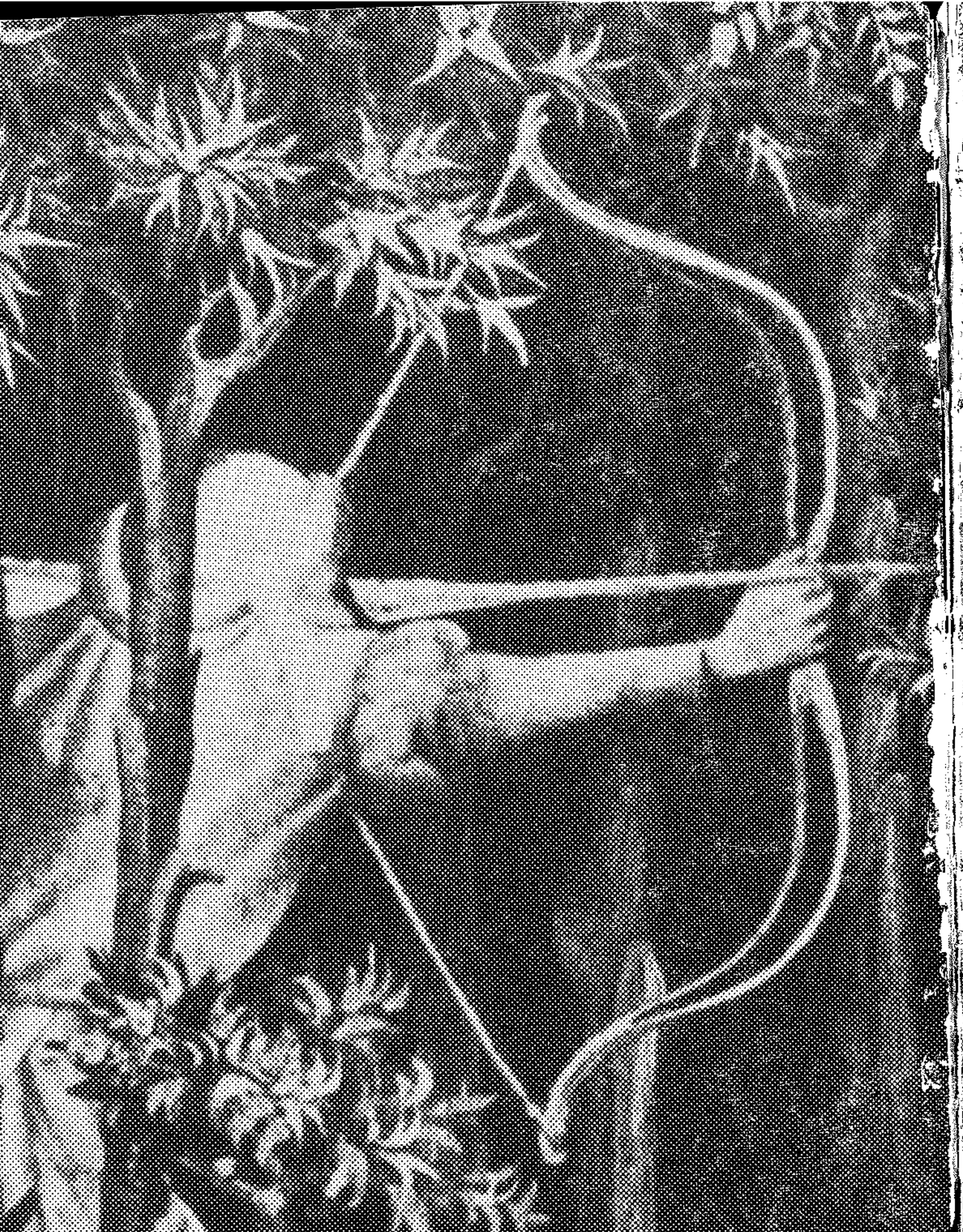


CS JSSN 0044 – 9008

AMIS

' 72 / 74 * 1-6

melecko-historická revue slovenskej akadémie vied



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

4/8

I. Ján Bakoš	
Stav bádania o začiatkoch gotického tabuľového maliarstva na Slovensku	5
La peinture d'autels et de retables gothiques en Slovaquie — situation récente des recherches sur les commencements de son évolution	
Результаты исследования о начале готической иконописи в Словакии	
Der Forschungsstand über die Anfänge der gotischen Tafelmalerei in der Slowakei	
Katarína Zavadová-Jančová	
Výtvarný profil Mauritz Langa	37
Mauritz Lang — sa personnalité d'artiste	
Художественный профиль Мауритза Ланга	
Mauritz Langs künstlerisches Profil	
Fedor Kresák	
Poznámky o trnavských Spazzovcoch	59
Quelques remarques concernant la famille Spazzo de Trnava	
Заметки о семье Спаццо — художников из Трнавы	
Einige Bemerkungen über die Trnavaer Künstlerfamilie Spazzo	
Viera Luxová	
Zur Problematik der Bildhauerkunst der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts in der Slowakei	69
K problematike sochárstva prvej polovice 19. storočia na Slovensku	
Les aperçus sur la problématique de la sculpture dans la première moitié du 19 ^{ème} siècle en Slovaquie	
О скульптуре первой половины XIX века в Словакии	
Elena Lukáčová	
Vývin architektúry na Slovensku v rokoch 1848—1890	97
Le développement de l'architecture dans le territoire slovaque à l'époque de 1848—1890	
Развитие архитектуры в 1848—1890 гг. в Словакии	
Die Entwicklung der Architektur der Slowakei im Zeitabschnitt 1848—1890	
Pavol Michalides	
Slovačské ľudové hračky a ich výroba	145
Slovenské ľudové hračky a ich výroba	
Les jouets populaires slovaques et leur production	
Slowakische volkstümliche Spielzeuge und ihre Erzeugung	
Jana Schillerová	
Historický vývin medaily a plakety	175
La médaille et la plaquette — leur développement historique	
Исторические типы развития медали и плакетки	
Über den historischen Entwicklungsprozess der Medaille und der Plakette	
II. Jaroslav Bureš	
Katedrála a nekatedrálni staviteľství v gotice	201
La cathédrale et la manière simple d'édification à l'époque gothique	
Кафедральный собор и готические постройки некафедрального типа	
Die Kathedrale und die einfache Bauweise in der Gotik	
Dušan Šulc	
Form des Buches	221
Tvar knihy	

La forme du livre	
Оформление книги	
III. Mária Kodoňová	257
Krásna madona z Beckova	
La belle Madonne de Beckov	
Красивая богородица из Бецкова	
Die schöne Madonna aus Beckov	
Mária Spoločníková	263
Skupina Ukrižovania v Bardejove od Majstra Pavla z Levoče	
La groupe plastique du Crucifiement du maître Paul de Levoča à Bardejov	
Композиция распятия Павла из Левочи в городе Бардейов	
Die Kreuzigungsgruppe Meister Pauls aus Levoča in Bardejov	
Albert Leisner — Mária Smoláková	
Nálezy výzdoby priečelí meštianskych domov v Banskej Štiavnici	277
Les découvertes nouvelles de décorations sur quelques façades de maisons patriciales à Banská Štiavnica	
Новооткрытые фасадные декорации мещанских домов в городе Банска Штявница	
Funde von Dekorationen an Bürgerhäuserfassaden in Banská Štiavnica	
Anna Petrová-Pleskotová	
Bratislavský výtvarní umelci a umeleckí remeselníci 18. storočia	287
Les artistes et les ouvriers-décorateurs de Bratislava au 18 ^{ème} siècle	
Братиславские художники и мастера художественных ремесел 18-го века	
Bildende Künstler und Kunsthandwerker von Bratislava im 18. Jahrhundert	
Eva Toranová	
Príspevok k dejinám bratislavského zlatotepectva v 18. storočí	300
Une contribution à l'histoire de la production de clinquant à Bratislava au 18 ^{ème} siècle	
К вопросу об истории братиславской чеканки по золоту в 18 веке	
Beitrag zur Geschichte der Goldschlägerei in Bratislava im 18. Jahrhundert	
Danica Zmetáková	
Neznámy obraz Alexandra Brodského	304
Une image inconnue d'Alexandre Brodsky	
Неизвестная картина Александра Бродского	
Ein unbekanntes Gemälde des Alexander Brodsky	
Hypotéza o rozvoji vedného odboru teória a dejiny výtvarných umení do roku 2000	308
Une hypothèse sur le développement de la branche scientifique la théorie et l'histoire des beaux arts jusque à l'année 2000	
Гипотеза о развитии научной специальности „Теория и история изобразительного искусства“ до 2000 г.	
Eine Hypothese über die Entwicklung des Wissenschaftszweiges Theorie und Geschichte der bildenden Künste bis zum Jahr 2000	
Tézy a posudky kandidátskych dizertačných prác	312
Thèses et comptes rendus des travaux de dissertation	
Тезисы и оценки кандидатских диссертаций	
Thesen und Beachtungen von Kandidatur-Dissertationsarbeiten	



Predela oltára sv. Kataríny. Farský kostol sv. Jakuba, Levoča. Stredný obraz predely: *Tróniaci Kristus*. Okolo r. 1410. Foto F. Hideg

Stav bádania o začiatkoch gotického tabuľového maliarstva na Slovensku*

I

JÁN BAKOŠ

Netreba obšírne hovoriť o tom, že práve maďarskí bádatelia už od 19. storočia spracúvali¹ a dodnes spracúvajú staré umenie Slovenska ako súčasť dejín umenia v Uhorsku. Tomuto prístupu nechýba vedecká oprávnenosť a má mnohé výhody — vzhľadom na historickú príslušnosť Slovenska k bývalému uhorskému štátu — keby niekedy nešiel ruka v ruku s podceňovaním úrovne umenia na Slovensku a so zanedbávaním jeho špecifik. Napriek tomu nemožno ignorovať výsledky maďarskej umeleckohistorickej vedy, lebo sú to práve maďarskí historici umenia, ktorí najusilovnejšie skúmali staré umenie na Slovensku a dospeli k mnohým cenným poznatkom.

Vezmime si ako prvý príklad stat T. Gerevicha *Von der älteren ungarischen Kunst* z r. 1925² nielen preto, že Gerevich položil základy pre vedecké skúmanie a poznanie prvej fázy existencie gotického tabuľového maliarstva na Slovensku,³ ale preto, že spomenutá stat je z viacerých stránok príznačná pre vtedajší stav a charakter maďarskej umeleckohistorickej vedy. Ako sa Gerevich díva na začiatky gotického tabuľového maliarstva v Uhorsku?

Keď hovorí o najstarších oltárnych obrazoch Uhorska, vraví vlastne o tabuľových maľbách pochádzajúcich zo Slovenska. Za najstaršie tabuľové maľby Uhorska považuje oltárne obrazy z Bátorovic. Kladie ich na koniec 14. stor. a zisťuje v nich samostatný štýl uhorskej maľby, ktorý sa tu vraj prvý raz jasne sformoval. Autorom maľieb je podľa jeho názoru majster pochádzajúci z Uhorska, ktorý síce prijal i cudzie podnety, predovšetkým vplyv sienskej maľby trecenta, ale spojil ich nielen s pôsobením staršej tradície uhorskej maľby orientovanej na francúzsku gotickú maľbu, ale ich aj pretvoril v zmysle uhorského formového cítenia. Prejavuje sa to napríklad v miernosti podania a v pokojnom pozorovaní.

Aj oltár, ktorý podľa zničenej predely pochádza z Hronského Beňadika — namaľoval ho r. 1427 Tomáš z Kluža — považuje T. Gerevich za dielo uhorského maliara. Podľa Gerevichovho názoru sa školil na porýnskej maľbe, konkrétnejšie povedané, na maľbe kolínskej, ale bol oboznámený aj s maliarstvom severného Talianska, predovšetkým s umením Gentila da Fabriano, ako aj s dielami Lorenza Monaca, Spinella Aretina, Altichiera a Avanzu. Spojil vraj vo svojom maliarskom umení výdobytky týchto dvoch názorových prúdov: pôsobenie nemeckej (kolínskej) maľby s pôsobením talianskej maľby internacionálneho štýlu. Oltár Tomáša z Kluža možno podľa T. Gerevicha považovať za uhorskú odrodu tohto internacionálneho štýlu.

Ak zhrnieme Gerevichove názory na začiatky tabuľového maliarstva v Uhorsku, ktoré sú, ako sme videli, vlastne názormi na začiatky tabuľovej maľby na Slovensku, možno povedať, že sa dajú v nich rozoznať tieto základné tendencie: snaží sa zdôrazniť uhorský pôvod najstarších tabuľových maľieb a nájsť v nich špecifické uhorské chápanie. V najstarších tabuľových maľbách v Uhorsku (na Slovensku) uznáva a špecifikuje i cudzie podnety, vyzdvihuje taliansky vplyv.

Iným veľmi charakteristickým príkladom tejto fázy maďarského umeleckohistorického bádania sú Divaldove dejiny umenia,⁴ v ktorých zhrňa i svoje staršie výskumy z oblasti stredovekého maliarstva na Slovensku.⁵ Divald tvrdí, že nie sú známe nijaké oltárne maľby zo 14. stor. a že najstaršou zachovanou tabuľovou maľbou je oltár z Hronského Beňadika od Tomáša z Kluža. Podľa jeho názoru umeleckým centrom Uhorska na začiatku 15. stor. bolo kráľovské sídlo v Budíne. Preto považuje aj hronskobeňadický oltár za dielo budínskeho umeleckého strediska. I keď v ňom nachádza flámsky vplyv, je spomenutý oltár



Tabuľa z Ponik. Fragment oltárneho krídla s vyobrazením proroka Jeremiáša. Mestské múzeum v Banskej Bystrici. Okolo r. 1410. Foto F. Hideg

podľa neho dielom uhorského umenia, ba dokonca svojou jemnosťou a vytrábenosťou formuje dôležitú špecifickú črtu uhorského umenia, ktorú si uchováva až do začiatku 16. stor.

„Antependium“ z Bátoviec považuje za dielo néstenného maliara, ktorého štýl poukazuje na 14. stor. Štýlový charakter nástenných malieb nachádza aj v tabuľových obrazoch zo Sásovej.

Je teda zrejmé, že aj Divald chcel zdôrazniť uhorský pôvod a charakter najstarších gotických tabuľových malieb (sú opäť malbami zo Slovenska), a to podčiarknutím významu hypotetickej budínskej dielne, ktorú chápe ako špecificky uhorskú, nie ako internacionálnu. V malbách, ktoré sa z nej nedajú priamo odvodiť, dokladá ich uhorský ráz aspoň tým, že tvrdí, že súvisia so staršou domácou tradíciou — s tradíciou nástennej maľby 14. stor. Ak bola v Gerevichovej práci zrejme snaha zistiť a zdôvodniť uhorský charakter diel a pomerne podrobne určiť cudzie vplyvy, K. Divald podčiarkuje domáci pôvod malieb, i keď ani u neho, na rozdiel od staršej maďarskej literatúry, už nie je výlučný.

Okrem maďarských bádateľov sa v tomto období i nemeckí umeleckí historici príležitostne zaoberali starým umením na Slovensku. Viedlo ich k tomu presvedčenie, že stredoveké umenie Uhorska je prevažne umením nemeckých kolonistov, alebo dokonca umelcov, ktorí priamo prišli z Nemecka. Tak r. 1929 O. Benesch venoval svoju pozornosť zbierkam ostrihomskej galérie,⁶ aby v nich hľadal nemecké umelecké diela, a pritom vyslovil i niekoľko všeobecných názorov na uhorskú a v jej rámci i slovenskú tabuľovú maľbu. Podľa jeho presvedčenia je celé gotické tabuľové maliarstvo Uhorska „staronemeckým umením“, pričom vzhľadom na geografickú blízkosť sa orientovalo predovšetkým na rakúske maliarstvo. Táto príslušnosť k nemeckému umeniu sa vraj realizovala alebo priamym pôsobením rakúskych umelcov v Uhorsku, alebo školením uhorských maliarov v rakúskych dielnach. To isté vyžarovanie rakúskeho umenia platí vraj i pre Slovensko. Tu — v tzv. Hornom Uhorsku — podľa neho badať aj vplyv Frankov a iných Hornonemcov, ktorý sa sem dostal zo severu, z Poľska. Výnimkou z rakúskeho vplyvu je oltár Tomáša z Kluža, hoci i on je vraj súčasťou nemeckého umenia, lebo je dielom sedmohradského Sasa. Benesch popiera priamy vzťah hronskebeňadického oltára s Talianskom a uvažuje skôr o vzťahu s francúzskym a hádam aj s českým gotickým umením.

I keď sa Benesch nevyslovuje výhradne o začiatoč-

ných vývojových fázach tabuľového maliarstva v Uhorsku, zo všeobecného rázu jeho názorov možno usúdiť, že nemeckú, resp. rakúsku orientáciu predpokladá aj pri najstarších tabuľových obrazoch našej krajiny.

Aj A. Péter v *Dejinách maďarského umenia*⁷ háji samostatnosť vývoja stredovekého tabuľového maliarstva v Uhorsku. Na druhej strane však zdôrazňuje jeho nemeckú orientáciu, ktorú považuje za jeho základnú črtu. Samostatnosť uhorskej tabuľovej maľby motivuje jednak uhorským pôvodom jej autorov, ktorí sa na nemeckom umení len školili, jednak tým, že pritom nenapodobňovali konkrétne diela nemeckého umenia, ale len jeho kompozičné vzory, kým formy vytvárali samostatne. Uhorská tabuľová maľba podľa jeho názoru teda nie je súčasťou nemeckého umenia, ale vyvíjala sa s ním paralelne.

Existenciu tabuľového maliarstva v Uhorsku predpokladá A. Péter až od 14. stor., hlavne v jeho druhej polovici. Za najstaršiu zachovanú pamiatku tabuľového maliarstva v Uhorsku považuje fragment z Bátoviec, ktorý kladie na samý koniec 14. stor. Je podľa neho výnimkou zo všeobecnej orientácie gotickej tabuľovej maľby v Uhorsku, nachádza v ňom vplyv sienskej maľby z druhej polovice 14. stor. (S. Martiniho a P. Lorenzettiho).

Tabuľové maľby na začiatku 15. stor. pochádzajú hlavne zo „severného Uhorska“ (Slovenska), a hoci je ich počet malý, podľa autora všetky súvisia s nemeckou maľbou. Preto aj maľby oltára z Hronskeho Beňadika od Tomáša z Kluža chápe ako súčasť internacionálneho štýlu nemeckého rázu, pričom vzťah s nemeckým umením špecifikuje na hornorýnsku maľbu zo začiatku 15. stor. V hronskebeňadickom oltári (v scénach zo života svätcov) zisťuje aj vzťah s talianskym maliarstvom, ktoré špecifikuje ako školenie; preto tvrdí, že oltár je dielom dvoch majstrov: jedného, ktorý sa školil na hornorýnskej maľbe, druhého, ktorý sa školil na talianskom maliarstve.

Absolutizácia nemeckej orientácie tabuľovej maľby v Uhorsku viedla A. Pétera k tomu, že do nej zaradil aj dva tabuľové obrazy s pašijovými výjavmi, ktoré pochádzajú údajne z Považia (dnes sú v Budapešti) a ktoré rakúski a neskôr i maďarskí bádatelia identifikovali ako diela rakúskeho maliarstva.⁸ Péter tieto maľby považuje za výtvary uhorského maliara, ktorý sa vo Viedni iba školil, a vidí v nich doklad umeleckých vzťahov medzi Viedňou a Budínom.

Z druhej tretiny 15. stor. nepochádzajú podľa jeho názoru nijaké dôležitejšie tabuľové obrazy. Celkom vraj chýba zastúpenie vývojového stupňa reprezento-

vaného v nemeckom maliarstve tvorbou Konrada Witza. Nová slohová orientácia a živší vývoj sa začína v Uhorsku až v dobe okolo rokov 1460—1470.

Na rozdiel od maďarských bádateľov, ktorí síce už uznali pôsobenie západoeurópskeho umenia na umelecký vývin v Uhorsku, ale sa naďalej snažili zdôrazniť i jeho uhorskú špecifickosť, slovenskí a českí vedci, ktorí začali skúmať staré umenie Slovenska, zdôrazňovali všade, kde to len bolo možné, české vzťahy a pramene umenia na Slovensku. Tak V. Wagner vo svojej práci *Dejiny výtvarného umenia na Slovensku*⁹ považuje vplyv českej maliarskej školy 14. stor. za rozhodujúci faktor pri vzniku gotického tabuľového maliarstva u nás. Domnieva sa, že tabuľová maľba v našej krajine zdomácnela už počas 14. stor., i keď sa o tom zachoval iba jediný doklad, za ktorý považuje obrazy z Partizánskej Lupče. Prekvapujúco ich kladie do druhej polovice 14. stor.¹⁰ Pripúšťa i priamu činnosť českých maliarov na našom území. Iný doklad tohto všeobecného pôsobenia českej maľby vidí v maľbách v Smrečanoch; rovnako ich nezvyčajne datuje do r. 1412.¹¹ Do prvého obdobia vplyvu českej maliarskej školy zaraďuje aj oltárne obrazy pochádzajúce z Košíc (dnes sú v Budapešti a vo Viedni)¹² a kladie ich do doby okolo r. 1435. Podľa jeho názoru sú dielom košického majstra, ktorý sa vyučil vo Vratislavi, ale pracoval pod vplyvom umenia Majstra vyšebrodského a Majstra třeboňského.

Tendenciu zdôrazniť české vzťahy umenia na Slovensku nachádzame aj v práci J. Hofmana *Staré umění na Slovensku*.¹³ Hofman však na rozdiel od V. Wagnera nehovorí o priamych českých vplyvoch, ale o pôsobení česko-sliezskeho maliarstva ako o rozhodujúcom prameni vývoja nášho tabuľového maliarstva. Príkladom tohto vplyvu je podľa J. Hofmana oltár z Košíc,¹⁴ ktorý kladie na začiatok 15. stor. Východiskom jeho umeleckého názoru je vraj Vratislav, konkrétne dielňa Majstra oltára sv. Barbory, ale dá sa zistiť vraj i pôsobenie juhočeskej školy (oltár z Otavy). Iným príkladom vplyvu česko-sliezskeho umenia sú podľa autorovho názoru obrazy z Partizánskej Lupče, ako aj jeden z obrazov zo Smrečian, datovaný vraj začiatkom 15. stor.¹⁵

Na južnom Slovensku pracoval na začiatku 15. stor. Tomáš z Kluža, ktorý sa podľa J. Hofmana vyučil na francúzsko-burgundských vzoroch. Inak bolo južné Slovensko vraj kultúrne späté s Podunajskom.

Už pri zbežnom porovnaní vybraných príkladov maďarského, českého a slovenského bádania je zřejmý zásadný rozdiel pri chápaní začiatkov nášho tabuľového

maliarstva. Maďarskí vedci pokladajú tabuľovú maľbu na Slovensku za uhorskú maľbu, za súčasť uhorského umeleckého celku, no českí a slovenskí bádatelia ju oddeľujú od tohto celku a chápu ju samostatne. Maďarskí vedci úplne ignorujú pôsobenie českého umenia i vtedy, keď jeho stredoeurópsky význam a vyžarovanie do všetkých susedných krajín je nepochybné, ako to bolo napr. na konci 14. a na začiatku 15. stor., kým českí a slovenskí bádatelia tento „slovanský“ vplyv zdôrazňujú. Maďarskí umeleckí historici v snahe obhájiť špecifickosť uhorského maliarstva ako prejav vyspelosti uhorskej kultúry hľadajú pri najstarších zachovaných tabuľových maľbách aj vzťah k domácej tradícii, konkrétne k nástennému maliarstvu predchádzajúcich vývinových etáp,¹⁶ no naši prví bádatelia pripisujú začiatky tabuľového maliarstva výlučne českému vplyvu, ba až importu. Českí a slovenskí vedci sa chceli za každú cenu osamostatniť od maďarského bádania. Viedlo to až k takým dôsledkom, že ignorovali poznatky maďarských výskumov. Videli sme to najvýraznejšie na Wagnerovej práci: neberie do úvahy pamiatky, ktoré maďarskí bádatelia určili ako pravdepodobne najstaršie tabuľové maľby (Bátovce, Hronský Beňadik), a vymedzuje, často celkom nesprávne, nové príklady najstarších tabuľových maliieb na Slovensku (Partizánska Ľupča, Smrečany, Košice), ktoré sa neskôr ukázali ako oveľa mladšie. Ak sa tieto výčitky vzťahujú do značnej miery i na prácu J. Hofmana, nemožno zhrnújúcej štúdií J. Poláka o stredovekom umení na Slovensku, uverejnenej v Československej vlastivede roku 1935,¹⁷ vyčítovať ignorovanie výsledkov maďarskej vedy. Lepšie si to uvedomíme na pozadí syntetizujúcej práce I. Genthona *A régi magyar festőművészet* z roku 1932.¹⁸

Podobne ako iní maďarskí umeleckí historici (Divald, Péter) sa i Genthon snaží doložiť, že sa tabuľové maliarstvo v Uhorsku začína hlboko v 14. stor., ešte za vlády anjouovskej dynastie, že teda jeho začiatky nezávisia od českej maliarskej školy. Genthon uvádza nielen Divaldov a Péterov názor, že o existencii domácich oltárikov, a teda i tabuľovej maľby, svedčia cirkevné pečate z prvej polovice 14. stor., ale snaží sa nájsť aj zachovanú tabuľovú maľbu z tejto doby. Nachádza ju v tzv. „mariazelskej madone“ kráľa Ľudovíta Veľkého. Zreteľne taliansky pôvod tohto obrazu však spôsobil, že sa Genthonovo zaradenie tejto pamiatky do uhorskej maľby neujalo. Keďže chce! Genthon doložiť, že tabuľové maliarstvo jestvovalo už za vlády Anjouovcov, posunul najstaršiu pamiatku oltárnej tabuľovej maľby u nás — fragment

z Bátoviec — hlbšie do 14. stor. Nedatuje ho už ako Gerevich do rokov 1390—1400 (teda do doby vlády Žigmunda Luxemburského, pochádzajúceho z Čiech), ale o desaťročie skôr, do rokov 1380—1390, t. j. čiastočne do posledných rokov panovania Ľudovíta Veľkého, hoci inak prijíma genetické určenie tohto diela. V zhode s ním zisťuje v bátovských maľbách vplyv talianskej maľby, konkrétne priamy vplyv nasledovníkov Simone Martiniho.

I toto genetické určenie slúži Genthonovi na to, aby poprel pôsobenie českého umenia na začiatky uhorského tabuľového maliarstva. Výslovne odmieta vplyv českej maľby na túto prvú etapu uhorskej tabuľovej maľby a tvrdí, že talianska orientácia bátovských obrazov je v súlade so všeobecnou umeleckou orientáciou anjouovskej doby. Vplyv talianskeho umenia v bátovských obrazoch je vraj z prvej ruky, a nemá nič spoločné s umením pražského dvora ani s norimberskou maľbou, lebo bátovské obrazy sú podľa I. Genthona staršie než najstaršie norimberské tabuľové maľby. Keďže podľa jeho názoru je „mariazelská madona“ takisto dielom uhorského maliara, možno prvú etapu vývoja tabuľového maliarstva Uhorska klásť ešte do doby vlády Ľudovíta Veľkého a pri týchto začiatkoch rozhodne vraj nepôsobila ani nemecká, ani česká maľba, ale maliarstvo talianske.

Druhú etapu vývoja gotickej tabuľovej maľby nazýva Genthon pomocne „dobou kráľa Žigmunda“. Vyznačuje sa vraj vzrastom počtu zachovaných pamiatok a ich rôznorodosťou. Pritom tieto pamiatky pochádzajú z okrajových oblastí, keďže maľby budínskeho dvora sa nezachovali. Z prvého obdobia Žigmundovej vlády, teda z konca 14. stor. vraj nepoznáme ani jednu tabuľovú maľbu, pamiatky tabuľového maliarstva sú známe až od r. 1400. Hoci je ich počet relatívne veľký, nejestvujú medzi nimi vývojové súvislosti. Ak bol pre vývoj uhorskej maľby 14. stor. rozhodujúci taliansky vplyv, od začiatku 15. stor. ustupuje podľa I. Genthona do pozadia a rozhodujúcim sa stáva pôsobenie nemeckého umenia. To sa vyznačuje vplyvaním rozličných lokálnych škôl nemeckého maliarstva. Pre tabuľové maliarstvo Žigmundovej doby je preto príznačná veľká rozmanitosť vplyvov, ktorá vyplynula z internacionálneho charakteru Žigmundovej vlády. Popri vplyvoch Talianska, Viedne, Sliezska a Norimbergu pripúšťa v tejto dobe Genthon aj chvílkový vplyv „česko-nemeckej školy“.

Za najstaršiu tabuľovú maľbu „žigmundovskej doby“ považuje Genthon sériu troch obrazov: *Zvestovanie*, *Vzkriesenie Lazara* a *Kázanie Krista*, pochádzajú



Hlavný oltár v kostole sv. Štefana kráľa, Matejovce. Vnútrná strana pravého krídla (dolná časť): *Smrť sv. Imricha*. Po r. 1450. Foto F. Hideg



Hlavný oltár v kostole sv. Štefana kráľa, Matejovce. Vnútrná strana ľavého krídla (dolná časť): *Smrť sv. Štefana kráľa*. Po r. 1450. Foto F. Hídeg

júcich pravdepodobne z Ružbách (košické múzeum). Maľby, ktoré boli neskôr zaradené až do polovice 15. stor.,¹⁹ kladie autor do prvého desaťročia 15. stor. a pokladá ich za príklad idealistického, internacionálneho štýlu 14. stor. Uvádza aj možnosť inšpirácie nástenným maliarstvom.

V druhom desaťročí 15. stor. považuje za rozhodujúci vplyv na uhorskú tabuľovú maľbu vplyv rakúskeho umenia. Analyzuje viacero obrazov, dnes už presvedčivo zaradených do rakúskeho maliarstva,²⁰ a hoci netrvá na ich uhorskom pôvode, uvažuje o možnosti ich zaradenia do uhorského umenia i o pôsobení rakúskych umelcov na uhorskej pôde. Vzhľadom na nezaručenosť uhorského pôvodu maliieb, ktoré nezaprú úzke vzťahy s rakúskym maliarstvom, považuje i rakúske pôsobenie za predbežnú hypotézu, a tak relativizuje Beneschovo a Péterovo jednoznačné stanovisko o prevládajúcom nemeckom vplyve na uhorské tabuľové maliarstvo na začiatku 15. stor. Pritom je u I. Genthona zreteľná tendencia posunúť rakúsky vplyv hlbšie do minulosti, do druhého desaťročia 15. stor., a tým ešte výraznejšie obmedziť možnosť pôsobenia českého umenia.

Oproti nezaručenosti rakúskeho vplyvu vyzdvihuje Genthon pre vývoj uhorskej maľby prvej polovice 15. stor. význam vzťahov k súvekému sliezskemu umeniu. Boli podľa neho umožnené obchodnými spojeniami medzi obidvoma krajinami (má, pochopiteľne, na mysli Slovensko). Za prvý doklad vplyvu sliezskeho umenia na uhorskú, resp. slovenskú maľbu považuje obrazy oltára zo Sásovej (Banská Bystrica, múzeum). Ich vzťah k maľbám oltára sv. Hedvigy vo Vratislavi je, ako tvrdí, taký úzky, že je nevyhnutné vysvetliť ho priamou školskou závislosťou sásovského maliara od sliezskeho majstra. Tento sliezsky vplyv sa vraj začína už v dvadsiatych rokoch 15. stor., pretože sásovské maľby datuje do doby okolo rokov 1420—1425.

Druhým príkladom sliezskeho pôsobenia je podľa I. Genthona oltár v Matejovciach. Nejde tu však už o priamy vplyv, ale o sprostredkovaný práve oltárom zo Sásovej. Z toho vyplýva, že vzťah matejovských obrazov k sliezskemu prameňu nie je vzťahom priamej závislosti. Matejovský majster vychádza podľa autora zo sásovských maliieb, ale dospieva k samostatnému štýlu, špecificky uhorskému, resp. miestneho rázu. Prejavuje sa podľa Istvána Genthona tak v ikonografii (znázornenie uhorských svätcov-kráľov), ako aj vo formovom chápaní (epický charakter, typický vraj pre uhorské umenie) a napokon i v konštituovaní vraj typicky uhorskej oltárnej formy: oltára

s trojuholníkovými štítkami. (Iní bádatelia to považujú zasa za typicky sliezsku, norimberskú alebo taliansku formu.) Matejovský majster podľa Genthonovho názoru sliezsky vplyv nielenže dostáva sprostredkované, ale ho aj tvorivo prepracúva, a hoci ho spája s inými cudzími podnetmi — vraj z Kolína a Viedne — dospieva ako uhorský maliar k vlastnému štýlu, ktorý sa nedá celkom odvodit' z cudzích prvkov. Tu sa teda podľa I. Genthona začína kontinuálna (uhorská) maliarska tvorba. Ak predchodcu matejovského oltára — oltár zo Sásovej — kladie do rokov 1420—1425, zaraďuje matejovský oltár do tesne nasledujúcej doby, do rokov 1425—1430. Matejovský oltár je podľa neho aj začiatkom realistického štýlu.

Vyvrcholenie rozvoja tabuľového maliarstva v zigmundovskej dobe vidí Genthon v maľbách oltára z Hronského Beňadika od Tomáša z Kluža. Nepochádza podľa jeho názoru zo Slovenska, nepatrí teda do maliarskeho vývoja „Horného Uhorska“, ale pravdepodobne z Budína. Dobove je vraj súčasný s matejovským oltárom, ale ak je tento oltár podľa I. Genthona dokladom miestneho štýlu, vyznačuje sa oltár Tomáša z Kluža internacionálnymi vzťahmi. Jeho umenie čerpá z dvoch prameňov — z talianskeho umenia (Genthon predpokladá priame poznanie diel Lorenza Monaca) a z umenia nemeckého (Kolín). Okrem toho zisťuje v ňom i sliezske prvky. Všetky tieto podnety však Tomáš z Kluža prepracúva, a preto ho vraj možno považovať nielen za uhorského maliara (Genthon odmieta nemeckú príslušnosť tohto majstra), ale aj za reprezentanta uhorského štýlu (uhorský štýl však už Genthon chápe ako spojenie talianskeho a nemeckého štýlu). Hoci nepoznáme iné Tomášovo dielo, v obraze *Bolestného Krista a Panny Márie* zo sliezskeho Brzegu z r. 1443²¹ sa Genthon domnieva vidieť prácu jeho pomocníka a doklad toho, že uhorské maliarstvo zo Sliezska nielen prijímalo, ale mu aj dávalo.

Tretiu etapu rozvoja uhorskej tabuľovej maľby vymedzuje autor rokmi 1437—1460 a nazýva ju dobou prechodnou. Osobitnú skupinu v jej rámci tvoria vraj oltáre s trojuholníkovými štítkami, ktoré vznikli v dobe okolo r. 1440. Zaraďuje sem okrem matejovského oltára oltár z Bzenova (Radačova), zvyšok oltára z Liptovskej Mary, oltár sv. Ondreja v Bardejove a krídlo z Hervartova. Tvrdí, že v tom čase zosilnel vplyv rakúskeho umenia, čoho doklad nachádza v bzenovských obrazoch, ako aj v obrazoch od Majstra RN z Liptovskej Mary (kladie ho do rokov 1440 až 1450), pravda, bez priameho vzťahu. Pamiatky prechodnej doby uzaviera podľa jeho názoru niekoľko



Oltár z Hronského Beňadika. Kresťanské múzeum v Ostrihome. Vonkajšia strana pravého krídla: *výjav z legendy o sv. Egidiovi*. 1427. Prefotografované z publikácie D. Radočaya *Gotische Tafelmalerei in Ungarn*. Budapest 1963, obr. 5

vzájomne nesúvisiacich tabúl, ktoré pochádzajú pravdepodobne zo Zlatých Moraviec.²² Ak boli predošlé maľby tejto periódy podľa neho stále viazané pozostatkami tradície, objavuje sa v týchto obrazoch, podľa I. Genthona, pôsobenie umenia K. Witza a H. Multschera. Považuje ich preto za prechod k umeniu nasledujúcej doby a kladie ich do rokov 1450—1460.

Genthonove závery môžeme teda stručne zhrnúť takto: Snaží sa presnejšie rozčleniť vývoj tabuľového maliarstva v Uhorsku na jednotlivé etapy. V raných fázach (do polovice 15. stor.) vzhľadom na nesúvislosť pamiatok a na ich pomerne malý počet považuje za pomocné kritérium periodizácie členenie podľa vlády panovníkov. Prvú etapu rozvoja tabuľovej maľby preto kladie do konca vlády Anjouovcov a domnieva sa, že rozhodujúcim momentom v nej bol vplyv talianskeho umenia. Druhú etapu stotožňuje s dobou vlády Žigmunda Luxemburského. Rozhodujúcu úlohu pri rozvoji tabuľového maliarstva Uhorska v nej nezohralo pôsobenie českého umenia, ale jednak pôsobenie rakúskeho umenia, to však nie je zaručené, jednak vplyv sliezskeho maliarstva. Sliezska maľba vraj priamo zapôsobila na maľbu severného Uhorska a transformáciou jej vplyvu vznikli prvé články domáceho kontinuálneho vývoja a domáceho štýlu (oltáre zo Sásovej a Matejoviec). Sliezske umenie však, ako autor tvrdí, nebolo len dávajúce vo vzťahu k uhorskej maľbe, ale aj prijímajúce (oltár Tomáša z Kluža). Tretou etapou rozvoja je doba od smrti cisára Žigmunda až do nástupu Mateja Korvína. Je to vraj — analogicky s politickými dejinami — doba prechodná, v ktorej sa objavujú vplyvy rakúske, neskôr nemecké.

Genthonovo stanovisko sa nevyznačuje len snahou o presnejšie chronologické členenie, ale ako vidno, aj úsilím o vystopovanie začiatkov sústavného domáceho vývoja. Tretou črtou jeho postoja je zjavné úsilie jednak posunúť začiatky uhorskej tabuľovej maľby hlbšie do 14. stor., jednak i ostatné pamiatky datovať do čo najranšej doby. To malo za následok, že väčšina jeho časových zaradení (Sásová, Matejovce, bzenovský oltár a pod.) muselo nasledujúce bádanie neskôr poopraviť. Snaha o čo najvčasnějšíe datovanie, a tým o vyzdvihnutie vývojovej pokročilosti domáceho umenia, je príznačné pre maďarských bádateľov, ale nielen pre nich.

J. Polák v štúdiu o stredovekom umení na Slovensku,²³ ako sme už povedali, akceptuje výsledky maďarských bádateľov, predovšetkým I. Genthona. Pritom však nepreberá všetky jeho názory. Tak tvrdí,

že sa pamiatky tabuľovej maľby začínajú až od r. 1400. V tejto najstaršej perióde existencie tabuľového maliarstva na Slovensku ide údajne len o ojedinelé diela cudzích majstrov, ktorých k nám povolávali len na konkrétne úlohy. Preto v tom čase nejstvovala kontinuálna domáca tvorba, zachované diela sú, ako hovorí Polák, bez vzájomných vzťahov. Až v druhej polovici 15. stor., podľa jeho názoru, možno hovoriť o skupinách a školách. Dôležité je uvedomiť si, že neexistenciu súvislosti medzi najstaršími tabuľovými maľbami Polák neodvodzuje z toho, že sa nezachovali pamiatky, ale priamo usudzuje, že sa ani zachovať nemohli, lebo tabuľové maliarstvo nebolo rozvinuté.

V prvom období existencie tabuľovej maľby na Slovensku hral podľa jeho názoru rozhodujúcu úlohu český vplyv. Taliansky vplyv vraj pôsobil priamo len celkom spočiatku. Neskôr zosilneli vplyvy rakúske. Za najstaršiu pamiatku tabuľového maliarstva našej krajiny považuje Polák tri tabule v košickom múzeu.²⁴ Kladie ich do r. 1400 a tvrdí, že nadväzujú na internacionálny sloh. Do tohto prvého obdobia zaraďuje aj domáci oltárik z Trenčína (dnes je v Budapešti),²⁵ ktorý kladie do doby po r. 1410, a osem tabúl z Košíc (dnes sú čiastočne v Budapešti, čiastočne vo Viedni)²⁶ znázorňujúce scény zo života Panny Márie, ktoré datuje do r. 1420. Obidve tieto pamiatky sú podľa jeho názoru pod výhradným českým vplyvom, pričom trenčiansky oltárik je ovplyvnený českým umením priamo, kým košické maľby sú ním ovplyvnené prostredníctvom Sliezska. Medzi naše maľby zaraďuje aj tabuľu znázorňujúcu *Narodenie* (je v Budapešti)²⁷ ako príklad vplyvu Majstra trebonského.

V treťom desaťročí 15. stor. zisťuje Polák tri odlišné vplyvy. Oltár z Hronského Beňadika od Tomáša z Kluža (1427) je vraj predstaviteľom prechodného štýlu smerom k realizmu a spája severotalianske a severské vplyvy. „Majstra z Považia“ (dnes identifikovaného ako Majstra lineckého *Ukrižovania* alebo ako Majstra Andrejovho oltára), ako nazýva autora tabúl (dnes sú čiastočne vo Viedni, čiastočne v Budapešti),²⁸ ktoré pochádzajú údajne z Považia, zaraďuje takisto do nášho tabuľového maliarstva a jeho pomer k rakúskemu umeniu vymedzuje ako rakúsky vplyv. Tretím príkladom tabuľovej maľby tej doby je podľa Poláka oltár zo Sásovej, ktorý vyšiel zo sliezskeho umenia a je vraj predstupňom k matejovskému oltáru, vytvorenému v tretine 15. stor. Matejovský oltár je už lokálne sfarbený, má domácu tému a vytvára spišský typ oltára.

Okolo r. 1440 sa podľa autora zosilňujú rakúske



Tabuľa pochádzajúca údajne zo Zlatých Moraviec. Slovenská národná galéria v Bratislave. *Kláníanie sa troch kráľov*. Okolo r. 1440. Foto Kedro



Tabuľa z Bátoviec. Kresťanské múzeum v Ostrihom. Fragment krídla, vnútorná strana: *scény zo života sv. Kataríny*. 1430—1440. Prefotografované z publikácie D. Radocsaya *Gotische Tafelmalerei in Ungarn*. Budapešť 1963, obr. 9

vplyvy, čoho svedectvom je vraj zvyšok oltára z Lipovskej Mary od Majstra RN. Z tejto doby spomína ešte kežmarský oltárik s Kristom medzi Petrom a Pavlom, kladie ho do doby po r. 1445, a oltár sv. Ondreja v Bardejove, v ktorom zisťuje taliansko-nemecké vplyvy a začiatok realizmu. Príbuzné sú vraj aj zvyšky oltárnych malieb zo Zlatých Moraviec (Ostrihom).

Vidíme, že sa Polák opiera predovšetkým o Genthonove názory, pričom však, na rozdiel od neho, zdôrazňuje úlohu českého vplyvu na prvú fázu existencie tabuľového maliarstva na Slovensku. Jej začiatky nekladie ako Genthon do 14., ale až na začiatok 15. stor. Priamy taliansky vplyv podľa jeho názoru bol len celkom na začiatku. Pre najstaršie tabuľové obrazy Slovenska rozhodujúcim bolo pôsobenie českej maľby. To prichádzalo buď priamo, buď prostredníctvom Sliezska a trvalo i cez druhé desaťročie. V treťom desaťročí sa vraj české pôsobenie vystriedalo tromi rôznymi vplyvmi — internacionálnym štýlom (Tomáš z Kluža), rakúskym vplyvom (Majster z Považia) a sliezkym pôsobením (Sásová). Vtedy sa začínajú

klásť i základy domáceho tabuľového maliarstva (matejovský oltár), kým v prvej etape to bola len činnosť povolaných cudzích majstrov. Rakúsky vplyv silnie v štyridsiatych rokoch, keď sa objavujú prvé náznaky prechodu k nastupujúcemu realizmu (oltár sv. Ondreja v Bardejove, tabuľe zo Zlatých Moraviec). Na rozdiel od maďarských bádateľov teda Polák nezdôrazňuje domáci charakter uhorských, resp. slovenských malieb, ale hovorí naopak o ich závislosti od západného umenia a o časovom oneskorení sa za západoeurópskym vývojom.

Na tomto mieste je vhodné aspoň sa zmieniť o dôležitom článku E. Hoffmannovej z r. 1937²⁹ — *Príspevky k starej uhorskej tabuľovej maľbe*, lebo je dokladom, že aj v rámci maďarskej umenovedy sa začalo kritizovať dovtedajšie preceňovanie významu a samostatnosti uhorského maliarstva. Autorke sa vidí nevyhnutným odlišiť pôvodné diela od kópií, pričom väčšinu pamiatok uhorského tabuľového maliarstva považuje za netvorivé napodobeniny cudzích, hlavne nemeckých predlôh. Preto pokladá i dovtedajšie snahy vymedziť



charakteristické črty umenia v Uhorsku na základe týchto nepôvodných diel za vopred nesprávne. Jednou z málo výnimiek je podľa jej názoru oltár pripisovaný Tomášovi z Kluža, o jeho pôvode, autorstve i proveniencii však pochybuje. Tým relativizuje i jeho príslušnosť k umeniu Uhorska a v konečnom dôsledku i k umeniu na Slovensku. Opierajúc sa o zistenie M. Csánkyho,³⁰ odmieta všeobecne prijatý názor, že tabule z košického múzea (z Ružbách) patria do doby okolo r. 1400, lebo vykazujú bezprostredný vzťah s listom v Heidelberskej biblii pauperum, čím sa datovanie týchto maliieb presúva až do doby okolo polovice 15. stor.

O výsledky Hoffmannovej práce sa oprel i A. Hekler vo svojich *Uhorských dejinách umenia*.³¹ Za najstaršiu tabuľovú maľbu Uhorska považuje v zhode so starším maďarským bádáním fragment z Bátoviec. I on v ňom nachádza taliansky vplyv, ale nedáva ho do spojitosti s vládou anjouovskej dynastie, pretože bátovské maľby kladie až do doby okolo r. 1400. Umeleckú orientáciu teda nespája priamo s politickou orientáciou, resp. s politickými vzťahmi a pôvodom panovníka. Taliansky vplyv odvodzuje v bátovských obrazoch z Florencie, ale nepovažuje ho už za jedinú stránku týchto maliieb. Popri ňom zisťuje v obrazoch aj severské prvky, preto považuje ich autora za domáceho majstra, no o uhorskom pôvode, resp. charaktere sa nezmiňuje.

Ďalej vyslovuje domnienku, že v Uhorsku boli drevené krídlivé oltáre (a teda i tabuľové maľby) pred r. 1430 výnimkou. Väčšiu pozornosť venuje hlavnej pamiatke tabuľového maliarstva Uhorska v prvej polovici 15. stor. — oltáru pripisovanému Tomášovi z Kluža. V zhode s názorom E. Hoffmannovej pochybuje o spolupatričnosti zničenej predely a oltárnych maliieb. Ďalej rozlišuje dvoch maliarov týchto maliieb, a iba maliara scén z legiend považuje za Tomáša z Kluža. Jeho diela majú vzťah k burgundskému umeniu okolo r. 1400 a je to tento umelec, ktorý prenáša burgundské výdobytky na uhorskú pôdu. Druhý maliar má oproti tomu vraj vzťah k českému a franskému umeniu. Na Heklerových názoroch je zrejme ustúpenie od snahy zdôrazňovať domáce umenie a jeho špecifickosť alebo dokonca samostatnosť.

Aj nemeckí historici umenia pokračovali v skúmaní

Oltár sv. Antona, Košice, dóm. Vnútorňa strana ľavého krídla: sv. Félix so sv. Auctusom (hore) a sv. Valent so sv. Erazmom (dole). Okolo polovice 15. stor. Foto F. Hideg

umenia z oblastí osídlených nemeckými kolonistami, predovšetkým umenia sliezskeho, sedmohradského a spišského.³² Roku 1938 vyšla dôležitá syntetická publikácia O. Schürera a E. Wieseho *Nemecké umenie na Spiši*.³³ Wiese si v nej položil aj otázku o začiatkoch gotickej tabuľovej maľby v tejto, pre skúmanie dejín stredovekého umenia Slovenska rozhodujúcej oblasti. Domnieva sa, že sa tabuľové maliarstvo na Spiši začína rozvíjať pomerne neskoro, až so všeobecným rozšírením krídlivých oltárov. Je však, ako hovorí, výsledkom náhody, a nie nejestvovania, že sa z doby okolo r. 1400 zachovala iba jediná pamiatka. Je ňou predela z Levoče, ktorú autor kladie do doby po r. 1400, a nevidí v nej české, ale rakúske vplyvy zo začiatku 15. stor.

Z prvej polovice 15. stor. sa podľa E. Wieseho nezachovalo ani jedno dielo domáceho charakteru. Domáce prvky sa začínajú objavovať až po r. 1450 (s oltárom sv. Kataríny v Levoči). Tesne po polovici storočia vznikol oltár v Matejovciach, ktorého autor podľa E. Wieseho priniesol na Spiš prechodný štýl zo severovýchodu. Spája vraj vo svojom diele hlavne prvky norimberské, české a sliezske. Wiese predpokladá, že sa tento maliar školil priamo v Norimbergu. Zo spomenutých prvkov však Majster matejovského oltára vytvára osobitný štýl. Wiese sa domnieva, že si založil dielňu v popradskej oblasti — v Kežmarku alebo priamo v Matejovciach, ktorej pôsobisko sa neskôr presunulo azda do Spišskej Kapituly. Zároveň však ponecháva otázku, či nejde o import z poľského Noweho Sačzu, otvorenú. Diela matejovského majstra nachádza totiž aj na malopoľskom území, ale súčasne zisťuje jeho vplyv aj v neskoršej dobe v Spišskej Kapitule.

Dôležitosť norimberskej maľby a jej pôsobenia pre začiatky tabuľového maliarstva v Uhorsku a na Slovensku zdôraznil aj M. Walicki v publikácii *Malarstwo polskie XV. wieku*.³⁴ Podľa jeho názoru je tabuľová maľba Uhorska a Slovenska zastúpená pamiatkami až od prvej polovice 15. stor. Datovanie niektorých obrazov ešte do 14. stor. odmieta. Aj tabuľové maľby z Bátoviec, opierajúc sa o Baldassove zistenia,³⁵ zaraďuje až do prvej polovice 15. stor. Pri najstarších pamiatkach tabuľového maliarstva na Slovensku zohral podľa neho úlohu vplyv českého umenia, ale nie bezprostredný, lež práve sprostredkovaný norimberskou maľbou. Príkladom jej pôsobenia nie je podľa M. Walického len fragment antependia z Bátoviec, ale dokonca i oltár Tomáša z Kluža. Hoci Tomášovo dielo svedčí aj o znalosti talianskeho maliarstva, má vraj najbližšie práve k norimberskej maľbe.

Okrem norimberského vplyvu je pre uhorskú maľbu prvej polovice 15. stor. dôležitý podľa M. Walického i vplyv rakúskeho a sliezskeho. Sliezske vplyvy sa ukazujú napríklad na triptychu zo Sásovej, ktorý je v úzkom vzťahu s malopoľskými maľbami. Zložitý problém vzťahu spišských oltárov, reprezentovaných matejovským oltárom, s malopoľskou maliarskou produkciou so strediskom v Nowom Sačzi nerieši Walicki jednoznačne. Odmieta Genthonovo genetické vyvodzovanie štýlu týchto maliieb zo sliezskeho maliarstva, háji ich samostatnosť. Domnieva sa, že pri vzniku ich špecifického štýlu zohrali úlohu vzorníky českého alebo česko-rakúskeho pôvodu ešte z doby „mäkkého štýlu“. Odmieta taktiež Genthonovo lokalizovanie centra tejto maliarskej produkcie na uhorskú pôdu. Zastáva názor aktívneho pôsobenia poľského maliarstva, ale výslovne nepopiera špecifickosť spišských diel. Saczkú a spišskú „školu“ nestotožňuje, hovorí iba o ich úzkych vzájomných vzťahoch.

Monograficky sa začiatkami gotickej tabuľovej maľby „Horného Uhorska“ zaoberal M. Csánky. V práci *O spišskom a šarišskom tabuľovom maliarstve do r. 1460*³⁶ rieši aj otázky vzniku a prvotného rozvoja tabuľového maliarstva na Slovensku vôbec. Podľa jeho názoru možno klásť začiatky hornouhorskeho tabuľového maliarstva do konca 14. stor. Podnety pre tento rozvoj však neprišli z dvorského umenia, ale prostredníctvom hospodárskych vzťahov Uhorska a Čiech, vlády Žigmunda Luxemburského, ako i centrálnemu významu českého umenia z konca 14. stor. vyšli práve z českého maliarstva. Za najstaršiu tabuľovú maľbu našej krajiny nepovažuje Csánky z uvedených dôvodov bátovské obrazy, ale fragment oltárneho krídla z Poník (Banská Bystrica, múzeum). I keď celkom neprijíma Baldassovo slohové zaradenie bátovských obrazov, súhlasí s ich odvodzovaním z norimberského maliarstva v prvej polovici 15. stor. a datuje tieto obrazy do rokov 1450—1460. Oproti tomu považuje ponický zlomok za doklad pôsobenia českého umenia. Jeho autora pokladá za provincionálneho nasledovníka tzv. tretieho českého štýlu, reprezentovaného Majstrom třeboňského oltára, a ponickú maľbu datuje do konca 14. stor. Napriek tomu, že sa zo 14. stor. nezachovalo viac pamiatok, predpokladá autor existenciu tabuľového maliarstva už od tohto storočia.

Husitské vojny považuje za hlavnú príčinu malého počtu zachovaných pamiatok i z prvej štvrtiny 15. stor. Striktne odmieta snahy zaplniť túto medzeru privlastňovaním si zreteľne rakúskeho alebo českého pamiatok.³⁷ Za jedinú pamiatku Spiša z prvej štvrtiny

15. stor. a zároveň za najstaršiu tabuľovú maľbu tejto oblasti považuje predelu oltára sv. Kataríny v Levoči. Kladie ju do doby nedlho po r. 1420, ale nachádza v nej pokračovanie v slohových snahách z konca 14. stor. Jej štýlový charakter dáva do vzťahu s rakúskym (viedenským) a s juhočesko-moravským maliarstvom.

Ďalej sa Csánky zmieňuje o trenčianskom oltáriku, ale na rozdiel od dovtedajších názorov ho jednoznačne kladie až do rokov 1460—1470 a o českých prvkoch predpokladá, že sa sem dostali cez Sliezsko a Poľsko.

Vývoj tabuľového maliarstva od ponického zlomku po levočskú predelu zostáva teda vzhľadom na nedostatok zachovaných pamiatok neznámy. Česko-rakúska orientácia predely z Levoče nám, podľa Csánkyho, nedovoľuje usudzovať na tento vývoj. Napriek tomu, že príčinou tejto neznalosti, podľa jeho názoru, nie je nejestvovanie vývoja tabuľového maliarstva u nás, lež zničenie pamiatok, domnieva sa, že v prvej štvrtine 15. stor. nemôžeme počítať s domácim a špecifickým vývojom. Dokladom na to je vraj i hronskobeňadický oltár od Tomáša z Kluža, ktorý vyrástol z dvorského umeleckého prostredia Budína a ktorý vraj nepodniel domáci vývoj. Hronskobeňadický oltár je teda podľa M. Csánkyho vlastne cudzím elementom v našom umení, importom.

Domáci vývoj tabuľového maliarstva Slovenska sa začína, ako tvrdí Csánky, oltárom v Matejovciach. Majstra matejovského oltára považuje za hlavu dielne, ktorá pracovala na Spiši, v Šariši i Malopoľsku. Vrcholným dielom Majstra matejovského oltára je podľa jeho názoru práve oltár v Matejovciach, ktorý datuje do doby po r. 1450 a vzhľadom na jeho domácu (= uhorskú) ikonografiu považuje Majstra matejovského oltára za uhorského maliara. Jeho dielni pripisuje väčšinu malopoľských tabuľových malieb, v ktorých sa zistila podobnosť s matejovským oltárom. To, že sa týchto pamiatok v Poľsku zachovalo oveľa viac než na Slovensku, vysvetľuje tým, že dané poľské územie malo lepšie podmienky na zachovanie pamiatok. Neberie do úvahy teda názor o existencii dvoch okruhov, poľského a slovenského, ani názor, podľa ktorého bol vzhľadom na väčší počet pamiatok poľský okruh základným. Csánky považuje matejovský oltár za najkvalitnejší zo všetkých malieb tohto poľsko-slovenského okruhu. Jeho námietku pokladá za typicky uhorskú, a preto tvrdí, že ohniskom i východiskom tvorby Majstra matejovského oltára bolo práve Slovensko.

Čo sa týka problému genézy štýlu matejovského oltára, vracia sa Csánky k názoru o jeho vzťahu k sliez-

skemu maliarstvu, tvrdí však, že nešlo o vzťah sprostredkovaný (sásovským oltárom), ale o vzťah priamy. Podľa jeho názoru sa matejovský maliar priamo školil u Majstra oltára sv. Hedvigy vo Vratislavi a aj neskôr sa zdržoval v tomto meste. Okrem sliezskeho základu zisťuje v jeho dielach (včítane diel jeho dielne) i prvky staršieho, ako vraví, „česko-nemeckého“ umenia, hlavne v ikonografii. Majster matejovský vyrástol podľa jeho názoru v tradícii „mäkkého štýlu“, ale v jeho neskorých dielach je vraj zrejmy i vplyv nastupujúceho realizmu, pravda, iba v jednotlivostiach. Okrem oltára v Matejovciach pripisuje Csánky tomuto hlavnému majstrovi oltár z Niedzice, trojuholníkový štítok z Lubice, oltár sv. Antona v Košiciach a dva štítiky z oltára sv. Ondreja v Bardejove, ktoré pokladá za súčasť košického oltára. Za najranší z nich pokladá práve zmienený košický oltár, ktorý kladie do rokov 1440—1450.

Majstra matejovského oltára považuje Csánky za zakladateľa domáceho vývoja tabuľového maliarstva na Slovensku. Jedného z jeho žiakov vidí v autorovi sásovského oltára, ktorý kladie až do konca päťdesiatych rokov 15. stor. Podľa jeho názoru nemožno sásovského maliara pokladať za sprostredkovateľa sliezskeho umenia Majstrovi matejovského oltára (ako tvrdil napr. Genthon), ale naopak treba pomer medzi nimi obrátiť a v Majstrovi matejovského oltára vidieť východisko umenia sásovského maliara. Csánky sa domnieva, že možno predpokladať pôsobenie sásovského majstra i v Sliezsku, čoho doklad vidí v oltári sv. Mikuláša zo Zarzeczce a považuje ho za jeho priame dielo. Druhého žiaka a nasledovníka Majstra matejovského oltára nachádza v autorovi vonkajších, pašijových výjavy znázorňujúcich obrazoch oltára zo Bzenova.

Podľa Csánkyho názoru je teda Majster matejovského oltára ústrednou postavou slovenského a taktiež poľského maliarstva okolo polovice 15. stor. Zasahuje priamo sám svojou tvorbou, prostredníctvom svojej dielne alebo svojho vplyvu i na územie Malopoľska. Je vraj príslušníkom uhorskej kultúry, ale svojím umením vytvoril základy nielen pre domáci vývoj tabuľového maliarstva na Slovensku, ale i pre ďalší vývoj maliarstva v Poľsku.

Ak je Majster oltára v Matejovciach podľa M. Csánkyho predstaviteľom tradovania staršieho názoru, koreniaceho v „mäkkom štýle“, tak vraj vývojový obrat nastáva koncom päťdesiatych a začiatkom šesťdesiatych rokov 15. stor. s nástupom novej generácie. Je to obrat k novému realizmu. Doba vymedzená rokmi 1460—1470 je podľa jeho názoru dobou prechodnou,



Oltár z Hronského Beňadika. Kresťanské múzeum v Ostrihome. Vonkajšia strana pravého krídla s vyobrazením scény zo života sv. Mikuláša. 1427. Prefotografované z publikácie D. Radočsaya *Gotische Tafelmalerei in Ungarn*. Budapest 1963, obr. 6



Hlavný oltár v kostole sv. Štefana kráľa, Matejovce. Vonkajšia strana pravého krídla (horná časť): *Vir dolorum* s arma Christi, detail. Po r. 1450. Foto F. Hideg

keď sa stretávajú stále vyčerpanejšie formy „mäkkého štýlu“ s prejavmi nastupujúceho realizmu. Za hlavného predstaviteľa tohto vývinového štádia považuje maliara, ktorý vytvoril obrazy z legendy o sv. Anne na oltári zo Bzenova. I tento majster vychádza zo sliezkeho maliarstva, tentoraz však už z tvorby najväčšieho predstaviteľa nových vývojových tendencií v tejto oblasti — Majstra oltára sv. Barbory vo Vratislavi.

V štúdiu *Stredoveké maliarstvo na Slovensku* v publikácii *Umění na Slovensku* sa V. Wagner³⁸ oprel o predchádzajúce maďarské výskumy, predovšetkým o názory I. Genthona. Vývoj tabuľového maliarstva na Slovensku podľa jeho názoru možno sledovať už od konca 14. stor. V zhode s Genthonom a inými maďarskými historikmi umenia považuje i V. Wagner za našu najstaršiu pamiatku tabuľového maliarstva fragment z Bátoviec, ktorého maľby kladie do doby okolo r. 1380, a vidí v nej priamy taliansky vplyv. Na rozdiel od maďarských bádateľov však tvrdí, že skutočný impulz k rozvoju tabuľovej maľby na Slovensku prichádza až za Žigmunda Luxemburského, a to práve prostredníctvom českého umenia. Najsilnejšie pôsobenie českého umenia nachádza v oltáríku z Trenčína, ktorý datuje do doby okolo r. 1410. Z maliieb prvej štvrtiny 15. stor. spomína fragmenty z Košíc³⁹ a z Bratislavy, ale za vrchol tendencií tej doby považuje hronsko-beňadický oltár od Tomáša z Kluža. Český vplyv vidí aj v oltári zo Sásovej, ktorý kladie do rokov 1425 až 1430, teraz ho však už považuje za nepriamy, sprostredkovaný poľsko-sliezskou umeleckou oblasťou. Sliezsko-poľská cesta umeleckého vplyvu sa podľa V. Wagnera stala dôležitou v nasledujúcom vývoji nášho tabuľového maliarstva, teda v druhej štvrtine 15. stor. Príkladom na to je oltár v Matejovciach, ktorý autor vraduje do rokov 1430—1440, ako aj oltár z Liptovskej Máry a Partizánskej Lupče, ktoré vraj však už pochádzajú z rokov 1440—1450 a sú predstaviteľmi prechodného slohu smerujúceho k lámanému štýlu. Tento vývoj sa vraj končí v oltári zo Strážok; vznikol vraj v rokoch 1450—1460. Ním sa končí podľa Wagnera aj vplyvanie (priame i sprostredkované) českej maliarskej školy.

V katalógu spomenutej publikácie *Umění na Slovensku*, ktorý pochádza zrejme od iného, nesignovaného autora,⁴⁰ je z najstarších tabuľových obrazov Slovenska uvedený fragment z Poník, zaradený do prvej polovice 15. stor., ďalej dve svätice z Mestského múzea v Bratislave (dnes Mestská galéria), ktoré sú tu datované do rokov 1430—1440, ako aj obrazy z údajného hlavného oltára v Košiciach,⁴¹ tu zaradené do polovice

15. stor., a konečne do rokov 1430—1440 datované tabule košického múzea pochádzajúce z Ružbách.

Tabuľovému maliarstvu na Slovensku venoval V. Wagner r. 1942 špeciálnu publikáciu.⁴² V nej dopĺňa i pozmeňuje svoje dovtedajšie názory. Začiatky našej gotickej tabuľovej maľby považuje za nesústavné a útržkovite zachované a umiestňuje ich do konca 14. stor. V tom čase sa však podľa jeho názoru vyskytujú tabuľové maľby len ojedinele. Rozšírenie nastáva až za vlády kráľa Žigmunda. Ale ani v prvej polovici 15. stor. nemožno vraj hovoriť o skutočnom rozvoji tabuľového maliarstva u nás, ten nastáva až v druhej polovici storočia.

Základňou pre začiatky tabuľového maliarstva u nás je pôsobenie českej maliarskej školy. Dokladom na to je i najstaršia zachovaná tabuľová maľba, za ktorú tentoraz považuje fragment z Poník, nadväzujúc očividne na Csánkyho názor. Vznikla vraj koncom 14. stor., presnejšie povedané: po r. 1390, pretože sa jej autor vyučil vraj na tzv. treťom českom maliarskom štýle z konca 14. stor.

Druhým najstarším dielom našej tabuľovej maľby je podľa V. Wagnera predela oltára sv. Kataríny v kostole sv. Jakuba v Levoči, ktorú datuje okolo roku 1420. I v nej nachádza české, resp. juhomoravské prvky, ale sprostredkované rakúskym maliarstvom, konkrétne viedenskou školou. Táto maľba je vraj jediným príkladom pôsobenia rakúskeho maliarstva u nás v uvedenom čase. Priamy český vplyv už eklektického a konzervatívneho charakteru nachádza aj v oltáríku z Trenčína, ktorý kladie do rokov 1420—1430. Fragment z Bátoviec, ktorý považovala staršia literatúra za najstaršiu tabuľovú maľbu Uhorska, pokladá Wagner podľa vzoru M. Csánkyho za oveľa mladší. Zarádzuje ho do rokov 1430—1440 a v súlade s ďalšími maďarskými i nemeckými bádateľmi (napr. s Baldassom) ho dáva do spojitosti s norimberským maliarstvom druhej štvrtiny 15. stor.

Oltár z Hronského Beňadika od Thomasa de Coloswar z r. 1427 považuje V. Wagner za nesúrodú časť našej maľby prvej polovice 15. stor. Podľa jeho názoru je dielom klužského umelca, reprezentuje stredoeurópsky štýl, ktorý čerpal z českej maliarskej školy, ale prostredníctvom Podunajska, a hlavne Viedne; práve nedostatok provincializmu ho vraj odlišuje od maliarskej tvorby slovenských miest. Do tohto obdobia rozvoja tabuľového maliarstva na Slovensku zarádzuje aj tri dosky bratislavského mestského múzea (k dvom sväticiam pridáva i *Ukrižovanie*, ktoré sa inak považuje



Oltár sv. Antona, Košice, dóm. Vnútrná strana pravého krídla s vyobrazením sv. Blažeja a sv. Stanislava. Okolo polovice 15. stor. Foto F. Hideg



Dva trojuholníkové štítiky na oltári Všetkých svätých, Bardejov, farský kostol Jána Krstiteľa. *Kľaňanie troch kráľov*. Okolo r. 1440. Foto F. Hideg

za výtvor salzburského maliara)⁴³ a aj v nich sa domnieva vidieť vplyv českej maliarskej školy.

Nová, prechodná doba rozvoja tabuľovej maľby u nás nastáva vraj od polovice 15. stor., keď sa k tradovaniu starších prvkov pripájajú aj prvky nových maliarskych tendencií, ako hovorí stredoeurópskych. Tieto nové prvky sa k nám podľa jeho názoru dostávajú zo Sliezska cez Poľsko. Táto závislosť vraj nie je trvalá, je len akýmsi začiatočným impulzom, na základe ktorého sa u nás vytvára samostatné domáce maliarske ústredie pôsobiace na Spiši, ale vraj zasahujúce i do susedného Malopolska. Hlavným predstaviteľom toho je majster, ktorého najdôležitejšími dielami sú oltáre v Matejovciach a z Niedzice. Opierajúc sa o zistenia M. Csánkyho, považuje Wagner za rané majstrovo dielo oltár sv. Antona v Košiciach, ktorý taktiež pokladá za pôvodne bardejovský a datuje ho do r. 1450. Matejovský oltár kladie do doby okolo

r. 1460 a oltár z Niedzice chápe ako o niečo starší alebo súčasný s ním. I on vidí v Majstrovi matejovského oltára žiaka autora legendy o sv. Hedvige vo Vratislavi a zakladateľa domáceho vývoja našej tabuľovej maľby. Otázkou, či Majster matejovského oltára pochádzal z Uhorska a či ho možno považovať za pôvodcu príbuzných diel v Poľsku, teda či bola dávajúcou stranou uhorská, alebo poľská strana, má za neriešiteľnú. Odmietá chápať tohto maliara nacionálne ako Uhra, uznáva argumenty poľských bádateľov, že v dielach tohto okruhu nie sú prítomné len národne uhorské, ale i poľské námety. Zároveň však považuje matejovský oltár za vrchol tvorby spomínaného maliara. Ponecháva teda otázku pôvodu bokom, stačí mu konštatovanie, že tento maliar vytvoril základ pre ďalší rozvoj tabuľového maliarstva na Slovensku. Za jeho žiaka považuje i Wagner autora oltára zo Sásovej z doby okolo r. 1460.

Druhú skupinu malieb prechodnej doby ovplyvnilo podľa V. Wagnera opäť dielo sliezskeho maliarstva — oltár sv. Barbory vo Vratislavi. Sem zaraďuje oltáre zo Strážok, Partizánskej Lupče a bývalý hlavný oltár z Liptovskej Mary od tzv. Majstra RN. V strážskom oltári Panny Márie zisťuje kríženie sa nového sliezskeho vplyvu s tradovaním prvkov českého krásneho slohu. Priamy a najjednoduchší vplyv Majstra oltára sv. Barbory vo Vratislavi vidí v oltári z Partizánskej Lupče, ku ktorému pripája i obrazy zo Zlatých Moraviec ako diela toho istého maliara. Prechodná doba smerom k neskorogotickému realizmu vyznieva v obrazech z Ružbách a Mošoviec.

O Wagnerovom stanovisku vyslovenom v tejto práci možno na záver povedať, že poopravuje svoje predošlé názory predovšetkým na základe výsledkov Csánkyho práce.

Na svojich starých názoroch, zväčša prekonaných novšími výskumami, trval I. Genthon ešte r. 1948.⁴⁴ Opäť zdôraznil uhorskú príslušnosť autorov tabuľových malieb, vylúčil pôsobnosť potulných maliarov, teda náhodnosť aj import, a tvrdil, že rozvoj tabuľového maliarstva v Uhorsku bol výsledkom lokálnej kultúry, a nie podnetov zvonku.

Ešte do 14. stor. zaradil tabuľovú maľbu z Ružbách a videl v nej pôsobenie gotického idealizmu. Matejovský oltár vradil do rokov 1425—1430, celkom ignorujúc najnovšie poznatky. Videl v ňom približovanie sa k realizmu, a teda akýsi, i keď s ním priamo nesúvisiaci slohový prechod k tvorbe majstra Tomáša z Kluža. Toho považuje Genthon za uhorského maliara, ktorý pracoval pravdepodobne na kráľovskom dvore. Za žiaka Majstra matejovského oltára pokladá autora oltára z Niedzice. Tento oltár považuje za príklad ďalšej fázy rozvoja tabuľového maliarstva v Uhorsku v dobe okolo r. 1440. Ako príklady ďalšieho stupňa spomína oltáre z Bardejova (oltár sv. Barbory) a zo Zlatých Moraviec (fragmenty), ktoré kladie do rokov 1455—1460, a v poslednom z nich vidí vplyv K. Witzsa.

