

Krsek, Ivo

K otázce lidových prvků v rokokovém malířství

Sborník prací Filozofické fakulty brněnské univerzity. F, Řada uměnovědná. 1959, vol. 8, iss. F3, pp. [30]-45

Stable URL (handle): <https://hdl.handle.net/11222.digilib/110618>

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.

IVO KRSEK

K. OTÁZCE LIDOVÝCH PRVKŮ V ROKOKOVÉM MALÍŘSTVÍ

Třetí čtvrtina XVIII. století je dobou, kdy se již zcela zřetelně objevují znaky zániku feudálně barokní kultury. V materiálu moravského rokokového malířství se tato situace odráží velmi výrazně, jak ukázal autor článku na tvorbě *Fr. Ant. Šebesty — Sebastiniho*.¹ Na tomto místě se chce pokusit o rozvedení některých výsledků, jichž dosáhl rozbořením díla tohoto zajímavého moravského malíře a které pak doplnil dalším výzkumem a zvláště studiem malířské tvorby opavského *Ignáce Günthera*,² jenž je Sebastinimu dosti blízký; společně s ním a spolu s brněnským *Josefem Havelkou*³ a uničovským *Ignácem Odrlickým*⁴ tvoří skupinu malířů, kteří reprezentují jakousi lidovou větev rokokové tvorby. Hlavním předmětem zkoumání budou *křížové cesty* Sebastiniho a Günthera, tudíž tematika, která měla v našem barokním malířství XVIII. století veliký význam.

Nejpříznačnější a nejzajímavější je *křížová cesta Sebastiniho v Široké Nivě* ve Slezsku z r. 1779. Vytváří pásmo pestrého vypravování, v němž je dějství „přehořké cesty“ Spasitelovy na Kalvárii zbaveno rozjímavého náboženského přízvuku, jenž byl vlastní většině starších pašijových obrazů baroka, a je líčeno jako skutečný příběh z lidského života bez ohledu na vnitřní smysl biblického děje. Kristova drobná postavička je doprovázena lidovými figurkami přátel a nepřátel, jejichž úlohy v pašijovém ději jsou výrazně charakterizovány, ať již jde o bolest a soucit jedněch, nebo o krutost druhých. IV. zastavení líčí *setkání Krista s Marií*. Gesto Marie, která drží v ruce dětské šaty synovy, je nenápadné, ale jímavé, podobně jako je mírný, ale účinný bol Krista, jenž se v chůzi obrací k matce. Stejně lidsky výmluvné je V. zastavení s *Šimonem*, který nese Kristův kříž. Obsahuje — ovšem v podání, jež má v sobě cosi prostoduchého — celou škálu psychologických odstínů: ztýraný, v osud odevzdaný Kristus, na něhož dotírají dva nadmíru šerední biřicové a hrubě jej pobízejí k rychlejší chůzi; těžký krok Šimona, který trpělivě slouží odsouzenému, bezstarostné, ba veselé děcko, jež kráčí v popředí a nese v košíku nástroje Kristova mučení; a konečně starý Žid v turbanu, který děcko pozoruje. Stejně lidské tóny se ozývají v obraze *Snímání* s kříže s Janem, utěšujícím Marii, nebo v *Kladení do hrobu* s žalostně plačící Marií, snímající mrtvému synovi s hlavy trnovou korunu.

Pro hovorné pojetí pašijového děje jsou charakteristické zejména dvě epi-

zody. Je to především zmíněná scéna s dětsky krutým hošíkem na *V. zastavení*. Táž postavička se potom v jiném oblečení znovu objevuje na *IX. zastavení*, kde se zvědavě naklání nad Kristem, který se zhroutil pod tíhou kříže. V pozdější *křížové cestě ve Vel. Losinách* z r. 1782 je tento motiv již potlačen, zato však v *pačlavickém cyklu*, malovaném kolem r. 1768, najdeme postavu chlapečka — vždy jinak oděného — celkem čtyřikrát; kromě toho se v cyklu vyskytuje ještě mnoho dalších dětských figurek, ať již zvědavě pozorují děj, nebo si bezstarostně hrají s nástroji ukřižování, nebo vesele vyhlížejí z obrazu a ukazují na Krista. Je příznačné, že také *Ignác Günther* projevuje zálibu v dětských průvodcích pašijového děje na svých *křížových cestách ve Vítkově (1771)*, v *Místku (1774)*, v *Odrách (asi 1775)*, v *Březové (osmdesátá léta)* a v *Opavě (1801)*.

Je to spíše povídanost než hovornost, která vyznačuje zvláštní prostoduché ovzduší širokonivských obrazů; ovzduší, jež je dotvářeno také drobným formátem figurek, jejich naivními tvářemi a v neposlední řadě také nadsazeně nepřiznivým popisem Kristových nepřátel — otrhaných lotrů s nadmíru ošklivými obličejí, jejichž krutost nápadně kontrastuje s mírností Kristových přívrženců. Projevuje se tu lidový smysl pro co možná názorný výklad legendárních událostí, které jsou líčeny jako skutečné události z lidského života. (Také zmíněná drastická charakterisace Kristových mučitelů má v sobě něco z lidového přepínání, z lidového stranění dobru, z tendence líčit dobré a zlé ve vyhocených kontrastech.) A totéž platí více či méně o ostatních křížových cestách *Sebastiniho* a také o křížových cestách opavského *Ignáce Günthera*, i když je zcela nepochybné, že opavský malíř nikdy nedosáhl epických odstínů *širokonivské scény s Šimonem* nebo jímavosti výjevu *Kladení do hrobu*. Pašijové cykly *Sebastiniho* mají v tomto smyslu na Moravě skutečně výjimečné postavení. Ukáže to zvláště zřetelně srovnání s nejvýznačnějšími z obdobně laděných moravských cyklů, např. s *křížovou cestou z farního kostela sv. Barbory v Zábřehu* nebo s *křížovou cestou kostela v Dolním Bohdíkově* (okres Šumperk), jež má blízko k tvorbě *Ignáce Odrlického*,⁵ nebo ostatně i srovnání s *křížovou cestou ve Sloupu u Brna*, kterou namaloval kolem r. 1765 brněnský *Josef Havelka*. Epická popisnost a lidská sdílnost sloupských obrazů je takřka zastřena vypjatou dramatičností expresivně pojatých figur. Ostatně již sama skutečnost, že na sloupských obrazech jsou figury omezeny jen na nejnezbytnější herce pašijového dramatu, svědčí o menším zájmu o podrobné vypravování. Tato schopnost dějového soustředění je nepochybně výsledkem skutečnosti, že malíř dosáhl v pokročilejších šedesátých letech vyšší umělecké úrovně. Havelkovy obrazy z *kláštera brněnských minoritů*, zřejmě starší než sloupské, jsou však daleko prostodušejší. Snaha o názornost a zevrubnost vede v těchto obrazech, malovaných většinou těžkými zemítyými tóny, k doslovnému přepisu biblických textů. Když malíř líčí, kterak *Kristus uzdravuje člověka posedlého zlými duchy*, namaluje hejno dráčeků, kteří právě opouštějí tělo nemocného a slétají do stáda vepřů, běžících úprkem k moři,

