

Krsek, Ivo

## Výzkum moravského rokokového malířství

*Sborník prací Filozofické fakulty brněnské univerzity. F, Řada uměnovědná.* 1958, vol. 7, iss. F2, pp. 124-125

Stable URL (handle): <https://hdl.handle.net/11222.digilib/111050>

Access Date: 17. 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.

Musikinstrumente (Das Musikleben, April 1954), S. K. Lever: Electronic Musical Instruments (London 1948), W. Lottermoser: Akustische Beurteilung elektronischer Musikinstrumente (Archiv für Musikwissenschaft 1955, č. 4, 249), C. Martin: La Musique Electronique (Paris 1950, Editions Technique et Vulgarisation), W. Meyer-Eppler: Elektronische Klang-erzeugung (Bonn 1949, Dümmler Verlag; rec. J. Patkowski, Muzyka-Kwartalnik I, 1956, č. 1, 196—200), *týž*: Elektronische Kompositionstechnik (Melos, Januar 1953), A. Moles: Structure Physique du Signal Musical (Paris 1952, Sorbonne, Thèse Doctorat ès Sciences), J. Patkowski: O muzyce elektroniczej i konkretnej (Muzyka—Kwartalnik I, 1956, č. 3, 49—68), O. Sala: Das neue Mixtur-Trautonium (Das Musikleben, Oktober 1953), P. Schaefer: A la Recherche d'une Musique Concrète (Paris 1952, Editions du Seuil).

Ivan Poledňák

**Výzkum moravského rokokového malířství.** Výzkum malířství moravského rokokoa, o jehož průběhu v r. 1956 již autor zprávy referoval v předchozím čísle Sborníku (F 1, 1957), pokračoval v roce 1957 výzkumem díla opavského malíře *Ignáce Günthera* (1726 až 1807). Výzkum v terénu byl proveden především v širším okolí Opavy, Vítkova a Krnova a zachytil tato Güntherova díla: 1765: Vyučování P. Marie (Krnov, kostel P. Marie na Cvilíně); počátek sedmdesátých let: Sv. Barbora (Nové Lublice, okr. Vítkov, farní kostel); 1771: křížová cesta o 14 zastaveních (Vítkov, fara); 1774: křížová cesta o 14 zastaveních (Místek, farní kostel); 1774?: Sv. Josef (tamtéž); 1774?: P. Marie Pomocná (Komárov u Opavy, farní kostel); 1775: křížová cesta o 14 zastaveních (Odry, farní kostel); 1777: Sv. Kříž (Lhotka u Vítkova, kaple); 1782: Sv. Jakub (Podolí u Opavy, hřbitovní kostel); 1784: Sv. Florián (Opava, kostel sv. Ducha); osmdesátá léta: křížová cesta o 14 zastaveních (Březová, okres Vítkov, farní kostel); počátek devadesátých let: portrét císaře Leopolda II (Opava, Slezské museum); 1801: křížová cesta o 14 zastaveních (Opava, kostel Nanebevzetí P. Marie). Obrazy světských námětů se tedy skoro všechny ztratily.

Poněvadž o Güntherově umění bude podána zpráva v obsírnější studii v Časopise Slezského musea VI., omezíme se tu jen na několik poznámek k výsledkům výzkumu: Güntherovo dílo souvisí s lidovou větvi moravského rokokového malířství, jak je charakterisována uměním brněnského Jos. Havelky, uničovského Ign. Odrlického a zejména prostějovského F. A. Sebastianiho. K pozoruhodným vlastnostem Güntherových maleb patří skutečnost, že přes své lidové zabarvení jsou v jistém smyslu na výši soudobé malířské kultury. Obrazy sedmdesátých let totiž navazují — i když poněkud opožděně — na vídeňský rokokový luminismus. Jejich zjemnělý kolorit, nasycený světlem a atmosférou, je v jistém rozporu s někdy dosti prostoduše působící kresbou, s nedostatky v anatomickém utváření figur a s lidově prostou charakterisací lidských typů. Platí to zejména o křížových cestách, jimiž byl Günther, jak se zdá, nadměru zaujat podobně jako ostatní již zmínění malíři blízcí lidovému prostředí. Byly to zejména čistě lidské momenty „hořké cesty“ Spasitelovy, které pro ně činily pašijový námět tak přitažlivým. Je však příznačné pro komplikovanou a v nejednom směru rozpornou situaci konce feudálně barokní éry, že smyslově optické hodnoty byly zdůrazněny často takřka až na úkor lidského obsahu pašijových scén, jak to nacházíme ještě ve větší míře v díle F. A. Sebastianiho (srov. I. Krsek: F. A. Sebastiani, Olomouc, 1956, str. 38, 68). Také nadměrné zdůraznění barevně zajímavých figurek, zejména postavičky hořka, který doprovází pašijový průvod na některých zastaveních Güntherových křížových cest, postavičky z hlediska děje nepochybně podružné, je charakteristickým výrazem této „pozdní slohové“ nálady, v níž byly hodnoty čistě malířské často ceněny výše než obsahově.

