

RICHARD JEŘÁBEK

DETERMINANTY VÝVOJE LIDOVÉ MALBY A GRAFIKY V KARPATECH

Charakter některých odvětví lidové výtvarné kultury v Karpatech a přilehlých oblastech svádí k tomu, aby se projevy lidového a zlidovělého umění bez rozpaků označovaly za karpatské a jejich původ se odvozoval především od výskytu specifické formy horského hospodaření — od karpatského salašnictví. Lze mít za to, že jednotlivé složky lidové výtvarné kultury jsou vskutku existenčně spjaty s tímto zvláštním způsobem zemědělní a práce části horského obyvatelstva, jako například pastýřská dřevorezba.¹ Avšak jiná odvětví se s karpatským chovem dobytka spojují neprávem, protože jsou rozšířena nejen v tomto horském masívu a nejen mezi pasteveckým živlem; tak například vrubořezem zdobené truhly sloupkové konstrukce s klenutým vikem nacházíme též v četných jiných částech Evropy.² Je ovšem pravda, že v Karpatech se vlivem různých faktorů dochovaly některé lidové výtvarné projevy déle než jinde a v podobě rudimentárnější. Povšechně totiž platí, že se v horských terénech šíří kulturní jevy pomaleji, obtížněji a nerovnoměrněji, než v oblastech rovinných a nížinných, avšak houževnatěji se drží a konzervují.

Masív Karpat tvoří z hlediska etnohistorického i etnokulturního vývoje

¹ Nápadný rozdíl mezi pasteveckým uměním karpatským a nížinným vyplyne ze srovnání materiálu souborně publikovaného v několika speciálních pracích: R. Bednárik, *Pastierske rezbárske umenie*, Bratislava 1956; Zs. Bátky, *Pásztor ivópoharak*, Budapest 1928; G. Dománovszky, *Magyar pásztorművészet*, Budapest 1946; J. Manga, *Magyar pásztorfaragások*, Budapest 1972.

² V cizí i naší národopisné literatuře se ujala svůdná teorie o vzniku těchto truhel, zvaných súsky, z egyptských sarkofágů. Vychází snad z výroku Otto Fálkeho v jeho práci o středověkých truhlách, že se podobají antickým sarkofágům (srov. W. Dynowski, *Barwne kufry chłopskie z okolic Wileńszczyzny i Polesia*, Wilno 1934, s. 6), který podle F. R. Uebeho opakuje též K. Moszyński, *Kultura ludowa Słowian* II/2, Kraków 1939, s. 888. Ad absurdum dovádí tuto domněnku J. Orel, *Súsek ve valašském lidovém inventáři*, Naše Valašsko 12, 1949, s. 107–108, který hledá analogie až v nálezech hliněných uren v Palestině ve 4. tisíciletí př. n. l. Na vratkých nohou stojí též vývody R. Bednárika, *Ludový nábytok*, Turč. Sv. Martin (1949), s. 31–36.

bezpochyby významnou geografickou determinantu.³ Rozkládá se na takové zeměpisné šířce, jakou představuje — promítneme-li ji na téže úrovni dál na západ — vzdálenost mezi Janovem a Frankfurtem nad Mohanem; jinými slovy — Karpaty se rozprostírají na přechodu mezi středomořským a středoevropským podnebným pásmem. Též zeměpisná délka zhruba desíti stupňů podtrhuje jejich důsažnost v historii osídlení a kultury. Nadto vycházejí z Karpat významné vodní toky, které se po staletí uplatňovaly jako komunikace (Váh, Visla, Tisa, Dněstr, Prut, Mureš, Olt aj.).

Morfologický ráz Karpat vytvářel velmi příhodné předpoklady pro trvalé osidlování i pro rozmanité migrace; a tak přírodní podmínky do jisté míry ovlivňovaly působení dalších determinant: etnické, ekonomické a socioprofesionální.

Složitost kulturního vývoje podtrhl pestrý etnický obraz Karpat a přilehlých nížin. Národy a národní minority odlišného etnického původu a charakteru působily významně též na vývoj výtvarné kultury. Představitelé etnik žijících v Karpatech byli ve většině případů příslušníky větších celků rozsídlených ještě široko daleko mimo horský masív (Rumuni, sedmihradští Maďaři, Moldavané, Ukrajinci, Češi), s nímž je vázaly pevné kontakty, které se zákonitě obrážely v rázu kultury. Jediným národem, který byl téměř existenčně svázán s prostředím Karpat, byli Slováci. Ale příslušníci národních menšin, hlavně Maďaři, Němci, Srbové, Rusové i další, byli více či méně pevně spjati se svým národem, od něhož je v některých případech docela neodloučila ani staletá izolace; udrželi si četné kulturní zvláštnosti, jimiž se posud odlišují od svého okolí.