K celkovému vykresleniu vývoja nášho tabuľového maliarstva sa V. Wagner vrátil vo svojej syntetizujúcej a zhrnajúcej práci *Vývin výtvarného umenia na Slovensku*.⁴⁵ V podstate tu opakuje stanovisko, ku ktorému sa dopracoval v práci *Gotické tabuľové maliarstvo na Slovensku*: Tabuľová maľba sa u nás začína rozvíjať na konci 14. stor.; tieto začiatky sú len sporadické a v tejto prvej etape je naše tabuľové maliarstvo pod českým vplyvom. Tento vplyv je okolo polovice 15. stor. vystriedaný pôsobením sliezskeho maliarstva, ktoré prichádza v dvoch nárazoch: prvý od Majstra Hedvi-

ginej legendy, druhý od Majstra Barborinho oltára vo Vratislavi. Doba po polovici 15. stor. je prechodom k neskorogotickému realizmu a až po polovici storočia sa začína väčší rozvoj tabuľového maliarstva u nás.

Nové je v tejto Wagnerovej verzii len tvrdenie, že skriňové oltáriky zo 14. stor. a začiatku 15. stor., akým je napríklad oltárik z Bušoviec, Žehry, Bardejova alebo Vyšných Repáš, boli vrah pôvodne vyzdobené maľovanými krídlami, hoci sa nijaký príklad existencie oltárov ozdobených súčasne plasticky i maliarsky z tejto doby u nás nezachoval. Nové je vysvetlenie tradicionalistického charakteru našej tabuľovej maľby ešte v polovici 15. stor. situáciou, ktorú vyvolali dlhotrvajúce vojenské výpravy Jána Jiskru. A nové je konečne aj vyzdvihnutie významu majstra, ktorý namaľoval obrazy oltára z Partizánskej Lupče. Nie Majstra matejovského oltára ako prv, ale práve tohto maliara považuje Wagner za osobnosť, ktorá zásadne predurčila nasledujúci vývin tabuľového maliarstva stredného a severného Slovenska.

K otázke začiatočného rozvoja gotického tabuľového maliarstva na Slovensku sa V. Wagner vyslovil aj v zhrnujúcom článku *Vznik a vývin gotického umenia na Slovensku* r. 1954,⁴⁶ kde pozmeňuje niektoré svoje staršie názory. Napríklad tvrdí, že pred polovicou 15. stor. nemôžeme hovoriť „o uplatnení sa“ tabuľového maliarstva u nás, pričom význam tohto výrazu zostáva nejasný. Nie je isté, čo ním chcel autor povedať, či popiera existenciu domácej tvorby, alebo dokonca i trvalejšie pôsobenie vonkajších vplyvov, resp. umelcov.

Na rozdiel od svojich predošlých názorov vyslovuje teraz tvrdenie, že v prvej polovici 15. stor. tabuľové maliarstvo u nás záviselo predovšetkým od podunajskej-maliarskej tvorby. Za výnimku považuje tabule pochádzajúce z Košíc,⁴⁷ ktoré prekvapivo opäť zaraďuje do nášho maliarstva, kladie do tridsiatych rokov 15. stor. a vidí v nich oživenie realistických prvkov českého maliarstva 14. stor.

Zhrnúť a syntetizovať celý známy materiál gotickej tabuľovej maľby Uhorska i výsledky bádania o ňom sa podujal D. Radocsay v publikácii *A középkori Magyarországi táblaképek*.⁴⁸ Obširny Radocsayov výklad možno v stručnosti zhrnúť takto: Prvé pamiatky tabuľového maliarstva sa stratili, ich nejestvovanie teda neznamena neexistenciu tohto umeleckého druhu pred najstaršími zachovanými dielami. Podľa D. Radocsaya jestvovalo v Uhorsku tabuľové maliarstvo už od prvej polovice 14. stor., ba sporadicky sa vrah tabuľové maľby vyskytli aj na konci 13. stor. Ani v tomto

smere teda umenie Uhorska nezaostávalo za ostatnými stredoeurópskymi krajinami. Zachované pamiatky nezachycujú obraz o pôvodnom bohatstve a charaktere tohto umeleckého druhu. Najstaršie maľby vrah pochádzajú z konca 14. stor., a to práve zo Slovenska. Rozhodujúcu úlohu v tomto období zohral vplyv českého maliarstva. Príkladom na to, i keď zďaleka nie typickým, je najstaršia zachovaná tabuľová maľba — fragment z Poník. Je to provincionálne dielo; autor v ňom napodobňoval umenie Majstra trebonského oltára, ale nebol s ním v priamom spojení. Pravdepodobne sa mu výtvarnícky českého umenia dostali prostredníctvom vyspelejšieho domáceho umelca školeného v Čechách, od ktorého sa však nič nezachovalo. Ponický obraz kladie Radocsay do rokov 1390—1400. Druhý príklad českého vplyvu, ale už z prvého desaťročia 15. stor., vidí v oltárik z Trenčína. Nenadväzuje však, podľa jeho názoru, na rovnaký prúd českej maľby ako ponický obraz, ale na smer reprezentovaný epitaľom Jána z Jeřeně. Tretím príkladom českého vplyvu je vrah doska znázorňujúca sv. Stanislava a Václava, neznámeho, azda spišského pôvodu, taktiež zo začiatku 15. stor.

Český vplyv, ako hovorí Radocsay, nie je koncom 14. a začiatkom 15. stor. jediným, ale iba jedným z viacerých. Popri ňom je to predovšetkým vplyv rakúskeho a nemeckého maliarstva, ktoré usmerňujú rozvoj uhorskej tabuľovej maľby. Dokladom nemeckého pôsobenia je zlomok oltára z Bátorovic, ktorý Radocsay kladie do rokov 1390—1400. Usudzuje, že jeho autor sa zdržiaval v Norimbergu, kde je i prameň jeho štýlu. Druhým príkladom nečeského vplyvu je vrah predeľa oltára sv. Kataríny v Levoči. Rozhodujúcu úlohu pri formovaní jej štýlu zohral podľa D. Radocsaya rakúsky vplyv, vzor viedenskej maľby. Levočskú predeľu kladie do rokov 1410—1420.

Autora oltára z Hronského Beňadika — Tomáša z Kluža považuje za uhorského maliara, ktorý vyrástol v krajine, kde sa krížili vzťahy k Taliansku, Rakúsku, Čechám a Sliezske, teda v Uhorsku, a pôsobil na kráľovskom dvore v Budíne. Je predstaviteľom internacionálneho štýlu, jeho dielo vzniká krížením talianskych, juhofrancúzskych a nemeckých zložiek. Hoci je reprezentantom idealistického štýlu, jeho oltár stojí už na prahu nových, realistických tendencií. Podnety čerpal od vynikajúcich európskych maliarov tej doby; pravdepodobne navštívil Taliansko, kde sa osobne oboznámil s talianskym maliarstvom. Rozhodujúci vplyv však na neho urobilo české maliarstvo — Majster trebonského oltára a Majster rajhradského oltára. I od

nich sa však odlišuje črtami, ktoré ho charakterizujú ako uhorského maliara.

V prvých desaťročiach 15. stor. bola uhorská tabuľová maľba ovplyvnená českou a rakúskou maľbou; v nasledujúcich desaťročiach nastal presun orientácie. Český vplyv ustupuje, vplyv rakúskej maľby vzrastá a pristupujú i nové vzťahy k sliezskemu maliarstvu. Rastúci vplyv rakúskeho maliarstva badať na diele príslušníka druhej umeleckej generácie, na dvoch doskách z bratislavského múzea (dnes Mestská galéria), Majstra bratislavskej sv. Alžbety, ako ho svojho času identifikoval K. Oettinger.⁴⁹ Radocsay ich kladie do rokov 1430—1440 a dáva do vzťahu s Majstrom z hradu Lichtensteinu. Otázku, či ide o uhorského maliara, ktorý sa dostal i do Rakúska, alebo či ide o uhorskú objednávku u rakúskeho maliara, považuje za stále otvorenú. Domnieva sa, že nech je na ňu akákoľvek odpoveď, možno predpokladať, že spomínaný maliar pôsobil tak v Rakúsku, ako aj v Uhorsku a že bol pokračovateľom vývojových tendencií obidvoch krajín.

Rozvoj tabuľového maliarstva na Slovensku podnikli, podľa D. Radocsaya, vzťahy so sliezskeou a poľskou maľbou. Vplyv Majstra oltára sv. Hedvivy vo Vratislavi zapôsobil na autora sásovského oltára. Radocsay ho kladie do doby okolo r. 1440 a považuje jeho autora za predchodcu Majstra oltára z Matejoviec, ako aj za sprostredkovateľa sliezskeho pôsobenia. Matejovský majster pracoval, podľa D. Radocsaya, v štyridsiatych a päťdesiatych rokoch 15. stor. Pole jeho pôsobnosti sa však neobmedzovalo len na Slovensko, ale zasahovalo aj do Poľska. Pri výpočte maliarových slovenských diel spomína zlomky oltára z Niedzice, košický oltár sv. Antona, štítok z Ľubice, tabuľu zo Zlatých Moraviec a bardejovské štítky z oltára sv. Ondreja.

Vplyv Majstra matejovského oltára na vývoj slovenskej tabuľovej maľby bol podľa D. Radocsaya značný a odohrával sa dvojakým spôsobom: jednak prostredníctvom jeho žiakov, jednak nepriamym pôsobením jeho umenia. Radocsay vraví o troch žiakoch: Prvý z nich namaľoval vonkajšie strany krídel oltára z Bzenova a pôsobil okolo r. 1450. Druhý, činný v tom istom čase, vytvoril malý mariánsky oltárik z Liptovskej Mary (dnes je v Budapešti) a mariánsky oltár zo Strážok (Slovenská národná galéria). Tretím a najmenej talentovaným žiakom bol vrah autor bývalého oltára zo Spišských Draviec z doby okolo rokov 1450—1460. Okrem okruhu Majstra matejovského oltára pôsobili okolo r. 1450 podľa Radocsaya na Slo-



Oltár sv. Žofie zo Sásovej. Múzeum v Banskej Bystrici. Stredná tabuľa s vyobrazením sv. Žofie s dcérami. Okolo r. 1450. Foto F. Hideg

vensku ešte dvaja samostatní majstri, resp. dve dielne. Prvým z nich je autor bývalého hlavného oltára zo Sv. Mary, označovaný ako Majster RN. Druhý vytvoril hlavný oltár z Partizánskej Lupče. Obidvaja majú niektoré spoločné črty.

Na rozmanitosť slohovej orientácie tabuľového maliarstva v severnom Uhorsku (= na Slovensku) okolo r. 1450 poukazuje podľa D. Radocsaya tabuľa *Klaňanie troch kráľov*, pochádzajúca údajne zo Zlatých Moraviec. Je dokladom vzťahu s umením Hansa Muiltschera. Z našej tabuľovej maľby okolo polovice 15. stor. spomína nakoniec ešte obraz *Smrť Panny Márie* zo Spišského Štvrtka (vzťah s Norimbergom), vnútorné obrazy hlavného oltára v Kežmarku a tri dosky z Vyšných Ružbách.

Možno povedať, že podľa D. Radocsaya bola uhorská tabuľová maľba prvej polovice 15. stor. organickou súčasťou európskej maľby; zväčša sa viazala na „mäkký sloh“; sprvu prijímala podnety od českej maľby, neskôr od rakúskej, franskej a nakoniec sliezsko-poľskej. Radocsay sa dokonca snaží nájsť osobitosť uhorských maliarov tej doby a vidí ju v lyrických a epických snahách. Je teda zrejmé, že sa Radocsay usiluje o novú jednotu dvoch protikladných tendencií obsiahnutých v maďarskom umelecko-historickom bádani: Spája obhajobu špecifickosti a relatívnej samostatnosti, paralelity a neskôr aj kontinuity tzv. uhorskej tabuľovej maľby vzhľadom na európske maliarstvo na jednej strane s jej prehĺbenejším zapájaním do európskych vývojových súvislostí na strane druhej.

V poslednom, 11. zväzku svojich dejín nemeckej gotickej maľby venoval A. Stange jednu kapitolu aj gotickému maliarstvu „Horného Uhorska“ a „Spiša“.⁵⁰ Snaží sa v nej riešiť predovšetkým otázky nacionálnej príslušnosti a národného charakteru gotickej maľby Uhorska. Netvrdí už, ako niektorí iní nemeckí autori, že stredoveké umenie v Uhorsku (a v jeho rámci i naše umenie) je výlučne nemecké. Trvá síce na tom, že Nemci mali i v umeleckom živote „Horného Uhorska“ rozhodujúci význam, ale priznáva aj existenciu domáceho, ako vraví, „maďarského“ umenia. Vedúca úloha Nemcov pri tvorbe našej gotickej tabuľovej maľby sa vraj odohrávala niekoľkokrátym spôsobom: Jednak to bol import diel zo samého Nemecka, resp. Rakúska, jednak to bola činnosť nemeckých majstrov u nás, tých, ktorí došli z Nemecka, ako aj tých, ktorí pochádzali z našich nemeckých oblastí — v obidvoch prípadoch však boli tesne spätí s umením vlastného

Nemecka — a napokon to bol vplyv nemeckého maliarstva na tvorbu domácich umelcov.

Z našich najstarších tabuľových maľieb sa Stange zmiňuje o predele z Levoče, ktorú celkom prekvapivo pripisuje talianskemu, adriaticko-benátskemu maliarovi, ktorý bol vraj oboznámený s nemeckým umením. Dôkaz vidí v ikonografii scény sv. Žofie. Neuvedomil si, že nie je dielom toho istého autora ako výjav Krista v mandorle a Jakubov sen, ale pochádza až z druhej polovice 15. stor.⁵¹ Levočský obraz teda zaraduje k talianskej orientácii uhorskej maľby, ktorá vznikala predovšetkým na objednávku feudálov.

Skutočnosť, že sa z prvej polovice 15. stor. v „Hornom Uhorsku“ nezachovali nijaké dôležité pamiatky tabuľového maliarstva, nevysvetľuje Stange slabým rozvojom tohto umeleckého druhu, ale zničením väčšiny diel za husitských vpádov, ktoré sa vraj obracali predovšetkým proti nemeckému obyvateľstvu a jeho umeniu. Tým nepriamo tvrdí, že sa tabuľové maliarstvo rozvíjalo práve ako umenie nemeckých kolonistov. Tu je obsiahnuté Stangeho apriórne východisko. Tabuľové maliarstvo Uhorska rozdeľuje na dve odlišné časti: Jednak na nemecké umenie, vytvorené priamo nemeckými majstrami, jednak na umenie domáce, ktoré nazýva maďarským a priznáva mu špecifickosť. Ale i ono je podľa Stangeho koniec koncov pod nemeckým vplyvom. Odmieťa staršie pokusy maďarských bádateľov definovať špecifickosť uhorského umenia ako triezvosť, objektívnosť a blízkosť k prírode. Sám sa však vracia k snahe takúto špecifickosť vymedziť a tvrdí, že „maďarské“ tabuľové maliarstvo — t. j. druhá vetva, nevytvorená nemeckými majstrami — sa vyznačuje ideoplastickosťou, ornamentalitou, zjednodušovaním nemeckých vzorov, plošnosťou a linearitou. Je to podľa neho doklad neporozumenia základom nemeckého umenia a prejav mladosti „maďarskej“ maľby, ktorá sa vraj až v 14. a 15. stor. stala súčasťou európskeho umeleckého vývoja a začala sa s ním vyrovnávať. Túto situáciu Stange porovnáva so vzťahom germánskeho umenia k antickému dedičstvu v ranom stredoveku. Ak by sme sa však pozreli bližšie, ktoré diela nášho tabuľového maliarstva pokladá Stange za „maďarské“ a ktoré za „nemecké“, zistili by sme, že za domáce diela považuje vždy len diela menšej umeleckej kvality.⁵² Je potom len logické, že na základe tohto apriórneho prístupu musí špecifickosť domáceho tabuľového maliarstva vidieť v zjednodušení, ornamentálnosti atď.

Za príklad nemeckého umenia u nás z prvej polovice 15. stor. považuje matejovský oltár a jeho majstra.

Podľa Stangeho ide o nemeckého maliara, ktorý sa vyučil v Norimbergu (najskôr u Majstra Deocarovho oltára) a bol vraj spolužiakom norimberského Majstra Wolfgangovho oltára. Pôsobil okolo r. 1450 a za jeho diela okrem spomenutého oltára v Matejovciach považuje aj oltár zo Strážok, Niedzice a tabuľu zo Zlatých Moraviec. Tvrdí, že norimberské maliarstvo veľmi silne zapôsobilo aj na nenemeckých maliarov našej krajiny.

V tabuľovom maliarstve domácej vetvy rozlišuje Stange tri smery, z toho dva sa dotýkajú aj maľby prvej polovice 15. stor. Prvý smer je reprezentovaný fragmentom z Bátoviec. Kladie ho do rokov 1440 až 1450. Považuje ho za výtvor domáceho maliara silne ovplyvneného norimberským maliarstvom (Majstrom Deocarovho oltára). Tvrdí, že tento smer, ktorý sa vyznačuje vraj geometrizácnym transformovaním nemeckých vzorov, mal pokračovanie i v druhej polovici 15. stor. (tu spomína tabuľe z Hervartova).

Druhý smer domáceho maliarstva reprezentuje podľa A. Stangeho oltárik z Trenčína, ktorý kladie do doby zlomu prvej a druhej štvrtiny 15. stor. I tohto „maďarského“ maliara priťahovala vraj norimberská maľba, avšak odlišného prúdu, ako to bolo v Bátovciach, totiž prúd reprezentovaný Majstrom Deichslerovho a Cadolzburského oltára. Tento smer domácej maľby, zastúpený v prvej polovici 15. stor. trenčianskym oltárikom, mal vraj veľký význam pre ďalší vývoj tabuľového maliarstva u nás. Jeho pokračovanie nachádza Stange vo viacerých dielach druhej polovice 15. stor.

Z toho všetkého Stange vyvodzuje, že možno hovoriť o domácej tabuľovej maľbe 15. stor. v Uhorsku (ktorú, ako sme videli, stotožňuje s „maďarskou“) a že je pre ňu príznačné aj to, že nebola orientovaná na jedno jediné centrum nemeckého maliarstva, ale vyznačovala sa práve rozmanitosťou orientácií. Úlohu českej maľby v rozvoji nášho tabuľového maliarstva nespomína, berie ju do úvahy len vo vzťahu s nástennou maľbou. To i preto, že oltár z Hronského Beňadika od Tomáša z Kluža z nášho tabuľového maliarstva vyraduje, považujúc ho za súčasť nemeckého umenia Sedmohradska.

V stručnejšej podobe sa k problematike vývoja tabuľového maliarstva Uhorska (t. j. Slovenska) vrátil D. Radocsay r. 1963 v publikácii *Gotische Tafelmalerei aus Ungarn*.⁵³ I keď si predmet práce obmedzil na pamiatky uchovávané v maďarských múzeách, v úvodnej stati podáva viac-menej celkový pohľad na vývoj našej tabuľovej maľby. Hoci svoj terajší pohľad stavia

v podstate na svojich starších názoroch a v základných určeníach sa s ním zhoduje, vo viacerých drobnejších otázkach dospel k novým záverom. Vzťah medzi uhorskou a európskou maľbou, medzi špecifickosťou a závislosťou rieši tak, že považuje uhorskú maľbu za súčasť stredoeurópskeho maliarskeho vývoja v tom zmysle, že čerpá z podnetov rakúskych, českých, talianskych, sliezskych, ale zároveň stredoeurópsky vývoj spolutvorí a obohacuje. Radocsay teda obhajuje relatívnu svojbytnosť domácej produkcie.

Napriek tomu, že podľa D. Radocsaya poznáme z konca 14. stor. jedinú pamiatku tabuľového maliarstva (čo je zmena oproti staršiemu stanovisku), významné diela zo začiatku 15. stor. svedčia o tom, že im musela predchádzať rozvinutá tradícia. V tomto období mala naša tabuľová maľba úzky kontakt predovšetkým s českou a rakúskou maľbou, ktorý bol v štyridsiatych a päťdesiatych rokoch vystriedaný vzťahmi so sliezskym a poľským maliarstvom.

Tomáša z Kluža, autora najvýznamnejšej pamiatky tabuľového maliarstva Uhorska: oltára z Hronského Beňadika, pokladá za uhorsko-sedmohradskeho, a nie nemeckého maliara. Pochádzal síce z Kluža, ale pracoval podľa D. Radocsaya hlavne v dvorskom prostredí Budína. I jeho dielo považuje za doklad medzipoštavenia medzi ustupujúcim dvorským a silnejúcim meštianskym umením. Nadväzuje vraj na internacionálny umelecký štýl, čím sú vysvetliteľné podobnosti s mnohými významnými maliarmi tej doby pochádzajúcimi z najrôznejších častí Európy. Ale najbezprostrednejší vzťah mal podľa D. Radocsaya k predchádzajúcemu i súvekému českému umeniu. Nakoniec vyslovuje presvedčenie, že taký významný umelec nemohol neovplyvniť vtedajšie uhorské maliarstvo, a preto predpokladá, že mal v Budíne dielňu alebo dokonca školu, i keď sa z jej produkcie nezachovala nijaká pamiatka.

V dôsledku toho Radocsay vidí aj v ďalších dielach nášho tabuľového maliarstva tej doby, doteraz považovaných za celkom odlišné, vplyv (i keď sprostredkovaný) štýlu Tomáša z Kluža. (Je to len ďalší príklad Radocsayovej snahy konštruovať samostatný a kontinuitný domáci maliarsky vývoj, ktorá ho pri mladších vývojových etapách vedie až k prevracaniu datovania diel.) V tejto súvislosti uvádza oltárik z Trenčína ako príklad českého vplyvu, pravda, iného charakteru, ako to bolo v Tomášovom diele. Keďže poopravuje svoje staršie datovanie a oltárik zaraďuje až do rokov 1440 až 1450, vidí v ňom tradovanie oveľa staršieho českého maliarskeho názoru — z konca 14. stor. V oltáriku



Oltár zo Strážok. Slovenská národná galéria v Bratislave. Vonkajšie strany krídel s vyobrazením *Mater dolorosa* a *Vir dolorum*. Po r. 1450. Foto Kedro



Hlavný oltár v kostole sv. Štefana kráľa v Matejovciach. Vnútorňa strana pravého krídla (horná časť): Výjav zo života sv. Imricha. V štítkoch: prorok Joel a Ezechiel. Po r. 1450. Foto F. Hideg

však zisťuje také rôznorodosti, že ho vedú k domnienke, že tu ide o dielo dvoch odlišných maliarov.

Prejavom celkom inej orientácie sú maľby z Bátoviec. I tu Radocsay ustupuje od svojho staršieho datovania do konca 14. stor. a maľby kladie do rokov 1430—1440. Preto aj zistiteľný vzťah k Majstrovi Deocarovho oltára v Norimbergu charakterizuje ako poznanie jeho diela v mladosti. Bátovskú tabuľu pre triezvosť jej štýlu považuje za prejav typicky meštianskeho umenia a jej autora za možného meštana z niektorého zo slovenských banských miest.

Od polovice 15. stor. prejavuje uhorská maľba štýlové vzťahy so sliezskym a poľským maliarstvom. Jednou z hlavných postáv tej doby je Majster matejovského oltára, ktorý pôsobil nielen na Slovensku, ale aj v Poľsku. Dielňa Majstra matejovského oltára bola podľa neho na Spiši, odkiaľ odišlo veľa jeho žiakov i do Poľska. Jeho plošný štýl pripomína vraj aj fragment z Bátoviec. Tesne na dielňu Majstra matejovského oltára sa viaže jeden z dvoch autorov bývalého hlavného oltára z Bzenova — maliar vonkajších strán krídel. Jeho štýl bol založený ešte na starších vývojových prvkoch. Rovnakú tradicionalitu zisťuje Radocsay aj u autora malého triptychu z Liptovskej Máry, ktorý vznikol taktiež až po polovici 15. stor. I on má vzťah s umením Majstra matejovského oltára, ale oveľa voľnejší. Vyznačuje sa lyrickosťou a jemnosťou. Ukazuje také úzke vzťahy s autorom bývalého hlavného oltára z toho istého kostola — z Liptovskej Máry, identifikovanému oproti staršiemu označeniu RN ako Majster PN, že Radocsay vyslovuje domnienku, či nie sú obidvaja liptovskomarskí maliari jednou osobou, alebo prinajmenšom dvaja maliari jednej dielne. Ich predchodcu vidí Radocsay v trenčianskom oltáríku, predovšetkým pre rovnaký lyrický charakter. Sú nedotknutí novým realizmom štyridsiatych rokov. Vykazujú príbuznosti aj s druhým maliarom z Bzenova, ktorý bol ovplyvnený Majstrom oltára sv. Barbory vo Vratislavi. Matejovského a liptovskomarského majstra považuje Radocsay za dvoch súčasných maliarov, ktorí pôsobili zároveň aj v susednom Poľsku.

Spoločným znakom väčšiny tabuľových malieb Uhorska (t. j. Slovenska) v polovici 15. stor. je podľa D. Radocsaya poetickosť, maliarska mäkkosť a lyrické ladenie. Ale okrem tohto prúdu sa vraj v našom maliarstve už od tridsiatych rokov 15. stor. uplatňujú stále viac aj vplyvy tuhšieho štýlového chápania, t. j. lámaného štýlu. Dokladom toho sú tabule zo Zlatých Moraviec z doby okolo r. 1450. Ich autor je zástancom neskorostredovekého naturalizmu toho prúdu, kto-

rého predstaviteľom bol Hans Multscher. Podnety však nečerpá od tohto ulmského majstra, ale pravdepodobne z diela Majstra Barborinho oltára vo Vratislavi. Iným predstaviteľom nastupujúceho neskorogotického naturalizmu je autor inej tabule zo Zlatých Moraviec, znázorňuje *Kľahanie troch kráľov*. Radocsay ju považuje za spojnicu so štýlom osemdesiatych rokov.

Možno povedať, že Radocsayova posledná publikácia sa vyznačuje dvoma zreteľnými črtami: 1. Autorovo zdôrazňuje aktívnu úlohu uhorskej maľby v rámci stredoeurópskeho maliarskeho vývoja. 2. Viac než predtým sa snaží nájsť vývojové vzťahy medzi jednotlivými pamiatkami a skonstruovať vývojovú kontinuitu uhorského tabuľového maliarstva. Ved práve to by bol najlepší dôkaz jej relatívnej samostatnosti.

A. Kampis v dejinách umenia v Uhorsku s titulom *Kunst in Ungarn* z r. 1966⁸⁴ hovorí, že najstaršie tabuľové maľby stretáme už koncom 14. stor., a to vraj v dvorskom umení. K najstarším pamiatkam ráta maľované krídlo z doby okolo r. 1400 z Poník, domáci oltárík z Trenčína, ktorý kladie do doby okolo r. 1420, a iné tabule (nemenuje ich), ktoré čerpali podnety z francúzskeho ovplyvnenej českej maľby. Jej pôsobenie vraj v nezmenšenej miere trvalo až do štyridsiatych rokov 15. stor. Za najkrajší produkt tejto českej školy považuje oltár z Hronského Beňadika, ktorý má štýlové príbuznosti s Majstrom trebonským. Za pravdepodobnejšie než pobyt jeho autora Tomáša z Kluža v rôznych umeleckých centrách Európy považuje jeho príslušnosť k internacionálnemu okruhu, ktorý sa po konciloch v Kostnici a Bazileji presťahoval do Budína.

Tabuľové obrazy z Bátoviec datuje do doby okolo r. 1440 a vidí v nich súvislosť so štýlom norimberského Deocarovho oltára. Od tej doby — od štyridsiatych rokov 15. stor. — sa podľa Kampisovho názoru stráca vplyv českej tabuľovej maľby. Spišskí maliari sa vraj orientujú na Poľsko, ostatné maliarske školy Uhorska vraj berú podnety z nemeckého umenia cez Rakúsko. Za najstaršie spišské dielo považuje hlavný oltár v Matejovciach. Nachádza v ňom jednak črty ešte „mäkkého štýlu“, jednak už aj prvky pokročilejšie. Datuje ho preto — v rozpore s novšími názormi — do konca tridsiatych, resp. štyridsiatych rokov 15. stor. Nasledovníci Majstra matejovského oltára rozširovali jeho umenie po Spiši a až do oblasti Košíc. Nové realistické chápanie nastupuje v uhorskom maliarskom vývoji podľa Kampisovho názoru až od polovice 15. stor.

Stručný zhrnutý prehľad vývoja našej gotickej tabuľovej maľby podáva aj L. Cidlínská v stati *Sloven-*



Oltár sv. Zofie zo Sásovej. Múzeum v Banskej Bystrici. Vnútorňa strana ľavého krídla s vyobrazením *Mucenia svätice*. Okolo r. 1450. Foto F. Hídeg

ské gotické sochárstvo a tabuľové maliarstvo.⁵⁵ Vyslovuje priamo tvrdenie, že tabuľová maľba sa u nás začína až koncom 14. stor. (teda nie, že najstaršie pamiatky pochádzajú z tej doby, čo vôbec nemusí znamenať, že rozvoj tohto umeleckého druhu sa s nimi kryje). Jednou z príčin rozvoja tabuľového maliarstva od prvých desaťročí 15. stor. (a teda i príčinou, že sa predtým nerozvinulo) je podľa autorky skutočnosť, že nastala premena rýdzo plastických oltárov na oltáre kombinované.

Najstaršie zachované tabuľové maľby vznikli i podľa autorky koncom 14. stor. pod českým vplyvom. Zaraďuje medzi ne nielen maľovaný fragment z Poník, v ktorom vidí vplyv Majstra trebonského, ale aj oltár z Bátorovic, ktorý taktiež kladie do konca 14. stor. Okrem českého vplyvu vo zvyškoch malieb tohto oltára vidí všeobecne uznaný norimberský vplyv. Ďalej ráta k dielam ovplyvneným českou maľbou oltárik z Trenčína, ktorý kladie na začiatok 15. stor., a predelu z oltára sv. Kataríny v Levoči z tej istej doby, kde okrem toho konštatuje i vplyv rakúskeho maliarstva. Ako najvýznamnejšie dielo nášho maliarstva prvej polovice 15. stor. spomína hronskobeňadický oltár od Tomáša z Kluža, v ktorého štýle taktiež konštatuje pôsobenie českej maľby (Majstra trebonského a Majstra rajhradského).

Do štyridsiatych rokov 15. stor. zaraďuje autorka obraz *Kľaňanie troch kráľov* (Slovenská národná galéria), údajne z okolia Zlatých Moraviec, ktorý Radocsay dáva do bezprostredného vzťahu s tvorbou Majstra matejovského oltára. L. Cidlinská v ňom vyzdvihuje český vplyv.

Prenikanie nových vývojových tendencií neskorogotického lámaného štýlu predpokladá v našom tabuľovom maliarstve už pred polovicou 15. stor. Príklad na to nachádza v maľbách oltára z Partizánskej Lupče, v ktorých taktiež konštatuje české vzťahy (k Reininghausovmu oltáru). České slohové prvky nachádza popri norimberských aj v obraze znázorňujúcom *Smrť Panny Márie* zo Spišského Štvrtka.

Český vplyv sa podľa názoru autorky dostáva v prvej polovici 15. stor. k nám aj prostredníctvom Sliezska a Poľska. Dosvedčuje to tvorba Majstra matejovského oltára a jeho okruhu. V tejto súvislosti menuje oltár v Matejovciach, oltár zo Strážok, z Liptovskej Máry, oltár sv. Antona v Košiciach, štítiky oltára sv. Ondreja v Bardejove a štítiky z Hraničného a Ľubice. Tvorbou tohto okruhu sa podľa Cidlinskej končí vplyvanie českého maliarstva z obdobia krásneho slohu na rozvoj

nášho tabuľového maliarstva a začínajú pôsobiť vplyvy nemecké.

Z prehľadu koncepcie L. Cidlinskej je zrejmé, že sa vyznačuje dvoma črtami: Jednak sa opiera o staršiu maďarskú literatúru, predovšetkým o staršiu Radocsayovu prácu, a z nej preberá viacero raných datovaní, jednak uvádza zložitost sluhových vzťahov našej tabuľovej maľby prvej polovice 15. stor. na jedného komponenta — na vplyv českej maliarskej školy, a to dokonca na jej obdobie krásneho slohu. Tento vplyv považuje za najdôležitejší prevládajúci komponent našej tabuľovej maľby až do polovice 15. stor.; ostatné vplyvy pokladá za vedľajšie. Podobne potom v našom tabuľovom maliarstve druhej polovice 15. stor. absolutizuje zas vplyvy nemeckej maľby.

Zdôraznenie českého vplyvu pri prvotnom rozvoji nášho tabuľového maliarstva nájdeme aj v štúdiu K. Vaculíka *Über die Problematik der mittelalterlichen bildenden Kunst in der Slowakei*.⁵⁶ Podľa autorovho názoru je tabuľová maľba na Slovensku oproti rozvoju našej drevenej plastiky značne oneskorená. Pre jej väčší rozvoj až do začiatku 15. stor. vraj chýbali podmienky. Najstaršie tabuľové maľby nachádzame až z doby okolo r. 1400. Tabuľové maľby zo začiatku 15. stor. sú pod vplyvom vyspelej českej maľby. Príkladom na to je tabuľa z Poník, v ktorej Vaculík zisťuje ohlas formalistického štýlu českej maľby, ako ho reprezentuje epitaf Jána z Jeřeně. Ale väčšina našich tabuľových malieb prvej polovice 15. stor. je podľa názoru autora štúdie pod priamym vplyvom Majstra trebonského oltára, ktorý vraj trvá až do šesťdesiatych rokov. Najkonkrétnejšie sa to objavuje na oltári z Hronského Beňadika z r. 1427 (autor sa nezmiňuje o jeho maliarovi). Ďalej Vaculík tvrdí, že sa v nasledujúcich desaťročiach, t. j. v tridsiatych a štyridsiatych rokoch, české pôsobenie znateľne stupňuje, čoho doklad nachádza vo viacerých oltároch z polovice 15. stor., podľa jeho názoru zjavne česky ovplyvnených. Ako príklady uvádza oltár z Partizánskej Lupče, ktorý dosť prekvapujúco datuje do rokov 1420—1430,⁵⁷ oltár sv. Barbory v Bardejove, ktorý sa v odbornej literatúre všeobecne spája so sliezske-poľským maliarstvom,⁵⁸ *Kľaňanie troch kráľov* zo Zlatých Moraviec⁵⁹ a oltárne krídlo z Bzenova. Štýlovou analógiou týchto malieb v českom maliarstve je podľa jeho názoru oltár sv. Jakuba.

Paralelne s týmto prúdom našej tabuľovej maľby prvej polovice 15. stor., ktorý nepriamo nadväzuje na umenie Majstra trebonského oltára, ide vraj druhý prúd, ktorý taktiež rozvíja výtvarnosť českej maľby,

tentoraz vraj však výdobytky formalistického štýlu českého umenia. Tento prúd sa podľa autora vyznačuje štylizovanosťou a plošnosťou. K najstarším príkladom tohto prúdu ráta oltár v Matejovciach, ktorý na rozdiel od novšej, ale i niektorej staršej literatúry kladie do doby okolo r. 1430. Do tejto skupiny zaraduje ďalej tieto oltáre: zo Sásovej, datuje ho do rokov 1430—1440, z Niedzice (1440—1450) a oltár z Košíc (1440—1450) — nazýva ho oltárom sv. Félix a Auktona a súhlasí so starším názorom, že je pôvodne z Bardejova. Ďalší vývoj tejto skupiny vidí v oltári zo Strážok, ktorý dáva do doby okolo r. 1460, a v oltári Všetkých svätých v Bardejove — taktiež okolo r. 1460. V tomto prúde našej tabuľovej maľby nachádza i miešanie prvkov s prvým prúdom. Česká tradícia podľa Vaculíkova názoru, pretrváva v našom tabuľovom maliarstve až do konca 15. stor.

Niektoré tu vyslovené názory poopravuje alebo pozmeňuje autor v predslove ku katalógu výstavy *Dvanásť storočí výtvarného umenia na Slovensku*.⁶⁰ Tak vplyvanie umenia Majstra trebonského oltára nachádza okrem už zmienených diel aj v dvoch tabuliach z Mestskej galérie v Bratislave, ktoré bývajú pripisované rakúskemu maliarovi označenému ako Majster bratislavskej svätej Alžbety. Vaculík kladie tieto tabule nekonvenčne do rokov 1420—1430. V tabuli *Kľaňanie troch kráľov* z okolia Zlatých Moraviec, ktoré Radocsay zaradil do tvorby Majstra matejovského oltára a L. Cidlinská ich z nej vyradila, nachádza okrem vplyvu Majstra trebonského i transformáciu jeho podnetov do zľudoveného podania. Pozmeňuje ďalej niektoré svoje predchádzajúce zaradenia — tak oltár z Partizánskej Lupče kladie do doby okolo r. 1430 a oltár zo Strážok do rokov 1440—1450.

Vaculíkovo stanovisko, ako vidieť, vyznačuje sa nasledujúcimi charakteristickými črtami: Snaží sa nášmu tabuľovému maliarstvu dať čo najväčšiu mieru samostatnosti. Robí to jednak tým, že maľby datuje čo najranšie, teda podobne ako pred časom maďarskí bádatelia, jednak tým, že v našom tabuľovom maliarstve prvej polovice 15. stor. uznáva len český vplyv, ktorý badá pri všetkých zachovaných pamiatkach a ktorý považuje za rozhodujúci až do šesťdesiatych rokov 15. stor. Zachované pamiatky pritom netriedi podľa autorov, ale rozdeľuje ich do prúdov na základe rozličných vzťahov s českou maľbou. Je však otázka, či sa takýmto uvedením všetkých tabuľových maliieb prvej polovice 15. stor. na spoločného menovateľa priameho českého vplyvu, nezávislého od ostatných susedných umeleckých oblastí, adekvátne rieši zložitá

problematika pomeru medzi vonkajšími podnetmi a štruktúrou nášho tabuľového maliarstva prvej polovice 15. stor., resp. jeho prítomnosťou ako umenia na našom území.

Spomeňme ďalej štúdiu A. Güntherovej *Neznáme gotické tabuľové maľby z Hlohovca*⁶¹ napriek tomu, že sa v nej autorka sústreďuje na problém zaradenia novoobjavených hlohovských tabuľ. Hoci nemieni podať vyčerpávajúci prehľad začiatkov rozvoja nášho tabuľového maliarstva, pri zaradovaní hlohovských tabuľ do slohových súvislostí tento prehľad načrtáva.

Hlavnou črtou autorkinho pohľadu na začiatkový vývoj nášho tabuľového maliarstva je zdôraznenie vývinovej kontinuity medzi starším taliansky orientovaným umením anjouovskej doby a česky orientovaným umením doby Žigmundovej vlády, keď sa na Slovensku začína rozvíjať tabuľové maliarstvo. Autorka sa domnieva, že stará taliansky orientovaná tradícia, ktorá sa uplatňuje predovšetkým v nástennom maliarstve, pretrváva aj v žigmundovskej dobe a trvá aj v prvej polovici 15. stor. v tabuľovej maľbe, a preto odmieta zaradovať bátovské obrazy do 15. stor. a dávať ich do vzťahu s norimberským maliarstvom. Vracajúc sa k starším názorom, tvrdí, že bátovský zlomok je dokladom tradovania trecentistickej tradície uhorskej maľby v rokoch 1390—1400 i v tabuľovom maliarstve. Napriek tomu, že kladie bátovské maľby už do žigmundovskej doby, teda do doby, keď má prevahu český vplyv, nachádza v nich úplnú nezávislosť od tohto vplyvu.

V prvej tretine 15. stor. sa vplyv českého umenia stal podľa autorky aj v našom tabuľovom maliarstve dominantným. Nejde vraj však o priamy vplyv, ale sprostredkovaný Moravou a Rakúskom. Doklad tradovania staršieho názoru Majstra trebonského nachádza v tabuli z Poník, pôsobenie krásneho slohu vidí v trenčianskom oltáriku. Najuzší vzťah s českým umením má hronskobeňadický oltár od Tomáša z Kluža. Podľa jej názoru ide o importované dielo z niektorého umeleckého centra, a nie o domáci výtvor z Hronského Beňadika. Domnieva sa, že Tomáš z Kluža pôsobil pravdepodobne v Kluži, ale nevylučuje ani jeho činnosť na dvore v Budíne. Dôležité a príznačné je, že Güntherová okrem úzkej súvislosti Tomášovho umenia s českou maľbou zdôrazňuje znova talianske prvky jeho tvorby.

Druhou charakteristickou črtou autorkinho pohľadu na začiatky našej tabuľovej maľby je jej snaha vystopovať vzájomnú súvislosť medzi dielami. Hlohovské tabule, ktoré datuje do druhej štvrtiny 15. stor., neza-

raduje výlučne do nášho maliarstva, ale túto možnosť nevylučuje, podobne ako vyzdvihuje pravdepodobnosť bratislavskej príslušnosti dvoch tabuľ z Mestskej galérie v Bratislave, pripisovaných Majstrovi bratislavskej sv. Alžbety. Túto príslušnosť nevylučuje ani potom, keď zistila bezprostrednú súvislosť hlohovských tabuľ s rakúskym maliarstvom okruhu majstra označovaného ako Hans z Tübingenu.⁶² Podčiarkuje to nielen vzťahmi s bratislavskými tabuľami, ale predovšetkým tým, že zisťuje viacero podobností s inými tabuľovými maľbami prvej polovice 15. stor. na Slovensku, predovšetkým s oltárom z Hronského Beňadika a s maľbami z Bátoviec. Autorka však nemá snahu zdôrazniť vývojovú súvislosť slovenskej maľby, ale chce ukázať zložitú a všestrannú vzájomnú vzťahy maliarstva v celej stredoeurópskej umeleckej oblasti.

Najnovšie *Dejiny umenia Uhorska* z r. 1970⁶³ neprehľadili príliš skúmanú problematiku. Už sám stručný zhrnutý charakter tejto kolektívnej práce nútil obmedziť sa len na najdôležitejšie pamiatky. Pritom je príznačné, že sa za ne považujú najčastejšie práve diela, ktoré sú v maďarských umeleckohistorických zbierkach. Tak autor príslušnej kapitoly o krídlových oltároch L. Gerevich uvádza za najstarších tabuľových maliieb iba dva objekty: oltár z Hronského Beňadika a tabuľu z Bátoviec. Pritom, ako väčšina maďarských bádateľov, bez váhania predpokladá, že maľované oltáre boli v Uhorsku, podobne ako v Taliansku, častým javom už v 14. stor. Otázkou, prečo sa teda nezachovali, keď sa o nič menej trvalé drevené (!) plastiky z tej istej doby zachovali v relatívne značnom počte, si však nekladie.

Neprekvapí, že sa tu znovu objavuje nenová myšlienka sekundárnosti „hornouhorskeho“ tabuľového maliarstva z konca 14. a začiatku 15. stor. vzhľadom na budínske umelecké centrum. Pri „hornouhorských“ pamiatkach je podľa autora možné usudzovať na český vplyv. Z týchto diel vraj vyniká bátovská tabuľa, ktorú kladie na prelom 14. a 15. stor., ale nerieši otázku, či bol pri nej rozhodujúcim taliansky vplyv, alebo vzťah k norimberskej maľbe.

Za najvynikajúcejšie dielo tabuľového maliarstva prvej polovice 15. stor. v Uhorsku pokladá oltár z Hronského Beňadika. O príslušnosti dnes už nejstávajúcej predely k oltáru nepochybuje; za jeho autora teda považuje Tomáša z Kluža. Podľa L. Gerevicha ide nepochybne o dielo, ktoré mohlo vzniknúť len na budínskom dvore. Svedčí o tom podľa jeho názoru jednak absencia akejkolvek súvislosti hronskobeňadického oltára s pamiatkami „Horného Uhor-

ska“, jednak, a to predovšetkým, internacionálny charakter tohto diela. Nachádza v ňom totiž zlúčené prvky talianskej protorenesancie a česko-sliezskej gotiky. K takémuto zlúčeniu mohlo vraj dôjsť len na budínskom dvore Žigmunda Luxemburského. Podľa L. Gerevicha Tomáš z Kluža vyšiel z okruhu Gentila da Fabriano, azda aj ako jeho žiak, a pracoval v českom a poľsko-sliezsko-pruskom umeleckom prostredí. Je vraj aj autorom tzv. grudziądzkeho oltára.

Okrem niekoľkých nových postrehov a návrhov o oltári z Hronského Beňadika sa tu teda v stručnosti objavujú všetky pre maďarskú umeleckohistorickú spisbu príznačné črty vo vzťahu k problematike začiatkového rozvoja tabuľového maliarstva v Uhorsku:

1. Je to predpoklad, že tabuľové maliarstvo jestvovalo v Uhorsku už v 14. stor. Ak aj nebolo v „Hornom Uhorsku“, tak určite v „Dolnom Uhorsku“, kde sa však neskôr všetky pamiatky zničili, takže opak nemožno dokázať. Pečate z tej doby vraj svedčia o správnosti tejto domnienky. Ak by tomu tak bolo, kde je však doklad, že tu išlo o domáce tabuľové maľby, a nie o importované diela?

2. Je to predpoklad, že tento včasný rozvoj tabuľového maliarstva v Uhorsku nastal pod vplyvom talianskeho maliarstva, ktorý bol za vlády Anjouovcov rozhodujúcim činiteľom vývinu umenia Uhorska. Kde však táto hypotéza presahuje zo sféry negatívnej do oblasti pozitívneho dôkazu?

3. Je to predpoklad, že „hornouhorské“ umenie bolo vzhľadom na umenie budínskeho centra sekundárne. Možno však popierať historickú skutočnosť, že „Horné Uhorsko“ malo vďaka rozvoju obchodných a banských miest už od 14. stor. špecifické postavenie, a teda i špecifický umelecký vývin, v mnohých ohľadoch v ničom si nezádáajúci s dvorským umením?

Poslednou doterajšou syntézou stredovekého maliarstva na Slovensku a v rámci toho i syntetickým pohľadom na začiatky nášho tabuľového maliarstva je úvodná štúdia K. Vaculíka k slovenskej časti katalógu výstavy *Umění české a slovenské gotiky*.⁶⁴ Hoci si autor podržuje základné názory svojej staršej koncepcie tak v otázke periodizácie, ako aj v otázke určenia slohovej orientácie našich maliieb v tom-ktorom období, predsa sa pokúsil prispieť k doterajšiemu bádaniu niekoľkými novými návrhmi. V súlade so svojím predchádzajúcim názorom tvrdí, že rozšírenie gotického tabuľového maliarstva nastáva na našom území až okolo r. 1400, ale podľa jeho názoru treba vidieť v domácom oltáriku so sv. Václavom a sv. Vojtechom (dnes v Národnom múzeu v Budapešti), ktorý ostatní bádatelia kládli do

prvej polovice 15. stor.,⁶⁵ dielo patriace „zjavne ešte do 14. stor.“. Oltárik datuje do sedemdesiatych až osemdesiatych rokov 14. stor. a jeho slohový charakter vysvetľuje tým, že patrí k vrstve nezasiahnutej ešte vplyvom Majstra trebonského oltára.

Na začiatku 15. stor. sa podľa autora pre naše tabuľové maliarstvo stáva rozhodujúcim vplyv českého umenia. V tomto vplyve rozlišuje dve vetvy: Na jednej strane je to pôsobenie „kompaktného formalizujúceho slohu Epitafu Jana z Jeřeně“, na druhej strane vplyv „veľkorysého maliarskeho štýlu trebonského majstra“. Do sféry tohto vplyvu nezaraďuje len fragment z Poník, ktorý kladie do doby okolo r. 1400 a vidí v ňom dotyk s domácou nástennou maľbou, ale aj oltár z Hronského Beňadika. Pri ňom, ako vyplýva z datovania do dvadsiatych rokov 15. stor. a z toho, že neuvádza ako autora Tomáša z Kluža, zastáva názor, že predela, ktorá sa dáva s ním do vzťahu, k nemu nepatrí. Z bezprostredného dotyku s českým maliarstvom, predovšetkým s umením Majstra trebonského oltára, vyvodzuje aj také diela, akým je fragment z Bátoviec, tabule so sv. Alžbetou a Magdalénou z Mestskej galérie v Bratislave, ktoré kladie do dvadsiatych až tridsiatych rokov 15. stor., alebo dokonca tabule z Ružbách, podľa jeho názoru z prvej štvrtiny 15. stor., pri ktorých, ako sme videli, starší bádatelia zistili bezprostredný vzťah s Heideberskou bibliou z rokov 1440—1450⁶⁶ tak, ako zase v prípade bratislavských tabúl v odbornej spisbe vládne zhoda, čo sa týka ich úzkeho vzťahu s viedenským maliarstvom prvej polovice 15. stor.⁶⁷

Autor opakuje i svoj názor o stupňovaní českého pôsobenia na naše tabuľové maliarstvo aj v dobe, keď, ako je všeobecne známe, jeho vplyv v stredoeurópskej umeleckej oblasti ustupuje a pretrváva len v transformovanej podobe — v tridsiatych a štyridsiatych rokoch. Zdá sa, akoby sa autor domnieval, že ak odchýlky v slohovom charaktere nášho tabuľového maliarstva tej doby nie je možné celkom vysvetliť českým pôsobením, tak zostáva len možnosť vysvetliť ich „zreteľnou snahou o samostatnú štýlovú transpozíciu českého maliarskeho názoru“. Otázkou pôsobenia susedných maliarskych oblastí, ktoré v tom čase zaznamenávajú rozkvet, akými bolo maliarstvo rakúske, resp. viedenské, norimberské alebo vratislavské, autor ponecháva stranou. A tak vidí domácu transformáciu českého umenia v celom rade diel, v ktorých iní bádatelia rozoznali kontakty s maliarstvom vratislavským, norimberským a malopoľským — v dielach tzv. Majstra matejovského oltára, na tabuliach z Niedzice,

na oltári sv. Žofie zo Sásovej, na oltári zo Strážok,⁶⁸ alebo dokonca na tabuliach bývalého hlavného oltára z Partizánskej Lupče. Autor v tejto súvislosti trvá i na svojom už predtým formulovanom datovaní spomínaných diel, podľa ktorého napríklad oltár z Matejoviec vznikol v rokoch 1440—1450, napriek tomu, že je na ňom vyobrazený sv. Bernard zo Sieny, kanonizovaný až r. 1450,⁶⁹ alebo z ktorého by vyplývalo, že oltár z Partizánskej Lupče musí byť jedným z prvých diel onoho revolučného neskorogotického tzv. lámameho slohu, keďže vznikol podľa autora v tridsiatych až štyridsiatych rokoch 15. stor.

Prehľad všeobecných názorov na vznik a začiatkový rozvoj tabuľového maliarstva na Slovensku až do polovice 15. stor. nás vedie k záveru, že napriek postupnému zladovaniu rozporných hľadísk a tvrdení sa v mnohých dôležitých otázkach nedosiahla dosiaľ zhoda, ba často ani zblíženie. Spomeňme aspoň niektoré z týchto otvorených problémov:

1. Vznikla naša tabuľová maľba už počas 14. stor., v jeho prvej polovici, alebo v jeho druhej polovici? Za vlády dynastie Anjouovcov, alebo až za vlády Žigmunda koncom 14. stor., či až okolo r. 1400?

2. Boli prvé diela iba dovezené z cudziny, alebo ich vytvorili maliari povolani z cudziny? Alebo boli tieto diela len ovplyvnené cudzím umeleckým vývojom? Alebo sa zrodili kontinuálne z domácej nástennej maľby za prispenia vonkajších podnetov?

3. Ak jestvovala tabuľová maľba u nás už v 14. stor., boli to iba sporadické pamiatky, alebo tu jestvoval už väčší rozvoj? Je zistené nejestvovanie pamiatok tabuľového maliarstva z tej doby len vecou náhody? Alebo to svedčí o slabom rozvoji tohto umeleckého druhu? Došlo vari k prudšiemu rozvoju až v prvej polovici, alebo až v druhej polovici 15. stor.?

4. Boli začiatky nášho tabuľového maliarstva podnietené vplyvom taliansky orientovaného maliarskeho dvora, podnetmi maliarstva českého, alebo bol český vplyv len príčinou väčšieho rozvoja tabuľového maliarstva u nás, ale nie popudom k jeho vzniku? Alebo podnietil väčší rozvoj tabuľového maliarstva vplyv sliezsko-poľský, či nemecký?

5. Je najstaršia zachovaná tabuľová maľba Slovenska i jednou z prvých vzniknutých na našom území? Ak áno, je ňou fragment z Bátoviec, z Poník, alebo predela z Levoče?

6. Nastal rozvoj nášho tabuľového maliarstva od r. 1400 pod priamym (českým) vplyvom, alebo bol tento vplyv sprostredkovaný? Bol sprostredkovaný

Rakúskom? Bol teda vplyv českej maľby jediným a rozhodujúcim činiteľom rozvoja našej tabuľovej maľby v prvej polovici 15. stor., alebo vôbec nejestvoval? Bol tu namiesto neho len vplyv norimberský, alebo sa český vplyv delil o pôsobenie s rakúskou a neskôr sliezskou maľbou?

7. Jestvuje medzi tabuľovými maľbami prvej polovice 15. stor. ak aj nie vývojová kontinuita, tak aspoň slohová súvislosť, alebo je každá z pamiatok z iného sveta? Ak je to tak, je to znak zničenia medzičlánkov, alebo neexistencie takejto súvislosti? Vzniká istá domáca vývojová súvislosť už v tridsiatych rokoch 15. stor., alebo až po jeho polovici?

8. Hrá v tejto vznikajúcej domácej vývojovej súvislosti úlohu sliezske maliarstvo, alebo je to vec domácej aktivity iba s voľným poučením zo Sliezka?

9. Je vznikajúca domáca tradícia (okruhu Majstra matejovského oltára) závislá od poľského maliarstva? Tvorí s ňou jeden školský celok? Je aktívna oblasť slovenská, alebo poľská? Je centrum tohto okruhu (ak nejde o dva okruhy) na Slovensku, alebo v Poľsku? Alebo ide iba o voľné vzťahy dosť samostatných maliarskych okruhov?

10. Kedy sa v našom tabuľovom maliarstve objavujú prvé znaky neskorogotického realizmu? Už v dvadsiatych, tridsiatych, štyridsiatych rokoch 15. stor., alebo až okolo jeho polovice, resp. po nej?

11. Odkiaľ preniká neskorogotický lámamy štýl? Jediné zo sliezsko-poľského maliarstva, alebo sa o vplyv delí s nemeckou maľbou?

12. Vyznačuje sa celé naše tabuľové maliarstvo prvej

polovice 15. stor. tradicionalizmom, väzbou na „mäkký“, resp. „krásny sloh“?

13. Začína sa prechodná doba — t. j. doba stretania sa prvkov gotického idealizmu a neskorogotického naturalizmu — už v štyridsiatych, alebo až v päťdesiatych rokoch 15. stor.?

14. Je tvorcom základov ďalšieho domáceho vývoja Majster matejovského oltára, alebo je ním iný maliar?

To sú len niektoré, najvšeobecnejšie problémy.⁷⁰ V nich sa skrývajú čoraz konkrétnejšie otázky: počnúc od problémov okruhov, škôl, autorov, chronologie tvorby maliarov až po problémy datovania jednotlivých malieb a ich slohových prameňov a vzťahov. Cieľom tohto prehľadu bolo jednak ukázať, k akým záverom sa dopracúva doterajšie bádanie, jednak to, ktoré problémy ponechalo nevyriešené. Treba mať totiž stále na zreteli, že obraz, ktorý nám dovoľujú rekonštruovať zachované pamiatky, je nanajvýš hypotetický a nepresný. Ak aj zachované diela možno považovať viac-menej za symptomatické, nemôžu nahradiť to, čo sa nezachovalo, a teda ani nevyklúčujú iné možnosti. Neradno preto zabúdať, že tak ako je na jednej strane možné urobiť si obraz o začiatkových fázach rozvoja tabuľového maliarstva na Slovensku len na základe zachovaných pamiatok, tak na druhej strane je to len obraz čiastkový a dodnes značne hypotetický, len o tom, čo signalizujú nám známe umelecké diela. A práve tu sa začína úloha historika umenia: preklenúť (zdanlivú) priepasť medzi sférou „faktov“ a sférou interpretácií.

DER FORSCHUNGSSTAND ÜBER DIE ANFÄNGE DER GOTISCHEN TAFELMALEREI IN DER SLOWAKEI

Die vorliegende Studie ist eigentlich eines der Einführungskapitel der Dissertationsarbeit zur Erlangung der wissenschaftlichen Kandidatur: *Die Anfänge der gotischen Tafelmalerei in der Slowakei*, die der Autor im Jahre 1972 am Institut für Kunsttheorie und Kunstgeschichte der Slowakischen Akademie der Wissenschaften in Bratislava verteidigte.

Dem Autor geht es in der vorliegenden Studie um eine Übersicht der wichtigsten Ansichten, die über die gotische Tafelmalerei in der Slowakei von ihren erfassbaren Anfängen bis ungefähr in die Zeit um die Mitte des 15. Jahrhunderts ausgesprochen wurden. Eingehend analysiert er Arbeiten ungarischer, deutscher, österreichischer, polnischer, tschechischer und slowakischer Forscher, die sich mit dem gegebenen Thema befassten. Dabei behandelt er nur Arbeiten, die mehr oder minder eine Gesamtübersicht über die erwähnte Problematik bieten. Studien und Aufsätze monographischen Charakters, die zwar die Kenntnis der Problematik vorschreiben, aber nur einem oder einigen wenigen Werken gewidmet sind, nimmt er nicht in Betracht, da er monographische Studien einer Analyse im Rahmen weiterer Kapitel der erwähnten Dissertationsarbeit unterwirft, und auch deshalb, weil der Schwerpunkt der vorliegenden Abhandlung in der Problematik der Periodisierung der Anfänge der Tafelmalerei in der Slowakei liegt. Die weitere Einschränkung bei der Auswahl von Facharbeiten, die sich mit dem gegebenen Thema befassen, ist die zeitliche Begrenzung: der Autor schliesst nur Arbeiten ein, die erst nach dem Ersten Weltkrieg publiziert wurden. Diese Begrenzung geht aus der Gegebenheit hervor, dass die wissenschaftliche Auffassung des hier erforschten Gegenstandes sich im wahren Sinne des Wortes, erst in dieser Epoche durchsetzt und dass auch die heutige Forschung am ehesten auf Arbeiten aus unserem Jahrhundert baut.

Der Autor enthält sich soweit es möglich ist sowohl Kritiken bisheriger Ansichten als auch eigener Ansichten über Forschungsergebnisse. Diese sind eingehend in der erwähnten Dissertationsarbeit zur Erlangung der wissenschaftlichen Kandidatur ausgeführt. Der Autor glaubt, dass er mit diesen die Fachöffentlichkeit in allernächster Zukunft in Kenntnis setzen wird. Bei dieser, auf das von bisherigen Ansichten begrenzte Referieren spielte die Überzeugung eine Rolle, dass auch die bloße referierende, einer eigenen Kritik sich enthaltende Art einer Übersicht der Forschungsentwicklung einen grossen Vorteil hat und implizite positive Erkenntnisse in den Vordergrund rücken lässt. Diese Art lässt die innere Relativität der Ansicht hervortreten, sie zerstört den naiven Glauben an die absolute Objektivität des Erkennens und warnt gleichzeitig vor leerer Souveränität und Unseriosität. So ist das Ziel der vorliegenden Studie nicht allein auf das allmähliche Abstimmen der widersprüchlichen Ansichten und Behauptungen, auch nicht nur auf das Beharren auf unpersönliche Positionen, sondern auf die Kontinuität lösbarer und bis auf heute unlösbarer Fragen hinzuweisen um damit die Gegenwart des wissenschaftlichen Zweifels zu erneuern. Dieses Hinweisen auf das Hypothetische und Relative unserer Disziplin, auf die Notwendigkeit die Geschichte selbst historisch aufzufassen soll jedoch nicht zur Desillusionierung und zu einem passiven Agnostizismus führen, aber zu neuer Aktivität, zu neuer Bemühung lösbarer Fragen von den bisher unlösbaren zu unterscheiden, wie auch zur Bemühung adäquate Lösungsmittel zu adäquaten Problemen zu finden. Nur mit diesem Bewusstsein ist eine weitere, positive Forschungsentfaltung auch auf dem Bereiche der Anfänge der gotischen Tafelmalerei in der Slowakei möglich.



Oljár z Partizánskej Ľupče. Slovenská národná galéria v Bratislave. Časť vnútornej strany krídla s vyobrazením sv. Žofie s dcérami. 1450—1460. Foto Kedro

Výtvarný profil Mauritza Langa

KATARÍNA ZÁVADOVÁ-JANČOVÁ



M. Lang: Podobizeň modranského kazateľa Christophora Schediusa, 1657, medirytina

S menom Mauritz Lang (Maurit, Mauritius)¹ sa stretáme od polovice 17. stor., keď tento augsburský rytec reprodukčného zamerania pôsobil na našom území v prostredí rastúcej grafickej aktivity pri bratislavskej a potom trnavskej tlačiarňi. Do umeleckého diania zasahoval najmä ako ilustrátor, autor početných portrétov a knižných frontispicov v období, keď sa pod vplyvom niektorých nemeckých grafických centier rozšírila aj u nás medirytina, ktorá mohla splňať osvedčenejšie ako drevorez nalichavé požiadavky doby. Langovo dielo je rozsiahle, ale umelecky a historicky dosiaľ málo spracované.

Sedemnásťte storočie napriek vojnovým nepokojom malo priaznivú atmosféru pre rozvoj kultúrneho a duchovného života. Vojnové udalosti na jednej strane a ideové vzopätie na strane druhej vyvolávali potrebu rýchlej výtvarnej komunikácie. Pre spoločnosť sa stalo nepostrádateľným verne zobrazovať bojové scény, historické udalosti, topografické lokality, ale aj podobizne významných svetských alebo duchovných osobností a vojenských vodcov. Pohotovosť, s akou grafické umenie sprostredkovalo gnozeologicko-informatívny obsah týchto poučení širokej verejnosti, dala by sa porovnať s dnešnou reportážnou fotografiou. Za takýchto priaznivých podmienok na prelome 16. a 17. stor. nastal v západnej Európe veľký rozkvet medirytiny, ktorá k nám prenikala približne o polstoročie neskôr.

Okolo našich vydavateľstiev a prvých tlačiarň sa začali sústreďovať vyberaní knižní grafici, privandrovaní zväčša z Nemecka. Autentické kresebné predlohy prerývali do grafických dosiek, a tak vznikol bohatý ilustračný materiál súvekej publicistiky. Popri knižných ilustráciách vedeckých, historických, náboženských a topografických spisov sa vydávali aj tzv. jednotlivé a príležitostné tlače s vyobrazeniami — letáky

z bojísk, korunovácií a osláv, albumy, užitá grafika, zriedkavejšie i voľné grafické listy.

Augsburg v 17. stor. patril medzi významné juhonemecké centrá grafického umenia; školení rytcí prúdili odtiaľ na všetky strany a cesta niektorých viedla cez Rakúsko aj k nám. Zakladateľom veľkej medirytickej školy v Augsburgu bol Dominicus Custos, rodák z Antverp;² prešiel tu na sklonku 16. stor. Priniesol skvelú manieru nizozemskej medirytiny, ktorá splynula s podürerovskou nemeckou tradíciou; v duchu tejto línie pokračovali potom členovia talentovanej ryteckej rodiny Kilianovcov až do 18. stor. Prostredníctvom Dominica Custosa a Bartolomaeusa Kiliana i jeho nasledovníkov zasahoval vplyv Augsburgu najmä v portrétnej produkcii až do Uhorska.³

Kontakty medzi Augsburgom a našim územím sa nadväzovali už za pôsobenia bohatého rodu Fuggerovcov. Neskôr viedenský cisársky dvor prizýval sem zdatných umelcov. Mnohí grafici sa usadili v neďalekej Bratislave a Trnave, kde sa aklimatizovali a po čase splynuli s tunajším prostredím. V Bratislave pôsobil krátko Elias Widemann,⁴ boli tu Matthaeus Küssel, maliar a rytec Johann Spillenberger a v Trnave koncom storočia Elias Nessenthaller. Mauritz Lang žil v Bratislave i v Trnave pravdepodobne celých päťdesiat rokov.

Podľa staršej literatúry⁵ Mauritz Lang prišiel k nám z Augsburgu, kde sa narodil v prvej štvrtine 17. stor. Bližšie údaje pramene o ňom neuvádzajú. Z tohto obdobia v Augsburgu sa vyskytuje niekoľko výtvarníkov s priezviskom Lang. Koncom štyridsiatich rokov prišiel výtvarne fundovaný mladý rytec Mauritz Lang do Viedne, pravdepodobne na pozvanie cisárskeho dvora. V umeleckom ruchu Viedne vtedy už pôsobil jeho krajan kresliar a grafik Elias Widemann. Usudzujeme, že s týmto umelcom ho od začiatku



spájali spoločné výtvarné záujmy, pretože prvé Langove diela boli medirytiny podľa Widemannových portrétnych kresieb. Widemann vo Viedni pilne pracoval na objednávku pre rakúsku aristokraciu, úradníctvo a magnátov a okolo seba sústreďoval reprodukčných grafikov s portrétnym zameraním, ako bol on sám.⁶

O Langových prvotinách v Augsburgu sa nemôžeme podrobnejšie zmieniť, lebo tento materiál zatiaľ nepoznáme. Obdobie jeho skorého viedenského pobytu spomenieme taktiež iba okrajovo, lebo diela, čo tu vytvoril podľa predlôh talentovanejšieho E. Widemanna, sú už spracované maďarskou odbornou literatúrou.⁷

Medirytinové portréty Mauritzu Langa sa nachodia vedno s portrétmi mnohých iných autorov v albume vydanom r. 1649 vo Viedni s názvom *Honori sacrum* [kat. č. 1–14]. Vydal ho sám E. Widemann, ktorý sa na titulnom liste skromne nazýva „obsequentissimus chalcographus“ čiže „najposlušnejší medirytca“.⁸ Album obsahuje sériu sto portrétov súvekých vojvodcov a hodnostárov, zväčša osôb, ktoré hrali dôležitú úlohu v tridsaťročnej vojne. Reprodukujúcimi medirytcami portrétnej kolekcie boli Bartolomaeus Kilian II., Sebastian Jenet, Franz Henricus, D. Manasser, monogramista I. Š. Štrnást podobizní nesie signatúru Mauritius Lang.⁹

Typ Langovho portrétu, vytvorený Dominicom Custosom, E. Sadelerom, Kilianovcami a sprostredkovaný k nám E. Widemannom, vyznačuje sa kompozíciou poprsia v jednoduchom oválnom ráme. Do neho okolo vkomponovaný latinský text mena, hodnosti, povolania a niekedy aj veku zobrazovanej osoby je napísaný najčastejšie majuskulou. Nemecký alebo latinský veršovaný text oslavného charakteru obsahuje aj dedikáciu autora portrétovanému. Včasné Langove portréty sú ešte poznačené začiatočníckym nedostatkom zmyslu pre proporcie — predimenzovaná hlava oproti trupu a tvár bez osobitého výrazu, napriek markantne krojeným očiam, sú reprodukované dosť mechanicky. Pre plasticky výrazné, ale často neumele modelované poprsie vytvára plytké nikové pozadie krúživou mriežkovanou šrafúrou. Jemnejšie finesy dosahuje pri spracovaní odevu portrétovaného, kde potom využíva všetky znalosti medirytkej techniky. Niektoré portréty z tohto skorého obdobia sú kvalitnejšie, napr. podobizeň vyššieho dôstojníka *Johanna Franciscusa Kaysersteina* [kat. č. 4] alebo dôstojníka *Antonia L. B. Warlusela* [kat. č. 14], u ktorého mierny pohľad do tváre vzbudzuje dojem nevšednosti a jedinečnosti osobnostného výrazu.

Kolíšavá kvalita Langovej reprodukčnej tvorby, napriek výtvarnej príprave v Augsburgu, bola podmienená predovšetkým neujasneným postojom voči portrétovanému osobe. Neosobný vzťah k predlohe, aj keď ňou bola kvalitná kresba alebo maľba, bol príčinou ťažkopádnejšieho a schematickeho reprodukovania, strohej tvrdosti sa však nezjavil počas celej tvorby a neprekročil priemerné niveau Augsburchanov. Mauritz Lang stojí najbližšie k prednesu Bartolomea Kiliana, ktorý bol v tom čase jedným z pilierov dobového portrétu.

Počas viedenského pobytu Lang vyrýl ešte niekoľko portrétov podľa Widemannových predlôh z okruhu aristokracie a vojenských cisárskych hodnostárov. Rozličnosť predlôh v tomto období nemožno dobre z jeho rytín vyčítať — či ryl podľa Widemanna, J. C. Böcklina alebo Holandana Toorenvlieta, všetky portréty sú poznačené Langovým priemerným rytec-kým interpretovaním a kliše: sú síce technicky presné, zreteľné, so snahou o vernosť, ale ploché a často schematické. Táto neosobnosť prístupu k portrétovanému bola u M. Langa spôsobená tým, že jeho dielo vzniklo často niekoľkonásobnou reprodukciami pôvodného portrétu. Napríklad portrét kapitána *Janusa Radziwilla* [kat. č. 21], vojvodu Litvy a bojovníka s kozákmi, vznikol podľa predlohy gďanského maliara Daniela Schultza, ktorú zrkadlovým obrazom prerýl Guilelmus Hondius a až táto rytina bola predlohou Langovej zmenšenej medirytiny. Takto rôznymi cestami a peripetiami vznikali Langove nevelké portréty ruských bojarov a generálov, tatárskych chánov, talianskych jazdeckých dôstojníkov, vyslancov a zaslúžilých bojovníkov.

Týmito — výlučne mužskými — portrétmi Lang participoval s mnohými inými rytcami na ilustračnej výprave veľkého dejepisného trojzväzkového diela Gualda Galeazza Priorata *Historia di Leopoldo Cesare*; vyšlo vo Viedni v rozpätí rokov 1670 až 1676. V porovnaní s ostatnými ilustrátormi tohto spisu významného cisárskeho historiografa sú Langove reprodukčné schopnosti portretistu už na vyššej úrovni v zmysle bohatejšej škály markantných črt obličaja a jasnej charakteristiky. Portréty do Prioratovej knihy vznikali, práve tak ako veduty a bataillistické výjavy, zrejme na základe objednávky a výberu samého vydavateľa, boli vytvorené pravdepodobne vo Viedni, kde sa osoby pohybovali, alebo sa tu nachádzali ich maliarske, resp. kresebné predlohy [kat. č. 19–28].

