

Bakoš, Ján

Poznámky o románskej nástennej maľbe na Slovensku

Sborník prací Filozofické fakulty brněnské univerzity. F, Řada uměnovědná. 1968, vol. 17, iss. F12, pp. [13]-20

Stable URL (handle): <https://hdl.handle.net/11222.digilib/110741>

Access Date: 16. 02. 2024

Version: 20220831

Terms of use: Digital Library of the Faculty of Arts, Masaryk University provides access to digitized documents strictly for personal use, unless otherwise specified.

JÁN BAKOŠ

POZNÁMKY O ROMÁNSKEJ NÁSTENNEJ MALBE NA SLOVENSKU

Podstatnou črtou nástennej malby románskej doby na Slovensku je opakované prenášanie a preberanie umeleckého názoru vyspelejších oblastí. Pritom nejde o zhruba jediný, s vývojom umenia len málo sa meniaci smer orientácie k istému umeleckému centru, ale o paralelnú orientáciu niekoľkými smermi, rovnako ako to bolo zistené i pre gotickú nástennú malbu Slovenska.¹

Podobne ako v politickom živote Uhorského štátu už od najstarších dôb jeho existencie súperili o získanie sféry vplyvy západné (nemecké) s vplyvmi východnými (byzantskými),² tak aj v nástennej malbe románskej doby našej krajiny nachádzame tieto dva hlavné smery orientácie; na umenie západné, nemecké, niekedy sprostredkované českými zemiami (Kostolany p. Tr., Párovce, V. Lomnica [lod], Batizovce, Šivetice) a na umenie italo-byzantské, ktoré sa k nám dostávalo buď z Balkánu, alebo z Itálie (Biňa, Jakuborany, Dravce ad.). K týmto hlavným skupinám pristupuje tretia, predstavujúca zdomácnelú a zľudovelú tvorbu (Dechtice, V. Trňa).

Je dôležité, že malby hlásiace sa k západoeurópskemu vývoju (resp. stredo-európskemu) sú zároveň malbami románskymi v pravom slova zmysle, zatiaľ čo malby južnej orientácie patria buď priamo do sféry malby byzantskej (sú dielami cudzích umelcov), alebo malby italo-byzantskej, vymaňujúcej sa z úzkeho rámca romaniky. Je preto správnejšie hovoriť tu o malbách románskej doby,³ než všetky tak rôznorodé diela zahŕňať pod jediné a veľmi nejasné pomenovanie.

Výskyt malieb priamej južnej orientácie na našom území je znak, ktorý naše „románske“ maliarstvo odlišuje od stredo-európskej maliarskej oblasti. Je to zároveň spoločný znak s malbami Maďarska. Je len samozrejné, že to boli práve malby južnej orientácie, ktoré boli v úzkom vzťahu k osobe panovníka, zjednocujúceho v tej dobe Slovensko a Maďarsko do jedného štátného celku. Na druhej strane priamy vzťah k stredo-európskej malbe v prvej skupine našich malieb a jeho pomerná intenzita, ako aj malby zľudovelé, sú znakmi, ktorými naše „románske“ maliarstvo presahuje uhorský rámec. Slovensko bolo teda, čo sa týká „románskej“ nástennej malby, krajným severovýchodným cípom stretávania sa západných a južných vplyvov.

Najstaršie zachované stredoveké nástenné malby Slovenska, malby v Kostolanoch pod Tribečom sú zároveň jedinými známymi vrcholne románskymi malbami našej krajiny. Vznikli pravdepodobne na zlome 11. a 12. storočia a ich umelecký názor korení v juhonemeckej maliarskej oblasti. V rezenskej a salzburskej knižnej malbe tej doby⁴ nachádzame podobné lineárne-plošné, znakovopojmové, a štylizovane-expresívne chápanie, ako aj príbuzné ikonografické ná-

mety a ich kompozície (scéna Narodenia spojením vlastného narodenia s kúpaním dieťaťa; používanie závesov; početnosť figur a i.). Ale najtesnejšie sa kostolanské maľby svojim charakterom primkávajú ku Kódexu vyšehradskému, ktorý taktiež súvisí s juhonemeckou oblasťou.⁵ Hoci zmienený kódex vzhľadom k rozdielnostiam v ikonografickom chápaní ako aj v kompozičnej skladbe, nemožno považovať za predlohu kostolanských maliieb, príbuznosť typov tvárí, ako aj strnulost gest, aditívna stavba tvarov a farebná adícia, nás nútia uvažovať o nejakom vzťahu. Je možné i vzhľadom k úzkemu vzťahu vtedajšieho „Starého Slovenska“ k susedným českým zemiám, že to boli práve ony, ktoré sprostredkovali juhonemecký vplyv.