Dalším významným činitelem, který v oblasti Karpat sehrál důležitou roli při šíření a formování lidových uměleckých projevů, byla konfesijní determinanta. Čtyři základní náboženská vyznání — římskokatolické, evangelické, řeckokatolické a pravoslavné — predestinovala do vysoké míry výskyt a intenzitu některých uměleckých druhů a jejich charakter. Můžeme dokonce tvrdit, že některé části Karpat se staly předělem mezi jednotlivými sférami vlivu těchto konfesí a v důsledku toho též rozhraním výskytu některých žánrů lidového a zlidovělého umění, některých tematických okruhů odvislých od příslušného kánonu, liturgie apod. Nejzřejmější je z tohoto hlediska hranice mezi ortodoxním vyznáním na jedné straně Jižních a Východních Karpat a vyznáním katolickým a evangelickým na jejich druhé straně v Sedmihradsku. Nadto je třeba brát v karpatské oblasti v úvahu působení židovství a vzdáleně též islámu.

Výčet činitelů, které formovaly lidovou výtvarnou kulturu v oblasti Karpat, by byl neúplný, kdybychom neuvedli historickou determinantu, tj. vliv politických dějin, v posledních stoletích zvláště integrující vliv rakousko-uherské monarchie a desintegrující vliv následnických států, destruktivní následky obou světových válek, a vliv obchodních kontraktů a překotného hospodářského vývoje, který se však stával spíš příčinou zániku, než rozvoje tradičního lidového umění.

Z toho, co jsme dosud naznačili, plyne, že ve vývoji lidové malby a gra-

³ Pojem geografické determinanty chápeme souhrnně, tedy včetně složky socioekonomické, nikoli jednorozměrně v duchu naturalistického determinismu.

fiky — podobně jako i četných dalších odvětví lidové kultury — nemůže být v Karpatech jednoty. Vždyť kromě těch komponent, jež jsme uvedli, musíme počítat s působením ještě jiných, nejednou mnohem vzdálenějších a náhodných vlivů, které složitý vývoj lidové kultury v této oblasti absorboval.

Spletitost této problematiky nejlépe vynikne, když se ji pokusíme ozřejmit na některých odvětvích lidové a zlidovělé malby a grafiky vyskytujících se v oblasti Karpat.

Pod pojem lidové a zlidovělé malby a grafiky by bylo lze zahrnout vysoký počet různorodých výtvarných odvětví, které pojí základní způsob jejich uměleckého vyjádření rozličnými technikami malby a grafiky. V podstatě jde o dva základní druhy výtvarných projevů — o volnou a aplikovanou malbu a grafiku. Zpravidla na sebe větší pozornost strhává malba a grafika volná, v našem případě tedy malba na skle, na papíře, na plátně, na dřevě, na plechu, grafika na papíře nebo na jiném materiálu, jinými slovy závěsný obraz. Teprve na dalším místě bereme na zřetel malbu užitou — na zdi, na nábytku, na praktických předmětech, například přeslicích nebo pistech, na keramice a na skleněných nádobách, na obyčejových artefaktech, jako například na betlémech nebo na kraslicích, popřípadě malbu kombinovanou s jinými výtvarnými technikami, jako například polychromii dřevěných nebo kamenných plastik a reliéfů; podobně je tomu s grafikou, kterou v této oblasti představují například ruční kresby na rozličných předmětech, anebo grafické techniky na skle, na kraslici atd.