Niekoľko dosiaľ provenienčne nezistených portrétov od M. Langa, ktoré uvádza Thiemov—Beckerov *Lexi-*

M. Lang: Portrét šopronského kazateľa Matthiasa Langiusa, 1661, medirytina a lept

kon,¹⁰ nepodarilo sa doteraz objaviť a presne zaradiť [kat. č. 29—37].

Blížkosť Viedne bola iste prirodzenou príčinou Langovho trvalejšieho pobytu v Bratislave, ktorá mu poskytla bohaté grafické príležitosti a dobré pracovné podmienky. Zakotvil tu a hlásil sa k tomuto mestu aj v signatúre „Mauritz Lang Posony“. Jeho účinkovanie v tomto meste datujeme už od r. 1652, keď začal portretovať evanjelických kazateľov, zväčša Nemcov, ktorí po teologických štúdiách v Strasburgu, Augsburgu, a najmä Wittenbergu¹¹ prichádzali do Bratislavy na pozvanie tunajšej nemeckej evanjelickej obce. Tento úsek Langovej tvorby je pre naše kultúrohistorické bádanie najatraktívnejší.

Jedným z prvých portretovaných Bratislavčanov bol *Johann Bernhard Keller* [kat. č. 38], ktorého portrét pochádza z r. 1652, keď tento evanjelický kňaz dovŕšil 36 rokov.¹² Z päťdesiatych rokov pochádza portrét kazateľa *Bartholomaeusa Eckharta* [kat. č. 39] podľa predlohy *Matthaeusa Küssela* a podobizeň päťdesiatpäť-ročného Augsburčana *Daniela Schmidta*,¹³ ktorá je zmenšeným variantom Küsselovho portréту D. Schmidta z roku 1660.¹⁴ Küsselov portrét vznikol na základe skoršieho portréту Schmidtovho od E. Widemanna,¹⁵ pretože obidve ich podobizne sú si blízke vo výraze, ba majú i podobný ornamentálny rám so štyrmi kartušovými emblémami náboženských symbolov. Portrét *Johanna Georga Hoechleina* [kat. č. 40], evanjelického kňaza v Bratislave, ktorý pôsobil tu v štyridsiatych rokoch a bol zrejme predchodcom obidvoch uvedených, je zatiaľ nezvestný. Od r. 1653 rektoroval na bratislavskom evanjelickom gymnáziu *Christopher Bohem* [kat. č. 42], ktorého Lang portretoval ešte r. 1656.¹⁶ Pendant k nemu tvorí podobizeň evanjelického duchovného *Davida Titia*¹⁷ [kat. č. 43], ktorého *detský spevníček s modlitbami* [kat. č. 77] ilustroval údajne M. Lang r. 1669.¹⁸ Küsselove portréty pôsobia impresívnejšie ako Langove, vyplňajú celý ovál, sú pokojnejšie vo výraze, mäkšie. Aj technicky je Küsselova medirytina realizovaná jemnejším rydlom než Langova.

Roku 1657 vytvoril M. Lang pozoruhodný portrét *Christophora Schedia* [kat. č. 44], evanjelického farára v Modre. Zrelé a so záujmom vyhotovené dielo je výsledkom prebudených pozorovateľských schopností, ktoré predsa vyšli na povrch, keď sa Lang dostal do bezprostredného vzťahu s portretovaným. Postrehol postavenie, aké zastával tento muž v dôstojnom evanjelickom talári. Tvár prezrádza Schediov temperamentný charakter: úsmevná, vyrovnaná, dobroprajná a vitálna, orámovaná bohatými kučerami, energicky

klesajúcimi na mohutné plecia, kontrastuje s puritánskou dôstojnosťou oblečenia. Pod ovál podobizne vkomponoval fiktívnu dosku s latinským štvorverším, v ktorom Johannes Rehlinus, bratislavský profesor filozofie, oslavuje Schediovu zbožnosť.

Podobizeň šopronského evanjelického farára *Mattiasa Langiusa* [kat. č. 47] vznikla o štyri roky neskôr ako Schediova, ale tvorí jej pendant v koncepcii i kompozícii. Výraz tváre javí však známky neistoty, obličaj má menej markantné črty, čo by nasvedčovalo tomu, že Lang portretoval Langiusa podľa cudzej, možno i maliarskej predlohy.

Mauritz Lang spíňal v Bratislave aj objednávky katolíckej cirkvi, príkladom je replika autoportrétu ostrihomského arcibiskupa amatérskeho grafika *Juraja Szelepcsényiho Pohronca*¹⁹ [kat. č. 48], ktorý si r. 1667 vyryl exlibris v podobe autoportrétu. Lang podľa tohto vynikajúceho exlibrisu vyhotovil nový exlibris, v ktorom síce arcibiskupov polopotrét dostal bohaté barokové zarámovanie so stuhovým ornamentom, ale sám portrét v Langovom vyhotovení pohasol, stal sa plochým.

Roku 1671 vznikol portrét *Tobiáša Planckenauera* [kat. č. 49], bratislavského mešťanostu a richtára, predsedu cirkvi a školdozorcu, obchodníka s látkami. Portrét čerpá ešte z Widemannových rovnomerne rytých a dôsledných podobizní, pribudol tu však ozdobný kartušový rám s ovocnými festónmi a erbom portretovaného. Tvorivá invencia Mauritza Langa inklinovala totiž k barokovej ozdobnosti a ornamentalizmu, ktoré sa na jeho portrétoch prejavujú stále ako snaha o oživenie štýlu.

Portrét Tobiášovho brata *Johanna Planckenauera* [kat. č. 50], kazateľa v Kopčanoch (dnešné Kittsee v Rakúsku) a notára bratislavského seniorátu, vznikol o rok neskôr. Tvár portretovaného prejavuje sa markantnými charakteristickými črtami, opäť orámovaná bohato rozvinutou barokovou kartušou.

Na rozdiel od predchádzajúceho obdobia portrétov je neskoršia podobizeň päťdesiatročného *Stefana Pilárika*²⁰ [kat. č. 52], slovenského evanjelického kazateľa v Modre, oveľa menej kvalitná, vyrytá narýchlo a povrchne. Lang bol v tomto prípade totiž kresliarom predlohy a rytec Johann Tscherning, pôvodom zo sliezkej umeleckej rodiny, ju reprodukoval (použil dokonca i mezzotintu), bohužiaľ, zbežne a nevýrazne. Langova kresba pochádzala z osemdesiatych rokov storočia, keď Pilárika po vyhnanstve vo Vratislavi pozvali Modrančania späť za svojho kazateľa. Kresbu si potom pravdepodobne Pilárik sám vzal do Neusaltzu

v Sasku, odkiaľ sa dostala k Johannovi Tscherningovi v poľskom Brzegu. Vo vydavateľstve v Brzegu ju použili ako medirytinovú prílohu k Pilárikovmu dielu *Neuermehrter, von der Hochlöblichen Theologischen Facultät zu Wittenberg* vo vydaní z r. 1687.²¹

Skoro vo všetkých týchto portrétoch sa už zreteľne zračil kvietizmus doby — popieranie telesných žiadostí a zvrúcnovanie náboženského citenia, ktoré vznikali v európskej protestantskej spoločnosti 17. stor. Znovuzrodenie zanedbávanej reformácie, dôraz na citovú zbožnosť oproti dogmatickej luteránskej ortodoxnosti a šírenie kňazstva medzi laikmi sa rozmáhali najmä v Nemecku v tzv. pietistickom hnutí, ktoré malo centrum v Halle a neskôr v Lipsku. Je pozoruhodné, že sa v Langových bratislavských portrétoch táto atmosféra už odzrkadľuje a je dôkazom, že pietistické hnutie v jemných odtieňoch spontánne vznikalo na rozličných miestach. Polpostavy evanjelických kňazov v talári, s rukami zopnutými na biblii, naznačujú, že to boli hlásatelia vzájomného duchovného vzdelania a šírenia slova božieho na základe biblie.²²

Portrét a grafický portrét zvlášť je v tomto období obnovy kultu osobnosti mimoriadne častým a významným námetom. Portretovanie en face alebo z trojštvrťového profilu a skoro vôbec nie z profilu malo zmysel poznávací; išlo o zobrazenie charakteristických črtí individua, o postihnutie spoločenského postavenia osoby; preto sa zdôrazňovali vonkajšie znaky: kostým, erb alebo atribút portretovaného.

Augsburský podürerovský portrét z obdobia pôsobenia portrétnej rodiny Kilianovcov sa vyvinul v smere expresívnej interpretácie fyziognómie a duševných hodnôt zobrazovaného. Po renesančnom „psychoanalyzujúcom zábere“ sa v skorom barokovom čítaní objavila snaha o nové postihnutie reprezentatívnych vlastností osobnosti, v zmysle jej postavenia v spoločenskej službe alebo postavenia, ktoré zastávali títo muži — skoro výlučne šlo o mužský portrét.

Druhú paralelne sa rozvíjajúcu oblasť Langovej malej škály žánrov tvorí užitá grafika: ilustrácie, frontispicy a príležitostné grafické listy. Jedným z prvých diel tohto okruhu je medirytinový *frontispice* [kat. č. 53] podľa predlohy rakúskeho kresliara Eliasa Gedelera do knihy lekárniko Joannisa Zwelfera z Norimbergu *Animadversiones in Pharmacopoeiam* . . . z roku 1652. Je to spis viac iluzórny než odborný, hovorí o pozorovaniach v medicíne. Frontispice prvého vydania alegoricky glorifikuje farmáciu a súkromnú medicínu: v typickom architektonickom orámovaní sú vkomponované alegorické postavy so scénou *Milo-*



M. Lang: Podobizeň bratislavského richtára a školského dozorca Tobiáša Planckenauera, po r. 1671, medirytina

srdeho Samaritána v krajinárskom prostredí — dodáva knihe príslub zaujímavého čítania, obsahu. Langovo rytecké vyhotovenie predlohy je modelované plasticky, so záujmom o figúru, krajinu i ornament reliéfnej kartuše, ktorá sa potom veľmi často objavuje v portrétoch i ďalších titulných listoch.

O rok neskôr vytvoril M. Lang dve medirytinové prílohy ku knihe Pála Hoffmanna *A Tekentes . . . Predikacioia* . . . , vydané r. 1653 vo Viedni na pamiatku protitureckej bitky pri Veľkých Vozokanoch, v ktorej padli štyria Esterháziovci — František, Ladislav, Tomáš a Gašpar.²³ Obidve prílohy sú vyryté podľa kresieb rakúskeho kresliara a grafika Johanna Rudolfa Millera. Jedna znázorňuje *castrum doloris* [kat. č. 55], katafalk so štyrmi truhlami vystavenými v trnavskom jezuitskom kostole r. 1652 pri bohoslužbách za padlých šľachticov. Druhý list, vyobrazujúci pompu *po-hrebneho sprievodu v Trnave* [kat. č. 56], je komponovaný do šiestich pásov nad sebou, aby umožnil zachytiť



So strahlt Herr Pilarius den Tyrann einstlich Käte
 Dahin Ihn Gottes Gütt als einen Lehrer sanfte
 Zu meyden Christi Schaff den Jordan Mühl verhebet
 La den zum andern mahls schon Mo. d. v. lehrnd hert.

Honore et amicus 1680 f.
 J. G. S. P. M. p. e. R.

Maurit. Lang delin.

M. Lang: Portrét modranského kazateľa Štefana Pilárika, 1680 (?), medirytina s mezzotintou

celý sprievod v hierarchickom poradí rozvrstveného zástupu účastníkov. Pregnantná kresba katafalkovej architektúry, vyzdobenej vojenskými trofejami a pietnou ilumináciou, i množstvo drobných postáv v skupinách vyžadovali vernú grafickú reprodukciu a tú Lang s remeselnou zdatnosťou dokázal.

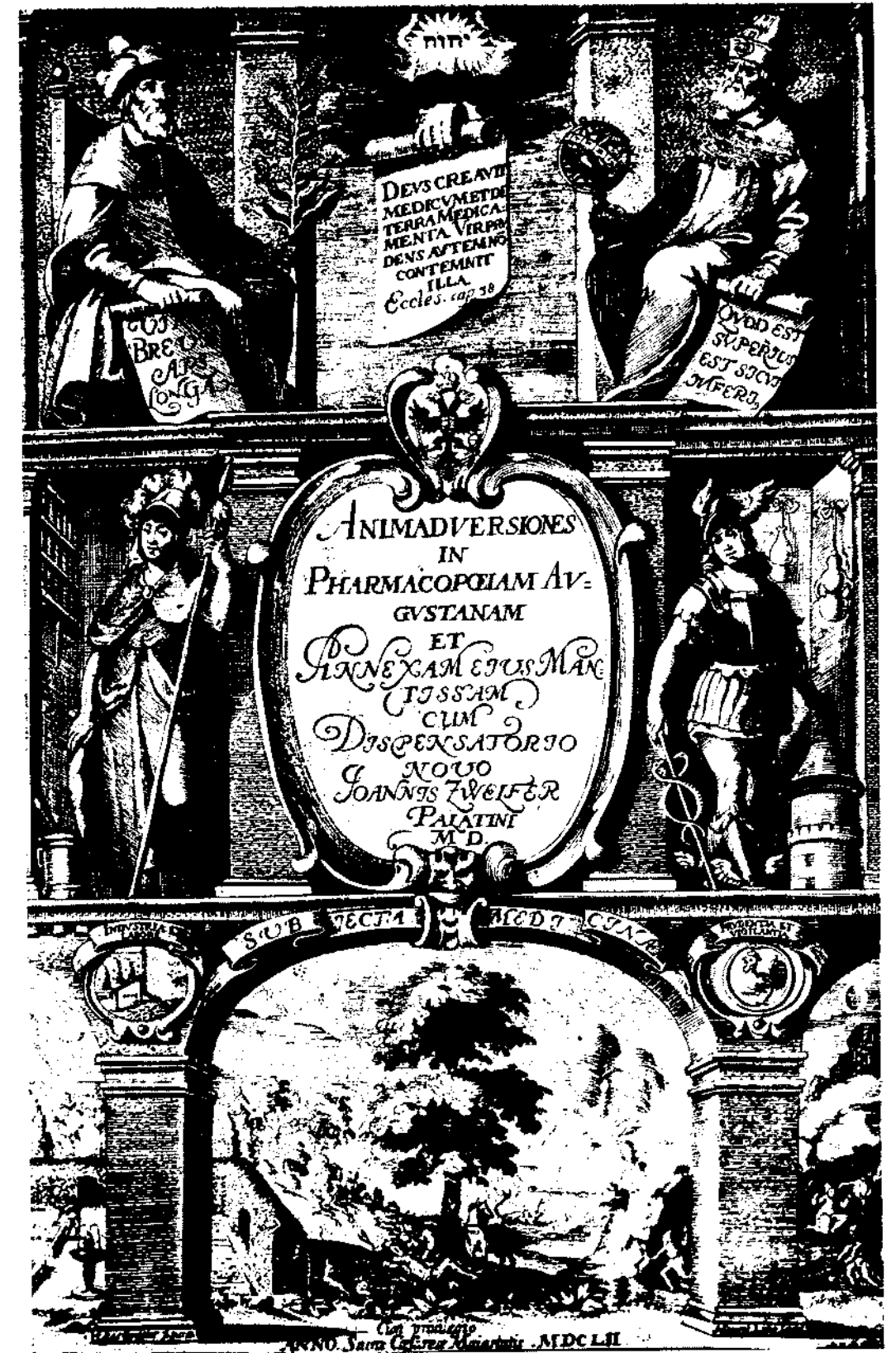
O päť rokov neskôr, keď Langov pobyt v Bratislave priniesol už isté výsledky v oblasti pôvodnej portrétnej tvorby a keď sa aklimatizoval natoľko, že začal sám komponovať na objednávku prvé ilustrácie, vzniká ilustračný sprievod *deviatich rytín* [kat. č. 57–65] k dielku Jána Sinapia Horčičku, rektora hlohovskej školy a farára v Skalici, vydanému r. 1658 v Trenčíne

s titulom *Parva schola in usum Discipulorum Lutheri praecipuorum*. Knižočka je latinská gramatická cvičebnica, napísaná na spôsob otázok a odpovedí, keď examinátor prednáša a žiak odpovedá memorovaním. Pred každou z ôsmich kapitol o jednotlivých gramatických tvaroch sa nachádza Langov emblémový obrázok, ktorý sa v jednoduchšom variante opakuje v kartušiach titulného listu. Pre Langa sú typické rozvilinové, reliéfnosti ornamentiky prízvukujúce kartušové rámce, ktoré poznáme v tomto období aj v náhrobníkovej kamennej plastike (napr. zjavná príbuznosť s ornamentikou náhrobných dosiek na evanjelickom cintoríne v Jure pri Bratislave). Emblémy poukazujú na vplyv okruhu grafika Matthaecusa Meriana, s jeho topografickými a biblickými ilustráciami sa iste stretol. Sklon k dekorativizmu bol zrejme Langovou silnejšou stránkou, ale na práce vyžadujúce väčší analytický prístup nestačil.

Reprodukčnú zručnosť uplatnil Lang v citlivom prerýti kreselných ilustrácií do zošitovej prílohy ku knihe ostrihomskeho arcibiskupa Jána Lippaia *Posoni kert*, ktorá v troch zväzkoch vyšla počas rokov 1664 až 1667 v Trnave a vo Viedni.²⁴ O zošite sa dozvedáme iba z opisu Mateja Bela — zachoval sa fragmentárne a obsahuje *venováciu stránku* [kat. č. 66], pohľad na *bratislavskú arcibiskupskú záhradu* z vtáčej perspektívy [kat. č. 67] a *dva listy s detailmi vedúť tejto záhrady* [kat. č. 68, 69]. Kresliarom predlôh k týmto medirytinám bol arcibiskupov synovec Juraj Lippay mladší, ktorý kresby venoval svojmu strýcovi, znalcovi záhradného urbanizmu.²⁵

Nevelké medirytinové *frontispicy* [kat. č. 70] do rozpravy Stephana Tarnóczyho *Philosophia quam autoritate*, ktorá vyšla r. 1665 v Košiciach, komponoval Lang sám. Postava mladého Františka Rákócziho s budzo-gaňom a levovou mŕtvolou v symbolickej architektonickej scenérii je vyrytá so zmyslom pre tvar a pre plastický výraz medirytinových možností. Toto dielko hodnotíme pre jeho obsahovú i formálnu vyrovnanosť ako kvalitnú ukážku dobovej knižnej grafiky.

V polovici sedemdesiatych rokov vznikol súbor 43 Langových medirytinových ilustrácií k latinsko-maďarskej knihe s titulným listom *De Sacris Stigmatibus Seraphici Patris S. Francisci* [kat. č. 73–116]. Signatúra na titulnej strane „Maurit. Lang sculpsit Posonii“ určuje i miesto tlače, ostatné listy sú nesignované, iba očíslované v pravom dolnom rohu obrazu a opatrené stránkovaním a vždy latinským dvojverším textu. Vzniká tu pochybnosť o autorstve nesignovaných listov a predpoklad dovozu zo zahraničia.²⁶ Napriek tomu,

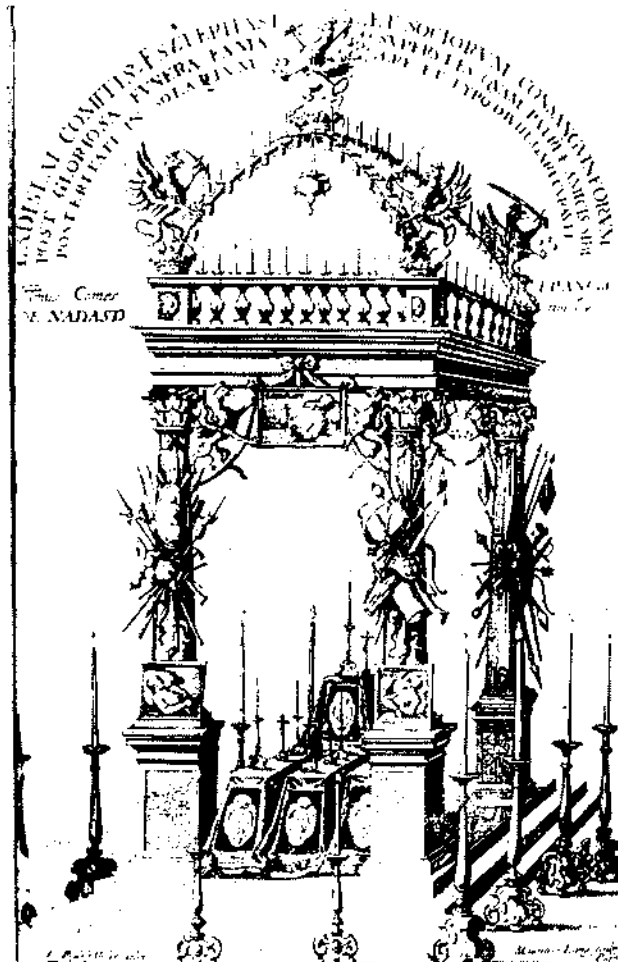


M. Lang: Titulný list diela *Animadversiones* od Joannisa Zwelfera, 1675, medirytina



M. Lang: Titulný list knihy L. Lisztého *Magyar Mars*, 1653, medirytina

že tieto kompozície patria k najpočetnejšej sérii, akú Lang vytvoril, a že všetky jeho dovtedajšie práce boli krátkodobejšie, možno mu ich pripísať na základe výtvarnej charakteristiky figurálnych typov, komponovania priestoru a predovšetkým grafického rukopisu medirytinovej techniky. Vznikli v období, keď Lang už splňal aj katolícke objednávky a mal možnosť sústredenejšie pracovať ako skúsený rytec a ilustrátor. Otázkou zostáva, kto bol kresliarom predlohy; ak usúdime, že Lang bol protestantom, nemohol by tak rýchlo i po konvertovaní spoznať a interpretovať ikonografu zo života sv. Františka, tohto populárneho katolíckeho svätca, stigmatizovaného ranami Kristovými. Kompozície sú lapidárne, obmedzujú sa zväčša na dve postavy, ktoré autor vkomponoval do striedanej architektúry interiérov svätyne alebo do krajinnárskeho priestoru s motívmi veduty, resp. prírodnej štafáže. Vzdialene pripomínajú vplyvy frankfurtskej ryteckej

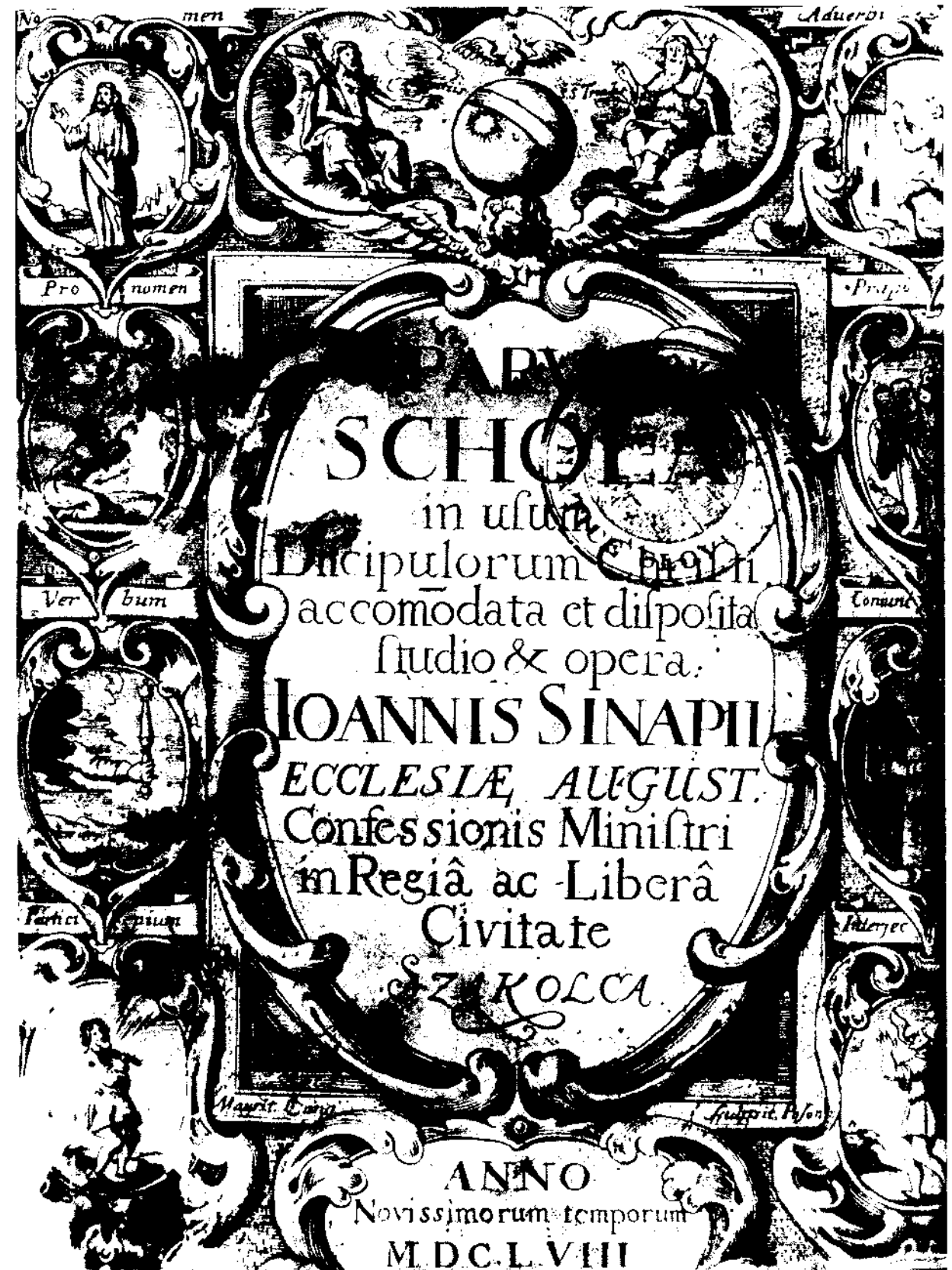


M. Lang: Castrum doloris Eszterházyovcov 1653, medirytina

rodiny Merianovcov. Je isté, že táto séria patrí medzi najpozoruhodnejšie, lebo sú to najucelenejšie a najkvalitnejšie práce M. Langa v druhej polovici jeho tvorby.

K zaujímavým dielam z tohto obdobia patrí Langovo jediné dosiaľ známe pôvodné *exlibris* cisárskeho radcu a poručíka Petra Carla Vinckhera von Erokheim [kat. č. 122], vyryté s tvaroslovnou suverénosťou a bravúrnou eleganciou. Ojedinelú vzácnosť tohto druhu v šesťdesiatych rokoch 17. stor. netreba azda priznávať.

V obnovennej evanjelickej tlačiarňi asi v rokoch 1681—1682 vyšiel Langom navrhnutý a vyrytý jednolist, ktorý použila evanjelická cirkev na *spisovanie údajov pre cirkevnú štatistiku* [kat. č. 117] za rok 1682, t. j. za prvý rok, keď po obnovení mohla už pôsobiť v Bratislave. Jednolist obsahuje nemeckú švabachom písanú modlitbu k Ježišovi-Spasiteľovi sveta, doplnenú kompozíciou o víťazstve Krista nad smrťou a zlom.



M. Lang: Titulný list k Sinapiovej knihe *Parva Schola*, 1658, medirytina



M. Lang: Frontispice rozpravy Stephana Tarnóczyho *Philosophia quam autoritate*, 1665, medirytina

Text je rámovaný do širokého ovocného a kvetinového ornamentu so štatistickými oválnymi kartuškami v dolnej časti. Popularizujúca, skoro ľudová interpretácia náboženskej myšlienky v prostom vyjadrení osvetľuje atmosféru evanjelického prostredia nemeckej menšiny v Bratislave a vrhá svetlo i na čítanie a náboženské presvedčenie Mauritza Langa. List treba považovať za jedinečnú ukážku tlačiva v druhej polovici 17. stor. u nás a za vzácný príklad užitej grafiky.

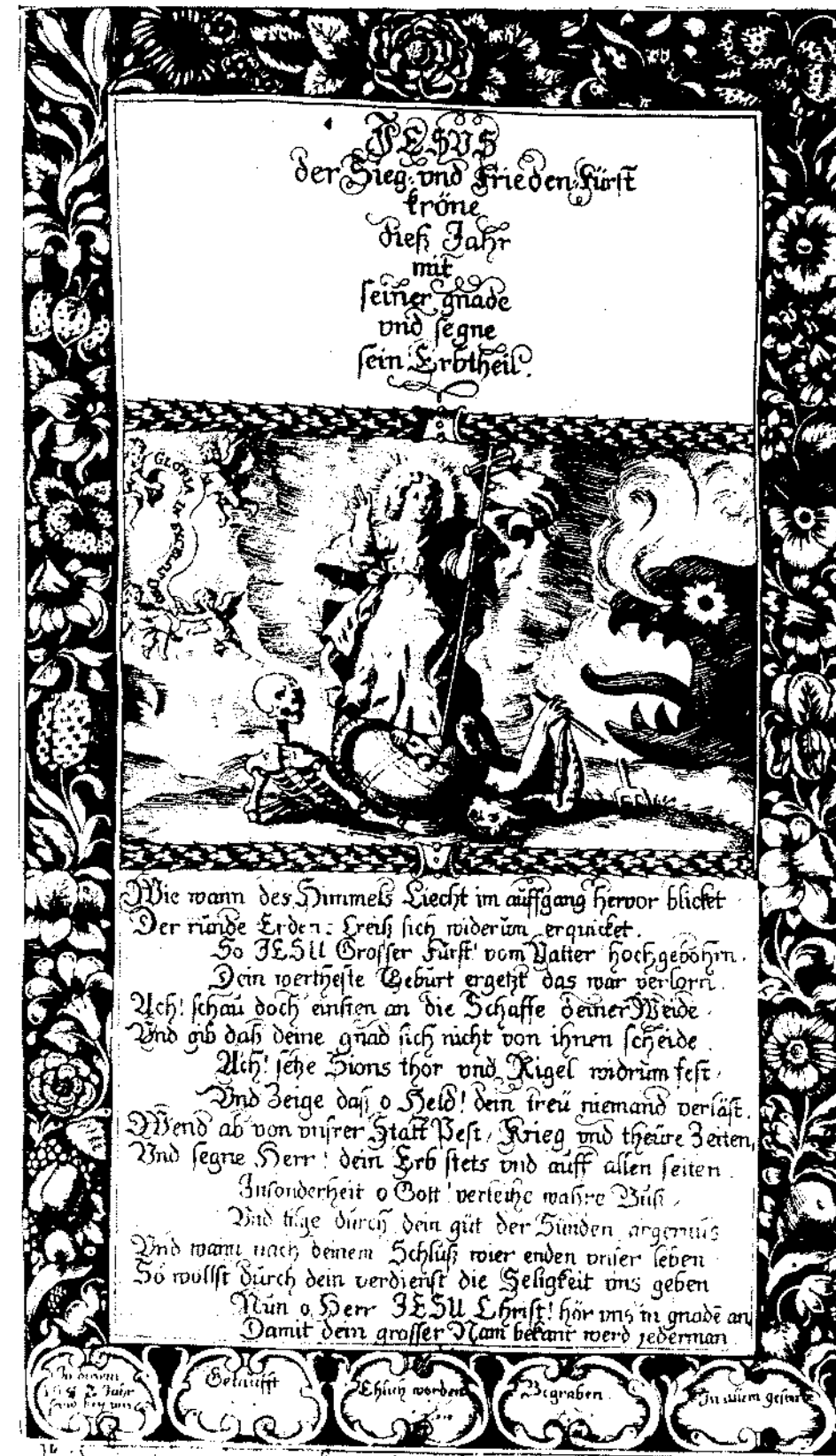
K najneskorším dielam Mauritza Langa patrí skupina ilustrácií do trnavskej omšovej knihy *Missale romanum*, vydané r. 1702 v akademickej jezuitskej tla-

čiarni v Trnave. Dve signované celostránky s výjavom *Poslednej večere* [kat. č. 118] a *Nanebezatia Panny Márie* [kat. č. 119] sú jeho kompozíciami. K nim možno pripísať ďalšie dve neznačené, ale štýlovo príbuzné medirytiny s výjavom *Ukrižovania* [kat. č. 72] a *Zmŕtvychvstania*. Jednoduchá kompozícia s naivne drobnopisnou detailnosťou je charakteristická pre toto neskoré obdobie. Tak ako pri portrétoch i tu uplatnil mriežkovnú šrafúru v modelácii figúr a paralelnú pri traktácii architektúry alebo pozadia priestoru. Lineárna kresba neovláda však voľnosť gest a prirodzenú mimiku, preto je výraz týchto ilustrácií křčovitý a málo dramatický. Ilustrácie vznikli po plodnom období portrétnej tvorby a v tesnej blízkosti iných dobrých grafikov, ako boli Gaspar Bouttats, Sebastian Jenet a Trnavčan Frank von Langgraffen, ktorí s Langom spoločne ilustrovali rozsiahly misál.

K neskorším Langovým prácam možno pripísať i nesignovaný portrét *Georga Fridricha Schmaderbacha* [kat. č. 121], evanjelického kazateľa v Modre. Štylisticky príbuzné a tematicky do Langovho záujmu zasahujúce je toto dielo pravdepodobne neskorým plodom zrelého umelca, ktorého posledné roky života a tvorby nie sú ešte prebádané.

Načrtnutý výtvarný profil grafika a ilustrátora Mauritza Langa chce sprostredkovať pohľad na jeho osobitý prínos do výtvarného diania Bratislavy v druhej polovici 17. stor. a zaradiť tohto rytca do kontextu grafického umenia na Slovensku. Patrí do okruhu umelcov, ktorí prišli z Nemecka, u nás sa aklimatizovali a pomáhali rozvíjať tvorbu v období rodiacej sa grafickej, vtedy už mediryteckej produkcie.

Portrétna tvorba Mauritza Langa i oblasť ilustračnej a príležitostnej grafiky záviseli zväčša od predlôh iných autorov. Samostatné diela, najmä podobizne bratislavských kazateľov, ukazujú väčšie osobné zaujatie a umelecké vzopätie, ktoré miestami naráža na úzkostlivý prednes bez hlbšej výtvarnej invencie. Najvýtvarnejšie sú grafické listy z oblasti dekoratívne ornamentálnej a emblémovej. Prínos Mauritza Langa tkvie predovšetkým v reprodukovani, a tým v sprostredkovaní mnohých kresliarov, ktorí ilustrovali nielen pre vydavateľstvá vo Viedni, ale aj pre Bratislavu a Trnavu. Štúdia nevyčerpáva celú Langovu tvorbu, lebo jeho činnosť v Augsburgu a vo Viedni nepoznáme; skúma umelcovo pôsobenie na našom území, kde jeho dielo dostalo špecifické zafarbenie a zaradilo sa tak do nášho výtvarného kontextu. Práca zostáva otvorená pre ďalší kompletizujúci výskum.



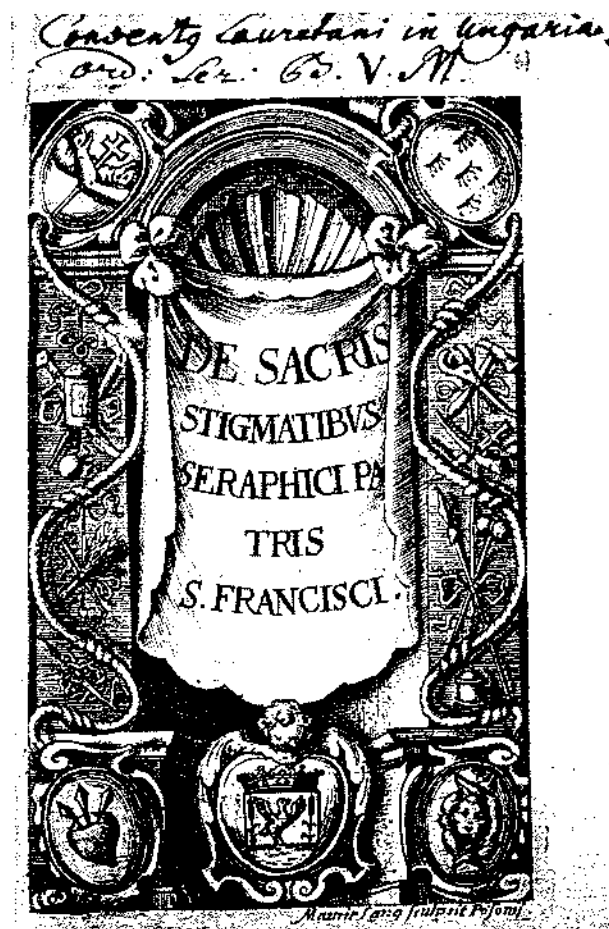
M. Lang: Blanketa na spísovanie údajov pre cirkevnú štatistiku za rok 1682 evanjelickej cirkvi v Bratislave, medirytina



M. Lang: Ilustrácia z trnavského misálu, medirytina, 1702



M. Lang: Ilustrácia z trnavského misálu, vydaného roku 1702



M. Lang: Titulný list z knihy *De Sacris Stigmatibus patris S. Francisci*, medirytina, pred 1678

6 DE STIGMATIBVS



*Dormit, et Excelsi dicit Francisus ab ore
Anna crucis rubila, Teq' Tuoq' uenit*

M. Lang: Ilustrácia z knihy *De Sacris Stigmatibus patris S. Francisci*, pred r. 1678

POZNÁMKY

- ¹ THIEME, U. — BECKER, F.: Allgemeines Lexikon der Bildenden Künstler. Leipzig 1933. Zv. 22, s. 321.
- ² Augsburger Barock, katalóg, 1968.
- ³ KRISTELLER, P.: Kupferstich und Holzschnitt in vier Jahrhunderten. Berlin, Verlag von Bruno Cassirer 1921, s. 448.
- ⁴ CENNERNÉ-WILHELMB, G.: Über die ungarischen Porträtfolgen von Elias Widemann. Acta Historiae Artium, tomus IV., fasc. 3—4. Budapest 1957.
- ⁵ PATAKY, D.: A magyar rézmetszés története. Budapest 1951, s. 168—169.
- ⁶ CENNERNÉ-WILHELMB, G., c. d.
- ⁷ CENNERNÉ-WILHELMB, G., c. d. Správa o Langovej ženbe vo Viedni je prevzatá z grafickej zbierky v Augsburgu a znie takto: „Heirat in Wien 19. II. 1664 (Sussana Stübnerin) Pfarrei St. Stephan, Wien.“ In: Schwieringer, Wiener Pfarrmatrizen.
- ⁸ Honosný frontispice albumu s alegorickou kompozíciou podľa predlohy Karola Škrétu, datovaný rokom 1649, heroizuje vojnové víťazstvá cisárskej strany.

- ⁹ Album je v konvolúte so sériou Widemannových portrétov „Illustrissimum Hungariae Heroum Icones. Viennae 1652,“ APPONYI HUNGARICA, Nr. 848, Budapest, RMK III. 1797.
- ¹⁰ THIEME, U. — BECKER, F., c. d.
- ¹¹ SCHMIDT, C. E.: Geschichte der evangelischen Kirchengemeinde A. B. zu Pozsony—Pressburg. Zv. 2. Pozsony 1906.
- ¹² Narodný r. 1616, študoval v Strasburgu, kde ho z univerzity pozvali do Bratislavy. Tu bol vysvätený za kňaza a žil tu do smrti r. 1652. (KLEIN, J. S.: Nachrichten von den Lebensumständen und Schriften Evangelischer Prediger in allen Gemeinden des Königreichs Ungarn. Zv. 1. Leipzig und Ofen 1789, s. 100.)
- ¹³ Narodil sa r. 1604 v Augsburgu. Roku 1635 prišiel s Josuom Wegelinom do Bratislavy, kde r. 1660 zomrel. (KLEIN, c. d., zv. 1, s. 362.)
- ¹⁴ Galéria mesta Bratislavy, inv. č. C 972.
- ¹⁵ Galéria mesta Bratislavy, inv. č. C 1136.
- ¹⁶ Teológ z Wittenbergu. Od r. 1953 bol rektorom gymnázia v Bratislave, r. 1654 bol vysvätený za farára. Roku 1968 odišiel

- do Levoče, kde r. 1660 zomrel. Jeho žena Dorota Sofia, Baldvinova dcéra, bola vynikajúcou harfeničkou, neskôr manželkou Johanna Serpilia, šopronského richtára. (SCHMIDT, C. E., c. d., s. 17).
- ¹⁷ Narodný r. 1619 v Sliezskom Striegau. Učil sa vo Wittenbergu, r. 1654 prišiel do Bratislavy, kde bol r. 1667 vymenovaný za seniora. Roku 1678 bol vyšetrovaný v súvislosti s Wesselényiho povstaním, potom bol štvrtý rok väznený. Roku 1672 odišiel do Vratislavi, neskôr bol prísediacim kňazom konzistória v Brzegu. Zomrel roku 1679. (KLEIN, c. d., zv. 1, s. 420—423).
- ¹⁸ Podľa bibliografických údajov dr. Jána Čaploviča, riaditeľa Lyceálnej knižnice v Bratislave.
- ¹⁹ CINCÍK, J.: Slovenské grafické umenie. Martin 1944, s. 32; POSPÍŠIL, J. — BÁLENT, B.: Exlibris na Slovensku. Martin 1948, s. 12—13.
- ²⁰ Narodil sa r. 1644 v Matejovciach ako syn literáta a kňaza. Roku 1668 bol vysvätený. Roku 1671 bol vyhnaný jezuitmi z Trnavy. Ostal v Modre a stal sa tam slovenským kazateľom, ale

- po roku musel odísť do vyhnanstva vo Vratislavi. Roku 1683 bol zas pozvaný do Modry za nemeckého kazateľa, no po necelom roku odišiel za otcom Štefanom do Neusaltzu v Sasku, kde zomrel. (KLEIN, c. d., s. 260—279).
- ²¹ Széchényi Könyvtár v Budapešti, Sz. III., 3787.
- ²² Ottův slovník naučný. Praha 1902, s. 720.
- ²³ HÉJJNÉ DÉTÁRI, A.: Augsburgi dísztal a vezekényi csata emlékére. (Iparművészeti Múzeum Évkönyve. 11. Budapest 1968, s. 36.). V Mestskom múzeu v Zlatých Moravciach sa nachádza olejomalba *Bitky pri Vozokanoch*, ktorá vznikla údajne podľa Langovej predlohy.
- ²⁴ RAPAICS, R.: Magyar kertek. A kertművészet Magyarországon. Budapest 1940, s. 83.
- ²⁵ Faksimile knihy vydalo Poľnohospodárske oddelenie Maďarskej akadémie vied (Magyar Tudományos Akadémia) v Budapešti.
- ²⁶ ČAPLOVIČ, J.: Bibliografia tlači vydaných na Slovensku do roku 1700. Martin 1972, s. 193.

Katalóg diel Mauritz Langa

PORTRÉTY

1. *DON IVAN DE AREYZAGA Y AVENDANO* L. B. S. C. Rq. M. COLONELLVS 1649. Eher Todt als über/wünder. M. Lang sculp. Medirytina. 142 × 111 146 × 117 266 × 170 In: Honori sacrum, Elias Widemann Datum Wienae 1649, s. 1. Ref.: Singer 3206
Drážďany, Kupferstichkabinet, B 1545,2
2. *TOBIAS a GIESENBRVG* DOMINVS in BORO S. C. R. M. EQVITVM COLONELLVS 1649. Je Toller gebrauen / Je besser Bier. Mauritius Lang sculpsit Medirytina. 142 × 114 146 × 117 266 × 170 In: Honori sacrum, Wienae 1649, s. 25 Ref.: Singer 32489
Drážďany, Kupferstichkabinet, B 1545,2
3. *IOHANN HENRICVS GARNIER* S. C. R. M. WQVIT. COLON. ac SER ARCH. LG. GEN. ADIVTANT A^o 1649. Per Angusta ad / Avgusta. Elias Widemann delineavit / Mauritius Lang sculpsit Medirytina. 142 × 111 146 × 117 266 × 170 In: Honori sacrum, Wienae 1649, s. 27 Ref.: Singer 30828.
Drážďany, Kupferstichkabinet, B 1545,2
4. *IOHANN FRANCISCVS a KAYSERSTEIN* S. C. R. M. p. t. REGIM PVCHAIM PEDEST, VICE COLONELLVS 1649. NON MIHI SED / CAESARI. Mauritius Lang sculpsit Medirytina. 142 × 111 146 × 117 266 × 170 In: Honori sacrum, Wienae 1649, s. 35 Ref.: Singer 47681
Drážďany, Kupferstichkabinet, B 1545,2
5. *IOHANN LVDOVICVS a LÖWENSTEIN* S. C. R. M. MEQVIT COLONELLVS EQVES TEVTONICI Ord. et p. t. COMEND. LABAC. 1649. Volenti nihil / difficile. Mauritius Lang sculpsit Medirytina. 142 × 111 146 × 117 266 × 170 In: Honori sacrum, Wienae 1649, s. 37 Ref.: Singer 55110
Drážďany, Kupferstichkabinet, B 1545,2
6. *THOMAS COMES DEL MAESTRO* MAG. DVC. HETR. GEN. VIGIL. PRAEF. EQVITq COLONELLVS A^o 1649. Adventes Devs IPSEI VVAT. Mauritius Lang sculpsit Medirytina. 142 × 111 146 × 117 266 × 170 In: Honori sacrum, Wienae 1646, s. 49 Ref.: Singer 58325
Drážďany, Kupferstichkabinet, B 1545,2
7. *LVDOVICVS DE MONTEVERGES* L. B. S. C. R. M. GEN. VIGIL. PRAEF. PED. COLON. ac. p. t. COMEND LIGNICensis A^o 1649. Nec taedia Cepti ulla mei / Capiant dum Spiritus / iste manebit. M. Lang fecit Medirytina. 142 × 111 146 × 117 266 × 170 In: Honori sacrum, Wienae 1649, s. 50 Ref.: Singer 65138
Drážďany, Kupferstichkabinet, B 1545,2
8. *ANTHONIVS MORTHALL* S. C. R. M. EQVITVM COLONELLVS A^o 1648. Nomine mortalis, sed / non mortale quod opto. M. Lang fec. Medirytina. 142 × 111 146 × 117 266 × 170 In: Honori sacrum, Wienae 1649, s. 54 Ref.: Singer 65723
Drážďany, Kupferstichkabinet, B 1545,2
9. *SFORZA PALLAVICINO, COMES DE STROPPA*, L. B. IN GIGNOD S. C. R. M. EQVIT COLONELLVS 1649. Tantum audeo, Quantu possum. Maurit Lang sculpsit Medirytina. 142 × 111 146 × 117 266 × 170 In: Honori sacrum, Wienae 1649, s. 58 Ref.: Singer 88255
Drážďany, Kupferstichkabinet, B 1545,2
10. *HELMVTH a PLESSEN*, S. C. R. M. EQVITVM COLONELLVS. Ehr oder Lodt Mauritius Lang sculp. Medirytina. 142 × 111 146 × 117 266 × 170 In: Honori sacrum, Wienae 1649, s. 63 Ref.: Singer 73023
Drážďany, Kupferstichkabinet, B 1545,2
11. *BARTHOLOMAEUS a STRASOLDO* SAC. CAES. REGIAE MAIEST. PEDITVM COLONELLVS 1647. HONOS ET ONVS. M. Lang sculp. Medirytina. 142 × 111 146 × 117 266 × 170 In: Honori sacrum, Wienae 1649, s. 75 Ref.: Singer 88042
Drážďany, Kupferstichkabinet, B 1545,2
12. *CHRISTIANVS SIGISMVNDVS a SEIDEWITZ* S. C. R. M. ac. SER. ELEC. SAX. EQVIT COLONELLVS 1649. VERITAS ODIVM PARIT. Mauritius Lang sculp. Medirytina. 142 × 111 146 × 117 266 × 170 In: Honori sacrum, Wienae 1649, s. 84 Ref.: Singer 84196
Drážďany, Kupferstichkabinet, B 1545,2
13. *VEHLRODT LAMBERT* S. C. R. M. GEN. COLONELLVS A^o 1649 M. Lang sc. Widemann fecit Medirytina. 142 × 111 146 × 117 266 × 170 In: Honori sacrum, Wienae 1649, s. 90 Ref.: Singer 92560
Drážďany, Kupferstichkabinet, B 1545,2
14. *ANTONIUS L. B. a WARLVSEL* S. C. R. M. EQVITVM COLONELLVS Anno 1649. INTREPIDE ET FIDELITER. M. Lang sculp. Medirytina. 142 × 111 146 × 117 266 × 170 In: Honori sacrum, Wienae 1649, s. 95 Ref.: Singer 94902
Drážďany, Kupferstichkabinet, B 1545,2
15. *LA GARDIE, MAGNVS GABRIEL* [gróf, švédsky kancelár, vyslanec v Münsteri, obranca Rigy 1622—1686] Mauritz Lang-(?) Medirytina. Ref.: Singer 50845
Drážďany, Kupferstichkabinet, A 206,2
16. *TEUFEL VON GVNDENSDORF, OTTO CHRISTOPHER* [radca, 1624—1690] J. C. Böcklin — M. Lang Medirytina. Ref.: Singer 8978
Drážďany, Kupferstichkabinet, Sax 14
17. *JURIJ DOLGORUKIJ* [bojar za cára Alexeja, zomrel r. 1680] Medirytina. Ref.: Thieme — Becker XXII, 321
18. *PALLAVICINI SFORZA* (Graf Stroppa) [jazdecký dôstojník, 1649] Widemann — Lang. sc. Medirytina. Ref.: Singer 69961
rukopisný katalóg
19. *GIRON FRANCESCO VILLA MARCHESE* Ca-/VALIER DELL'ORDINE DELLA ANNUNCIATA / GENERALE DELL'ARMI DI SAVOLA. ANNO 1658. Maurit. Lang sc. Medirytina. 185 × 150 240 × 160 326 × 220 In: Gualdo Galeazzo Priorato, Historia di Leopoldo Cesare, Vienna 1670, 1. zv., 3. kniha, za s. 272 Praha, Univerzitná knižnica, 22 B 51
20. *ADIL GHIRAY* Gran Cano de Tartari Precopensi, Crimensi... Maurit. Lang sculpsit Wienae Medirytina. In: Gualdo Galeazzo Priorato, Historia di Leopoldo Cesare, Vienna 1670 (?) Ref.: Singer 305
Krakov, Zbiory Czartoryszkich, 5867/17
21. *IANSIO RADŽIWIŁ DVCA DI BIRZA, E / DVBING* PRINCIPE DEL SACRO ROMANO IMPERIO / CAPITAN GENERALE DELL'ESTERCITO DEL / GRAN DVCATO DI LITVANIA etc. Maurit Lang sculp. Medirytina. 188 × 152 243 × 159 254 × 172 In: Gualdo Galeazzo Priorato; Historia di Leopoldo Cesare, Vienna 1670, 1. zv., 4. kniha, za s. 406
Krakov, Zbiory Czartoryszkich, R 1355
22. *GIACOMO DVCA DI CVRLANDIA, LIVONIA, SEMI-GALIA* etc. Maurit Lang sculp. Medirytina. 185 × 150 240 × 157 327 × 225 In: Gualdo Galeazzo Priorato, Historia di Leopoldo Cesare, Vienna 1670, 1. zv., 4. kniha, za s. 434
Krakov, Zbiory Czartoryszkich, 4 41536
23. *ALESSIO COVANSKI* GENERALE DE MOS-/COVITI. Maurit Lang sculp. Medirytina. 177 × 147 227 × 152 322 × 205 In: Gualdo Galeazzo Priorato; Historia di Leopoldo Cesare, Vienna 1670, 2. zv., 2. kniha, za s. 154 Ref.: Singer 5971
Krakov, Zbiory Czartoryszkich, 5843/45
24. *ODVARDO MONTAGV CONTE DI SANDWICH / AMMIRAGLIO DELLA FLOTTA INGLESE.* Maurit Lang sculp. Medirytina. 185 × 146 232 × 152 335 × 220 In: Gualdo Galeazzo Priorato, Historia di Leopoldo Cesare, Vienna 1670, 2. zv., 2. kniha, za s. 196
Krakov, Zbiory Czartoryszkich, 5597/152
25. *CARLO CASPARO ARCIESCOVODI TREVERI* ELETTORE DEL S. R. IMPERIO A^o 1659. 1618—1676 Maurit Lang sculp. Medirytina. 199 × 155 237 × 156 330 × 220 In: Gualdo Galeazzo Priorato, Historia di Leopoldo Cesare, Vienna 1670 (?) Ref.: Singer 64715
Krakov, Zbiory Czartoryszkich, 4611/327
26. *MOHAMMED (MAHOMET, MEHEMED) IV. (AH-MED)* [23. turecký sultán, žil 1638—1692, vládol v rokoch 1648—1687] Medirytina. Ref.: Singer 64715
Drážďany, Kupferstichkabinet, A 206,2
27. *ACHMED GRAN SIGNOR DE TURCHI.* 1666 J. Toorenvliet delin. Maurit Lang sculp. Medirytina. In: Gualdo Galeazzo Priorato, Historia di Leopoldo Cesare, Vienna 1676 (?), 3. zv. Brno, Univerzitná knižnica, St₄ — 381528
28. *GIROLAMO CARDINALE COLONNA* A^o 1666 Maurit Lang Sculp. Medirytina. 177 × 147 227 × 152 322 × 205 In: Gualdo Galeazzo Priorato, Historia di Leopoldo Cesare, Vienna 1676, 3. zv., 1. kniha, za s. 12 Praha, Univerzitná knižnica 22 B 51
29. *IOACHIM GERLACH* [zlatotepec] Medirytina. Ref.: Thieme — Becker XXII, 321
30. *JACOB KETTLER* [vojvod] Medirytina. Ref.: Thieme — Becker XXII, 321
31. *MANAGETTA ?* Medirytina. Ref.: Thieme — Becker XXII, 321
32. *PHILIPP WILHELM VON DER PFALZ* [kurfirst] Medirytina. Ref.: Thieme — Becker XXII, 321
33. *JACOB VAN WEASSENAER* [barón] Medirytina. Ref.: Thieme — Becker XXII, 321
34. *ZWELSER ?* Medirytina. Ref.: Thieme — Becker XXII, 321
35. *ÄRZTE DEMUTH ?* Medirytina. Ref.: Thieme — Becker XXII, 321

36. **BERTALI (BERTOLDI) ANTONIO** [kapelník a skladateľ 1605—1679]
Medirytina.
Ref.: Singer 7045
Viedeň, Österreichische Nationalbibliothek, 131
37. **HUGO DE LYONNE, MARCHESE DI FRESNES, SIGNOR DI BERNY, COMMENDATORE DE GLI / ORDINI DEL RE E SVO CONSIGLIERE, SECRETARIO, / E MINISTRO DI STATO.**
Mauritz Lang.
Medirytina. 247 × 163
Bratislava, Slovenská národná galéria, G-2275
38. **M. JOHANN BERNHARD KELLER**, Evangelischer Prediger in der königl. freyen Hauptstadt Pressburg. A^o 1652 seines Alters 36.
M. Lang f.
Medirytina.
Ref.: Klein I., 100
Viedeň, Österreichische Nationalbibliothek
39. **M. BARTHOLOMAEUS ECKHART**, evangelický kňaz v Bratislave 1616—1632. Zomrel r. 1654.
Medirytina.
M. Küssel — Mauritz Lang
Ref.: Klein I., 54; Thieme — Becker XXII, 321
40. **JOHANNES GEORGIUS HAEUCHELEIN**, Evangelischer Prediger in der Königl. Hauptstadt Pressburg . . . etc.
Obiit A^o 1654. 3. Oct.
Maurit Lang sculpsit
Medirytina. 140 × 102
Ref.: Klein I., 117
Bratislava, Lyceálna knižnica
41. Si Deus Pro Nobis. Illmus et Revmus. Dominus D. **GEORGIUS SZÉCHENY** Archiep. Colocensis . . . etc.
Maurit Lang sculpsit
Medirytina.
Ref.: Pataky, 169
42. **BOHEM (BOHEMUS, BOEHM) Christopher** A^o 1656 [teológ vo Wittenbergu, rektor gymnázia v Bratislave, neskôr farár v Levoči]
Medirytina.
Ref.: Singer II. 8459; Klein I., 14
43. **DAVID TITIUS** Evangelischer Prediger in der königl. freyen Hauptstadt Pressburg seines Alters 36. Jahr. A^o 1656
Der herr ist mein liecht (und mein heil.) Pf. 27.
Es geh wies wohl, herr Jesu Christ / dennoch du unser Zuflucht bilt.
Melchior Küssel — Mauritz Lang
Medirytina. 90 × 64 96 × 66
Ref.: Klein I., 420—423
Bratislava, Mestská galéria, C-957
44. **CHRISTOPHORVS SCHEDIVS CELLENSIS SAXO. LIB: REGIAE CIVITATIS MODORENSIS ECCLESIASTES.** AEtat. 37. A^o 1657.
Sic habet ille genas sic SCHEDIVS emicat Ore, / MODORA quo gaudet Flamme culta Sacro: / Diuitias animi, fortunas et bona Suma / In CHRISTI gaudet NOMINE FERRE BIAS. / Honoris ergo f. / Jo. Rehlinus A. A. LL. et Phil. Mag.
Maurit. Lang ad vivum delin. / et sculpsit
Medirytina. 185 × 118 187 × 120 236 × 200
Budapešť, Magyar Nemzeti Múzeum — Képcsarnok, 58.2365
45. **M. Daniel Schmidt**. Augustanus Euangelischer Prediger in der Königl. freien hauptstadt Pressburg AEtatis suae 55. Herr höre meine stimm / wan ich ruffe. / Sey mir gnädig und erhöre mich. / Psalm. 27. (1659)
Melchior Küssel — Mauritz Lang
Medirytina. 87 × 62 90 × 63
Ref.: Klein I., 362.
Bratislava, Mestská galéria, C-913
46. **M. MATHAEUS ZIMMERMANN** [evanjelický kňaz činný do r. 1659 v Prešove. Narodil sa r. 1625 v Prešove. Po štúdiách v Lipsku, rektorom v Levoči, superintendentom v Bardejove, Meissene a Lipsku.]
Medirytina.
Ref.: Klein I., 504—509.
47. **MATTHIAS LANGIVS, SEMPRONIO HVNGARVS, ECCLESIASTES PATRIAE GERMANICVS** Nat. A^o. P. 1624. Cal. Febr. Sculpt A^o AEt. 37. Ministerii. 13.
Quae Te complexa est, tam diues Gratia, LANGI, / Hungariae, aut nobis, seruet alatq̄ DIU! / Hoc PAULUS Tibi ROBERUS, super aethera notus / Leucoridos DOCTOR, scripsit; idem repeto: / Gratia Leucoridas inter complexa Docentem / Te quôq̄ Sempronio seruet alatq̄ DIU! / M. Christianus Seelman Cob. Fr. / Gymn. Sempron. Euang. Rector.
Sculpsit Mauritius Lang / ad p. Joh. Kohl. Bibliop.
Medirytina a lept. 184 × 113 186 × 115
Budapešť, Magyar Nemzeti Múzeum, Képcsarnok, 69/1914
48. **GEORGIUS SZÉLEPCHENY ARCHPP. STRIGON. PRIMAS HVNG. S. SED APLIC. LEGAT NAT. SVM. SECR. CANCEL. S. C. Mts I CONSIL P. HVNG. LOCVMTE.**
In quo me propria signatu videris arte / Ex libris illum noueris esse meis.
Maurit Lang f. replika Szelepcsényiho autoportrétu z r. 1667
Medirytina.
Ref.: Condenhove-Breuner Grófnő, Zseliz; Czakó, E.: Ex libris kiallitása, Budapest 1903; Bálent, B.: Exlibris na Slovensku, Martin 1948, s. 13
49. Bildnis des Edlen Vesten und Wohlweisen Herrn **Tobiae Planckenaue**r, gewesten Richter Bürgermeister und der Euangelischen Kirchen und Schulen Inspectoris, in der Königlichen Freystadt Pressburg. / AEtatis suae 47. / Obiit 24 Junij / 1671 / Neid, Miss_unst schweige still; Er war ein solcher Mann / der hier gebildet steht; dess man wohl gdencken tan in ehren schlecht und recht, in seinem thun und lassen / Zog also auch mit Lob und Ehr die Todesstrassen.
Maurit Lang sculpsit
Medirytina. 190 × 115
Bratislava, Mestská galéria, C-1345
50. EFFIGIES REV. et CLARIS: VIRI Dni **Joannes PLANCKHENAVERI** POSON. HUNG. ECCL., EVANG. KEÖPCHIN. PASTOR AULICI et VENER. CONTVBERNIJ POSON. NOTARIJ. AEtat 45. Ministerij 18. A^o 1672 / IEHOVA PROTECTOR / Cognomen, Insignia, et Spartam / Viri Reuerendi, Nobiliss et Doctissimi / Domini Johannis Planckhenauerij, Posonien-sis, / in Illustri Aulá Listiana Keöpchiniensi : Pastoris Orthodoxi, / EPIGRAMM. Joh. Buringeri G. P. R. /

- Cursor Equus folium gerit arboris ore; docetq, Virtutis studiumprospera fata dare. / Munitur plancis hortus custodia Coeli, / Castris . . . ? fl-gelicis, protegit alma pios. / Huc age pastor oues, ubi candida lilia florent / frique illis CHRIS-TUS nobilis illa posa.
Maurit Lang sculpsit
Medirytina a lept. 205 × 150 190 × 120
Bratislava, Mestská galéria, C-1139
51. Der Wohlgebohrne Herr, Herr / **Johann Walther** Röm. Kay. Maytt. / Obrister über ein Regiment Kürasierer. / Aetatis. 76.
Maurit Lang sculp: 1672
Medirytina.
In: N. I. Miles Deo et Caesari . . ., Pressburg 1672.

ILUSTRÁCIE A UŽITÁ GRAFIKA

53. **ANIMADVERSIONES / IN PHARMACOPOEIAM AV-/GVSTANAM / ET / ANNEXAM EIUS MAN-/TISSAM / CUM / DISPENSATORIO / NOVO / JOANNIS ZWEL-FER PALATINI / M D.**
hore: DEVS CREAVIT / MEDICVM ET DE / TERRA MEDICA-/MENTA VIR PRV-/DENS AVTEMNO / CONTEMNIT / ILLA. /Eccles. cap. 38 / VITA / BREVIS / ARS / LONGA QVOD EST / SVPERIUS / EST SICVT / INFERI. / SUBJECTA MEDICINA / Industria labore / Prudentia et vigilantia. Elias Gedeler figuravit Maurit Lang sculp. Cum privilegio / ANNO. Sacrae Maiestatis. MDCLII.
Medirytina. 300 × 190 310 × 196
In: Joannis Zwelfer: Animadversiones in Pharmacopoeiam... Nürnberg 1675, frontispice
Bratislava, Mestská galéria, C-1662
54. **Magyar / Mars / AVAGY / Mohách mezején / történt veszedelemnek / emlékezet.**
M. Lang sc. Pozsony
Medirytina (?)
In: Listi, L.: Magyar Márs . . ., Bécs 1653, titulný list.
Ref.: Pataky 168, č. 1; R. M. K. I. 869
55. **Castrum Doloris Tyrnaviae**, erectum in Templo Soc. Jesu die 26. Nov. 1652.
LADISLAI COMITIS ESZTERHASI ET SOCIORVM CONSANGVINEORVM / POST GLORIOSA FVNERA FAMA SVPERSTES QVAM PATRIAE AMICIS SIBI / POSTERITATI IN SOLATIVM AERE ET TYPO DIVVLGARI CVRAVIT. / Illimus Comes / DE NADASD FRANCIS / Am. Er. Joh. Rudolf Miller delin. Mauritius Lang Sculpsit / Posony
Medirytina. 300 × 195
In: Hoffmann Pál: A Tekintetes es Nagysagos Hoffmany Pál, Péczy Püspök, Esztergomi Canonok, és Esztergami Uruk ö Nagysága. Bécs 1653 (priloha)
Ref.: Pataky 168, č. 2; R.M.K. I. 868
Radvaň, Knižnica Radvanských
56. **VERA DELINEATIO POMPAE FVNEBRIS** / III^{mi} Com.

