižnej forme vydal dva dôležité spisy, a to *Francúzske sochárstvo od čias Rodinových* a potom *Umenie francúzskych primitívov*.

⁷ Informácia parížskeho fotografa-výtvarníka slovenského pôvodu Françoisa Kollara z r. 1964.

⁸ Okrem časopiseckých príspevkov r. 1937 publikoval v knižnej forme esej *Dobrodružstvo objektov*.

La peinture française contemporaine à Bratislava

En février et mars 1966 — dans un cadre officiel — une exposition a été arrangée à Bratislava sous le nom „Peintres français contemporaines“. Monsieur André Lejard, chargé par les autorités françaises compétentes de l'assortiment des matériaux de l'exposition, a fait sa sélection des œuvres des représentants de la vieille et jeune génération des peintres français vivants contemporaines, parvenus après Picasso, Matisse, Léger, Braque et d'autres, cette génération étant l'héritière légitime de ceux-ci.

Tout d'abord, l'auteur de la contribution fait une récapitulation des relations artistiques slovaquofrançaises et franco-slovaques; quelques parallèles entre des artistes français d'une part et des artistes slovaques et partiellement aussi tchèques d'autre part sont commentés. L'exposition même est analysée entre autres aussi du point de vue théorique; un passage particulier est dédié

aux questions de l'expression non-figurative vue dans la lumière de la théorie marxiste de l'art. L'orientation abstraite même est considérée comme une possibilité et phase du développement qui se polarise par des procès de la nouvelle figuration, abondamment documentés par les objets de l'exposition.

En terminant, il est constaté que la peinture française contemporaine, toujours préoccupée de l'art de l'essence humaine, ne cesse pas de constituer une riche et inspirative composante de la culture artistique mondiale. Seulement ceux qui sont bigrement prévenus peuvent persister sur la position préconisée par les vulgarisateurs des années 1950, selon lesquels l'art français dans sa totalité n'apporte qu'une destruction des valeurs sociales et qu'il s'oriente tragiquement vers tout ce qui est désorienté et désespéré, et qui — par conséquence — est mourant.

Renesančné priečelie na Nálepkovej ulici v Bratislave

Jiří Kostka — Albert Leixner

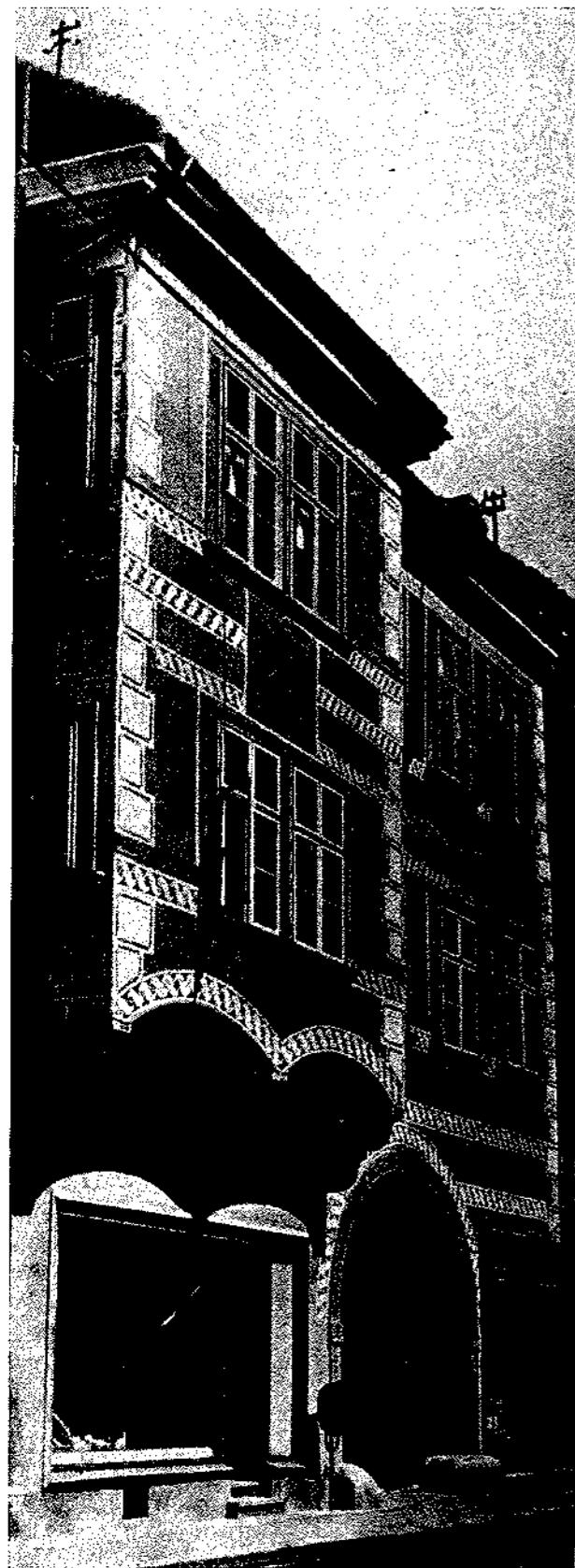
V poslednej dobe sa začína s pamiatkovou obnovou mestských domov v Bratislave. Treba povedať, že ešte nejde o plánovitú akciu pamiatkovej starostlivosti, akú si Bratislava vyžaduje, zvlášť keď patrí medzi vládu vyhlásené mestské pamiatkové rezervácie. Vela sa už zmenilo v obraze mesta. Staré historické časti, také charakteristické pre Bratislavu, sú už nenávratne stratené, alebo ich budú musieť zbúrať, asanovať. Teraz by bolo zbytočné rozvádzat tieto stránky. Zdá sa nám, že v mnohých prípadoch prebiehal snahy po modernizácii mesta v tesnom susedstve historického jadra zbytočne a neuvážene. Je prirodzené, že sa nemôže v Bratislave zastaviť stavebný vývoj. Ide však aj o to, aby skutočné pamiatkové hodnoty zapojili do celkového plánu pretvárania mesta. Práve zlúčenie starých a novovybudovaných architektonických diel, historická kontinuita a mnohotvarosť urbanistických a výtvarných aspektov dáva človeku onú zvláštnu atmosféru kultúrneho prostredia, v ktorom človek pocuje svoju historickú podmienenosť v spoločnosti a uspokojuje svoje duchovné požiadavky. Estetická stránka umeleckých diel má významnú funkciu v našom citovom živote. Nechceme sa ňou nijako ohraničovať, ale plne si uvedomujeme jej závažnosť pri tejto priležitosti.

Odhliadnuc od rôznych strát, ktoré zmenili a ešte zmenia obraz Bratislavu, uchováva sa v meste celý rad pamiatkových meštianskych domov, ktoré ešte tvoria ucelený historický súbor ulic a námestí. Najvnútorejšie jadro mesta, na základe predbežných prieskumov, ukáže v dispozíciah a priečeliach po pamiatkovej obnove ešte mnoho pôvodných stredovekých, renesančných a barokových hodnôt. Bolo by potrebné, aby zodpovední činitelia pristupovali k pamiatkovej obnove kultúrnych pamiatok na základe všeestranne vykonaných prieskumov, celkového konceptu kon-

zervácie a obnovy a s odborne fundovanými reštaurátormi. Potom by sa nerobili len opravy a adaptácie domov, pri ktorých pôvodná hmota detailov, architektonických článkov, omietok, štuk stráca svoju originálnu hodnotu, historickú cennosť alebo historickú viero hodnosť. Jedným z cieľov pamiatkovej starostlivosti je predĺženie životnosti historických pamiatok. Pri dnešnom zlome výrobnych technológií vo všetkých odboroch budú nutne rukodielne doklady minulosti nadobúdať stále vyššie a vyššie hodnotenie z hľadiska výtvarného zamerania a estetického pôsobenia. Budúce generácie budú skúmať zachované historické objekty a predmety i z celého radu nových aspektov, ktoré ešte ani nepoznáme (podľa ďalšieho rozvoja vedy).

Pamiatková starostlivosť prezentovala doneďdávna vo svete vysokú praktickú i teoretickú úroveň. Musíme si preto stále uvedomovať, že pre momentálne ľažkosti nemáme právo pripútať, aby finančné čiastky, venované na pamiatkovú starostlivosť, prinášali opačný výsledok. Majú vyznieť nie v prostej úžitkovej stavebnej oprave, ale v konzervácii a pamiatkovej obnove.