Zatímco ve sféře tzv. vysokého umění, resp. umění monumentálního, lze tyto oblasti od sebe dosti zřetelně oddělit, v lidovém umění namnoze splývají, protože v něm jen zřídka dochází k monumentalizaci výtvarného vyjadřování. Ani v těch případech, kdy v lidovém a zlidovělém umění mluvíme o volném obraze, nedosahují jeho rozměry a koncepce dimenzí umění zvaného monumentálním. Ostatně podle způsobu určení, podle účelu, zacházíme ve studiu lidového a zlidovělého umění zpravidla s projevy umění užitého, určeného k tomu, aby plnilo jiné úkoly, než být jen uměním. Z této skutečnosti plyne jistá nesnáze: přes všechu blízkost oblasti volného a užitého umění staví se našemu bádání do cesty některé zásadní rozdíly mezi oběma póly. Snad nejvíce se od sebe vzdalují obsahově a funkčně, takže nejednou je pojí výhradně výtvarná technika. Je to dáno celým dlouhým vývojem jednotlivých odvětví lidového a zlidovělého umění. Zajisté hlubší kořeny zapustily aplikované projevy malířství a grafiky, zatímco volná malba a grafika se v lidovém prostředí uplatnila teprve v době od 18. století,⁴ a to nikoli zcela obecně a masově.

Naznačili jsme již, že pokládáme za autochtonnější některé lidové malířské a grafické projevy aplikované; mezi relativně nejstarší můžeme zahrnout některé obyčejové výtvarné projevy, zejména kraslice. Předchozí bádání prokázalo jejich výskyt téměř v celé oblasti Karpat, avšak došlo

⁴ O zlidovění grafiky od 17. století viz např. A. Hauser, *Filozofie dějin umění*, Praha 1975, s. 238 aj., o rozšíření obrazů na skle v lidovém prostředí od konce 18. do poloviny 19. století viz A. Václavík, *K problematice lidového umění*, Slovákco 1959, č. 2, s. 7.

ke zjištění, že nejsou na území Karpat typologicky jednotné.⁵ Přistoupíme-li na docela přesvědčivý předpoklad existence dvou základních typů kraslice — východního a západního, vidíme, že první z nich nepokrývá, jak by se mohlo zdát, celou oblast Karpat, nýbrž je na východním Slovensku a v části bojkovské a lemkovské Ukrajiny prostoupen typem západním, slzovitým, který je charakteristický spíš pro západoevropská území a pro severní část střední a východní Evropy. Máme za to, že tento úkaz bude stěžejí vysvětlitelný a že bude nutno spokojit se zatím jen s jeho konstatováním.

Zřetelnější jsou jiné procesy, které lze sledovat v lidové aplikované malbě. Vyloučíme z ní asi nástěnnou malbu toho druhu, jaký je rozšířen na jihozápadním Slovensku (a dále na jižní Moravě);⁶ má podle našeho mínění s oblastí Karpat velmi málo společného kromě toho, že se vyskytuje zčásti na úpatí Malých Karpat, jednoho z periferních pásem, vystaveného četným historickým proudům. Je sice pravda, že se murální malba podobného druhu vyskytuje ještě na několika místech východní Evropy, avšak i to je — až na netypickou výjimku na Zakarpatské Ukrajině — mimo oblast Karpat, jako například malopolské Zalipie a lokality v bývalé podolské gubernii.⁷ Spíš přihlédneme k výskytu názední malby na dřevěných stavbách, jak se s nimi setkáváme v nejvyvinutější podobě ve slovenských Čičmanech a v méně rozvinuté formě na Valašsku, na slovenské straně Javorníků, ve Ždiaru a částečně v polských Beskydech,⁸ kde se primitivní malířskou technikou vyjadřují vlastně mimoestetické, mimo-umělecké znaky a symboly.⁹

Zvláštní pozornosti si zasluhuje malba na nábytku, zejména proto, že na ní lze sledovat fluktuaci výzdobných elementů, nejednou odvozených ze stylového umění. Je pravděpodobné, že v některých částech Karpat substituuje malba na nábytku starší výzdobné techniky, zvláště gravírování, které se uplatňovalo na truhlách typu súsků. V obou případech jde o výzdobu, která je příznačná svým interetnickým nebo dokonce internacionálním charakterem.¹⁰ Její lokální nebo regionální zvláštnosti spočívají spíš v podružných složkách, například v členění plochy, kompozici nebo barevnosti, než v zásadních rysech, to jest v celkovém vzhledu. Ve srovnání s jinými druhy malby je výzdoba nábytku poněkud stereotypní, převládá v ní často její řemeslný charakter nad individuálním podílem jednotlivých tvůrců.

Vcelku snadno lze rekonstruovat vývoj dalšího druhu aplikované malby

⁵ Viz A. Václavík, *Výroční obyčeje a lidové umění*, Praha 1959, s. 338 nn.