v němž mají utonout. Často dochází u Havelky dokonce ke spojení několika časově odlehlých epizod na jediném obraze, jak tomu bývalo v narrativním umění středověku, jež chtělo být „čteno“ jako literatura písma neznalých („*pictura laicorum scriptura*“), nebo také v ryze lidovém malířství. Tak na obraze líčícím podobenství o *marnotratném synovi* je popsáno, jak se syn loučí před otcovským domem, jak odjíždí na koni a konečně — v pozadí obrazu — jak ve světě hýří. Podobně je na jediném plátně zobrazen jeho pozdější úděl pasáka vepřů a posléze jeho kajicný návrat domů. A projevem stejného nedbání konvence o jednotě času je také zajímavá Havelkova malba, na níž je podobně popsána historie *milosrdného Samaritána* a v níž dochází k jakési naivní komposiční adici, k povídavému skládání obrazu z jednotlivostí děje a z krajiny, nadmíru bohaté na detaily.⁶ Podobně sestavuje výpravnou náplň svých fresek v *Šumperku* a v nedaleké *Kopřivné* uničovský malíř *Ignác Odrlický. Návštěva Hospodina u Abrahama* na klenbě kostela v Kopřivné, v níž jsou spojeny dvě časově následné epizody (Abraham vítá Hospodina doprovázeného dvěma anděly před svým domem; odchází s nimi k Sodomě), je dokladem naivní povídavosti, jíž se prvořadí malíři rokoka, i když mají také sklon k popisnému rozvádění svých námětů, vyhýbají.

Ovzduší obrazů, které jsme dosud popsali, je zřejmě blízké duchu, který činí ze světců na ryze lidových sklomalbách venkovany pracující na polích (*sv. Isidor*), pastýře (*sv. Vendelín*), duchu, který naplňuje mariánské náměty intimitou rodinných výjevů a světské scény doprovází popisem četných podrobností a epizod. Přibližování legendárních událostí skutečnému životu zdomácnělo ostatně v pašijových tématech již ve středověku zároveň s laicisací a zlidověním středověké kultury. Již tehdy byl Kristus líčen jako trpící člověk, obklopený bezcitností nepřátel a bolestným soucitím přívrženců. Zejména chudí měli příležitost nalézt v jeho utrpení souvislost s vlastním těžkým údělem a cítit se tak blíže bohu; v tom jistě spočívá jeden z hlavních důvodů prastaré tradice pašijových námětů, které byly v barokní době znovu velmi aktuální ve všech oborech umění. Pašijové hry a hudební sepolkra,⁷ lidově zbožná rozjímání nad Kristovou smrtí, byly projevem této obliby v umění slovesném a hudbě; obliby, jež byla církví všemožně podporována, např. vyhlášením plnomocných odpustků, vztahujících se k pobožnostem křížových cest.⁸ Tento zásah, jenž byl v našich zemích nepochybně součástí rekatolizační agitace, způsobil, že počínaje pokročilejším XVIII. stoletím pronikají do všech našich kostelů pašijové cykly, jež tehdy nabyly dodnes platné formy křížových cest o čtrnácti zastaveních. Všechny tyto momenty jsou jistě příčinou, proč právě v pašijových námětech se tak šťastně projevíly lidové rysy v tvorbě *F. A. Sebastiniho, Ig. Günthera* a mnoha jiných malířů rokoka a že křížové cesty zůstaly doménou, v níž se lidová výtvarná představivost vyžívala až hluboko do XIX. století.

Křížové cesty mají v díle *Sebastiniho* zvláštní postavení také dosti pronikavou

zlidovělosti formy. Vynikne to zejména srovnáním s obrazy z období šedesátých let, v nichž chtěl Sebastini dosáhnout dokonalosti soudobého vysokého umění (*Stěti sv. Kateřiny v Krajské galerii v Olomouci, Uctívání Panny Marie na faře ve Vyškově*). Snažil se v nich překonat nebo zastřít nedostatky svého školení, nekultivovaný původ svého umělectví. Určité zjednodušení kresby nebo vyslovené nedostatky kresebného podání, které se tehdy přece jen tu a tam objevily, působí potom nutně poněkud rušivě. Jinak je tomu v křížových cestách. V těchto obrazech, jimiž se obrací přímo k venkovskému lidu, Sebastini nikterak nezastírá nekultivované lidové elementy svého uměleckého naturelu. Stejně jako Günther zjednodušuje kresbu, zjednodušuje také fysiognomie a dodává jim tak příznačné prostoduchosti; jde však dále, neboť — a to v daleko větší míře než Günther — deformuje záměrně tvar do poněkud obhroublých, výrazově však velmi působivých forem. Nesympatičtí herci pašijového dramatu, nepřátelé Kristovi, jsou často přímo neforemní. Nadměrně zdůrazněné svaly a klouby na ruce a na nohou, jež nejednou nabývají jakýchsi hlízovitých tvarů, přispívají znamenitě k jaderné charakteristice Kristových mučitelů, kteří jsou nadto ještě obvykle zahaleni temným stínem. Příznačný je zejména obludně hrubý pacholek, kopající Krista na *IX. širokonivském zastavení*, nebo oba biřicové na *XI. zastavení ve Velkých Losinách*. Biřic, přibíjející Kristovi pravici na kříž, upoutá pozornost zejména neorganickým vztahem nohou k tělu. I druhý, který vytahuje z koše hřeb, je nápadně deformován; a je pozoruhodný ještě i svou poměrnou plošností. Tendence k plošnému podání se objevuje u postav, jež jsou celé zahaleny v šat, jako je například Kristus *širokonivské a velkolosinské křížové cesty*. Důrazná modelace, jež se uplatňovala na obnažených údech biřiců, ustupuje u zahalených postav, modelování lehkými stíny a takřka kresebné vyjádření záhybů a řas šatů propůjčuje celé postavě značnou plošnost a stylisovaný, ne-li dokonce ornamentalisující ráz.⁹ Zejména obrys ležící Kristovy postavy na *IX. losinském zastavení* by mohl být nazván „výrazovým ornamentem“.¹⁰ K tomuto dojmu přispívá nepochybně také rokoková stylisace šatu, která — a to je příznačné — ztrácí v podání Sebastiniho strojenost a artistní ráz, jež ji doprovází v dílech předních rokokových malířů, u nichž je výrazem pozdní překultivovanosti. Totéž platí o stylisaci šatu na některých obrazech *Güntherových*.

K elementům lidové výtvarné představivosti, z nichž jsme uvedli výrazovou deformaci tvaru, tendenci v plošnosti a k stylisaci, ba k ornamentálnímu, přistupují konečně jisté znaky koloritu, jež jsou vlastní zejména *křížovým cestám Sebastiniho*, totiž živý optimistický barevný zvuk, stejně jako nadměru pestré sestavy, v nichž se barva, především v *širokonivském cyklu*, vyskytuje. Tím jsme se však dostali k druhé stránce křížových cest Sebastiniho, k jejich lumínismu.