Roku 1965 sa podarilo dokončiť pamiatkovú obnovu priečelia meštianskeho domu č. 16 na Nálepkovej ulici. Prieskum, ktorý preveroval, do akej miery sú zachované pôvodné omietky, prebiehal pred rokom. Vzhľadom na renesančný charakter budovy sa vychádzalo predovšetkým z predpokladov, že v každom prípade budú nájdené preukazné stopy architektonicko-dekoratívneho členenia plochy priečelia, ktoré určia koncepciu budovy. Postupným odkrývaním jednotlivých vrstiev zistili sa i rôzne slohové úpravy priečelia. Pod niekolkými nátermi z posledných desaťročí sa objavila okrovozelená náterová vrstva, ktorá prekrývala súvisle celú plochu priečelia i s kamennými článkami okien. Domové číslo nad portálom, ktoré sa viaže



na túto vrstvu, datuje úpravu svojím krasopisným charakterom do prelomu 18. a 19. storočia.

Pod ňou ležiaca vrstva viazala na seba plastické, v omietke urobené náročné bosáže a vykrajované podokenné výplne hrubo striekanej štruktúry. Bosáže boli bledo okrové, stena šedá.

Okrovým tónom boli natreté i kamenné rámy okien. Celým svojím charakterom zodpovedá táto úprava neskorobarokovému poňatiu, ktoré sa rozvíjalo v polohách meštianskej architektúry. Presnejšie časové určenie podáva rok 1754, vytiesaný do klenáku portálu. Pôvodný renesančný portál bol v tejto dobe tvarove zmenený.¹

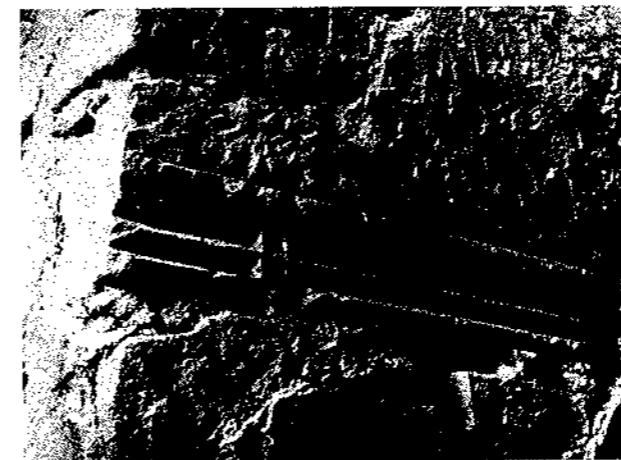
Ďalšia vrstva, pomerne tenká a vykonaná vápenným náterom, niesla architektonicko-dekoračne plošné členenie priečelia v šedom tóne (predkreslenie je vyznačené lahlkým zaškrabnutím línií do náteru). Z výtvarného hľadiska predstavuje táto vrstva neskororenesančné rozvrhnutie priečelia — maľované náročné bosy, nárožia a pás, lemujúci podklenutie arkiera, kordónové pásy medzi poschodiami, hlavná rímsa a ostene okien. Táto úprava vznikla zrejme okolo polovice 17. storočia.

Postupné odkrývanie náterových alebo omietkových vrstiev, určenie ich presnej stratigrafie a teoretická rekonštrukcia jednotlivých vývojových štadií úprav je veľmi dôležitá pre dejepis výtvarného umenia i pre pamiatkovú prax. Neustále nám dopĺňa vedomosti o farebných, tvaroslovnych a povrchovo rukopisných stránkach jednotlivých stupňov slohov všeobecného alebo miestneho charakteru. Sú to cenné poznatky, ktoré nás vedú k vedeckejšiemu určeniu farebného tónu a jeho rozvrhnutia všade tam, kde preukazné doklady chýbajú pre pamiatkovú rekonštrukciu.

V našom prípade je zvlášť cenný poznatok o kamenných článkoch 17. a 18. storočia, ktoré všeobecne neboli „čisté“ a nepôsobili svojou materiálovou farbou a štruktúrou, ale polychrómiou.

Ako uvidíme ďalej, architektonicko-dekoračny princíp tejto vrstvy úplne rešpektoval pôvodné renesančné rozvrhnutie priečelia, ktoré tvorí najspodnejšiu vrstvu.

1. Celkový pohľad na priečelia domu č. 16 na Nálepkevej ulici v Bratislave po pamiatkovej obnove. (Foto A. Leixner)



2. Fragment neskorogotickeho ostenia okna, zamurovaného v lave rohu arkiera. (Foto A. Leixner)



3. Sgraffitový pás po očistení zvyšujúcich vrstiev. (Foto A. Leixner)

Po úplnom očistení torzálnych prekrývajúcich sa nánosov javí sa pôvodné renesančné priečiele takto:

Dom č. 16 na Nálepkevej ulici je dvojposchodový s troma okennými osami a arkierom nad prízemím, vystupujúcim na ľavej strane, s dvojitými oknami. Hlavná rímsa je pôvodná. Architektonické rozvrhnutie je dané kamennými podokennými rímsami (dnes osekané) a sgrafitovými pásmi. Sgrafitové pásy členia priečielo horizontálne, vymádajú delenie medzi poschodiami, zdôrazňujú súvislý kamenný podokenný kordón, tvoria nadokenný kordón, čelne lemujú podklenutie arkiera a portál. Sgrafitové pásy vytvára motív pletenca

s vkladanými kruhovými terčami, vyplňovanými striedavo negatívne a pozitívne vyzdvihnutými geometrickými štvorlistami. Horizontálne pásy až na nadokenný kordón prebiehajú cez nárožie. Z technického hľadiska je sgrafito uskutočnené preškrabovaním vápennej vrstvy, teda typickým spôsobom našej renesancie.² Svojou belosťou sa sgrafitové pásy farebne odrážajú od okrovo šedej omietky steny. Na arkieri medzi I. a II. poschodím sa nachádza orámovaná plocha, v ktorej bol zrejme maľovaný „obraz“. Bohužiaľ sa nezachovala napäť, aby sme presnejšie určili jeho podobu.³

Stav, ktorý sme uviedli, je teoretickou rekon-

5. Fragment pôvodnej renesančnej kordónovej podokennej rímsy arkiera po pamiatkovej úprave.



6. Detail priečelia s kordónovou nadokennou rímsou druhého poschodia spracované metódou náznakovéj rekonštrukcie.





4. Portál a okná prvého poschodia po pamiatkovej obnove.

štrukciou pôvodného stavu. Roku 1754, keď barokovo upravovali priečelie, osekali podokenné rímsy a zväčsili okná tak, že ich rímsy osadili nižšie. Nepodarilo sa urobiť reštítúciu renesančnému priečelia a tak musela pamiatková koncepcia obnovy s týmito faktormi počítať.

Osekané kamenné časti kordónových ríms sa uchovávajú v nájdenom stave. Drobná úprava sa urobila len vo vzťahu k pôvodnej omietke. Na mieste, kde kameň chýbal, vykonalo sa spojenie rímsy v omietke hrubšej štruktúry, aby sa docielilo odlišenie od renesančnej omietky a nadviazalo sa na kameň. Sgrafitové pásy boli retušované a doplnené (rekonštrukcia sa odlišila od originálu geometricky presnejším tvarom a rovnosťou povrchu omietky). Aby sa docielil renesančne tektonický charakter priečelia (horizontálne vrstvenie), úplne zničený sgrafitový pás (v našom storočí) nad oknami II. poschodia bol urobený metódou náznakovej rekonštrukcie.⁴

Priečelie, domu, o ktorom hovoríme, je riešené priamo klasickým renesančným spôsobom, v architektonicko-dekoratívnom poňatí, aké sa výtvarne používalo v našej oblasti. Z hľadiska umeleckohistorického predstavuje typ kompozičného riešenia vyvierajúceho z vlaškej renesančnej ranej vývojovej etapy a domácej tradície. Horizontálne členenie je ranorenesančné, vlašského typu, ako ho poznáme na florentských palácoch. Severotalianske a zaalpské chápanie robí plastickú, profilovanú kamennú rímsu do sgrafitového pásu ornamentálneho charakteru.