- Ref.: Szabó RMK II. 1314; Klein I. 124
Viedeň, Österreichische Nationalbibliothek
52. **Stephanus Pilarik** Evangelischer Prediger in der königlichen Frey Stadt Modor in Nieder Ungarn. AEtat 50 Min. 22.
Der Treue Lohn des Lebens Kron.
So strahlt Herr Pilarik den Tyrnau erstlich Kate / Dahin Ihn Gottes Gütt als einen Lehrer sandte. / Zu weyden Christi Schaff den Iordans Mühlvereht / Ia den Zum andern mahl schon Modor lehrend hört.
Honoris et amoris ergo f. / I. G. S. P. M. p. t. R.
Maurit. Lang delin. I. Tschernina sculp.
Medirytina a mezzotinta. 160 × 80
Ref.: Klein 279; Sz. III. 3787
Bratislava, Mestská galéria, C-1096

- LADISLAI ESZTERHAZI ac Sociorum Cognatorum / habitae Tyrnavae in Vngaria 1652 26. Nouembris. — po stranách titulu latinská legenda.
Joh. Rudolf Miller delin. Mauritius Lang sculpsit Posony Medirytina.
In: Hoffmann Pál: A Tekintetes . . . Bécs 1653 (priloha)
Ref.: Pataky 168, č. 3; R.M.K. I. 868
Radvaň, Knižnica Radvanských
57. **PARVA / SCHOLA / in usum / Discipulorum Christi / accomodata et opera. / IOANNIS SINAPII ECCLESIAE AUGUST. / Confessionis Ministri in Regia ac Libera / Civitate / SZAKOLCA / ANNO / Novissimorum temporum / M. DC. L. VIII.**
Maurit Lang Sculpsit Poson
Medirytina. 170 × 127 175 × 130
In: Sinapius, J.: Parva schola, Trenčín 1658, titulný list
Ref.: Pataky 169, č. 5
Martin, Matica slovenská, SD 2399/7
58. **I. NOMEN / quod est Jesus CHRISTUS . . .**
Medirytina. 62 × 115 66 × 120 175 × 130
In: Sinapius, J.: Parva schola, Trencsin 1658, s. A
Martin, Matica slovenská, SD 2399/7
59. **II. PRONOMEN / est CHRISTIANUS . . .**
Medirytina. 62 × 115 66 × 120 175 × 130
In: Sinapius, J.: Parva schola, Trencsin 1658, s. A2
Martin, Matica slovenská, SD 2399/7
60. **III. VERBUM / est MANDATUM DIVINUM . . .**
Medirytina. 62 × 115 66 × 120 175 × 130
In: Sinapius, J.: Parva schola, Trencsin 1658, s. A3
Martin, Matica slovenská, SD 2399/7
61. **IV. PARTICIPIUM / est DESIDERIVM CORDIS . . .**
Medirytina. 62 × 115 66 × 120 175 × 130
In: Sinapius, J.: Parva schola, Trencsin 1658, s. A4
Martin, Matica slovenská, SD 2399/7
62. **V. ADVERBIUM / est modus orandi . . .**
Medirytina. 62 × 115 66 × 120 175 × 130
In: Sinapius, J.: Parva schola, Trencsin 1658, s. B
Martin, Matica slovenská, SD 2399/7

63. VI. PRAEPOSITIO | sunt SCRIPTURAE . . .
Medirytina. 62 × 115 66 × 120 175 × 130
In: Sinapius, J.: Parva schola, Trencsin 1658, s. B2
Martin, Matica slovenská, SD 2399/7
64. VII. CONIUNCTIO | est fides Deum . . .
Medirytina. 62 × 115 66 × 120 175 × 130
In: Sinapius, J.: Parva schola, Trencsin 1658, s. B3
Martin, Matica slovenská, SD 2399/7
65. VIII. INTERIECTIO | sunt PIA SUSPIRIA.
Medirytina. 62 × 115 66 × 120 175 × 130
In: Sinapius, J.: Parva schola, Trencsin 1658, s. B4
Martin, Matica slovenská, SD 2399/7
66. ILL^{mo} REVERENDISSIMO PRINCIPI D^{no} D: | GEOR-
GIO LIPPAY de ZOMBOR | Archiepiscopo Strigoniensi etc.
Patruo suo graissimo | in debita obseruantia monumentum,
hortenses, eiusdem | uicinales labores aeri incisos demissime
dedicauit | GEORGIUS LIPPAY L. B. de ZOMBOR |
MDCLXIII Nepos Obseq^{mus} Haec Dominus Deus : Tu
signaculum similitudinis plenus sapientia | . . . us decore
in deliij paradisi. Dei fuisti. Ezech. 28
Mauritius Lang sculpsit (podľa Juraja Lippaia)
Medirytina. 109 × 160
In: Lippai, J.: Pisoni kert, Nagyszombat 1664, titulný list,
zošitovej prílohy
Budapešť, Magyar Tudományos Akadémia
67. FACIES TOTIUS HORTI.
A. Palatinum. B. Sacellum. C. Superior et D. Inferior galle-
ria. E. Piscina. F. Labyrinthus. G. Grotta. H. Fontanae duae.
Solaria artificiosa duo | K. Fontanae duae in Nizir. L. Hortus
Italicus. M. Eremitorium. N. Parnassus. O. Domus pro
guardia corporis. P. Perspectiua. Q. Pomaria. R. Ambitus
diuersi.
Medirytina. 109 × 160
In: Lippai, J.: Pisoni kert, Nagyszombat 1664, príloha
Budapešť, Magyar Tudományos Akadémia
68. Fontana triplici aquarum receptaculo, in eius summitati quidam
Syringa aquam | copiose ad 24 pedes eiaculando Iride-m
naturalem repraesentat.
Medirytina. 109 × 160
In: Lippai, J.: Pisoni kert, Nagyszombat 1664, príloha
Budapešť, Magyar Tudományos Akadémia
69. Fontana altera triplici aquare lapsu et receptaculo, in summi-
tate Tobiam sustinet, cuius piscia | aquam copiosam euomit
atq. Iridem format.
Medirytina. 109 × 160 140 × 230
In: Lippai, J.: Pisoni kert, Nagyszombat 1664, príloha
Ref.: Rapaics, R.: Magyar kertek, Budapest 1940, s. 49;
Cincik, J.: Slovenské grafické umenie, Martin 1944, s. 47
Budapešť, Magyar Tudományos Akadémia
(Bratislava, Slovenské národné múzeum, 24 580 — faksimile)
70. CONCLVSIONES PHILOSOPHICAE | A. R. P. STEPHANO
TARNOCZY SOC. IESV A. A. LL. et PHIL. DOCTORE
PROPOSTO | Defendente | NOB et ERVD. D. GEORGIO
POTHORANSKY ex | Convic. Phil. Baccalaureo. 1665. |
CEU PRINCIPI FRANCISCO RAKOCZI | Fortes/
Creantur | Fortib | Nec inbellon/generant A/quale colum-
/bam | Erit cognita monstrib | non angeli ludes.
Maurit Lang sculpsit
Medirytina. 115 × 66 118 × 70 124 × 76
In: Tarnóczy, S.: Philosophia quam Autoritate . . . Cassoviae
1665, frontispice
Ref.: Pataky 169, č. 6
Bratislava, Matica slovenská, B 6588
71. Manuale Sodalitatis beatæ Virginis Visitantis.
Maurit Lang sc. Viennae
Medirytina.
In: Chiaky, L.: Manuale Visitantis, Tyrnaviac 1668, titulný
list
Ref.: Pataky 169, č. 8
Kežmarok, Lyceálna knižnica, Rar. III. 88
72. Jézus mennyebemenetele.
M. Lang F.
Medirytina. 250 × 167
Ref.: Cennerné-Wilhelmb, G. — Rózsa, Gy.: A magyar
történelmi képcsarnok részlemezgyűjteménye, Folia archæ-
ologica XI., (1959), Budapest, s. 197—205
Budapešť, Magyar Nemzeti Múzeum, Képcsarnok, Lt. sz.
58.409
73. DE SACRIS | STIGMATIBVS | SERAPHICI PA-|TRIS | S.
FRANCISCI.
Maurit Lang sculpsit Posonij.
Medirytina.
In: De Sacris Stigmatibus . . . S. Francisci, Bratislava, pred
1678, titulný list
Budapešť, Egyetemi Könyvtár, RMK II. 477
74. Dormit et Excelsi discit Franciscus ab ore | Arma crucis rutilae,
Teq. Tuosq. manent. — 1
Medirytina.
In: De Sacris Stigmatibus . . . Bratislava, pred 1678, s. 6
Budapešť, Egyetemi Könyvtár, RMK II. 477
75. Audit affixo Christo, te uincere si vis. |
Fellea semper erunt mellea quae fuerant. — 2
Medirytina.
In: De Sacris Stigmatibus . . . Bratislava, pred 1678, s. 10
Budapešť, Egyetemi Könyvtár, RMK II. 477
76. Cernis ut Affixo fixis iungatur ocellis. |
Franciscus passi iunxit — 3
Medirytina.
In: De Sacris Stigmatibus . . . Bratislava, pred 1678, s. 14
Budapešť, Egyetemi Könyvtár, RMK II. 477
77. Fixus amore cruci, Fixi percepit ab ore; |
En mea templa ruunt; Tu reparator eris — 4
Medirytina.
In: De Sacris Stigmatibus . . . Bratislava, pred 1678, s. 18
Budapešť, Egyetemi Könyvtár, RMK II. 477
78. Cingitur Vrbs monstro; sed patris ab ore refulget |
Aurea crux, tangens astra, Dracoq. fugit. — 5
Medirytina.
In: De Sacris Stigmatibus . . . Bratislava, pred 1678, s. 22
Budapešť, Egyetemi Könyvtár, RMK II. 477
79. Dum Crucis extallat signum, micat inscius ense |
Franciscus bino, Ceu Crucis effigie. — 6
Medirytina.
In: De Sacris Stigmatibus . . . Bratislava, pred 1678, s. 26
Budapešť, Egyetemi Könyvtár, RMK II. 477
80. Fortunata Pater foelici tramite pergis.
Qui cruce tam rutila stasq. measq. Duce. — 7
Medirytina.
In: De Sacris Stigmatibus . . . Bratislava, pred 1678, s. 30
Budapešť, Egyetemi Könyvtár, RMK II. 477
81. Tau, Francisce, tua radians, quo fronte coruscas. |
Signiferum Christi te notat esse Crucis. — 8
Medirytina.
In: De Sacris Stigmatibus . . . Bratislava, pred 1678, s. 34
Budapešť, Egyetemi Könyvtár, RMK II. 477
82. Dum Crucis effertur Titulus crucifixus in alto |
Consignans Socios cernitur ipse pater. — 9
Medirytina.
In: De Sacris Stigmatibus . . . Bratislava, pred 1678, s. 38
Budapešť, Egyetemi Könyvtár, RMK II. 477
83. Franciscus nec dum natus, nec uisus ab ullo; |
Iamq. Ioachime stigmatate notus erat. — 10
Medirytina.
In: De Sacris Stigmatibus . . . Bratislava, pred 1678, s. 42
Budapešť, Egyetemi Könyvtár, RMK II. 477
84. Primus ait Francisce feres sacra stigmata, et alter |
Et tu martyr eris, tertius inquit Amen. — 11
Medirytina.
In: De Sacris Stigmatibus . . . Bratislava, pred 1678, s. 46
Budapešť, Egyetemi Könyvtár, RMK II. 477
85. Stigmata vaticinaus franciscus sacra leoni |
Mox cernes inquit, mira patrare Deum. — 12
Medirytina.
In: De Sacris Stigmatibus . . . Bratislava, pred 1678, s. 50
Budapešť, Egyetemi Könyvtár, RMK II. 477
86. Tu liber explicitur, ter passio sacra resultat, |
quae fore Francisco stigmata sacra notant. — 13
Medirytina.
In: De Sacris Stigmatibus . . . Bratislava, pred 1678, s. 54
Budapešť, Egyetemi Könyvtár, RMK II. 477
87. Confixus Christo Franciscus, amore ligescens. |
Mox, miro, recipit stigmata sacra, modo. — 14
Medirytina.
In: De Sacris Stigmatibus . . . Bratislava, pred 1678, s. 58
Budapešť, Egyetemi Könyvtár, RMK II. 477
88. Qui Francisce tuo negat esse in corpore Plagas. |
Quaeritet á socijs; moxq, fidem facierit. — 15
Medirytina.
In: De Sacris Stigmatibus . . . Bratislava, pred 1678, s. 62
Budapešť, Egyetemi Könyvtár, RMK II. 477
89. Cernendae cupidus sacro in corpore plagae |
Ruffinus, Vestem poscit habere patris. — 16
Medirytina.
In: De Sacris Stigmatibus . . . Bratislava, pred 1678, s. 66
Budapešť, Egyetemi Könyvtár, RMK II. 477
90. Tot magni Francisce probant tua vulnera testes |
quot tangunt, cernunt, et ueneranda docent. — 17
Medirytina.
In: De Sacris Stigmatibus . . . Bratislava, pred 1678, s. 70
Budapešť, Egyetemi Könyvtár, RMK II. 477
91. Cernat ut impressas francisci in Corpore plagas |
Auxia Clara rogat: uidit, et obstupuit. — 18
Medirytina.
In: De Sacris Stigmatibus . . . Bratislava, pred 1678, s. 74
Budapešť, Egyetemi Könyvtár, RMK II. 477
92. Stigmata Francisci manibus, pedibusq. recepta, |
Vidi. Sed cordis me modo Plaga latet. — 19
Medirytina.
In: De Sacris Stigmatibus . . . Bratislava, pred 1678, s. 78
Budapešť, Egyetemi Könyvtár, RMK II. 477
93. Vulnera Francisci cervis Reymunde beati. |
Congaudens Plagis, carmine teste. Sacris. — 20
Medirytina.
In: De Sacris Stigmatibus . . . Bratislava, pred 1678, s. 82
Budapešť, Egyetemi Könyvtár, RMK II. 477
94. Tacta Sacris manibus Francisci Lijmpha nespellit. |
Grassantes morbos, corporibus pecorunt. — 21
Medirytina.
In: De Sacris Stigmatibus . . . Bratislava, pred 1678, s. 86
Budapešť, Egyetemi Könyvtár, RMK II. 477
95. Ante datum Vulnus Francisco Aluernia rupes |
Grandine uastatur; Post, fera grando fugit. — 22
Medirytina
In: De Sacris Stigmatibus . . . Bratislava, pred 1678, s. 90
Budapešť, Egyetemi Könyvtár, RMK II. 477
96. Stat gelidis membris Francisci Ductor, at idem |
Francisci in coluit tactus utraq. manu. — 23
Medirytina
In: De Sacris Stigmatibus . . . Bratislava, pred 1678, s. 94
Budapešť, Egyetemi Könyvtár, RMK II. 477
97. Fune Patris manibus tacto praecingitur alius. |
Pregnantes factum nix, quoq. tacta parit. — 24
Medirytina.
In: De Sacris Stigmatibus . . . Bratislava, pred 1678, s. 98
Budapešť, Egyetemi Könyvtár, RMK II. 477
98. Stigmata Francisci supera iam sede beati. |
Post mortem nullis, ceu rosa pulchra patent. — 25
Medirytina.
In: De Sacris Stigmatibus . . . Bratislava, pred 1678, s. 102
Budapešť, Egyetemi Könyvtár, RMK II. 477
99. Magdala ceu dulcis pedibus se iunxit Iesu. |
Sic quoq. Francisci Iacoma Vulneribus. — 26
Medirytina.
In: De Sacris Stigmatibus . . . Bratislava, pred 1678, s. 106
Budapešť, Egyetemi Könyvtár, RMK II. 477
100. Vidisti in vivo Francisco, Vulnera, Clara |
Nunc quoq. defuncti Vulnera cerne Patris. — 27
Medirytina
In: De Sacris Stigmatibus . . . Bratislava, pred 1678, s. 110
Budapešť, Egyetemi Könyvtár, RMK II. 477
101. Pontifici dubio in somnis Francisce replesti |
Sanguine uas, sacra vulnere de lateris. — 28
Medirytina.
In: De Sacris Stigmatibus . . . Bratislava, pred 1678, s. 114
Budapešť, Egyetemi Könyvtár, RMK II. 477
102. Tolle lutum pedibus, Frater; Sacra Vulnera cerne, |
Francisce; et dubio te quoq. mente laua. — 29
Medirytina.
In: De Sacris Stigmatibus . . . Bratislava, pred 1678, s. 118
Budapešť, Egyetemi Könyvtár, RMK II. 477
103. Inter caelicolas celso micat aethere Sanctus. |
corpore Francisci stigmata sacra ferens. — 30
Medirytina.
In: De Sacris Stigmatibus . . . Bratislava, pred 1678, s. 122
Budapešť, Egyetemi Könyvtár, RMK II. 477
104. Dum Francisce tuas Frater uult cernere plagas, |
Teq. peregrinum dum lauat ille uidet. — 31
Medirytina.

- Medirytina.
In: De Sacris Stigmatibus . . . , Bratislava, pred 1678, s. 126
Budapešť, Egyetemi Könyvtár, RMK II. 477
105. *Francisci manibus sacris pedibusq. IOannes / Stigmata contractans, oscula mille dedit. — 32*
Medirytina.
In: De Sacris Stigmatibus . . . , Bratislava, pred 1678, s. 130
Budapešť, Egyetemi Könyvtár, RMK II. 477
106. *Inter coelicolas Francisci in Corpore ceruit / Fulgida conuersus, stigmata sacra, Latro. — 33*
Medirytina.
In: De Sacris Stigmatibus . . . , Bratislava, pred 1678, s. 134
Budapešť, Egyetemi Könyvtár, RMK II. 477
107. *Nicoleus summus praesul ceu corpore vivo / Franciscum videt, et stigmata sacra rubent. — 34*
Medirytina.
In: De Sacris Stigmatibus . . . , Bratislava, pred 1678, s. 138
Budapešť, Egyetemi Könyvtár, RMK II. 477
108. *Francisci effigies recipit Sine vulnere vulnus: / Dumq. fides dubitant vulnere imago caret. — 35*
Medirytina.
In: De Sacris Stigmatibus . . . , Bratislava, pred 1678, s. 142
Budapešť, Egyetemi Könyvtár, RMK II. 477
109. *Francisci cultor lethali vulnere laesus / Francisci sanus sit modo vulneribus. — 36*
Medirytina.
In: De Sacris Stigmatibus . . . , Bratislava, pred 1678, s. 146
Budapešť, Egyetemi Könyvtár, RMK II. 477
110. *Praesbyter ut dubius de Sancti vulnere; vulnus / Seruit; at ut credit vulnere palma caesi. — 37*
Medirytina.
In: De Sacris Stigmatibus . . . , Bratislava, pred 1678, s. 150
Budapešť, Egyetemi Könyvtár, RMK II. 477
111. *Francisci abradens, Sacra Stigmata Sanguine Sparso. / Testis fit culpae publicus ipse suae. — 38*
Medirytina.
In: De Sacris Stigmatibus . . . , Bratislava, pred 1678, s. 154
Budapešť, Egyetemi Könyvtár, RMK II. 477
112. *Extrahit iufixum laethali vulnere laeso / Franciscus Ferrum, vulnera sacra ferens. — 39*
Medirytina.
In: De Sacris Stigmatibus . . . , Bratislava, pred 1678, s. 158
Budapešť, Egyetemi Könyvtár, RMK II. 477
113. *Suspensum laqueo Francisci stigmata soluunt; / Et simul in toto corpore lepra fugit. — 40*
Medirytina.
In: De Sacris Stigmatibus . . . , Bratislava, pred 1678, s. 162
Budapešť, Egyetemi Könyvtár, RMK II. 477
114. *Pastor Alexander Francisci stigmata laudat, / Quem Bonauenturae uerba notata iuuant. — 41.*
Medirytina.
In: De Sacris Stigmatibus . . . , Bratislava, pred 1678, s. 166
Budapešť, Egyetemi Könyvtár, RMK II. 477
115. *Versibus et prosis Illustres ueste togata / Extollunt multi, stigmata sacra viri. — 42*
Medirytina.
In: De Sacris Stigmatibus . . . , Bratislava, pred 1678, s. 170
Budapešť, Egyetemi Könyvtár, RMK II. 477
116. *Stigmata Francisci sedes Romana probauit. / Stigmata qui negat haec, iam negat ille fidem. — 43*
Medirytina.
In: De Sacris Stigmatibus . . . , Bratislava, pred 1678, s. 174
Budapešť, Egyetemi Könyvtár, RMK II. 477
117. *JESU / des Sieg und Frieden Fürst / kröne / dieses Jahr / mit seiner gnade / sein Erbtheil. / Wie wann dess Himmel Liecht im / auffgang hervor blickt, . . . / Damit dein grossernam bekant werd jederman. / In diesem Jahr Getaufft Ehrlich worden / Begraben In allem gestorb / 1682.*
Maurit Lang sculp.
Medirytina. 280 × 166 290 × 170 315 × 200
Ref.: Pataky 169, č. 15
Budapešť, Széchényi Könyvtár, RMK II. 1510/a
118. *Posledná večera*
M. Lang fecit
Medirytina. 283 × 170 286 × 175 306 × 200
In: MISSALE ROMANUM ex Decreto Sacrosancti Consilii Tridentini restitutum . . . , Tyrnaviae 1702, s. 494.
Ref.: Pataky 169, č. 10
Budapešť, Széchényi Könyvtár, Sz. II. 2127
119. *Nanebeuzatie Márie*
M. Lang F.
Medirytina. 283 × 170 286 × 175 306 × 200
In: MISSALE ROMANUM ex Decreto Sacrosancti Consilii Tridentini restitutum . . . , Tyrnaviae 1702, s. 812.
Ref.: Pataky 169, č. 10
Budapešť, Széchényi Könyvtár, Sz. II. 2127
120. *Evangelischen Gottes-Dienstes / oder Bet-Stunden und Kinder-Lehr-Ordnung . . . Gebeten, auch sonderlich ausserlesenen Liedern.*
M. Lang sculp.
Medirytina.
In: Titius, D. (?): Evangelischen Gottes-Dienstes . . . Pressburg, verlegt David Schäffer, 1669, frontispice (známe je druhe vydanie z r. 1683 a tretie z r. 1694).
Ref.: Schmidt, C., Geschichte der evangelischer Kirchengemeinde A. B. in Pozsony-Pressburg. II. Theil, s. 132—133
Fürstenau im Odenwalde (Hessen) Evangelische Kirchenbibliothek
121. *GEORG FRID. SCHNADERBACH NATUS WISM. 1669 d. 18 Aug. A. CONC. AUL. LEG. SVEC. VIENNAE 1692 Modrae in Ungar Past. 1694. Psonii P. Prim. 1697 Hale Sax. / 1706 Das göldene A. B. C. hat dieser göldne Mund / Aus Gottes reichem Schatz erbaulich für getragen / Der Seelen-Arbeit hat mit Gott wohl angeschlagen / Das Wahre Chrijsenthum weiss keinen bessern Grund / Wer wolte nicht mit Luft nach diesem Golde gehen / Bey Solchern Reichtum Kann die Seeligkeit bestehen / Gott zum Preiss Schrieb dieses / M. I. I. G. H. R.*
Nesignované
Medirytina. 163 × 92 170 × 94
Bratislava, Mestská galéria, C 1086
122. *Ex libris: PETER CARL VINCKHER VON ERCKHEIM, RÖM: KAY: MAY: RATH VND ZEIGLEITENANT.*
Plus estre que paroistre.
Mauritz Lang sculpsit

Medirytina. 89 × 65 91 × 68

- Bratislava, Matica slovenská
123. *Landkarten des Königreichs Ungarn und dennen andern angrantzten Königreichen Fursten . . . in allen versehen lassen müssen.*

Martin Stier Kay: Ober Ingenier delineauit
Mauritius Lang sculpsit Viennae. 1664.
Medirytina na 12 dieloch mapy. Jeden diel 327 × 376
Praha, Kartografické oddelenie Katedry geológie Prírodovedkej fakulty, 5335 m A

MAURITZ LANGS KÜNSTLERISCHES PROFIL

Seit der Mitte des 17. Jahrhunderts dringt in das Gebiet der Slowakei die graphische Technik des Kupferstiches ein, und ersetzt so allmählich den Holzschnitt. Die Verbreiter des Kupferstiches waren herbeigewanderte Stecher, überwiegend Augsburger, die durch die Vermittlung Wiens die Reproduktionstechnik in den naheliegenden Buchdruckzentren entfalteten — in Bratislava und in Trnava. Die bedeutenderen waren Mitglieder der Stecherfamilie Küssl, der Porträtist Elias Widemann und Mauritz Lang, dessen Schaffen in unserem Gebiete die zweite Jahrhunderthälfte ausfüllte.

Die Anfänge M. Langs in Augsburg kennen wir nicht. Zu Ende der vierziger Jahre befand sich der junge Stecher inmitten des künstlerischen Treiben Wiens, wo er gezeichnete Vorlagen von Porträts seines Landsmannes E. Widemann in Kupfer stach. Diese Zeitspanne, die eine Serie Porträts bedeutender Feldherrn, Würdenträger der österreichischen Aristokratie und Machthaber einschliesst, bearbeitete schon die ungarische kunsthistorische Wissenschaft. Lang setzte in der Tradition des von Dominicus Custos, Egidius Sadeler und der Familie Kilian geschaffenen Porträttyps fort, jedoch war sein Ausdruck nüchterner, vereinfachter. Die Porträtvorlagen in ovalen Cartouchen zäsierte er mit linearer Handschrift und gitterartigen Hintergrund. Langs Neigung zum Reproduktionsklischee ersetzte später ein ausgeprägter Porträt Ausdruck.

Die unpersönliche Stecher-Interpretation die Graphikern, die an jedweder Bestellung arbeiten eigen ist, war auch für Langs

Schaffen kennzeichnend. Seinen Aufenthalt in Bratislava datieren wir mit dem Jahre 1652, als er hier evangelische Priester, Bürger und Kaufleute porträtierte. In diesem nicht grossen, aber sich immer mehr durch lebendigere Fähigkeit der Beobachtung ausdrückende Kompositionen, widerspiegelte sich der Quietismus der Zeit wie auch die Anzeichen der pietistischen Bewegung im nationalen und religiös mannigfaltigem Bratislava.

Ein paralleles Gebiet zum Porträtschaffen Langs war die Gebrauchsgraphik — Illustrationen, Frontispicen und graphische Gelegenheitsblätter, die er seinen eigenen Kompositionen nach und auch nach Kompositionen anderer, besonders österreichischer Zeichner anfertigte. Titelblätter zu protestantischen, später auch zu den katholischen Trnavaer Drucke waren immer komplizierter und ihre Ausführung immer anspruchsvoller. Das dekorativistische Talent war wahrscheinlich Langs Naturell, für Arbeiten, die einen analytischen Zutritt erforderten, langte es bei Mauritz Lang nicht. Am bildnerischsten waren seine Kupferstiche aus dem dekorativen Ornamental- und Emblemereich, in dem sich das barocke Empfinden meldete und ein folgerichtiger akademischer Kanon zur Geltung kam. Durch den Querschnitt vom Schaffen und Leben des Graphikers Mauritz Lang ist es möglich, die ersten Schritte der Kunst des Kupferstiches in der Slowakei mit dem spezifischen Einblick in das künstlerische Geschehen Bratislavas während der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts zu verfolgen.

Poznámky o trnavských Spazzovcoch

FEDOR KRESÁK

Východiskom všetkých doterajších úvah o osobe projektanta ranobarokového univerzitného kostola v Trnave bol a je obraz, ktorý sa zachoval v sakristii tohto chrámu. Predstavuje chudého muža v stredných rokoch, unaveného pohľadu, zarasteného, s nápadne veľkým nosom. Je zobrazený v sebavedomej póze a jeho tvár nasvedčuje na južný, románsky pôvod. V pásoch na hornom a dolnom okraji malby možno čítať slová: PETRUS SPAZ BASILICAE S. IOAN. BAPT. AEDIFICATOR. Nad pravým plecom nachádzame písmom odlišný nápis, obraz kompozične rušiaci: AETATIS SVE 30 ANNO 1637. Na rube obrazu sú dva renovačné záznamy z r. 1781 a 1889. Podľa paleografického rozboru nápisy v pásoch dobove zodpovedajú písmu z r. 1781, nápis nad Spazzovým plecom písmu z r. 1889.¹

Thiemeho-Beckerov Lexikon výtvarných umelcov uviedol r. 1937 pod heslom „Spazzo, Johann Peter I. (1607—1644)“² tieto údaje: v rokoch 1618—1622 sa zúčastnil pod vedením Giovanni Battistu Carloneho na prestavbe kláštora v Klosterneuburgu pri Viedni, 29. 1. 1623 sa oženil, r. 1629 sa stal viedenským občanom, v rokoch 1629—1637 staval univerzitný kostol a jezuitský kláštor v Trnave, r. 1640 podal znalecký posudok o stavebnom stave cisárskej klenotnice vo Viedni, kde aj zomrel a je asi totožný s Pietrom Spazzom, ktorý bol okolo r. 1630 majstrom na stavbe Valdštejnského paláca v Prahe. Nasleduje bibliografia, pozostávajúca zo šiestich literárnych prác z rokov 1927—1936, s jedinou výnimkou maďarského pôvodu, pričom sa všade cituje iba jediná strana. Oproti tomu staršia česká a slovenská literatúra sa opiera len o údaje prevzaté zo spomenutého portrétu a ako projektanta trnavského kostola uvádza Pietra Spazza, neraz tak-

tiež pod popleteným menom, bez toho, že by sa jeho osobou bližšie zaoberala.

Ak uveríme údaju zo spomenutého portrétu, že r. 1637 bol P. Spazzo 30-ročný, potom v prípade, že by bol projektantom kostola, musel by jeho plány vypracovať najneskôr ako 21-ročný; veď stavať ho začali už na jar 1629 a plány museli predtým byť schválené v Ríme. Ak by sme súčasne ešte uverili údajom z uvedeného lexikonu a nepredpokladali pomiešanie životopisných dát najmenej dvoch osôb, potom by bol musel pracovať pod cisárskym dvorným architektom v Klosterneuburgu už ako 11-ročný a maximálne 16-ročný sa oženit.

Otázkou osoby projektanta univerzitného kostola v Trnave, ktorý má pre vývin slovenskej ranobarokovej architektúry kľúčový význam, sa kriticky zaoberal r. 1948 Jaroslav Dubnický. Údaje o Spazzovi z Thiemeho-Beckerovho lexikonu cituje³ a zaujíma k nim toto stanovisko: „... v konfrontácii s výsledkami našej práce nemôžu sa udržať všetky údaje, ktoré viaže literatúra k jeho osobe.“⁴ Údaju o 30-ročnom P. Spazzovi r. 1637 verí. Spomína obidva renovačné záznamy na rube obrazu a konštatuje: „Pri porovnaní sa nám zdá, že nápis v ovále maľoval renovátor z r. 1889 a nápisy v pásoch zas renovátor z r. 1781, no nemôžeme vylúčiť možnosť, že sa nápisy nachádzali na portréte už od prvoti a že aj ony boli len renovované.“⁵ Za pravdepodobného autora portrétu pokladá niektorého z maliarov hlavného oltára. O možnosti, že nápis nad Spazzovým plecom je nepravdivý, neuväzuje. No skutočnosť, že by Pietro Spazzo narodený r. 1607 bol autorom projektu kostola začatého r. 1629, zdá sa mu nepravdepodobná. Oproti tomu Václav Mencl, ktorý taktiež portrét videl, r. 1935 pokladal

◀ Portrét Pietra Spazza od neznámeho majstra. Foto F. Hideg 1972



Fasáda kostola v Trenčíne na Mierovom námestí. Foto F. Hideg 1972

Pietra za projektanta trnavského kostola; porovnáva ho s vienským jezuitským kostolom z rokov 1627—1631, konštatuje ich vzájomnú podobu a dospieva k názoru, že Pietro sa na vienskej stavbe asi zúčastnil, ale ako jej projektant neprichádza do úvahy, lebo v čase začatia stavby bol iba 20-ročný. I on verí v pravdivosť oboch nápisov.⁶

Dubnický upozorňuje na listinu s titulom „Conventio cum Magistro Antonio in aedificio templi sancti Joannis Tyrnaviae, Patrum Societatis Jesu“, datovanú 15. 6. 1630, v ktorej sa istý Majster Antonius (Antonio) zaväzuje postaviť trnavský chrám za od-

menu 13 tisíc rýnskych zlatých, splatnú čiastočne v nemeckej, čiastočne v uhorskej mene.⁷ Listina je nepodpísaná, bez pečate, ale v nej opísané rozmery a dispozícia chrámu podľa Dubnického zodpovedajú jeho realizácii, a tak dochádza k záveru: „Doklad . . . má pre nás hodnotu originálu.“⁸ Zároveň upozorňuje na náčrt strechového okna na rube listiny hádam od tohto Majstra Antonia; ponáša sa na strechové okná Valdštejnského paláca v Prahe.⁹ Upozorňuje aj na rytinu z r. 1724, na ktorej je trnavský chrám vyobrazený s podobnými dnes už neexistujúcimi oknami, privádzajúcimi svetlo do emporovej chodby.¹⁰ Keďže

Fasáda univerzitného kostola v Trnave. Foto F. Hideg 1972



stavitel' pražského Valdštejnského paláca Andrea Spazzo (Spezza) mal dvoch synov, ktorým Valdštejn po jeho smrti dáva vyplácať rentu, Antonia a Pietra,¹¹ Dubnický stavia hypotézu: v uvedenej listine spomínaný Majster Antonius bude Antonio Spazzo, syn Andreu a brat Pietra, a bude z oboch bratov starší. Keďže ďalšie správy o ňom nemáme, asi predčasne zomrel a stavbu dokončil mladší brat Pietro. V súvislosti s Antoniom upozorňuje na starú trnavskú povest o samovražde staviteľa univerzitného kostola zo strachu pred zrútením sa príliš odvážne stavanej klenby — rovnako s rezervou ju uviedol už Mencl,¹² ale (pre-

tože neskoršie Dubnického archívne nálezy ešte nepoznal) v súvislosti s Pietrom.

Za autora plánov trnavského kostola pokladá teda Dubnický Antonia Spazza a Pietra len za ich vykonávateľa. Upozorňuje, že Pietrova účasť na stavbe kostola je bezpečne doložená až 27. 6. 1639.¹³ Z ďalších Dubnického životopisných údajov o P. Spazzovi preberáme len tie, ktoré si neprotirečia s archívnymi údajmi maďarského výtvarného historika Pála Voita, o ktorom sa neskoršie ešte zmienime.¹⁴

Dňa 27. 5. 1641 dostáva Pietro Spazzo 9 zlatých za práce na krypte univerzitného kostola.¹⁵ Dňa 2. 5.

1643 uzatvára po nemecky písanú zmluvu s rektorom Petrom Belleciom o stavbe jedného traktu kolégia, ktorú potvrdzuje talianskou formulkou a podpisom „giouon pietro spezzo“. Zaväzuje sa v nej, že ak nebude môcť dokončiť stavbu on sám, urobí tak jeho brat Giovanni Battista.¹⁶ Dňa 8. 5. 1649 uzatvára s rektorom Martinom Palkovičom zmluvu o stavbe východného traktu kolégia; text zmluvy je znova nemecký, Pietro ju znova potvrdzuje po taliansky s podpisom „Pietro Spazo“.¹⁷ G. B. Spazzo sa už nespomína. Roku 1650 uzatvára Pietro zmluvu s vdovou po Františkovi Biharym o postavení domu v Trnave.¹⁸ Dňa 21. 4. 1655 uzatvára v jeho prítomnosti páter František Kopecký zmluvu so štukatérom Giacomom Torinim o výzdobe kaplnky sv. Jozefa v univerzitnom kostole.¹⁹ Roku 1657 bol Pietro vyznamenaný ako „architekt trnavského jezuitského chrámu“²⁰ a 19. 9. 1662 ho cisár Leopold I. povyšuje aj s manželkou Antóniou a dcérou Katarínou za zásluhy dedične do zemianskeho stavu.²¹ V rokoch 1666—1671 vymáha Pietro od Jána Maliarika zo Starej Turej nevyhľaditeľnú pohľadávku, asi za stavbu domu, a v dokladoch sa označuje ako občan mesta Trnavy.²² Dňa 8. 8. 1676 robí testament.²³

Jozef Šimončíč o ňom ešte uvádza, že po veľkom požiari Trnavy r. 1666 opravuje vyhorenú radnicu a mestské hradby. Tento údaj nasvedčuje, že bol vtedy asi najvýznamnejším staviteľom v meste.²⁴

Najnovšie sa otázkou osoby projektanta trnavskej stavby a rodinou Spazzovcov zapodieva maďarský výtvarný historik Pál Voit.²⁵ Jeho kniha, žiaľ, nemá poznámkový aparát a údaje o použitých prameňoch sú skromné;²⁶ okrem Thiemeho-Beckera a Dubnického obsahujú iba konštatovanie, že mal k dispozícii doklady o trnavskom jezuitskom kolégiu z Maďarského štátneho archívu v Budapešti. No zároveň píše, že v knihe pre jej obmedzený rozsah mohol uviesť len hlavné pramene.²⁷

Voit najprv konštatuje, že začiatkom 17. stor. sa zrazu na rozličných miestach zjavujú Pietrovia Spazzovia, ktorých ťažko odlišiť, alebo stotožniť. Jeden dostáva ako syn Valdštejnovoho staviteľa r. 1628 spolu so svojím bratom Antoniom rentu. Iný stavia v rokoch 1618—1622 pod Carlonem v Klosterneuburgu, r. 1623 sa žení, r. 1629 sa stáva viedenským občanom a „neskôršie prekladá svoje pole pôsobnosti do Uhorska“ — o ňom teda Voit preberá údaje Thiemeho-Beckerovho lexikonu, ale nie všetky: vynecháva dátum narodenia, stavbu trnavského chrámu, presný dátum sobáša 29. 1. 1623 (okrem poslednej číslice napodiv totožný

s dátumom Valdštejnovoho listu, v ktorom Valdštejn konštatuje smrť Andreu Spazza,²⁸ a už preto podozrivý) a rok údajnej smrti 1644.²⁹ Ďalší Pietro Spazzo je zobrazený na trnavskom portréte. Nápis „aetatis sve 30 anno 1637“ pokladá Voit za dodatočný a nepravdivý, vek zobrazeného odhaduje na 40 rokov. To mu umožňuje považovať ho nielen za projektanta trnavského kostola, ale všetky tri osoby stotožniť. Konštatuje zhodné pôdorysy a nápadné analógie vo fasádach viedenského (1627—1631) a trnavského (1629—1637) jezuitského kostola, z čoho vyvodzuje domnienku o Pietrovom autorstve obidvoch. Po začatí prác na viedenskom kostole asi Pietro odchádza na 2 roky do Prahy, aby prevzal dokončenie Valdštejnského paláca po svojom otcovi, ktorý r. 1627 odišiel pracovať do Valdíc pri Jičíne.³⁰ Roku 1629 sa Pietro údajne vracia do Viedne a získava tamojšie občianstvo, aby mohol pracovať voľne a samostatne v celej ríši a v tom istom roku ho vraj poverili stavbou trnavského kostola. Voitove údaje sú časove veľmi nahustené a pri nedostatku poznámok nevieme, čo je doložené a čo iba domnienka.

Z Voitových námietok proti Dubnického hypotéze, podľa ktorej projektantom trnavského kostola bol Antonio Spazzo, je závažná len jedna: že sa s ním uzatvára zmluva až 15. 6. 1630,³¹ teda vyše roka po položení základného kameňa. Voit to vysvetľuje domnienkou, že Pietro, trvale zamestnaný dostavbou jezuitského chrámu vo Viedni, vyslal namiesto seba do Trnavy svojho brata Antonia, aby v jeho neprítomnosti viedol trnavskú stavbu; preto bolo treba uzavrieť zmluvu aj s Antoniom, ktorého Voit na rozdiel od Dubnického pokladá za obidvoch zrejme za mladšieho. Hypotézu o Antoniovej samovražde Voit pripúšťa; vysvetľovala by, prečo o ňom historické pramene mlčia. No napriek tomu, že si je vedomý, že text o 30-ročnom Pietrovi Spazzovi bol do obrazu vpísaný dodatočne, až po istom časovom odstupe, popiera iba jeho prvú časť a skutočnosť, že Pietrov portrét bol zhotovený r. 1637, prijíma. Potvrdenie príbuznosti spazzovských stavieb v Prahe a Trnave vidí Voit v strechových oknách bývalého šľachtického konviktu (Hollého 1), podobných strechovým oknám Valdštejnského paláca i kresbe na rube spomenutého konceptu zmluvy s Majstrom Antoniom, a dom na Hollého ul., č. 1 pokladá za prestavbu staršej budovy kolégia od P. Spazza, o stavbe ktorej 2. 5. 1643 uzavrel zmluvu. Lenže spomínaná zmluva sa zrejme týka krídla starého jezuitského kolégia pri samom kostole³² alebo domu na Hollého ul., č. 3³³ a mohutná stavba

konviktu je tereziánskou novostavbou z rokov 1747—1754. Zaujímavý je však text bližšie neurčeného dokladu o snahe Juraja Rákócziho získať z Trnavy staviteľa pre Kluž, podľa ktorého r. 1640 bol staviteľ trnavského jezuitského kolégia — podľa Voitovej mienky Antonio Spazzo — ťažko chorý a neskoršie zomrel. To by vysvetľovalo uzavretie zmluvy 2. 5. 1643 s Pietrom Spazzom a jeho ďalším bratom Giovanni Battistom ako náhradníkom a vylučovalo Antoniovu samovraždu, zároveň však naopak podporovalo Dubnického hypotézu o Antoniovom projekte chrámu, keďže Pietro by sa tu javil iba ako Antoniov nástupca. Dubnického údaje o ďalšej činnosti Pietra Spazza Voit dopĺňa takto: Maggiorotti³⁴ ho údajne spomína ako staviteľa trnavských mestských hradieb, r. 1646 uzatvára zmluvu o stavbe troch portálov a všetky zmluvy so štukatérmi (zrejme vo veci univ. kostola — pozn. autora) sú opatrené poznámkou: „Presente Pietro Spazzo“. Nakoniec Voit uzatvára: podľa jemu dostupných prameňov bol Pietro nielen staviteľom, ale aj projektantom trnavského kostola, bol bez pochyb synom staviteľa Valdštejnského paláca Andreu Spazza a priniesol do Uhorska (t. j. prakticky na Slovensko — pozn. autora) architektonické výdobytky valdštejnských stavieb i viedenského jezuitského kostola (typ pôdorysu a fasády).³⁵

Teraz nás bude predovšetkým zaujímať otázka, či trnavský Pietro Spazzo je skutočne totožný s viedenským a pražským, ako sa domnieva Voit, alebo iba s pražským, ako predpokladá Dubnický, alebo či tu stojíme pred rozličnými osobami.

Moriz Dreger spomína viedenského Pietra Spazza v súvislosti s prestavbou severnej časti viedenského hradu r. 1640, kde poklesla klenba cisárskej klenotnice.³⁶ Medzi privolanými odborníkmi sa spomína dvorný architekt G. B. Carlone, dvorný murár („Hofmaurer“) M. Peter Spaz, staviteľ svätoštefanského chrámu Simon Humpeller a staviteľ „bratislavského zámku“ Ján Albertal.³⁷ Spazzo teda bez súvislosti s hocakou stavbou napriek tomu, že univerzitný kostol v Trnave v tom čase už stál. Dňa 24. 9. 1640 cisár Ferdinand III. reskriptom rozhoduje v prospech návrhu P. Spazza a G. B. Carloneho — teda zrejme dvojice, ktorá už predtým spolupracovala v Klosterneuburgu — premeniť doterajšiu loptovňu na klenotnicu a postaviť novú loptovňu. Keďže si cisár dal povolať do Viedne na radu staviteľa z Bratislavy, niet dôvodu sa domnievať, že by si nemohol zavolať i Spazza z Trnavy. Proti totožnosti viedenského a trnavského Spazza — okrem titulu dvorného murára, ktorý by Spazzo

istotne bol používal aj v Trnave — svedčí ešte nasledujúca skutočnosť. Dreger uverejňuje plány prestavby a za ich autora označuje Pietra Spazza.³⁸ Sú popísané vypísanou rukou po nemecky švabachom — a trnavský Spazzo, ako sme videli, sa po nemecky nevedel ani podpísať. Možno, že jeho viedenské plány popisoval niekto iný. Ako si však potom vysvetliť, že ďalšie plány reprodukované Dregerom,³⁹ ktoré už nie sú od Spazza a boli taktiež určené cisárovi, sú popísané po taliansky? Cisár istotne po taliansky čítať vedel, čím odpadá hlavný dôvod, prečo by mal Spazzove plány popisovať niekto iný. Totožnosť viedenského a trnavského Pietra Spazza je teda veľmi nepravdepodobná.

Je však trnavský Pietro Spazzo totožný s pražským? Andrea Spazzo (Spezza), ktorý by mal byť jeho otcov, zomiera koncom januára 1628,⁴⁰ teda 16 mesiacov pred začatím najväčšej ranobarokovej stavby na Slovensku a v čase, keď sa viedenský jezuitský kostol už stavia. Sám jeho zamestnávateľ, Albrecht z Valdštejna, narieka v liste, v ktorom konštatuje jeho smrť, kde zoženie za neho náhradu a súčasne nariaduje vyplácať jeho synom, Antoniovi a Pietrovi, doživotne rentu. Ako o nástupcoch ich otca o nich vôbec neuvažuje. Pri tom, zdá sa, pracujú obidvaja v jeho projekčnej kancelárii. Že by Antonio, ktorý ešte r. 1632 údajne kopíroval za 15 zlatých mesačne v jičínskej stavebnej kancelárii plány, bol dostal dva roky predtým ponuku na takú stavbu, ako je trnavský univerzitný kostol, ostal v Jičíne a Valdštejn by si jeho talent nebol všimol?⁴¹ Ako si Valdštejn cenil schopnosti obidvoch bratov, badať i zo skutočnosti, že po piatich rokoch sa im už nevyplácala „doživotná renta“.⁴² Navyše v Trnave sú archívne doložené iba dvaja bratia, Pietro a Giovanni Battista. Existencia tretieho, Antonia, je len hypotetická. Veď v zmluve, uverejnenej Dubnickým, spomína sa len „magister Antonius“ bez hocakej súvislosti s rodinou Spazzovcov a iný doklad o ňom nemáme. Naopak Valdštejn vo svojej korešpondencii ešte dva mesiace po Andreovej smrti výslovne spomína jeho obidvoch synov,⁴³ Antonia a Pietra, ktorí ešte na jar 1634 spoločne vystupujú v pozostalostnom konaní po Valdštejnovi. Giovanni Battista sa 2. 5. 1643, teda 15 rokov po Andreovej smrti, objavuje v Trnave už ako staviteľ. Ak bol Andreovým synom, prečo i on nedostal od Valdštejna po otcovi rentu? Veď by bol zo synov asi najmladší, a teda aj najpotrebnejší. A tak nakoniec sa nám vidí, že ani trnavský Pietro Spazzo nie je totožný s pražským. Možno však, že s pražským Pietrom Spazzom je totožný viedenský, ktorý azda

³³ Pôvodne Collegium generale cleri regni Hungariae z r. 1642—1666, pozri MENCL, c. d., s. 263, zvl. odtl., s. 11. Zachoval sa z neho iba portál s chronostichom 1649.

³⁴ Bibliografický údaj tu Voit necituje. Ide asi o článok A hadi-építészet Magyarországon történetében. Hadtörténelmi Közlemények, 1935.

³⁵ VOIT, c. d., s. 20.

³⁶ Österreichische Kunsttopographie, Bd. 14, DREGER, M.: Baugeschichte der k. k. Hofburg in Wien 1914, s. 171—172. Tento text spomína aj FREJKOVÁ, O.: Palladianismus v české renesanci. Praha 1941, s. 157, pozn. 544 a 546.

³⁷ Dreger ho nesprávne uvádza ako Hans Albert Holl.

³⁸ DREGER, c. d., obr. 111—113.

³⁹ DREGER, c. d., obr. 107—110.

⁴⁰ Z Valdštejnovej korešpondencie, uverejnenej r. 1910 Hallwichom, možno dátum jeho smrti určiť značne bližšie, než to robí doterajšia literatúra. Dňa 20. 1. 1628 píše Valdštejn z Prahy do Jičína Taxisovi o staviteľovi, ktorým nemôže byť nikto iný ako Andrea Spezza, ako o živom (c. d., s. 285, dok. č. 307). Nasledujúci deň píše znova Taxisovi, o Spezzovi ani slova, zrejme o jeho smrti ešte nevie (c. d., s. 285, dok. č. 308). Dňa 29. 1. začína list Taxisovi slovami: „Ich hab sehr ungerm des Baumeisters todt vernommen...“ V tom istom liste odkazuje, aby chorých presťahovali do iného domu, aby sa ostatní nenakazili. Z listu možno uzatvárať, že v Jičine bola akási epidémia, pravdepodobne mor, a Spezza sa stal medzi 20.—28. januárom jej obeťou (c. d., s. 323, dok. č. 355). Valdštejn svojho staviteľa zásadne nazýva Spezzom a pod týmto menom je známy aj v českej literatúre. To však pri vtedy bežnom pletení mien (Spazzo, Spezzo, Spezza, Spatio, Spazio, Spazo, Spaz, Spatz — veď i trnavský Spazzo sa podpisuje raz ako Spezzo, inokedy ako Spazo) nie je závažné.

⁴¹ Už z listu z 29. 1. 1628 (HALLWICH, c. d., zv. 3, s. 288, dok. č. 355) badať, že v čase Andreovej smrti jeden z jeho synov pracuje v jeho stavebnej kancelárii. MORÁVEK—WIRTH: Valdštejnův Jičín, Umění, 7, 1934, s. odvolaním sa na tento list uvádzajú, že obidvaja synovia dostali po otcovej smrti zamestnanie vo Valdštejnovej stavebnej kancelárii, z textu listu to však nebadáť. HALLWICH, c. d., zv. 1, s. 141, s odvolaním sa na Schott-

keho, s. 58, uvádza, že 31. 1. 1628 Valdštejn listom, z ktorého Hallwich vytrháva citát, ale nepublikuje ho, nariaduje až do jeho príchodu do Jičína obidvom synom poskytnúť zaopatrenie. MORÁVEK—WIRTH v neskoršom vydaní (Valdštejnův Jičín, Praha 1946) v pozn. 12 udávajú s odvolaním sa na Hallwicha, že „napr. Antonín kopíruje plány (1632) pro stavitele a polítra“.

⁴² Vymáhajú ju v pozostalostnom konaní po Albrechtovi z Valdštejna v apríli 1634 alebo neskôršie, pretože im za 15 mesiacov nebola vyplatená. Pozri MORÁVEK—WIRTH, Umění, 7, s. 464; Valdštejnův Jičín. Praha 1946, s. 41.

⁴³ HALLWICH, c. d., zv. 3, s. 323, dok. č. 355; Valdštejn v liste Taxisovi odkazuje plat Andreu Spezzu ako rentu „beyden hinterlassenen Söhnen Antonio und Petro Spezzen“.

⁴⁴ Mieri sme prevzali z knihy HÚŠČAVA, A.: Poľnohospodárske miery na Slovensku, Bratislava 1972, s. 20. Domnievame sa, že v koncepte nesprávne použitý výraz „passus“ značí siahu.

⁴⁵ Tak MENCL, Bratislava, 9, 1935, s. 261, zvl. odtlačok, s. 9; DUBNICKÝ, c. d., s. 122; GÜNTHEROVÁ, A., Pamiatky a múzka, 4, 1955, č. 4.

⁴⁶ Trnavský kostol vysväcuje ešte ako jagerský biskup, trenčiansky už ako ostrihomský arcibiskup. Obidve funkcie vykonáva z exilu v Trnave. Pozri DUBNICKÝ, c. d., s. 47 a 122. BRANECKÝ, J.: Čo máme vedieť o kostole piaristov v Trenčíne, Trenčín 1947, s. 4—6, udáva, že Lippay daroval na stavbu kostola už r. 1650 30 000 zlatých, spolu na stavbu kostola a susedného kláštora vynaložil 105 015 zlatých. Môžeme z toho usudzovať, že pri výbere architekta mal istotne rozhodujúce slovo. Z textu na s. 8—9 badať, že Branecký preštudoval súčasnú históriu chrámu od jeho jezuitskeho kronikára a že sa v nej meno staviteľa nenachádza.

⁴⁷ MENCL, c. d., s. 261—262, zvl. odtlačok, s. 9—10.

⁴⁸ DUBNICKÝ, c. d., s. 122—123.

⁴⁹ BRANECKÝ, c. d., s. 10, uvádza, že r. 1674 veže kostola ešte neboli dokončené. Na titulnom liste uverejňuje kresbu podľa rytiny údajne z konca 17. stor., na ktorej zobrazená fasáda je vcelku ešte primitívnejšia ako dnešná, no odkiaľ ju prevzal, bližšie neuvádza, a tak ju prijímame so značnou rezervou.

ten, Pietro Spazzo sowohl für Projektanten der Trnavaer, als auch für den bisher unbekanntenen Architekten der Wiener Jesuitenkirche zu halten und einige Angaben Thieme-Becker-Lexikons wieder anzunehmen.

Es interessiert uns, ob Trnavaer Pietro Spazzo mit dem aus Wien oder aus Prag identisch ist. Wiener Spazzo bezeichnet sich als „Hofratur“, der Trnavaer benützt diesen Titel niemals. Die Pläne des ersten sind mit Fraktur beschrieben, während der zweite sogar deutsch geschriebene Dokumente mit einer italienischen Formel unterzeichnet. Identität dieser zwei Spazzos ist also unwahrscheinlich.

Aus Wallensteins Korrespondenz geht hervor, dass er die Fähigkeiten der in seiner Baukanzlei in Jičín arbeitenden Brüder Antonio und Pietro Spazzo (Spezza) wenig schätzte. Nach dem Tode des Vaters liess er ihnen eine lebenslängliche Rente zahlen, jedoch nach Wallensteins Tod im J. 1634 reklamieren beide Brüder Zahlungsrückstände. Während in Jičín die Brüder Antonio und Pietro, sind in Trnava die Brüder Pietro und Giovanni Battista archivalisch nachweisbar. Warum hätte Wallenstein mit der Rente an Giovanni Battista nicht gedacht, wenn er auch ein Sohn Andrea Spazzos gewesen wäre und zur Zeit seines Todes schon bestimmt lebte? Wir haben auch keinen Beweis, dass der erwähnte „Magister Antonius“ ein Spazzo war. So finden wir

auch die Identität der beiden Pietro Spazzos aus Jičín und Trnava als unwahrscheinlich. Mit der eventuellen Identität der Spazzos aus Jičín und Wien beschäftigen wir uns nicht.

Trnavaer Spazzo scheint am Porträt wirklich älter als 30-jährig zu sein. Die Inschrift „Aetatis sve 30 anno 1637“, musste erst im J. 1889 entstanden sein und wir betrachten sie als nachträglich ausgedacht. Die Disposition und Dimensionen der Kirche entsprechen zwar meist denen aus dem von Dubnický veröffentlichten Vertragstext, welcher aber nicht unterfertigt ist und so müssen wir ihn nur für ein Konzept eines Vertrages halten, der wahrscheinlich niemals abgeschlossen wurde. Bald darauf musste ein neuer Vertrag, vielleicht schon mit Pietro Spazzo, abgeschlossen sein. Man kann ihn also für Projektanten der Trnavaer Kirche halten und auch die Hypothese über seine Urheberchaft des Projekts der Wiener Jesuitenkirche in Betracht nehmen. Magister Antonius möchte dann nicht Pietros Bruder, sondern sein unterlegener Konkurrent sein.

Weil Pietro Spazzo noch im J. 1676 in Trnava lebte, ist es kaum anzunehmen, dass die Universitätskirche sein einziges grosses Bauwerk in der Slowakei war. Da muss man vor allem einige Beziehungen zwischen der Trnavaer und Trenčiner Kirche aus den Jahren 1653—1757 in Betracht nehmen.

EINIGE BEMERKUNGEN ÜBER DIE TRNAVAER KÜNSTLERFAMILIE SPAZZO

Der Autor behandelt das Problem der Urheberchaft der frühbarocken sog. Universitätskirche (Jesuitenkirche) in Trnava (1629—1637). Als Ausgangspunkt wird ein Porträt mit Inschriften „Petrus Spaz-Basilicae S. Ion. Aedificator“ und „Aetatis sve 30 anno 1637“ als auch mit Restaurierungsdaten 1781 und 1889 in Betracht genommen. Nach paläographischer Analyse soll die erste Inschrift um 1781, die zweite um 1889 entstanden sein. Entspricht der Inhalt dieser Inschriften der Tatsache, so musste Pietro Spazzo bei der Fertigstellung der Pläne nur etwa 21-jährig gewesen sein. Thieme-Becker-Lexikons Angaben aus dem Jahre 1937 über diesen Architekten sind unzuverlässig und in einigen Punkten schon unhaltbar.

Mit der Frage der Projekt-Urheberchaft dieser Kirche beschäftigte sich im Jahre 1948 J. Dubnický. Den Inhalt beider

Inschriften nimmt er an, jedoch am Grunde eines unsignierten Konzepts des Vertrages über den Bau der Kirche vom 15. 6. 1630 mit gewissem Magister Antonius stellt er die Hypothese, wonach Antonio Spazzo, Sohn des Baumeisters des Wallenstein-Palais in Prag Andrea Spazzo, Autor des Projektes und Pietros älterer Bruder war; Pietro sollte erst nach seinem Tode den Bau vollendet haben. Dubnický bewies, dass er noch im Jahre 1676 in Trnava (Tyrnau) lebte.

Zu diesem Problem kehrte im Jahre 1970 P. Voit zurück. Er nimmt Wahrhaftigkeit des Textes am Pietros Porträt in Frage und kommt zum Schluss, dass Pietro hier schon älter als 30-jährig abgebildet ist. Das ermöglicht ihm drei Pietro Spazzos, die in den Jahren 1618—1643 an verschiedenen Bauten in der Gegend von Wien, Prag und Trnava tätig waren, als identisch zu betrach-



Franz Haberstock: Büste einer unbekanntem Frau (Erzherzogin Sophie?), im Schloss Topoľčianky. Foto F. Hideg, Bratislava

Zur Problematik der Bildhauerkunst der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts in der Slowakei

VIERA LUXOVÁ

Während der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts stand das plastische Schaffen in der Slowakei im Hintergrund des Kulturgeschehens.¹ Es hat weder zu einer quantitativ verzweigten Produktion, noch zu einem künstlerisch gewichtigerem Ergebnis beigetragen. Durch die politisch-wirtschaftliche Stellung des Landes im Rahmen der österreichischen Monarchie wurden nicht die notwendigen Voraussetzungen zu dessen Entfaltung geboten. Die Zeit der napoleonischen Kriege, wirtschaftliche Depressionen und gänzliche finanzielle Erschöpfung der Bevölkerung hatten vielmehr viel ungünstigere Folgen gerade in den Provinzgebieten, zu welchen damals auch die Slowakei gehörte. Die gesellschaftlich und ideologisch ungünstige Atmosphäre im Staate hemmte nicht nur die Entstehung eines ausgeprägteren nationalen Zentrums bei uns, aber überhaupt begreiflicherweise auch eine besondere bildnerische Äusserung und am merkbarsten wurde offenkundig die Bildhauerei betroffen. Ein erschütterndes Zeugnis über die Einengung der schöpferischen Aktivität auch in Bratislava — der künstlerisch lebendigsten Stadt des Landes — geben die Bücher über die Steuerzahler der Stadt, wo die Zahl der besteuerten Bildhauer vom Jahre 1783/4 bis zum Jahre 1837 von 12 Autoren buchstäblich auf Null sank.²

Wegen Mangels an wichtigeren bildhauerischen Unternehmen erreichte die heimische Produktion einen sehr bescheidenen Maßstab; sie reduzierte sich allmählich auf eine einfache Ausschmückung der kleinbürgerlichen Wohnstätten und auf Funeraliaufgaben. Gewisse Spuren von Stilverlegenheit und das Weiterleben einer überholten Formensprache verfolgen wir dabei oft bis zum Anfang des 19. Jahrhunderts, dank der Tätigkeit der älteren Bildhauergeneration und der mangelhaften Schulvorbereitung. Ausser

primären fachlichen Kenntnissen konnten die örtlichen Steinmetzwerkstätten — eventuell Zeichenlektionen von pädagogisch tätigen Malern — den Schülern keine festeren Grundlagen bieten, desto weniger jedoch Fundamente zu einer neuen bildnerischen Orientierung. Die erste private „Modellierschule“ eröffnete bei uns erst im Jahre 1829 der ziemlich unbedeutende Bildhauer Peter Geiseler in Bratislava.³

Die Wiener Akademie hat sich deshalb für lange Zeit den Charakter eines ausschliesslich schulenden Zentrums für unsere Adepten der Bildhauerkunst erhalten. Sie war nicht nur die älteste Akademie der Monarchie, aber vor allem überhaupt die einzige mit einer berühmten bildhauerischen Abteilung. Das Schulwesen in Budapest, zu dieser Zeit in dem nationalistisch stärkstem Zentrum der Ungarn, fing an, sich erst in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts zu entwickeln und vermochte deshalb in einem späteren Zeitraum Wien zu konkurrieren. Die Prager Akademie war auf Malerei orientiert und konnte dem beginnenden Bildhauer nur zeichnerische Belehrungen bieten. (Sie hatte jedoch Bedeutung für patriotisch selbstbewusste slowakische Maler.⁴) Von den deutschen Studienzentren trat noch um die Hälfte des Jahrhunderts die Münchner Akademie in den Vordergrund dank L. Schwanthaler, welcher ab 1835 als Professor an der dortigen Bildhauer-Spezialabteilung tätig war. Der Name dieses Pädagogen lockte als erste J. Faragó und L. Dunajský an.⁵ Der romantische Geist dieser Schule hatte schliesslich eine besondere Bedeutung für die Anlehnung dieser Bildhauer an das ungarische Nationalprogramm.

Zu Anfang des 19. Jahrhunderts tritt zwar eine Anzahl unserer Landsleute als Schüler in die Wiener Akademie ein, keiner von ihnen hatte jedoch die Möglichkeit, mit dem Geschehen in Rom — dem



Josef Klieber: *Büste Kaiser Franz I.*, im Schloss Topoľčianky.
Foto F. Hideg, Bratislava

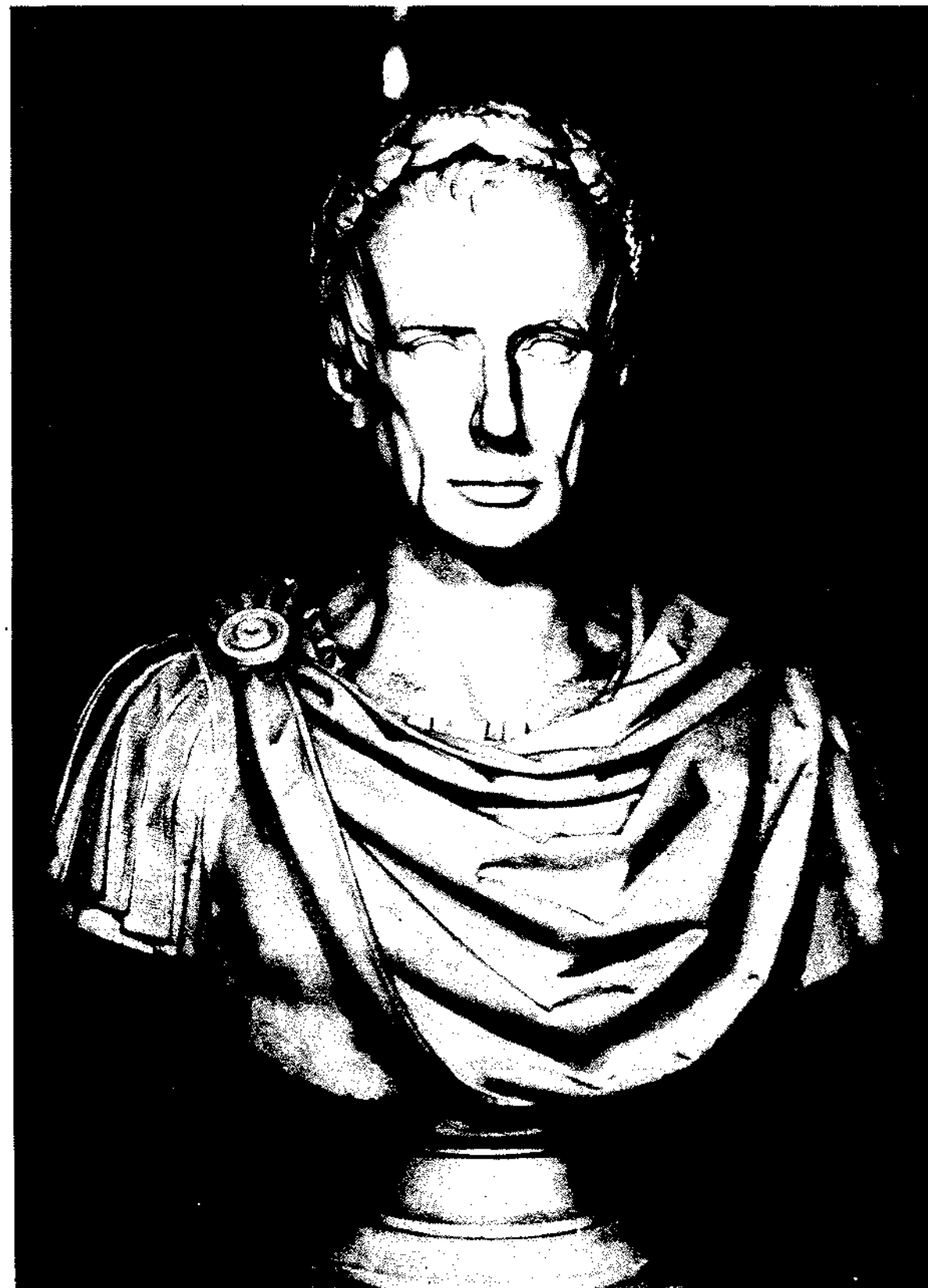
Brennpunkt der damaligen Bildhauerkunst in persönlichen Kontakt zu kommen. Die einzige Ausnahme war Stefan Ferenczy (24. 2. 1792 Rimavská Sobota — 4. 7. 1856 Rimavská Sobota),⁹ der Begründer der neuzeitlichen ungarischen Bildhauerei im eigentlichen Sinne des Wortes. Er lebte zwar einige Zeit auf slowa-

kischem Boden, in Rimavská Sobota, seiner gänzlichen Gedankeneinstellung und dem Charakter seines Schaffens zufolge scheidet er jedoch aus dem Rahmen unseres Forschungsinteresses aus. Während in der kaiserlichen Residenz zu dieser Zeit schon verhältnismässig wenig bedeutende, von römischen Studienreisen nicht belehrte Bildhauer wirkten, standen an der Spitze unserer zeitlichen Bestrebungen Autoren, welche zumeist an übermittelte Erkenntnisse angewiesen waren.

Die Formanknüpfung an Wien, namentlich an dessen Canova-Zaunerische Linie, verrät eine Reihe von Arbeiten aus dem Umkreis von Bratislava. Die schöpferischen Beziehungen zwischen beiden Städten verstärkten sich im Zeitalter des Barocks und verklangen noch tief in das 19. Jahrhundert hinein. Das Eingreifen der Wiener Bildhauer bei uns realisierte sich nicht nur in direkter Form an Hand eigener Schöpfungen, sondern oft auch vermittelt, durch thematische und bildnerisch-formale Inspiration, die in Arbeiten hiesiger Künstler zum Ausdruck kam. Die Verschiebung der Aufmerksamkeit nach Budapest — dem neuen Bildhauermittelpunkt — bedeutete zum gegebenen Zeitpunkt keine schwerwiegende Abwandlung der Wiener Orientation unserer Plastik. Auch die dortigen Bildhauer waren überwiegend Absolventen der Wiener Akademie und die ungarische Nationalschule befand sich erst im Stadium ihrer Entwicklung. (Siehe z. B. die Engelplastiken vom Grabmal des Grafen Zerdahelyi in Nitrianska Blatnica aus dem Jahre 1825 von M. Bauer.)⁷

Im Ganzen blieb die bildhauerische Tätigkeit in der Slowakei weiters an Zunft und städtische Regeln gefesselt. Sie vegetierte so in Grenzen der einzelnen Städte, eingezäunt in veraltete Konventionsregel und ohne fließenden Kontakt mit dem Geschehen in den umliegenden Kulturzentren. Deshalb konnte sie nicht einmal der Konkurrenz von Aussen, deren Druck immer intensiver wurde, erfolgreich trotzen. Die ästhetisch immer anspruchsvolleren Forderungen des Adels, später auch des höheren Bürgertums wurden grösstenteils von Ausländern befriedigt. Ehemalige Herrschaftsbesitze — ungeachtet vieler unseliger Besitzverschiebungen — sind heute noch dessen handgreifliche Beweise (Betliar, Topoľčianky usw.).

Das bildhauerische Schaffen sakralen Charakters verlor bei uns zu jenem Zeitraum seine vormalig vorrangige Stellung. Nicht so sehr im quantitativen Sinne; eher aus dem Gesichtspunkt der künstlerischen Bedeutung heraus. Es blieb überwiegend im Wir-



Josef Klieber: *Büste Kaiser Franz I.*, im Besitze der Städtischen Galerie in Bratislava. Foto Fotoarchiv der Städtischen Galerie in Bratislava

kungskreis der alten Bildschnitzerwerkstätten, welche länger in der Tradition des 18. Jahrhunderts beharrten und sich im Niveau der handwerklichen Äusserungen bewegten.

Vom Anfang des 19. Jahrhunderts an dokumentieren die kirchlichen Interieurs einen rapiden Rückgang des Interesses an figuralen bildhauerischen Äusserungen. Die klassizistische Orientierung begleitete hier ein Einengen der Funktion freier Plastik zum Vorteil des Ornamentes oder künstlerisch-handwerklicher Arbeit. Der Akzent übertrug sich auf das architektonische und malerische Dekorationselement. Sporadisch auftretende freie Plastiken verloren oft schon wegen ihres Maßstabes die vormalige Bedeutung in der Altarkomposition. Aus der Verringerung der Anzahl figuraler Aufgaben jener Zeit haben sich meistens praktisch nur Fragmente erhalten. Ein beträchtlicher Teil unterlag nämlich den puritanischen Bestrebungen des 19. Jahrhunderts.

Aus einer ganzen Reihe von Holzschnitzern, die an der sakralen Thematik interessiert waren, tritt die Persönlichkeit des Alexander Belopotocký (ca. 1775 Orava — 9. 5. 1850 Ružomberok)⁸ in den Vordergrund; dieser fesselt hauptsächlich wegen seines Nationalgefühls schon länger die Aufmerksamkeit slowakischer Historiker. Die grundlegenden handwerklichen Erfahrungen erwarb er von seinem Vater Georg, der angeblich eine berühmte Steinmetzwerkstatt in Oravský Biely Potok besass. Wahrscheinlich Anfangs des 19. Jahrhunderts kam er von Orava nach Ružomberok. Von seinen selbstständigen Realisationen (Kruzifix mit dem Relief der Dolorosa aus d. J. 1801 in Oravský Biely Potok, später Arbeiten für die Kirchen in Spišské Bystré, Moštenica, Ludrová und für die Piaristen in Ružomberok) sind verhältnismässig wenige erhalten geblieben.⁹ Sie zeugen jedoch von einer talentierten und handwerklich schlagfertigen Individualität, welche mit seiner Anschauung noch in der örtlichen barocken Tradition verankert war. In diesen Relationen hat er sich durch die Eigentümlichkeit der Gesichter und Abhandlung der Gestalten eine Eigenheit des Ausdrucks erarbeitet.¹⁰

Die Bildsäulen und Andachtsstatuen an den Wegen der einzelnen Gemeinden blieben Arbeitsangelegenheit der örtlichen Steinmetzen. Die grösste Anzahl von ihnen charakterisiert gleichfalls ein in der Entwicklung verzögerndes Moment und einen gewissen Grad von Rustikalismus. Ausser traditionellen Arbeiten religiöser Orientierung, die bei uns während des ganzen 19. Jahrhunderts beliebt waren, bot das Stadtinterieur

keine beachtenswerteren bildhauerischen Aufgaben an. Auch die öffentlichen städtischen Brunnen waren grösstenteils schlicht und einfach (den üblichen Typ mit einer Vase am Gipfel hat z. B. der Levočaker Steinmetzlehrling J. Polnisch dargestellt¹¹). Mit Ausnahme des Neptuns (von V. Staviarsky aus dem Jahre 1827¹²) auf dem Brunnen am Prešovter Markplatz, welcher die Hand eines aus einem Werkstattmilieu hervorgegangenen Meisters verrät, treffen wir systematischere Bemühungen um ihre figurale Lösung nur in Bratislava an. Schon im Jahre 1804 stellte man in der Mitte des ehemaligen Franziskanerplatzes, bei Erneuerung der Zisterne die Gestalt einer „Frau mit Krug“¹³ auf, die seinem Typ und Komposition nach der Pallas Athene von Karl Adami (Jahr 1785¹⁴) am Brunnen im Buda verwandt ist. Das Wiener Beispiel ist in beiden Fällen offensichtlich, an jenem in Bratislava ist überdies evident, dass der Schöpfer keine bemerkenswerte Künstlerpersönlichkeit war.

Ein gewichtigeres Unternehmen war die Aufstellung des Denkmals an den Landtag (dietae) im Jahre 1825 und die Krönung von Karoline Auguste als Bestandteil des Brunnens vor der Kirche der Barmherzigen Brüder in Bratislava. Neben einheimischen, ehrgeizigen Steinmetzen und Baumeistern (O. Mayer, R. Mayer, J. G. Klingler, J. Rumpelmayer, I. Feigler, N. Danko¹⁵) bekundete Interesse an dieser Arbeit auch der hiesige Maler-Dilettant S. Feitzelmayer. Die Entwürfe dieser Meister ragen weder durch Einfallsreichtum, noch durch beachtenswertere Konzeption hervor. Die Figur des Neptuns, die Büste Kaiser Ferdinands, oder eine rein architektonische Lösung stellten — etwa im Einklang mit den gestellten Anforderungen — die einzigen geltenden Varianten dar.¹⁶ Eine Beteiligung der übrigen städtischen Bildhauer an dieser Aktion können wir nicht belegen, auch wenn die Nichtbeachtung einer solch seltenen Gelegenheit ihrerseits wenig wahrscheinlich ist. Das Denkmal wurde schliesslich nach dem Entwurfe des eingeladenen Wieners Josef Klieber im Jahre 1828 in Gestalt eines hohen Obeliskes, welcher deutlich die damalige Vorstellung von Würde und Monumentalität verkörperte, mit Anschriften und Wappen fertiggestellt.¹⁷

Die bescheidenen Forderungen des materiell verarmten Gesellschaftskreises an architektonische Plastik vermochten in diesem Zeitalter schon die einfachen Steinmetzen zu befriedigen. Der nüchterne Gesamteindruck der neuen Gebäude rechnete nicht mit einer reicheren Ausschmückung, welche sich gewöhnlich



Franz Bauer: *Porträtrelief der Frau Bauer*, im Besitze der Städtischen Galerie in Bratislava. Foto Fotoarchiv der Städtischen Galerie in Bratislava

auf einfache Ornamente oder die Darstellung eines Kopfes in einem Medaillon beschränkte. An repräsentativeren Gebäuden kam ein Wappen im Giebfeld oder über dem Haupteingang hinzu, oft im überlieferten, reicheren, plastischen Rahmen. Nur bei einigen adeligen Wohnsitzen finden wir figurale Elemente im Sinne der zeitgemässen Motive, wie Putten oder Gestalten aus der griechischen Mythologie (Relief an der Theaterfassade beim Schloss in Hlohovec — um das Jahr 1802; das Komitatshaus in Levoča — um 1830; Statuen an der Atika der Residenz in Košice — nach dem Jahre 1804; ein Atlas am Hause in der Hradnágasse No. 7 in Nitra aus den zwanziger Jahren des 19. Jahrhunderts; die Reliefs am Hause des ehemaligen Religionsfonds in Bratislava, Diebrovo nám. No. 2).