Maľby v Kostolanoch pod Tribečom sú jedinými románsky religióznymi maľbami Slovenska. Sú dôsledne odvrátené od zmyslového sveta a obrátené k „onomu“ svetu ideí a večnosti. Vyjadrujú to plošnosťou a štylizáciou. Princíp podriadenosti bohu je tu vyjadrený aditívnou skladbou celku i jednotlivostí; spenie štylizácie ku geometričnosti, ako aj geometrizovaná skladba prejavujú chápanie boha ako večného a všeplatného zákona. Expresívna deformácia očí a rúk smeruje k divákovi, vtahuje a fascinuje ho. Spolu s hieratičnosťou a strnulosťou to vyjadruje bezvýznamnosť ľudskej existencie. Dej sa neodohráva rozvíjaním, ale skladaním statických častí. Dej sa zvnútorňuje, zduchovňuje, stáva sa mágiou.

Maľby v rotunde v Dechticiach naproti tomu nie je možné pokladať za plne románsky religiózne. Vznikli snáď počiatkom 13. storočia,⁶ ale svojim lineárne-zjednodušeným charakterom súvisia so staršou tradíciou. Pretože však v nich nenachádzame slohovú vyhranenosť, (štylizácia bola vystriedaná tvarovým zjednodušením), ako i pre značnú námetovú originalitu (keď sa v Christologickom cykle objavuje napríklad scéna Krista na reťazi v doprovode neznámeho rytiara), musíme uvažovať o ich mladšom pôvode.

Cirkevný námet je tu vo veľmi silnom vzťahu k osobe donátora, nachádzajúcej sa v scéne Ukrižovania. K nemu vedú všetky kompozičné smery. Maľba neslúži priamemu vzťahovaniu sa k onomu svetu, ale je utilitaristicky podriadená snahe pozemskej osoby o dosiahnutie priazne onoho sveta. Až v tejto súvislosti je možné uvažovať o významovej vrstve vyjadrujúcej plodnosť vo vzťahu k slnečnému kolobehu.⁷ Maľby nie sú naplnené spirituálnosťou, znakovosť a linearita tu neslúži vyjadreniu nadzemskosti a duchovnosti, ale k prostému pojmovému znamenaniu, že má ísť o onen svet. Znakovosť sa tu stáva až lineárnou zdobnosťou. Táto zdobnosť spolu s primitívnym utilitarizmom a linearitou jasne dosvedčujú, že maľby sú dielom domáceho maliara a primitívnejšieho ľudového prostredia. Zosvetštenie v nich naznačené nie je prejavom vývojevoj pokročilosti, ale práve tohoto prostredia.

Maľby v juhoslovenskej Bíni sú nielen podstatne mladšie než maľby kostolanské, ale nie je ich možno považovať dosť dobre za maľby románske. Vznikli snáď okolo polovice 13. storočia a sú dielom cudzieho umelca prišlého z niektorej byzanckej maliarskej oblasti. Ich vznik súvisí s dvorskou maľbou, možno priamo s maliarskou činnosťou v Ostrihome.⁸ Bínske maľby vykazujú podobnosti s niektorými maľbami balkánskymi, juhoslovanskými a bulharskými (hlavne s maľbami v Bojane čo do typov tvárí). To nás vedie k domnienke, že byzancký umelecký názor bínskych maliieb nepochádza z Akvileje,⁹ ale jeho pôvod je treba hľadať priamo v balkánskych oblastiach.

Maľby v Bíni svojim charakterom patria plne do byzanckej maľby. Sú založené na tom istom napätí medzi zmyslovosťou a spirituálnosťou,¹⁰ medzi plasticke-

svetelnou modeláciou a plošnou štylizáciou, medzi osamostatňovaním sa postavy a centralizmom celku, ako všetky byzancké malby. Sú to prejavy dualizmu východného kresťanstva, dualizmu antického, dedičstva antropologického a orientálnej abstraktnosti. Jednotlivé postavy apoštolov z Bine sa ako postavy plasticky osamostatňujú, získavajú vlastné pohybové osy, ale sú súčasťami celkového centralistického systému. Svetlo tu vystupuje ako spirituálny a duchovný činiteľ. Malba sa teda stáva prejavom chápania boha v antropologickej podobe, stáva sa totemizáciou. Sväté postavy nevystupujú ako prejavy abstraktného zákona, ale vytvorením ilúzie ich optickej prítomnosti.