Na základe nového štúdia sa ináč javí otázka nárožnej bosáže. Vo vyjadrení, aké poskytuje náš príklad, nemá svoj pôvod v architektonickom poňatí neskorej renesancie, ale je výsledkom domácej zaalpskej tradície. Ak sledujeme historický vývoj nárožnej bosáže, zistíme, že má svoj koreň už v neskororímskej architektúre. I keď zatiaľ nemôžeme priamymi dokladmi doložiť prebratie tejto tradície stredovekom ako pri maľovanom kvádrovaní steny,⁵ nutne predpokladáme tento princíp poňatia nárožia v západnej architektúre tiež už v predrománskej dobe. Inak by totiž nebolo možné, aby sa maľované nárožné kvádre objavili už v 14. storočí. Z tohto obdobia máme totiž u nás najstarší doklad. Iluzívne podaná nárožná bosáž bola zistená na kostole v Štefániméri (okres Benešov), kde maľované kvádre zdôrazňujú ostenie okien záveru presbytéria, a na zvolenskom hrade. Ich vznik v oboch prípadoch spadá do doby okolo roku 1380. Pre 15.⁶ a začiatok 16. storočia poznáme už celý rad dokladov. Nárožná bosáž, tvorená rysovanými kvádrmi, nachádza sa na kostole vo Veľkej Lomnici z rokov 1440–1450 (farebné tónovanie už nebolo zistené), rysovaná a maľovaná bosáž, striedajúca tehlovou červenú a žltú farbu kvádrov na kostole v Oleške (okres Kostolec nad Černými Lesy) z rokov 1520–1530, na nároží neskorogotického paláca hradu Strečno z doby okolo roku 1500 a na Ctiborovskej bašte čachtického hradu okolo roku 1500, na ktorej sú kvádre diagonálne delené a v hornej časti červeno tónované. Maľovaná nárožná bosáž je pre neskorogotickú architektúru priamo typická a bola tvorená najrôznejším spôsobom – plocho, zdôraznená farebne, odlišená hladkou plochou od drsnejšej omietky steny, obrysovaná červenou linkou (Švi-hov, kaplnka, 1489) alebo podaná iluzívne plasticky (České Budějovice, Žižkovo námestie, čp.

253; Tábor, Žižkovo námestie, čp. 16 a inde, všetky príklady z doby okolo rokov 1510–1520). Zaomietané a bosážou maľované nárožie tvorí protikladné riešenie v stredovekej architektúre, v ktorej nárožné kvádre sú nezaomietané a omietka je k nim hladko prifahovaná.⁷

Náš pohľad a závery sa teda podstatne menia vzhľadom na pôvod nárožnej bosáže. Domnievali sme sa totiž, že upevnenie hladkej plochy v nárožnej bosáži má svoj vznik v neskororenesančnej vlaškej architektúre, ako ju z tohto hľadiska prvýkrát formoval Raffael v paláci Pandolfini okolo roku 1510.

Architektonicko-dekoratívne členenie priečelia domu č. 16 na Nálepkevej ulici v Bratislave predstavuje teda syntézu vlašských ranorenesančných prvkov a domácej stredovekej tradície. Pre nás príklad nemáme dosiaľ spoloahlivý a presný kľúč k jeho časovému zaradeniu. Vzhľadom na ostatné renesančné meštianske domy v Bratislave vznikol najpravdepodobnejšie v dobe okolo roku 1600.

Pamiatková obnova priečelia tohto domu prinesla pre našu umeleckú história nové cenné poznatky a súčasne upozornila na to, že každý ďalší nález musí byť náležite preskúmaný a vyvodený z neho dôsledky pre pamiatkovú prax.

Poznámky

¹ Zachovanie pôvodného oblúka, pri ktorom bola zmenená profilácia, dokazuje pôvodná renesančná omietka s ornamentálnym pásmom, ktorá sa pripája ku kamennému portálu.

² Na základe preskúmania sgrafít na našom území sa ukazuje, že sa u nás vyskytuje jediný technický spôsob, podľa ktorého sa na hladenú omietku nanášal vápený náter — či už na zasechnutý podklad alebo do mokrej omietky — do ktorého sa vyškraboval žiadany obraz alebo ornamentálny vzorec. V podstate teda nejde o klasickú sgrafitovú vlašskú techniku omietkových vrstiev.

³ Na vrstve z doby okolo polovice 17. storočia bol nájdený fragment, predstavujúci dolnú časť sediacej figúry. Pravdepodobne išlo o sediacu Matku s dieťaťom. Na pôvodnej renesančnej vrstve sa nepodarilo zistit ani najmenšie stopy. Predpokladáme, že tu boli slnečné hodiny. Táto hypotéza podopiera orientovanie stavby i skutočnosť, že záštruba na protilehlaj strane bola až do 18. storočia najviac jednoposchodová. Pri tejto príležitosti uvádzame pre ďalšie štúdium historickej zástavby ulice, že v lavom nároží arkiera domu č. 16 bol sekundárne použitý fragment profilovaného ostenia neskorogotického okna. Z technických dôvodov nemohli tento dokument vybrať a uložiť do lapidária. Celistvosť priečelia si vyžiadala jeho zaomietnutie. Uverojújeme pre ďalšie štúdium fotografickú snímku.

⁴ Technický stav renesančnej omietky bol značne narušený, jednako pekovaním, jednako zvetraním. V niektorých častiach omietka chýbala. Po konzervácii omietok, zatmenení a doplnení bolo nutné urobiť, opticky scelujúcu lazúru.

⁵ K tejto problematike vid:

Jiří Kostka — Vladimír Úradníček, *Príspevok k poznaniu stredovekej polychrómie priečelií*, Musica VI, Sborník Filozofickej fakulty Univerzity Komenského, 1966.

⁶ Nárožná maľovaná bosáž bola pri výskume nájdená na veži kostola v Hrabušiciach. Omietka steny bola priťahnutá k nárožným kvádom, maľované kvádrovanie, ktoré prekryvalo kameň a omietku, striedalo sa v červenom, žltom a zelenom tóne. Bohužiaľ pri poslednej oprave, povolenej pamiatkovými orgánmi, boli pôvodné omietky sňaté a nahradené novými. Domnievame sa, že šlo o maľovanie z polovice 15. storočia, z doby, v ktorej sa románska stavba rozširovala (vid V. Mencl, *Stredoveká architektúra na Slovensku I.*, Praha — Prešov 1937, 299—301). Náuka sa prirodzene i hypotéza o maľovaní tejto nárožnej bosáže z obdobia výstavby veže okolo polovice 13. storočia. Zatiaľ poznáme farebné striedanie až z 15. storočia.

⁷ Vid Jiří Kostka, *A vakolat és annak képzőművészeti jellege a középkorban*, műemlék védelem, VI. éve, Budapest 1962, 2. szám., 114—119.

Postup stavby minoritského kostela v Levoči

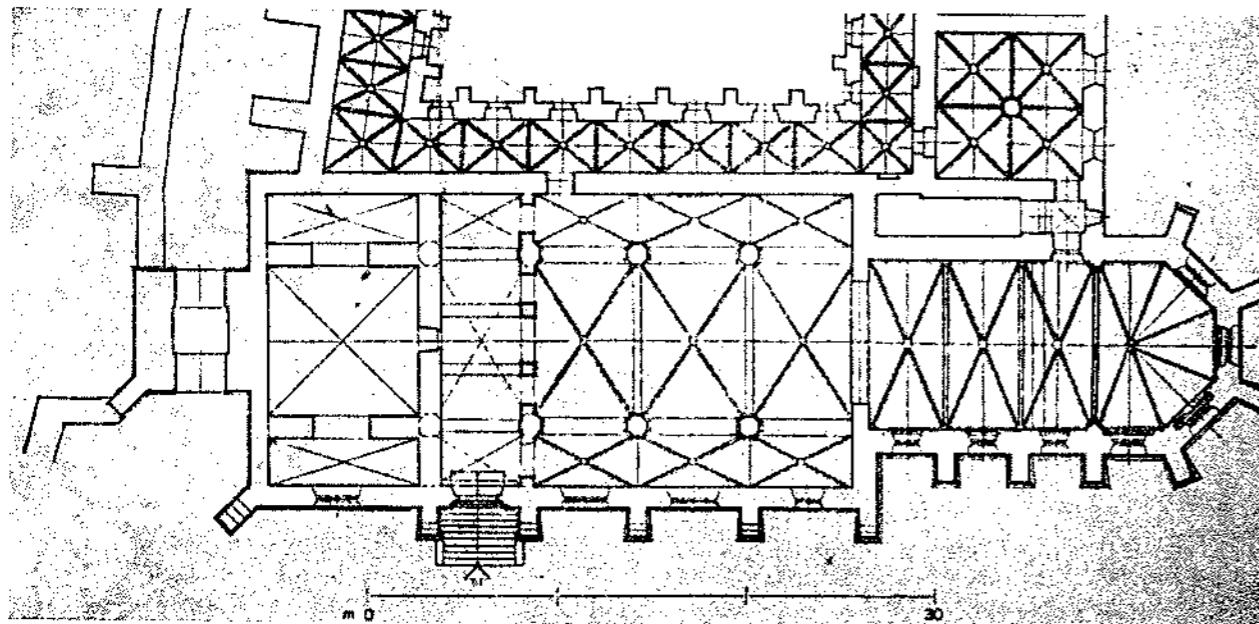
Jaroslav Bureš

Soubor levočských minoritských staveb je nejdůkladněji a nejpodrobněji v literatuře zhodnocenou stavbou žebrových řádů na Slovensku. Existuje řada zpracování z hlediska historického i uměleckohistorického. Předválečné práce o klášteře a kostele (V. Wagner, O. Schürer) postavy spolehlivou faktografickou základnu, která potom určila výsledky nejnovějších pojednání. O. Schürer¹ se podrobně zabýval otázkou stavebního vývoje minoritského komplexu a došel rozbořem ke stanovení tří stavebních etap. Se Schürerovým rozvržením postupu stavby do tří fází se v podstatě ztotožňují B. Kovačovičová a A. Čidlinská.² V. Kotrba určil dva úseky — nejprve presbyterium a jedno pole trojlodí a potom budování lodi

a dokončení celé stavby.³ Dosavadní literatura se shoduje v základních poznatcích — totiž, že 1. na počátku výstavby minoritských staveb v Levoči bylo provedeno presbyterium klášterního kostela a 2. že lodi tohoto kostela byla na počátku zamýšlena a budována jako síňové trojlodí. V tomto příspěvku chci upozornit na archeologická data, na jejichž základě možno vyslovit názor o původním basilikálním projektu klášterního kostela. Nejprve přehlédnu situaci na stavbě, která se zdá indikovat změny v pravidelném budování lodi.