Je-li totiž výběr barev samých snad poněkud prostoduchý, jsou jejich vztahy k okolí, ke světlu a vzduchu, k atmosféře, až rafinovaně citlivé. Sebastini byl zřej-

mě dobře obeznámen se zjemnělým rokokovým luminismem, jak jej na sklonku barokní éry vypěstovalo vídeňské malířství v čele s *F. A. Maulbertschem*, u něhož podle staré a věrohodné tradice pracoval jako dílenský pomocník. Spojení lidově naivní kresby a naivního vyprávění s poměrně velmi rafinovaným koloritem dodává obrazům zvláštní paradoxnosti, jakési čistě „pozdně slohové“ extrémnosti. Stejně rozporné je setkání vyhroceného luminismu s epickou tendencí. Pásmo vypravování, rozvíjené psychologickou charakterisací (i když lidově prostou) a dějovými episodami, se střetá s koloritem, který je až výstředně citlivý k prchavým jevům světelným a vzdušným. Vypravování, na němž má účast totální zkušenost lidského života, je malířsky vyjadřováno čistě smyslovým koloritem, úzce zaměřeným k ryze zrakovým hodnotám. Zároveň také dochází ke střetnutí protikladných pojetí času: námět je podán epicky, tedy v plynoucím čase, a zpracování je okamžikové. A konečně ještě jeden rozpor. Rozpoutaná barevnost kontrastuje také s tragickým obsahem některých zastavení. Tak je tomu např. na *VII. zastavení v Široké Nivě*, které předvádí, jak tři hrubí biřicové zvedají Krista se země. Tento výjev utrpení je proměněn v barevnou feérii, vrcholící figurou orientálního jezdce s praporem, oděného v roucho měňavých zelených a růžových tónů. Je-li odpovídající *losinské* zastavení (jehož pitoresknost je ještě zvýšena postavou biřice-černocho), sice barevně tlumenější, přece však stejně atmosférické, vyskytují se v *Široké Nivě* obrazy, jejichž atmosféricnost nemá v ostatním díle Sebastiniho období. Patří sem zejména *IX. zastavení (Třetí pád Kristův)*, na němž upoutá pozornost především malebná postavička hošíka, o němž byla již zmínka v jiné souvislosti. Sklání se zvědavě nad Kristem, jehož modré roucho je v září světla téměř „vybíleno“. Je oděn v kanárkově žlutý rokokový šat s bělostným límcem, na hlavě má bílý klobouček s modrou stužkou, v běloučké, trochu pitvorné tváříčce září dvojice černých oček. Pohyb a neobyčejně měkké světelné zpracování dodávají figurce až naléhavé smyslové zpřítomnění. Rozmarná fantasmie malířova se na ni zřejmě soustředila, učinila z ní drobný, barevně světelný klenot, malířskou pointu obrazu. Momentní ráz této figurky, která je svrchovaně reálná a zároveň trochu fantastická, je podporován skutečností, že ačkoli je umístěna nehluboko v obraze, je již obklopena světelně vzdušným fluidem, které hned za ní houstne v žlutavý a zelenavý opar, v němž takřka mizí barevná postava orientálce s praporem.

Co do barevnosti je pozoruhodné také *zastavení s Veronikou* (VI), v němž lidská účast a popisná věrnost ustupují téměř úplně barevné fantastice. Lokální barevnost postavy Krista a Veroniky je až nadpřirozeně zářícím světlem téměř vysáta, takže obě figurky jsou takřka bezbarvé. Bizarní Veronika, jež je stejně jako Kristus nápadně plošná, má hlavu podobnou umělé figurině s bílou, do modra zahrávající tváří, takřka s bílými vlasy, avšak s markantně rudými rty a černými očky.

Figura Veroniky a zejména postavička hošíka je zajímavá i jinak. Obě byly

malovány s velikým zaujetím, zvýrazněny a povýšeny nad ostatní postavy scény. U Veroniky, která je hlavní osobou významné pašijové epizody, by to snad nemuselo nijak překvapit. Nápadnější, poněvadž dějem méně motivované, je to u postavy hošíka nebo u dětských figurek, které zalidňují výjevy *křížové cesty v Pačlavicích*. Snaha učinit z nich jakési nápadně malebné ostrůvky v pašijovém líčení je tu až příliš zřejmá, stejně jako tendence, aby byly výrazově co nejbižarnější; proto je Sebastini všelijak malířsky a psychologicky deformuje a pítvoří. Sebastiniho opavský vrstevník *Ig. Günther* si rozhodně nepočíná zdaleka tak svévolně jako Sebastini, přesto však na jeho křížových cestách vystupuje hošík nesoucí nástroje Kristova mučení co možná nejčastěji, na čtyřech, ba i pěti zastaveních, a je malován se zřejmou zálibností. To vynikne zejména srovnáním s *křížovou cestou* neznámého malíře vídeňského školení ve farním kostele v *Opavě-Kateřinkách*, z níž Günther zřejmě vychází.¹¹ Je totiž příznačné, že Günther postavu hošíka daleko více malířsky zdůrazňuje, daleko více vychutnává než mistr kateřinského cyklu. Nalézá v ní — podobně jako Sebastini — vděčný motiv, jímž obohacuje své vypravování o zajímavou epizodu a zároveň — a to snad především — o nápadně malířský detail; detail, v němž se projevuje rokoková záliba v žánrových motivech, nadaných přízvukem co nejnaléhavější iluze a zároveň přichutí kuriosnosti (klasickým příkladem takovéto „capricciosní“ figurky je *Tiepolův* trpaslík v popředí fresky *Svatby císaře Friedricha Barbarossy v arcibiskupské residenci ve Würzburgu* nebo obdobná figurka na fresce *Hostiny Antonia a Kleopatry v Palazzo Labia v Benátkách*). Je to záliba, pro jejíž uspokojení neváhal rokokový malíř sáhnout k motivům apokryfního rázu. Rozmarnou povahu této postavičky křížových cest Sebastiniho a Günthera dokresluje skutečnost, že je na každém zastavení jinak — ale ovšem vždy pestře — oblečena (budiž podotknuto, že současní, po případě o něco pozdější malíři klasicismu by tuto svobodu rokokové fabulace poctivovali jako něco absurdního, neboť nejvyšším příkazem jim byla důslednost a rozumovost). Je to postavička — a totéž platí o postavách děl *křížové cesty v Pačlavicích* — z hlediska děje obrazu a jeho náboženského smyslu nepochybně podružná, postavička, jež má přídatný charakter a s pašijovým dějem podstatně nesouvisí. Je-li přesto vyzdvížena nad ostatní herce pašijového dramatu a povýšena na malířskou pointu obrazu, pak je zřejmé, že zájem o kuriosní dějový detail, o malířsky pikantní motiv nevyrostl z objektivních potřeb děje, nýbrž že je výrazem tzv. pozdně slohového subjektivismu, v němž hodnoty čistě malířské nabyly větší váhy než hodnoty obsahové. Je jistě příznačné, že zmíněné figurky (týká se to především Sebastiniho) děkují za svůj vznik historisující zálibě v *Rembrandtově* díle, jehož malířské hodnoty — méně již hloubka jeho lidství — byly rokokem znovu objeveny. Děti nebo Veronika *pačlavické křížové cesty*, utvořené ze svítivých barev, jako by vyzařovaly vlastní světlo, nebo postava Veroniky *širokonivského cyklu* a konečně i hošík tamního *IX. zastavení* jsou výsledkem tohoto rembrandtovského

kultu. V Rembrandtově díle mají četné obdoby v zářivých postavách andělů nebo zejména v děvčátku na známé *Noční hlídce* z r. 1642, jež je jakoby jen zahlédnuto mezerou mezi šerosvitnými postavami mužů. Tyto rembrandtovské elementy získal Sebastini prostřednictvím *Maulbertschovým*.¹²