Vlastná neskororománska doba v nástennej malbe Slovenska nastáva až v druhej polovici 13. storočia, keď po tragédii tatarského vpádu sa spoločná a hospodársko-politická reorganizácia v Uhorskom štáte stala nevyhnutnou. Jedným z najvýraznejších prejavov toho sa stala silná kolonizácia. Kolonisti prichádzali predovšetkým z nemeckých oblastí a prinášali so sebou aj vyspelejší svetonázor. Veľmi zreteľne je to zjavné na odkrytých fragmentoch malieb v lodi vo Veľkej Lomnici, znázorňujúcich scény z legendy o sv. Mikulášovi. Sám námet je prejavom presúvania hodnôt k pozemskému životu — ide o vyjadrenie ľudského mravoučného obsahu — zachránenia cti a života. Miesto mágie a hrozby všeplatného zákona nastupuje postupne ako prostriedok a hodnota dojímanie a láska. A hoci tu nenachádzame priamy záujem o reálnu skutočnosť, dostáva sa sem skryte — cez štylizáciu neskororománskeho lámaného štýlu. Malby sú pravdepodobne dielom nemeckého kolonistu a pramena z neskororománskeho dynamického, lámaného štýlu 13. storočia rozvinutého v nemeckých oblastiach.¹¹ Vzhľadom ku grafičnosti chápania je možné malbu klásť do druhej polovice 13. storočia.¹²

Ak je správne vradenie odkrytého fragmentu malieb v Batizovciach,¹³ mohol by tiež náležať k tejto slohovej vrstve. Zároveň svojim linearizmom, uvoľňovaním smerujúcim k väčšej konkrétnosti a logickejšej plynulosti vzťahov (vzhľadom k optickej podobe i organickej stavbe) by mohol byť batizovský fragment spolu s veľkolomnickým považovaný za doklad toho, že neskororománsky štýl sa sám vnútorne približoval ku gotike.

Proces zosvetšňovania odohrávajúci sa v európskej (resp. stredoeurópskej) malbe v období prechodu z romantiky do gotiky nachádzame špecificky naznačený i v nástenných malbách v Šiveticiach, znázorňujúcich výjavy z legendy o sv. Margite a z Christologického cyklu. Už kompozičným nadradením legendárneho námetu cyklu novozákonnému sa tento proces zreteľne prejavil. Románsky aditívny princíp skladania cyklu z oddelených a relatívne samostatných scén bol opustený v prospech plynulého pásového líčenia. Dôraz na rozprávanie sa jasne prejavil i opakovaním významovo rovnakej scény (Margity pred O'ibriom). Presúvanie ťažiska na pozemské hodnoty sa ukazuje i vo formovom chápaní tvarov. Expresívna štylizácia ustúpila optickej a znakovkej abstrakcii. Miera a charakter štylizácie, ako ich nachádzame napríklad na scéne Ukrižovania, však zreteľne ukazujú, že šivetické malby ešte stále súvisia s románskou malbou. Je ich možno preto klásť na samý koniec 13. storočia (okolo roku 1300). Niektoré motivické prvky (ako židovské lievikovité čiapky) a ich charakter, ako aj typy tváří, ktorých vzdialenými predchodcami sú byzancké typy, dosvedčujú pravdepodobne, že tento názor sa na naše územie dostal tiež z nemeckej umeleckej oblasti, a to snáď z juhonemeckej,¹⁴ kde došlo k silnej transformácii južných vplyvov. Zdá sa, že šivetické malby ukazujú niekoľko podobností ešte s malbou konca 12. storočia a vzhľadom k neprítomnosti neskororománskej štylizácie je to možné považovať

za doklad toho faktu, že procesom vývoja sa vzdialené etapy dialekticky približujú, akoby dokonca naväzovali.

Pri upevňovaní kresťanstva v Uhorskom štáte hral veľmi dôležitú úlohu kráľ.¹⁵ Úsilie kráľa o tesnejšie spojenie svojej moci s mocou cirkevnou, snaha o využitie kresťanstva k upevneniu svojej autority vzrástli v dobách, keď bolo jeho postavenie otrásené. Takouto krízovou dobou bola druhá polovica 13. storočia. Článkom pri šírení panovníckej autority bolo i umenie. Že v nástennej maľbe bola táto dvorská vetva orientovaná na juh, v zmienenej dobe na Itáliu, je logické vzhľadom k politickej orientácii uhorského panovníckeho rodu Arpádovcov a neskôr (oveľa zreteľnejšie) rodu Anjouovcov. Že italo-byzantská maľba i svojim vnútorným významom vyhovovala tomuto určeniu je zrejmé, ak si uvedomíme, že práve v nej sa tradoval antický antropocentrický názor.¹⁶