1. Situace u prvního východního pole na jižní stěně lodi. V ose pole je proraženo okno, které je velikostí a proporcemi odlišné od ostatních oken jižní stěny lodi. Charakterem kružbových vzorců

1. Levoča — minorité, Přídorys klášterního kostela a přilehlého ramene ambitu.



2. Levoča — minorité. Portál a basilikální okno v 1. poli jižní obvodové zdi lodi.

a v podstatě i profilaci ostění se toto okno shoduje s okny presbyteria. Jeho lavice nedosahuje úrovně lavic ostatních oken (ani oken lodi, ani presbyteria), okno je kratší, což naznačuje patrně, že respektuje nějakou starší situaci. Tato starší situace není však podmíněna portálem, jak to interpretoval O. Schürer, nýbrž jiným jednoduchým gotickým oknem. Toto okno je nyní zazděno a dnes je z něho zachován pouze hrotitý záklenek a část ostění. Spodní větší část ostění byla odstraněna při dodatečném prolomení gotického portálu do této místa. Portál řeže uvedené okno, z čehož plyne, že toto okno je starší než portál. Zmíněné spodní okno je excentricky vysunuto z osy, je položeno blíže u nároží, podepřeného na koso postaveným opěrákem. Nad záklenkem okna probíhá těsně pod lavicí nynějšího hořejšího dvojdílného okna rímsa, profilovaná oblým prutem a kosou ploškou. Rímsa je omezena na toto jediné pole a obvodová zed trojlodí nad ní mírně ustupuje. Pro rekonstrukci původní dispozice je nyní zrušené okno důležité v dvojím směru: a) Z výše záklenku okna možno usoudit, že toto okno patřilo bočné lodi trojlodní basiliky,⁴ b) excentrická poloha okna blíže nároží napovídá existenci užšího pole bočné lodi v původním plánu, i když sama o sobě tato poloha nebyla by přímým důkazem, poněvadž ve středověku je nepravidelné rozmištění otvorů u staveb úkazem poměrně častým. Rozměry původního pole lodi bude lze určit na základě další situace.

2. Situace v jižním křídle křížové chodby. Druhé a třetí pole tohoto křídla od východu je odděleno mohutným hranolovým skoseným pasem, jehož profil odpovídá záklenkům oken vnitřní stěny křížové chodby. Pas dosedá na severní zdi kostela na štíhlou jehlancovitou konsolu s jednoduchou krycí deskou. Na západní straně od pasu těsně přilehá k pasu proláklá patka žebra třetího pole. Při východní straně pasu proniká do konsoly (pasu) úsek esovitě prohnuté rímsy, která má s konsolou společnou krycí deskou. Žebra druhého pole je dvakrát ostruhově skoseno a dosedá v nápadné

3. Levoča — minorité. Pas mezi 2. a 3. polem jižního ramene křížové chodby.





4. Levoča — minorité.
Pohled na kostel z jihu.

vzdálenosti východně od pasu na římsu, která je pokračováním úseku, vrústajícího do konsoly, je však již vytěsaňa z jiného bloku. Význam pasu pro interpretaci postupu klášterních staveb je následující: a) Pas měl podepřít zeď v místě, kde končilo první pole původně zamýšlené severní bočné lodi. Situací pasu je potvrzen rozměr bočného pole, které se jeví jako kvadratické pole. Tím je zároveň blíže vysvětlena mimoosová poloha zrušeného okna, uvažovaného sub 1. Pas znamená tedy první podepření severní zdi kostela, která neměla mít nikdy v těchto místech opěráky. b) Z postavení klenebních patek přilehajících polí k pasu získáváme další poznatek o postupu vznikání klášterních budov. Silně isolující tendence pasu umožňuje položit do těchto míst počátek zaklenování křížové chodby. Zaklenovat se tedy začalo v jižním křídle, počínajíc místem pasu, a to směrem, kde se přilehlá klenební patka k pasu organicky pojí, t. j. směrem západním, kde to bylo konečně důležité z důvodů struktivních (neexistence opěrných pilířů). Pozorovatelný odstup klenební patky východního pole od pasu prokazuje, že pas v době budování polí křížové chodby směrem západním odděloval zaklenutou a ukončenou část chodby od rozestavěné a dosud nezaklenuté.⁵ Křížová chodba byla tedy budována a zaklenována počínajíc jižním ramenem přes rameno zá-

padní, jehož nepravidelný průběh nutno vysvětlovat polohou přilehlé městské fortifikace ke křídu severnímu a konečně východnímu, kde asymetrické situace (ve čtvrtém poli je okno kapitulní síně postaveno mimoosově k poli ambitu, avšak leží v ose pole kapitulní síně, v šestém poli je excentricky umístěný výklenek s architektonickým orámováním) prokazují vznik západní obvodové zdi východního traktu klášterních budov před zaklenutím přilehlého ramena ambitu.

Původně plánované schéma lodi rekonstruujeme jako trojlodní basiliku pilířovou. V lodi mělo být aplikováno travée basilikalní s kvadratickými polí v bočních lodích a s rychlým sledem podélných polí v lodi střední. Analogický rychlý sled ukazuje z mendikantských staveb třeba dominikánský kostel ve Strassburgu a v podstatě též dominikánský kostel v Řezně.⁶ Archeologicky možno tento první plán lodi sledovat pouze ve východním poli. Byla-li v tomto smyslu započata ještě další pole lodi, je nejisté. Ze stavu památky plyne, že ke změně plánu došlo asi v průběhu budování prvého travée. Mohla by být postavena otázka, pokud lze vidět ve vzájemných proporcích vztazích lodí pozůstatek uvažované starší disposice. O. Schürer poukázal na neobvykle úzké bočné lodi (1:3) pro síňový typ, avšak upozornil na analogické příklady z rakouské mendikantské