Kolorit je tedy u obou zástupců zlidovělého rokoka, *Sebastiniho* i *Günthera*, prvořadým činitelem. I v tomto ohledu dosahuje Sebastini polohy daleko extrémnější než Günther, a to především na *širokonivském cyklu*. Bez oné vyhrocené barevnosti, jak jsme ji popsali na nejvýznačnějších širokonivských obrazech, by smysl celého cyklu vyzněl podstatně jinak: jako hovorné, ba povídavé vypravování, které jadrnou expresivností kresby a rustikálními typy většiny figurek dosahuje sice jakéhosi groteskního přízvuku, ale poněvadž tak zároveň nabývá charakteru zlidovělosti, zůstává konec konců naivním. Teprve kolorit dodává scénám nevšednosti. Nadsazená atmosféričnost, rozpoutaná barevnost, vyhledávání malířsky pikantních detailů nebo dokonce jistá barevná deformace skutečnosti, to vše způsobuje, že některá zastavení mají takřka fantastický ráz, jiná se podobají barevným pohádkám, zároveň naivním a rafinovaným. Má tedy i kolorit — stejně jako tvar a snad ještě ve větší míře — vysloveně expresivní, subjektivní ráz.

U tvorby z konce slohové a zároveň sociální epochy to jistě nepřekvapí. Barokní malba, v jejích počátcích stál kdysi velkorysý realismus *Caravaggiův*, tu dosáhla nejzazších vývojových možností, na nejvyšší míru vyhroceného sensualismu, když opustila širší hlediska svých počátků a soustředila se na malířské řešení vztahů barvy, světla a vzduchu. Tento sensualismus měl ovšem zejména v pozdním baroku střeoevropském silný výrazový přízvuk. V křížové cestě v Široké Nivě uplatňuje tedy Sebastini — třeba jen jako pouhý epigon vídeňského rokoka — princip barevně-světelné malby, jejíž problematikou se začalo zabývat již na počátku XVIII. století benátské malířství v díle *Seb. Ricciho* a *G. B. Piazzetty*. Byly to problémy, které měl důsledně a s konečnou platností dořešit teprve impresionismus XIX. století díky tomu, že se postavil na stanovisko naprostého sensualismu a vyloučil z malby obě složky, bez nichž bylo umění rokokových sensualistů XVIII. století ještě nemyslitelné: expresivní přízvuk a epický obsah.

—

Malby *F. A. Sebastiniho*, *Ig. Günthera*, *Jos. Havelky* a *Ig. Odrlického* obsahují tedy řadu zajímavých a příznačných vlastností. Zejména *křížová cesta v Široké Nivě* je dílem, v němž se nadmíru příznačně projevuje komplikovaná povaha malířství druhé poloviny XVIII. století. Její děj je do značné míry zbaven náboženského přízvuku, tragického a oslavného zároveň. Je proměněn v hovorné, ba povídavé líčení naplněné lidovou naivností. Ale toto zdůraznění objektivní, epicky popisné stránky se v něm střetá s koloritem, jehož nápadný sensualismus

je vyhroceně subjektivní povahy. Extrémní luminismus naplňuje značnou část obrazů ovzduším rokokového artismu. Téměř odhmotňuje scény přesto, že jejich reálný ráz byl způsobem vypravování, jeho prostou lidskostí, tolik podtržen. Toto střetání naivnosti s rafinovaností opravňuje k tvrzení, že v *křížových cestách Sebastiniho*, zvláště v *cyklu v Široké Nivě* (a platí to alespoň do jisté míry o *křížových cestách Güntherových*), projevuje se rozporná tvář umění doby přechodu dvou společenských epoch. Zatím co pojetí tvaru a zejména lidsky věcné pojetí děje svědčí o souvislosti s lidovou výtvarnou tradicí, je kolorit produktem jiného světa. Není pochyby o tom, že se v něm obráží zjemnělost přepěstované aristokratické kultury. Rozpor mezi naivním podáním děje a tvaru na jedné straně a rafinovanou barevností na straně druhé je příčinou toho, že obsah křížových cest Sebastiniho je přes jejich prostoduchost nakonec složitý a že tato zajímavá díla představují jakousi vnitřně rozpornou jednotu, a to tím spíše, že tento rozpor není jediný, který je vyznačuje, jak již bylo uvedeno při rozboru *cyklu z Široké Nivy*. Nahromadění rozmanitých protikladů, příznačných ostatně pro celý průběh barokního umění, vyvrcholilo na jeho sklonku, který spadl vjedno s koncem společenské epochy. Složitá a mnohoznačná díla, která se tehdy často objevovala, byla výrazem složitosti dobové ideologie, v níž se střetla přezrálá aristokratická kultura, ve své pozdní přepěstovanosti sama již nadměru komplikovaná, s novými ideami. Ani dílo našeho Sebastiniho, třebaže mělo tak blízko k lidovému prostředí, nebylo ušetřeno této složitosti, jakmile jeho autor vstoupil jednou v úzké spojení s rafinovanou aristokratickou kulturou. Nejlepším dokladem jsou právě křížové cesty. Ač se obracejí k lidu a hovoří řečí lidu blízkou, přece se nakonec stávají poměrně velmi komplikovanými, ba rozpornými uměleckými díly, jež jsou zároveň naivně rafinované a rafinovaně naivní.

Je-li v poměru tvaru a koloritu *křížových cest F. A. Sebastiniho* dosti nápadný rozpor, totiž rozpor poněkud primitivního tvaru a daleko kultivovanějšího koloritu, je třeba si povšimnout, že tvar a kolorit těchto obrazů obsahuje vedle toho také jistý společný rys, totiž výrazovost, expresi. Byly to právě výrazové vlastnosti koloritu, vyhrocený luminismus a barevné deformace skutečnosti, které Sebastini tak dychtivě přijímal ze soudobého vídeňského malířství a které dovedl spojovat s tvarem odvozeným z téhož pramene (a tudíž také výrazovým), ale dosti pronikavě přetvořeným ve smyslu lidovosti. Je tedy výrazovost silou, která tvoří z lidových i rokokově aristokratických prvků umění Sebastiniho organickou jednotu.