Príkladom dvorskej maľby na našom území sú odkryté fragmenty v šarišských Jakubovanoch. Prejavuje sa to už v samotnej ikonografii, keď tu nachádzame zobrazenú postavu svätého kráľa (sv. Ladislava?), ale i v značnej plastičnosti a hmotnosti chápania (sediaca poloha postáv), a vo zvýšenej pozornosti ku konkrétnejšiemu priebehu línie. Vzhľadom k plynulosti záhybových systémů sa predbežne zdá, že maľby mohli vzniknúť koncom 13. storočia.¹⁷ Výskyt vyhranenej idealizujúcej svetelno-plastickej modelácie vedľa skonkrétnujúcej sa linearity chápania detailov dosvedčuje istú mieru miešania južných a západných prvků, avšak v rámci celkovo južne orientovaného chápania.

Podobnosti, ktoré jakubovanské maľby ukazujú s inými maľbami dvorskej vetvy konca 13. a počiatku 14. storočia (Visoly — legenda o sv. Jurajovi, Veľká Lomnica — svätoladislavská legenda, Spišská Kapitula) vedú k domnienke, že ich názor korení v talianskej maľbe 13. storočia, možno priamo neapolskej.¹⁸ Až plné odkrytie jakubovanských maľieb ukáže, či nesúvisia dokonca s osobou Karola Róberta.

Iným príkladom italo-byzantskej orientácie sú maľby v Dravciach. Ich názor vyviera z italo-byzantskej maľby konca 13. storočia, ukazujú príbuznosti jednak s padovsko-benátskou maľbou (s okruhom Giovanni da Gaibana), ako aj s maľbou toskánskou.¹⁹ Vyhranenu reprezentatívnosťou, obrátenosťou k divákovi, strnulosťou gest, hranatou modeláciou plastiky tvarov dravecké maľby súvisia s tým prúdom talianskej maľby 13. storočia, ktorý zachovával tesné zväzky s byzantskou tradíciou. Dravecké maľby Ukrižovanie a Zvestovanie nie sú líčením bolesti ani dojímaním, ale sú kultovými a reprezentatívnymi scénami, určenými k pôsobeniu na diváka v smere magie. Maľby vznikli v dobe okolo roku 1300 a vzhľadom k tradicionalizmu italo-byzantskej maľby toto rozpätie mohlo byť značné.²⁰

Ak maľby v Jakubovanoch vznikli ešte v 13. storočí, potom je možné hovoriť o tom, že maľby italo-byzantskej orientácie pokračujú neprerušene do 14. storočia a s nástupom anjouovskej dynastie nadobúdajú značnú silu (Spišská Kapitula, Veľká Lomnica - sakristie). Ak sa maľby južnej, byzantskej orientácie v románskej dobe vymykali rámcu románskej maľby, tak teraz na prechode do gotiky si opäť zachovávajú špecifické postavenie. Sú spojovaním staršieho a tradičného názoru, ktorého aktuálnosť je však daná zmyslovosťou a antropocentričnosťou obsiahnutou v byzantskej maľbe, prvkami, ku ktorým vlastnou cestou dospieva aj gotická maľba, s novou citovosťou a antropologičnosťou talianskej maľby 13. storočia.

Ako naznačujú už maľby italo-byzantskej orientácie, prechod z romantiky do gotiky v oblasti nástennej maľby nebol ani na našom území zlomom, ale postup-

ným prerastaním. Dialo sa tak, okrem pokračovania malieb italo-byzancskej orientácie, jednak vnútorným približovaním sa neskororománskeho lámaného štýlu gotickému názoru (hlavne zľudšťovaním obsahu a maliarskym zjednocovaním tvarov pomocou lámaných plošiek, čo vedie až na prah gotickej plynulosti a logičnosti pomerov), jednak v rámci malieb zľudovelých, ktoré svojim utilitarizmom a zdobnosťou sa taktiež blížila gotickému umeniu, avšak bez vývojovej snahy; a konečne preberaním už vytvoreného gotického názoru zo susedných oblastí, pričom dôležitú úlohu iste zohrali české zeme (príkladom sú malby v Mecheniciach²¹ a v Žiline-Závodí).