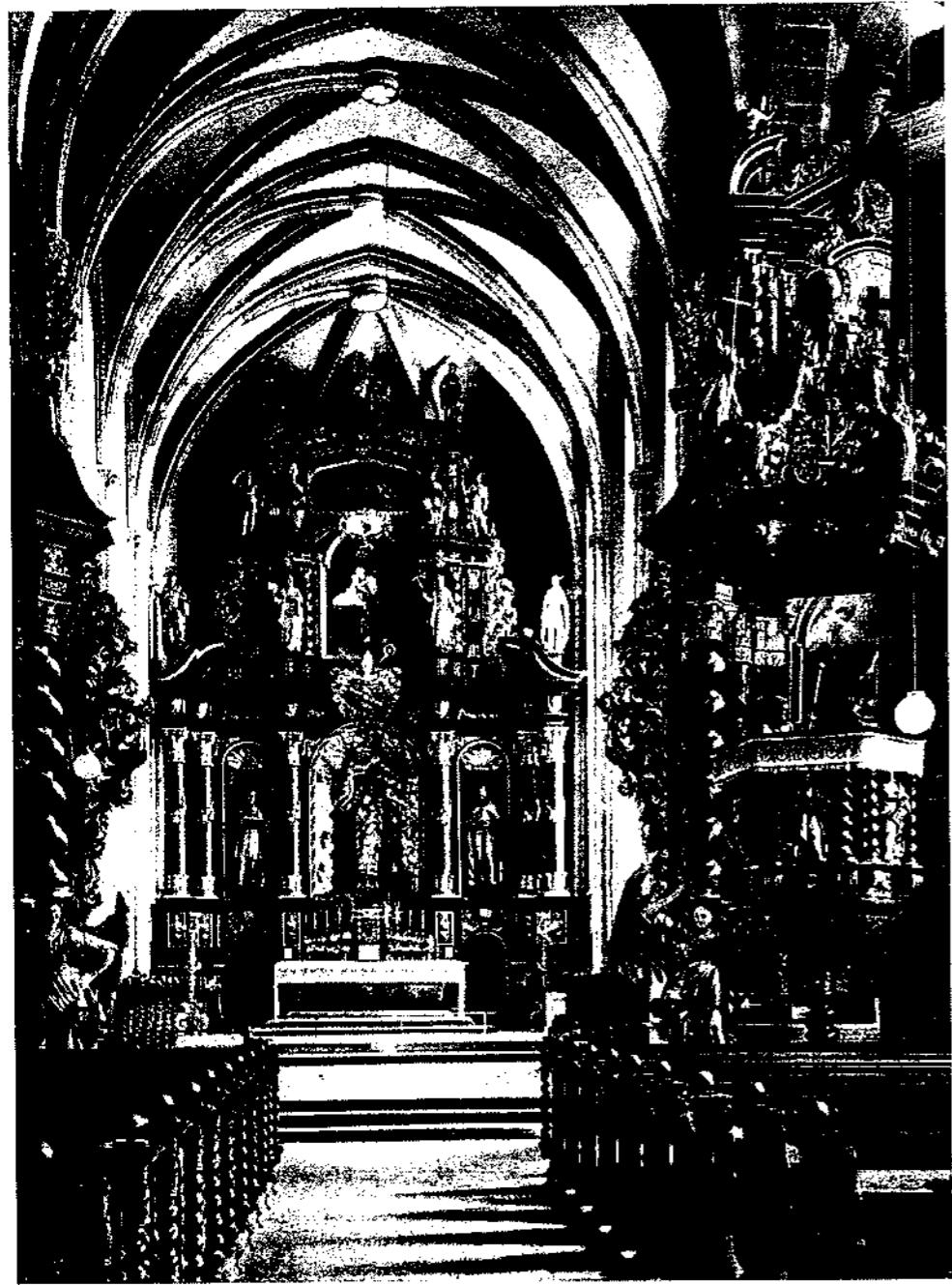
architektury.⁷ I když možno upozornit na řadu příkladů, kde úzké bočné lodi jsou založeny na myšlence basilikalní, přesto nelze u levočských minoritů z proporcí lodí v půdoryse kostela přímo soudit na starší basilikalní založení. Třeba raněgotický kostel olomouckých dominikánů, rekonstruovaný profesorem V. Richterem ukazuje od počátku typ westfálské hally, vyvedený na půdoryse s nápadně úzkými bočními loděmi.⁸ Analo-

gické proporce bylo tedy lze doložit u basilikálních i síňových příkladů, takže úzké bočné lodi ve vztahu k široké lodi střední samy nepřinášejí k úvaze o původní basilice nic podstatného.

Dále nutno vymezit vztah původní lodi k presbyteriu. Presbyterium ukazuje v nynější podobě některé nepravidelnosti, na jejichž základě předpokládal O. Schürer ještě v průběhu výstavby této východní části kostela výměnu mistra. Jedná se



5. Levoča — minorité
presbyterium.
Portál do sakristie,
dva systémy
příporových svazků
a gotická freska.



6. Levoča — minorité.
Pohled do presbyteria.

7. Levoča — minorité. Dva systémy triumfálního oblouku a příporové svazky s krouženými patkami.

o následující situaci: 1. Dvojí systém na triumfálním oblouku. Spodní hranolová část oblouku nad barokní římsou ustupuje a dostává zároveň bohatou profilaci, složenou z oblouků a mělkých výžlabků, která je slohově sourodá s profilací obou typů příporových svazků v presbyteriu. Ke změně systému triumfálního oblouku došlo snad působením profilace příporových svazků presbyteria. Jde nejspíše o záležitost dekorativní, neboť ve spodní

nečleněné části nelze vidět z důvodů proporcích ani podnož oblouku, ani ukončenou vertikální část ostění triumfálního oblouku. 2. Nasedání hruškovcových žeber na oblé přípory je záležitostí nejprve cistercké, pak zdomácnělé architektury 13. a 14. století, městských kostelů i jiných staveb a běží zde o nabíhání organické, žádnou změnu neznamenající. 3. Zmizení profilace v záklencích oken je anomalií, těžko vysvětlitelnou (u levočského Sv.

Jakuba probíhá profilace záklenkem). S přihlédnutím k celkové struktuře klášterního souboru nutno chápát vznik presbyteria přes uvedené nepravidelnosti jako jednotný, i když komplikovaný.

Nyní přehlédnu souborně postup výstavby levočského kláštera na základě výše uvedených zjištění. Postup se rozpadá ve dvě stavební etapy. Etapou se míní budování stavby podle určitého a jediného plánu, dílčí změny, nepravidelnosti, anomalie nemají význam etapy. S výstavbou se započalo v presbyteriu, které bylo v průběhu prvé etapy zcela zbudováno a zaklenuto. Vedle presbyteria byly zbudovány alespoň obvodové zdi východního traktu klášterních budov a začalo se pracovat ve východní části lodi. Na základě archeologických pramenů možno usoudit, že ke změně plánu došlo již během prací na prvním travée lodi. Změna plánu znamenala projektování síňového systému a s tím spojené zvýšení obvodových zdí lodi a vestavění oktagonálních mezilodních pilířů. V původním plánu byly snad zamýšleny patrně mezilodní podpory jiného typu než dnešní. Výstavba lodi ve změněném plánu postupovala pozvolna směrem západním. Zároveň s budováním lodi se dokončovalo přilehlé rameno ambitu. Lodě ukazuje typické znaky nastupující pozdní gotiky, které jsou pro její časové zařazení určující. Jde o flamboyantní kružbu kruhového okna čtvrtého pole a o hranolovité vertikální články, pronikající výžlabkem a skosenou hranou v patě záklenků mezilodních arkád. Trojlodí je nyní zaklenuto barokní klenbou. Při západní zdi jsou však ve zdivu sledovatelné původní konsoly, které jsou pro bočné i střední lodi zasazeny ve stejně výšce. Vzhledem k šířce hlavní lodi možno rekonstruovat původně pseudohalové zaklenutí trojlodí. Dokladem je kompletně zachované trojlodí tohoto typu v nedaleké Spišské Nové Vsi.⁹ V ose západní fasády lodi stojí hranolovitá věž, zapojená do vnitřní hradební zdi. Architektonický detail věže shoduje se spíše se starším presbyteriem než s pokročilejšími



8. Levoča — minorité. Klenba s gotickými figurálními medailony v 5. poli východního křídla křížové chodby.

částmi lodi. Věž měla dvojí funkci – byla kostelní věží a zároveň součástí městské hradby. Kromě dokončení kostela je záležitostí druhé etapy též dokončení křížové chodby (k postupu srovnej výše) a taktéž zaklenutí kapitulní síně a dalších místností kláštera, kde se jeví s chodbou shodné tvarosloví.

Takto byly vymezeny dvě etapy budování kláštera. Druhá z nich znamená příklon k disposici pseudohalové a dokončení celého komplexu. V navázání na tento příspěvek chci se zabývat otázkou levočského stavebněornamentálního ateliérku (hlavice, portály, sochařské práce) a v souvislosti s tím přihlédnout k otázkám chronologickým.

Poznámky

¹ O. Schürer, E. Wiese, *Deutsche Kunst in der Zips* (Brno 1938), 144: Podle Schürera se začalo s budováním chórů, který byl v I. etapě zbudován až na klenby. Ve II. fázi, kdy došlo k výměně mistra, byl zaklenut chór a zbudována obvodová zed prvého východního pole lodi. Ve III. úseku bylo zbudováno a zaklenuto síňové trojlodí.

² *Levoča a jej výtvarné pamiatky*, Pamiatky a múzeá V, 1956, III.

³ *Farský kostol v Levoči*, Pamiatky a múzeá, V 1956, 120.

⁴ Jako typologickou obdobu této původní bočné lodi možno uvést bočnou lodí dominikánského kostela v Kremsi ze 13. století (R. K. Donin, *Die Bettelordenskirchen in Österreich*, Baden 1935, obr. 177), i když zde okna nejsou dochována v původním stavu. Dále možno strukturálně srovnávat s dominikánskou basilikou v rakouském Friesachu (I. e., obr. 144), kde jsou dochována původní okna.

⁵ Výrazněji lze tuto situaci sledovat v křížové chodbě brněnských dominikánů, kde ambit nevznikl jako v Levoči v podstatě jedinou stavební akcí, nýbrž postupně, vždy v odstupech celého století. V Brně odděloval lomený hranolový pas západní rameno, zaklenuté po polovině 13. století od křídla jižního, které bylo opatřeno klenbou až koncem století 15. Srov. Jaroslav Bureš, *Středověké stavby brněnských dominikánů*, ČMM XLV, 1960, 118.