Je tuším nesporné, že příznačnou vlastností lidového umění je exprese a že lidoví umělci mají vždy sklon překládat do výrazové řeči to, co přejímají z předloh, které výrazového charakteru postrádají. Pololidové i lidové výtvarné umění má vždy blízko k přepínání, k výrazovému pointování, ba často až ke grotesknosti a k fantastice.⁴³ Objevuje-li se expresivní rys u *Ig. Günthera* a u *Ig. Odrlického*⁴⁴ jen v menší míře, počíná si *Josef Havelka* v tomto ohledu daleko radi-

kálněji, ba rozhodně radikálněji než sám *Sebastini*. Na svých *obrazech z kláštera a kostela brněnských minoritů* přímo kupí věcné i dějové podrobnosti, a přece je sotva možno považovat tyto malby za realistické, i když leckterý detail pochází z předloh XVII. století, z okolí *Škrétova*, ba v krajinářských rámcích některých scén se objevují dokonce ozvuky renesančních předloh. Pronikavě deformovaný tvar, neklidný a bizarní jak v celkové siluetě, tak v detailech vnitřní světelné modelace, dodává jeho obrazům vypjatě expresivního rázu, jímž je realistický zřetel, jevící se v obšírné věcnosti vypravování, jakoby převrstven, jakoby zastřen šatem, jenž má v sobě něco takřka fantastického. Nejlepším dokladem jsou oba velké pašijové obrazy, zavěšené při „Svatých schodech“ *brněnského minoritského kostela*, přeplněné expresivně pojatými figurami, z nichž zejména nepřátelé Kristovi jsou až bizarně oškliví.

Je-li výrazovost jednou z podstatných činitelů lidové výtvarné představitosti, je již snadno odpovědět na otázku, proč to byla právě doba po polovině XVIII. století, kdy se na Moravě objevili malíři, kteří svými lidově zabarvenými pracemi úspěšně obstáli v konkurenci s nepoměrně virtuosnějšími současníky (vždyť *Sebastini* byl dokonce povoláván k maliřským úkolům objednavateli tak náročnými, jako byli ráječtí *Salmové* nebo hoštický hrabě *Ignác Dominik Chorinský*¹⁵): základní ladění části vídeňské tvorby, která byla výrazová (jak tomu bývá obvykle v údobích konce slohu), vycházelo vstříc sklonům těchto drobných mistrů, protože v ní našli již skutečněny výrazové rysy, jež jim tolik vyhovovaly. Platí to zejména o deformacích tvaru i koloritu, jak k nim docházelo především v časném díle *F. A. Maulbertsche* (fresky v kostele vídeňských piaristů z let 1750–1751, v *arcibiskupské residenci v Kroměříži* z r. 1759, v *Sumegu v Uhrách* z r. 1758) a v tvorbě *Jana Bergla*. Je však třeba mít na zřeteli rozdíl mezi výrazovostí, jak se projevila u *Maulbertsche* a u těchto drobných rokokových mistrů, u *Havelky* a zejména u *Sebastiniho*, na které měl *Maulbertsch* nepopíratelný vliv. Expresivní deformace v *Maulbertschově* díle byly eminentním projevem iracionalismu a vizionářství a jako vyhroceně subjektivní reakce jedince na skutečnost signalisovaly rozklad barokního malířství. Jejich ozvuky v dílech umělců typu *Sebastiniho* a *Havelky* sdílejí sice do jisté míry subjektivismus svých vzorů — týká se to zcela nesporně koloritu *Sebastiniho* — jejich smysl je však přece jen poněkud jiný, zvláště pokud jde o expresi tvarovou: je dán již funkcí tvorby těchto drobných provinciálních malířů, kteří se obračejí k lidovému kolektivu, aby mu vypravovali, a to co možná nejnázorněji. Odtud pramení snaha podat obrys, tvar a pohyb co nejvýrazněji, kontrastem vyzvednout charakteristický motiv, vystihnout lidskou podobu zdůrazněnými a zveličenými znaky, karikující nadsázkou podtrhnout vzhled i posunek zlého člověka. Expresie ztrácí v tomto podání nepochybně mnoho z platnosti ryze osobního výrazu a má přispět k co největší srozumitelnosti obrazů.

Našli-li jsme jeden z důvodů nápadného úspěchu a rozvoje lidu blízkých

uměleckých sil ve druhé polovině XVIII. století v pozdně slohových vlastnostech tehdejšího vysokého umění, je třeba hledat další a nepochybně závažnější důvod v problematice mimoumělecké, v tehdejší společenské situaci. Souviselo totiž s nejpálčivějšími otázkami doby na sklonku feudálního řádu, že lid a lidovost nabyly na významu. I v našich zemích, ač relativně zaostalých, nastal vývojový kvas. Obtížné postavení státu v době neustálého válečného nebezpečí, stejně jako potřeby rozvoje hospodářského života, vyvolávaly již na prahu padesátých let dalekosáhlé správní reformy, jimiž byl vliv šlechty na správu země a krajů značně omezen. Tyto reformy, které měly vyrovnat opoždění rakouských zemí proti pokročilejším zemím Západu, pokračovaly po polovině století dalšími zásahy osvícenského absolutismu, např. zřizováním státních úřadů pro hospodářské věci. Bylo-li úkolem těchto institucí všestranně podporovat rozkvět průmyslu (manufaktur) a obchodu, stavěl se tím stát za rozvoj nové společenské třídy, buržoasie. Zatláčování šlechty a uvolňování cest růstu měšťanstva bylo pak úzce spojeno s věcí lidových vrstev měst a venkova, které nabývaly na hodnotě s rostoucím významem průmyslové a zemědělské výroby. Na každém kroku se ukazovalo, že nevolnictví a nízká hmotná i duchovní úroveň lidu je brzdou pokroku. Otázka společenského řádu, poměru mezi šlechtou a poddanými, a především otázka uvolnění poddanství se dostala po velkém nevolnickém povstání r. 1775 do veřejné diskuse. Státovědci a národohospodáři ukazovali na rostoucí význam lidu. I když jim šlo především o prospěch státu, přece se z jejich středu ozvaly již lidsky vřelejší hlasy o sedlákovi jako spoluobčanovi, který si zaslouží lepšího osudu (*Ignác Světecký z Černčic*, 1768). Zrušení nevolnictví r. 1781 bylo jen logickým vyvrcholením tohoto vývoje.¹⁶