Týmto veľmi stručným prehľadom, v ktorom som bol nútený prechádzať mlčaním mnohé dôležité stránky malieb a ich vzťahov, by som chcel pripomenúť, že napriek tomu, že nástenná malba romaniky na našom území nevykazuje žiadny vnútorný kontinuálny vývoj, bola dôležitou a zakotvenou súčasťou života vtedajšieho Slovenska.²²

POZNÁMKY

- ¹ To zistilo i najnovšie bádanie o stredovekej nástennej malbe Slovenska, reprezentované pracovníkmi ČSAV v Prahe, J. Krásom, K. Stejskalom, V. Dvořákovou. Pozri napr. J. Krása, *K novým objavům středověkých nástěnných maleb na Slovensku*. Umění VIII (1959), str. 70 a d. V. Dvořáková v studii *Talianske vývinové prúdy v stredovekej nástennej malbe na Slovensku*. (Zo starších výtvarných dejín Slovenska, Bratislava 1965, str. 226 a d.), absolutizuje južnú orientáciu.
- ² M. Paulová v publikácii *Středověk vrcholný a stárnoucí*, 1. část 4. dílu Dějin lidstva, Praha 1942, str. 376.
- ³ Pojem „románská“ malba nie je presnejšie vymedzený. Istota tohto pomenovania sa preberá automaticky z architektúry a plastiky. Z tejto neurčitosti potom vznikajú aj periodizačné ťažkosti, hlavne pri určení počiatkov románskej malby.
- ⁴ Pozri G. Swarzenski, *Die Regensburger Malerei des 10. und 11. Jahrhunderts*. Leipzig 1901; G. Swarzenski, *Die Salzburger Malerei*. Leipzig 1908, 1913.
- ⁵ A. Matějček, *Dějepis výtvarných umění v Čechách I*, Praha 1931, str. 66. Vyšehradský kodex vznikol pravdepodobne ku korunovácii Vratislava I. r. 1085.
- ⁶ Takto zaradili malby v polemike s príliš včasným datovaním Radocsayovým, V. Dvořáková, J. Krása, K. Stejskal, v zprávkach o výskume stredovekých nástenných malbách Slovenska v Umění 1961, str. 202, a v Umění 1962, str. 274.
- ⁷ Ako interpretoval malby K. Stejskal, *K obsahovej a formovej interpretácii stredovekých nástenných malieb na Slovensku*. Zo starších výtvarných dejín Slovenska. Bratislava 1965, str. 186 an.
- ⁸ V. Dvořáková, P. M. Fodor, *K novým objavom stredovekých nástenných malieb na Slovensku*. Výtvarný život 1958, str. 257—258.
- ⁹ Ako sa domnieva V. Dvořáková, biňske malby sa však vyznačujú značnou maliarskou mäkkosťou, ktorá je benátsko-akvilejskej malbe úplne cudzia.
- ¹⁰ V. N. Lazarev, *Istoria vizantijskoj živopisi*. Moskva 1947—1948, str. 27 textového dielu. Tu hovorí o „mystickom materializme“ byzancského umenia.
- ¹¹ Takto malbu zaradil už J. Krása, *Zpráva o průzkumu středověkých nástěnných maleb na Slovensku*. Umění VII (1959), str. 172.
- ¹² Grafičnosťou malby ukazujú podobnosť s vynikajúcimi malbami v Gurku, ktoré Baldass v publikácii Baldass, Buchowiecki, Mrazek, *Romanische Kunst in Österreich*. Wien 1962, str. 84, kladie až do šesťdesiatych rokov 13. storočia.
- ¹³ B. Kovačovičová-Puškárová, *Nové objevy v Batizovciach*. Vlastivedný časopis roč. XIV (1965), str. 45, malby považuje za neskororománske. Rozhodnutie o ich príslušnosti bude možné až po plnejšom odhalení malieb.
- ¹⁴ Takýto názor zastáva V. Wágner a najnovšie V. Dvořáková, P. M. Fodor, K.