⁶ R. Krautheimer, *Die Kirchen der Bettelorden in Deutschland*, Köln 1925, fig. 3, 4. Kostel štrasburských dominikánů byl zbudován ve 13. století jako trojlodní basilika s průběžnými poli, která propořeně odpovídají levočské lodi. V následujícím století byla rozšířena lod na čtyřlodí a protaženo presbyterium. Tamtéž, 71, 78.

⁷ L. c., 142. Lod videňských dominikánů byla ovšem basilikálně založena (Donin, I. e. 297). Lod dominikánského kostela ve Štýrském Hradci je trojlodní hala s připojenou čtvrtou lodí (Donin 266, fig. 60). Podle R. K. Donina souvisí hradecký půdorys s dominikánským kostelem ve Videňském Novém Městě (basilika ze 13. století), jehož je vlastně (s. 270) pozdnegotickou formulací. Jde tedy o pozdní příklad, kde se dispozice ideje v poslední instance neopírá o síňový základ. Úzká pole v bočních lodích štrasburských dominikánů (Krautheimer, s. 71, fig. 3) a tamní proporce lodí jsou též záležitostí basilikální. Je známo, že idea halová spěje ve 14. století i k šífkovému vyrovnání lodí. Toto je formulováno třeba v lodi kostela sv. Jakuba v Levoči, kde bych u půdorysu předpokládal jednotný vznik bez zásadní změny dispozice.

⁸ V. Richter, *Raněstředověká Olomouc*, Praha 1959, 144–147, obr. 22.

⁹ Schürer — Wiese, I. e., 146, obr. 27 (řez kostelem). Střední lod u Sv. Jakuba v Levoči byla dle všeho dodatečně zvýšena, takže ve Spišské Nové Vsi je dochována dispozice nejpůvodnější, ukazující jenom zcela mírné převýšení střední lodi.

Seznam vyobrazení

1. Levoča — minorité. Půdorys klášterního kostela a přilehlého ramena ambitu. (Vyobrazení podle: O. Schürer — E. Wiese, *Deutsche Kunst in der Zips*.)
 2. Levoča — minorité. Portál a basilikální okuv v 1. poli jižní obvodové zdi lodi. (Foto Š. Klubert.)
 3. Levoča — minorité. Pas mezi 2. a 3. polem jižního ramene křížové chodby. (Foto Š. Klubert.)
 4. Levoča — minorité. Pohled na kostel z jihu. (Podle O. Schürer — E. Wiese.)
 5. Levoča — minorité — presbyterium. Portál do sakristie, dva systémy příporových svazků a gotická freska. (Fotoarchiv SÚPSOP v Bratislavě.)
 6. Levoča — minorité. Pohled do presbyteria. (Fotoarchiv SÚPSOP v Bratislavě.)
 7. Levoča — minorité. Dva systémy triumfálního obrouku a příporové svazky s krouženými patkami. (Podle O. Schürer — E. Wiese.)
 8. Levoča — minorité. Klenba s gotickými figurálními medailony v 5. poli východního křídla křížové chodby. (Fotarchiv SÚPSOP v Bratislavě.)
- Za laskavé zhotovení fotografií č. 2 a 3 děkuji panu Štefanovi Klubertovi, řím.-kat. děkanu v Levoči.

Ecce homo zo zbierok Slovenskej národnej galérie

Libuša Cidlinská

V zbierkach Slovenskej národnej galérie je flámske maliarstvo zastúpené len malým súborom obrazov; takmer všetky tieto maľby sú prácou neznámych autorov a čakajú na vedecké spracovanie a zaradenie do kontextu vývoja nizozemského maliarstva. Jedným z takýchto obrazov je i Kristus bolestný, pri prevzatí zo Slovenského múzea označený ako kópia podľa flámskeho maliara z 15. storočia.¹

Je to malá drevená doska, na ktorej trním korunovaný Kristus v nachovom plášti ukazuje klinami prebodenuté ruky. Plášť cez plecia necháva krátky krk a čiastočne i hrud obnažené. Podvinuté ruky pred postavou, nepatrne pootočenou do lava, majú mierne pokrčené prsty a vystreté palce; dlaňami sú obrátené k divákovi. Maliarovo úsilie sa sústredilo predovšetkým na hlavu, na ktorej upútava pretiahnutý obličaj s veľmi plasticky modelovanými jednotlivými časťami. Takmer celé čelo zakrýva tŕňová koruna, pletená zo zelených prútov rôznych odtieňov s dlhými pichliačmi. Pod mierne zvrašteným výrazným obočím sú zakrvavené oči s mierne privretými víčkami, pod očami silne vystupujú podočné váčky, na nich a okolo dlhého nosa trbliecu sa slzy. Nepatrne pootvorené ústa sú zošpulené, pery mäsité. Mierne prepadnuté líca lemuje krátko pristrihnutá brada. Vlniacie sa vlasy spadajú na plecia. Tvár má vážny výraz, bolestný pohľad očí akoby sa strácal v jemnom závoji sľz.

Ak sa zaoberáme flámskym maliarstvom posledných desaťročí 15. a začiatku 16. storočia, stretávame sa s týmto typom obrazu Krista bolestného pomerne často. V tejto súvislosti nachádzame aj konkrétnego tvorca veľmi príbuzných obrázkov, a to Aelbrechta Boutsu. Aelbrecht bol synom a žiakom Diericka Boutsa,² ktorý pochádzal z holandského Haarlema a v 40. rokoch 15. storočia

usadil sa vo flámskom Louvaine, kde vytvoril svoje najvýznamnejšie diela, dnes zachované jednak v tamojšom kostole sv. Petra a jednak v múzeách a galériach v Európe i za morom a roku 1475 v Louvaine zomrel. Jeho nasledovníkmi boli dvaja synovia, Dierick mladší a Aelbrecht, ktorý vtedy ešte neboli plnoletí. Po otcovej smrti obidvaja synovia zdedili kartóny a kresby, ktoré im slúžili ako pomôcky a vzory pri ich vlastnej tvorbe a udržovali rozsiahlu činnosť otcovské dielne i napäťalej. Ak od Diericka mladšieho, ktorý zomrel roku 1491, nie sú zatiaľ známe žiadne obrazy,³ sme aspoň čiastočne informovaní o maliarskej činnosti Aelbrechtovej.⁴

Aelbrecht Bouts vo svojej tvorbe nehľadá nové možnosti výtvarného vyjadrenia, ktoré predznačilo majstrovské umenie otca, jednej z najvýznamnejších postáv flámskeho maliarstva 15. storočia, ale preberá z jeho diela všetky výdobytky, aby ich uplatňoval na svojich prácach. Tvorba menej nadaného syna postráda často jemnosť maľby, ešte pre stvárnenie priestoru pomocou vzduchu a svetla, zvláštnu náladovosť, charakteristické pre diela Dierickove. Z Aelbrechtovej dielne vychádzajú najmä drobné obrázky, opakujúce v mnohých variantoch na malých diptychonoch dvojicu Krista Trpitela a Bolestnej Márie alebo obrázky sediacej Madony s Ježiškom.

Takéto série replík toho-ktorého obrazu nie sú vo flámskom maliarstve 2. polovice 15. a 1. polovice 16. storočia vzácene. O niektoré obrazy mali z najrôznejších príčin záujem viacerí milovníci umenia, niektoré kompozície sa tešili zas veľkej a trvalej obľube, a preto bol po nich stále dopyt.

Preto umeleci, ktorí ich namaľovali, nechávali ich vo svojich dielach pomočníkmi rozmnožovať, niekedy vznikali repliky aj mimo dielne pôvodných autorov u neznámych maliarov. Aj Ján van Eyck



Ecce homo, olej na dreve. Slovenská národná galéria, č. 550. (Foto SNG)

maľoval diela skutočne unikátnie a len sám, v dielni Rogera van der Weyden vznikajú prvé obrazy, malované v niekoľkých exemplároch. Podobne pracovala i dielna Diericka Boutsu,⁵ ktorá dodávala už spomínané veľmi oblúbené diptychony s Trpiacim Kristom a Bolesnou Máriou. Tak vzniká diptychon v parížskom Louvre, v londýnskej Národnej galérii a inde, alebo zachované len jednotlivé časti, bud' Mária alebo Kristus. Túto produkuje preberá aj Dierickov syn Aelbrecht, ktorý v Louvaine mal po dlhé roky prosperujúcu dielnu vďaka tejto činnosti až do svojej smrti roku 1548.