Zachovala-li si i křížová cesta kostela Nanebevzetí P. Marie v Opavě z r. 1801 ještě mnoho z půvabu starších pašijových cyklů Güntherových, jsou ostatní práce posledních dvou desetiletí Güntherova života projevem nápadného úpadku. Doba rokokoa skončila, stárnoucí malíř nedovedl získat ničeho z kladů klasicismu. Zejména s požadavkem pevné, přesné výstavby obrazu se nedovedl vyrovnat, neboť byl příliš srostlý s rokokovou improvisací.

Daleko lépe se dařilo na přelomu dvou sluhů a dvou společenských epoch Güntherovu mladšímu opavskému vrstevníkovu *Jos. Luxovi*, s jehož díly se autor zprávy při gůntherovském výzkumu příležitostně setkával. K nejzajímavějším pracím Luxovým patří vedle obrazů farního kostela v Odrách, známých již starší topografické literatuře, velmi kvalitní obraz Immaculaty ve farním kostele v Zátoru u Krnova, malovaný pravděpodobně v osmdesátých letech. Klasicistně pojatý tvar, kresebný a hladce malovaný, a pevná kompozice jsou doprovázeny poněkud bizarně působícím koloritem. Nejvýraznější se to projevuje v obličejí Immaculaty, jejíž nápadně bledá, až bílá pleť je zabarvena silně kontrastními tóny: zelenými reflexy na spáncích a výraznými ruměnci na tvářích. S elegantní, slíchnou postavou Mariinou kontrastují postavičky andělů, z nichž někteří mají v obličejí negroidní

rysy. Obdobné extrémnosti v pojetí barvy i tvaru se objevují také na obrazech evangelistů v Odrách. To vše dodává Luxové malbě zvláštního subjektivního přízvuku, který poněkud připomíná mnohé preromanticky laděné obrazy Švýcarů J. H. Füssliho. Příští zevrubný výzkum Luxova díla přispěje nepochybně k osvětlení některých specifických vlastností klasicismu na Moravě a ve Slezsku.

Ivo Krsek

**Rudolf Chadraba**, *Ikonologie Dürerovy Apokalypsy*. Sborník Vysoké školy pedagogické v Olomouci, Praha 1957. 40 stran textu, 23 černobílých obrazových příloh.

Chadrabův rozbor obrazů Dürerova dřevorezového cyklu ilustrací ke Zjevení Janovu, který byl přednesen a prodiskutován na katedře dějin umění brněnské filosofické fakulty již v dubnu 1957, je pozoruhodný dvěma směry: jednak objevuje historické skutečnosti, které pronikavě osvětlují tvorbu a společenský postoj mladého Dürera; jednak je nový po stránce metody. Vyzvedává totiž ze zapomenutí způsob výkladu obrazů, vytýčený již v názvu ikonologie — řeč obrazů, obrazosloví, který se stal kdysi známým zejména „Iconologií“ Ripovou ze XVII. století. Ještě osvícenci jej považovali za samostatný obor. Doba pozitivismu však za *ikonologii* — výklad smyslu obrazů dosadila *ikonografii* — srovnávací popis způsobů zobrazení za účelem vysledování tradice a vývoje koncekcí formálního. Jen doprovodem k tomuto hlavnímu záměru ikonografie bývá připomínán obecný smysl symbolů a atributů mytických nebo světeckých postav, což pro starší ikonologii, třebaže v předvědecké podobě, bylo hlavní věcí. Takto ovšem jsou jak ikonologie tak ikonografie disciplinami po výtece literárními: postihují právě to, co je ve výtvarném díle literárního, konvenčního, přímo vyslovitelného. Proto se málo uplatní v onom moderním umění, které se zřídka od dob impresionistů „literárnosti“, tj. alegorie, mytologie, jakékoliv „anekdoty“.