Aristokracie ustupovala tedy po polovině XVIII. století z popředí dobového dění; lid, který byl tehdy vlastně objeven, zasáhl i do oblasti umění. Lidové umění prožívalo období největšího rozkvětu, ba dokonce ani velká rokoková tvorba, svým původem aristokratická, nezůstala nedotčena hodnotami lidovosti. O literatuře a jmenovitě o hudbě, do níž v této době pronikla řada ozvuků lidové muzikálnosti, je to celkem již známo; ale i výtvarné umění bylo po polovině XVIII. století citlivější k podnětům lidové výtvarné představitivosti¹⁷ než předchozí „velký sloh“ vrcholného baroka. V novější německé literatuře byla zkoumána otázka pronikání lidové (provinciální) výtvarnosti do vyššího kulturního prostředí a došlo k pokusu prokázat to na tvorbě předních vídeňských malířů.¹⁸ Naše studie řešila tento problém na obrazech drobnějších mistrů rokoka, jejichž tvorba je důkazem, jak se na konci feudálně barokní éry nižší sociální prostředí zmocnilo výsledků velké (vysoké) výtvarné kultury a přizpůsobilo je svému vlastnímu uměleckému citění. Uvážíme-li, že v době kolem poloviny XVIII. století se v našich zemích dosud jen výjimečně prosadilo oceňování umělecké činnosti jako svobodného povolání, povzneseného nad úroveň řemesla, pak jistě nechybíme, označíme-li naše drobné rokokové malíře za příslušníky nenároč-

ných městských živnostensko-řemeslnických vrstev. Sem patří nesporně prostějovský malíř *Fr. Ant. Šebesta-Sebastini*, opavský *Ignác Günther*, oba majitelé nevelkých městských domů, sem patří v Uničově usedlý *Ignác Odrlický*, o němž nás zpravuje úřední záznam z r. 1746, že neměl žádných tovaryšů ani pomocníků;¹⁹ a na obdobné, ne-li ještě skromnější úrovni žil i *Josef Havelka*, který se v Brně nikdy nezakoupil, a proto patrně ani nenabyl měšťanského práva.²⁰ Dodejme ještě, že skromné postavení Sebastiniho dokresluje skutečnost, že vzal zavděk i zakázkami čistě řemeslného rázu, jako byly nátěry oken, žaluzií, dveří apod.,²¹ což platí zcela nepochybně i pro Günthera, Havelku a Odrlického.



Závěrem je třeba pokusit se ještě poněkud upřesnit řešení otázky, jaké bylo vlastně místo tvorby našich malířů v sociální hierarchii umění. Nebyli snad tito příslušníci drobného měšťanstva, jejichž poměr k soudobému rokoku byl tak svérázný, jakousi obdobou současných západních měšťanských malířů? V době třetí čtvrtiny XVIII. století, do níž spadala hlavní díla *Sebastiniho*, *Günthera*, *Havelky* a *Odrlického*, bylo totiž v zemích ekonomicky pokročilejších, jmenovitě ve Francii, již v plném rozkvětu tzv. měšťanské rokoko, jež tlumočilo umělecký svět nastupující buržoasie a tvořilo druhou větev dobové tvorby, větev, jež se svou úrovní vyrovnala rokoku aristokratickému, což dokládá nejlépe dílo velkého *J. B. S. Chardina*. V protikladu k aristokratickému umění, reprezentativnímu, monumentálnímu a dekorativnímu, byla měšťanská tvorba především prostá, intimní a věcná. V tom smyslu byly malířsky interpretovány charakteristické náměty měšťanského umění: žánr popisoval věcně a nestrojeně všední životní prostředí měšťanských vrstev, portrét se vyhýbal lichotivé nadsázce, obvyklé v aristokratickém podobiznářství, a zabýval se psychologickou stránkou modelů, zátiší byla sestavována z věcí denního života a nikoli z luxusních předmětů.^{22, 27}

Již z tohoto heslovitého výčtu hlavních vlastností, které vyznačovaly tvorbu měšťanských malířů, je jistě zřejmé, že naše drobné moravské rokokové mistry k nim sotva bude možno počítat. Doménou Sebastiniho, Havelky a ostatních bylo *vypravování*; to sice dovedli naplnit duchem, který připomínal prostotu, intimitu a snad i věcnost měšťanských mistrů, avšak tematická náplň tohoto vypravování souvisela těsně se světem představ církevně aristokratického baroka, byla to takřka vždy tematika náboženská, někdy také alegorická. Je nanejvýš nepravděpodobné, že by se byli zabývali malbou portrétů a zátiší, tudíž náměty, které předpokládaly upnutí k realitě, soustředěný a co neobjektivnější popis jednotlivostí. Jedině žánr byl blízký jejich mentalitě, objevuje se ovšem v jejich tvorbě jen v podobě jednotlivých žánrových prvků, které zlidšřují tok vypra-

vování; vypravování, jež ve svém úhrnu má obvykle vysloveně expresivní ráz, jak jsme si to ozřejmili na Havelkově díle.

Ostatně v celém našem malířství stěží najdeme paralely k měšťanskému umění pokročilejších zemí. Jen do jisté míry může být za měšťanské považováno umění pražského *Norberta Grunda* (1717—1767). Jeho drobné intimní malby, určené k ozdobě obytných místností, ohlašují změnu v sociální vázanosti umění, neboť malíř je netvořil na zakázku, nýbrž zhotovoval je do zásoby a dával je prý prodávat svými dětmi na ulici. Vystupoval tedy jako producent, který hledal konsumenty pro svá hotová umělecká díla, jak k tomu došlo po prvé již v měšťanském prostředí Holandska XVII. století. Obsahově však stále ještě převládají v Grundových obrázcích, ať to již byly nizozemsky laděné selské žánry, nebo mythologické či galantní scény, estetická měřítka a představy aristokratické kultury, a to pro historickou nezralost a ideovou slabost tehdejšího měšťanstva našich zemí.²³ Nevytvořily-li se tedy ve třetí čtvrtině XVIII. století dosud ani v Praze podmínky pro měšťanské malířství, nevytvořilo-li se tam dosud měšťanské publikum s vlastním vkusem a s vlastními kulturními potřebami, je ho možno tím méně předpokládat v menších střediscích. Úpadek měst, zaviněný třicetiletou válkou, dosud trval, města se ještě ani ve třetí čtvrtině XVIII. století nijak pronikavěji nepovznesla, ač stát, jak jsme již uvedli, všemožně podporoval rozvoj průmyslu a obchodu. Ještě podle zpráv ze sedmdesátých let lze prý naše města jen stěží rozeznat od vesnic.²⁴ Až po zrušení nevolnictví v osmdesátých letech (kdy se část osvobozeného selského lidu odebere do měst a vytvoří tam rezervoár pracovních sil pro vznikající průmysl) se objeví s rychlejším vzrůstem buržoasie podmínky a předpoklady pro vytvoření nového umění.

Existence vysokého umění rokoka, po případě rokoka klasicistního na jedné straně a lidového umění na straně druhé, je nepochybně odrazem hlavního antagonismu společenské skladby našich zemí v době, o níž pojednává tato studie. Je-li rokokové umění svým sociálním původem uměním aristokratickým, je třeba hledat vznik lidového umění převážně mezi venkovským lidem. Místo umělců typu *Sebastiniho, Günthera, Havelky, Odrlického* je pak někde uprostřed mezi oběma polárními krajnostmi. Byli to umělci městští, kteří žili po stránce hmotné i duchovní na úrovni skromných řemeslnických vrstev tehdejšího cechovního maloměšťanstva, jemuž dosud chybělo třídní sebevědomí. Jejich umění bylo nenáročné. Neprošli akademií, nedostalo se jim ani systematické výuky v dílně některého z předních mistrů. Proto se nedopracovali k plné jistotě v ovládnutí kresby a anatomie, stejně jako jim nepřestala působit potíže komposice.²⁵ Jejich poměr k vídeňské rokokové tvorbě připomínal až nápadně svérázný vztah neškolených lidových umělců k vysokému umění, a také tím se tito malíři velmi výrazně lišili od tzv. měšťanského umění soudobého západu. Neměli ostatně příliš daleko k masám poddaného lidu měst a venkova.²⁶ Přes jistou prostoduchost je však patrné, že jejich díla byla citelně ovlivněna rafinovaností rokoko-

vého umění, což platí především o *Sebastinim*. Proto zcela neunikla zvláštní komplikovanosti, příznačné pro tvorbu této pozdní doby na sklonku feudální barokní éry; ačkoliv svým lidově věcným postojem předjímala mnohé z umění XIX. století, byla konec konců bezvýhodná, poněvadž byla příliš úzce spjata se zanikajícím světem rokoka. Bylo nezbytné, aby nastupující klasicismus podřídil uměleckou tvorbu nové kázně, nové střídmosti a prostotě, aby umění mohlo vykročit na nové cesty a bylo schopno tlumočit změněné obsahy, jak je přinesl měšťanský duch XIX. století.