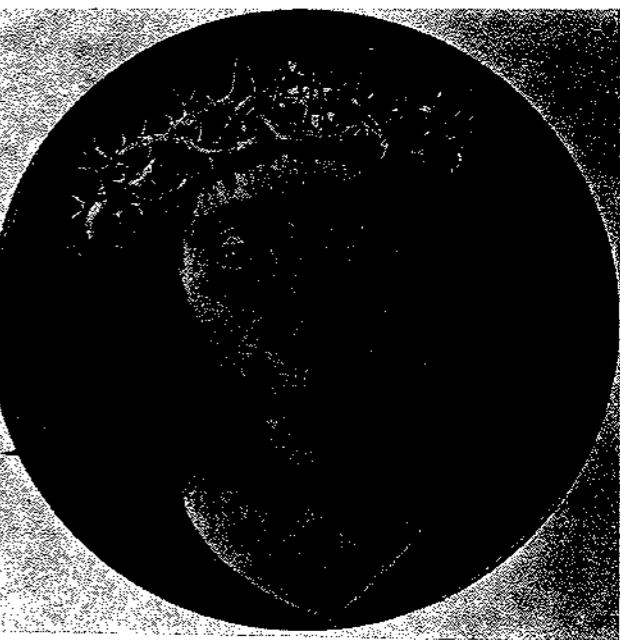
Friedländer vo svojom diele o flámskom maliarstve uvádza ako autentické diela Aelbrechtové dva typy obrazu Krista bolestného, a to tri varianty s Kristovou tvárou en face a pätnásť variantov s poobrátenou tvárou, pričom niektoré varianty majú aj pendanty, t. j. obrazy Bolestnej Márie.

Obraz Kristus bolestný z majetku Slovenskej národnej galérie je, ako sme už uvedli, príbuzný obrazom Krista bolestného od Aelbrechta Boutsu. Je to predovšetkým malé tondo Kristus s trňovou korunou (kedysi v Kaufmannovej zbierke v Berlíne), znázorňujúce len hlavu en face. Na obrazze z Kaufmannovej zbierky koruna, spletená z troch prútov s vysokým silným trním, pokrýva pomerne nízke pokrčené čelo, pokryté potôčikmi zaschnutej krvi, ktorá stekala po tvári až na krk. Obočie je mierne zvraštené, silne vystupujúce, pod ním privreté zakrvavené oči, z ktorých tečú po tvári slzy. Malé ústa sú pootvorené. Tvár je oválna, opticky ju ešte viacej predĺžujú dva pramene rozdelené brady. Pod krátkym krkom je výstrik hladkého tmavého rúcha, na pleciach po ňom splývajú husté zvlnené vlasy.

Obraz zo Slovenskej národnej galérie opakuje ten istý typ tváre, avšak s hlavou mierne sklonenou a pootočenou doľava a trochu odlišným výrazom. Koruna je pletená z viacerých tenších prútov s menšími ostňami, vlasy sú zahrnuté za uši a na pleciach sa delia v tenšie zvlnené pramene. Brada je hustejšia a nedeli sa. Zhodne ako na obrazze z Kaufmannovej zbierky aj na obrazze v Bratislave čelo je pomerne nízke, pri koreni nosa mierne prechádza vo dva zreteľné hrabolky. Na obidvoch obrazoch očné oblúky výrazne vystupujú, čo zdôrazňuje úzke mierne klenuté obočie, kreslené z tenkých čiar jednotlivých bŕv. Úplne zhodným spôsobom sú modelované oči. Majú pre-

tiahnutý mandľovitý tvar s mierne privretými viečkami v hornej časti hlboko zapadnutými; na obidvoch obrazoch vrásky nad viečkami vytvárajú tú istú vlnovku, ktorá sa smerom ku koreňu nosa stepí na vrásky, jednu — sledujúcu obrys viečka a druhú smerujúcu k očnému oblúku. Záhyb pod očným viečkom sa takisto opakuje aj na našom obrazze. Celá partia očí je malovaná veľmi jemnými fahmi štetca lazurovými farbami, predovšetkým ružovasté belmá pretkané červenými žilkami; na nich a na zorničkách sú tým istým spôsobom nasadené svetlá, vyvolávajúce ilúziu zaslzených očí. Úplne zhodne je modelovaný i nos, dlhý a úzky, zakončený malou špičkou s guľatými zaobleninami nosných dierok. Líca sú opäť chudé, mierne prehĺbené. Takisto ako na obrazze z Kaufmannovej zbierky aj na bratislavskom obrazze Kristus má ústa mierne pootvorené: sú to však tie isté ústa opäť so silnejšou spodnou perou, jasne rozdelené na dve polovice a s dlhým rovným žliabkom nad hornou perou. Malá brada je na našom obrazze na prednej časti holá. Krátky krk je na obidvoch obrazoch skoro zakrytý bradou vpredu s jemne modelovaným dvojitým výstupkom jablkáka, pod ktorým kľúčne kosti vytvárajú pod kožou miernu prieplivinu tvaru V.

Ten istý typ tváre s tými istými jednotlivými časťami, avšak s celkovým trocha iným výzorom,



A. Bouts, *Kristus s trňovou korunou*. Berlín, bývalá Kaufmanova zbierka.



A. Bouts. *Ecce homo*. Kedysi Brusel, zbierka Ruffo.

stretávame aj na Aelbrechtových obrazoch Bolestného Krista v zbierkach Metropolitan Múzea v New Yorku (pôvodne Friedsamova zbierka) a Ruffovej.

Na Kaufmannovom tondé Kristus je odený v tmavé rúcho s malým špicatým výstrihom, zakrývajúcim viditeľné časti ramien a hrudi. Na bratislavskom obraze Kristus má na sebe červený plášť odhalujúci časť hrudi pod krkom. Podobne je odený Kristus od Aelbrechta Boutsa v Metropolitan Múzeu v New Yorku (pôvodne Friedsamova zbierka). Plášť na našom obraze má prehrnutý golier a je skladaný do mäkkých záhybov vytvárajúcich miestami plytké priehlbiny; podobným spôsobom sú skladané pláštie na obrazoch Krista bolestného z bývalej Friedsamovej zbierky a bývalej Ruffovej zbierky.

Ruky na našom obraze sú rozložené do jemného gesta, citlivou modelované v ružových tónoch odliš-

ných od pleťových tónov hrudi, pred ktorou sú vystretné. Týmto farebným odlišením a zvláštnym rozložením svetla po obraze maliar dosiahol ilúziu neobyčajnej plasticity rúk. Aelbrecht Bouts obmieňal námet Kristus bolestný rôznym spôsobom; tak aj držanie rúk je vždy trochu odlišné. Na obraze z Ruffovej zbierky ľavá ruka je modelovaná tým istým spôsobom ako na obraze zo Slovenskej národnej galérie, avšak s pridaním kvapiek krvi vystekajúcej z rany. Mierne odlišná je modelácia tejto ruky na obraze z Friedsamovej zbierky, na ktorom pravá ruka je čiastočne uzavretá mierne pokrčenými prstami. Na obraze zo zbierky Ruffovej ruky sú viac vzdialé od seba, pričom aj pravá ruka je mierne vytočená a prsty sú vystretné.

Na základe doterajšieho porovnania obrazu Kristus bolestný zo Slovenskej národnej galérie s pribuznými obrazmi Aelbrechta Boutsa zisťujeme celý rad spoločných znakov: predovšetkým je to typ tváre oválneho tvaru s malou špicatou bradou, dlhým úzkym rovným nosom a charakteristicky zaoblenými bočnými časťami, mierne vystupujúcimi lícenimi kostami, výrazne klenutými očními oblúkmi a očami. Na Aelbrechtových obrazoch i našom je zhodný spôsob modelácie jednotlivých častí obličeja nadsadzovaním tmavších lokálnych tónov v partiách pod očami, obočím, na lícach, okolo špičky nosa i na brade. Pri modelácii víčok opakuje sa na všetkých štyroch obrazoch nízka esovitá línia, ktorá sa pri koreni nosa rozdvojuje. Ako na našom tak na obrazoch zo zbierok Kaufmannovej, Ruffovej a Friedsamovej opakujú sa tie isté ústa, malé, avšak silne plasticky modelované najmä na spodnej pere, nad vrchnou perou sa všade opakuje ten istý dlhý žliabok. Odlišnejsie sú na jednotlivých obrazoch malované vlasy — maliarska traktácia však ostáva rovnaká — sú však vždy mierne zvlnené, podobne i brada, ktorá na všetkých obrazoch siaha vysoko po stranach úst. Základné čerty tohto typu tváre nachádzame v rôznych obmenách už v tvorbe Aelbrechtovho otca Diericka.

Ak ďalej porovnávame bratislavský obraz s uvedenými troma, konštatujeme tú istú modeláciu krátkeho krku s charakteristickou priehlbinkou v tvare V. Na obrazoch zo zbierky Ruffovej, Friedsamovej i našej plášť je naskladaný do mäkkých plytkých záhybov rovnakej konštrukcie. Na týchto troch obrazoch je i zhodná modelácia rúk s dlhými štíhlymi prstami nasadzovaním



A. Bouts, *Kristus s trňovou korunou*. New York, zbierka M. Friedsama, teraz v Metropolitan Museum, New York.

rozptylujúcich sa tmavších tónov tam, kde to plasticita tvaru vyžaduje, pričom gestá rúk, najmä pravej, sú mierne odchylné.