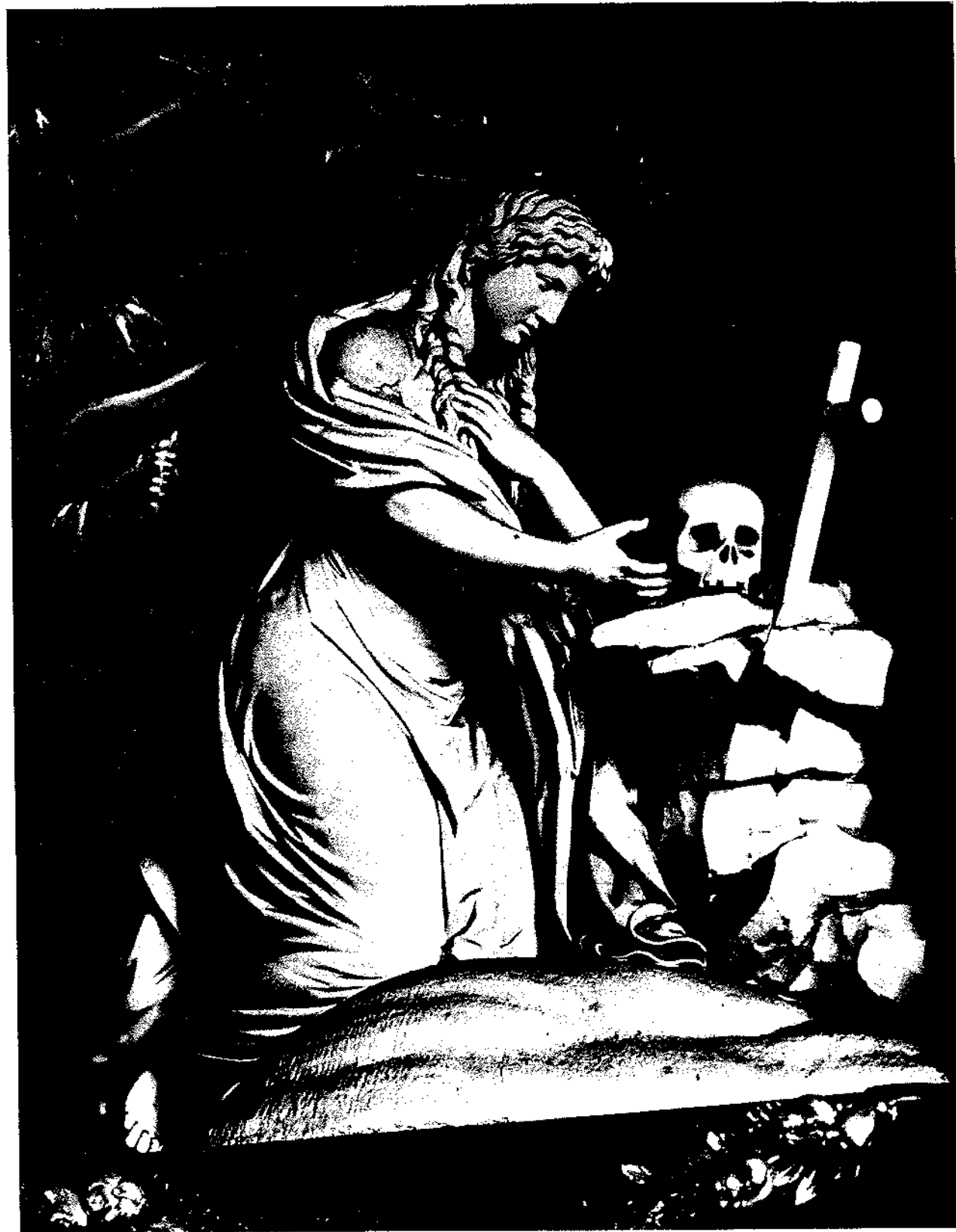
In der Summe der bildhauerischen Produktion wuchs die Anzahl der Funeralaufgaben sichtbar an. Während der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts füllten sich die Friedhöfe mit Grabsteinen, die heute den grundlegenden Leitfaden zur Erforschung des Charakters für zeitgemässen Bestreben vorstellen. Ihre

Bedeutung beruht aber eher in der Umfangsweite, das heisst in der Menge einigermaßen eigenartiger, schöpferisch aber ziemlich anspruchsloser Realisationen, als in irgendeinem schöpferischen Streben. Anlässlich der Erweiterung der städtischen Bezirke verschwanden leider in den folgenden Jahren mehrere ältere Friedhöfe und der Grossteil der Grabsteine wurde vernichtet. Nur einige von ihnen brachte man in zugerichteter Ähnlichkeit auf neuen Gräbern unter.¹⁸ Das erhalten gebliebene Material unserer Provinz ermöglicht jedoch — natürlich in beschränkter, mehr handwerklich mahnender Form — jene universal wirkende Wandlungen aufzuspüren, welche die zunehmende Vorliebe zur strengeren, geometrisierenden Formsprache mit neuen Ornamentenmotiven anstatt freistehender Flachsteine mit dynamischer wellenartiger Profilation kennzeichnet.

Abgesehen von Bratislava verharnte die freie Sepulkralplastik bei uns einer halbhandwerklichen Ebene. Diejenigen Arbeiten, welche diesen Grad überschreiten, zeugen gewöhnlich vom Aufenthalte eines bedeutenderen Bildhauers in der Stadt oder sie sind ein Import.

Das Eingreifen überwiegend österreichischer Künstler bemerkt man meistens im Gebiete der allegorischen figuralen Plastik (unter anderem die heute verschollene Venus von Medici, welche ursprünglich für den Garten des Barons Balóczy in Prešov bestimmt war und von P. J. Prokop geschaffen wurde), weiter an Grabsteinen der gesellschaftlichen Elite, welche im Kircheninnern installiert waren, und endlich in der Porträt-Bildhauerei.

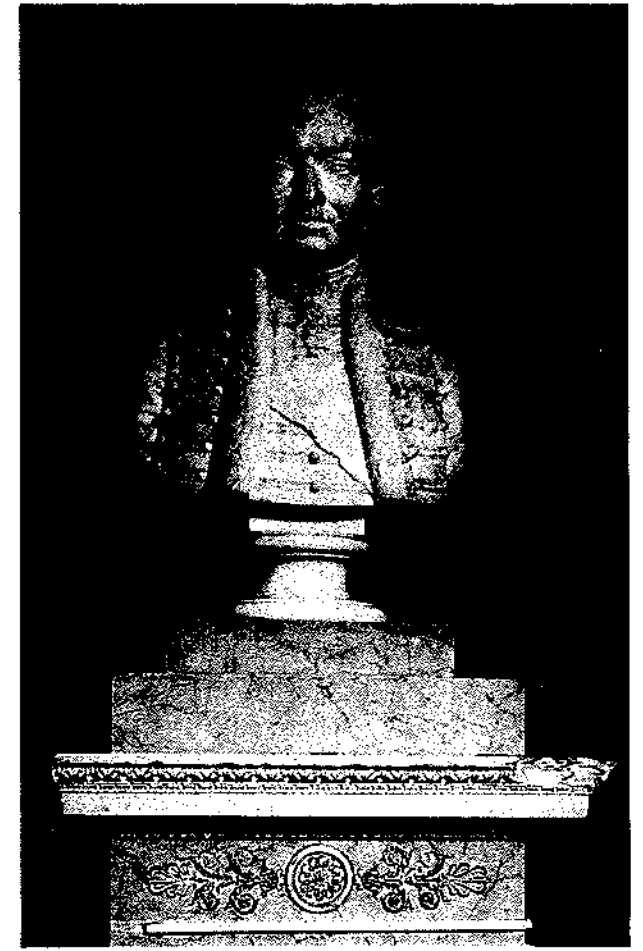
Unter die künstlerisch beachtenswerten Arbeiten dieser Zeit gehören bei uns vor allem die gebliebenen Porträts, welche fernerhin in der Interessensphäre des heimischen Adels geblieben waren (das emporgewommene Bürgertum war aus allgemein bekannten Gründen mehr an gemalten Bildnissen interessiert). Am meisten sind es hier vereinzelt auftretende Beispiele Wiener Provenienz. Das ist der Fall bei den zwei Marmorbüsten von Johann Nepomuk Schaller aus dem Schloss von Oponice, von denen die Mädchenbüste noch aus der Zeit von des Künstlers Aufenthalt in Rom stammt (signiert SI 1822). Gegenüber dem lyrischen Akzent dieser Arbeit ist der Vortrag bei der repräsentativen Büste des Grafen A. Apponyi sachlicher (rückwärts signiert Johann Schaller MDCCCXXVI).¹⁹ Im Vergleich mit der später entstandenen Büste des Malers J. Rebell (1834) von Schaller, in der Galerie des 19. Jahrhunderts in Wien,



Vavrinec Dunajský: *Maria Magdalena auf dem Hauptaltar der r.-k. Kirche in Lubyetová*. Foto F. Hideg, Bratislava



Alexander Belopotocký: *Maria mit dem Kind*, im Besitze der Pfarrkirche in Ružomberok. Foto F. Hideg, Bratislava



Johann Nepomuk Schaller: *Büste des Grafen A. Apponyi*, im Besitze des Schlosses von Oponice. Foto F. Hideg, Bratislava

steht das Apponyiporträt, was die Oberflächemodellation betrifft, im Bahne übertriebener Vorliebe fürs Detail. Der Nachfolger Schallers, der bisher wenig bekannte Wiener Bildhauer Franz Haberstock, ist in der Slowakei durch die Gipsbüste „Unbekannte Frau“, vermutlich Erzherzogin Sophie (gekennzeichnet Haberstock fecit), aus dem Schloss in Topoľčianky vertreten,²⁰ welche schon Anzeichen des international geltenden, späteren Klassizismus trägt.

Vom Wiener Bildhauer Franz Bauer, einem Schüler von J. Klieber und J. N. Schaller, besitzen wir ein Porträt-Relief aus Gips, seine Gattin darstellend (signiert „1849, g. 13. 3. 1848“, im Besitz der Städtischen Galerie in Bratislava), welches unter die bedeutenden Beispiele des späteren bürgerlichen Empire bei uns gehört.

Der anerkannteste und gesuchteste österreichische Bildhauer in der Slowakei war unbestreitbar Josef Klieber. Sein Anteil an der Ausprägung des Charak-

ters der hiesigen zeitgenössischen Skulptur war entschieden nicht gering. Das vorhandene Material verrät neben seinen eigenen Arbeiten auch seinen indirekten Einfluss. Klieber's Wiener Tätigkeit schaltete z. B. die Fassadenplastik in Bratislava gleich, sein pädagogisches Wirken formte fast die ganze junge Bildhauergeneration bei uns.

Ausser dem schon erwähnten Denkmalsentwurf für Bratislava realisierte Klieber noch die Büste Kaiser Franz I., welche der Herrscher selbst den Bürgern von Bratislava für die Verdienste in den napoleonischen Kriegen geschenkt hatte (heute im Besitze der Städtischen Galerie). Die feierliche Enthüllung der Büste fand am 31. 5. 1841 im Rathaussaale statt.²¹ Bei der Büste des Kaisers hat der Künstler im Prinzip an Canova's Vorstellung von diesem Monarchen aus d. J. 1798 angeknüpft. Er brachte auch die Kleidung des römischen Imperators zur Geltung und schuf sie mit der analogen plastischen Voreingenommenheit.



Vavrinec Dunajský: *Johann der Täufer*, steht auf dem Markplatz von Vyhne. Foto F. Hideg, Bratislava



Vavrinec Dunajský: *Grabmal der Familien Lissoveny und Kubinyi* in B. Bystrica (evang. Friedhof). Foto F. Hideg, Bratislava

Im Ganzen wirkt jedoch Klieber's Arbeit offiziöser. Die Strenge der frontal komponierten Büste hält die elegante Lösung des übergeworfenen Faltenwurfes der Draperie in Gleichgewicht. Die individuellen Gesichtszüge erstarren in der Maske eines Imperators. Gegenüber einer flacheren Lösung bei den Porträts J. N. Schaller's ist doch die Auffassung Klieber's suggestiver, monumentaler. Der Gipsabguss des zweiten Porträts des Kaiser's von Klieber befindet sich im Schloss von Topoľčianky und beide reihen sich durch ihre bildnerische Auffassung an die Seite der Büste des Erzherzog Karl (1842) ein, welche im Besitze der Galerie des 19. Jahrhunderts in Wien ist.

Zwei Werke Wachsbozzetto's aus der Sammlung des Schlosses Krásna Hôrka (Porträts von Mitgliedern der

Familie Jankovich?) gehören ebenfalls in den Kreis Klieber'schen Schaffens.²² In beiden Fällen haben wir mit den typischen Antlitzen von des Künstlers Frauengestalten und seinem Stiltraktat zu tun. Mit Klieber's Urheberschaft muss weiter bei 4 allegorischen Figuren — Ceres, Minerva, Flora, Merkur — aus dem Garten des Hotels Thermia in Piešťany gerechnet werden,²³ sowie bei einer plastischen Gruppe des Grabsteines der Familie Tihanyi im Innern der Kirche in Zelená (Entstehung ca. in den vierziger Jahren). Im ersteren Falle handelt es sich wahrscheinlich um Plastiken, welche der Bildhauer ursprünglich für den Grafen Keglevich in Topoľčianky verfertigt hat und welche infolge der späteren Verlegung bis nach Piešťany kamen. Der bildnerische Typus der Grabfiguren in Zelená ist wieder adäquat den Gestalten von Klieber im Vestibül Baden N. O. Weilburg, und zwar in der weichen Behandlung der Draperie, in kleinen dichten Falten, in der Bewegung der Körper und auch in den Gesichtern.

Eine Reihe weniger bekannter österreichischer Bildhauer wirkte dauerhafter in den Diensten des hiesigen Adels, welcher auch eigene Schlösser in Wien besass. Für den Grafen Erdödy arbeitete z. B. der Wiener Jacob Högler, welcher ausser Arbeiten mehr künstlerisch-gewerblicher Art offensichtlich auch in das Gebiet der figuralen Plastik eingriff. Der reliefartige Dekor der Fassade des Erdödy'schen Theaters in Hlohovec mit Puttenmotiven aus dem Jahre 1802 stammt wahrscheinlich ebenfalls von Högler.²⁴ Bildhauerarbeiten in Topoľčianky aus dem ersten Jahrzehnt des 19. Jahrhunderts (der hl. Johann von Nepomuk im Park des Schlosses, Plastiken am örtlichen Friedhof, die Dreifaltigkeitssäule) verraten die Hand eines einzigen Künstlers. Weil sie durch die bildnerische Behandlung (Modellierung der Gesichter, breite Nase, auffallend geformte Augendeckel, Stirn, Kinn) den Putten im Hlohovecer Theater verwandt erscheinen, so reihen wir sie hypothetisch auch in den Kreis von Höglers Wirkungsbereich ein.

In der erwähnten Zeitspanne hat keine bemerkenswertere Bildhauerpersönlichkeit, die durch ihre schöpferische sowie pädagogische Tätigkeit die Form und Entfaltung der figuralen Plastik hätte ausgeprägter kennzeichnen können, für längere Zeit in der Slowakei gewirkt. Eine umfangreiche Basis der örtlichen Produktion stellten die in der Zunft organisierten Steinmetzwerkstätten dar. In der Mehrzahl reichen ihre Wurzeln noch ins 18. Jahrhundert; im allgemeinen sind sie verhältnismässig lange Zeit von der Tradition

der durchgehenden Stammfolge abhängig gewesen. (Im reich archivalisch belegten Steinmetzgewerbe kann man z. B. in Bratislava die Existenz der Rumpelmayerischen Werkstatt über fast zwei Jahrhunderte verfolgen.²⁵) Ausser gewerblichen Aufgaben griffen fähigere Steinmetzen oft in das Gebiet figurativer Plastik ein und schränkten hiermit die Arbeitsmöglichkeiten der Bildhauer ein. Während fast in jedem Ort der Slowakei ein Steinmetzmeister tätig war, konzentrierten sich die Bildhauer nach und nach in grösseren Städten. Neben Bratislava dokumentiert eine Anzahl von solchen Insassen Košice.²⁶

Aus schriftlichen Quellen sind uns die Namen mehrere hiesiger Bildhauer bekannt; jedoch ihren Anteil am Zeitgeschehen können wir leider bis heute nicht entgeltlich abschätzen. Und zwar nicht nur wegen Mangels an urkundlichen Beweisen, aber auch aus rein bildnerischen Gründen. Das überwiegend anonyme Material auf unserem Gebiet weist keine handgreifliche individuelle Ausdrucksunterschiede auf — es hat eher einen amorphen Charakter. Nuancen im Traktat, welche den Wünschen der Auftraggeber, ebenso wie dem Vorhandensein mannigfaltiger Vorlagen zugeschrieben werden kann, bieten meistens keine bestimmte Möglichkeit einer zuverlässiger Festlegung der Urheberschaft. Die Situation und den Charakter der Bildhauerei bei uns im gegebenen Zeitalter in erschöpfender Vollständigkeit gänzlich aufzuzeichnen, erlaubt uns weiter der heutige Stand und die Anzahl der erhalten gebliebenen Arbeiten nicht.

Die wirtschaftliche und kulturelle Bedeutung der mittelslowakischen Bergstädte sank zu Anfang des 19. Jahrhunderts schon beträchtlich. Den guten gewerblichen Durchschnitt überschritten deutlicher nicht einmal die hiesigen Bildhauer.²⁷ Auch das berühmte Kremnitzer Münzamt verlor seinen früheren Glanz; es wurde durch Wien in den Schatten gestellt. Damit hing auch der Abgang begabterer Medailleure aus der Slowakei zusammen (J. D. Böhm hatte sich in Wien niedergelassen, M. Fürst wirkte in Mailand und Amerika), die jedoch manchmal ihre Beziehungen zu Kremnitz nicht völlig unterbrochen haben.

Das Spiel des Schicksals wollte es, dass der hervorragende mittelslowakische Bildhauer Vavrínek Dunajský (15. 7. 1784 Lúbtová — 5. 2. 1835 Budapest), der Hauptdarsteller der sich formenden slowakischen Bildhauerschule gezwungen war, sich in Budapest dauernd niederzulassen. Von einer gewerbetreibenden Familie stammend, erwarb er erste fachliche Kennt-



Vavrínek Dunajský: Grabmal des P. Davidovič in Komárno (steht bei der orthodoxen Kirche). Foto F. Hideg, Bratislava

nisse in der Bildschnitzerwerkstatt des gänzlich unbekanntem M. Barger (Parger) aus Banská Bystrica, welcher der Autor des architektonischen Teiles des Hauptaltars der r.-k. Kirche in Lúbtová war.²⁸ Nach dem Studium an der Wiener Akademie, wo er verhältnismässig leicht die Grundsätze der klassizistischen Lehre beherrschte,²⁹ errichtete er sich im ersten Jahrzehnt des 19. Jahrhunderts in Budapest eine gut prosperierende Werkstatt, wo für fast das ganze damalige Ungarn gearbeitet wurde.³⁰

In unserer kunsthistorischen Literatur reiht sich Dunajský — wegen eigener Absorption neuer Formerkenntnisse und einer besonders ausgeprägten Verwachsenheit mit seinem heimatlichen Milieu, was sein bildnerisches Streben anbelangt, an die Spitze der seinerzeitigen slowakischen Bildhauerkunst ein. Dies beweist u. a. die bekannte Plastik der Maria Magdalena in den Felsen am Hauptaltar der r.-k. Kirche in Lúbtová (Entstehung um das Jahr 1825), die bestimmte Verwandtschaft mit dem Zauner's Modellierprinzip verrät. Weiters der robuste Atlas an einem Eckhaus in Nitra (zwanziger Jahre des 19. Jahrhunderts, Hradná Str. No. 7), der Gekreuzigte am Hauptaltar der Heiligenkreuzkirche in Banská Bystri-

ca, ebenso wie das Relief „Susanna im Bade“ ursprünglich am Taufbecken (heute im Banská Bystricaer Museum).³¹

Das schöpferische Eingreifen so aktiver Bildhauer wie Dunajský (im Laufe des Jahres 1831 entstammten z. B. aus seiner Werkstatt 31 Arbeiten) muss auf unserem Gebiet ohne Zweifel gewichtiger gewesen sein, als es heute die Fachliteratur zugibt. Von einer Existenz der Mehrzahl seiner schriftlich belegten oder in der zeitgemässen Presse erwähnten Werke für die Slowakei wissen wir heute entweder gar nichts³² (das ist der Fall des hlg. Johann Nepomuk für die Familie Blaschkovits in Martinček, angeblich aus den Jahren vor 1818, der Arbeiten in der r.-k. Kirche in Veľké Tarkany aus dem Jahre 1818, des Altars mit 6 Figuren für einen Nitraer Hofrat aus dem Jahre 1825 usw.), oder ist uns bekannt, dass sie der Vernichtung fielen (z. B. die Arbeiten aus d. J. 1818 für die r.-k. Kirche in Mužla). Vermutlich gingen zahlreiche Werke im Strome der gewöhnlichen gewerblichen Produktion verloren und zwar nicht nur durch des Künstlers Gewohnheit, einen Entwurf öfter zu variieren,³³ aber vor allem infolge der Tätigkeit seiner Gehilfen in der, für damalige Zeit beträchtlich ausgedehnten Werkstatt.

Neuere Forschungen erbringen trotzdem neues faktographisches Material, welches unsere bisherigen Kenntnisse über Dunajský's schöpferische Tätigkeit bei uns in gewissem Sinne zu verbreiten vermögen. Die Signatur bestätigt seine Hand am Grabmal der Familien Lissoveny und Kubinyi in Banská Bystrica (Jahr 1834, evang. Friedhof), welches in der Linie des sogenannten Canova-Klassizismus ausgeführt ist.³⁴ Die weiche Umrisslinie der sitzenden Frauengestalt und die Geschlossenheit ihrer Silhouette reihen das Werk unter die besten seiner Art auf unserem Gebiete ein. Eine typologisch vereinzelte Arbeit des Autors ist der Grabstein des P. Davidovič in Komárno (nach 1814, bei der orthodoxen Kirche) mit der Gestalt eines sitzenden Ritters.³⁵ Er gehört eher in die von Zauner's Grabmal des Marschalls Laudon (1790—91, Habersdorf bei Wien) thematisch inspirierte Arbeitsgruppe. Qualitativ beachtenswert ist auch die weibliche Figur am Grabmal der Familie Wimmer in Bratislava (Andreas-Friedhof), welche durch die Behandlung der Draperiemasse und der gänzlichen Komposition Dunajský's Einfluss ermahnt. Auf Grund einer typologischen und stilistisch-kritischen Analyse muss man den noch barock aufgefassten Engel vom Grabstein des J. S. Cerva in B. Bystrica (nach d. J.

1819, ev. Friedhof), sowie den Grabstein von S. Topercz in Ivančiná (ev. Friedhof), des Herrn Beznak am Bojnicher Friedhof (nach d. J. 1830) und die zwei Grabsteine in Trnava (T. Mazur und M. Csáky, beide nach d. J. 1824) in den Wirkungskreis der Dunajský'schen Werkstatt eingliedern. An Hand Plastiken im Stadtinterieur wecken den Gedanken an Dunajský's Urheberschaft vor allem die Statuengruppe Johann's des Täuflers aus dem Jahre 1828 auf dem Markplatz von Vyhne, welche qualitativ das übliche Niveau überragt.³⁶

Dunajský's Kunst entsprang der heimischen Bildschnitzer-Tradition. Sein Aufenthalt in Wien, der Stadt, die damals von Canova schwärmte und das Studium an der dortigen von Zauner geführten Akademie unterstützten seinen raschen Übergang zu Positionen des damaligen Klassizismus. Sein Schaffen ist im Rahmen unserer zeitgemässen Bildhauerei bedeutend nicht nur wegen der akzeptierten aktuellen Formprinzipien, aber besonders wegen der Behaltung einer eigenreichen weichen Modellation.



Unbekannter Autor: Grabmal E. Friebeľ's (heute mit der Anschrifttafel M. Pietrová), im evang. Friedhof in Bratislava. Foto F. Hideg, Bratislava



Johann Baptist Schimsner: *Johannes von Nepomuk*, heute im Besitze des Städtischen Museums in Bratislava. Foto F. Hideg, Bratislava

Im Zentrum der Ostslowakei in Košice fanden ebenso die Steinmetze die grösste Geltung. Die hiesigen Bildhauer (im Archivmaterial finden wir hauptsächlich Daten über I. Vihely,³⁷ F. Weinbauer,³⁸ I. Cseh,³⁹ V. Stavio-Staviarsky,⁴⁰ in den dreissiger Jahren besonders über I. Huttai⁴¹) kann man auf Grund der erhalten gebliebenen Arbeiten als handwerklich

geschickte und in der Tradition verwurzelte Meister charakterisieren. Den Verzögerungstrend der Entwicklung erklärt in einem gewissen Masse die Tatsache, dass die Schulung dieser Autoren nach der traditionellen Art in den Werkstätten verlief, also ausserhalb der Sphäre der Wiener Akademie.

Ausser Košice finden wir in diesem Bereich nur in Levoča einige beachtenswerte Arbeiten (die Grabsteine von J. B. Mazary, S. Gorgey, ein Relief am Komitatshaus am Platz Osloboditeľov), welche das Eingreifen eines einzigen Meisters, offensichtlich des Ján Marschalko (5. 12. 1819 Levoča⁴² — 12. 9. 1877 Budapest) bezeugen. Schon vor dem Studium an der Wiener Akademie war Marschalko in seinem Geburtsort als Bildhauer bekannt. In der damaligen Presse wird z. B. eine solche Anzahl seiner Arbeiten — nicht näher bestimmte hölzerne Plastiken — erwähnt, dass diese eine kleine Galerie ausfüllen würden.⁴³ Die weibliche Gestalt vom Gorgeyschen Grabmal, wahrscheinlich die älteste der erwähnten Plastiken, verrät noch den bildschnitzerischen Charakter in der Modellation. Bei der sitzenden Frauenfigur am Grabmal von Mazary hat er schon überzeugender und freier mit dem Steinmetzmaterial gearbeitet. Stilistisch am meisten problematisch ist der Anteil Marschalko's an der bildhauerischen Ausschmückung des ehemaligen Komitatshauses (drei rechteckige Reliefs mit Putten), auch wenn man aus zeitlichen Gründen (Entstehung des Baues in d. J. 1805—1831) und wegen mehrerer formaler Elemente seine Urhebererschaft in diesem Falle nicht gänzlich ausschliessen kann.

Die unstrittig einzige Arbeit Marschalko's, welche aus der Zeit kurz vor seinem Abgang nach Wien entstammt, ist „Das Bildniss einer Frau in Haube“ (vor d. J. 1839, Zipser Museum in Levoča). Das zeichnerische Empfinden des im Ganzen blockartigen und summarischen Baues der Büste deutet — in einer Stadt ohne Tradition auf dem Gebiete des plastischen Porträts — auf eine Inspiration aus der Zipser Malerei.⁴⁴

Die frühzeitigen Arbeiten Marschalko's sprechen von einem selbstgewachsenen Bildhauertalent, welches seine erste Belehrung in der heimischen Bildschnitztradition fand und sich mit eigenem Fleiss eine beachtenswerte persönliche Formulation erarbeitet hatte. Bedeutungsgemäss überschritt jedoch sein damaliges Schaffen nicht den rein örtlichen Rahmen. Nach Beendigung seines Akademie-Studiums und einer längeren Europareise absorbierte Budapest seine Bestrebungen, wo er sich i. J. 1847 niederliess.



Johann Roidtner: *Büste der Frau S. Royko*, im Besitze der Städtischen Galerie in Bratislava. Foto Fotoarchiv der Städtischen Galerie in Bratislava

Die meisten Voraussetzungen für eine intensivere bildhauerische Aktivität hatte Bratislava. Diese Stadt war der grösste bürgerliche Mittelpunkt (ca. 30 000 Einwohner) und deshalb auch des Patriziates des damaligen sog. Oberungarns mit bedeutender bildhauerischer Vergangenheit. In der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts ist auch in dieser Stadt eine gewisse Dämpfung künstlerischer Arbeitstätigkeit zu bemer-

ken; zu dieser Zeit vermindert sich auch hier beträchtlich die Zahl günstiger Arbeitsgelegenheiten für die heimischen Bildhauer. Hinreichend widerspiegeln ihr sinkendes Lebensniveau die Archivberichte, die gleichzeitig auch das Anwachsen der Anzahl der die Stadt verlassenden Künstler dokumentieren.⁴⁵ Unter den Künstlern, welche Bratislava zur Zeit des Landtages besuchten, treffen wir Bildhauer nur sporadisch. Ihre seltene Ankunft war in der Regel nicht mit dem Bestreben eine leichtere Arbeitsmöglichkeit zu erwerben motiviert (wie das der Fall bei Malern war); am meisten versuchen sie eine Unterstützung für ihre schöpferische Pläne, sowie auch für ihre Vorstellungen bezüglich der Anregung des heimischen Künstler-schulwesens hier zu erreichen.⁴⁶

Die Auffassungsgebundenheit der hiesigen Bildhauer mit Wien, dem Kulturzentrum der Monarchie, dauert weiter an. Neben der heimischen Nachströmung Donner's, welche verhältnismässig leicht und fliessend die klassizistischen Prinzipien des neuen Jahrhunderts akzeptierte (siehe Grabstein, heute mit der Gedenktafel E. Habermann's, evang. Friedhof), begegnen wir einer wachsenden Anzahl von Arbeiten, die eng mit der Wiener schöpferischen Atmosphäre verbunden sind. Ausser höher erwähnten Möglichkeiten ist jene Verwandtschaft nicht in geringem Ausmass auch der Tatsache zuzuschreiben, dass die Anwesenheit österreichischer Bildhauer in Bratislava in dieser Zeitspanne bekannt ist; mehrere von ihnen sind hier als Ansässige urkundlich belegt. In allgemeinem überschritt jedoch das schöpferische Wirken in der Stadt keineswegs die Grenzen des hierortigen Provinzialismus, welcher nicht nur aus dem Charakter der Bindung mit Wien, sondern vor allem aus der existierenden politischen und kulturellen Atmosphäre des Landes hervorging.

Von den Bildhauern der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts in Bratislava sind nur verhältnismässig wenig schriftliche Nachrichten geblieben. Insgesamt nur einige biographische Daten, welche oft nicht einmal zu einer umfassenderen Rekonstruktion ihrer Lebensschicksale genügen. Andererseits lässt sich begreiflicherweise auch nicht der Grossteil der erhaltenen am meisten anonymen Plastiken autorisch identifizieren. Auf Grund von stilistisch-kritischer Zergliederung kann man sie zwar in etliche individuelle Gruppen einteilen, jedoch um den Künstler bestimmen zu können, fehlen überzeugendere Beweise.

Das ist der Fall bei der Altargruppe der „Hl. Elisabeth mit Bettler“ in der r.-k. Kirche in Lehnice vom



Johann Roidtner: *Büste des O. S. Royko*, im Besitze der Städtischen Galerie in Bratislava. Foto Fotoarchiv der Städtischen Galerie in Bratislava

Ende des 18. Jahrhunderts, welche gewöhnlich dem Steinmetzmeister Martin Rumpelmayer zugeschrieben wird.⁴⁷ Die Glaubwürdigkeit dieser Attribution, die auf mündlicher Überlieferung beruht, problematisiert einerseits der Mangel an Belegen über die bildhauersiche Tätigkeit des genannten Meisters, andererseits die Qualität des Werkes selbst. Die Modellation der Oberfläche der plastischen Gruppe und deren Komposition bezeichnen nämlich die Hand eines erfahrenen Figuralisten. Die Lehnicer Statuengruppe hängt mit der Formensprache des blockartig erfassten „Gott des Lebens“ vom Grabmal eines Unbekannten (erster Drittel des Jahrhunderts, beim Eingang in evang. Friedhof) und mit der Pieta des

Kalvarienberges (aus dem Jahre 1814) zusammen. (Die letztere Plastik der Komposition nach — vielleicht auf Wunsch des Auftraggebers — variiert das Motiv der Arbeit von Donner in Gurk.) Diese Arbeiten weisen auf eine selbstständige, in der heimischen Tradition verankerte Persönlichkeit — resp. auf eine Werkstatt — hin, der offensichtlich seine Schulung nicht in Wien erworben scheint. Die Entstehungszeitspanne dieser Plastiken, die typologischen Zusammenhänge (vor allem im Falle des Grabsteines⁴⁸) und das bildnerische Begreifen unterstützen den Gedanken, sie in den Kreis der Werkstatt von Huber einzureihen, etwa unter die Arbeiten des sehr wenig bekannten J. G. Huber.



Johann Roidtner: *Grabmal der Familie Pálffy*, beim Kalvarienberg in Stupava. Foto F. Hideg, Bratislava



Ladislav Dunajský: *Büste des Josef K. Viktorin*, in der Nationalgalerie in Bratislava. Foto Fotoarchiv der Nationalgalerie in Bratislava

Johann Georg Huber (um 1750 Bratislava⁴⁹ — 10. 6. 1816 Bratislava) hat das Bildhauergewerbe wahrscheinlich bei irgendeinem örtlichen Meister erlernt (möglich bei J. Huber, welcher im Jahre 1768 starb⁵⁰). In der zweiten Hälfte der siebziger Jahre des 18. Jahrhunderts trat schon als selbständig Wirkender in Bratislava auf. Er gehörte unter die angesehene Bürgerprominenz, der Stadtrat berief ihn nämlich oft als Berater in bildhauerischer Problematik (man findet ihn z. B. als Schätzer des Arbeitswerzeuges bei der posthumen Versteigerung nach K. G. Mervill im Jahre 1798⁵¹). Am 26. 1. 1813 verheiratete er sich in Bratislava mit F. Gründlin.⁵² Wegen Mangels an Dokumenten haben wir von seiner bildhauerischen Tätigkeit keine konkrete Vorstellung. Die Zuschreibung der oben genannten Arbeiten bleibt daher nur eine Hypothese, die auf allgemeinerer Basis beruht.

Eine separate Gruppe im Rahmen des hiesigen bildhauerischen Schaffens repräsentieren weiters 4 Reliefs über den Fenstern des ehemaligen Hauses des Religionsfondes am Diebrovo-Platz No. 2 (Athene, Zeus, Ceres, Neptun) und die schon erwähnte Brunnen-Plastik am Franziskanerplatz (Jahr 1804, heute im Besitze des Städtischen Museums in Bratislava). Beide Arbeiten sind sich durch die gleiche weiche Modellation des Faltenwurfes, mit reicheren nicht tiefen Falten, durch den harten Ansatz der Halspartie und die schärferen Gesichtszüge verwandt. Von den Bildhauern, welche zur Zeit der Entstehung dieser Plastiken in der Stadt arbeiteten, kommen als Autoren Josef Sinner, Franz Putzer und in gewissem Masse auch Josef Huber in Betracht. Für den letzteren sprechen jedoch eher Kompositionsprinzipien, als eigene Modellationsmerkmale.

Die Gestalten knieender Engel von zwei stark beschädigten Grabsteinen der Familie Dietrich (zwanziger Jahre des 19. Jahrhunderts, Andreas Friedhof) verraten demgegenüber sichtbarere Zusammenhänge mit dem Charakter des J. Huberschen Schaffens. Und zwar durch das System des Faltenwurfes, die Anschmiegsamkeit des Stoffes zum Körper und dessen dekorativen Entfaltens am Sockel.

Josef Huber (27. 4. 1777 Bratislava⁵³ — 1832? Budapest) stammte aus einer bekannten hiesigen Familie.⁵⁴ In seiner Jugend arbeitete er in der Werkstatt seines Vaters Franz und lernte bei dem Zeichner J. N. Schauff. Sein Studium setzte er dann an der Wiener Akademie fort.⁵⁵ Nach grösseren Reisen durch Europa (welche auffallend an vormalige Wanderschaften erinnern) liess er sich im Jahre 1818 in Budapest

nieder. In seiner bis jetzt bekannten Budapester Tätigkeit dominiert die sepulkrale und architektonische Plastik, welche durch sensitive Modellation und dekorative Werte charakteristisch ist.⁵⁶ Trotz mehrerer Besuche in der Vaterstadt und lokalpatriotischem Empfinden (bei der Signatur fügt er oft „Pressburger“ bei) bleibt seine Tätigkeit in Bratislava weiterhin unaufgeklärt. Die hier existierenden Statuen — mit Ausnahme der Grabmalen der Familie Dietrich — weisen nämlich keine auffallendere Verwandtschaft mit Huber's reifem Schaffen aus. Vermutlich auch deshalb, weil der Grossteil vor des Künstlers Abgang nach Budapest entstanden war, also in einer Zeit, da sich seine schöpferischen Ansichten erst kristallisierten.

Die grosszügig modellierte Draperie, das weiche Verschmelzen der Falten im Verein mit der perfekten Ausgeglichenheit der körperlichen Proportionen an der Trauerfigur am Grabstein E. Kriebel (nach 1807, evang. Friedhof, heute mit der Anschrifttafel M. Petrová) weisen auf ein beachtenswertes Talent hin. Im Grundentwurf dieser Arbeit kann man die Verwandtschaft mit dem Engel vom „Grabmal des Unbekannten“ im Wiener Währingerfriedhof (Stellung der Figur, Bewegung der Hände, Neigung des Kopfes, Form des Sockels, sowie Typus der Vase, an welche sich die Gestalt anlehnt) nachspüren. Seine gestalterische und kompositionelle Einzigartigkeit im Bereiche von Bratislava würde entweder an Import oder auf einen Bildhauer, der nur kurze Zeit in dieser Stadt gewirkt hat, hinweisen. Aus diesem Gesichtspunkte heraus kommt Stefan Feistermandl in Betracht, welcher bei uns in den Jahren 1807—1809 schriftlich belegt ist.⁵⁷ Die Unaufgeklärtheit der Frage über eine fachliche Schulung dieses Künstlers, welcher analog der übrigen Bildhauer in den erwähnten Jahren (J. G. Huber, J. Sinner) wahrscheinlich nicht Schüler der Bildhauer-Abteilung der Wiener Akademie gewesen war, lässt die Frage der Urheberschaft in diesem Falle weiter offen. Die Plastik schliesslich J. Huber zuzuschreiben, welcher zu dieser Zeit in Wien arbeitete, erlaubt uns der Mangel an konkreten Berichten über seine damalige Tätigkeit nicht.

An der Wende des 18. und 19. Jahrhunderts wirkten in Bratislava Franz Haniel (Hannel)⁵⁸ und Franz Putzer, offensichtlich ein Verwandter der Familie Messerschmidt (erwähnt im Testament F. X. Messerschmidt's, in dessen Werkstatt er vermutlich arbeitete; im Jahre 1818 erbte er nach einem gewissen Priester Messerschmidt⁵⁹). Ausser Restaurierungsarbeiten und



Johann Nepomuk Schaller: Mädchenbüste, im Besitze des Schlosses von Oponice.
Foto F. Hudeg, Bratislava

kleineren Aufgaben haben wir von Putzer's Tätigkeit in der Stadt keine Kenntnisse,⁶⁰ was verhindert einerseits die Art der gegebenen bildnerischen Verwandtschaft des Künstlers mit dem Schaffen Messerschmidt's aufzuspüren, andererseits das Mass seines Einflusses auf die nachfolgende Bildhauergeneration festzustellen. Schriftliche Belege weisen nur darauf hin, dass er in den neunziger Jahren des 18. Jahrhunderts am sog. „Grünen Ring“ (im Hause J. Messerschmidt's?), später in der ehemaligen Spitalgasse und Rosengasse wohnte. Von seinen mehreren Kindern setzte nur Johann Nepomuk Putzer (21. 9. 1797 Bratislava — 17. 1. 1849 Bratislava⁶¹) das Bildhauergewerbe fort. Er trat im Jahre 1810 in die Wiener Akademie ein.⁶² Wegen Unvollständigkeit der erhaltenen zeitgemässen Schriften und deren Einsilbigkeit können wir bis heute nicht Putzer's örtliche Betätigung genauer begrenzen. Seinen Namen finden wir nämlich nur bei Verrechnungen für verschiedene Renovierungsarbeiten u. a. an den Statuen des Kalvariensberges.⁶³ Auf Grund von Lebensangaben muss man jedoch seine Urheberchaft in mehreren Fällen voraussetzen. Vor allem bei dem sogenannten Schariczer-Brunnen aus dem Jahre 1824, welcher seinerzeit in einem Hause in der Leningradská Strasse No. 22 stand (heute im Städtischen Museum in Bratislava). Für Putzer sprechen hier einerseits zeitliche (er war neben Roidtner damals der einzige Bildhauer in der Stadt), andererseits persönliche Daten (er wohnte im Hause desjenigen Bürgers⁶⁴). Die Art der Kopfmodellation des Atlases und der Tiermotive am Schariczer-Brunnen ist in Hauptzügen mit der Auffassung der hlg. Florian-Statue in der Nische des Hauses an der Ecke der Vazovova und Radlinského Strasse (erstes Drittel des 19. Jahrhunderts) fast identisch und könnte deshalb auch aus der Werkstatt Putzers stammen. Beide Arbeiten verraten die Neigung zum Ornamentalen und zu verhältnismässig harter Modellation im Sinne des späteren Empires. Von einer weiteren Tätigkeit Putzer's wissen wir gegenwärtig nichts. Dies ist um so überraschender, da er nach dem Abgange J. Schimser's und dem Tode J. Roidtner's in der zweiten Hälfte der dreissiger Jahre der einzige bedeutendere Bildhauer der Stadt war, was sich auch in der Anzahl der Bestellungen widerspiegeln musste. Im Jahre 1839 ersuchte er z. B. die Stadt um die Erlaubnis, einen Gehilfen in seiner Werkstatt haben zu dürfen.⁶⁵

Ihm gegenüber gehört Peter Geiseler noch zur älteren Generation (15. 5. 1782 Sackstadt a. Rhein — 27. 6. 1836 Bratislava). In Bratislava jedoch taucht

er erst i. J. 1828 auf. Nach Studium in Frankfurt a/Main und an der Wiener Akademie, wo er sich am 12. 2. 1808 einschrieb, lebte er in der kaiserlichen Rezidenz und beteiligte sich namentlich an der Innenausschmückung von Adelspalästen (Rittersaal der Hofburg, Palais von A. K. Rasumofsky, K. Metternich u. a.⁶⁶). Mit grosser Wahrscheinlichkeit arbeitete er in Bratislava ebenso überwiegend als Dekorateur bürgerlicher Interieurs. Dazu wirkte er hier auch pädagogisch. Seine Werkstatt gehörte zu den vorrangigen Lehrpunkten der Stadt, denn auch der Sohn V. Dunajský's — Henrich verbrachte seine Lehrjahre vor dem Abgange an die Münchner Akademie i. J. 1830 gerade bei diesem Bildhauer.⁶⁷

Von den Bildhauern in Bratislava in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts⁶⁸ finden wir in unserer Fachliteratur über Johann Baptist Schimser (30. 3. 1793 Wien — 11. 7. 1856 Lwow⁶⁹) sehr lange keine Spur.⁷⁰ Er begann sich mit der Bildhauerarbeit in der Werkstatt seines Vaters — des Bildhauers A. Schimser⁷¹ — bekannt zu machen. Vom 1. 5. 1810 an studierte er mit Unterbrechungen bis zum Jahre 1818 an der Wiener Akademie und kam dann nach Bratislava. Hier heiratete er und liess sich hier vorübergehend nieder.⁷² Wegen ungünstiger finanzieller Situation wurde er jedoch nach kurzem Aufenthalte gezwungen, die Stadt zu verlassen. Im Jahre 1823 erwarb er eine Ausreisewilligung nach Warschau und drei Jahre später finden wir ihn in Lwow, wo sein erfolgreicherer Bruder Anton schon längere Zeit wirkte.⁷³

Die gegenwärtig einzige schriftlich belegte Arbeit Schimser's in Bratislava ist die Plastik des hl. Johann Nepomuk (heute im Städtischen Museum⁷⁴). Sie wurde von Kardinal Rudnay auf Grund eines Entwurfes aus dem Jahre 1822 bestellt und — Wünsche des Bestellers berücksichtigend — von der gleichnamigen Plastik auf der Prager Karlsbrücke inspiriert.⁷⁵ Der Gesamteindruck dieser Arbeit, die Souveränität der Modellierung des Faltenwurfes, der Hände und des Gesichtes reihen Schimser unter die prominenten Künstler dieser Epoche bei uns ein.

Der Charakter der Lwower Arbeiten von Schimser setzt einen gewissen grundlegenden Rahmen für unsere weiteren Hypothesen fest. Sie sind ein Leitfaden besonders bei der Bestimmung von 4 Reliefs — Allegorien der Jahreszeiten — von der Fassade des ehemaligen Roykohauses (Obchodná Strasse No. 22), welches leider zerstört wurde. Erhalten gebliebene Fotografien der Reliefs sprechen von einem Sinn für Details,

für eine dichte Faltenbildung und für eine hochgradige Stilisierung der Gesichter. Die gleiche Modellationsauffassung verraten die Medaillons mit Kopfprofilen an der Fassade des Bürgerhauses Na Vydrici No. 40 (ca. 1818), welche vermutlich auch zu Schimser's Schöpfung gehören. Seine Autorschaft völlig zu akzeptieren erlaubt uns jedoch einerseits die Qualität der Fotografien, an welche wir angewiesen sind, andererseits einige Ähnlichkeiten in der Reliefsmodellation mit dem Schaffen Roidtner's nicht. Diese Verwandtschaft kann zwar aus dem Schulungscharakter dieser Künstler stammen (beide Bildhauer studierten zur gleichen Zeit an der Wiener Akademie), aber kann auch ein Kennzeichen von Roidtner's direktem Eingreifen sein.

Schimser war schöpferisch in der Wiener künstlerischen Atmosphäre verwurzelt. Einen entscheidenden Einfluss auf die Entwicklung seines Talenten hatte das Studium an der Wiener Akademie. Durch seine schöpferische Invention, seine Modellationsfähigkeit und die technische Überzeugungskraft reiht er sich unter die vorrangigen Künstler der Empire-Epoche in Bratislava ein.

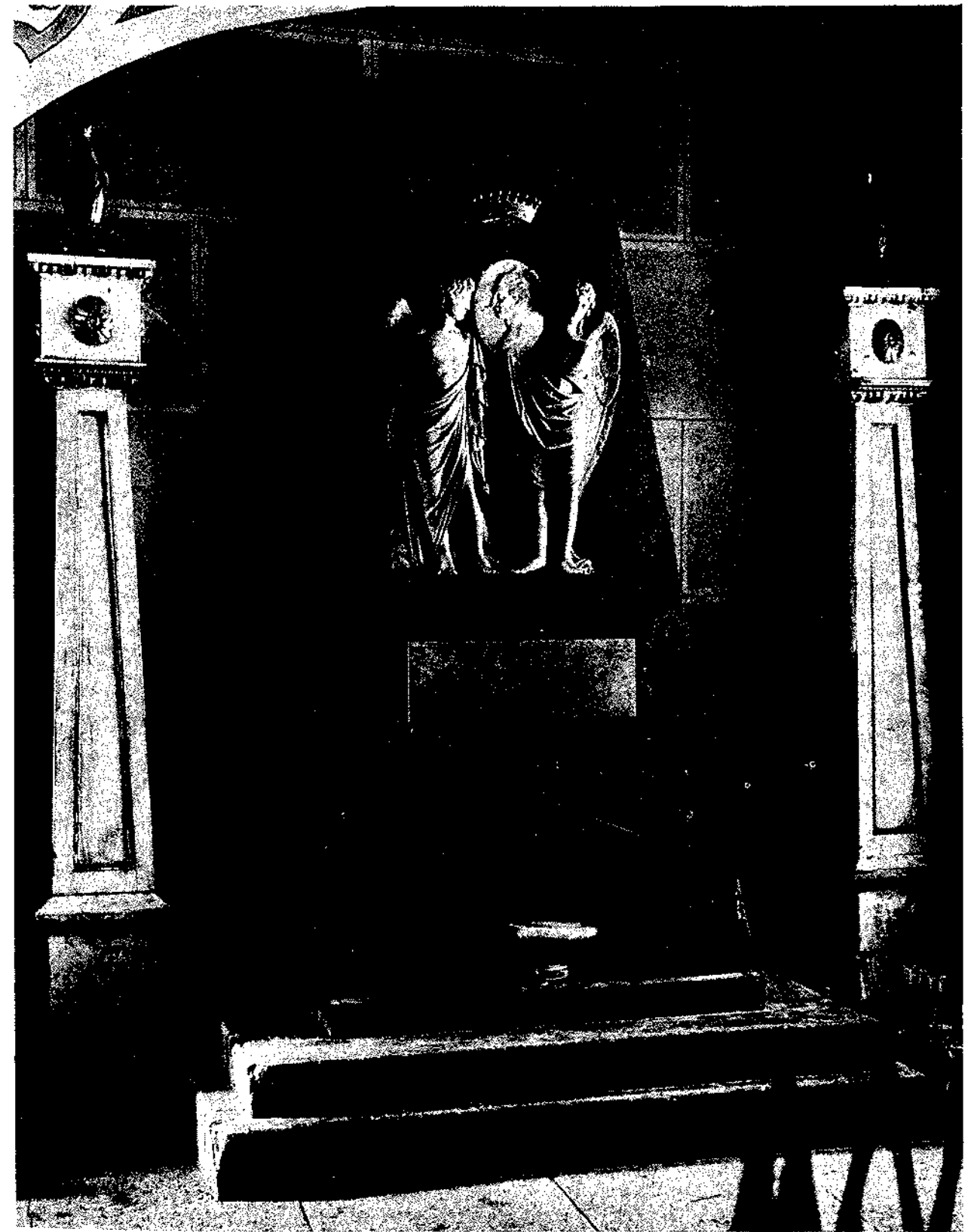
Mehr im Licht steht heute das künstlerische Profil von Johann Roidtner (ca. 1785 Umgebung von Linz — 10. 8. 1835 Bratislava).⁷⁶ Er entstammte einer österreichischen Bildhauerfamilie. Vom Jahre 1810 an studierte er an der Wiener Akademie und i. J. 1816 liess er sich für ständig in Bratislava nieder.⁷⁷ Von seinem hiesigen Schaffen kennen wir heute die Büsten von O. S. Royko und seiner Schwester S. Royko (zwanziger Jahre des 19. Jahrhunderts, jetzt in der Städtischen Galerie in Bratislava),⁷⁸ welche die Anlehnung an die sachliche Linie des plastischen Porträts ausdrücken. Den festen Bau der Gesichter mit ausdrucksvoll angesetzten Zügen zerlegt der Künstler in eine Menge kleiner zeichnerischer Falten. Den natürlich geschichteten Faltenwurf formte er in weiche Kniffe um. Durch eine ausgesprochene Offenheit der Charakteristik und durch den reinen, kräftigen Aufbau reihen sich seine Arbeiten an die Spitze unserer zeitgemässen Porträt-Skulptur ein.

Unter Arbeiten Roidtner's gehört auch die Trauerfigur am Grabmal der Familie Pálffy in Stupava (beim Kalvarienberg). Diese Beifügung wird durch die Auffassung des Faltenwurfs und die gänzliche Logik des Aufbaues der Plastik bestätigt. Das Gewand, gekennzeichnet durch flache Falten, umhüllt die ganze Gestalt und unterstreicht die unbedeckten Teile des Körpers: Hände, Füsse und das gesenkte Gesicht.

Die Details des Faltenwurfs (die untere Falte, der Saum) schliessen nicht Roidtner's Hand bei der Kopie der Aphrodite von Mélo aus (in der Städtischen Galerie in Bratislava; der ursprüngliche Besitzer ist unbekannt), welche als Schularbeit oder auf eine direkte Bestellung hin entstanden sein konnte. Der Charakter dieser Arbeiten beweist, dass Roidtner ausserhalb des örtlichen Stromes von bildhauerischem Schaffen stand. Schöpferisch hing er mit Wien zusammen und bei uns gehörte er unter die ausgeprägten Repräsentanten der bürgerlichen Linie im Empire.

Im Verlaufe der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts hat sich bei uns Bratislava in der Bildhauerkunst den qualitativen Vorrang erhalten; es war der schöpferisch pulsierendste Mittelpunkt des Landes und oft der Zufluchtsort — auch wenn nur vorübergehend — für eine Reihe von Künstlern, die die Hauptstadt der Monarchie nicht mehr ernähren konnte. An der Formung des lokalen Schaffens in der Stadt haben sich zu diesem Zeitpunkt eigentlich zwei Generationen beteiligt. Die erste, die eine Zwischengeneration genannt werden könnte, stellten jene Künstler dar, die um die Wende des 18. und 19. Jahrhunderts wirkten (F. Haniel, F. Putzer) und welche ein Bindeglied zwischen den Künstlern des josefinischen Klassizismus (J. A. Messerschmidt, A. Marschall, K. G. Mervill)⁷⁹ und der Epoche des Empires bildeten. An der Spitze der Meister der zweiten Generation standen J. N. Putzer, J. Roidtner und J. B. Schimser, Mitschüler aus der Zeit des Wiener Studiums. Ihre Bestrebungen verraten schon ein Kenntnis der Schaffensgrundsätze A. Canovas und vor allem J. Klieber's, und entfalteten sich im Rahmen des bürgerlich-sachlichen Klassizismus des ersten Drittels des 19. Jahrhunderts.

Bei globaler Wertung, d. h. in Vogelperspektive auf das Schaffen in ganz Europa nimmt man die Abhängigkeit unserer Bildhauerwerke von der Wiener Entwicklung war. Man muss zugeben, dass Impulse aus Wien, d. h. Beeinflussung im Gebiet der Ikonographie und Formsprache zweifelsohne als gewisser Entfaltungskatalysator gewirkt haben, doch leider oft zur Unterdrückung der Eigenart örtlicher Äusserungen führten. Die einseitige Abhängigkeit, welche manchmal gar an Nachahmung grenzte — was in dieser Zeit zwar nichts Ungewöhnliches war — relativisiert gezwungenermassen die Selbstständigkeit der



Michael Bauer: Grabmal des Grafen Zerdahelyi, in der r.-k. Kirche in Nitrianska Blatnica. Foto F. Hideg, Bratislava

heimischen Entwicklung, welche nur als ein örtlich modifiziertes Schaffen Wiener Herkunft akzeptiert werden kann.

Die ersten bemerkenswerteren Kennzeichen einer Orientierung unserer Bildhauerei auf das ungarische Kulturzentrum sind mit den Arbeiten der vierziger

ANMERKUNGEN

¹ Im Grunde fasst dieser Artikel in meiner Dissertationsarbeit „Die Bildhauerkunst des 19. Jahrhunderts in der Slowakei“, Bratislava 1969. Deshalb halte ich die namentliche Anführung aller bei uns bekannter Literatur, die sich mit unserer Problematik nur nebenbei beschäftigt, in diesem Falle für nicht nötig.

² Siehe LUXOVÁ, V.: Archivné záznamy o bratislavských umelcoch a remeselníkoch (Archivverzeichnisse über Pressburger Künstler und Handwerker). Ars, 1968, No. 1, S. 177 ff.

³ Siehe Inserat in der Pressburger Zeitung vom 21. 4. 1829, S. 367, „Anzeige über Bildhauerarbeiten“.

⁴ Die Bildhauerabteilung der Akademie in Prag kommt erst i. J. 1896 in Betracht und ist mit dem Namen J. V. Myslbek verbunden (Almanach Akademie výtvarných umění v Praze — Almanach der Akademie der bildenden Künste in Prag, Prag 1926).

⁵ J. Faragó kommt i. J. 1846 nach München. Im Personenstandsverzeichnis der Münchener Akademie findet sich von ihm zwar keine Erwähnung, in seiner Korrespondenz jedoch bezeichnet er sich selbst als Schwanthaler's Schüler (siehe Material in Magyar Művészettörténeti Dokumentációs Központ in Budapest, No. 00251, 04064). L. Dunajský war ebenso ein Schüler Schwanthaler's. Das Matrikenbuch der Akademie aus den Jahren 1841—1881, No. 555 erwähnt seinen Eintritt in die Schule am 14. 11. 1847. Siehe auch LUXOVÁ, V.: Jozef Neusch-Faragó, Vlastivedný časopis, 1965, No. 4, S. 187 ff.

⁶ Über S. Ferenczy siehe MELLER, S.: Ferenczy István élete és művei (Leben und Wirken), Budapest 1906 und WALLEN-TÍNYI, D.: Ferenczy István levelei (Briefe), Rimavská Sobota 1912.

⁷ Michael Bauer wurde i. J. 1789 in Wien geboren. Er war Schüler der Wiener und Münchener Akademie. Vom Jahre 1821 ab wirkte er in Pest (siehe Művészeti Lexikon, Bd. I. Budapest 1965, S. 179).

⁸ Siehe Sterbematric der r.-k. Pfarre in Ružomberok, wo weitere Angehörige der Familie Belopotocký registriert sind: am 2. 2. 1850 starb sein eine Woche alter Sohn Josef Belopotocký; am 11. 2. 1878 als 31jähriger Juraj Belopotocký und am 24. 8. 1884 als 62jähriger Ludovít Belopotocký. Über die Tätigkeit der Steinmetzfamilie Belopotocký in Orava siehe LANGER, J.: Rodové korene tvorby slovenského sochára A. Belopotockého (Die Genese der Tätigkeit des slowakischen Bildhauers A. Belopotocký). In: Vlastivedný časopis, 1971, No. 4, S. 190 ff.

⁹ Einige Teile aus seinen Kompositionen sind heute grösstenteils im Besitze des Liptauer Museums (Liptovské múzeum) in Ružomberok und der dortigen Pfarrkirche. Belopotocký besass in Ružomberok ein Haus mit einer kleineren Werkstatt. Die

Jahre verbunden. Die nationalistisch orientierte ungarische Politik lenkte schliesslich unser ganzes Gebiet in den Einflusskreis der Budapester Bildhauer. Vereinzelte Künstlerpersönlichkeiten der Slowakei waren in Anbetracht dieser Situation dementsprechend keiner Konkurrenz mit Budapest mehr fähig.

slowakisch geschriebenen Archivbelege über die Steuerzahler der Stadt bestätigen auch seine slowakische Nationalität (Stadtarchiv in Ružomberok). Im Pfarrarchiv in Ružomberok wird Belopotocký öfter erwähnt: i. J. 1812 fertigte er einen kleinen Altar mit dem Bilde der hl. Familie, einen Tabernakel mit Cherubinen; i. J. 1816 schuf er die Statue des hl. Johannes des Evangelisten; i. J. 1817 das Bild „Geburt Christi“ mit Rahmen. Die Pfarrkirche besitzt von ihm u. a. das vielfarbige, Bassrelief der hl. Anna im Familienkreise, signiert u. datiert 1829; die Plastik der Immaculata und des hl. Johannes. Von der Dekoration der Kirche in Moštenice — sowie auch aus der Kirche von Ludrová — ist nur das Kruzifix erhalten; von der Ausschmückung der Kirche in Spišské Bystré existieren nur zwei kleine Plastiken. Siehe auch LUXOVÁ, V.: K tvorbe A. Belopotockého (Zur Schöpfung A. Belopotocký's). Vlastivedný časopis, 1970, No. 2, S. 59 ff.

¹⁰ Belopotocký wird oft die Urheberchaft bei der Steinplastik der Immaculata am heutigen Revolutionsplatz in Ružomberok zugeschrieben. Diese Anschauung zu akzeptieren erlaubt uns nicht die Angabe HOUDEK's, J. (600 rokov z minulosti bývalého výsadného mesta Ružomberka 1318—1918 — 600 Jahre Vergangenheit der ehemaligen privilegierten Stadt Ružomberok 1318—1918, Ružomberok 1934, S. 636), welcher den Ursprung der Säule mit dem Jahre 1858 datiert, somit nach dem Tode des genannten Bildhauers.

¹¹ Die Zeichnung, datiert 1839/40, ist im Besitze des Zipser Museums (Spišské múzeum) in Levoča. J. Polnisch wurde um das Jahr 1822 in Levoča geboren und 1843 schrieb er sich in die Kupferstichabteilung an der Wiener Akademie ein (FLEISCHER G.: Magyarok a bécsi képzőművészeti akademián — Die Ungarn in der Akademie der bildenden Künste in Wien, Budapest 1935, S. 76).

¹² Der Autor verpflichtete sich am 1. 10. 1826 den Neptun nach ausgewählter Zeichnung aus hartem Stein für das Honorar von 240 Fl. anzufertigen (siehe WICK, B.: Kaplnka sv. Floriána v Košiciach — Die Kapelle des hl. Florian in Košice, Košice 1923).

¹³ Von den Alternativen zur Ausschmückung des Brunnens wurde auch eine Gestalt Moses' in Erwägung gezogen (die Zeichnung ist im Städtischen Archiv in Bratislava niedergelegt; Protokoll der wirtschaftlichen Kommission a. d. J. 1803. Anschrift auf der Zeichnung: Approbiert im Juni 1803). Für die Ausbesserung dieses Brunnens gab auch der Steinmetzmeister M. Rumpelmayer ein Angebot, jedoch die Arbeit erwarb — als finanziell zugänglicher — der Steinmetzmeister Feigler, welcher almasienischen Stein vorschlug (in dem Pressburger Stadt-

kammeramt Rechnung aus d. J. 1804, S. 246, Abrechnung des Betrages von 2675 Fl.). Die Spesen für den Brunnen sind in der Beilage des Buches angeführt: Gemeine Stadt Pressburg, Passiv Fundations und Activ Capitalien — Individual Rechnung vom 1. Nov. 1803 bis letzten Oct. 1804, Städtisches Archiv in Bratislava, Sign. 13. 3. 1.

¹⁴ Siehe Material im Magyar Művészettörténeti Dokumentációs Központ in Budapest unter dem zugehörigen Schlagwort.

¹⁵ Klingler lebte in Bratislava (offensichtlich war er kein Wiener Bildhauer, wie PETROVÁ, A.: Umenie Bratislavy 1800—1850, Bratislava 1958, S. 60 anführt). Er starb um das Jahr 1833 (Das Magistratsprotokoll der Stadt erwähnt zu dieser Zeit seinen Nachlass). Der Steinmetzmeister O. Mayer suchte am 17. 7. 1826 um Erteilung des Meister- und Stadtrechtes an; am 27. 9. 1826 bekam er die Meistersaufgabe, am 10. 6. 1828 legte er ein Offert für die Ausbesserung des Michaelerturmes vor (Kammerbuch aus dem Jahre 1828, Städtisches Archiv in Bratislava). Wahrscheinlich übernahm er in den zwanziger Jahren des 19. Jahrhunderts Feigler's Steinmetzwerkstatt in der Rosengasse. I. J. 1834 weitere Angebote für Steinmetzarbeiten (Material der Wirtschaftskommission im Städtischen Archiv in Bratislava). Zu demselben Zeitpunkte arbeitete er auch an der Ausbesserung der Benediktinerresidenz (30. 10. 1834, Protokoll der Wirtschaftskommission, Städt. Archiv in Bratislava). Der Baumeister N. Danko war auch ein Steinmetzmeister. Er wurde am 27. 9. 1778 geboren, am 2. 3. 1801 wurde er Meister und starb am 10. 2. 1818. Er hat einen Obelisk am Andreasfriedhof verfertigen sollen (siehe Unterlagen der Steinmetzzunft im Städt. Archiv in Bratislava).

¹⁶ Die Entwürfe befinden sich heute im Besitze der Städt. Galerie in Bratislava und im Archiv der Stadt Bratislava.

¹⁷ Bei der Spesenverrechnung zur Errichtung des Brunnens erwähnte Klieber nur 20 Fl. für die Ausführung der Entwürfe (heute verschollen) und 480 Fl. für ein Wappenmodell und dessen Abguss (Annalen von Pressburg, Chronik des Archivars J. Gürth aus der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts, Handschrift, im Besitze des Archivs der Stadt Bratislava, S. 172 ff.).

¹⁸ Bei Eröffnung des neuen Friedhofes in Banská Štiavnica i. J. 1912 entschied z. B. der Stadtrat, die alten Grabsteine zu versteigern. Im Jahre 1881 wird der Verkauf der entfernt gewordenen Grabsteine in Kežmarok erwähnt (Karpathenpost vom 28. 7. 1881, S. 5). Auch bei der Zerstörung alter Gräber unterlag eine beträchtliche Anzahl von Grabmälern der Vernichtung.

¹⁹ Die Statue stand ursprünglich in der Mitte der Apponyschen Bibliothek in Bratislava und trug am Sockel die Aufschrift: Comitis Antonii De Appony Simulacrum. In Sapientiae Penetrati. Quod Magno Ipsemet. Olim Librorum. Thesaurio. Instruxit. Positum. A. Filio. Comite. Antonio. De Appony. Pietatis. Ergo. Et. Ad. Custodiendam. Loci. Sanctimoniam. 1827. Um das Jahr 1846 wurde sie zusammen mit der Bibliothek nach Oponice gebracht.

²⁰ Das Schloss Topoľčianky war in der ersten Hälfte des Jahrhunderts im Besitze der Familie Keglevich.

²¹ In neueren Publikationen erwähnt z. B. PETROVÁ, A. (Umenie Bratislavy 1800—1850, S. 61) die gleichzeitige Schenkung der Büste von Erzherzog Karl; von ihrer Existenz in Bratislava haben wir jedoch keine Kenntnis. Über die Aufschrift am Sockel siehe bei PETROVÁ, A.: Umenie Bratislavy 1800—1850, S. 86, Anmerkung 61.

²² Aufschrift am Sockel der Büste: 1. Daruvári Jankovich János Tolnai gróf Festetits Aloisia, 2. Daruvári Jankovich Juliana 29. Die Tatsache, dass Klieber für die Familie Festetits gewirkt hat, bestätigt auch unsere Eingliederung (MELLER, S.: Ferenczy István, élete és művei, S. 39).

²³ Laut der Dissertationsarbeit von FEISTENHOFER, A. (J. Klieber, ein Beitrag zur Plastik des Vormärz, Wien 1918) verfertigte Klieber in einem nichtangeführten Zeitraum vier kolossale Plastiken für den Grafen J. Keglevich nach Topoľčianky. Das zeitliche Entstehen dieser Plastiken zu bestimmen, erleichtert uns jedoch das Datum an der Statue des Merkurs — Jahr 1805.

²⁴ Siehe Rechnungen des Sekretärs J. Erdödy aus den Jahren 1800—1804 (Verrechnung J. Högler's vom 28. 7. 1802 von 11 Fl., eine zweite aus d. J. 1803 von 88 Fl., und eine dritte für Bildhauerarbeit, durchgeführt bis Dezember 1802 von 1737 Fl. — 54 Kr.). Rechnungen des Sekretärs J. Erdödy aus d. J. 1805—1806 (Notte J. Högler's auf 3 Fl.). In den Akten der Akademie der bildenden Künste in Wien befinden sich folgende Angaben über Högler: 1. July 1789 Probezeichnung des J. Högler. Bildhauergeselle von Hagenauer, Dir. d. Graveur Schule. — 8. Juni 1789 Anzeige deren die zur Prüfung angewiesenen Bildhauer (Hagenauer). — 1796 fol. 377 der Verzierungsbildhauer J. Högler hat zwar bereits im Jahre 1789 sein Meisterstück angefangen, wegen Krankheit verhindert es zu vollenden, einer der geschicktesten Ornamentalisten (zwecks Meisterrecht). — 1797 Atestatum ak. Bildhauer J. Högler bezeugt, dass Lorenz Roh Bildhauer schon durch 5 Jahre und 3 Wochen bei ihm in Condition ist. — 25. März 1791 Jacob Högler Verzeichnis, welche ihr Probestück noch nicht vollendet, und Anmerkung von Hagenauer, dass kein Zwangmittel besteht die zur Prüfung angewiesenen Ornamentalisten zur Ablieferung zu zwingen. (Für diese Angaben danke ich dem Rektoratsdirektor der Wiener Akademie Dr. Alfred Sammer.)

²⁵ Die Rumpelmayerische Werkstatt wurde in der zweiten Hälfte der sechziger Jahre des 18. Jahrhunderts in der ehemaligen Spitalgasse (später bekam der Ort den Namen Steinplatz) von Martin Rumpelmayer (21. 10. 1744 Devín — 20. 3. 1823 Bratislava), dem Sohne eines Steinmetzmeisters aus Devín, gegründet. Beiläufig um das Jahr 1817 übernahm der jüngste Sohn von Martin Rumpelmayer's vier Kindern — Johann (ca. 1794 Bratislava — 15. 6. 1844 Bratislava) die Leitung der Werkstatt und nach seinem Tode Alois Rumpelmayer. Ausser einfacher, gewerblicher Aufgaben bestand die Bedeutung der Werkstatt in der Erziehung des Nachwuchses (unter den Lehrlingen werden J. Feigler, J. J. Anreith, M. Blaschovský erwähnt). Aus der bildhauerischen Tätigkeit sind Entwürfe für den Brunnen vor der Kirche der Barmherzigen Brüder von J. Rumpelmayer erhalten geblieben. Auch wenn Johann den Auftrag damals nicht erhielt, beteiligte er sich wenigstens an der Realisation des Klieberschen Entwurfes, wofür er 4070 Fl. 40 Kr. W. W. erhielt (Annalen von Pressburg ebd., S. 172). Er war ein Schüler der Wiener Akademie und i. J. 1847 erhielt er das Bürgerrecht der Stadt Bratislava. Im Jahre 1845 verfertigte er für den Kalvarienberg in Bratislava die Statuen des hl. Johannes für 200 Fl. und des hl. Franz für 250 Fl. (Siehe Rechnung über die, beim Calvarienberg der kön. Freistadt Pressburg, empfangenen und wiederum verausgabten Gulden, Archiv der Stadt Bratislava.) Schriftliches Material von diesen Steinmetzen siehe in den Büchern des Magistrats, Kammerbüchern, Protokollen der Wirtschafts-

kommission, Gerichtsprotokollen und in den Schriften der Steinmetzgilde im Archiv der Stadt Bratislava.

Ausser Rumpelmayer gibt es hier selbstverständlich in der gegebenen Zeitspanne mehrere Steinmetzmeister. Sehr bekannt war z. B. auch die Feiglerische Steinmetzwerkstatt, über die viel interessantes im Stadtarchiv zu finden ist.

²⁶ Das Schaffen der Bildhauer, die noch in kleineren — künstlerisch am meisten in der Barockzeit bedeutenden — Städten tätig blieben, verlor in der Mehrzahl die Bedeutung hinsichtlich der neuen gesellschaftlichen Vordrängen und der künstlerischen Entwicklung. Dies ist z. B. der Fall des Bildhauers Bartolomej Minich, der in den dreissiger Jahren in Nitra arbeitete, oder des Simon Minich, der in derselber Zeit in Trnava gewirkt hat.

²⁷ Schon Ende des 18. Jahrhunderts arbeitete in Banská Štiavnica der Bildhauer L. Jerg (AGGHÁZY, M.: A barokk szobrászat Magyarországon — Die Barock-Bildhauerei in Ungarn, Budapest 1959, S. 221), in Kremnica J. Zobl (AGGHÁZY, M.: ebd., S. 301), der Holzschnitzer M. Barger hatte an der Wende des 18. und 19. Jahrhunderts in Banská Bystrica eine Werkstatt. Zu Beginn des 19. Jahrhunderts arbeitete J. Franke in Banská Štiavnica (AGGHÁZY, M.: ebd., S. 196), im Jahre 1829 wurde der Tod des Bildhauers L. Forster in Banská Štiavnica vermerkt (AGGHÁZY, M.: ebd., S. 196). Von der Tätigkeit dieser Meister haben wir jedoch keine bestimmtere Vorstellung.

²⁸ Siehe Publikation von ZIPSER, CH. A.: Neusohl und dessen Umgebungen, Buda 1892, S. 61. Der Altar entstand i. J. 1783 und hatte ursprünglich in der Mitte ein Bild, welches man i. J. 1825 durch Dunajský's Maria Magdalena ersetzte.

²⁹ Er trat als 22jähriger im Jahre 1806 in die Wiener Akademie ein. Im Jahre 1807 erwarb er hier den Gudel-Preis für eine Statue des griechischen Genius. Die Schule verliess er mit einem Empfehlungszeugnis von Zauner (MELLER, S.: ebd., S. 146, FLEISCHER, G.: ebd., S. 38).