Zcela jinak tomu bylo ve starších dobách, kdy platilo slovo „*pictura est laicorum scriptura*“. Řeč obrazů byla náhradou za písmo; a navíc byli to literáti, theologové a později humanisté, kteří předpisovali obrazové podání námětu, po případě výtvarník sám se stával zároveň humanistickým literátem. Max Dvořák ukázal ve své práci o Schongauerovi a nizozemském malířství, jak symbolická mluva obrazů přešla z výzdoby katedrál postupně až do německé grafiky XV. století. Začal pak těsně před svou smrtí (začátkem r. 1921) z tohoto hlediska vykládat vrcholné dílo tohoto k lidu se obračejícího, ale ze vzdělaných městských vrstev vycházejícího grafického umění, Dürerova Apokalypsy. Postavu Nevěstky babylonské (list 13) vyložil jako alegorii papežství; osmihlavou saň, na níž Nevěstka sedí, jako Řím a jeho světskou moc. Na Nevěstku hledí kriticky mezi jinými sám Dürer jako vandrovní tovaryš, představitel nespokojeného měšťanstva oné zjitřené doby, kdy se schylovalo k výbuchu, který se na konec rozložil v reformaci a nezdařenou Selskou válku. Zde navazuje R. Chadraba podrobným a zasvěceným rozбором nejen celého tohoto obrazu, nýbrž postupně i celého cyklu, jakožto uzavřeného systému jinotajů, které mají podle středověké tradice více než jeden význam. Ve svém jedinečném konkrétním významu portretují významné osobnosti své doby, na něž lidová víra i humanisty šířená legenda vztahuje jednotlivá proctví Apokalypsy. Z nich nejvýznamnější a nejzajímavější je v listě 10. věštící a vládnuocí „Silný anděl“ jako císař Maxmilián I., který má táhnout na Řím a zachránit křesťanský svět. S ním přímo souvisí výklad alegorie Čtyřmécitma starců, nabízejících své koruny Bohu (list 3). Jsou to zemřelí císařové, kteří tu předem rozhodují v radě boží o říšské reformě, podobně jako v řecké báji úrudek bohů předurčoval velké události na zemi. Literárním pozadím je zde, jako vlastně pro celé dílo, polomystický spis „Reformace císaře Zikmunda“ a na něj navazující proctví, vesměs pozdní ohlasy husitských idejí a mytů, přizpůsobené situaci v Německu druhé poloviny XV. století. Ostatní listy pak obsahují podle Chadrabova výkladu celý okruh alegorických postav, skupin a dějů, vizičích se k hlavnímu námětu cyklu.

Dürerova Apokalypsa se tak jeví jako složitý kritický, ba stranický odraz doby vzdor vlivnému a dosud vládnoucímu mínění Waetzoldtovu, že toto dílo není než „uměleckou revolucí“, že není politickým pamfletem, že do něho umělec jen jako citlivý seismograf přenesl něco ze vzrušené doby, ale jen všeobecně, nepřímě. Tento jen abstraktní výklad je konkrétním rozбором Chadrabovým překonan, při čemž také rovina abstraktního odrazu je ponechána v platnosti s odvoláním (v závěrečné poznámce) na Dvořákovu teorii o symbiose idealismu a naturalismu (tj. zření ke konkrétně jedinečnému) v gotickém malířství a sochařství. Toto teoretické zakotvení jen zesiluje přesvědčivost rozboru; mělo být jen organičtěji provedeno, po případě přizpůsobeno novějším názorům na středověké umění, nikoli jen zmíněno na okraji. Jak souhlasí tato teorie s výsledky rozboru, to je příkladně doloženo v listě 1, kde tématickým předznamenáním celého cyklu je dramatické střetnutí nejkrajnějších protikladů doby v postavách falešného a pravého proroka. Falešný prorok, identifikovaný autorem jako biskup würzburgský, vyslýchá na mučení proroka