⁶ R. Bednárík, *Malované ohništia v oblasti Malých Karpat*, Martin 1956; R. Jeřábek, *Volkstümliche Wandmalerei bei den südmährischen Kroaten im 19. Jahrhundert*. Ethologia slavica VII, 1975, s. 131–140.

⁷ Viz např. M. Pokropek, *Budownictwo ludowe w Polsce*, Warszawa 1976, obr. 78 a 80; V. P. Samojlovič, *Narodnoje architekturnoje tvorčestvo*, Kijev 1977, s. 126–150.

⁸ Viz zejména V. Pražák, *K problematice malby srubových domů v Čičmanech. Ludové stavitelstvo a bývanie na Slovensku*, Bratislava 1963, s. 9–88.

⁹ Nelze ovšem přijmout Pražákovy příliš skeptické náhledy na mimoestetický charakter nástěnných maleb — srov. V. Pražák, o. c., s. 45–51.

¹⁰ Viz např. I. R. Tombor, *Alte ungarische Schreinermalereien*, Budapest 1967; K. K. Csilléry, *A magyar nép bútorai*, Budapest 1972; R. Capesius, *Mo-bilierul țărănesc românesc*, Cluj 1974, aj.

v oblasti Karpat, malby na keramice. Její doklady sahají poměrně hluboko do minulosti a jsou zhusta vročeny. Vedle četných hrnčířských dílen místního významu a dosahu lze sledovat mohutný jednotný proud, vyvolaný novokřtenci, nesoucí s sebou zřetelné stopy vzdálených západoevropských a italských vlivů.¹¹ Tento proud nejenže se výrazně prosadil všude, kde plynul, ale navíc ovlivnil na staletí vývoj fajánsové malby všude, kam zasáhl.

Monumentální úroveň dosáhlo v několika oblastech Karpat nástěnné malířství v dřevěných sakrálních stavbách, zvláště v Sedmihradsku, Marmaroši, Zakarpatské Ukrajině, východním a severním Slovensku a polském Podkarpátí.¹² Souvislost těchto poloprofesionálních maleb s nástěnným malířstvím zděných klášterních kostelů ve sféře ortodoxního ritu na jihovýchodě a s profesionálním malířstvím stylových památek v oblasti působnosti katolické církve na západě je nepochybná. Ráz maleb osciluje mezi bezděčným primitivismem (například Čaien, Budeštii-Susani v Marmaroši) a rafinovaným ilusionismem (například Mikuszowice u Bielska). S výjimkou ojedinělých případů nemuseli bychom věnovat nástěnné malbě tohoto druhu pozornost, protože je evidentně nelidová. Jenže právě ona tvoří jednu z vazeb mezi profesionální malbou a lidovým malířstvím. Vývoj nástěnné malby v pravoslavných a řeckokatolických kostelích nelze vidět bez vztahu k ikonovému malířství, od něhož vede ve východních karpatských oblastech pevná spojnice k malbě na skle i ke grafice. Nejzřetelnější vztahy se projevují v tematice, například v základních typech Madony, Krista a výjevů z jeho života a smrti, nejnapádnější rozdíl spočívá v tom, že nástěnné malířství těžší v míře nesrovnatelně větší než ikonová malba z možnosti zobrazovat na velkých plochách rozsáhlé epické výjevy ze Starého i Nového testamentu. Ikonová malba, jakož i nástěnná malba dřevěných kostelů, tvoří ve východní části Karpat jedno z nejuceleňších, výtvarných odvětví a zasluhuje tím větší pozornost ze strany národopisu, čím větší je jeho vliv na masovější tvorbu — malbu na skle a grafiku.

Avšak ani malbu na skle, ani grafiku nelze odvodit v této části Karpat výhradně z nástěnné sakrální malby a z malby ikon. Sami rumunští národopisci, kteří se zabývali vývojem lidové malby na skle, poukazovali na působení kulturních vlivů ze západnějších území,¹³ zejména ze Slovenska a snad i z českých zemí a jejich prostřednictvím z dalších středoevropských center. Je ostatně zajímavé, že východní a jihovýchodní hranice

¹¹ Z rozsáhlé literatury viz např. F. Kalesný, *Habáni a habánská keramika v Československu*, Umění a řemesla 1977, č. 3, s. 40–49 a 67–68; I. Katona, *A habán kerámia Magyarországon*, Budapest 1976; H. Klusch, *Die Habaner in Siebenbürgen*, Forschungen zur Volks- und Landeskunde XI, 1968, Nr. 2, 21–40; M. Bunt, *Az erdélyi habán kerámia*, București 1973.