- Stejskal, K *vývoji středověké nástěnné maľby v oblasti gemerské a malohontské*. Umění VI (1958), str. 332—333.
- ¹⁷ V. Chaloupecký, *Slovenské diecése a tak řečená apoštolská práva*. Bratislava II (1928), str. 10 a i.
- ¹⁸ On umožňoval zapojenie svetských mocenských záujmov do románskej maľby, ako to stretávame v Itálii v maľbách vzniklých z popudu pápežovho.
- ¹⁹ J. Krása, *Zpráva o průzkumu středověkých nástěnných maľeb na Slovensku*. Umění VIII (1960), str. 306—307, kládí maľby do konca 13. storočia. Naproti tomu K. Stejskal posledne (*K obsahovej a formovej interpretácii...*) maľby zaradil až do počiatku 13. storočia.
- ²⁰ Rovnako to zistil V. Wágnier, *Stěnová maľba katedrálneho kostola v Spišskej Kapitule*. Kultúra 16 (1944), str. 578—582, pre spišskokapitulskú maľbu a V. Dvořáková, *Talianske vývinové prúdy v stredovekej nástennej maľbe na Slovensku*. Zč starších výtvarných dejín Slovenska, Bratislava 1965, str. 228. Prapredkom jakubovanských obličajov sú tváre v S. Angelo in Formis.
- ²¹ V. Wágnier, *Byzantské prvky v stredovekom maliarstve Slovenska*. Kultúra 16 (1944), str. 279—284; T. Gerevich, *Magyarország románkori emlékei*. Budapest 1938, str. 227 a 228.
- ²² K. Stejskal, v rukopise *Pasionál abatyše Kunhuty*, na ktorý ma láskavo upozornil prof. dr. A. Kotal, v pozn. 69, maľby datuje presne rokom 1313 (?).
- ²³ Doterajšie bádanie V. Dvořáková, J. Krása, *Zpráva o průzkumu...* Umění 1961, str. 201, maľby pokladalo za románske.
- ²⁴ Táto štúdia je stručným výťahom z pripravovanej publikácie o románskej nástennej maľbe na Slovensku.

REMARQUES SUR LA PEINTURE MURALE ROMANE EN SLOVAQUIE

Le trait essentiel de la peinture murale romane en Slovaquie est la transposition et l'adoption continues des conceptions artistiques des pays plus développés. Il ne s'agit pas d'une seule orientation constante mais de plusieurs orientations parallèles. Pareillement à la vie politique de l'Etat hongrois (à cette époque, la Slovaquie en faisait partie) où l'influence occidentale (surtout allemande) rivalisait aux 11^e—13^e siècles avec celle des pays du Sud-Est (au début byzantine), nous rencontrons aussi dans le domaine de la peinture murale de chez nous ces deux orientations principales: il s'agit d'une part de l'influence de l'art occidental, allemand notamment, venue quelquefois par l'intermédiaire des pays tchèques (p. ex. les peintures murales à *Kostolany sous Tribeč*, *Párouce*, dans la nef à *Velká Lomnica*, à *Batizovce* et une grande partie des peintures à *Sivetice*), d'autre part de l'influence italo-byzantine venue jusqu'à nous ou des pays balkaniques ou d'Italie (les peintures à *Biňa* en Slovaquie du Sud, à *Jakubovany* et *Dravce*). A ces deux tendances principales il faut ajouter la troisième, représentée par la création adaptée et populaire (les peintures à *Dachtice* et *Velká Trňa*).

Il est important de savoir que les peintures appartenant à l'évolution occidentale, éventuellement à celle de l'Europe centrale, soient romanes au sens propre du mot (plus tard gothiques), tandis que la création orientée vers le Sud appartient ou directement à la peinture byzantine et plus tard italo-byzantine, ou au domaine plus large qui en découle. Par ce fait la création orientée vers l'influence citée en dernier lieu dépasse le cadre de la peinture romane. Il est typique de la peinture murale aux 11^e—13^e siècles en Slovaquie que l'influence signifie souvent l'importation. A côté de la transformation des éléments étrangers qui aboutit parfois à une création populaire, il existe en Slovaquie une création directe des peintres étrangers.

Vu l'imprécision du terme de „peinture romane“ et la variété des conceptions artistiques dans la peinture murale aux 11^e—13^e siècles en Slovaquie, il est préférable de parler des peintures de l'époque romane. L'existence des peintures d'origine méridionale ou créées sous l'influence du Sud sur notre territoire est le trait qui nous rapproche de la peinture de la Hongrie actuelle. En même temps l'intensité de cette orientation qui se manifeste par l'importation directe, distingue la peinture slovaque de celle qui s'est développée dans l'Europe centrale. Il est évident que justement les oeuvres d'orientation méridionale sont en rapport avec le roi, élément unificateur de l'Etat hongrois. C'est pourquoi on peut comprendre ces peintures comme appartenant au milieu courtois et correspondant aux intentions du souverain. Il est naturel que le souverain

qui dans l'Etat hongrois longtemps et dans une large mesure représente l'autorité laïque aussi bien qu'ecclésiastique, s'oriente vers la peinture italo-byzantine. La raison en était non seulement due aux rapports politiques avec le Sud et l'Est, mais encore au fait que c'était justement la peinture italo-byzantine dans laquelle se soudaient des éléments idéalistes et naturalistes, ecclésiastiques et laïques. D'autre part l'influence intense de la peinture occidentale a pour résultat qu'on ne peut pas considérer notre peinture des 11^e—13^e siècles simplement comme une partie de la peinture hongroise; elle dépasse ce cadre et appartient à la couche supérieure de la peinture de l'Europe centrale. On peut donc considérer la Slovaquie à l'époque romane comme la région limite au nord-est où se rencontrent les influences et les importations directes du Sud et de l'Est.