³⁰ Dunajský hätte zur Sicherstellung der Aufträge ein ganzes juristisches Netz aufbauen sollen (Magyar Művészet 1800—1945, Budapest 1958, S. 68 ff.).

³¹ Die genannten Plastiken werden in den Publikationen von WAGNER, V.: Vývin výtvarného umenia na Slovensku (Die Entwicklung der bildenden Künste in der Slowakei), Bratislava 1948; KÁLMÁN, J.: Banskobystrické výtvarné umenie (Die bildende Kunst in Banská Bystrica), Sammelbuch Banská Bystrica, Martin 1955, S. 110 ff.; HOFMAN, J.: Staré umění na Slovensku (Alte Kunst in der Slowakei), Praha 1930, S. 96 ff. Dunajský zugeschrieben.

Weiter siehe LUXOVÁ, V.: V. Dunajský a hlavný oltár sv. Kríža v Banskej Bystrici (V. Dunajský und der Hauptaltar des hl. Kreuzes in B. Bystrica), Vlastivedný časopis, 1969, No. 3, S. 134.

³² Das Lexikon SZENDREI-SZENTIVÁNYI: Magyar képzőművészeti lexikona I, Budapest 1915, führt unter dem Schlagwort „Dunaiszky Lőrincz“ zwar ein Verzeichnis der Arbeiten Dunajský's in der Slowakei an, dieses ist jedoch unvollständig. V. Dunajský führte ein Geschäftsbuch (heute im Besitze der Nationalgalerie in Budapest), doch bei den Bestellsvermerken führte er irgendwo nur den gewünschten Gegenstand, woanders den Namen des Bestellers an und nur vereinzelt fügte er der Eintragung den Bestimmungsort der Arbeit bei. Die Kunde von einer Bestellung für die Familie Blaskhovits finden wir im Tagebuch — zum Unterschied von den Angaben im Lexikon — erst im Oktober 1828.

³³ POGÁNY, O. G.: Magyar szobrászat a tizenkilencedik század első felében — Die ungarische Bildhauerei der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts, Budapest 1939, z. B. führt an, dass in der Hinterlassenschaft Dunajský's zerlegbare Modelle von Holzplastiken gefunden wurden, welche er in der laufenden Praxis öfter nur mit dem Unterschiede verwendete, dass er die Grösse und die Gebärden der Figuren veränderte.

³⁴ Der Grabstein ist an der Rückseite signiert: Parentibus optimis perennis filiorum Lucium Dunaisky sc. MDCCCXXXIV.

³⁵ Es geht wahrscheinlich in diesem Falle um die Arbeit, welche der Autor in seinem Tagebuch als Marmor monument für „Herrn V. Nagy nach Komorn“ vor dem Jahre 1824 anführt (diese Angabe übernimmt auch das SZENDREI-SZENTIVÁNYI Lexikon, ebd.).

³⁶ Anschrift unter der Plastik: DAVDIS VERATENENT SANCTUS BAPTISTA IOANNES — FAC PATER OMNI-POTENS NOS PRECE IUCAT IIS.

³⁷ Vihely wird in den städtischen Steuerbüchern der 90er Jahre des 18. Jahrhunderts (Frag. Repart. quanti contributionalis, Städt. Archiv in Košice), in den Magistratsbüchern i. d. J. 1810, 1811 erwähnt (Städt. Archiv in Košice). Der 42 Jahre alte, verheiratete Meister starb am 28. 3. 1811 in Košice (Sterbematrik der r.-k. Pfarre in Košice, Staat. Archiv in Košice).

³⁸ Veinhauer erscheint in den Steuervormerkungen in der zweiten Hälfte der ersten 10 Jahre des 19. Jahrhunderts (Frag. Repart. quanti contributionalis, Städt. Archiv in Košice). Am 18. 5. 1803 starb in dieser Stadt seine Tochter Anna (Matrik der ev. Pfarre in Košice, Staatsarchiv in Košice). In den Magistratsbüchern finden wir seinen Namen in den Jahren 1808, 1810 und 1811 (Städt. Archiv in Košice).

³⁹ Cseh wurde um das Jahr 1793 in Spišské Podhradie geboren. Er starb am 4. 8. 1838 in Košice (siehe die Sterbematrik der r.-k. Pfarre in Košice, Staatsarchiv in Košice); am 8. 1. 1816 erwarb er das Stadtrecht in Košice. Im Jahre 1826 restaurierte er ein unbekanntes Werk für J. Fox (eine „Contra quitantia super Rfnis Walutatibus Sex“ vom 21. 1. 1826 in den Schriften des Städt. Archivs in Košice unter No. 5254, 1824). Weiter sollte er Bildschnitzerarbeiten für die neue Kirche in Spišské Štiavnik realisieren. Nach Vertrag vom 14. 9. 1834 sollte Cseh für den Kalvarienberg die Statuengruppe „Jesus als Gärtner mit Maria Magdalena“ ausfertigen. Von einer Existenz dieser Arbeit wissen wir jedoch nichts. Es ist aber möglich, dass er später die Thematik geändert hat und dass so die Statuengruppe „Christus mit der Samaritanerin“ entstand, für welche er i. J. 1835 240 Fl. von der Stadt erhielt (WICK, B.: A kassai Kalvária története — Die Geschichte des Kalvarienberges in Košice, Košice 1927, S. 51). In den Steuervermerken der Stadt haben wir seinen Namen in den zuständigen Jahren nicht gefunden. Die städtischen Magistratsbücher erwähnen ihn in den Jahren 1814, 1821, 1822, 1824, 1825, 1834—1839 (Städt. Archiv in Košice).

⁴⁰ Staviarszky wurde ca. 1784 in Stary Sacz in Polen geboren und starb am 17. 12. 1847 in Košice. Am 9. 9. 1822 starb in dieser Stadt Katharina Staviarska (Matrik der r.-k. Pfarre in Košice, Staatsarchiv in Košice). Am 15. 5. 1812 wurde der Meister Bürger der Stadt (Művészet, 1913, S. 283). Er trat auch als Restaurator auf: i. J. 1818 erneuerte er drei Gipsstatuen, 1822 arbeitete er in der Pfarrkirche (Schriftstück von 16. 9. 1818 im Städt. Archiv in Košice). Im Jahre 1838 verfertigte er die Pflasterung vor dem Kaffeehause an der Promenade für 377,10 Gulden (die Urkunde vom 16. 6. 1838, Städt. Archiv in Košice). Im Jahre

1831 ersuchte er die Stadt um Ausgabe eines Passes (Prot. Pas. extr., Städt. Archiv in Košice). In den städtischen Magistratsbüchern ist er in den Jahren 1810—1812, 1815—1817, 1820—1822, 1824—1825, 1827, 1831—1836 angeführt (Städt. Archiv in Košice). Er besass das „Haus No. 168 in der oberen Vorstadt Bankoer Gasse“ (Schrift No. 5964/1833, Archiv der Stadt Košice). Im Kaschauer Stadtarchiv (Neue Registratur Bd. b) befindet sich der nicht signierte und nicht datierte Teil des Konzeptvertrages zwischen dem Kaschauer Bischof S. Cseh und V. Staviarszky, in welchem sich der Bildhauer verpflichtete für das Honorar von 3266 Fl. 30 × W. W. mehrere Arbeiten für die dortige Franziskanerkirche anzufertigen, u. a. „ein Altar aufzubauen und herzustellen . . . und die Statuen des heiligen Petrus und Paulus in Cholosalischer grösse, Statue des heiligen Carolus Boromeus . . .“ Von diesen Arbeiten führte der Autor wahrscheinlich nur die Statue des Karl Borromäus aus. In Tihany (Ungarn) sollte er laut Vertrages vom 6. 3. 1846 für 1335 Fl. 47 × W. W. die Innengestaltung der dortigen Kirche ausfertigen. Infolge seines Todes konnte er die Arbeit nicht vollenden. Fast fertig hinterliess er nur den Haupt- und zwei Seitenaltäre (Schrift 4137/1848, Archiv der Stadt Košice).

⁴¹ Huttai hatte wahrscheinlich in Košice das Recht zu unterrichten. In den Magistratsbüchern wird er in den J. 1830, 1832, 1834 und 1835 angeführt (Städt. Archiv in Košice). Ausser den Angeführten begegnen wir in der Stadt noch J. Zimányi, J. Krištof, K. Klauszpeitner, J. Szitkey, J. Benk.

⁴² Siehe ev. Pfarr-Geburtenmatrik in Levoča, S. 75, Staatsarchiv in Košice.

⁴³ Siehe LYKA, K.: Nemzeti romantika. Magyar művészet 1850—1867, S. 219; SOÓS, G.: A lánchíd orozslány szobrainak mestere. Művészettörténeti Értesítő, 1960, No. 2, S. 123. — Die Eintragung im Matrikenbuch der Wiener Akademie No. 57/30 führt unter anderem an: Vorbereitungsstudien — Philologie, bisherige Beschäftigung — Bildhauer, Stand der Eltern — könig. freisd. Oekonom. Weiter wird er in den Matriken No. 7/313, 40/12, 41 1/2/23, 42/36, 45b/4, 57/3, 57/16 erwähnt.

⁴⁴ Die Enkelin der Schwester des Künstlers schenkte die Büste dem Zipser Museum (siehe Nachricht im Szepesi Hírnök, No. 8, vom 21. 2. 1914, S. 3). Die Datierung der Büste zum Jahre 1832 (PETROVÁ, A.: Slovenské výtvarné umenie obdobia národného obrodenia, Bratislava 1966, S. 59 — Die slowakische bildende Kunst in der Zeit der nationalen Wiedergeburt) — wobei sich die Autorin an das nicht belegte Verzeichnis im Zipser Museum in Levoča anlehnte — halte ich für verfrüht. Der Bildhauer war damals erst 13 Jahre alt. Die Modellation des Anlitzes der porträtierten Frau bezeichnet jedoch bestimmte Erfahrungen, welche eher auf den Zeitpunkt, knapp vor Abgang des Meisters nach Wien, hindeuten.

⁴⁵ Special Portions opificii Repartition der Professionisten und Handwerkleute (Archiv der Stadt Bratislava) aus dem J. 1837 führt in der Rubrik „Bildhauer“ die Anmerkung an: „Wurde nichts repariert weil dieselbe es nicht ausüben“.

⁴⁶ Im Jahre 1826 legte Ferenczy dem Pressburger Landtag einen Antrag zur Einrichtung einer Bildhauerabteilung in Ungarn vor, im Jahre 1840 hat er angeblich bei einer Sitzung eine Anerkennung erhalten. Im Jahre 1844 wollte K. Alexy in Bratislava die Einwilligung zur Realisation seines Entwurfes für das Denkmal des Königs Mathias erwerben.

⁴⁷ AGGHÁZY, M.: ebd., S. 264 datiert die Arbeit in Lehnice in das Jahr 1770, welchem besonders die Auffassung der Plastik-

gruppe am Hauptaltar entsprechen würde. Ausser eines oberen Putti's büsteten die Hauptfiguren durch einen, vor nicht langer Zeit mit Gefühllosigkeit ausgeführten Anstrich, an Wert ein.

⁴⁸ Literatur (KEMÉNY, L.: J. Huber, ein Pressburger Plastiker, Grenzbote am 31. 5. 1925 und SOÓS, G.: Adatok klasszicista szobrászatunk történetéhez — Die Angaben zur klassizistischen Bildhauergeschichte, Művészettörténeti Értesítő, 1964, No. 1, S. 20) führt eine Arbeit gleicher thematischer Erfüllung bei J. Huber an: er sollte einen, heute schon nicht mehr existierenden, 5 Fuss hohen Grabstein für S. Vogel am Váci-uti Friedhof in Budapest verfertigen — als Thema: der Gott des Lebens umarmt mit traurig gesenktem Kopf und erloschener Fackel die Aschenurne.

⁴⁹ Das Geburtsjahr bestimmte ich auf Grund der Todeseintragung. In den Jahren 1749—1751 wurden nämlich mehrere Kinder desselben Namens, wie der angeführte Bildhauer, geboren (7. 1. 1750 wurde Johann Huber geboren, der Sohn Leopolds; am 17. 6. 1750 Johann Huber, der Sohn Martins; am 9. 2. 1749 Johann Georg Huber, der Sohn Peters und am 13. 6. 1751 Johann Huber, der Sohn Franz's).

⁵⁰ Die Matrikenbücher der Wiener Akademie zitieren nur einen gewissen Johann Georg Huber aus Rotterbrunn, welcher sich am 10. 11. 1816 in die Schule einschrieb (siehe No. 2729).

⁵¹ Schrift Fasc. 4, No. 302 aus dem Jahre 1798 im Archiv der Stadt Bratislava.

⁵² Frau F. Huber starb am 25. 5. 1857 im Alter von 69 Jahren. Zu den Angaben von Heirat und Tod siehe Matriken des Pfarramtes hl. Martin unter dem zugehörigen Datum, Staatsarchiv in Bratislava. J. G. Huber wird ausserdem im Regestrum Actoruum aus dem Jahre 1815, S. 7 angeführt, jedoch ist das Material zu diesem Vermerk nicht erhalten geblieben.

⁵³ Siehe Vermerk in der Taufmatrik der Pfarre des hl. Martin, Staatsarchiv in Bratislava.

⁵⁴ Der Vater des Bildhauers Franz Huber war ab der zweiten Hälfte der siebziger Jahre des 18. Jahrhunderts bis zu seinem Tode im Jahre 1790 in der Stadt tätig. Er bekam am 10. 2. 1783 drei Gulden für irgendeine Arbeit in der Lamač'er Kapelle der hl. Rosalia (HÚŠČAVA, A.: Dejiny Lamača — Die Geschichte Lamač's, Bratislava 1948, S. 125) und vor seinem Tode war er als Mitarbeiter J. A. Messerschmidt's tätig (Schrift No. 347, Fasc. 3 aus dem Jahre 1792, Städt. Archiv in Bratislava).

⁵⁵ AGGHÁZY, M.: ebd., S. 218 führt Huber als Schüler der Wiener Akademie i. d. Jahren 1790—1794 an. FLEISCHER, G.: ebd., S. 53 erwähnt J. Huber, Bildhauer aus Bratislava, eingeschrieben i. J. 1800.

⁵⁶ Siehe SOÓS, G.: Adatok klasszicista szobrászatunk történetéhez, ebd., S. 20 ff.

⁵⁷ Er starb i. J. 1810 als 48jähriger (Pressburger Zeitung 1816, S. 77).

⁵⁸ Zuerst wohnte Haniel in den ehemaligen Strassen Schöndorfergasse, Sedlářskagasse, dann lebte er in der Langengasse No. 14 (im Hause des Dr. Albrecht). Am 17. 12. 1782 wurde hier seine Tochter Maria Anna geboren, am 3. 8. 1780 Elisabeth, am 16. 4. 1785 Jan Baptist, am 13. 6. 1787 Maria Anna, am 1. 9. 1789 Josef, am 15. 3. 1792 Franz Serafin, welcher jedoch am 23. 9. 1794 starb. Am 23. 8. 1779 hatte sich Haniel in Bratislava verheiratet (Matriken der Pfarre des hl. Martin, Staatsarchiv in Bratislava). Im Jahre 1815 wird er im Material Regestrum Actoruum, S. 359 erwähnt (Archiv der Stadt Bratislava).

⁵⁹ Auf das Testament wurde ich von M. Malíková aufmerksam

gemacht. Über die Angelegenheit vom Münchner Messerschmidt siehe Schriften aus dem Jahre 1818, Fasc. 4/259 (Archiv der Stadt Bratislava).

⁶⁰ Siehe „Rechnung über die beim Calvarien Berg der kön. Freistadt Pressburg, empfangenen und wiederum verausgabten Gulden“, Archiv der Stadt Bratislava: „1815 dem Bildhauer Butzer laut No. 21, 25 Fl.“ — Für J. Erdödy verfertigte er vier Löwenköpfe samt einem Aufsatz und zwei Füße (siehe Conto Franz Putzer datiert „Pressburg den 24ten Jänner 1800“; die Arbeit wurde ihm am 4. 5. 1803 bezahlt, Rechnungen der Handwerker von J. Erdödy und seiner Gattin 1800—1816, Staatl. Zentralarchiv in Bratislava).

⁶¹ Siehe zugehörige Matriken der Pfarre von hl. Martin, Staatsarchiv in Bratislava.

⁶² Eintragung im Matrikenbuch der Wiener Akademie: 20. July 1810 Putzer Johann, kath., 12 Jahre alt, von Pressburg geb. dessen Vater ist ein Bildhauer, an der Wien in Gärtnergasse bey Nahmen Jesu No. 79.

⁶³ Siehe Rechnung über die, beim Calvarien Berg der kön. Freistadt Pressburg, empfangenen und wiederum verausgabten Gulden, Archiv der Stadt Bratislava: „am 30. 8. 1836 dem Bildhauer Hr. Putzer laut Conto No. 1 — 10 Fl.“ — Weiter siehe Überschlag Johann Putzer's aus dem Jahre 1832 zur Ausbesserung der Statuen für die Čeklíser Herrschaft für 90 Fl. W. W. Der Gutverwalter nahm des Bildhauers Angebot am 11. 9. 1832 an (Archivum domini Čeklí, Staatl. Zentralarchiv in Bratislava).

⁶⁴ Siehe Protocollum Magistratuale 1837, Post. 3023: Executions Bericht für Herrn Georg Scharitzer wider den Bildhauer Johann Putzer wegen einer Zinsschuld von 273 Fl. W. W. (Anmerkung auch im Regestrum Actorum vom J. 1837, schriftliches Material existiert leider nicht). Zu derselben Zeit wurde auch eine Beschreibung seiner Bildhauerarbeiten für J. Bognár ausgeführt (Protocollum Magistratuale aus dem J. 1837, Post. 2283, schriftliches Material ist nicht erhalten geblieben). Das Material befindet sich im Archiv der Stadt Bratislava. — Die Anschrift auf dem Scharitzer-Brunnen: Struxerat Georgius Scharitzaera die vitae comparato. Das Chronostikon gibt das Datum 1824 an.

⁶⁵ Siehe Protocollum Magistratuale 1839, Band II. Post. 4200, Archiv der Stadt Bratislava: „Eine Bittschrift des hiesigen Bildhauers Johann Putzer um Erlaubnis, einen Steinmetzgesellen als Gehilfe zu halten“. Am 26. 11. 1832 heiratete Johann in Bratislava F. Putz, welche 27jährig am 12. 3. 1840 starb (siehe zuständige Matriken der Pfarre des hl. Martin, Staatsarchiv in Bratislava).

⁶⁶ Für diese Angabe danke ich Herrn Prof. R. Schmidt von der Akademie der bildenden Künste in Wien.

⁶⁷ Über den Aufenthalt H. Dunajský's in der Werkstatt P. Geiseler's siehe Material im Privatarchiv der Familie Dunajský in Budapest. — Bis jetzt ist der einzige Beleg über Geiseler's Arbeit sein „Überschlag über die Reparatur Arbeit an der Pyramiden in Lanschitz“ auf die Summe von 60 Fl. C. W. lautend und datiert mit „Pressburg den 24. August 1832“ (Archivum domini Čeklí, Staatl. Zentralarchiv in Bratislava). — Am 19. 9. 1833 wurde dem Bildhauer sein Sohn Julius geboren; seine Frau war J. Kirchner (Matriken der Pfarre des hl. Martin, Staatsarchiv in Bratislava). Der Familie Geiseler gelten weiters Anmerkungen im Protocollum Magistratuale Post. 3684 vom 26. 9. 1828, Post. 1675, 1373 und 779 aus d. J. 1838 (es handelt sich um Witwe des Künstlers, welche städtische Hebamme war

und im Ortskrankenhaus arbeitete) und Regestrum Actorum v. J. 1834. Alles Material im Archiv der Stadt Bratislava.

⁶⁸ In Bratislava lebten u. a. J. Schwimmer (i. J. 1820 starb in der Stadt sein Kind; er war kein städt. Bildhauer), J. Sinner (er wirkte i. d. Jahren 1797—1814), J. Schuster (i. J. 1841—1842 als Bildhauer aus Bratislava an der Wiener Akademie).

⁶⁹ Siehe Taufmatrik des Pfarramtes St. Ulrich, Jahr 1793, Reihenzahl 98 (für die Gewährung von Informationen danke ich Herrn Pfarrer A. Kramer). Das Datum des Todes führt MARKOWSKI, J.: Cmentarz Lyczakowski, Lwów 1890, S. 15 ff. an.

⁷⁰ Siehe erst LUXOVÁ, V.: K životu sochára J. Schimsera (Zum Leben J. Schimser's), Vlastivedný časopis, 1971, No. 4, S. 185 ff.

⁷¹ Seine Eltern wohnten in der ehemaligen Neustiftgasse No. 87. Er war der jüngste von drei Kindern A. Schimser's und seiner Frau Therese, welche am 29. 1. 1800 starb. Der Vater heiratete wiederum (Sperr-Relationen, Stiftsgericht Schotten, Abhandlung 31 409, Magistrat, Abhandlung 2566/1800. Magistrat der Stadt Wien, Archiv. Für die Gewährung von Informationen danke ich Herrn Dr. Kratochwill).

⁷² Über Schimser's Studium an der Wiener Akademie siehe Matrik der Schule No. 16/17, 17/55. — In Bratislava besuchte der Bildhauer, wahrscheinlich noch vor Beendigung seiner Studien, seine verheiratete, um 6 Jahre ältere Schwester Anna. Am 28. 6. 1818 heiratete er Julia Wiszak (Matrik der Pfarre des hl. Martin in Bratislava, Staatsarchiv in Bratislava). Zwei Tage später wurde im Stadtrat sein Gesuch um Aufenthaltsbewilligung und Arbeitsgenehmigung zu seinen Gunsten angenommen (Protocollum Magistratuale vom J. 1818, Post. 1620, Archiv der Stadt Bratislava). Hier kamen Schimser's drei Kinder zur Welt: am 10. 10. 1818 die Tochter Therese, am 24. 1. 1820 der Sohn Jakob Johann, welcher jedoch am 28. 10. 1820 starb und am 22. 8. 1821 der Sohn Johann Baptist (siehe die zugehörigen Matriken der Pfarre des hl. Martin, Staatsarchiv in Bratislava).

⁷³ Siehe Pass-Protocoll vom 23. 5. 1822 bis 31. 12. 1824, No. 139 (Archiv der Stadt Bratislava): „am 3. 5. 1823 Johann Schimser, Bildhauer u. Steinmetz, Warschau, hs. Stadtmann, H. R.“ Weiters siehe Angaben im Artikel von MARKOWSKI, J.: ebd. — In Lwów arbeitete J. Schimser anfangs kurze Zeit in der Werkstatt seines Bruders. Sein Sohn Johann studierte vom 26. 4. 1841 bis zum 31. 8. 1842 an der Wiener Akademie, jedoch ertrank er bei Stanislavov wahrscheinlich kurz nach seiner Rückkehr. Ein weiterer Sohn Johanns — Leopold hat nach Beendigung seines Studiums an der Wiener Akademie erfolgreich in Lwów gearbeitet (SCHNUR-POPLOWSKI, S.: Obrazy z przeszłości Galicyi i Krakowa, S. 234 ff.).

⁷⁴ Die Statue ist aus Sandstein und stand ursprünglich bei der kleinen Brücke an der Strasse, welche nach Biskupice führt. Die Anschrift am Sockel der Statue: „Card. Rudnay A.D. Posuit A. 1825“.

⁷⁵ „Überschlag. Ein Statue des Heiligen Johannes nach der Rozir, So wie Er in Prag auf der Brücke dar gestellt ist, wo keine abenderung ist, wegen der Verstärkerung. Wie vorgezeigtes Models, zu Bearbeiten, Ist vier die Statue zu 6 Schuch Hoch Ohne Steine zu Bearbeiten Einhundert Sechzig Gulden, 160 Fl. W.W.“ Unterschrift: Joh. Schimser, k.k. Academischer Bildhauer und Wachs Pasier. Bezahlt am 22. 3. 1822. Die Steinmetzarbeit betrug 798 Frt., die Schlosserarbeit 51 Frt., die Polychromie der Plastik 100 Frt., die Maurerarbeit 150 Frt. Die Gesamtespesen in der Höhe von 1259 Frt. wurden aus der Kasse der Herrschaft

in Bratislava bezahlt. (Siehe Rechnungen der Herrschaft Bratislava's aus dem J. 1822, Band 1198, No. 142—147). Für die Hilfe beim Aufsuchen dieser Daten danke ich Herrn Pál Rosdy.

⁷⁶ Das Geburtsdatum haben wir auf Grund des Totenverzeichnisses festgesetzt, in welchem er als Bildhauer aus Linz erwähnt ist. In den Taufmatrikeln des r.-k. Pfarramtes in Linz wird jedoch sein Name nicht erwähnt. Daraus kann man urteilen, dass er wahrscheinlich in irgendeiner kleineren Ortschaft der Umgebung zur Welt gekommen war.

⁷⁷ Nähere Angaben über Leben und Wirken dieses Bildhauers siehe im Artikel LUXOVÁ, V.: K problematike sochárskeho portrétu prvej polovice 19. storočia a k tvorbe Jána Roidnera na Slovensku (Zur Problematik des plastischen Porträts in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts und zur Tätigkeit des Johann Roidner in der Slowakei), Ars, 1969, No. 1, S. 121 ff.

K PROBLEMATIKE SOCHÁRSTVA PRVEJ POLOVICE 19. STOROČIA NA SLOVENSKU

Počas prvej polovice 19. stor. nedospelo sochárstvo na Slovensku ani k väčšej kvantitatívnej rozvetvenosti, ani k umelecky závažnejším výsledkom. Hmotne, spoločensky i ideologicky neživité ovzdušie hamovalo totiž plynulejší rozvoj tejto činnosti. Domáca produkcia nadobudla preto iba skromné postavenie: zredukovala sa postupne na výzdobu meštianskych obydlí a náhrobníkov. Nedostatočná školská príprava — prvú súkromnú „školu“ modelovania otvoril až r. 1829 P. Geiseler v Bratislave — podmienila navyše dlhšie prežívanie zastaraných tvárnych postupov. Charakter renomovaného školiaceho centra si pre našich adeptov sochárstva zachovala počas dlhého obdobia viedenská akadémia, ktorej iba okolo polovice storočia začala konkurovať mníchovská akadémia. Štylovú nadväznosť na Viedeň, najmä na jej canovovsko-zaunerovskú líniu, prezrádza preto prekvapivo rozsiahly počet prác z nášho územia.

Sochárska tvorba sakrálného rázu stratila u nás niekdajšie popredné postavenie. Z celého radu rezbárov, zainteresovaných na úlohách cirkevného charakteru, stál v popredí A. Belopotocký (1775—1850), ktorý jednak pre svoje národné cistenie a jednak pre svojsky modifikovaný prejav, zakotvený v domácej tradícii, už dlhšie upútava pozornosť slovenských historikov. Z jeho samostatných realizácií (pre kostoly v Spišskom Bystrom, Moštenici, Ludrovej, piaristov v Ružomberku) sa, žiaľ, zachovali iba zlomky.

Nečudo, že v tomto období badateľne vzrástol počet prác od rakúskych sochárov. Z nich najviac vyhľadávaný bol J. Klieber. Okrem návrhu na bratislavský pamätník pred kostol Milosrdných bratov (dnes námestie SNP) z r. 1828 je autorom dvoch búst cisára Františka I. (jedna v majetku Mestskej galérie v Bratislave, druhá v topoľčianskom kaštieli). Do okruhu Klieberovej pôsobnosti treba zaradiť i dve voskové bozzetá zo zbierok hrađu na Krásnej Hôrke (portréty žien — z rodiny Jankovích?), štyri alegorické postavy — Ceres, Minerva, Merkúr a Flóra zo záhrady hotela Thermia v Piešťanoch a plastickú skupinu náhrobníka rodiny Tihanyi v interiéri kostola v Zelenom. Od druhého popredného Viedenca J. N. Schallera pochádza dievčenské poprúe (1822) a busta A. Apponyiho (1826) z opanického kaštieľa. Z ostatných menej známych viedenských sochárov realizoval

⁷⁸ Die Büsten bildeten ursprünglich einen Bestandteil der Hoffassade an dem schon nicht mehr existierenden Hause in der Obchodná-Strasse No. 22, welches der Familie Royko gehörte.

⁷⁹ Über diese und andere Bildhauer der Epoche siehe LUXOVÁ, V.: Z dejín bratislavského sochárstva poslednej tretiny 18. storočia (Aus der Geschichte der Bildhauerkunst in Bratislava im letzten Drittel des 18. Jahrhunderts), Vlastivedný časopis, 1970, No. 1, S. 44 ff., weiter LUXOVÁ, V.: Sochaři A. Marschall a K. G. Merrill v Bratislavě (Die Bildhauer A. Marschall und K. G. Merrill in Bratislava), Umění, 1970, No. 5, S. 540 ff., LUXOVÁ, V.: Neznámá práce od J. Messerschmidta (Eine unbekannte Arbeit von J. Messerschmidt), Umění, 1972, No. 5, S. 471 und LUXOVÁ, V. — MALÍKOVÁ, M.: K životu a tvorbe Jána Messerschmidta (Zu dem Leben und Schöpfung J. Messerschmidt's), Ars, 1969, No. 1, S. 52 ff.

F. Haberstock bustu Neznámej ženy v topoľčianskom kaštieli a F. Bauer portrétny reliéf manželky (dnes v Mestskej galérii v Bratislave).

Na Slovensku v spomínanom časovom rozpätí nepôsobila trvale sochárska osobnosť, ktorá by svojou tvorivou a pedagogickou činnosťou výraznejšie poznačila tvárnosť a vývin miestnej figurálnej plastiky. Iróniou osudu ostala i tvorivá dráha V. Dunajského (1784—1835), čelného predstaviteľa formujúcej sa slovenskej sochárskej školy, späť s pobytom mimo nášho územia. Po štúdiách na viedenskej akadémii si zriadil dielňu v Budapešti, ktorá pracovala skoro pre celé vtedajšie Uhorsko. Dunajský sa právom radí na čelo nášho dobového sochárstva pre názorovú zakorenenosť v domácom prostredí a svojskú absorpciu nových formových poznatkov. Napriek tomu, že rad jeho prác sa nezachoval, patria okrem už známych kompozícií (Mária Magdaléna na hlavnom oltári ľubietovského rím.-kat. kostola, Atlant z náročia domu na Hradnej ul. č. 7 v Nitre, Ukrižovaný z hlavného oltára kostola sv. Kríža v Banskej Bystrici, reliéf „Zuzana v kúpeli“ na krstiteľnici — dnes v banskobystrickom múzeu) do okruhu činnosti jeho dielne zrejme i náhrobníky J. S. Cervu a rodiny Lissoveny-Kubinyi na ev. cintoríne v Banskej Bystrici, S. Topercza na ev. cintoríne v Ivančinej, P. Beznáka z bojnického cintorína, P. Davidoviča v Komárne (pri pravoslávnom kostole), T. Mazúra a M. Csákyho z trnavského cintorína, ako aj súsošie Jána Krstiteľa na námestí vo Vyhnách.

V Košiciach nachádzali najväčšie uplatnenie kamenári. Miestnych sochárov (o. i. I. Vihelyho, F. Veinhauera, I. Cseha, V. Stavio-Staviarskeho, I. Huttaiho) možno na základe zachovaných plastik charakterizovať skôr znalosťou remesla a lipnutím na tradičnom spôsobe práce. Okrem Košíc je na východnom Slovensku niekoľko pozoruhodnejších realizácií iba v Levoči (náhrobníky J. B. Mazaryho, Ž. Gőrgyho, reliéfy bývalého Župného domu na námestí, podobizeň Ženy v čepci v Spišskom múzeu), ktoré naznačujú ruku miestneho rodáka J. Marschalka (1819—1877).

Najviac predpokladov pre intenzívnejšiu sochársku aktivitu mala Bratislava. Bola najväčším mestským strediskom v rámci

vtedajšieho tzv. Horného Uhorska — a tým i patriciátu — s významnou sochárskou minulosťou. V prvej polovici 19. stor. však pracovný ruch i v tomto meste ustáva. Názorová inklinácia miestnych sochárov ku kultúrnemu centru monarchie — Viedni — trvá i naďalej. Popri domácom podonnerovskom prúde, ktorý pomerne ľahko a plynule akceptoval klasicistické princípy nového storočia, stretáme sa tu s rastúcim počtom prác, úzko spätých s viedenským ovzduším: hlavne zásluhou rakúskych sochárov, z ktorých sa napokon ne jeden v Bratislave i usadil.

Na podobe bratislavskej tvorby sa v danom období zúčastňovali vlastne dve generácie. Prvú, akúsi medzigeneračnú vrstvu, predstavovali autori, ktorí pôsobili na rozhraní 18. a 19. stor. (F. Hanuel, F. Putzer) a tvorili názorové spojivo medzi sochármi obdobia jozefínskeho klasicizmu (J. A. Messerschmidt, A. Marschall, K. G. Mervill) a epochy empíru. Na čele autorov druhej generácie stáli J. N. Putzer, J. Roidtner a J. B. Schimser, spolužiaci z obdobia viedenského štúdia.

O bratislavských sochároch sa zachovalo pomerne málo písomných správ, iba niekoľko životopisných dát, ktoré neraz nestačia ani na stručnú rekonštrukciu ich životných osudov (F. Hanuel a i.). Okrem reštaurátorských úloh a menších prác nevieme viac ani o bratislavskej činnosti F. Putzera — zrejme príbuzného F. X. Messerschmidta. O autorstve jeho syna J. N. Putzera treba však uvažovať vo viacerých prípadoch. Predovšetkým pri tzv. Schariczerovej studni z r. 1824, ktorá bola pôvodne umiestená v dome na dnešnej Leningradskej ul., č. 22 (dnes v Mestskom múzeu) a plastike sv. Floriána v nike domu na rohu Vazovovej a Radlinského ulice.

J. B. Schimser prišiel do Bratislavy r. 1818 a pôsobil tu vyše päť rokov. Jedinou jeho písomne doloženou prácou v meste je

plastika Jána Nepomuckého (dnes v Mestskom múzeu), ktorá vznikla na základe návrhu z r. 1822 na objednávku kardinála Rudnayho. Do okruhu Schimserovej tvorby sa štýlovo začleňujú ešte štyri reliéfy — alegórie ročných období — z fasády niekdajšieho Roykovho domu (dnešná Obchodná, č. 22, budova už neexistuje) a medailóny s profilmi hláv na fasáde domu Na Vydrici č. 40.

J. Roidtner (ca 1785—1835) sa po štúdiu na viedenskej akadémii natrvalo usadil v Bratislave, kde okrem portrétov O. S. Royku a jeho sestry Ž. Roykovej (Mestská galéria) realizoval i plačku pre náhrobník rodiny Pálffy do Stupavy (pri Kalvárii). Názorove stál bokom miestneho podonnerovského prúde. Patril medzi svojských reprezentantov meštianskej línie empíru, súvisiacej výtvarne s Viedňou.

Z miestnych rodákov stál v Bratislave nepochybne v popredí J. J. Huber (ca 1750—1816), ktorému možno hypoteticky pripísať súsošie sv. Alžbety so žobrákom na hlavnom oltári lechnického kostola, pietu bratislavskej Kalvárie i blokove cíteného Boha života z náhrobníka na bratislavskom ev. cintoríne. Žiaľ, jeho príbuzný J. Huber (1777—1832 ?) sa po štúdiu na viedenskej akadémii usadil r. 1818 v Budapešti. Napriek návštevám rodiska a lokálpatriotickým pocitom (pri signatúre pripájaj „Pressburger“) ostáva jeho bratislavská činnosť naďalej neobjasnená.

Prvé výraznejšie znaky orientácie našej plastiky na Pešť-Budín prezrádzajú až štyridsiate roky. Vďaka politike maďarských nacionalistov dostalo sa naše územie do područia vplyvu tamojších sochárov, ktorým ojedinelí autori na našom území (A. Brandl, J. Faragó) v novej situácii už nijako nemohli konkurovať.

Vývin architektúry na Slovensku v rokoch 1848—1890

ELENA LUKÁČOVÁ

V architektúre druhej polovice 19. stor. na Slovensku sa odrazili všetky umelecké smery a prúdy, ktoré sa dovtedy vystriedali v umení všeobecne. Jediným rozdielom bola menšia intenzita v používaní nových výrazových prostriedkov, ktoré sa na Slovensku udomácnili neskoršie ako v mnohých častiach Európy.

Problém slohu v tomto období je oveľa zložitejší ako v predchádzajúcich historických etapách vývinu architektúry. Za pomerne krátky čas vystriedalo sa mnoho názorov a prúdov, došlo k ich vzájomnému prelínaniu. Rôznorodosť názorov čiastočne vysvetľuje nové triedne zloženie spoločnosti. Kapitalizmus zrušil výsady rodu; triedy nie sú tak pevne vyhranené, je možnosť ich vzájomného prelínania. Existujú viaceré skupiny spoločnosti, ktoré rozdeľujú najmä odlišné názory nielen v politike, ale aj vo vkuse. Na začiatku vývinu kapitalizmu najvyšším ideálom bola sloboda všetkých prejavov ľudskej činnosti. Prínosom a výdobytkom doby bolo celkové uvoľnenie, oslobodenie človeka od poddanstva, umožnenie voľného podnikania. To všetko podporovalo individualizmus a rozdielnosť názorov v nazeraní aj na estetické problémy a otázky štýlu. Aj vývin architektúry na Slovensku bol odrazom tejto situácie v rozvoji umeleckého myslenia, pospájaný s celým vtedajším dianím v oblasti politiky, ekonomiky so stavom výroby a techniky.

U nás sa až v 19. stor. dostáva do popredia nové umelecké hnutie — romantizmus ako protiklad ustupujúceho klasicizmu, posledného prejavu zanikajúcej feudálnej spoločnosti a zároveň raného kapitalizmu. Romantizmus vyjadroval nespokojnosť so súvekovou spoločnosťou svojou snahou uniknúť do sféry neskutočného, vysnívaného sveta ideálov. Ovplyvnili ho najmä národnooslobodzovacie hnutia, ktoré prebiehali v tom čase. Hlavnými zásadami a cieľom nového hnutia bol odboj proti dogmatickým pravidlám, za slobodu tvor-

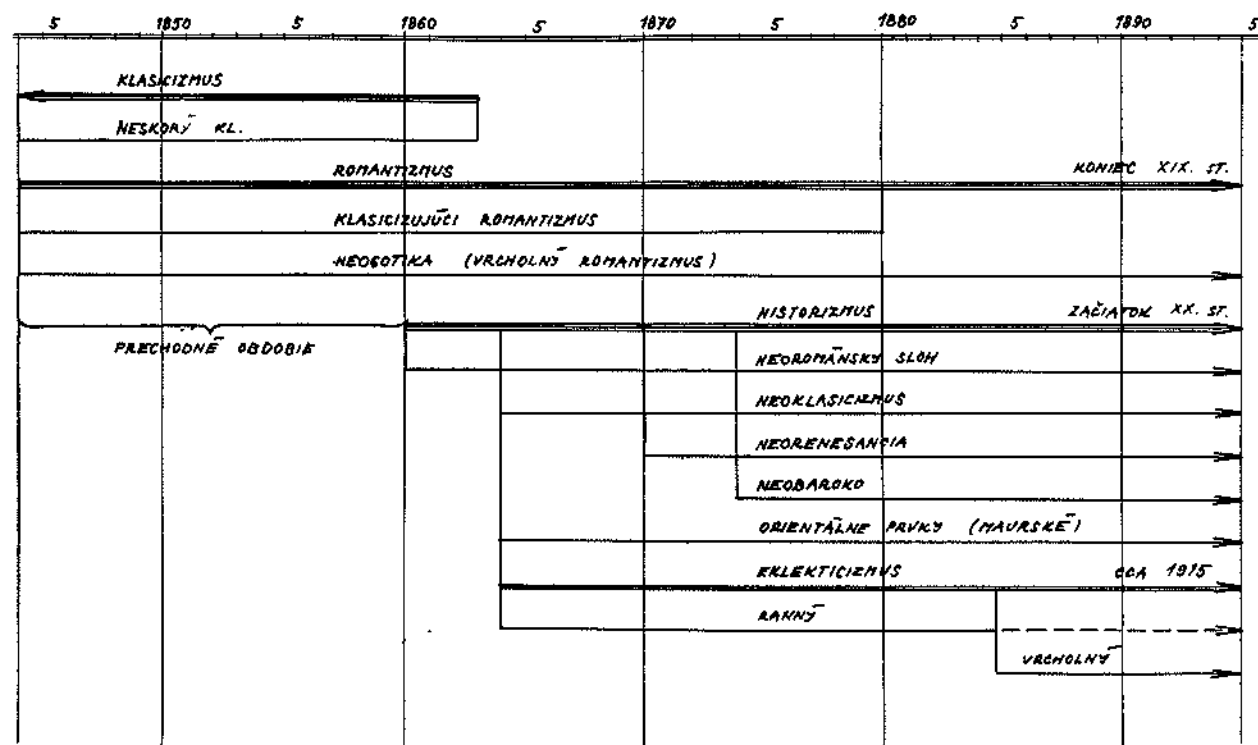
by, novátorstvo, za ideovú hĺbku, emocionálnosť, proti povrchnosti a len rozumovému vyjadreniu skutočnosti. Ako celok bol romantizmus prínosom, pretože umožnil nové videnie sveta a rozšíril hranice umeleckého poznania.

Romantizmus priniesol do architektúry nové črty, ktoré vyjadrovali úplný odklon od klasicistických tradícií. Išlo predovšetkým o prekonanie honosnosti a strohej pravidelnosti klasicistickej architektúry. Jeho najtypickejším prejavom v architektonickej činnosti bolo obrodenie gotiky ako ideálneho slohu minulosti, ktorý inšpiroval vtedajších tvorcov. Pre romantikov bola totiž gotika vyjadrením úniku z prítomnosti, tajomnosti a odlúčenosti. Táto črta sa v celkovej koncepcii architektonických diel prejavila ich organickým začlenením do prírody a úsilím o intímnosť individuálnych sídiel.

V európskom vývine architektúry sa neogotika vyvíjala už od polovice 18. stor., najviac v prvej polovici 19. stor., s dozvukmi až do konca storočia. No v prípade vývinu architektúry na Slovensku je časové zaostávanie veľmi viditeľné, v priemere až o 30 rokov.

Preto keď si všimame stav vývinu architektúry u nás okolo polovice 19. stor., nachádzame tu ešte vedľa seba stavby neskorého klasicizmu, raného romantizmu (ktorý sa prejavil len v niektorých detailoch v zásade ešte klasicistických diel) a stavby ovplyvnené gotikou. Tento úsek vo vývoji architektúry u nás je významným prechodným obdobím medzi klasicizmom a historickými slohmi (neoslohmi).

Prv než poukážeme na kladné i záporné stránky stavebnej činnosti v sledovanom období a budeme ich dokumentovať na konkrétnych príkladoch, je potrebné pre ozrejmienie a dokreslenie vtedajších podmienok tvorby a procesu vzniku stavieb v krátkosti opísať



Prehľadná tabuľka slohového vývinu architektúry na Slovensku v rokoch 1848—1890

aj urbanistické pomery v mestách a povedať niečo o organizácii stavebnej činnosti vôbec.

Koniec 18. a začiatok 19. stor. sa vyznačuje rastom slovenských miest. Mestá strácajú stredoveký, uzavretý charakter po zbúraní mestských hradieb, ktoré už dožili a prekážali rozširovaniu zástavby smerom od centra. Zhustovanie zástavby v starých jadrách miest už bolo ďalej neúnosné, nestačilo novým potrebám — ubytovaniu obyvateľov, ktorí prichádzali za prácou do miest.

Aký bol asi typický obraz zástavby v tých rokoch? V centre paláce, verejné budovy, kláštory, kostoly, medzi nimi vklinená nová výstavba (čínžové domy, kultúrne a administratívne stavby a pod.), smerom k okrajom miest prízemné domčeky remeselníkov, roľníkov a robotníkov, na uvoľnených okrajoch po obvode práve vtedy vznikajúce továrne a priemyselné objekty, prípadne železničné a dopravné stavby, špeciálne najmä pre toto obdobie.

Parcely v strede miest získali na cene, čo sa stávalo predmetom špekulácií. Na vidieku v rozmiestnení bývania nenastávajú také prudké premeny. Dediny,

ktorých početnosť na slovenskom území prevažovala, si zachovali tradičné pôdorysy; zmeny nastali v rozširovaní obydli do hĺbky parciel.

Bratislava bola už vtedy najväčším mestom na Slovensku s počtom obyvateľov 42 238—52 411, na východe boli podobným územným strediskom Košice (13 024—21 724 obyvateľov). V šesťdesiatych rokoch však centrom politického a kultúrneho národného diania bolo mesto Martin, sídlo národných kultúrnych inštitúcií, ktoré aj v čase najväčšieho maďarizačného tlaku v deväťdesiatych rokoch bolo útočiskom Slovákov.

Ostatné mestá mali vidiecky charakter a na ich rozvoj alebo stagnáciu malo najväčší vplyv najmä ich umiestnenie vzhľadom na nové železničné trate a zkladanie a budovanie väčšieho priemyslu v ich blízkosti. Na Slovensku nemožno hovoriť o nejakých plánovaných veľkolepejších zásahoch ani osobitných nariadeniach, okrem Bratislavy, kde už r. 1872 vydali stavebný štatút. Tento štatút rozpracovával požiadavky na stavebnú činnosť od všeobecných predpisov (zriadenie nových častí mesta, úprava ostatných

častí, uskutočňovanie stavieb v uličných frontoch), cez predpisy o stavebných povoleniach, stavebnopolicajné predpisy až po trestné ustanovenia.

Vcelku 19. stor. vnieslo do stavby miest nové momenty, ktoré znamenali úplnú zmenu ich stredovekého charakteru a utvorili podmienky na ďalší rast v 20. stor.

Na Slovensku v druhej polovici 19. stor. architektúra stála ozaď na pokraji spoločenského záujmu. Slovenská národná inteligencia, ktorú predstavovali hlavne učители a duchovenstvo, sa v tejto dobe zaoberala predovšetkým problémami politicko-národnými. Jej nástrojom na vyjadrenie bola literatúra. Problémy bývania boli okrajové, čo vidieť aj z vtedajších novín a časopisov, kde len veľmi zriedka nachádzame zmienky z odboru architektúry a stavebníctva. Boli to niektoré údaje o postavení významnejších budov vo väčších mestách, o stavbe železníc a priemyselných závodov. No chýbajú širšie úvahy o problémoch architektonickej činnosti. Naši domáci odborníci, ktorých bolo veľmi málo, boli viac praktikmi a ich teoretické úvahy a názory ostali nevysslovené.¹

Podstatné zmeny nastali v minulom storočí aj v organizácii samej stavebnej činnosti. Architekti a staviteľia boli postavení pred veľké úlohy — riešiť problematiku rôznych stavebných druhov, kde sa formovali už neskoršie názory a realizácie moderných dispozícií. Architektonické dielo je v tejto dobe všeobecne výsledkom práce celej skupiny ľudí, špecializujúcich sa na určitý druh činnosti, na ktorú boli školení. Deľba práce dosiahla taký stupeň, že dochádza nakoniec k úplnému oddeleniu projekčných prípravných prác od vlastnej stavebnej výroby určitej stavby. Súviselo to predovšetkým so vznikom špecializácie „architekt“ (ideový projekt) a „staviteľ“ (realizácia návrhu). Na druhej strane stáli investori, ktorými boli napr. súkromník, štát alebo inštitúcia (mesto, akciové spoločnosti, cirkev a pod.). Takéto rozdelenie činnosti nebolo všeobecným pravidlom pri vzniku každej stavby. Bežné stavby projektovali aj murárski majstri a technici, najmä keď na základe svojich praktických skúseností boli schopní vyhovieť menej náročným objednávateľom a výtvarné problémy im nerobili väčšiu starosť, pretože každú stavbu mohli „zaobliecť“ podľa vybraného výzoru fasády z množstva vzorníkových predlôh.

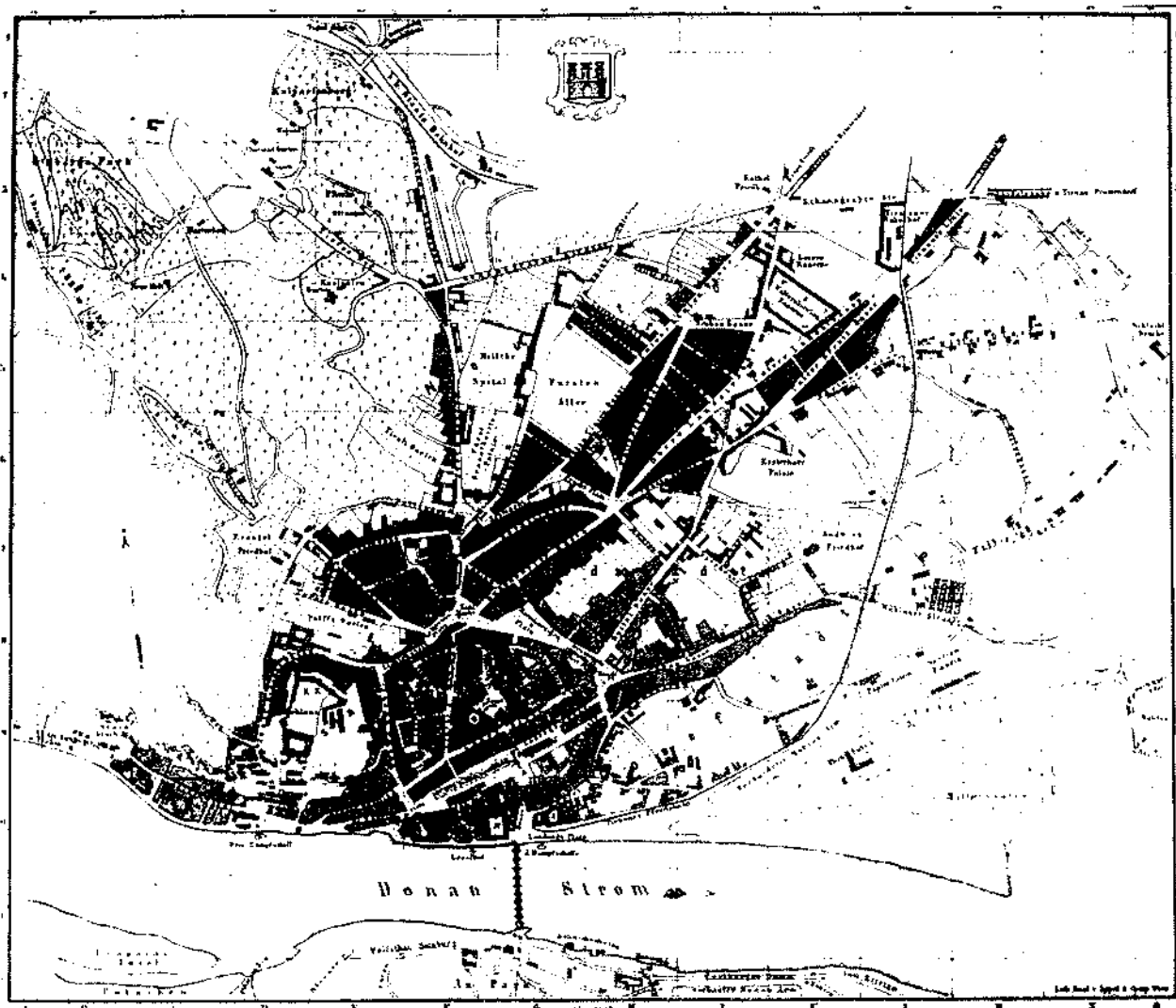
Konjunktúra po polovici 19. stor. spôsobila takú intenzívnu stavebnú činnosť, že nebola núdza o stavebné objednávky. Kvantita realizácií stavieb dosiahla stupeň, ktorý dovtedajšie dejiny architektúry neznamenali; to kládlo zvýšené požiadavky na stavebné práce a stavebné hmoty. Tradičný spôsob výroby

u nás však prevláda po celé sledované obdobie s prevahou bežných hmôt a konštrukcií, aj keď novinky techniky v ojedinelých prípadoch už boli použité (liatinové prvky — zábradlia, mreže, koľajnicové stropné nosníky v kombinácii s plochými tehlovými klenbami, stĺpy z traverz...). Bratislavská firma „Pittel a Brausewetter“ sa od osemdesiatych rokov stala priekopníkom v zavádzaní konštrukcií z prostého betónu a neskôr železobetónu; všeobecnejšie použitie takýchto konštrukcií na Slovensku zaznamenávame až po r. 1890. Nové stavebné materiály — betón a železo — patrili skôr do sféry projektantov inžinierskych stavieb, ktorí sa stali novátormi na tomto úseku. Architekti sa ešte nevedeli vyrovnat s dovedy nepoznanými možnosťami použitia týchto materiálov a pridržiavali sa osvedčených tradícií.

Neskorý klasicizmus

Vo vývine architektúry na Slovensku na začiatku obdobia 1848—1890 nemožno opomenúť stavby doznievajúceho klasicizmu. Aj keď tieto neskoré prejavy spomenutého výrazného slohového štýlu už prezrádzajú rozpaky architektov a nie sú „čisté“ zo slohovej stránky — uniká vyváženosť proporcií, hmôt, aj detailov — predsa sa neskorý klasicizmus na Slovensku udržal až do polovice šesťdesiatych rokov. Stavby prezrádzajú vnútorný názorový boj tvorcov, keď ešte vžitá tradícia nedovoľuje úplné uvoľnenie výrazu, ale je signálom, že musí prísť niečo nové. Neskorý klasicizmus sa uplatnil len na niektorých druhoch stavieb. Buď to boli stavby, ktoré sa začali stavať ešte v prvej polovici 19. stor., a ich dostavba sa oddialila — napr. pri kúpeľných stavbách sa pokračovalo v jednotnom štýle už existujúcich kúpeľných budov, ktoré vznikli v rozkveti klasicizmu — alebo továrenské budovy, pre ktoré sa hľadalo stvárnenie výrazu a pojmu novovznikajúcej priemyselnej architektúry. Potom tu bol celý rad cirkevných stavieb, najmä kostolov a fár, ktoré okolo polovice storočia boli zväčša ešte klasicistické, podobne ako niektoré vidiecke zemianske kúrie.

V Šahách začali stavať župný dom pre župu Hont už r. 1827, ale stavbu dokončili až r. 1857. Spomalenie výstavby zapríčinilo neujasnenie výberu staveniska; výstavbu zabrzdlili aj revolučné roky. Je to typická neskoroklasicistická stavba, dominujúca na námestí. Monumentalitu jej dodáva členenie pilastrami s hlavicami a stredný vystupujúci rizalit, ukončený atikou a plastikami. No niektoré výškové pomery sú už ne-



Bratislava — plán mesta z r. 1873

proporcionálne (prevýšenie okien v strednom rizalite, vzťah výšky prízemnia a poschodia).

Staviteľ F. Wunsch pri stavbe klasicistického kostola sv. Petra a Pavla v Jelšave r. 1849 spojil klasicistické články s istou barokovou monumentalitou, keď najmä vstupnému portálu s tympanónom dal monumentálne, prevýšené proporcie, ale vlastné dvere a človek sa v ňom strácajú.

Z množstva neskoroklasicistických kostolov spomenieme napr. pravoslávny kostol v Gerlachove z rokov 1844—1856, rím.-kat. kostol z Ťahanoviec, postavený r. 1850, alebo evanjelický kostol v Huncovciach z r. 1859.

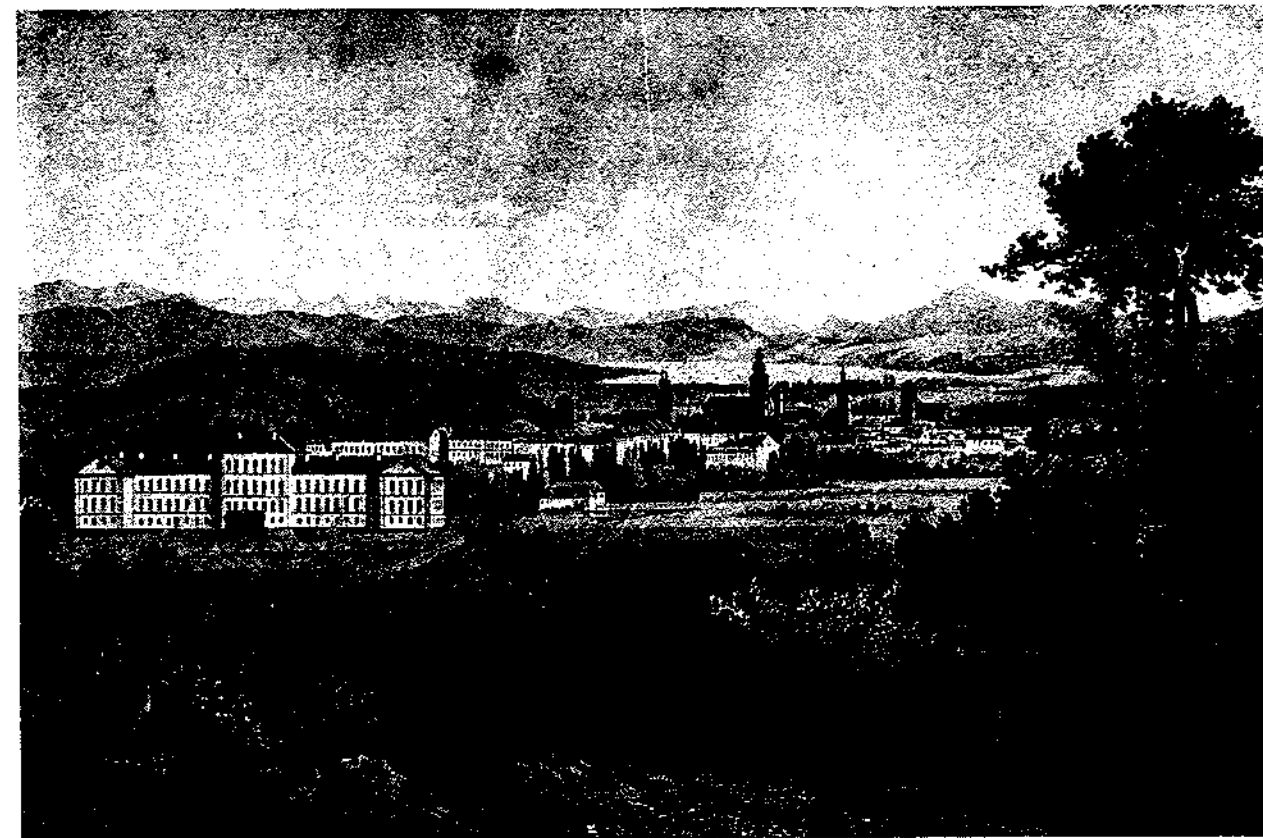
Ešte okolo r. 1860 vznikali podobné stavby, ako napr. synagóga v Trnave.

Z počiatkov 19. stor. pochádzajú klasicistické kúpeľné

stavby v *Sobraneckých kúpeľoch*, *Trenčianskych Tepliciach*, v *Herlanoch*, na *Sliachi*.

Priemyselné stavby poznačil neskorý klasicizmus úsilím o symetriu a jednoduchosť (tu ešte racionálny prejav vyhovoval) a uplatnením niektorých typických detailov vo fasádach (tympanóny, termálne a polkruhovo ukončené okná, pilastre atď.). Ako celky neboli to už klasicistické stavby, pretože sa rešpektovali výrobné požiadavky a prevádzka, a tak nastalo nevyhnutné uvoľnenie. Taká bola napr. *továreň na súkno v Uhrovci*, tzv. „*Augustínova huta*“ v *Pohorelskej Maši* a *valcovňa a rúrovní v Zlatne*.

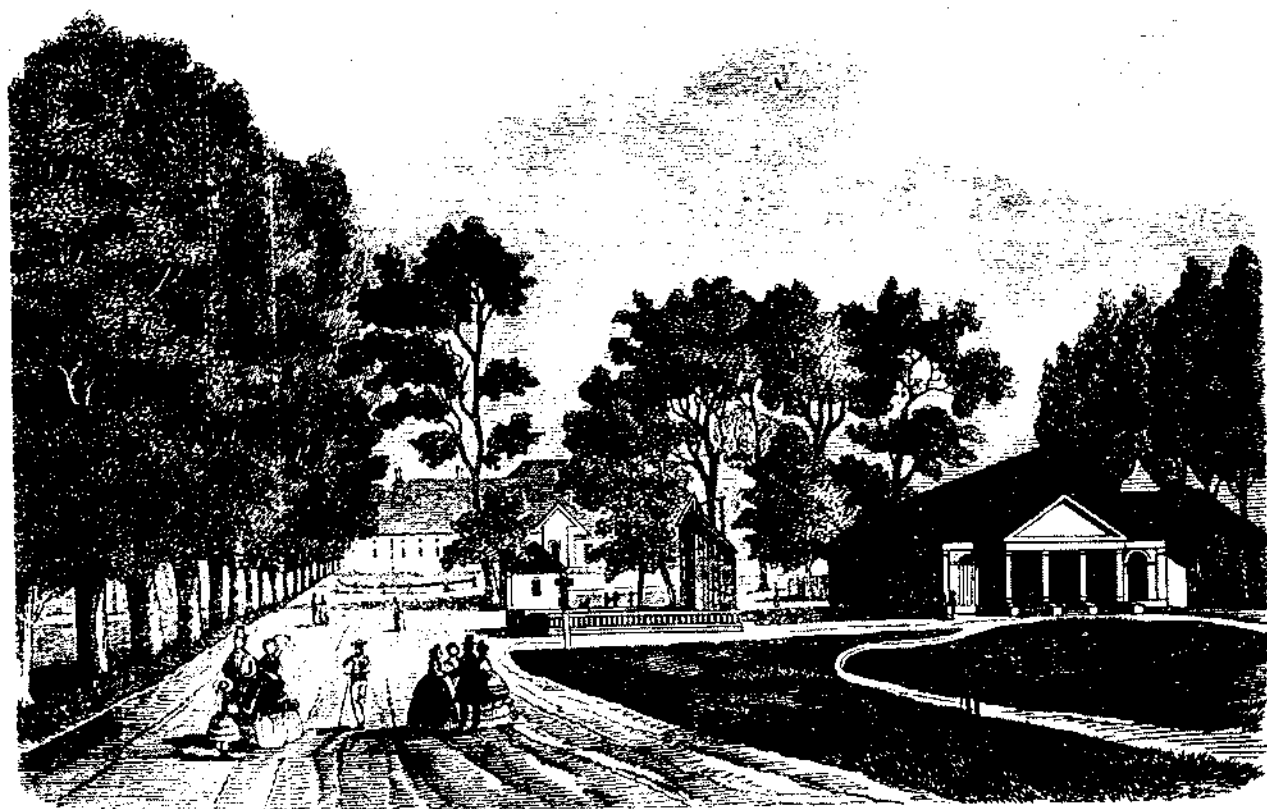
Zemianske kúrie a vidiecke kaštiele nižšej šľachty (ako stavebný druh predtým rozšírený) postupne zanikajú. Zväčša to boli prízemné, nenápadné budovy



Košice — mesto v polovici 19. stor. (litografia, L. Rohbock)

Martin — pohľad na mesto zo sedemdesiatych rokov 19. stor. (chrómolitografia, Slowikovský)





Sobranceké kúpele v polovici 19. stor. (dobový drevoryt)

symetrickej dispozície, ktorých majitelia buď opustili vidiek a v mestách splynuli s buržoáziou, alebo tak schudobneli, že sa vyrovnali aj v obydlíach ostatným obyvateľom vidieka. Také boli kúrie a kaštiele v *Helmanovciach* — č. 147, v *Jakubanoch*, v *Rozhanovciach* — č. 52, v *Liptovskom Jáne* z polovice 19. stor., neskoršie kaštiele (č. 4) v *Opalovej pri Lučenci* z r. 1856, kaštiele v *Senici* zo šesťdesiatych rokov 19. stor.

Klasicizujúci romantizmus

Sila a prevaha klasicistickej tradície na Slovensku spôsobila takú situáciu, že aj po prekonaní prechodného obdobia, v druhej polovici storočia prevláda úsilie o triezve, umiernené poňatie architektúry. Popri vrcholnom romantizme (neogotika) a neskôr ostatných historických slohoch vznikla triezva odroda romantizmu, nie úplne odpútaná od klasicizmu. Bol to sloh špecifický práve v Uhorsku a osobitne na Slovensku. Vyhovoval čítaniu, ako aj skromnejším pomerom.

Možno ho nazývať klasicizujúcim romantizmom a príklady takýchto stavieb nachádzame u nás až do začiatku osemdesiatych rokov.

Prvé prejavy tohto prúdu sú zjavné v zmenách celkového členenia fasád a v pribúdaní dekorácie. Stredný rizalit sa menej zdôrazňoval, bočné rizality sa formovým riešením vyrovnali, ba niekedy boli aj väčšími zdôraznené než stred fasád. Pôdorysy aj popri jednoduchosťi sú nápaditejšie; uplatnila sa autorova fantázia i špeciálne želania a potreby nových stavebníkov. Detaily, ktoré obohatili tieto stavby, boli napr. orámovanie a tvary okien, ktoré už nelicujú s fasádou, konzolovité rímsy, pásy bohatejšej štukovej výzdoby, najmä vlysy, balkóny nad vstupnými portálmi. Pri viacposchodových budovách jednotlivé podlažia bývali odlišne stvárnené, pričom ubúdalo architektonických článkov smerom nahor. Úsilie vyjadriť obsah (vnútorná dispozícia), najmä významné miestnosti, prejavilo sa aj vo fasáde zdôraznením a bohatšou výzdobou.

V polovici 19. stor. bol postavený kaštieľ v *Kostolných Moravciach*. Je to jeden z prvých známych príkladov, na ktorom vidíme zlom v projektantovom myslení a názore: celé prízemie záhradnej fasády v detailoch stvárnil odlišným spôsobom, ako by sme predpokladali pri ešte neskoroklasicistickej stavbe. Ide jednak o stredný rizalit, kde sú netypické mohutné piliere podpierajúce balkón a archivy plytkého segmentového tvaru medzi nimi, jednak orámovanie okien ukončených polkruhom, ktoré je smerom k strednému klenáku prevýšené, akoby gotizujúce, a bočné ostenia sú bosované. V pôdoryse nenastali ešte zmeny, bol úplne symetrický.

V zložení hmôt, a tým aj pestrejšej pôdorysnej dispozícii vyniká kaštieľ v *Bystranoch*, postavený okolo r. 1860. Vytváral malebný celok v peknom prírodnom prostredí (dnes v zanedbanom stave). Pomerne členitý pôdorys pozostával z dvoch krídel, ktoré mali ešte postranné pavilóny. Časť fasády jedného z krídel tvorila otvorená stĺpová loggia, čo veľmi odľahčilo fasádu, ako kontrast s ostatnými plochami, pomerne bohato dekoratívne poňatými. Tu je už jasná prevaha romantizmu; prekvapuje veľkorysosť celej koncepcie, na vtedajšie pomery neobvyklá.

V období stretávania sa klasicizmu s romantizmom sa začína tvorba popredného bratislavského architekta a staviteľa Ignáca Feiglera ml. (1820—1894), ktorý bol silnou osobnosťou umeleckou a postavil väčšinu významných stavieb v Bratislave v tých rokoch. Pochádzal zo známej staviteľskej rodiny. Jeho otec Ignác Feigler st. (1791—1847) bol stavebne činný v období klasicizmu, ale svoju tvorbu zavŕšil dvoma

stavbami, ktoré ukazujú, že sa priklonil k romantizmu. Je totiž autorom budovy bývalej *sporiteľne na Leuigradskej ul. č. 1*, ktorú navrhol r. 1845. Stavba mala komplikovaný pôdorys, pretože autor musel zastavať približne trojuholníkovú parcelu, dvor je stiesnený, niekoľko miestností nemalo priame osvetlenie. Zaujímavosťou sú visuté schody, ktoré tu použil ako prvý v Bratislave.

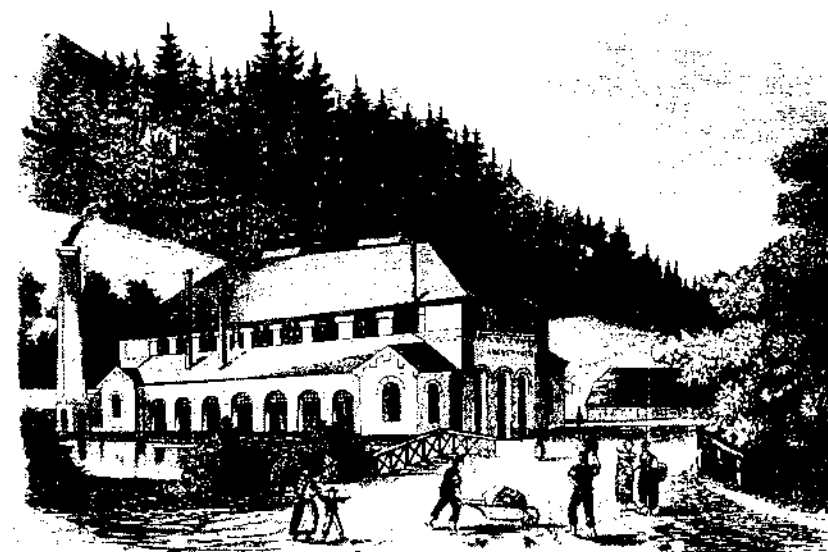
I. Feigler st. sa aj ďalšou stavbou prejavil ako romantik. Roku 1846 dokončil *prestavbu veže domu sv. Martina*.

Jeho syn Ignác Feigler ml. začínal stavať v klasicizujúcom duchu, ale postupne sa dopracoval k vlastnému prejavu, charakterizovanému ako klasicizujúci romantizmus. Už r. 1846 vykonal *adaptáciu hotela „K zelenému stromu“*, ktorý bol na tie časy moderné riešený.