P o z n á m k y

¹ Ivo Krsek, F. A. Sebastini, Olomouc 1956 (dále budu citovat: F. A. Sebastini). Kniha obsahuje 28 reprodukcí, na které tu odkazuji.

² Týž, K dílu opavského malíře Ignáce Günthera, Časopis Slezského musea VI, 1957, str. 85 až 97 (dále budu citovat: K dílu).

³ Havelkovo dílo zpracovává *Josef Hahl* pro dipl. práci na filosof. fakultě v Brně.

⁴ Ivo Krsek, Výzkum moravského rokokového malířství, Sborník prací filosofické fakulty brněnské university, VI, 1957, F 1, str. 106.

⁵ V monografii o F. A. Sebastinim (str. 8) byl za autora výrazově pojaté křížové cesty v Dol. Bohdíkově považován Ig. Odrlický. Novější autorův výzkum však ukázal na výzkumu citovanou v pozn. 4), že bohdíkovský cyklus maloval pravděpodobně jiný malíř, Odrlickému však blízký.

⁶ Zmíněné Havelkovy obrazy, pocházející z kláštera minoritů v Brně, jsou nyní v depozitáři Moravského musea.

⁷ Jan Racek, Česká hudba, Praha 1958, str. 103.

⁸ Breve Innocence XI. z 5. září 1686 a bulla Benedikta XIII. z 3. března 1726 stanovily odpustky pro křížové cesty v kostelech františkánského řádu. Dne 16. ledna 1731 bylo toto privilegium Klementem XII. rozšířeno na křížové cesty v ostatních kostelech. Do roku 1686 mohly být odpustky získávány jediné návštěvou křížové cesty v Jeruzalémě (srov. Wetzer und Weltes Kirchenlexikon, Freiburg i. Breisgau 1891, 7. Bd., str. 1131).

⁹ Vyslovený ornamentalismus se u F. A. Sebastiniho objevil pouze v raném díle, na fresce presbyteria kostela Milosrdných bratří v Prostějově a v tamním refektáři (srov. F. A. Sebastini, str. 19, 22).

¹⁰ Uvedeného termínu užívá v podobném smyslu N. Michailow (Österreichische Malerei des 18. Jahrhunderts, Frankfurt a. M. 1935).

¹¹ Srov. K dílu, str. 87.

¹² F. A. Sebastini, str. 50, 52. O vlivu holandského malířství 17. století a zvláště Rembrandta na německé malířství pozdního baroka srov. A. Feulner, Skulptur und Malerei des 18. Jahrhunderts in Deutschland, Wildpark Potsdam 1927.

¹³ K. Sourek, Lidové umění v Čechách a na Moravě, Praha s. d., str. 58.

¹⁴ Srov. pozn. 5. Z díla Ig. Odrlického jsou nadměrně expresivní jediné podivně dispropoční postavy církevních otců na fresce v Kopřivně.

¹⁵ K osobnosti hraběte Ign. Dominika Chorinského srov. B. Indra, Šlechtická kapela ve Vel. Hošticích, Slezský sborník, 1955, str. 122.

¹⁶ K tomuto odstavci srov. Přehled československých dějin, díl I, Praha 1958, str. 522 a d.; Fr. Kutnar, Sociálně myšlenková tvářnost obrozeneckého lidu, Praha 1948, str. 21 a d.; Týž,

Česká obrozenská společnost na prahu velké buržoasní revoluce francouzské, Sborník Vysoké školy pedagogické v Olomouci, Historie II, 1955.

¹⁷ *Přehled československých dějin*, díl I, Praha 1958, str. 541.

¹⁸ *N. Michailow* v knize *Osterreichische Malerei des 18. Jahrhunderts*, Frankfurt a. M. 1935, upozorňuje, že jistá skupina rakouských a jihoněmeckých provinčních malířů sdílí s Maulbertsem a Berglem sklon k pronikavým expresivním deformacím. Tyto deformace nelze podle Michailowa vyložit vzájemným ovlivněním, nýbrž jsou výrazem „prastarých germánských formálních potřeb“, „formálního pudu“, zakořeněného v rasovém povědomí („v krvi“). Michailow se zřejmě oclil na nebezpečné půdě psychologicko-biologické interpretace a nevšímá si ostatních rozhodujících motivů, zejména sociálních. Kromě toho se omezuje jen na rozbor formy. Autor se vrátí k problematice nadhozené Michailowem v chystané studii, v níž se pokusí zevrubněji systematicky i historicky prozkoumat vzájemné výtvarné i ideové vztahy „vysokého“ a zlidovělého umění 18. století.

¹⁹ K majetkovým poměrům F. A. Sebastiniho srov. F. A. Sebastini, str. 12; k majetkovým poměrům Ign. Günthera srov. K dílu, str. 86; k majetkovým poměrům Ign. Odrlického srov. V. Jůza, Farní kostel Nejsv. Trojice v Kopřivné (dipl. práce na filos. fakultě PU v Olomouci, 1955).

²⁰ Za toto sdělení děkuji J. Haklovi (srov. pozn. 3).

²¹ F. A. Sebastini, str. 13, 85.

²² *A. Matějček*, Norbert Grund, Praha 1937; *E. Hoffmann*, *Die Darstellung des Bürgers in der deutschen Malerei des 18. Jahrhunderts*, Berlin 1935.

²³ Srov. *Přehled československých dějin*, díl I, Praha 1958, str. 541.

²⁴ Srov. *Přehled československých dějin*, díl I, Praha 1958, str. 513.

²⁵ Výjimku tvoří snad jedině pozdější dílo Jos. Havelky, které má vyšší úroveň.

²⁶ V době počínajícího rozvoje průmyslu, v době pozvolného vznikání kapitalistické společenské skladby je možno tyto drobné živnostníky, kteří pracovali bez učedníků a pomocníků (nebo nejvýš s jedním nebo se dvěma) považovat za součást nejširších lidových vrstev. — Tvorba Sebastiniho, Havelky, Günthera a Odrlického byla vlastně jakousi obdobou tvorby, která bývá v oblasti literatury nazývána *pololidovou*. Patří k ní skladby autorů blízkých lidu (kantorů, písmáků atp.), kteří sice nepsali z posic čistě lidových, ale také nikoli panských. Lid dobře znal, dovedl zobrazit jeho život a vyjádřit jeho myšlení a citění. Přitom se leckdy dostávali — ať již vědomě, či spíše mimoděk — na lidové posice tam, kde zájmy venkovského lidu splývaly se zájmy nižších městských vrstev. (Srov. *J. Hrabák*, *Studie ze staročeské literatury*, Praha 1956, str. 65; *Z. Tichá*, *Verše bolesti, posměchu a vzdoru*, Praha 1958, str. 12.)