La peinture romane n'est pas une illustration linéaire des textes donnés, sa fonction n'est pas limitée à l'illustration et à l'activité didactique. Comme création transcendante et culturelle, elle assume en même temps la fonction expressive et magique, elle crée la présence de Dieu sur la terre. C'est pourquoi elle n'est pas un simple reflet des idées existant préalablement, mais elle crée un monde nouveau, jusqu'alors inconnu, elle rend visible le supranaturel. Si nous envisageons la peinture romane comme création, nous devons envisager comme création aussi ce qu'on appelle l'influence artistique. Voilà pourquoi la dépendance de la peinture romane slovaque de la culture des régions plus développées ne signifie pas la servitude de notre pays dans le domaine de l'art; cela signifie que notre pays était capable d'accepter les oeuvres d'art des régions avancées. La conception de la peinture romane comme création nous permet aussi de comprendre sa fonction sociale dans le milieu où ses principes n'ont pas pris naissance et où ils ont pénétré de l'extérieur.

Les peintures murales les plus anciennes en Slovaquie sont celles de *Kostolany sous Tribeč*. Elles sont en même temps les seules peintures de l'art roman culminant connues chez nous. Elles prirent naissance probablement autour de 1100. Leur conception artistique s'inspire de la peinture sud-allemande. Nous ne trouvons d'analogies pour ces oeuvres ni dans la peinture monumentale, ni dans les illustrations de Ratisbonne et de Salzbourg; d'autre part, nous constatons une grande parenté avec celles-ci en ce qui concerne la conception linéaire-plaine, conceptuelle et sémantique de la peinture aussi bien que les sujets iconographiques. Ces peintures s'apparentent le plus, par les types de visage, au Codex tchèque de Vyšehrad (la deuxième moitié du 11^e siècle). On ne peut pas parler d'une influence directe mais il est possible que l'influence de l'Allemagne du Sud se soit étendue en Slovaquie par l'intermédiaire des pays tchèques. Comme les peintures de Kostolany se trouvent au sud-ouest de la Slovaquie où fut jusqu'au 13^e siècle le centre de la vie du pays, on peut supposer que les peintures de Kostolany n'étaient ni les seules ni les plus importantes et que l'influence de l'Allemagne du Sud pouvait être, à cette époque, plus générale.

Si nous pouvons considérer les peintures de Kostolany comme romanes à cause de leur caractère hiératique, additif et linéaire, les peintures dans la rotonde de *Dachčice* sont tout à fait différentes. Elles ont été créées probablement au début du 13^e siècle. Elles ont aussi un caractère linéaire et conceptuel mais ce qui leur fait complètement défaut, c'est la stylisation. C'est pourquoi leur tendance vers l'unité de l'action et de la forme est plutôt le résultat de leur caractère populaire que de la perfection de style. Il en est de même avec les éléments archaïsants: linéaires et conceptuels. Par là, ces peintures échappent à la possibilité d'être définies plus précisément du point de vue génétique et temporel. Elles sont probablement l'oeuvre autochtone d'un auteur populaire; du milieu populaire sont tirés aussi des sujets iconographiques exceptionnels (p. ex. la scène du Christ enchaîné) et leur simplicité de forme et l'ornement linéaire. Le sujet ecclésiastique acquiert ici une fonction purement utilitaire.

Les peintures de *Bíňa* en Slovaquie du Sud se situent, pour ainsi dire, à l'opposé des peintures de Kostolany. Elles sont considérablement moins anciennes, provenant du milieu du 13^e siècle, et elles ne sont pas des peintures romanes mais byzantines. Leur auteur, comme l'indiquent les types de visage et la composition des couleurs, est un peintre étranger. Il est probable qu'il soit arrivé à Bíňa du centre ecclésiastique très proche — d'Esztergom, où, surtout sous le règne de Béla III, travaillaient beaucoup d'artistes étrangers venus du Sud. L'appartenance à la peinture byzantine se manifeste aussi dans la conception du monde que les peintres de Bíňa expriment. Les éléments naturalistes et idéalistes s'y joignent et la sensibilité entre dans une oeuvre à caractère spirituel. La conception d'une peinture douce et une grande place donnée à l'illusionnisme (évidemment avec la stylisation abstraite et linéaire) exclut la possibilité que ces peintures aient pris naissance dans l'entourage de la peinture d'Aquilée. C'est surtout le caractère pictural et les types de visage (*Bojana*) qui nous rappellent la région balkanique de la peinture byzantine.