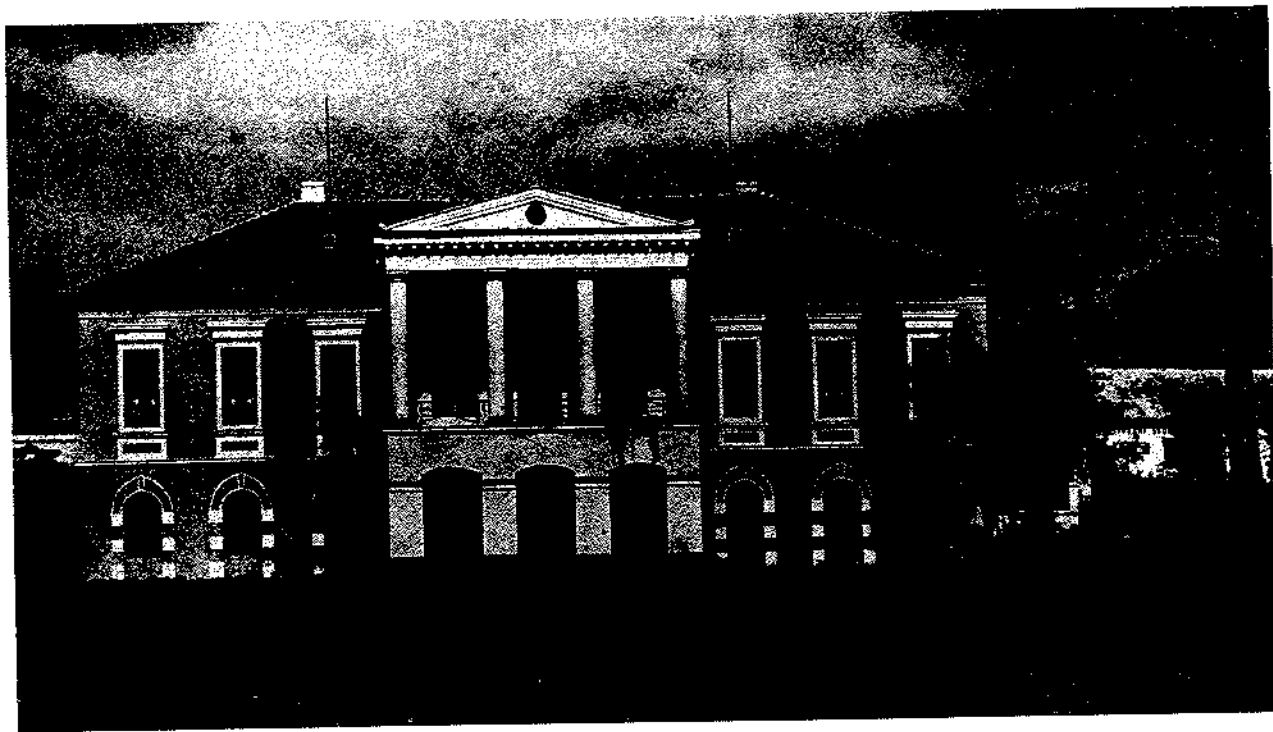
K projektovaniu obytných nájomných domov sa dostal v polovici storočia, keď utvoril *rad domov na dnešnom Rázusovom nábreží č. 12—16* (demolované pri stavbe nového mostu), ktoré vo vývoji nájomného domu tvorili prechod medzi šľachtickým mestským palácom a nájomným domom buržoázie.

Roku 1852 I. Feigler vypracoval *plány kasárne pre Bratislavu, tzv. „Transport-haus“*, v blízkosti starej plynárne. V pôdoryse dobre vyriešil spojenie obytného a hospodárskeho bloku.

Oveľa náročnejšia, najmä stavebným programom, bola objednávka stavby bývalej *Krajinskej nemocnice v Bratislave* (na Mickiewiczovej ul.), postavenej v rokoch 1858—1864. V týchto rokoch stála budova takmer na okraji mesta a mala monumentálny ráz. Pô-



Pohorelská Maša — „Augustínova huta“ (dobový drevoryt)



Kostolné Moravce — kaštieľ z polovice 19. stor. Foto A. Paul, č. 53262/4

vodný hlavný vstup bol z čela a autor uvažoval o rozsiahlych úpravách v okolí. Neskôršie prístavby však znemožnili tento zámer. Bosáž v omietkach, plastický oblúčikový vlys a rámovanie okien boli jedinými dekoratívnymi prvkami.

Tu kdesi sa začína rozdvojenie tvorby I. Feiglera ml.; niektoré stavby tvorí v historických slohoch, no iné, najmä verejné budovy a školy aj zo sedemdesiatych rokov sú vlastne vyvrcholením klasicizujúceho romantizmu. Raná tvorba tohto architekta ukazuje, že zvládol problematiku rozmanitých stavebných druhov; to bol dobrý predpoklad na ďalšiu tvorbu.

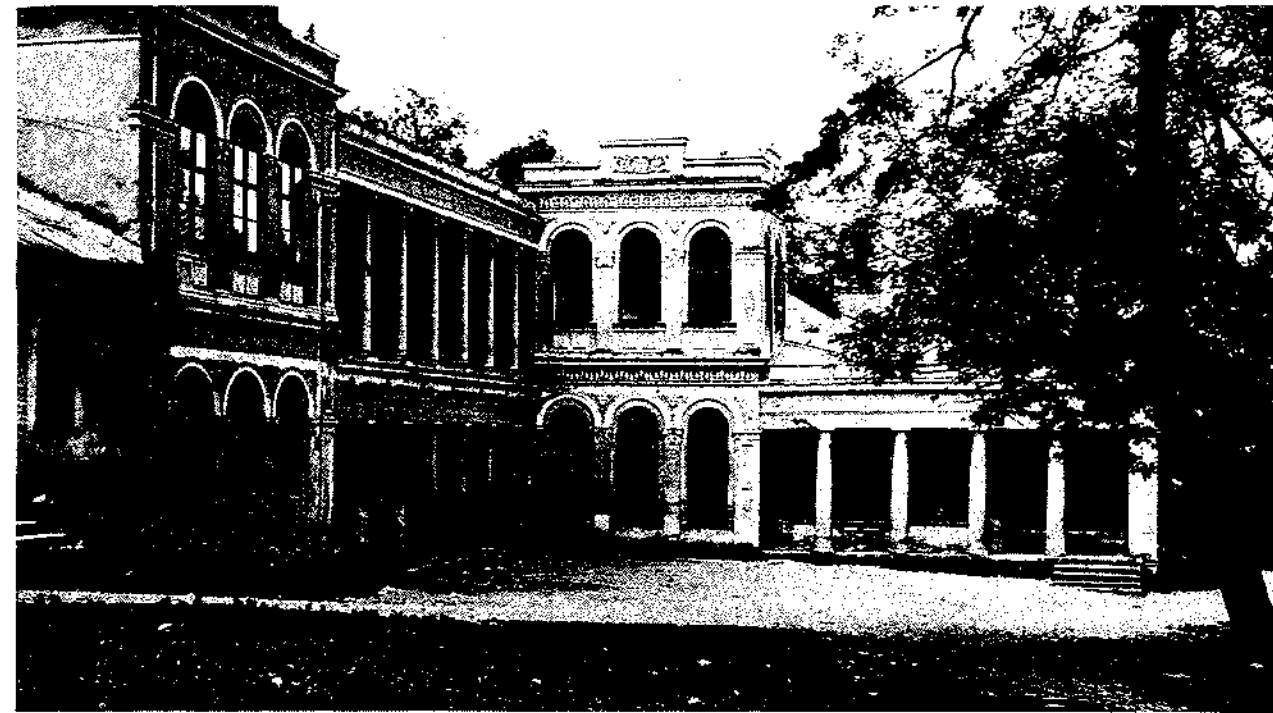
Z r. 1870 je bývalá ľudová škola, tzv. *Csákyho*, v Bratislave na Palackého ul. Podrobnejší opis pôdorysu dáva obraz o vtedajších predstavách a nárokoch na vybavenie školských budov. Ignác Feigler ml. na stiesnenom pozemku lichobežníkového tvaru, v radovej zástavbe, rozvrhol dispozíciu školy do troch podlaží. Uplatnili sa dve protíľahlé fasády do dvoch ulíc. Z obidvoch vstupov bolo prístupné centrálné schodište, osvetlené zo stredného malého dvora. V prízemí okrem tried a malej zborovne bol jednoizbový byt pre školníka, WC a telocvičňa s malou šatňou. Telocvičňa zaberala výšku dvoch podlaží. Na poschodiach boli triedy a vedľa nich miestnosť pre učiteľa. Podobné typy škôl sa stavali v mestách. Investorm týchto stavieb nie je

už hlavne cirkev, ale aj štát, najmä po r. 1868, keď vydali zákon upravujúci výchovu ľudu (povinná školská dochádzka od 6 do 15 rokov).

Cirkevné školy postavené v polovici 19. stor., boli napr. *evanjelická ľudová škola v Martine*, *slovenské evanjelické nižšie gymnázium v Martine*, *Židovské reálne gymnázium v Trenčine*, z vyšších škôl *evanjelické lýceum* projektované G. Bendlom v Bratislave, Konventná ul. č. 13 atď. Na dedinách však stavali malé školy — prevažne jednotriedky, účelové budovy bez slohových znakov.

Prejavom rozvoja školstva a jeho nových potrieb bol aj vznik rôznych špeciálnych a odborných škôl — priemyselné, obchodné, vojenské, učiteľské ústavy a pod.

Ďalšou školskou budovou, ktorú projektoval I. Feigler ml., bola býv. škola pre pôrodné asistentky v Bratislave na Zochovej ulici z r. 1872. Projektant mal tu oveľa viac možností, najmä pokiaľ ide o voľné rozvinutie prevádzky (pozdĺžny trakt ukončený 2 priečnymi krídlami). Uplatnil sa tu typický školský dvojtrakt: chodba — triedy. Roku 1885 školu zrušili a v budove umiestnili pôrodnú kliniku. Táto zmena prešla bez väčších adaptácií, pretože školská schéma dispozície dobre vyhovovala aj nemocnici. V jednotlivých miestnostiach je zaujímavé použitie kolajničiek ako strop-



Bystrany — kaštieľ, postavený okolo r. 1860. Foto Ing. Kanka

ných nosníkov, do ktorých je zaklenutá plochá tehlová klenbička, čo vytvorilo typický podhľad stropov.

Osobitosťou romantizmu a jeho ďalším prejavom bol aj nový vzťah k prírode. Upustilo sa od umelého zasahovania do krajinného prostredia. Pri zakladaní nových parkov sa rešpektoval pôvodný stav. Takýto názor sa rozšíril z Anglicka (tzv. anglické záhrady).

U nás má *romantickú úpravu parku v Bratislave - Petržalke*. Park bol založený už r. 1776 v tzv. francúzskom slohu, no od r. 1839 realizuje F. Rómer, historik a prírodovedec, novú koncepciu parku, ktorá vrcholí v rokoch 1864—1865. Úprava sa týkala zmeny siete chodníkov; začali aj s výsadbou vzácnych stromov, a tak utvorili akúsi voľnú botanickú záhradu. Spolok pre okrašľovanie mesta Bratislavy (založený r. 1868) spolu s prírodovedeckým a lekárskeým spolkom sa tiež venovali ďalšiemu budovaniu parku.

V týchto rokoch sa robili aj úpravy v „Horskom parku“, ktorý sa stal verejným parkom na podnet mešťanostu Justiho.

Na druhom konci Bratislavy, v romantickom údolí, na tzv. *Železnej studničke* sa začalo budovať výletné miesto pre obyvateľov Bratislavy.

Nielen v Bratislave, ale na celom Slovensku možno nájsť podobné stavby z týchto rokov, ktoré rovnako

riešili túto problematiku na prechode medzi klasicizmom a historizujúcou architektúrou.

V *Banskej Bystrici* r. 1858 odovzdali do užívania budovu *c. k. katolíckeho štátneho vyššieho gymnázia*² pre ca 250 žiakov. V dejinách slovenského školstva toto gymnázium zohralo významnú úlohu, pretože v polovici storočia (1850—1855) zaviedli tu ako vyučovaciu reč slovenčinu (o poslovenčení sa zaslúžili dr. Jozef Kozáček a biskup Štefan Moyses).³ V stavbe boli okrem tried priestory pre knižnicu, byt pre školníka, veľká zhromažďovacia sála, zasadacia sieň, kancelária riaditeľa, archív, kabinety (prírodopisný, fyzikálny, chemický) a meteorologická pozorovateľňa. S telocvičňou sa nerátalo, cvičiť sa dalo len na školskom dvore. Budovu adaptovali z nedostatku priestorov r. 1881. Stredný trakt, pôvodne dvojposchodový, a bočné krídla, jednoposchodové, zvýšili o jedno podlažie.

Podobné riešenie fasád, najmä čo sa týka členenia a štukovej výzdoby fasád, mali *mestský hostinec v Revúcej*, *stará budova Matica slovenskej v Martine* a budova *I. slovenského gymnázia*, tiež v Revúcej.

Symetrické členenie fasád so strednými rizalitmi, členenie pilastrami a bohatsia štuková výzdoba v nadpraží, prípadne v parapetoch okien, to sú spoločné znaky týchto stavieb.

Mestský hostinec v Revúcej postavili v rokoch 1858—

1861 na námestí. Stavba je jednoposchodová, s trojosovým stredným rizalitom a podjazdom do dvora. Nad vchodom bol balkón a veľké okná, polkruhovo zakončené. Atika, pomerne vysoká a členená horizontálne aj vertikálne, mala v zakončení erb mesta.

Stavby prvej budovy Matice slovenskej a I. slovenského gymnázia v Revúcej patria k pamätným národným stavbám Slovákov z druhej polovice 19. storočia.

Hneď po založení (r. 1862) nášho najvýznamnejšieho kultúrno-literárneho spolku celoslovenského pôsobenia *Matice slovenskej v Martine* ukázalo sa nevyhnutným postaviť pre túto inštitúciu vlastnú budovu. O stavbe tzv. „národnej svetlice“ (ako nazývali starú budovu Matice slovenskej) sa rozhodlo r. 1863, ale nebolo prostriedkov na jej výstavbu.⁴ Mesto Martin prispelo základnou čiastkou a poskytlo pozemok. Rozsiahle zbierky po celom Slovensku vyniesli vyše 50 000 zlatých. Základný kameň bol položený v apríli 1864 a stavať sa začalo podľa plánov J. N. Bobulu.⁵ Pôvodného plánu sa stavitelia pridržovali len zhruba, všetky zbytočné ozdoby vynechali a budovu ako celok úplne nedostavali. Príčinou bol nedostatok financií, pretože peniaze základiny MS nesmeli použiť na stavbu. Až 7 okenných osí čelnej fasády chýbalo k úplnému dokončeniu. Omietnuté bolo len prvé poschodie; prízemie až do prestavby r. 1900 bolo len z režného muriva. Nedostavanú stavbu odovzdali do užívania v auguste 1865. No už o 4 roky maďarská vláda ukázala, že bude brzdiť činnosť tejto slovenskej

inštitúcie, keď povolila nastahovať do budovy vojsko. Po zrušení Matice slovenskej r. 1875 bola aj budova zhabaná.

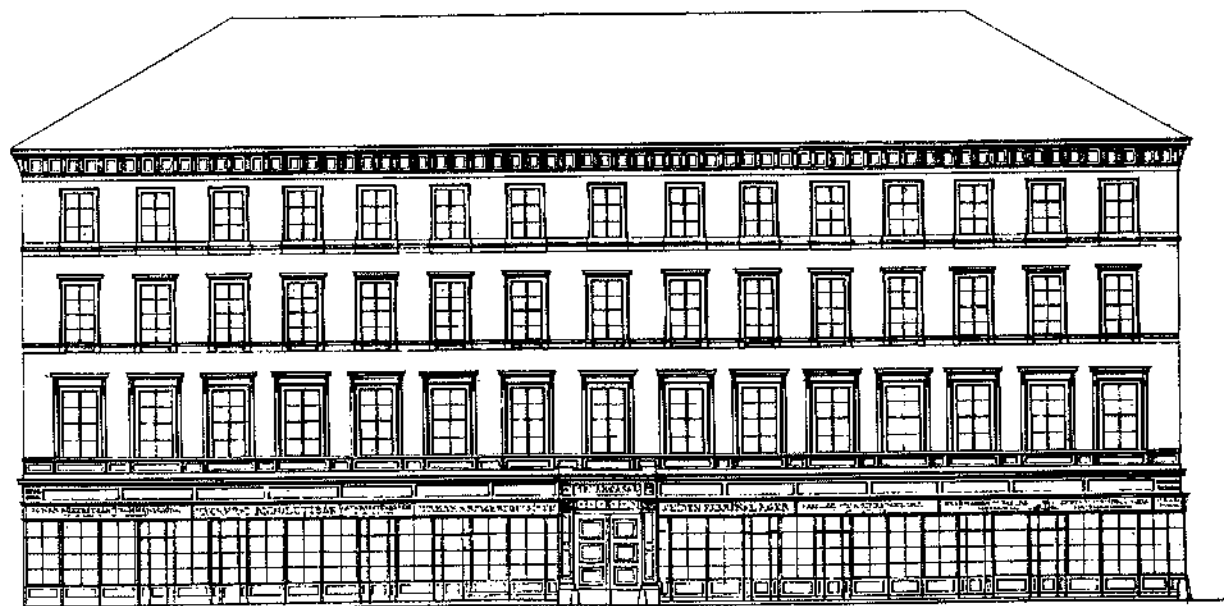
„Národná svetlica“ slúžila všestrannej činnosti Matice slovenskej. V tomto období to bolo hlavne zhromaždenie literárno-kultúrnych dokumentov o Slovákoch, vydávanie populárnych i vedeckých spisov a odborný výskum slovenskej histórie, národopisu a jazykovedy. Tu sa odbavovali slávnostné valné zhromaždenia Matice slovenskej; po založení Živeny, spolku slovenských žien, r. 1869 a Slovenského spevokolu r. 1872 aj tieto inštitúcie našli tu svoje útočisko. Bola v nej i rozsiahla knižnica a predbežne umiestnené muzeálne zbierky.

Roku 1900 renovovala budovu maďarská vláda v eklektickom duchu s prvkami baroka, čím sa zmenil jej pôvodný čistý a prostý ráz.

Mladé slovenské školstvo v druhej polovici 19. stor. reprezentuje *I. slovenské vyššie gymnázium v Revúcej*. Budova gymnázia je z r. 1871, ale ústav bol založený už r. 1862. Spomenieme aspoň v krátkosti niečo z jeho histórie.⁶

V prvých rokoch bolo gymnázium 4-triedne, až postupne otvárali ďalšie triedy. Patronát nad školou mala revúcka evanjelická cirkev. Cieľom ústavu bolo „... vychovávať mládež v duchu ľudskom, v duchu národnom, v duchu vlasteneckom...“⁷ preto hneď od začiatku bolo „tŕňom v oku“ neprajníkov Slovákov. Hlavnou prekážkou vo vyučovaní boli provízorne

Bratislava — sporiteľňa, Leningradská ul. č. 1, z r. 1845, čelný pohľad (pôvodný plán)



Bratislava — rad domov na Rázusovom nábreží, č. 12—16. Foto Ing. Kanka

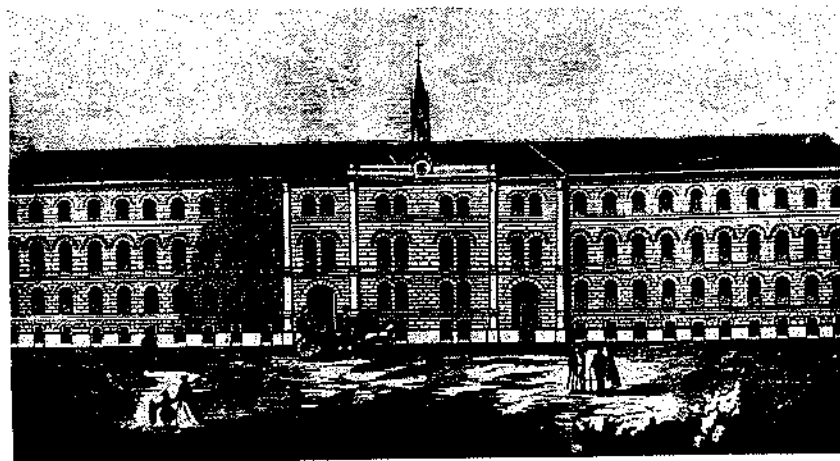
priestory na dvoch opačných koncoch mesta, preto pristúpili k výstavbe vlastnej budovy. Finančné prostriedky na stavbu aj tu zabezpečovali zbierky a bohatá mimoškolská činnosť žiakov aj profesorov. Základ tvorilo len 2500 zlatých. Muselo sa vynaložiť veľa úsilia a nadšenia, aby napriek ťažkostiam budova bola r. 1873 otvorená. Celkový náklad bol 20 409 zl. Okrem gymnázia bolo v novej budove umiestnené aj tzv. „učiteľské semenisko“ — ústav pre výchovu učiteľov na slovenských dedinách (založené r. 1868). Dicho sa však žiaci a učitelia z novostavby netešili, pretože r. 1874 po veľkom vyšetovaní gymnáziom zatvorili a budovu prevzal štát. Aj za tých pár rokov existencie však chodilo do gymnázia 566 žiakov, ktorí potom boli činní ako poprední slovenskí kultúrni, politickí a pedagogickí pracovníci.

Jednoposchodovú budovu gymnázia postavili podľa návrhu A. Tribusa, prepracovaného prof. J. B. Zo-

chom v romanticky chápanom klasicizujúcom duchu. Budovu situovali ako samostatne stojacu symetrickú stavbu, v strede s trojosovým rizalitom, zakončeným tympanómom. Dva vstupy a schodišťa umiestnili po stranách. Dnes je budova prestavaná v pôdoryse a pozmenená vo fasáde.

V Prešove postavili r. 1865 hotel „Čierny orol“. Vzhľad tejto stavby sa zachoval len v plánoch, pretože po požiari bola budova znovu vystavaná r. 1877, ale so zmenenou fasádou aj pôdorysom (fasáda historizujúca, s prvkami renesancie, v pôdoryse pribudla divadelná miestnosť). Pôvodná fasáda ešte v slohu klasicizujúceho romantizmu predstavovala už pestrejší výber architektonických prvkov (tvary otvorov v prízemí).

Doteraz menované stavby reprezentovali tradičné stavebné druhy, viac-menej prispôbené novým potrebám (obytné, verejné stavby, kultúrne, zdravot-



Bratislava — býv. Krajinská nemocnica, Mickiewiczova ul., z r. 1858—1864 (dobový drevoryt)

nícke, na prechodné ubytovanie a sakrálné stavby). Okolo polovice 19. stor. boli špecifickými pre rozvoj kapitalizmu a s ním spojenou priemyselnou revolúciou železničné stavby a nové typy priemyselných stavieb.

Aj keď len niektoré poukazujú na vývin slohu, pretože pri nich po prvý raz ustupuje do pozadia umelecké ponímanie a stvárnenie fasád a na prvé miesto sa dostáva úžitkové poslanie, práve pri týchto stavbách je mnoho objavného v prístupe k riešeniu nových prevádzok; niektoré sú zaujímavé použitím nových konštrukcií.

Od otvorenia prvej železničnej trate v Anglicku r. 1825, a najmä od otvorenia prevádzky na trati Viedeň—Břeclav—Brno r. 1839 ukázalo sa nevyhnutným zapojiť Uhorsko na ostatnú sieť železníc v Európe. Práve Bratislava sa stala mestom, kde sa začala r. 1837 stavať prvá železničná trať v Uhorsku — bratislavsko-trnavská konská železnica. Prevádzku otvorili r. 1846. Vzápätí sa Bratislava napojila na železničnú sieť Rakúska traťou do Marcheggu, ktorú odovzdali do používania r. 1848. S Budapešťou spojila Bratislavu trať do Štúrova, otvorená koncom r. 1850.

Prvými väčšími stavbami, postavenými v dôsledku budovania železničného spojenia, boli *stanice konskej dráhy v Bratislave a v Trnave*. Bratislavská stanica stála na vtedajšom východnom okraji mesta. Je z r. 1846, jednoposchodová, symetrická, zakončená charakteristickou vežičkou (dnes prestavaná). Vonkajší vzhľad sa ničím nelíšil od ostatných neskoroklasicistických stavieb. Nástupištia boli postavené až v čase prebudovania prevádzky na parný pohon r. 1873. Stanica v Trnave tiež pripomínala klasicistické stavby.

Druhá bratislavská železničná stanica vznikla na opačnom konci mesta, a to na trati do Marcheggu roku 1848. Budova bola zaujímavovo umiestená do terénu,

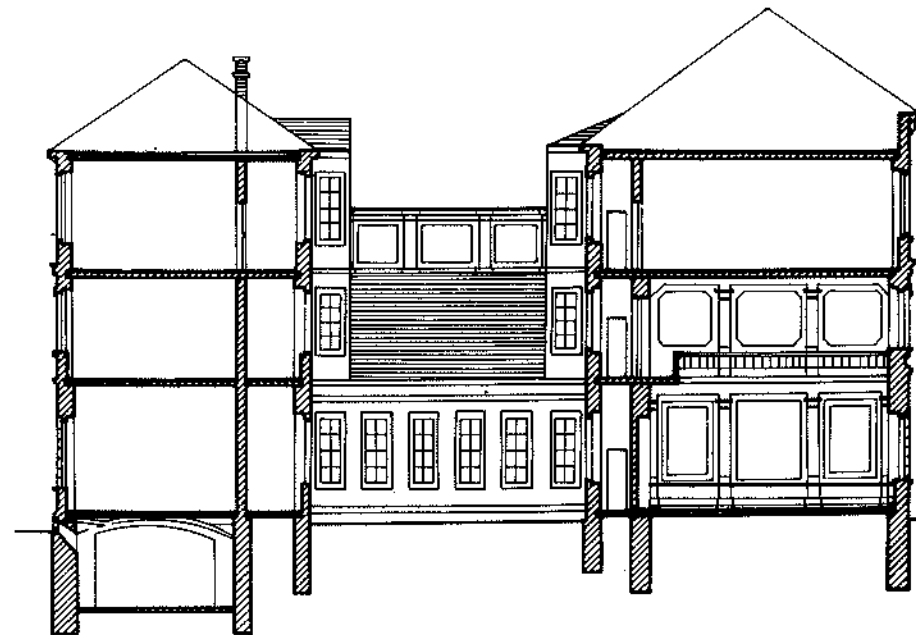
zakončovala železničný násyp. Vstup z mesta bol na prízemí a prístup k nástupištiam na druhom poschodí budovy. Stavba opäť poukazovala na to, že ešte nebol vyvinutý typ staničných budov, neskôr taký charakteristický pre železničné stavby. Skoro bezzdobná fasáda, typická pre klasicizujúci romantizmus, okrem stredného rizalitu plošná, mohla celkom dobre vyhovovať obytnej, administratívnej alebo inej verejnej budove.

Násyp pod nástupištami vznikol navýšením zemin, ktorú získali pri budovaní *bratislavského tunela* na tejto trati r. 1847. Bol to prvý tunel v Uhorsku vôbec. Otvor tunela mal formu gotického lomeného oblúka, čo bolo náznakom prenášania historických princípov nielen na občianske, ale aj inžinierske diela.

Ďalšou významnou stavbou na tejto trati bol tzv. *Červený most* z r. 1848, zaujímavý svojou konštrukciou; pozostával z 9 polkruhových tehelných klenieb, 90 cm hrubých. Charakteristická červená farba režného muriva a situovanie mosta nad údolím bolo tiež prejavom romantického cítenia.

Železničné stavby u nás po polovici 19. stor. mali a dlho si udržali spoločnú charakteristickú črtu, a to postupné používanie režného muriva (niekde v kombinácii s omietkou). Typické boli z tehál zaklenuté nadokenné a naddverové preklady; iná výzdoba úplne chýbala. Staničné budovy sa navzájom veľmi podobali. Z významnejších to boli napr. *stanica Devínska Nová Ves* z r. 1848, *Vajnory* z r. 1850 a najmä *stanica v Senci*, tiež z r. 1850. Posledná má pekne rozvinutý pôdorys, diferencované miestnosti a je vlastne prototypom menších stanic. Má obdĺžnikový pôdorys, v strednom rizalite vstup pre cestujúcich s priechodom ku vlakom, pokladňami a postrannými čakárňami; na druhej strane boli služobné miestnosti (dopravná kancelária,

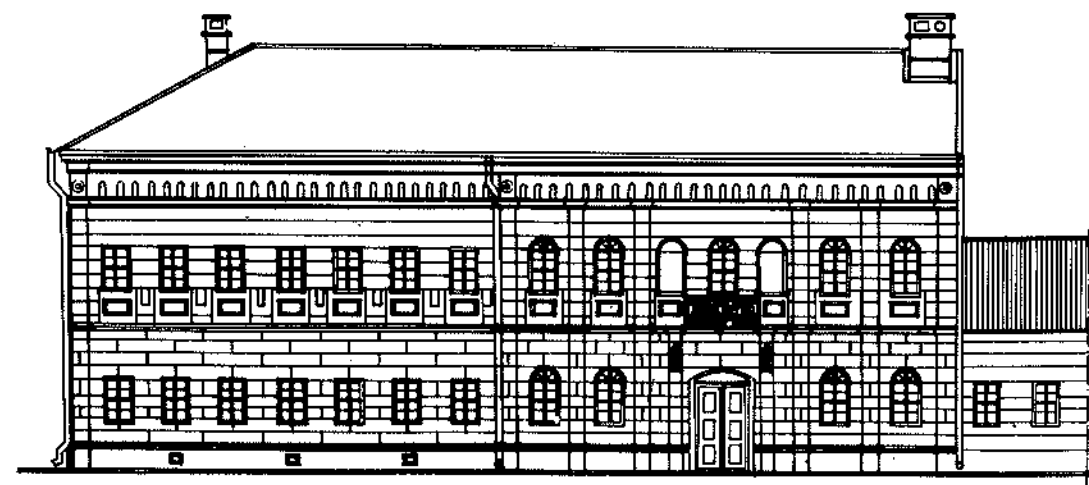
Bratislava — býv. ľudová škola „Csákyho“, Palackého ul., priečny rez



Bratislava — býv. ľudová škola „Csákyho“, Palackého ul., fasáda do Palackého ul. (podľa pôvodného návrhu)



Martin — prvá budova Matice slovenskej z r. 1863, čelný pohľad (rekonštrukcia)





Martin — stará budova Matice slovenskej (chrómolitografia, A. Slowikovský)

prednosta), na poschodí, obyčajne nad strednou časťou, alebo v podkroví budovy 1—2 byty pre zamestnancov.

Zo špeciálnych pomocných železničných stavieb uvádzame napr. *hradlovú vežu v Bratislave na trati do Vajnora*, účelnú, jednoduchú stavbu, kde fasáda obrátená k trati svedčí o tom, že potreba maximálnej viditeľnosti si vynútila netypické umiestnenie okien (rad 5 okien, zoskupených tesne vedľa seba).

V rokoch krátko po revolúcii r. 1848 môžeme aj na Slovensku zaznamenať kvalitatívny skok v industrializácii. Priemyselná revolúcia, ktorá sa vystupňovala v päťdesiatych rokoch 19. stor., dosiahla vrchol v sedemdesiatych rokoch.

Novovznikajúce podniky nie sú už manufaktúrami, dielňami s malým počtom robotníkov, ale sú to výrobne väčšieho rozsahu a hoci spočiatku prevládala ručná výroba, postupne sa zavádzajú strojové zariadenia. Tieto novozaložené podniky sú zväčša majetkom rakúskej veľkoberžozie alebo neskôr maďarských veľkostatkárov. Politika dvojnásobného útlaku (rakúskeho a maďarského) spôsobila, že na Slovensku sa vyvíjal priemysel jednostranne, a to len také odvetvia, ktoré mohli konkurovať na trhu rakúskym a ma-

darským výrobkom. Bol to hlavne papiernický, cukrovárnický, železiarsky, drevársky a potravinársky priemysel.

Ešte v prvej polovici 19. stor. boli založené *papiernie v Slavošovciach* a *v Harmanci*. Slavošovská papiereň bola vôbec najväčšou svojho druhu v Uhorsku; bola vybavená parnými strojmi.

Roku 1834 vznikla v Bratislave *továreň K. Grüneberga* na výrobu kefového tovaru, ktorú prebudovali r. 1871; zamestnávala až 800 robotníkov.

V Bratislave bol v polovici 19. stor. založený ďalší veľký závod — *tabaková továreň* (r. 1850), kde pracovalo 500—550 žien. Pôvodná budova, jednoposchodová, bezodbohá, s oknami segmentovite zaklenutými, v prízemí s naznačenou bosážou, ukazuje, ako sa postupne upúšťalo od prenášania slohotvorných prvkov na fasády priemyselných objektov.

Z podnikov železiarskeho priemyslu vznikla r. 1847 *železiareň v Cinobani*. Vlastný závod pozostával z 8 budov, prislúchali k nemu byty úradníkov a kolónia 8 robotníckych domčekov so 140 bytmi. V osemdesiatych rokoch to už bol moderný podnik s veľkými výrobnými halami modernej konštrukcie (liatinové stĺpy).

Od konca 18. stor. vznikali na Horehroní rozsiahly komplex erárnych železiarní, ktoré patrili medzi najväčších výrobcov železa v Uhorsku.⁸ Boli to podniky: Hronec, Piesok, Osrblic, Vajsková, Chvatimech. Okrem výroby surového železa udomácnilo sa tu začiatkom 19. stor. zlievanie. V rokoch 1810—1815 vyrobili v Hronci dva liatinové mosty — cez Malý a cez Čierny Hron (10,2 a 4,6 m dlhé), prvé v Uhorsku vôbec. Popri tomto tzv. hronskom komplexe pozoruhodné výsledky dosiahli i Koháryho železiarne, nazývané aj pohorelský komplex (Šumiac, Vaľkovňa-Zlatno, Nová Maša, Švábolka, Pohorelá, Závadka nad Hronom).

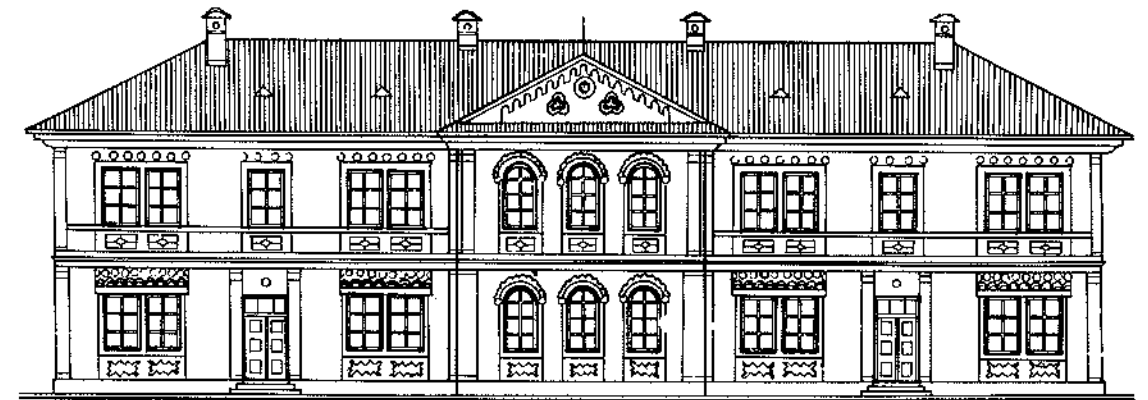
Najvýznamnejším podnikom v tejto oblasti však bola *železiareň v Podbrezovej*. Hlavným podnetom na založenie bola potreba výroby koľajníc pre novobudované železničné trate. Výstavbu začali koncom štyridsiatych rokov, ale prevádzka sa začala až r. 1853. Celá koncepcia bola veľkorysá, podľa situácie závodu z r. 1853 vidieť domyselnosť prevádzky celého komplexu (výroba vo dvoch krídlach, v každom po 9 pecí na drevené palivo, valcovňa a stroje sa nachádzali medzi krídlami, v strede bolo postavené dýchadlo). Okrem koľajníc (80 % výroby) sa vyrábala aj plech a tyčové železo (20 %). Vedľa železiarne postupne vystavali aj obytné domy pre úradníkov, robotnícke

domčeky, hostinec, stajne pre kone. K závodu patrili splav, tehelňa, rôzne pomocné dielne a vlastná kónská železnica. V osemdesiatych rokoch železiareň rekonštruovali (1880—1883). Pribudla nová hala s liatinovými stĺpmi pre valcovňu plechov, s typickým výzorom halových priemyselných stavieb (náznak shedových striech).

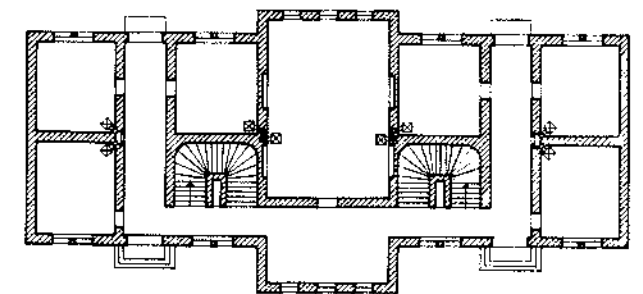
Rozvoj cukrovárnického a potravinárskeho priemyslu sa prejavil budovaním veľkých podnikov, ako bol *cukrovar v Šuranoch* z r. 1854⁹ a *parné mlyny v Košiciach* z r. 1850 a *v Nitre* z r. 1864.

Lesné bohatstvo Slovenska využíval okrem papiernického priemyslu i drevársky priemysel, ktorý predstavovali najmä píly. *Prvú parnú pilu* postavil začiatkom šesťdesiatych rokov K. Popper v *Bytči*, podobne staval aj filiálku v *Čadci* r. 1863. Sem možno zaradiť i *továreň na ohýbaný nábytok vo Veľkých Uherciach* z r. 1860, ktorá sa rozrástla na veľký komplex budov.

To boli významnejšie priemyselné podniky na Slovensku po polovici 19. stor., ostatné novovznikajúce mali len miestny význam. Z hľadiska architektúry nemožno ešte hovoriť o výraznom slohu týchto továrenských budov. Klasicizmus zanechal už spomínané stopy na fasádach, ale postupne vidieť prechod k úplne bezodbohnému, účelovému poňatiu týchto stavieb. Budovy nebývali vyššie ako jednoposchodové, domi-



Revúca — I. slovenské gymnázium z r. 1871, čelný pohľad (podľa pôvodného návrhu)



Revúca — I. slovenské gymnázium, pôdorys prízemnia



Bratislava — stanica konskej dráhy z r. 1846, nástupištia z r. 1873 (dobová fotografia)

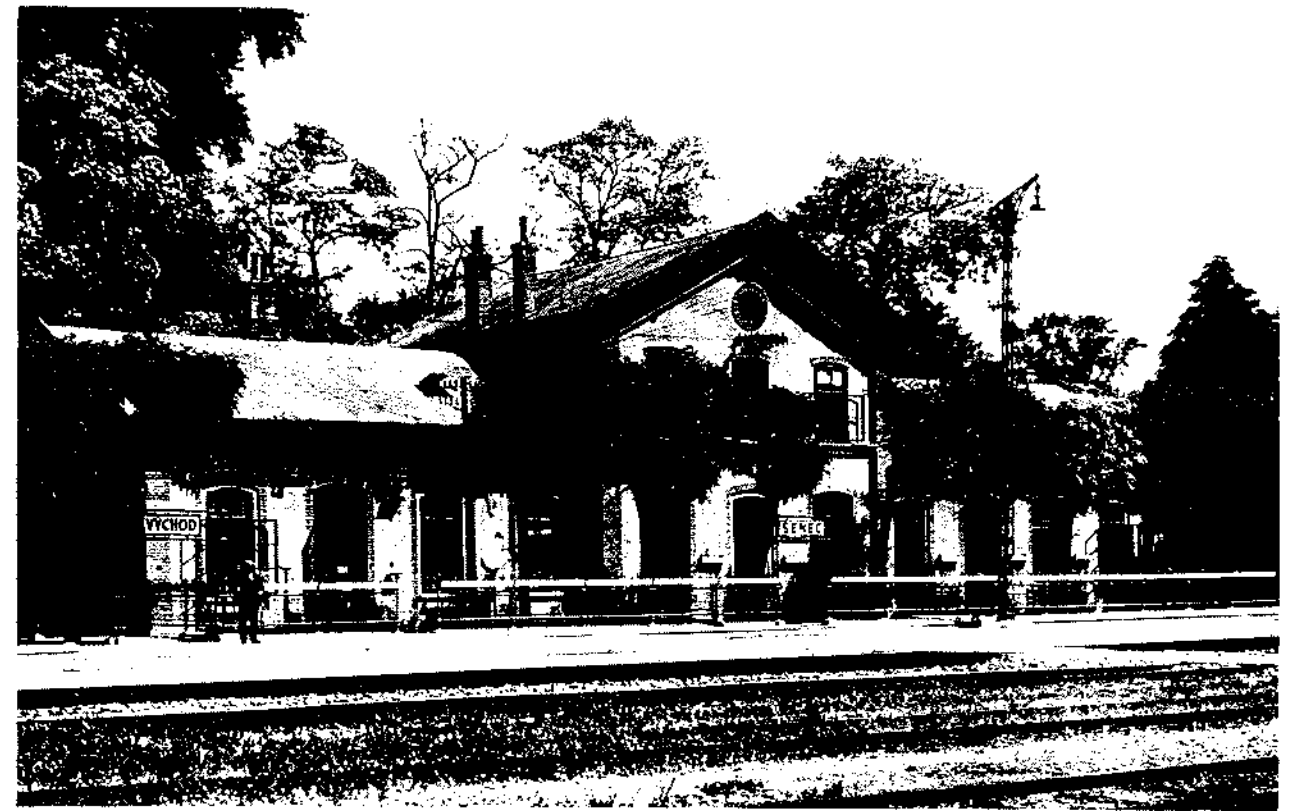
Bratislava — železničný tunel z r. 1847 (dobová kresba, L. Rohbock)

nantu tvorili továrenské komíny, obvyčajne obdĺžnikového alebo polygonálneho prierezu.

Z inžinierskych stavieb okolo polovice 19. stor. sa okrem železničných mostov stavali hlavne cestné mosty, zväčša drevené, jednoduchej konštrukcie: napr. dnes už neexistujúce *mosty cez Neresnicu a cez Slatinu pri Zvolene* z rokov 1855 a 1856. Cesty boli vcelku v zanedbanom stave. Plánové podklady na tieto stavebné práce často neexistovali, boli to len náčrtky, v archívoch málokedy zachované. V Štátnom archíve v Radvani sa nachádza ako zaujímavosť *návrh hrádze* v údolí Stožky v katastrálnom území *obce Závadka* (obvod lesného závodu Beňuš). Prvú vodnú nádrž vybudovalo tu coburgovské panstvo r. 1837. Roku 1858 bola prebudovaná na plavenie dreva. Hrádza mala drevenú konštrukciu, vyplnená bola kamenitým a hlinitým materiálom. Na plavenie dreva utvorili osobitný žlab.

Vrcholný romantizmus — neogotika

V ďalšom vývoji architektúry dôležitú úlohu zohral návrat k výraznému stredovekému slohu — ku gotike a dal impulz k retrospektívnemu oživovaniu postupne



Senec — železničná stanica z r. 1850 (starsia fotografia)

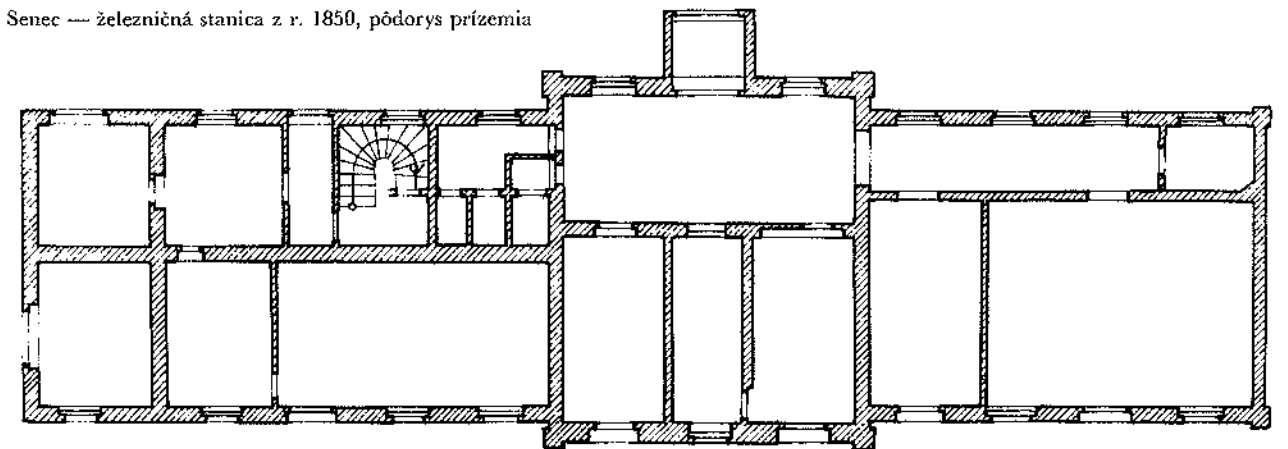
aj ostatných historických slohov pre potreby architektonickej tvorby.

Najlepší predpoklad na obnovenie gotiky mala tá krajina, kde gotické tradície boli až také silné, že prekonalí aj novoveký vývin a boli stále živé a aktuálne. Bolo to Anglicko; už 18. stor. sa tu nieslo v gotizujúcom duchu. Romantické cítenie našlo v gotike ideálny sloh. Nemalú úlohu pri prenikaní gotiky do nových architektonických diel a jej rozšírení aj do iných krajín

zohrala skutočnosť, že práve v období vzniku romantizmu pútajú pozornosť stredoveké pamiatky, ktoré bolo treba obnoviť a zachovať.

Až v minulom storočí sa ujasnil pojem a obsah pamiatky a vznikli nové metódy na ich zachovanie.¹⁰ Starostlivosť o stavebné pamiatky zaostala oproti ochrane písomných a umeleckých pamiatok. Buržoázia zaujala nové stanovisko; chápala ich predovšetkým ako odkaz predkov, boli vlastne zidealizovaním

Senec — železničná stanica z r. 1850, pôdorys prízemnia



minulosti (podľa vzoru šľachty), ako aj dokladom histórie národa. Z takéhoto chápania vznikol názor, že pamiatka má svojim zovňajškom vyvolávať dojem prostredia z času svojho vzniku (metóda purizmu). Architekti boli nútení študovať archeológiu a slohy stredoveku. Z architekta sa stal vlastne umelecký historik, čo malo vplyv aj na pôvodnú tvorbu vôbec. Stredoveké formy a jednotlivé architektonické články sa stali módnymi. Aj preto sa architekti v ďalšom vývine tak ťažko vymaňovali zo zajatia historizujúcich slohov, lebo isté princípy klasickej architektúry aj iných slohov pokladali za trvalé.

Za začiatok ochrany a starostlivosti o pamiatky v modernom ponímaní a praktického používania gotiky vo väčšom rozsahu u nás sa považujú *prestavby veže dómu v Bratislave* z r. 1846 a hlavne *prestavba veže kostola sv. Jakuba v Levoči* (1825—1857). Pôvodná gotická veža bola odstránená r. 1792. Od r. 1825 začali stavbu novej veže v klasicistickom duchu; avšak pod vplyvom veľkých prestavieb stredovekých pamiatok v ostatnej Európe levočský staviteľ Fr. Mück vypracoval nový návrh v neogotickom slohu, podľa ktorého vežu aj realizovali.

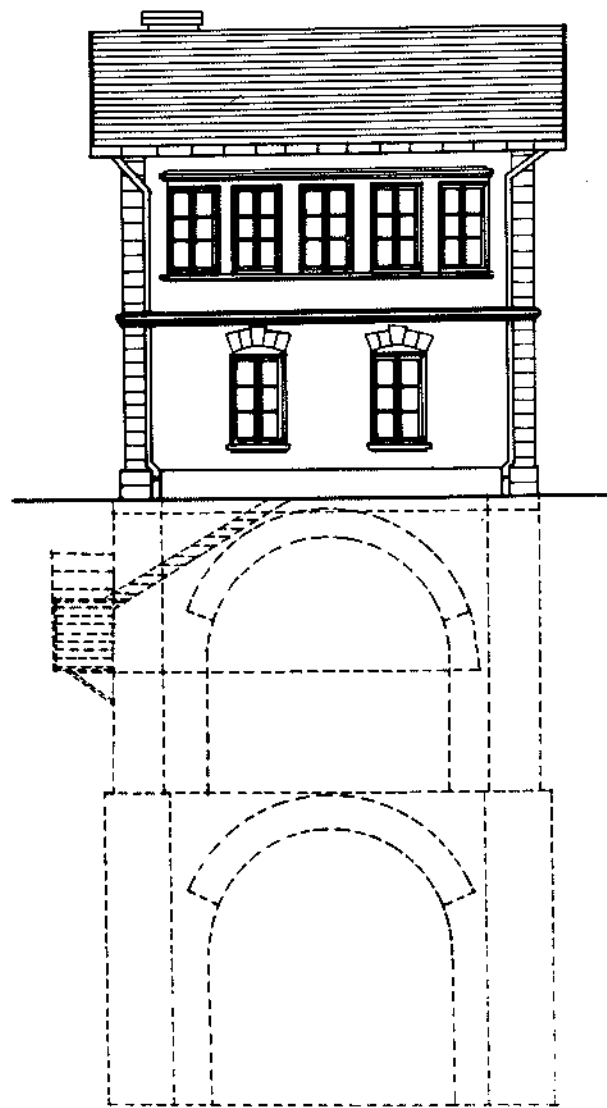
Purizmus ako metóda ochrany pamiatok ovládal aj ďalšie renovácie, čo malo za následok poškodenie a znehodnotenie stredovekých stavieb na Slovensku.

Budapeštiansky architekt J. Hild obnovil kostol v Bíni r. 1861, architekt J. Lippert svätýňu bratislavského dómu v rokoch 1865—1867.

Skúseným reštaurátorom bol F. Storno, ktorý regotizoval napr. *kaplnku Zápoľských v Spišskej Kapitule* r. 1873, *kaplnku sv. Barbory vo farskom kostole v Banskej Bystrici* r. 1876, *kostol v Hronskom Beňadiku* v rokoch 1882—1889 a *kostol v Kremnici* v rokoch 1884—1887.

Známou, smutne preslávenou prestavbou bola reštaurácia košickej katedrály v rokoch 1877—1896. Dóm prvý raz upravili už v rokoch 1857—1863, pretože po zemetrasení (1834) a povodni (1845) boli narušené piliere lode. Pri oprave však neodstránili základné statické poruchy, ktoré silná víchrica r. 1875 ešte zväčšila, takže bolo treba prikročiť k novej prestavbe. Viedenský reštaurátor F. Schmidt a budapeštiansky prof. I. Steindl sa usilovali uviesť katedrálu do jej predpokladaného pôvodného stavu, čím bola úplne premenená a nenahraditeľne poškodená (nerespektovali ani vnútorné rozdelenie lode na klenbové polia, zmenili počet arkád, zbúrali neskorogotické kaplnky).

V rámci ochrany pamiatok možno ešte spomenúť dve dobové prestavby starých šľachtických sídiel. Roku 1888 sa začala *renovácia hradu Smolenice* a dlhodobá

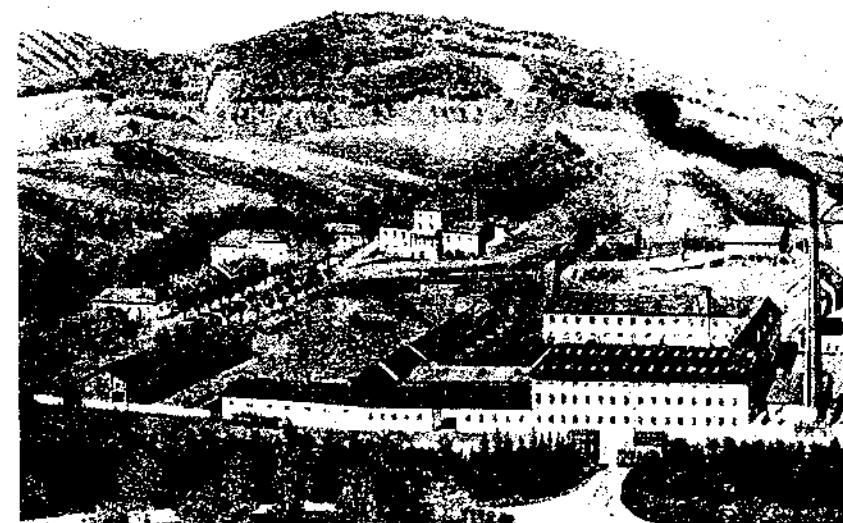
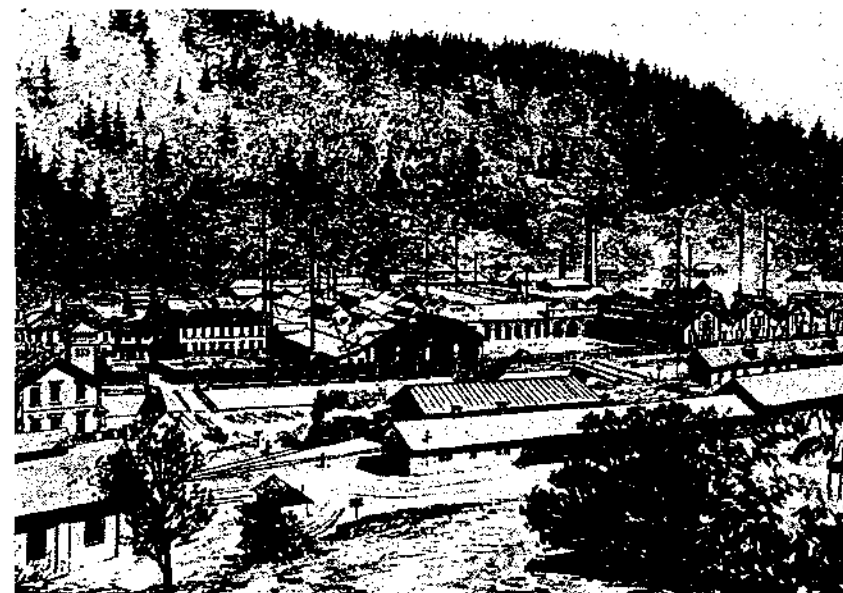


Bratislava — hradlová veža z r. 1848, čelný pohľad

prestavba zámku Bojnice, ktorá trvala až do r. 1910. Majiteľ Bojnického zámku J. Pálffy mal záľubu v zhromažďovaní historických a umeleckých pamiatok. Veľa cestoval po Francúzsku a Taliansku. Prestavbu svojho sídla zveril budapeštianskemu architektovi J. Hubertovi, ale sám určoval pre jednotlivé časti hradu predlohy z cudziny. Prestavba nebola reštauráciou, lebo pôvodný stav hradu nikto nepoznal, ale nebola to ani novostavba v duchu 19. stor. Vznikol romantický hrad „na voľnú tému“, podľa želaní majiteľa.¹¹

Zachovali sa aj *návrhy na prestavbu starej radnice v Bratislave* z r. 1859 od I. Feiglera ml. v gotizujúcom slohu, neboli však realizované.

Podbrezová — železiareň (kresba z osemdesiatych rokov 19. stor.)



Veľké Uherce — továreň na ohýbaný nábytok z r. 1860 (dobová kresba)

Na novostavbách nachádzame u nás gotické formy už v prvej polovici 19. stor. (náznaky v detailoch). Okolo polovice storočia sa gotické formy najlepšie uplatnili pri kostoloch, ktoré sa všeobecne vtedy odporúčali stavať ako neogotické. No pri ostatných stavebných druhoch na našom území sa gotika menej uplatnila v pomere k ostatným krajinám, napr. k Anglicku, kde bola prevládajúcim slohom.

Pri stavbe *kalvánskeho kostola v Lučenci* z r. 1853 viedenský architekt F. Wieser použil neogotické prvky — pilierový oporný systém, lomené oblúky a fiály, ale vcelku veľmi trízvo, výzdobu neprehnal. Veža nad vstupnou loggiou je vtiahnutá dovnútra hmoty kostola

a zo štvorcového prierezu prechádza do polygónu a ihlanovitého ukončenia.

V obci *Raková* bol v rokoch 1870—1874 postavený nový *rím.-kat. kostol*, ktorého plány vypracoval známy pražský architekt J. Zitek. Stavba veľkého rozsahu podľa pôvodného plánu mala mať neogotické formy s impozantnou vežou, vystupujúcou z bočnej, západnej fasády. Z nedostatku finančných prostriedkov však kostol nepostavili podľa pôvodných plánov; pôdorys skrátili, veža bola znížená a bez zvláštnych ozdôb, podobne ako aj ostatné fasády (len lomené oblúky). Pôvodné projekty sa však zachovali a sú cenným prí-

kladom činnosti významného českého architekta aj na Slovensku.

V gotizujúcom duchu vzniklo v tomto období veľké množstvo cirkevných stavieb.

Z r. 1866 je krypta v *Bohuniciach nad Váhom*, z r. 1875 rím.-kat. kostol v *Košickej Polianke* a z rokov 1880—1890 rím.-kat. kostol v *Hutách*. Pozornosť zasluhuje aj *ev.a.v. kostol vo Važci* z r. 1889—1892, kde použili železné stĺpy a traverzy.

V *Dolnom Kubíne* je neogotický rím.-kat. kostol z r. 1885—1886, v *Kráľovej kaplnka* z poslednej tretiny 19. stor. a v *Púchove evanjelický kostol* z r. 1880.

Z občianskych stavieb sa neogotika zjavuje na fasádach niektorých obytných budov. V *Košiciach na Lenínovej ulici č. 46* je mestský radový obytný dom z r. 1849. Jednoposchodová stavba má bohatú výzdobu gotizujúceho vstupného portálu a ostatné detaily (okná na prvom poschodí) pripomínajú anglické motívy. Podobne je riešený obytný dom v *Rimavskej Sobotě* na Tomášikovej ulici č. 718 od staviteľa F. Mikscha z r. 1852.

Od šesťdesiatych rokov 19. stor. súkromné obydlia šľachty už neboli klasicistické, ale romanticko-gotizujúce. Kúrie a kaštiele bývali obyčajne prezdobené, fasády viac členené, rímsy a atiky, rizality a veže mali bohaté články. Pôsobili dojmom stredovekých zámkov v malom meradle.

Kúria v Čerenčanoch zo šesťdesiatych rokov je zaujímavá vežovitými nadstavcami nárožných pilierov.

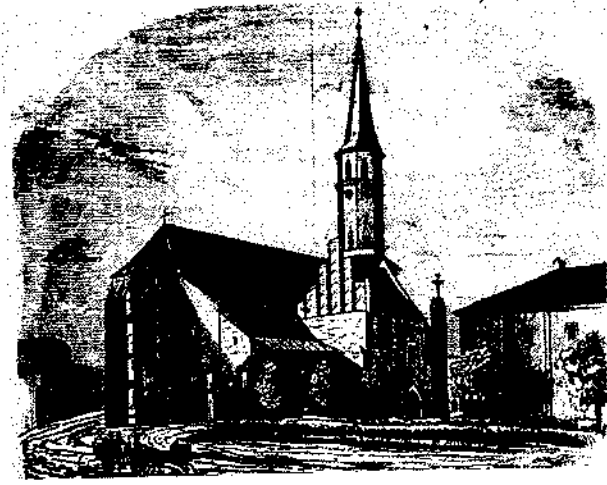
Hudobný skladateľ *Jenő Hubay* vlastnil kaštieľ č. 12 v *Opatovej pri Lučenci*. Táto samostatne stojaca romanticko-gotizujúca stavba bola postavená r. 1860.

Kaštieľ v Maršovej zo sedemdesiatych-osemdesiatych rokov je prejavom vkusu šľachtického majiteľa, ktorému sa zdalo nevyhnutným bývať v budove na spôsob zámku s vežičkami a cimburím (schodišťová veža).

Dekoratívnejšiu fasádu a neogotické prvky majú kaštiele v *Galante* a vo *Veľkých Uherciach*. V oboch prípadoch išlo o prestavby. Pôvodný kaštieľ v *Galante* bol z r. 1633. Majiteľ gróf *Jozef Eszterházy*, v snahe utvoriť prostredie pripomínajúce bohatstvo jeho rodu, začal prestavbu r. 1861. Pôdorys pozmenili do tvaru písmena „U“, okenné otvory, podstrešná rímsa a vlys, atika na rizalitoch a hlavná veža dostali romanticko-gotizujúcu výzdobu.

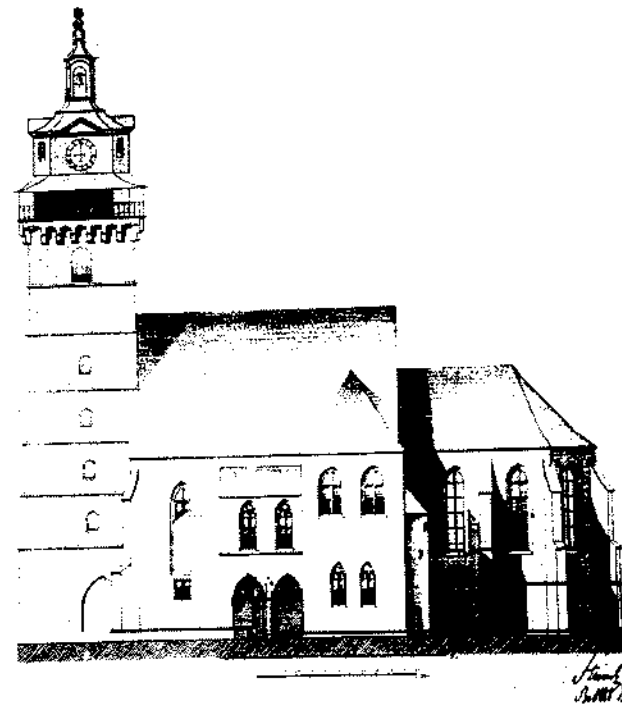
Z ostatných stavebných druhov s vrcholným prejavom romantického citenia uvádzame kasína a reduty.

Kasína boli novým typom verejných stavieb po polovici 19. stor. Sú charakteristické ako priestory, kde sa schádzala určitá skupina ľudí jednej triedy, ktorá si tvorila spolok buď kultúrneho, stavovského, alebo

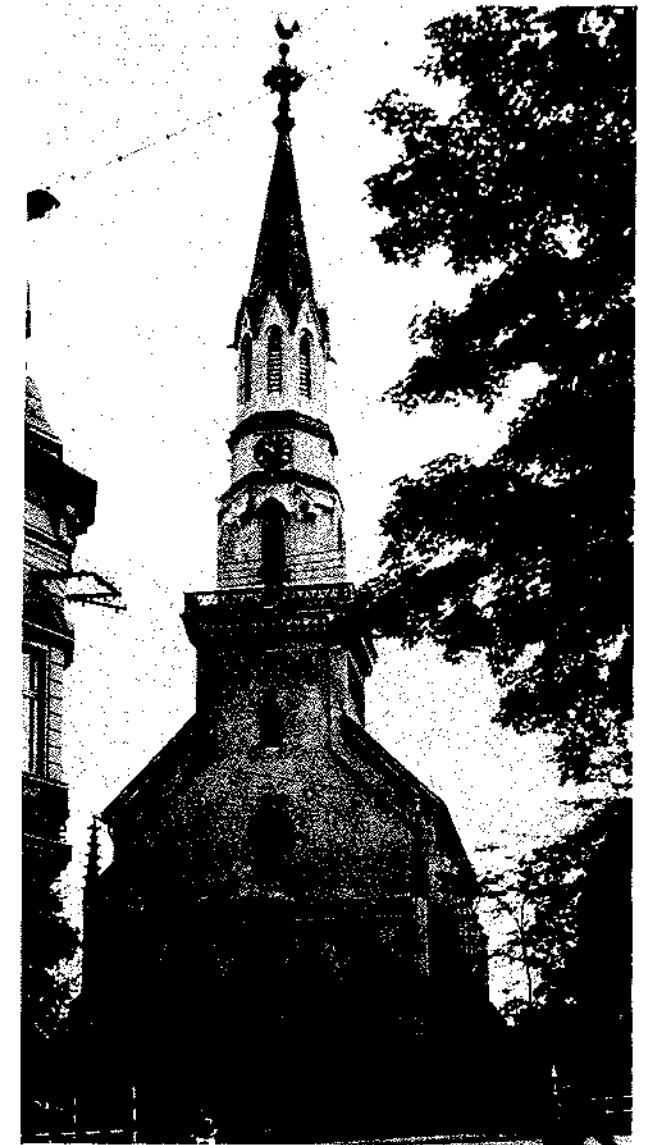
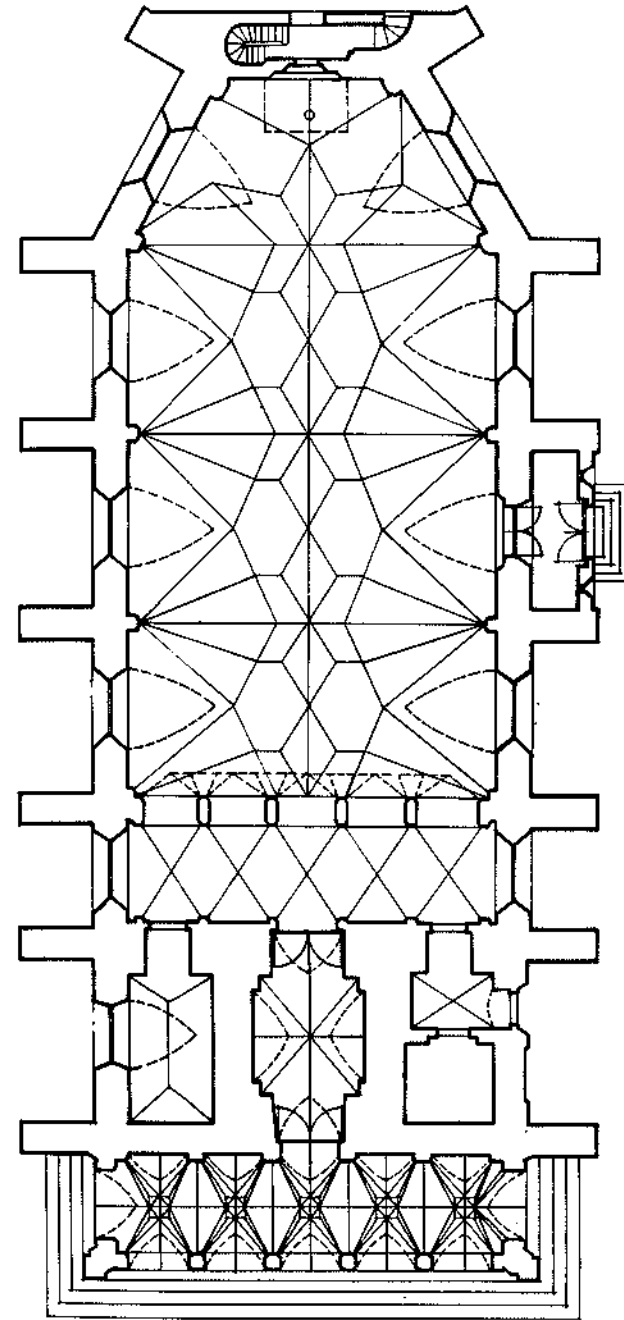


Levoča — prestavba veže kostola sv. Jakuba v rokoch 1825—1857 (dobová kresba)

Kremnica — hradný kostol, ochrana pamiatky — nerealizovaný návrh I. Steindla (pôvodný plán)



iného zamerania. Rozsiahla budova bývalého *dôstojníckeho kasína v Komárne* bola postavená v rokoch 1858—1863. Okrem možnosti ubytovania trvale aj prechodne mali tu dôstojníci svoje klubové miestnosti, reštauráciu, záhradnú reštauráciu a bar. Pôdorys kasína mal lichobežníkový, pretiahnutý tvar. Výzdobu fasád tvorili nárožné veže a atiky s cimburím, rímsa s oblúčikovým vlysom, profilované nadokenné oblúky.



Lučenec — kalvínsky kostol. Foto Ing. Kanka

Lučenec — kalvínsky kostol z r. 1853, pôdorys

Zo začiatku 19. stor. pochádzala *reduta v Lučenci*, r. 1849 zničená požiarom. Dnešnú podobu získala po znovuvýstavbe pred r. 1860 podľa projektu F. Wiesera v gotizujúcom duchu (rímsa, okno v atike, rámovanie vstupnej brány).

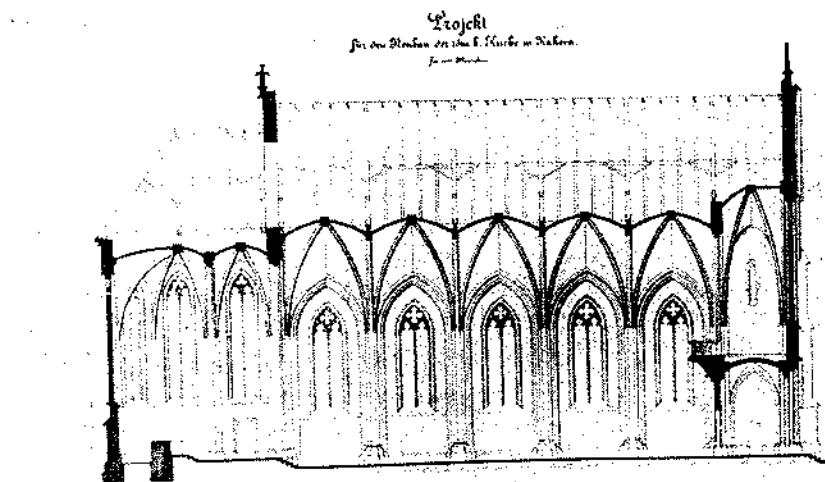
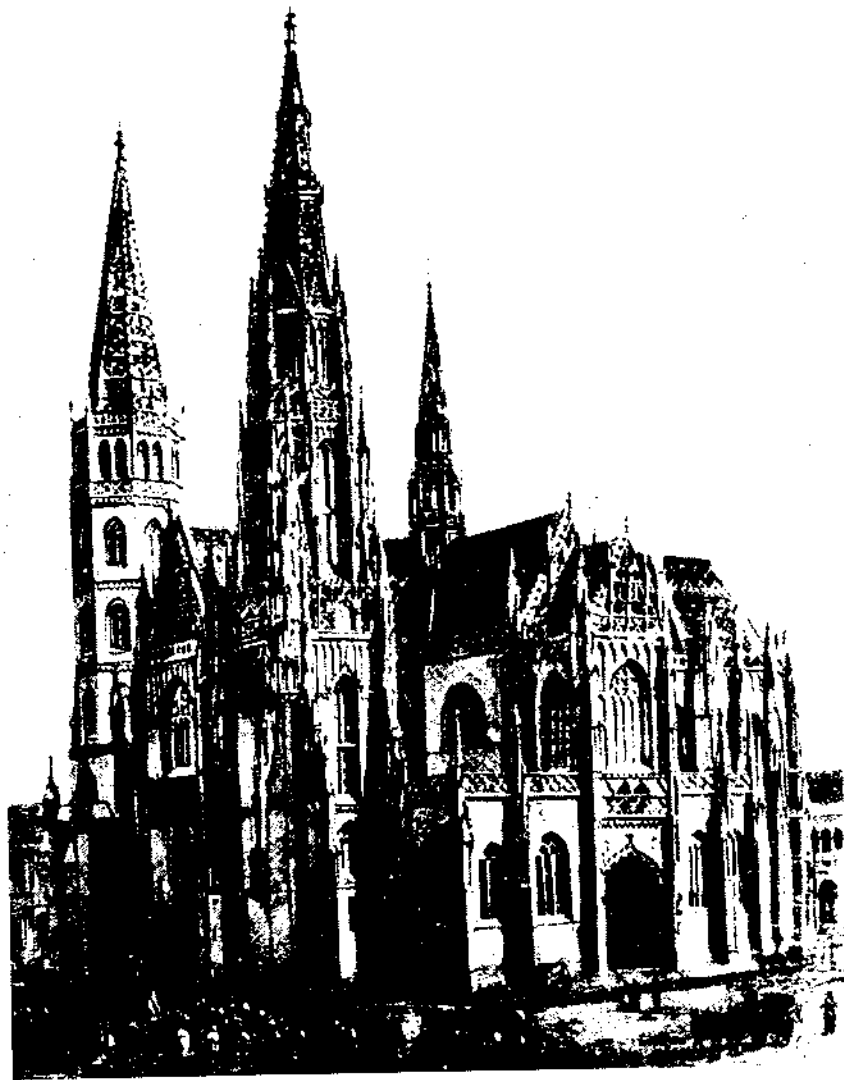
Neogotika na Slovensku v druhej polovici 19. stor. je jedným z prúdov, súbežne existujúcich vedľa seba, prejavom vrcholného romantizmu v architektúre a úvodom k historizmu. Bola hlavne záležitosťou vonkaj-

šieho vzhľadu stavieb. Ako umelecký smer sa nekončí v deväťdesiatych rokoch, ale doznieva až v ďalšom období.