Na všetkých týchto obrazoch sa uplatňuje aj modelácia svetlom, ktoré prichádza z pravej strany postavy a rozkladá sa po tvári a dlani ľavej ruky, pričom dlaň pravej ruky, ľavá strana tváre a ľavé plece sa dostávajú do slabého tieňa. Toto osvetlenie z neviditeľného zdroja pôsobí, že na bratislavskom obraze hlava vrhá tieň na pozadie, čím sa dojem priestorovosti ešte zväčšuje.

Obraz Kristus bolestný zo Slovenskej národnej galérie je, podobne ako Aelbrechtové obrazy s tým istým námetom, maľovaný vo veľmi úzkej farebnej škále, pričom volené tóny vytvárajú pôsobivý harmonický celok. Prevládajúcou farbou je kraplak v rôznych odtieňoch, na pláští sa uplatňuje vo svetlých valéroch zintenzívnených tam, kde to

modelácia vyžaduje. Pozadie tvorí tmavý kraplak, od ktorého sa oddeľuje hlava, pokrytá tmavohnedými vlasmi; medzi týmito teplými tónmi kontrastne pôsobia varianty tmenej studenej zelenej na trňovej korune, vyvolávajúce zvláštne oživenie koloritu. Tvár je maľovaná v hnedoružových tónoch rôznej intenzity a odtieňov s modrou podmalbou predovšetkým pod očami a na krku, pričom veľmi citlivu sú volené lokálne farby, dokreslujúce jednak plastickú modeláciu a jednak náladu, námetom vyvolanú. Sú to predovšetkým odtiene jasnej červene, znázorňujúce kvapky a potôčiky krvi, ružová, vystihujúca krvou podliaťe belmo očí, záblesky bielej v očiach a na slzách a pastelové odtiene modrej, znározňujúce podkožné žilky i partie pod víckami.

Veľmi starostlivo volená škála farieb výstižne tlmočí zamýšľanú náladu obrazu, čo je jedna významná stránka flámskeho maliarstva 15. storočia. Druhou je dokonalé odpozorovanie každého detailu zo skutočnosti, presné prenesenie do obrazu. Na základe doterajšieho skúmania možno preto predpokladať, že nás obraz Kristus bolestný vznikol v dielni Aelbrechta Boutsa ako jeden z variantov tohto námetu, ktorý Aelbrecht sám i jeho dielna často opakovali. Vzhľadom na celý rad spoločných znakov s dielom tohto maliara nie je vylúčené, že aj autorom bratislavského obrazu Kristus bolestný je Aelbrecht Bouts. Najlepšie diela Aelbrechtové vznikajú v ranom a strednom období maliarovej tvorby, kedy na nich uplatňoval výdobytky diela Dierickovho, postupne jeho obrazy strácajú na kvalite. Vzhľadom na to, že bratislavský obraz je starostlivo maľovaný jemným rukopisom v harmonickej škále teplých tónov s neobyčajne citlivou modeláciou svetlom a farbou, dá sa predpokladať, že nás obraz vznikol v ranom období Aelbrechtovej tvorby, a to v poslednom deceníu 15. alebo najneskoršie v prvých dvoch deceniach 16. storočia.

¹ SNG O 550. Olej, drevo, pôvodné rozmerne dosky 32,5 × 24,4 cm. Pri reštaurovaní obrazu prof. K. Veselym v r. 1961—1962 doska bol na okrajoch zväčšená na rozmerne 36,6 × 28,7 cm, pričom pridaná plocha ostala biela. Obraz bol prevzatý zo Slovenského národného múzea v Bratislave roku 1952, jeho predchádzajúceho majiteľa sa zatiaľ nepodarilo zistif.

² Max J. Friedländer, *Die altniederländische Malerei*, Band III, Dierick Bouts und Joos van Gent, Berlin

1925. — Thieme-Becker, *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart*, Band IV., s. 473 a n.

³ Thieme-Becker, c. d., Band IV., s. 476.

⁴ Thieme-Becker, c. d., Band IV., s. 473. — Friedländer, c. d., s. 65 a n. Dielo Aelbrechta Boutsa dosiaľ nebolo monograficky spracované. O jeho činnosti hovoria obvykle veľmi stručne autori monografií o jeho otevovi Dierickovi, tak vo svojej monografii W. Schöne, *Dierick Bouts und seine Schule*, Berlin-Leipzig 1938, na s. 196 a dal-

ších uvádza štyridsaťri obrazov, pripisovaných Aelbrechtovi, z toho väčšinou variantov Krista bolestného a Márie, medzi nimi aj obraz z Friedsamovej zbierky, teraz v Metropolitanom Múzeu v New Yorku.

⁵ Friedländer, c. d., s. 124. — Jacques Lassaigne, *La peinture flamande, Le siècle de van Eyck*, Geneve 1957, s. 108. — V poslednej dobe sa touto produkciou dielní flámskych majstrov zaobráva Georges Marlier v článku *Les sujets que réclamaient les amateurs*, *Connaissance des Arts*, č. 141, november 1963, s. 78.

Poznámka k životopisu Kolomana Sokola

Eugen Sabol

V monografii Evy Šefčákovej o Kolomanovi Sokolovi (Eva Šefčáková, *Koloman Sokol*, Bratislava 1963) je iba niekoľko údajov z najmladšieho obdobia jeho života, z rokov do prijatia na Akadémiu výtvarných umení v Prahe. Je to aj pochopitelné, keďže zámerom štúdie je podať prierez a hodnotenie grafickej tvorby K. Sokola. Doba umelcovho pobytu v Košiciach, najmä však roky pred jeho vstupom do kresliarskej školy Eugena Króna, ostala nám takto málo známa. Nemôže nás však nezaujímať, hovorí o núdznych životných pomeroch, ktorými sa umelec v mladosti prebíjal a ktoré sú príspevkom k dokresleniu pohľadu na jeho umeleckú tvorbu.

Ako sirota dostał sa Koloman Sokol už v štrnásťich rokoch do Košíc a týždeň pred dovršením pätnásteho roku, 4. decembra 1917, dal ho strýko Peter Sokol ako tútor k údenárskemu majstrovi Petrovi Haltenbergerovi, aby sa u neho vyučil remeslu svojho otca. Majster mal nevelkú dielňu v priechodnom dome na Orlej ulici 7 a K. Sokol učil sa tu údenárskemu remeslu predpísanú dobu — poltretä roka. Podľa registra učňov, vedeného košickým Živnostenským spoločenstvom, 4. júna

1920 ukončil učebnú dobu prevzatím výučného listu s dobrým prospechom.

Veľmi skromné sú zprávy o K. Sokolovi z čias bezprostredne po vyučení. Podľa registra tovarišov vstúpil po troch mesiacoch ako údenársky pomocník do služby k mestnemu údenárovi Martinovi Sándorovi. Pracoval u neho však iba dva mesiace, od 6. septembra do 14. októbra 1920. Podľa záznamov v registri uvedených majster M. Sándor bol jediným zamestnávateľom K. Sokola ako údenárskeho pomocníka. Po odchode od neho pracoval sice v nedávno zriadenom podniku Dobytčárske družstvo na Moyzesovej ulici v Košiciach, avšak už nie ako vyučený pomocník, ale ako robotník — nádenník. Usudzujeme tak preto, že v registri nie je uvedený nový zamestnávateľ, hoci vieme, že bol v podniku zamestnaný a tento bol členom Živnostenského spoločenstva a v podniku zamestnávaných pomocníkov prihlásoval.

Zistené údaje k životopisu grafika Kolomana Sokola sú skromným príspevkom a netýkajú sa priamo jeho umeleckej dráhy. Dokazujú však, aké fažké životné podmienky mal K. Sokol tesne pred vstupom do Krónovej súkromnej školy.

-es-

Vážení čitatelia! Prvé číslo ARS 1967/1 sa stretlo vo verejnosti s priaznivým ohlasom. Ale mrzí nás, že sa nám do neho vtrelo niekoľko tlačových a typografických chýb. Upozorňujeme na najväčnejšie: Text k obrázku 22 na str. 93 má správne zniet: Girolamo Olgiatti, Allegorie der Alchemie, Kupferstich, 1569. — V texte farebnej prílohy III je vytlačené vročenie 1941 namiesto 1491. — Texty k obrázkom 37 a 38 na str. 102 sú vymenené. — A napokon obrázok 47 na str. 111 je otočený o 180°. Prosíme, aby ste nám prepáčili.

Redakcia