²⁷ V Německu bývá k měšťanským malířům počítán *J. C. Seekatz*, *A. W. Tischbein*, *Chr. W. E. Dietrich* a především berlínský *D. Chodowiecki*.

К ВОПРОСУ О НАРОДНЫХ ЭЛЕМЕНТАХ В ЖИВОПИСИ РОКОКО

В моравской живописи в третьей четверти 18-го века проявляются уже отчетливые признаки разложения феодальной культуры барокко. Автор описывает это явление „позднего стиля“, опираясь на разбор произведений нескольких менее значительных моравских художников рококо, а именно: Ф. А. Шебеста-Себастини, Иг. Гюнтера, Иос. Гавелки и Игн. Одрлицкого, которые являются представителями какой-то народной отрасли современного им творчества. Наиболее типичные крестные пути Себастини и Гюнтера, в которых религиозный момент уступил место человечески простой и наглядной интерпретации господных страстей. В изображении форм обнаруживается также влияние на-

родной художественной фантазии. Аналогичная атмосфера появляется и в произведениях Игн. Одрлицкого и Иос. Гавелки, в которых часто происходит слияние в одной картине нескольких, по времени отдаленных от себя происшествий, как это когда то имело место в эпической живописи средневековья. Весьма характерно было для сложности положения того времени то, что содержание картин Себастини и Гюнтера, изображающих крестный путь господен, усложнялось тем, что народное наивное понятие изображенных событий, вытекающее из старинной традиционной тематики страстей, сталкивается с утонченным колоритом, источником которого была венская живопись рококо. Но это разногласие между наивными изображениями действия и форм и изысканным колоритом не было единым разногласием в этих изображениях крестного пути.

Далее автор обнаруживает, что общим признаком рисунка и колорита картин крестного пути была экспрессивность. Если же экспрессивность была одним из существенных признаков народной художественной фантазии, этим самым найден довод, объясняющий почему именно в третьей четверти 18-го века появился в Моравии ряд художников, таких как Себастини, Гавелка и другие, которые заняли должное место в соревновании с представителями венского рококо. Часть творчества венского рококо, достигнувшая в то время характера так называемого „позднего стиля“, была также в высшей степени экспрессивной (Ф. А. Маульбертш, Я. Бергл). Но если изобразительная деформация формы была у молодого Маульбертша проявлением субъективного реагирования на действительность, деформации в творчестве Себастини и Гавелки должны были скорее подчеркивать обращение к народному коллективу. Народ и народность были в то время, время рубежа двух общественных эпох, чрезвычайно актуальны, значение народных слоев общества росло в связи с возрастающим значением промышленности и земледелия.

Социальное положение Себастини, Гюнтера и других художников, принадлежащих к скромной, цеховой мелкой буржуазии, не было особенно далеко от уровня народных слоев. Поэтому в их искусстве находится что-то из своеобразного подхода чисто народных художников к высокому искусству.

Перевод Веры Новотной

ZUR FRAGE DER VÖLKSTÜMLICHEN ELEMENTE IN DER ROKOKOMALEREI

In der mährischen Malerei des dritten Viertels des 18. Jhdts treten schon deutliche Anzeichen der Auflösung der feudal-barocken Kultur auf. Der Verfasser zeigt diese Situation auf den Werken von einigen kleineren mährischen Rokokomalern, nämlich F. A. Sebesta-Sebastini, Ign. Günther, Jos. Havelka und Ign. Odrlický, die eine gleichsam volkstümliche Richtung des damaligen Schaffens repräsentieren. Am meisten charakteristisch sind in dieser Hinsicht die Kreuzwege von Sebastini und Günther, bei denen der religiöse Akzent hinter der menschlich schlichten und einfachen Interpretation der Passionshandlung zurücktrat. Auch in der Formgebung gibt sich der Einfluß der volkstümlichen bildkünstlerischen Vorstellungsweise kund.

Ähnliche Atmosphäre tritt auch in den Werken von Ign. Odrlický und Jos. Havelka zu tage, bei denen es sogar manchmal zur Verknüpfung von einigen chronologisch einander entlegenen Handlungen auf einem einzigen Bild kommt, wie es einst in der narrativen Malerei des Mittelalters der Fall war. Für die Kompliziertheit der Zeitlage ist jedoch kennzeichnend, daß der Gehalt der Kreuzwege Sebastinis und Günthers dadurch kompliziert wird, daß die volkstümlich naive Auffassung der Handlung, die auf der uralten volkstümlichen Tradition der Passionshandlung fußt, mit der aus der Wiener Rokokomalerei abgeleiteten raffinierten

Farbigkeit in Widerspruch gerät. Der Widerspruch zwischen der naiven Handlungs- und Formdarstellung und dem raffinierten Kolorit bleibt aber keinesfalls der einzige Widerspruch dieser Kreuzwege. Weiter stellt der Verfasser fest, daß das gemeinsame Kennzeichen der Zeichnung und des Kolorits die Expressivität darstellt. Falls die Expressivität eines der grundlegenden Merkmale der volkstümlichen Vorstellungsweise bedeutet, hilft diese Feststellung die Frage zu beantworten, warum es gerade das 3. Viertel des 18. Jhdts ist, wo in Mähren eine Reihe Maler vom Typus Sebastini, Havelka etc. auftreten, die sich im Wettbewerb mit den Repräsentanten des Wiener Rokoko durchzusetzen wussten. Ein Teil der Wiener Rokokomalerei, die zu dieser Zeit den Charakter des „Spätstils“ erfährt, war ebenfalls sehr expressiv (F. A. Maulbertsch, Joh. Bergl). Wenn jedoch die expressive Deformation der Gestalt beim jungen Maulbertsch den Ausdruck der subjektiven Reaktion des Individuums auf die Realität bedeutet, sollen die Deformationen in Werke Sebastinis und Havelkas eher die Mitteilung hervorheben, die sich an das volkstümliche Kollektiv wendet. Das Volk und die Volkstümlichkeit waren in dieser Zeit auf der Scheidungslinie zweier gesellschaftlicher Epochen liegenden Zeit äußerst aktuell, die Volksmassen befanden sich im Aufstieg, da ihr Wert besonders mit der steigenden Bedeutung der Industrie und Landwirtschaft anwuchs. In ihrer sozialen Stellung waren Sebastini, Günther u. a. als Angehörige des bescheidenen zünftigen Kleinbürgertums dem Niveau der Volksmassen keinesfalls fern. Daher weist ihre Kunst Einiges von der eigentümlichen Weise auf, mit der die rein volkstümlichen Künstler an die hohe Kunst treten.

Übersetzt von *M. Beck*