¹² Viz zejména I. D. Ștefănescu, *Arta veche a Maramureșului*, București 1968, s. 89–118; P. Petrescu, *Unitatea de concepție constructivă și decorativă a bisericilor de lemn românești*, Studii și cercetări de istoria artei. Seria artă plastică 14, 1967, s. 23–40; St. Szymański, *Wystroje malarskie kościołów drewnianych*, Warszawa 1970; B. Kovačovičová-Puškarova - I. Puškar, *Derevaní cirkvy schidného obrjadu na Slovaččyni*, Naukovyj zbirnyk Muzeju ukrajinskoji kultury v Svydnyku 5, 1971.

¹³ Srov. C. Irimie-M. Focșa, *Rumänische Hinterglasikonen*, Bukarest 1968, s. 5–6.

výskytu malby na skle se v podstatě kryje s karpatským obloukem. Nejjižněji položená střediska nalézáme na severním úpatí Jižních Karpat (Valea Sebeşului, Făgăraş, předměstí Schei u Braşova, Țara Oltului), nejvýchodnější leží na území někdejší Bukoviny.¹⁴

Tu jsme svědky toho, jak geografické prostředí spolu s vývojem osídlení a s rozšířením náboženské konfese zformovalo jeden z výrazných žánrů lidové výtvarné kultury. Nebyly to přece výhradně etnické a náboženské momenty, které zabránily rozšíření malby na skle do Olténie, Munténie, Moldávie a dále do bulharského prostředí; vždyť mezi ikonovým malířstvím v celém tomto areálu po obou březích Dunaje i po obou stranách Staré Planiny a Karpat, jakož i v dalších oblastech stojících pod vlivem pravoslaví, shledáváme četné vztahy. Vznik a rozvoj malby na skle v Sedmihradsku, Marmaroši a Bukovině je třeba vidět v těsné závislosti na konfiguraci terénu, která se stala též jednou ze základních příčin specifického vývoje osídlení. Naznačená otázka vlivu střeoevropské malby na skle na vznik a na vývoj tohoto odvětví lidového či zlidovělého umění v prostoru Východních a Jižních Karpat a Sedmihradska zasluhovala by detailní řešení, k němuž přímo vybízejí některé ikonografické filiace.¹⁵

Poněkud jiná je situace v západnějších oblastech Karpat, kde bylo malířství na skle vystaveno intenzivnímu vlivu německého prostředí, v němž se koncentroval velký počet známých vysoce produktivních center malby na skle. Nemáme v úmyslu přeceňovat míru německého vlivu, avšak musíme objektivně konstatovat, že je zřetelnější, než eventuální vliv opačný. Zdá se, že nejosobitějším celkem v západních Karpatech je slovenská malba na skle, která se ztvárnila — až na malé výjimky v duchu katolické věrouky. Je pozoruhodné, že zde na rozdíl od východních oblastí není malba na skle poznamenána kontaktem s ikonovým malířstvím, a to ani v okruhu, který bývá označován za východoslovenský.¹⁶ Zvláštní skupinu, která by si zasluhovala podrobnou analýzu, tvoří světské obrazy na skle znázorňující Jánošíkovu zbojnickou družinu; výskyt obrazů z této skupiny se neomezuje jen na slovenské území, nýbrž zasahuje poměrně hluboko do Polska a v malé míře i na Moravu. Běží o vysloveně etnické téma, které lze lokalizovat a přibližně časově zařadit. V jeho rozšíření u obou sousedních národů spatřujeme fakt, že v 19. století nebylo toto téma chápáno etnicky, nýbrž sociálně.

Bádání o lidové malbě na skle se dosud více orientovalo na poznání jeho vývoje a charakteru u jednotlivých národů, méně pozornosti se věnovalo studiu jeho vztahů a souvislostí. Podobně je tomu s lidovou, resp. zlidovělou grafikou. Dosud byly více či méně uspokojivě zodpovězeny některé otázky její fluktuace v německém, polském, českém a slovenském prostředí. Analytické bádání objasnilo velmi podrobně a přesvědčivě vznik valné části ruské grafiky zvané lubok na podkladě německých obrázko-

¹⁴ L. Schmidt, *Hinterglas*, Salzburg 1972, s. 38, nerozlišuje bukovinskou malbu na skle a neprávem ji vydává za moldavskou.