La période de l'art roman tardif proprement dite dans la peinture murale en Slovaquie ne commence que dans la seconde moitié du 13^e siècle quand, après la tragédie de l'invasion tartare, la réorganisation sociale, politique et économique de l'Etat hongrois devint inévitable. L'une des manifestations essentielles de cette réorganisation fut la colonisation. Les colonisateurs arrivaient en Slovaquie surtout des régions allemandes; ils jouissaient de grands avantages et d'une grande liberté. Ils apportèrent aussi une conception artistique et une conception du monde plus évoluées. Un exemple en est la peinture murale dans l'abside et la nef à *Velká Lomnica* dans la région de Spiš, représentant les scènes d'une légende de saint Nicolas et remontant à la seconde moitié du 13^e siècle. Le dynamisme de la représentation linéaire-graphique rapproche cette peinture du style roman tardif appelé fracturé qui s'est épanoui justement dans les régions de culture allemande. Il est probable que les peintures récemment découvertes à *Batizovce* appartiennent aussi à ce style.

Le processus de laïcisation qui se réalisait dans la peinture de l'Europe centrale à la période de transition entre l'art roman et gothique, se manifeste d'une manière particulière dans les peintures murales à *Šivetice* dans la région de Gemer. On peut le remarquer dans le sujet légendaire — scènes de la vie de sainte Marguerite — est supérieur au sujet du cycle christologique; et que les peintures ne sont pas juxtaposées d'une manière additive, mais les scènes particulières se succèdent d'une manière continue. L'accent qui est mis sur le récit, sur l'action et par conséquent sur la morale, est souligné aussi par la répétition rythmique d'une scène — la sainte devant Olibrius. Au cours de ce processus, la stylisation romane disparaît mais elle n'est pas encore remplacée par une stylisation nouvelle — gothique. La conception artistique des peintures de *Šivetice* pénètre sur notre territoire peut-être de la peinture allemande. Mais d'autre part les types byzantins de visage témoignent des ancêtres méridionaux. Le degré de laïcisation situe la peinture au seuil de l'âge gothique — peut-être aux environs de 1300.

A l'époque de la crise de l'Etat hongrois à la fin du 13^e siècle, le roi essayait d'affermir son autorité dans les régions éloignées du centre à l'aide de l'art chrétien. Nous pouvons considérer comme l'un des témoignages de ces efforts aussi les peintures à *Jakubovany* dans la région de Sariš. C'est pourquoi elles appartiennent logiquement à la sphère de l'influence italo-byzantine. Leur caractère courtois se reconnaît aussi au sujet du roi saint — ici peut-être saint Ladislav. Les peintures de *Jakubovany* révèlent certains rapprochements avec quelques peintures hongroises (avec la légende de saint Georges à *Viszola*), aussi bien qu'avec les peintures à *Spišská Kapitula*; mais celles-ci remontent à l'époque du règne de Charles Robert d'Anjou (en 1317) et elles prennent pour point de départ la peinture de Naples. On peut donc se demander si les peintures de *Jakubovany* n'ont pas été créées à la même époque ou si elles ne sont pas le témoignage de la continuité de l'orientation méridionale de notre peinture. Voilà une question à laquelle on ne pourra répondre qu'après la découverte complète des peintures, connues aujourd'hui sous une forme fragmentaire.

Les peintures de *Dravce* dans la région de Spiš sont, par leurs caractères, en rapport avec la tradition byzantine-romane. Elles ont pris naissance peut-être aussi à l'époque de l'avènement de la dynastie des Anjou sur le trône hongrois au début du 14^e siècle et elles appartiennent directement à la sphère de la peinture de Padoue et de Venise d'orientation italo-byzantine (les ateliers de Giovanni da Gaibana) avec certains éléments de l'influence toscane (l'humanisation du sujet). Au contraire les peintures dans la sacristie à *Velká Lomnica* et à *Spišská Kapitula* qui sont aussi en rapport avec Charles Robert et la peinture italo-byzantine, ne peuvent pas être comprises comme appartenant à la peinture byzantine-romane.

Il faut aussi éliminer de l'art roman les peintures à *Nečenice* près de Nitra et à *Žilina-Závodí*, et les considérer comme purement gothiques. En témoignent l'accent mis sur les valeurs humaines (la morale, la sensibilité) aussi bien que la stylisation nettement gothique.

Traduit par Jaroslav Fryčér