¹⁵ R. Jeřábek, *Der Ursprung einer volkstümlichen Darstellung der Hl. Dreifaltigkeit. Von einem siebenbürgischen Hinterglasbild bis zu P. P. Rubens. Kontakte und Grenzen*, Göttingen 1969, s. 279–288.

¹⁶ Viz např. I. Pišútová, *Lidové malby na skle*, Martin 1969, s. 18–19.

vých archů.¹⁷ Avšak relace mezi lidovou a zlidovělou grafickou tvorbou středoevropských národů a balkánských etnik nejsou posud zjištěny, ač je lze s naprostou jistotou předpokládat. V jihovýchodní Evropě je výskyt lidové nebo zlidovělé volné grafiky velmi nerovnoměrný: někde se střetáváme s její nápadnou koncentrací, jinde zase zcela chybí. Pro srovnávací bádání může posloužit jako východisko tvorba ze známých středisek, a to zejména z Rumunska, méně pak z Bulharska.¹⁸ Bohužel však není grafická produkce z komparačního zřetele zpracována ani v rumunsko-bulharské korelaci, natož pak z hlediska širších filiací, které se nám po seznámení s fondy rumunskými a bulharskými jeví jako nesporné. Nejlépe je zpřístupněna bohatá kolekce lidových dřevorytů z jediného bezpečně identifikovaného rumunského střediska — Hășdate v Sedmihradsku, dále snad přichází v úvahu Blaj. Rumunské kolekce čítají přes tři sta exemplářů, tedy mnohem více, než všechny dochované tisky tohoto druhu z východní Moravy (Štípa)¹⁹ a ze Slovenska (Jastrabí).²⁰ Význam tohoto početného souboru spočívá mimo jiné v tom, že se v něm zrcadlí ikonografická pestrost této produkce (81 témat), a v tom, že se zároveň ukazuje četnost některých ikonografických typů; z jejich frekvence plyne, že jsou nejpočetněji zastoupena témata náboženská (novozákonní postavy Kristus a Matka boží, světci a světice východního ritu, z nichž mnohé římskokatolická hagiografie nezná nebo neakcentuje — archandělé Michail a Gavril, sv. Halarambie, Nicolae, Constantin a Elena, Dumitru, Gheorghe, Paraschiva, a v menší míře Ioan, Vasile, Grigore, Ștefan a evangelisté, dále sv. Trojice, Mizrah — obraz synagogálního ikonostasu), v naprosté menšině zůstává tematika profánní.

Podle tohoto výčtu by se mohlo zdát, že vztahy mezi středoevropskou a jihovýchodoevropskou lidovou a zlidovělou grafikou jsou slabé, či dokonce nicotné. Avšak pouhý výčet témat nemůže být směrodatný.

Ze studia jiných odvětví lidového umění jsme nabyli zkušenost, že ikonografický obsah některých uměleckých druhů, například malby na skle, se modifikuje v jiném etnickém prostředí a ve sféře působení jiné konfese, přizpůsobuje se poptávce jiného okruhu konzumentů. Obdobným způsobem jako u malby na skle asi došlo k ovlivnění, ne-li dokonce ke vzniku rumunské lidové a zlidovělé grafiky. Ze střední Evropy známe příkladů takové fluktuace maleb a grafik poměrně mnoho; v polských muzejních sbírkách se mísí domácí grafické listy z Płazowa s grafikou moravské a slovenské provenience.²¹ Při tematické i formální příbuznosti

¹⁷ W. Fraenger, *Deutsche Vorlagen zu russischen Volksbilderbogen des 18. Jahrhunderts*. Jahrbuch für historische Volkskunde II, 1926, s. 126–173.

¹⁸ V. V. Niculescu, *Contribuții la cunoașterea icoanelor pe sticlă și xilografurilor țărănilor români din Transilvania*. Studii și cercetări de istoria artei, Seria artă plastică 4, 1957, nr. 3–4; *Arta populară românească*, București 1969, s. 591–606; E. Tomov, *Bälgarski väzroždenski štampi*, Sofija 1975.

¹⁹ F. Duša, *Lidový dřevoryt XVIII. a XIX. století*, (Brno) 1938; R. Jeřábek, *Motiv „jízdy na kohoutu“ v mezinárodní tradici (Příspěvek k ikonografii zlidovělé grafiky)*. SPFFBÚ F 17, 1973, s. 125–140.

²⁰ *Slovenské ľudové umenie (Výtvarný prejav)* II, Bratislava 1954, passim; S. Kováčevičová, *Knižný drevorez v ľudovej tradícii*, Bratislava 1974, s. 50–51.

²¹ Viz St. Błaszczyk, *Drzeworyty wielkopolskie*, Polska Sztuka Ludowa 25, 1971, s. 149; R. Jeřábek, *Wielkopolska czy Morawy? (Z badań nad grafiką ludową)*. Polska Sztuka Ludowa 27, 1973, s. 33–38.

grafiky západoslovanských národů je v některých případech rozlišení jejího etnického původu a charakteru nesnadné, avšak není nemožné. V případě rumunské grafiky nejde o tak bezprostřední a oboustranné vztahy. Odlišné etnické prostředí, příslušnost k jinému okruhu náboženské konfese, jiné historické pozadí vývoje lidových uměleckých projevů — to jsou zřejmě hlavní důvody subtilnějších vztahů rumunské grafiky k tiskům středoevropským. Ostatně Maďarsko, jehož lidová výtvarná kultura nezná volnou grafiku tohoto druhu, nebylo dobrým prostředníkem pro její šíření. Naproti tomu se zřetelně rýsuje závislost rumunských tisků na ruském lubku, a to jednak v jejich celkovém výtvarném charakteru, jednak v části tematiky.²² Tento spoj se jeví z hlediska živých kontaktů v oblasti rumunských a ukrajinských Karpat jako docela logický. Narativní ráz a výtvarné pojetí některých listů připomínají spíš ruský lubok, tematicky závislý na německých obrázkových seriálech. Tu se vynořuje otázka, zda nepronikal středoevropský vliv do Rumunska zčásti prostřednictvím ruských tisků. V každém případě lze vyjádřit názor, že tvorba středoevropská a východoevropská působila na rumunskou mnohem silněji, než opačně.

Rozvoj grafické produkce je ve většině evropských zemí úzce spjat s existencí malby na skle; má se za to, ač nikoli vždy právem, že dřevoryty sloužily jako předlohy pro malbu na skle. To lze sledovat v prostředí českém, slovenském, polském i rumunském. Z tohoto hlediska je pozoruhodné, že se vyskytuje i v Bulharsku, kde vůbec neznají malířství na skle, dosti početná skupina lidových dřevorytů, ponejvíce ze Samokova,²³ mladší než grafika rumunská. O její odvozenosti nemůže být pochyb: tematicky je závislá především na ikonovém malířství a je málo osobitá též po stránce výtvarné. Stojí poněkud stranou vývoje lidové grafiky v jiných zemích jihovýchodní a střední Evropy, avšak vykazuje s nimi jisté spojitosti.

Pokusili jsme se naznačit v obecnější podobě i na příkladu jednotlivých druhů lidové malby a grafiky některé — posud nedostatečně objasněné — vztahy a souvislosti na území Karpat. Jde o problematiku velmi složitou a bohužel dosud z naprosté většiny nezbádanou. Úvahy o ní mohou mít jen provizorní ráz a není vyloučeno, že některé z nich v ostřejším světle budoucího bádání neobstojí.

Vcelku se však ukazují, že žádné odvětví lidové malby a grafiky se nemezuje jen na jedno etnikum, nýbrž je společné několika národům a národním menšinám. Z toho plynou interetnické rysy všech druhů malby a grafiky, které se projevují ve spojitostech nejen technologického charakteru, nýbrž také ve společné zásobě některých témat, motivů a elementů. V interetnické kongruenci druhů je skryta etnická pestrost jejich výtvarného vyjádření a naopak. Mezi oběma těmito stránkami jedné věci není žádného rozporu. Interetnický ráz lidové malby a grafiky umožňuje poznávat jejich etnické zvláštnosti a studium etnického charakteru výtvarných projevů odhaluje jejich interetnické rysy. Přihlížení ke všem

²² Zejména J. M. Ovsjannikov, *Lubok (Russkije narodnyje kartinky 17–18 vv.)*, Moskva 1968.

²³ Viz E. Tomov, *o. c.*, s. 61–94.

determinantám se jeví jako nezbytné pro objasnění komplikovaného procesu vývoje lidové a zlidovělé malby a grafiky, která představuje jednu z nejvýraznějších složek lidové kultury v oblasti Karpat.