Historizmus (neoslohy)

Stavebná činnosť, sľubne sa rozvíjajúca po polovici 19. stor., stále nadobúdala na intenzite a čo do počtu

Košice — dóm, návrh I. Steindla na do-
stavbu (pôvodná kresba)



Raková — rím.-kat. kostol, pozdĺžny
rez (pôvodný plán arch. J. Zitka)

novopostavených stavieb dosiahla vrchol za konjunktúry v sedemdesiatych rokoch. Novú výstavbu charakterizovalo úsilie o reprezentáciu, najmä výzdobou vonkajších fasád. Popri stavbách, kde sa ešte v pôdorysoch zachováva mnoho z typov klasicistických stavieb a fasády tvoria kulisu s rôznymi obmenami historických slohov, nachádzame už aj diela, ktorých autori dosiahli pomerný súlad vnútorného obsahu (podľa nových potrieb) a vonkajšieho vzhľadu. Zrod nového obsahu bol základom postupného zdôrazňovania účelu architektúry a znamenal vyrovnávanie rozumovej a citovej stránky v architektonickom myslení doby.

Sled spätného používania historizujúcich štýlov u nás bol takýto: V polovici šesťdesiatych rokov vznikali skoro zároveň stavby v neoklasicistickom a v neorománskom slohu. Atraktívna bola inšpirácia orientálnou a maurskou architektúrou. Začiatkom sedemdesiatych rokov bola u nás aktuálna renesancia a od konca sedemdesiatych rokov 19. stor. aj inšpirácia barokom. Pri práci s historickými slohmi minulosti sa architekti nevyhli ani kombinácii viacerých slohov na jednej stavbe. Príklady raného eklekticismu u nás sú už po roku 1863; uvoľnením od prísneho pridržiavania sa určitých štýlových znakov a uplatnením vlastnej fantázie autorov vrcholil eklekticismus okolo deväťdesiatych rokov, keď je už veľmi ťažko určiť, z ktorého slohu projektant čerpal.

Teda koniec obdobia rokov 1848—1890 je charakterizovaný tým, že sa súčasne vyskytovali všetky výrazové prostriedky historizujúcich slohov, so stále väčšou prevahou eklekticismu a smerovaním ku secesii.

Neoklasicizmus. Klasicistická tradícia a intenzívne hľadanie architektonických foriem spôsobuje, že architekti sa vracajú aj do nedávnej minulosti, ku klasicistickým motívom, a tým spätne až do antiky. Tento návrat neznamenal mechanické kopírovanie klasicistických stavieb, ale len preberanie prvkov, ktoré boli vhodné pre novostavby kostolov, škôl a obytných domov.

Neoklasicistický *evanjelický kostol v Mošovciach* z roku 1864 bol sieňovým typom kostola s predstavanou vežou. Jednoduchú a trpezlivú fasádu majú aj *kostoly v Nemešanoch* (1878), *v Mengusovciach* (1870) a *baptistický kostol vo Vavrišove*. Vavrišovský kostol postavili v rokoch 1887—1888 ako halový kostol s rovným stropom a vstavanou emporou. Pred hlavnú fasádu predstavali portikus.

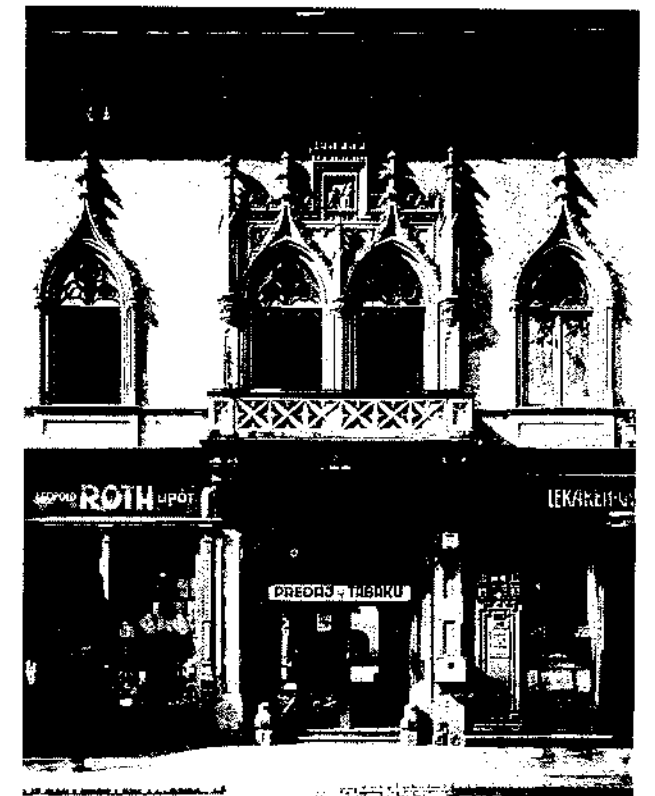
K sakrálnym stavbám s klasicizujúcou tendenciou možno rátať aj *rozlúčkovú sieň a márnicu* na evanjelickom

cintoríne *v Bratislave*, s bytom pre hrobára. Pochádza z r. 1879 a autorom návrhu bol I. Feigler ml.

Zaujímavá je aj stavba *kaštieľa* v obci *Nová Ves nad Žitavou* od architekta A. Webera a staviteľa J. Tomascheka. Kaštieľ z r. 1872 je dvojpodlažný, s obdĺžnikovým, trojtraktovým pôdorysom, so vstupnou sieňou na prízemí a reprezentačnými miestnosťami na poschodí. Prízemie fasády členila rustika. Stredné 3 okenné osi tvorili rizalit, zakončený tympanónom. Portikus na jónskych stĺpoch mal na poschodí balkón s kuželikovou balustrádou. Štuková výzdoba pripomína renesančné motívy. Budova stála v anglickom parku, v ktorom boli rozmiestnené rôzne sochárske diela. Pri podobných stavbách sa prelínajú klasicistické (antické), klasicizujúce a renesančné prvky, preto je ťažké presne vymedzenie „retrospektívneho záberu“.

Neoklasicistickou budovou, ale so základom až antickej inšpirácie, bola stavba *Mestského divadla v Nitre* z r. 1882, projektovaná A. Vojtom. Antiku pripomínalo priečelie, ktoré tvorili 2 mohutné piliere a 2 jónske stĺpy, nesúce trojuholníkový tympanón. V hmotách

Košice. — obytný dom, Leninova ul. č. 46, z r. 1849, portál.
Foto Illek a Paul, č. 31388/95





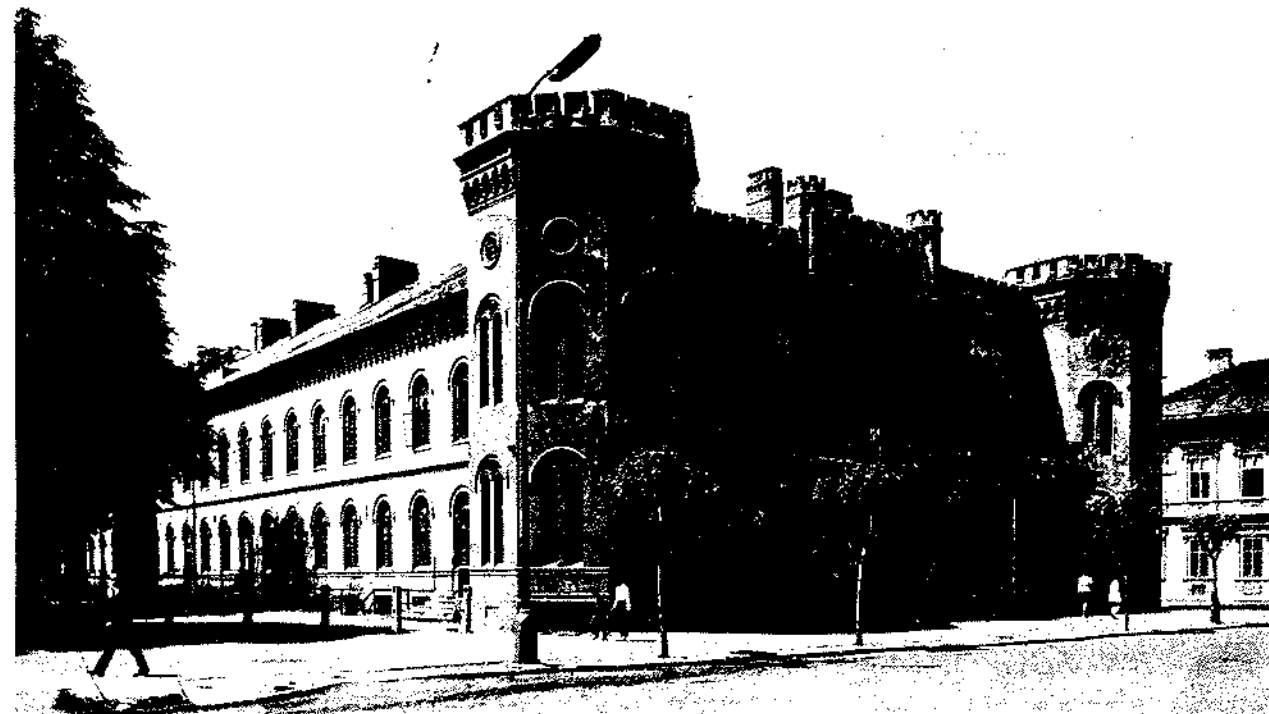
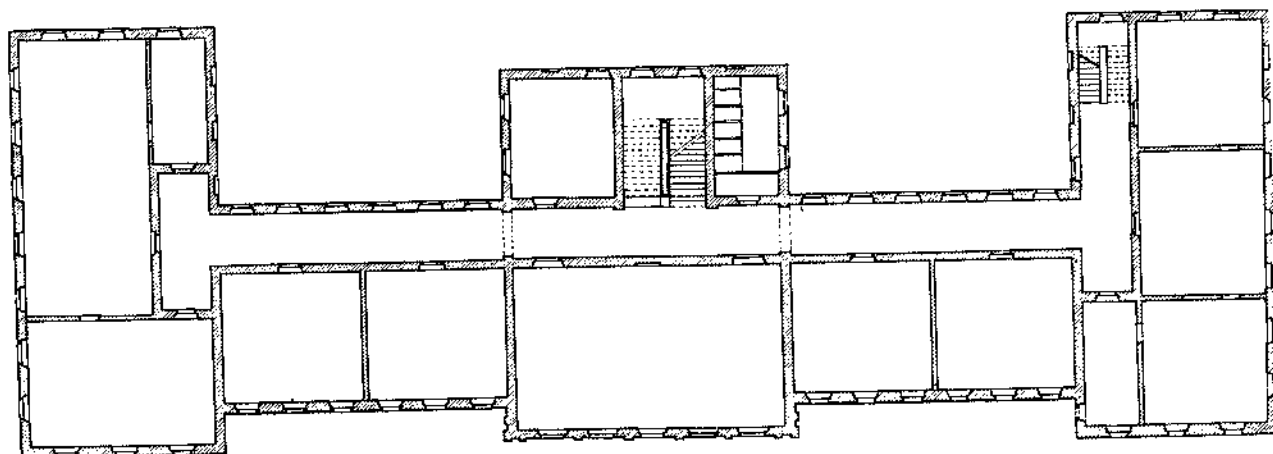
Galanta — kaštieľ, prestavba z r. 1861. Foto Ing. Kanka

bola budova výškovo odstupňovaná smerom k povrazištu, krytému priebežnou sedlovou strechou. Celá budova pôsobila veľmi stroho a prísne (zničená počas druhej svetovej vojny).

Prínosom zo stavebnej stránky je budova bývalého reálneho gymnázia v Kremnici z rokov 1871—1874. Postavilo ju mesto Kremnica. Pôvodný návrh budapeštianskeho architekta Skalníczkého bol veľmi nákladný, preto realizovali prepracovaný jednoduchší a účelnejší projekt K. Schrödera a inž. J. Gerstnera. Bola to 82 m

dlhá, symetrická dvojposchodová stavba, s vystupujúcou strednou časťou a 2 bočnými krídlami. Každé podlažie malo iné svetlé výšky — prízemie 4,43 m, prvé poschodie 4,11 m a druhé poschodie 3,79 m (slávnostná sieň v strednej časti na druhom poschodí až 5,07 m). Spojovacie chodby boli 3 m široké, triedy mali zväčša rozmery 9 × 7,5 m (na jednu triedu ráтали až 60 žiakov). V budove bolo celkovo 45 miestností. WC situovali vedľa hlavného schodišťa a boli oddelené predsieňou. Miestnosti vykurovali kachľami (drevozom)

Kremnica — reálne gymnázium z r. 1876, pôdorys 2. poschodia



Komárno — dôstojnícke kasíno z r. 1858—1863. Foto Ing. Kanka

priamo z chodby. Na večerné osvetlenie slúžili petrolejové lampy. V budove bol vodovod.¹²

Z týchto údajov vidieť, aký veľký rozsah mala školská budova. Vonkajšia fasáda je v súlade s logikou pôdorysu a ich vzťah je dobre vyvážený (jednoduchosť dispozície — triezva fasáda).

Podobné problémy sa riešili aj pri stavbe dievčenskej meštianskej školy v Kremnici, ktorú postavili r. 1885, a pri stavbe učiteľského ústavu v Modre z rokov 1884—1887.

Neorománsky sloh. Už r. 1860 použil románske tvaroslovie I. Feigler ml. pri úprave čelnej fasády kapucínskeho kostola v Bratislave, podobne ako pri stavbe kaplnky na Ondrejskom cintoríne.

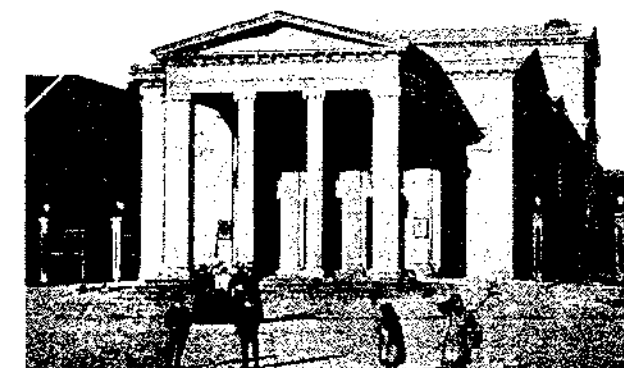
Namiesto členitosti a štruktúrnosti fasád a gotizujúcich detailov nachádzajú architekti protipól v historických románskych murovaných stavbách. Románske združené polkruhovo zakončené a kruhové okná, oblúčikový vlys, vstupné portály kostolov pripomínajú dávnu minulosť vývinu kresťanských sakrálnych stavieb. Neorománske kostoly boli zväčša jednolodové, sieňové, s polygonálnym (kruhovým) uzáverom a rovnými stropmi.

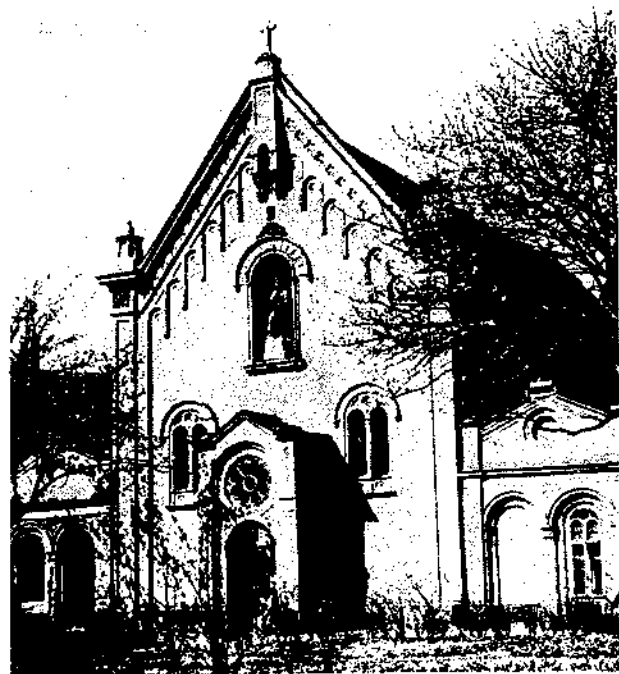
Z r. 1866 je evanjelický kostol v Novej Lehote a katolícky kostol sv. Michala archanjela vo Valaskej Dubovej (1866—1872).

Kaplnka na evanjelickom cintoríne v Bratislave od I. Feiglera ml. je v podobnom duchu. Pochádza z roku 1868 a jej návrh vyšiel víťazne zo súťaže. Obdĺžnikovú loď kaplnky zakončovala apside, vnútri polkruhová, ale s vonkajším obvodom polygonálnym. Fasádu členili pilastre, úzke polkruhovo ukončené okná a pod rímsou zuborezový vlys. Nad vstupnými dverami autor umiestnil kruhové okno.

Monumentálnou neorománskou stavbou bol katolícky kostol sv. Antona Paduánskeho v Modrom Kameni

Nitra — mestské divadlo z r. 1882 (stará fotografia)





Bratislava — úprava čelnej fasády kapucínskeho kostola z r. 1860

z r. 1879. Aj tento kostol bol jednolodový, s presbytériom, polkruhovou apsidou a západnou päťpodlažnou vežou. Členenie fasády len v ploche, lizénami a oblúčikovým vlysom, bez ohľadu na tektoniku.

Z rokov 1881—1884 je aj *evanjelický kostol vo Vavrišove*, sieňový, s polkruhovým uzáverom, pristavanou sakristiou a predstavanou novou vežou.

V *Košiciach* postavili v rokoch 1882—1886 *pravoslávny kostol* v neorománskom slohu. Projekt vypracoval A. A. Lang. Fasádu pozmenili vežovité nadstavce, pristané r. 1896.

Synagoga v Martine z rokov 1875—1881 má neorománske okná, vlys a vstupný portál. Neorománske kostoly sa stavali u nás aj po r. 1890.

Neorenesancia. Hospodársky rozmach a konjunktúra po polovici 19. stor. znamenali aj posilnenie strednej vrstvy buržoázie, ktorá najmä v mestách zbohatla, čo malo za následok zvýšenie jej úsilia o reprezentáciu. Stredoveké románske a gotické motívy nevyhovovali na bežné použitie na obytných domoch, školách, administratívnych budovách a stavbách kultúrnych inštitúcií. Záujem začala budiť renesancia, ktorá spĺňala momentálne predstavy a vyhovovala vkusu nových stavebníkov svojou racionálnosťou, vyváženosťou hmôt, účelnosťou a ich súladom s odpovedajúcimi architektonickými formami. Zdrojom inšpirácie bola najmä talianska vrcholná a neskorá renesancia a u nás

aj vzory domácej renesančnej architektúry. Na Slovensku sa nevytvoril špecifický, národný sloh neorenesancie, ako to bolo v Čechách. Náš národ ako celok nebol ešte zrelý na veľké úlohy v národnooslobodzovacom hnutí. Uvedomovanie, ktoré sa začalo vo väčšej miere po polovici 19. stor., nedospelo do štádia celokového obrodzenia, pretože po rakúsko-uhorskom vyrovnaní bolo takmer úplne znemožnené. Naše neorenesančné stavby neznamenajú ani vrchol historizujúcej architektúry, sú len súběžným, rovnocenným štýlom v slede ostatných neoslohov. Prvé neorenesančné stavby na Slovensku pochádzajú zo začiatku sedemdesiatych rokov 19. stor.

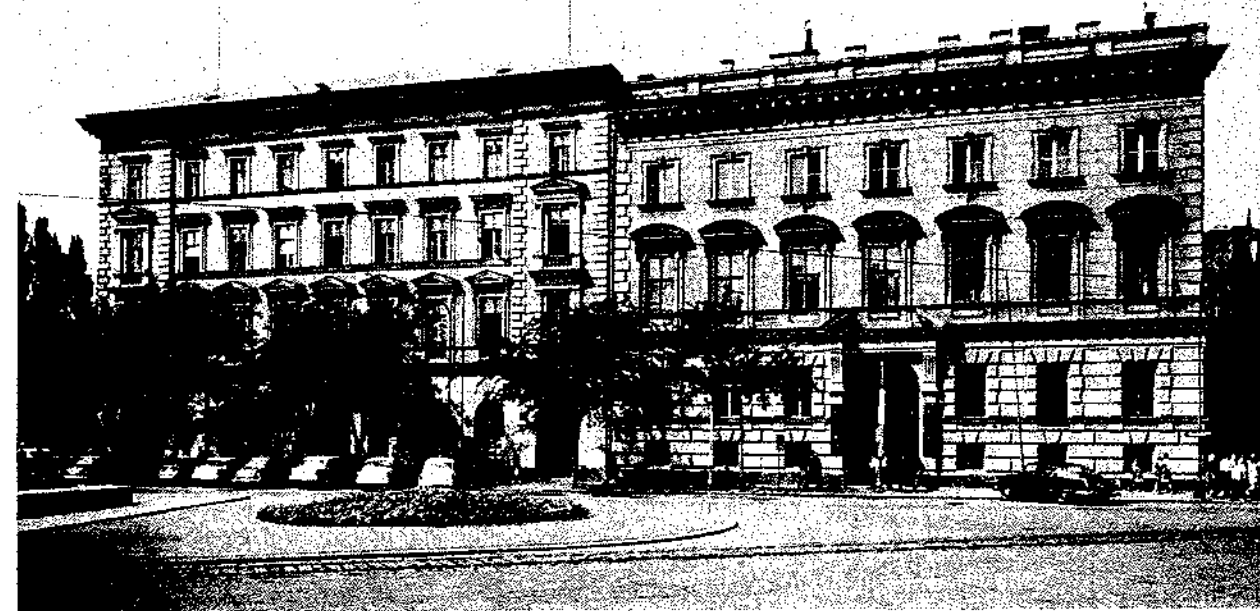
Bývalá *hospodárska škola v Košiciach* z r. 1872 má neorenesančnú fasádu. Jednopochoďová škola stojí osamote v parku. Okná sú zakončené polkruhovo. Medzi nimi sa na poschodí dobre uplatnili okrúhle medailóny.

Príkladom mestského neorenesančného paláca vo vlastníctve príslušníka starej šľachty bol *palác A. Eszterházyho v Bratislave* na námestí L. Štúra č. 2. Bolo to prepychové obydlie majiteľa, slúžiace aj na úradné a reprezentačné účely. Projektoval ho I. Feigler ml., palác realizovali v rokoch 1872—1873. Bol dvojposchodový, s veľkými svetlými výškami jednotlivých podlaží. Prízemie zdôrazňuje bosáž, okná na poschodiach sú odlišne rámované, na prvom poschodí so segmentovými frontónmi.

Po ničivom požiari v *Komárne*, ktorému padla za obeť aj radnica z r. 1766, pristúpilo sa k výstavbe novej *radnice* v rokoch 1874—1875. Plány vypracovali architekti A. Gerstenberger a K. A. Arvé. Je to dvojposchodová budova s vežou, s neorenesančnými znakmi. V obdĺžnikovom pôdoryse sú jednotlivé kancelárie zoradené okolo ústredného trojramenného schodišťa. Na druhom poschodí bola veľká zasadacia miestnosť i ďalšie schody pre prístup do veže. Budova dominuje na námestí a vytvára s okolitými stavbami pekný urbanistický celok.

V obci *Lednické Rovne* stojí v parku *mauzóleum*, neorenesančná centrálna stavba, pripomínajúca paladiánske architektúry. V pôdoryse je to štvorec, ktorý má z každej strany pristavaný portikus so stĺpmi a tympanónom. Stavba je zastrešená kopulou.

Monumentálnou neorenesančnou stavbou je aj *veľký kňazský seminár v Nitre*, projektovaný architektom Schmidtom a Lippertom z r. 1876—1878, ktorým rozšírili pôvodnú stavbu starého seminára z 18. stor. Vyniká bohatou škálou renesančných komponentov, čerpajúcich z vrcholného štádia renesancie.



Bratislava — palác A. Eszterházyho, námestie L. Štúra č. 2, z r. 1872—1873. Foto Ing. Kanka

V *Banskej Štiavnici* postavili reprezentačnú budovu *baníckej a lesníckej akadémie* v rokoch 1887—1891. Mohutnosť dodávala budove bosáž na prízemí a prvom poschodí, veľké trojdielne, polkruhovo zakončené okná na prvom poschodí, bohatšie zdobený stredný rizalit a celé umiestnenie stavby na vyvýšenom mieste.

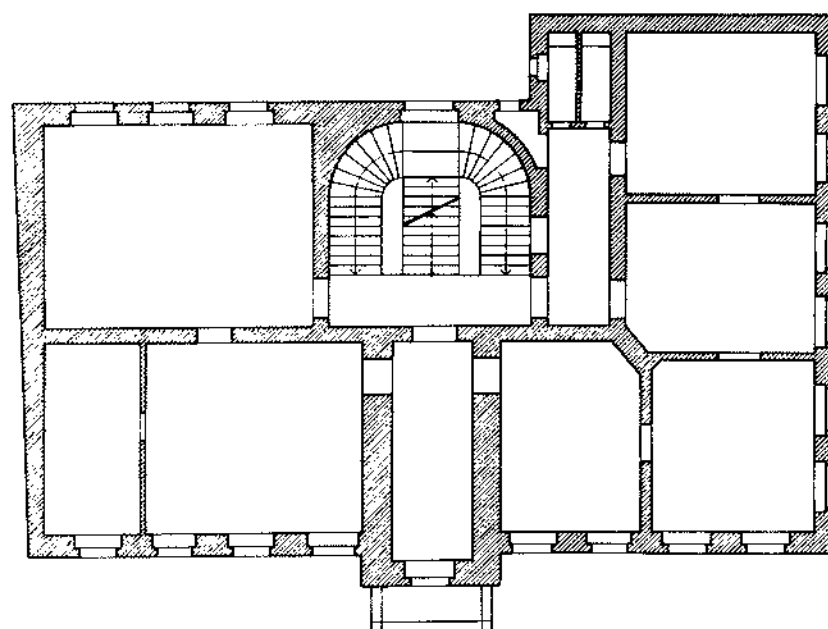
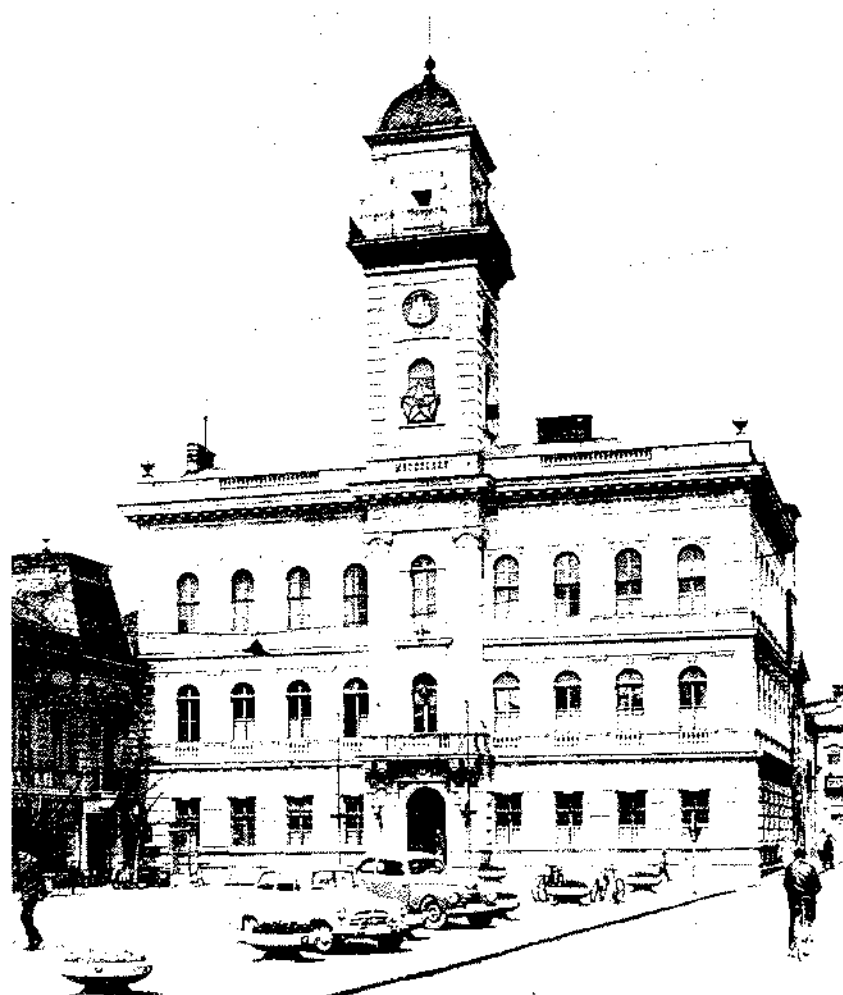
Keď bola r. 1873 v oblasti Tatier založená prvá turistická organizácia „Uhorský karpatský spolok“, uvažovalo sa o postavení turisticko-prírodovedeckého múzea, ktoré malo stáť v Starom Smokovci. Tento plán sa neuskutočnil pre sezónnosť prevádzky v Tatrách (len v lete). *Múzeum* nakoniec postavili v rokoch 1885—1886 v *Poprade* ako samostatne stojacu budovu v parku. Jeho autorom bol inž. A. Gleviczský, ktorý sa pri stvárnení tejto stavby inšpiroval renesančnou architektúrou.

Z dobrovoľných darov a zbierok medzi slovenským ľudom bola postavená významná stavba slovenského národa — *Národný dom v Martine* r. 1889. Maďarské úrady zakázali umiestniť nápis „Národný dom“, takže budova bola známa len pod menom „Dom“. Roku 1888 bol vypracovaním projektov a vedením stavby povorený arch. Blažej Bulla,¹³ ktorý poznal domáce pomery, neodnárodnil sa a pracoval na Slovensku. Plány Národného domu preskúmal a schválil aj Spolok pražských architektov na čele s prof. J. Koulom. Stavba mala viacúčelové využitie.

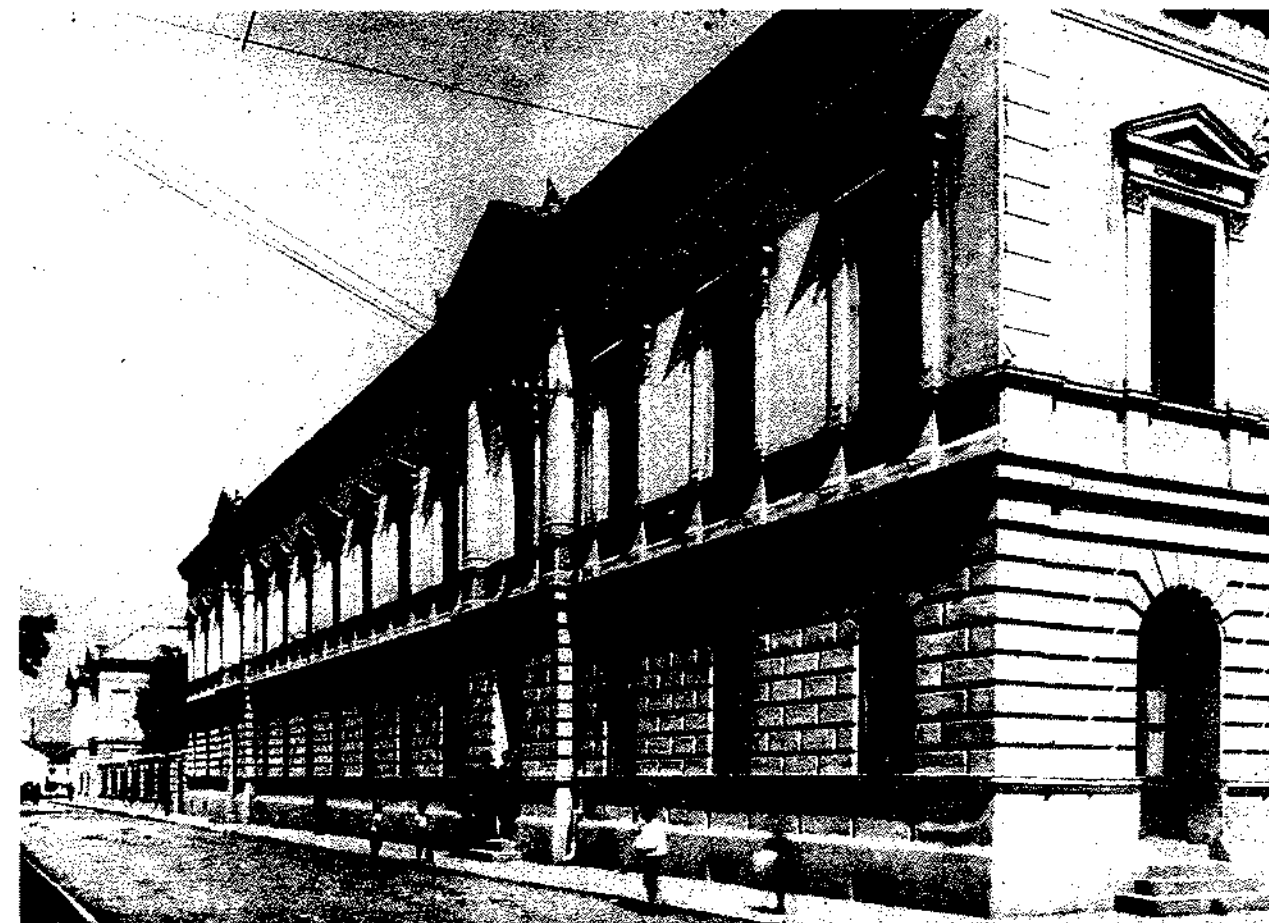
Pôvodný návrh obsahoval 42 miestností; ústredným priestorom bola divadelná sála s plochou 372 m², prebiehajúca cez dve podlažia, s javiskom a príslušnými priestormi. Bola tu ešte reštaurácia, kaviareň s vybavením, kníhkupectvo na prízemí a hotelové izby na poschodí. Zvláštnosťou bolo horné osvetlenie vchodu a vestibulu. Renesancizujúce prvky architektúry triezvo a uvážene rozložil, takže vzniklo harmonické zladenie účelnej dispozície a jednoduchej fasády, čo bolo v čase stupňovaného používania dekorácie v architektúre vzácné. Viaceré prestavby (po r. 1908, po r. 1945) zmenili pôvodný vzhľad budovy i jej využitie.

Neobarok. Barok, ktorý v historickej architektúre mal vyjadrovať monumentalitu, mal prekvapovať a presvedčať o všemocnosti cirkevnej moci, v historizujúcej architektúre druhej polovice 19. stor., najmä u nás, nemal vhodnú pôdu na širšie uplatnenie. Existuje málo neobarokových stavieb, pretože typické cirkevné stavby stavali vtedy skôr v iných historizujúcich slohoch a pri niekoľkých svetských stavbách použili autori barokové princípy len v náznakoch. Prvky dynamického baroka sa v opakovaní slohov do r. 1890 nevyskytujú.

Statické barokové prvky použil staviteľ L. Frey pri návrhu na budovu bývalého hotela „Slovan“ v *Košiciach*,



Komárno — radnica, prestavba z r. 1874
pódorys 1. poschodia



Martin — Národný dom z r. 1889. Fotoarchív SNM v Martine, č. 322. Foto F. Hodoš

postaveného v rokoch 1870—1875. Hotel dnes už neexistuje.

Viedenský architekt V. Rumpelmayer navrhol a postavil niekoľko neobarokových stavieb v Bratislave. *Nájomný dom na Nálepckovej ul. č. 4* z r. 1881, *rožná budova námestia 4. apríla* a *Zelenej ul.* z r. 1883 a *palác J. Pálffyho na Hviezdoslavovom nám. č. 18* z r. 1884—1885 sú jeho diela s neskorobarokovou ornamentikou. Charakteristické boli zalamované nadokenné rímasy, jemná, ale bohatšia štuková výzdoba a typické vstupné portály.

Bratislavskí stavební podnikatelia, firma Kittler a Gratzl, ktorých práce sú známe najmä ako eklektizujúce, navrhli v rokoch 1883—1884 *na dnešnej ul. Obrancov mieru č. 2—4 palác grófa Karátsonyho*, rozsiahlu a mohutnú stavbu, inšpirovanú francúzskym neskorým barokom na výslovnú žiadosť objednávateľovu, kde najmä výzdoba stredného rizalitu bola veľmi bohatá a výrazne plastická, pričom autori nezapreli svoj štýl, smerujúci k eklektizujúcemu prejavu.

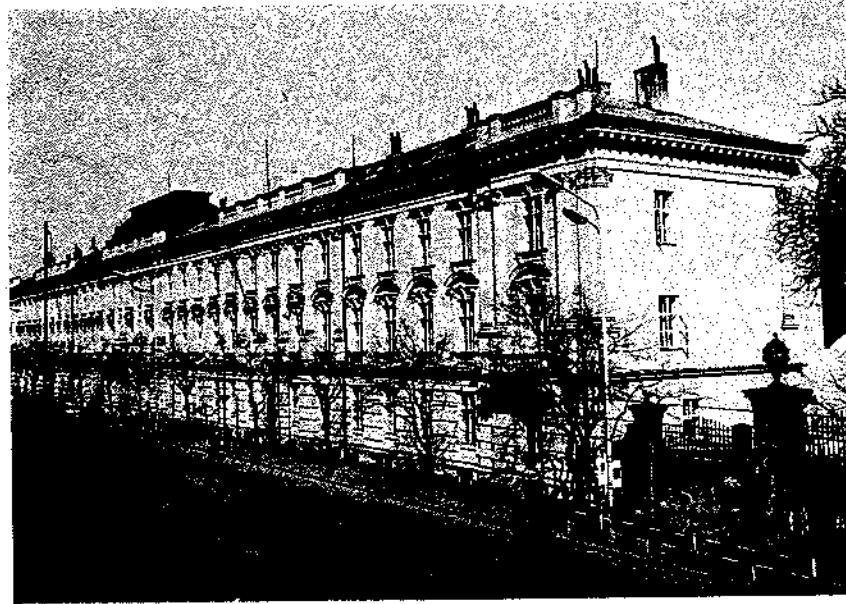
Orientálny (maurský) sloh. Romantické výtvarné cite-

nie nekládlo medze ani opakovaniu slohov, ktoré u nás nemali tradíciu, a pochádzali zo vzdialenejších zdrojov. Takýmto pokusom bolo vnášanie niektorých motívov z orientálnej architektúry (islamsko-maurskej) do nášho prostredia. Synagógy v druhej polovici 19. stor. boli zväčša takto stvárnené. Najviac používanými prvkami boli kopuly, vežovité nadstavce, cimburia, okná, farebné obklady so zdôraznením horizontálneho špárovania, rozličné mreže, arkády so stĺpmi s orientálnymi motívmi a pod.

Na Zámočkej ul. v Bratislave stála *stará synagóga*, ktorú postavil I. Feigler ml. r. 1863. Tvorila súčasť radovej zástavby ulice. Pred hlavnú, štítovú fasádu s vežovitým ukončením, ktorá ustupovala do pozadia, boli predstavané dve vstupné predsieňe. Autor sa musel vyrovnáť aj so stúpaním terénu.

V rokoch 1864—1866 vznikla aj *synagóga v Senici* v orientálnom tvarosloví ako sieňová, centrálna stavba.

Vo Vrbovom (okr. Trnava) postavili r. 1883 *synagógu* so zaujímavou riešenou, farebne poňatou fasádou.

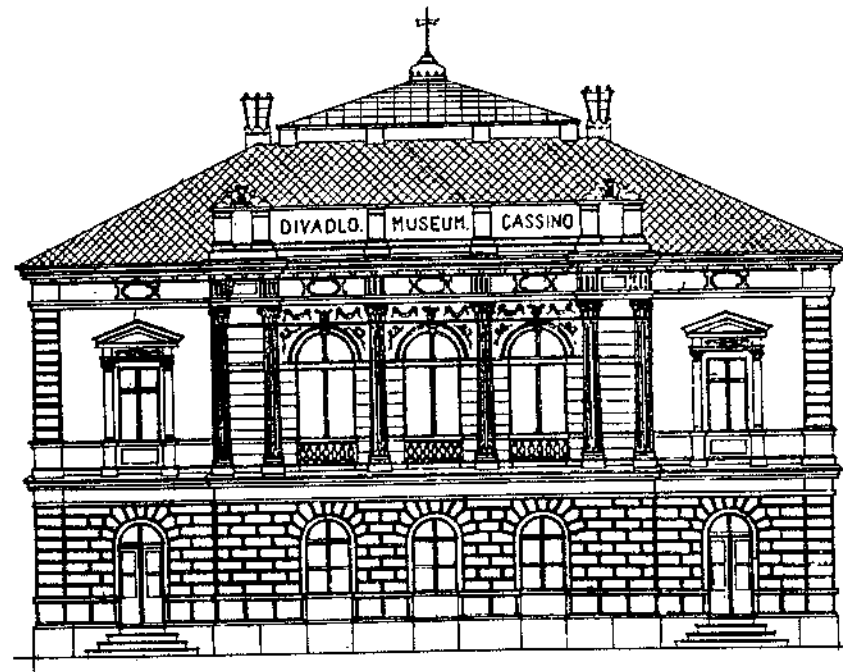


Bratislava — palác grófa Karatsonyihó, ul. Obráncov mieru č. 2—4. Foto Ing. Kanka

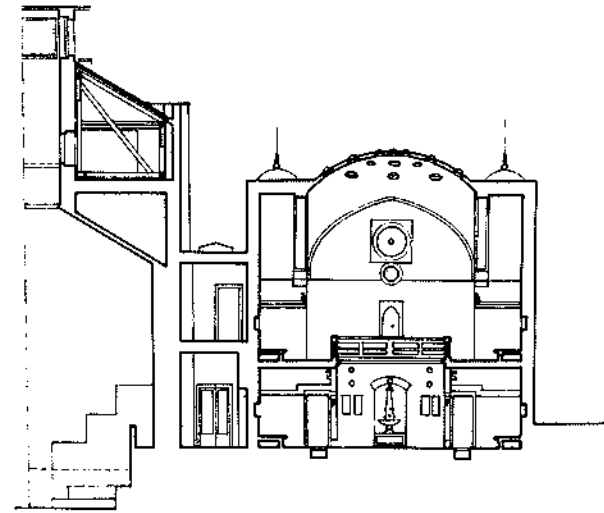
Synagóga v Malackách z r. 1886 bola typom veľkej sieňovej stavby s kopulami a dvojítmymi a trojítmymi oknami, známymi z maloázijskej architektúry. Synagóga bola časťou celého komplexu, ktorý tvorili ďalšie stavby (škola s kantorovým bytom, rituálne kúpele a ďalšie kultové stavby).

Pekný príklad civilnej architektúry je v Trenčianskych Tepličiach. Časťou kúpeľnej budovy „Sina“ bol tzv. turecký kúpeľ a vedľajšia pánska odpočívareň „Haman“ v osobitnom krídle budovy v orientálnom slohu. Kúpeľ dnes zmodernizovali, ale odpočívareň slúži

svojmu účelu. Pôvodnú stavbu projektoval český architekt Fr. Schmoranz r. 1888. Pre odpočívareň zvolil podlhovastý halový priestor s galériou na poschodí. Na prízemí a na poschodí po stranách umiestnil jednotlivé ležadlá, oddelené od seba priečkami (kóje). Steny sú sčasti obložené farebnými vzorovanými obkladačkami. Priestor je zaklenutý 3 kopulami na lomených pásoch. Zaujímavým prvkom bolo horné osvetlenie, vyriešené 25 osvetľovacími kopulkami. Arkády na prízemí mali lomené oblúky. Vo fasáde sa najviac uplatnili lomené oblúky, kopuly a obklady.



Martin — Národný dom, čelná fasáda (podľa pôvodného návrhu)

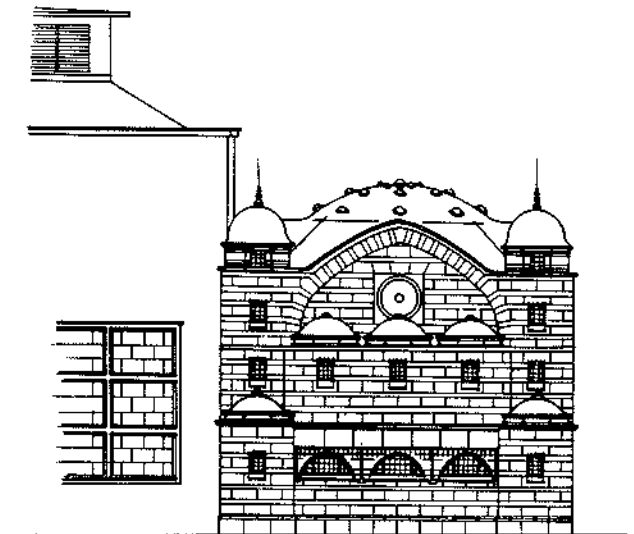
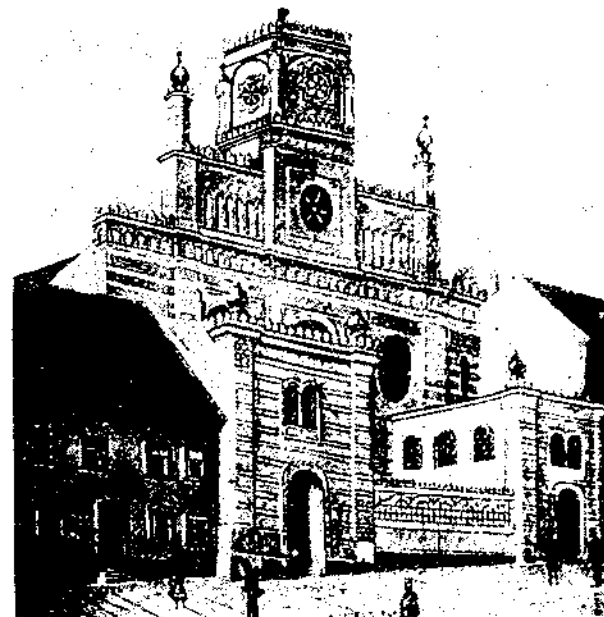


Trenčianske Teplice — odpočívareň „Haman“ v kúpeľnej budove „Sina“, priečny rez
Bratislava — stará synagóga, Zámocká ul. z r. 1863 — neexistuje (dobová kresba)

Eklekticizmus

V dejinách architektúry bolo v každom historickom slohu, obyčajne po dosiahnutí vrcholu štýlu, obdobie, keď dochádzalo k „eklektizovaniu“, ale v rámci príslušného smeru. Bolo to znamenie, že sú vyčerpané vyjadrovacie možnosti slohu, ktorý stratil aktuálnosť. Bola to predzvesť zrodu nového štýlu.

V druhej polovici 19. stor. eklekticizmus tvorí jeden z posledných samostatných prúdov historizujúcej architektúry, aj keď jeho prejavy sú známe už v šest-



Trenčianske Teplice — odpočívareň „Haman“ v kúpeľnej budove „Sina“, z r. 1888, čelný pohľad
Trenčianske Teplice — odpočívareň „Haman“ v kúpeľnej budove „Sina“ Foto Ing. Kanka

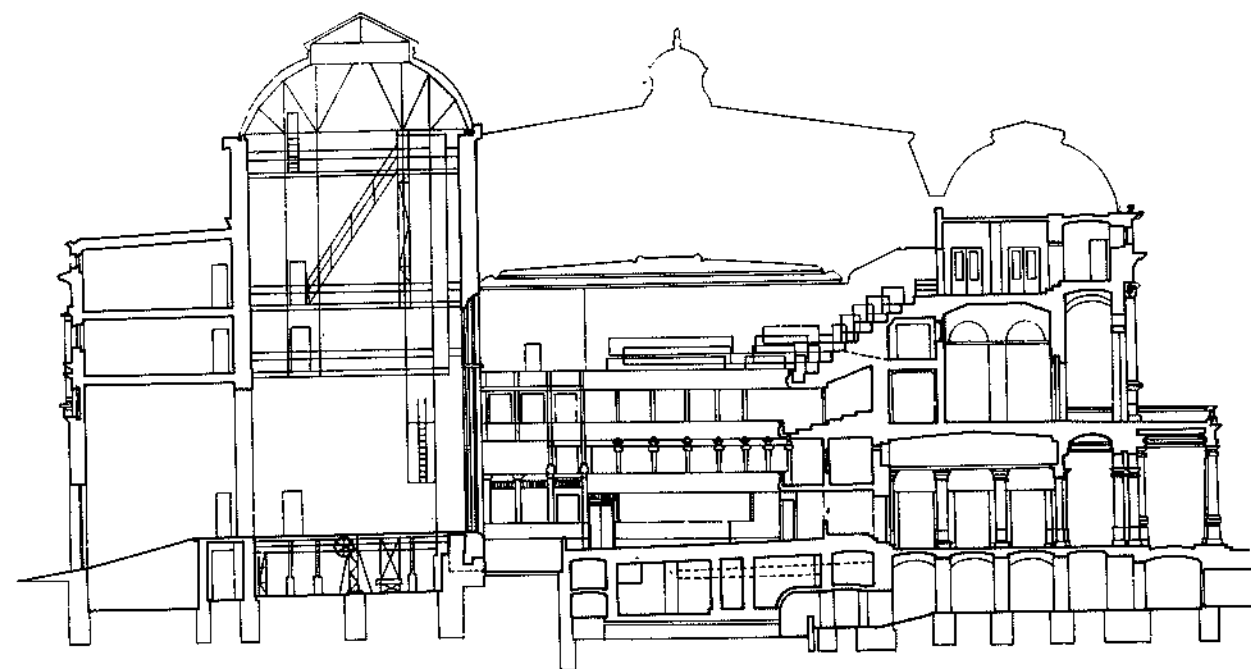
desiatych rokoch 19. stor. na Slovensku. Išlo o raný eklekticizmus — kombináciu a preberanie prvkov z 2, najviac z 3 známych predchádzajúcich štýlov. Takéto prelínanie slohových znakov sa u nás zjavilo najprv pri sakrálnych stavbách, kde najčastejšie románske a gotické prvky, neskôr klasicistické a románske alebo renesančné a klasicistické detaily utvorili pestrejšiu skladbu už toľko ráz opakovaných motívov. Pri svetských stavbách, kde fasády museli byť čo najplastickejšie, vyhovovala kombinácia renesancie a baroka, ale s romantizujúcim podfarbením.



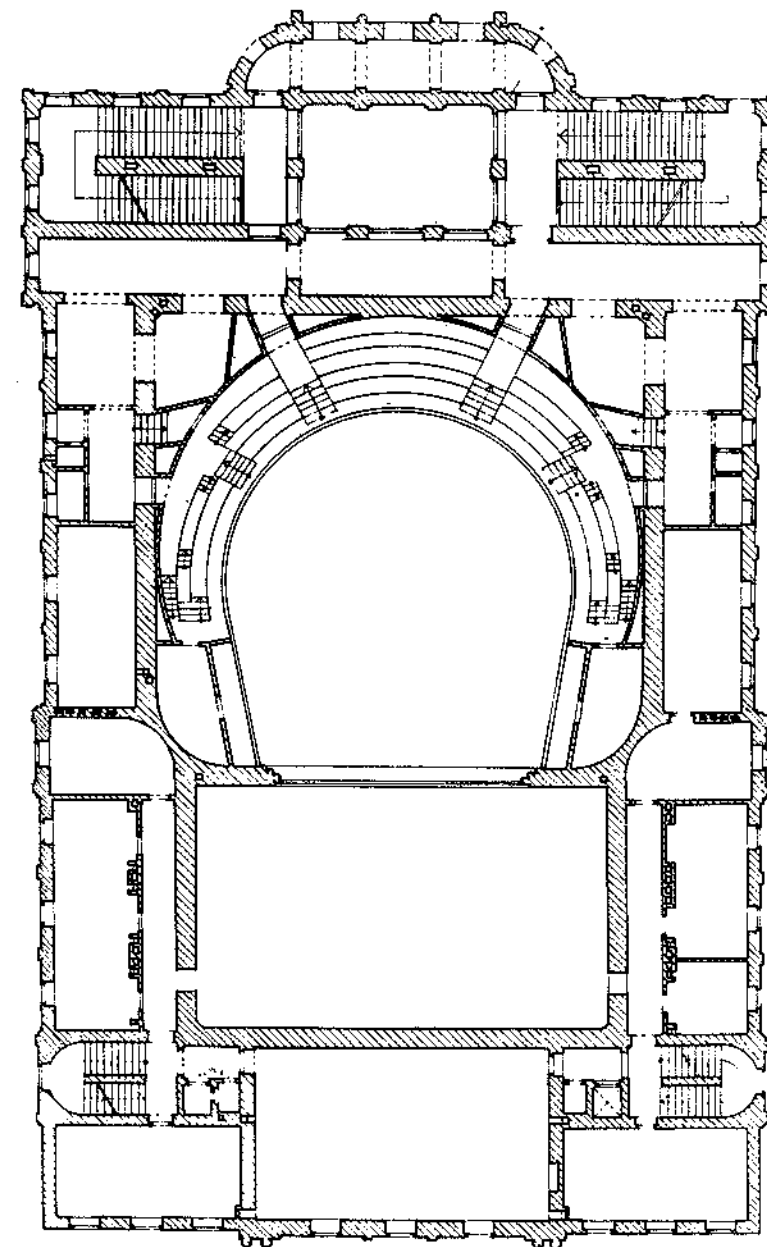


Bratislava — Národné divadlo z r. 1885—1886. Foto Ing. Kanka

Bratislava — Národné divadlo, pozdĺžny rez



Bratislava — Národné divadlo, pôdorys 2. poschodia



Okolo osemdesiatych rokov 19. stor. raný eklekticismus prechádza u nás do vrcholného štádia, ktoré trvalo do konca 19. stor. a prvého desaťročia 20. stor.

Jednou z prvých ranoelektických stavieb je *kostol sv. Cyrila a Metoda v Mojštině*, postavený po r. 1863. Jeho fasády stvárnil články z románskeho slohu a z klasicizmu. Podobne *katolícky kostol v Uzovskej Panici* z r. 1872 predstavuje kombináciu románskych a gotických prvkov.

Monumentálnou stavbou, kde dominuje románske a gotické článkovanie, je aj *blumentálsky kostol v Bratislave*, projektovaný architektom Fridrichom Rumpelmayerom, postavený v rokoch 1885—1888. Pôdorys

mal 3 lode ako románske bazilikové kostoly, s priečnou lodou. Vo fasáde z románskych prvkov použil autor oblúčikové vlysy, združené a kruhové okná, románske portály, gotiku pripomínalo nefunkčné, formalistické napodobovanie oporného systému, zakončenie veže a detaily v interiéroch.

Evanjelický kostol v Košariskách z rokov 1875—1880 je ukážkou spájania renesancie a klasicizmu.

Stavby synagóg v orientálnom slohu eklekticismus poznačil pridaním gotických štýlových znakov, ako to možno vidieť napr. na *synagóge v Michalovciach*, postavenej r. 1888.

Najznámejšou stavbou z obdobia nástupu eklekti-

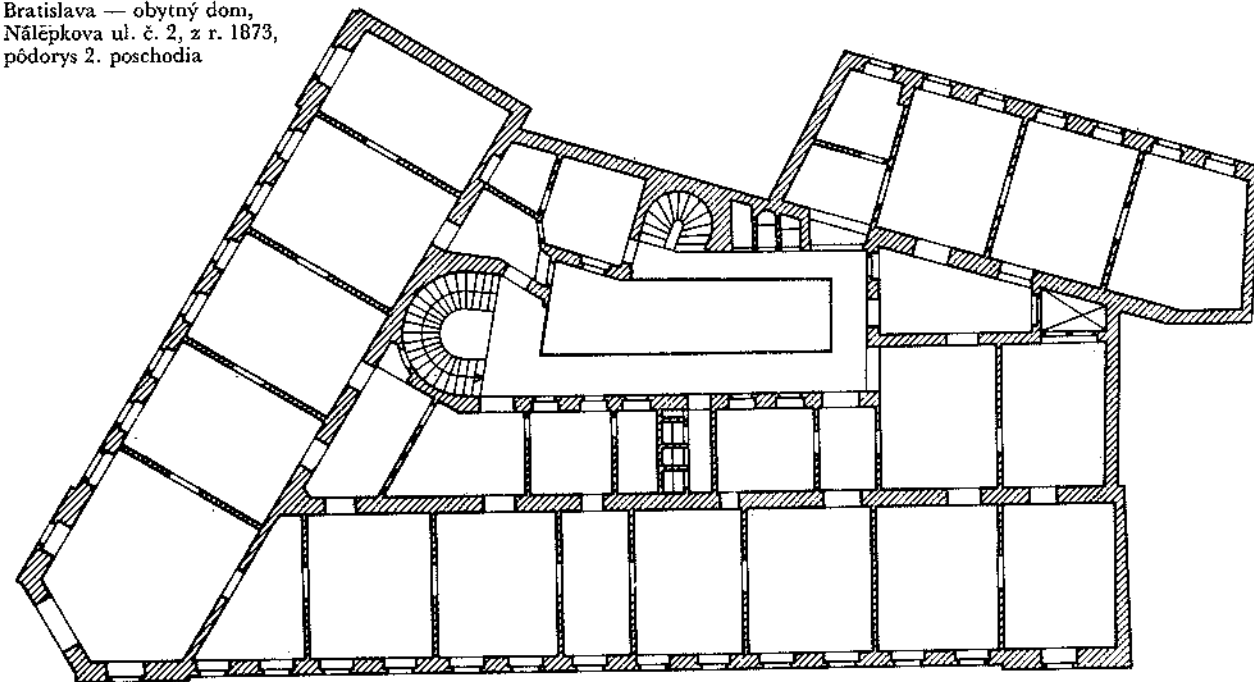


Bratislava — obytný dom, Nálepkova ul. č. 2, detail nárožného arkieru. Foto Ing. Kanka

cizmu je však budova *Národného divadla v Bratislave*. Nevyhovujúce staré divadlo, ktoré stálo od r. 1774—1775, bolo demolované v auguste 1884 a už v septembri 1886 bolo prvé predstavenie v novej budove. Divadlo navrhli známi odborníci F. Fellner a H. Helmer, stavali ho I. a A. Feiglerovci. Voľne stojaca stavba ma-

la symetrickú dispozíciu podľa pozdĺžnej osi. Vstupné priestory boli bohato rozvinuté, po stranách vestibulu s dvoma schodišťami. Okrem toho tu boli núdzové schodišťa a dve schodišťa v časti pre hercov. Hľadisko podkovovitého tvaru, po výške členené 2 balkónmi a galériou, bolo zaklenuté plochou klenbou. Za javis-

Bratislava — obytný dom,
Nálepkova ul. č. 2, z r. 1873,
pódorys 2. poschodia

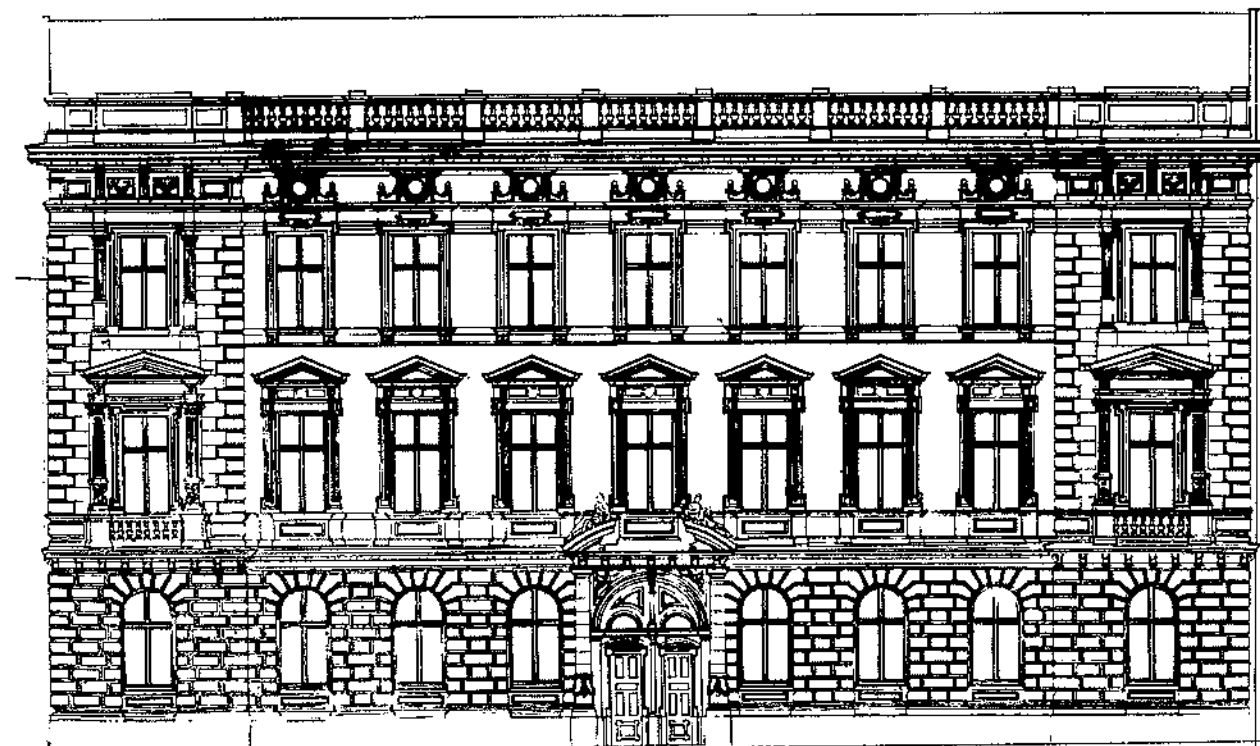


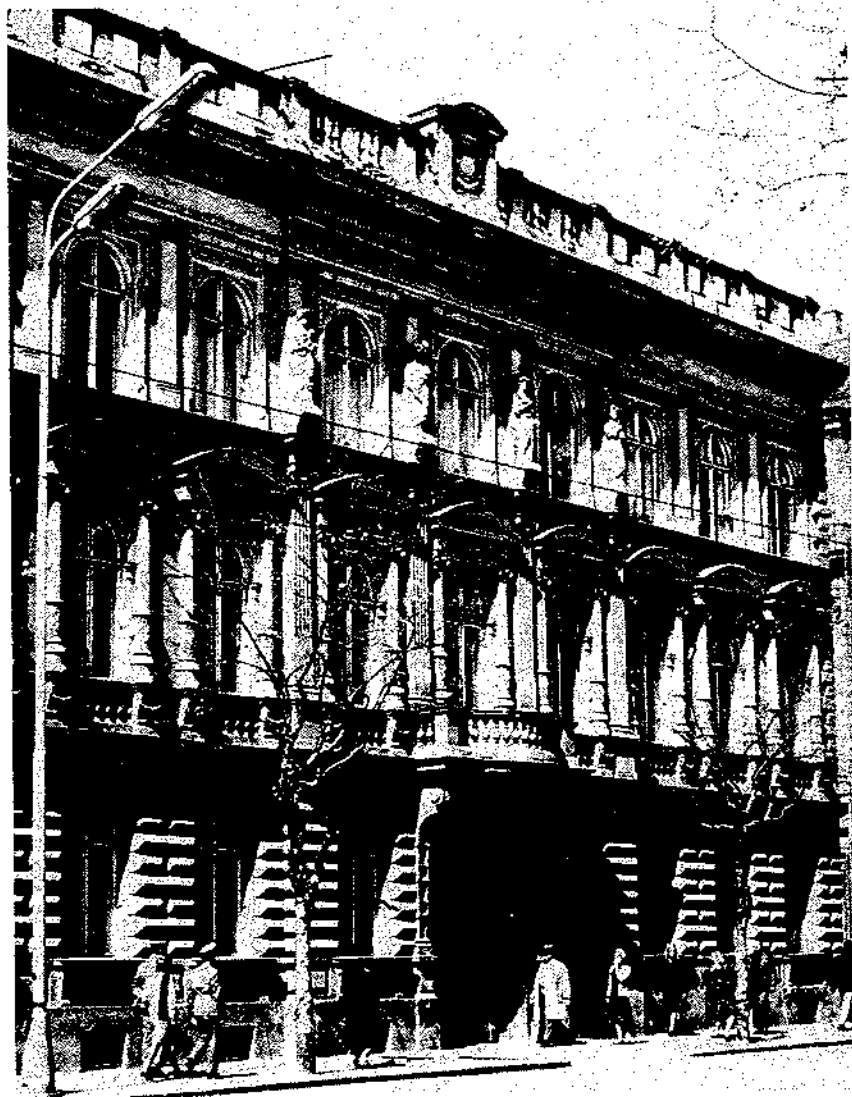
kom bol sklad kulís a šatne hercov. Všade sa pamätalo na prísne bezpečnostné a protipožiarne opatrenia. Vo fasáde projektanti zdôraznili vstupnú časť s bohatou sochárskou výzdobou. Celkový výraz bol triezvy, prelínajú sa prvky renesančné a barokové (statické). Prízemie a medziposchodie zdôrazňovala bosáž, prvé

a druhé poschodie viazali priebežné medziokenné pilastre. Na svoju dobu táto stavba divadla bola dobre vybavená a zo stavebnej stránky predstavovala tiež dobrý priemer.

Od konca sedemdesiatych rokov sa u nás zjavuje architektúra, v ktorej autori prispeli aj vlastnou fan-

Bratislava — obytné domy, ul. Obrancov mieru č. 3—5, fasáda domu č. 3 (podľa pôvodného plánu)





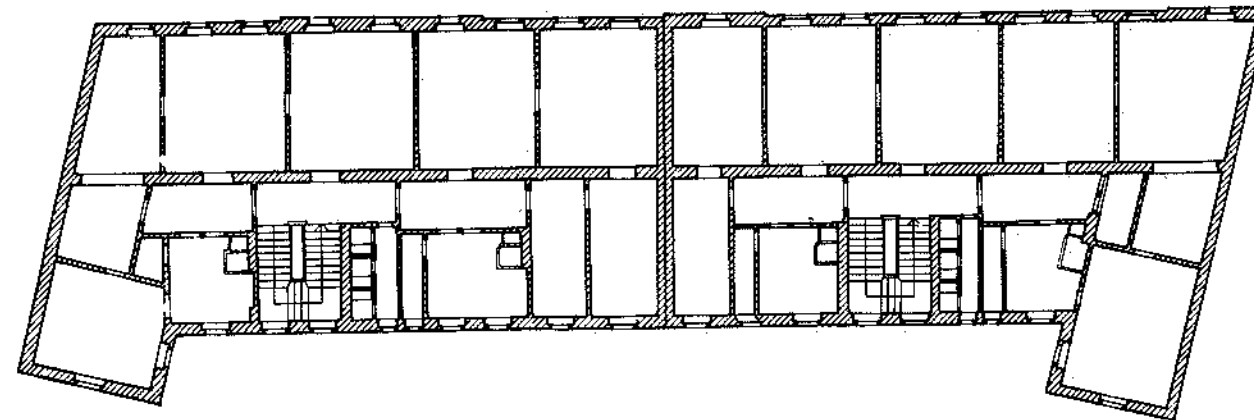
Bratislava — obytné domy, ul. Obrancov mieru č. 3—5, časť domu č. 5. Foto Ing. Kanka

táziou, použili prvky a tvary dosiaľ nezvyklé. Je to opäť náš najaktívnejší projektant I. Feigler ml., ktorého neskorá tvorba sledovala najnovšie tendencie celkového smerovania vývoja architektúry k vrcholnému eklekticismu pred koncom 19. stor.

V prípade jeho stavby *obytného domu* pre prvú bratislavskú sporiteľňu na dnešnej *Nálepkovej ul. č. 2* išlo o náročnú trojposchodovú budovu na nepravidelnej parcele. Stavebné povolenie na realizáciu vydali v apríli 1873. Projektant maximálne využil celý



Košice — niekdajšie ošišné kúpele z r. 1888 (dobová fotografia)



Bratislava — obytné domy rukavičkára Swetlika, ul. Obrancov mieru č. 3—5, z r. 1879, pôdorys 1. poschodia

priestor. V strede pôdorysu vznikol osvetľovací dvor krytý sklom (na konštrukcii železných nosníkov), obklopený obiehajúcimi visutými pavlačami, odkiaľ sa vchádzalo do jednotlivých bytov a do spoločných WC. Podlažia mali na obytné priestory veľké svetlé výšky 3,5—4 m. Fasáda mala neprimerane reprezentatívny ráz. Bosáž prízemnia, nároží a bočných rizalitov, vystupujúce mohutné nadokenné frontóny na prvom poschodí v kombinácii so sochárskou výzdobou (karyatídy), bohaté zdobená konzolovitá rímsa a na nároží vyložený arkier nezvyklých proporcií a členenia, to všetko v patričných kombináciách utvorilo dojem netradičného použitia.

Aj ďalšie dielo I. Feiglera ml. z rokov 1876—1877, rozsiahly *obytný a nájomný dom* talianskeho inžiniera a vynálezcu *Lafranconiho* na dnešnom námestí *L. Štúra č. 1*, možno ťažko zatriediť do niektorého dovtedy známeho neoštýlu. Uzavretý štvoruholníkový pôdorys, v strede s väčším dvorom rozdelil projektant na 2 trakty (po obvode izby, do dvora komunikačná spojovacia chodba so schodišťami, kuchyne, komory a spoločné WC). Fasáda bola plošnejšia, prízemie a prvé poschodie rovnako bosované, druhé a tretie poschodie v rámovaní okien bolo tiež rovnocenné. Obytný dom zakončovala osobitná strešná konštrukcia. Jej nosnú časť tvorili železné oblúkové nosníky, ktoré majiteľ kúpil na Viedenskej svetovej výstave (1873). Navonok však, z bežného pohľadu chodcov, táto novota nebola viditeľná (konštrukcia prikrýta plechovou krytinou s vikiermi).

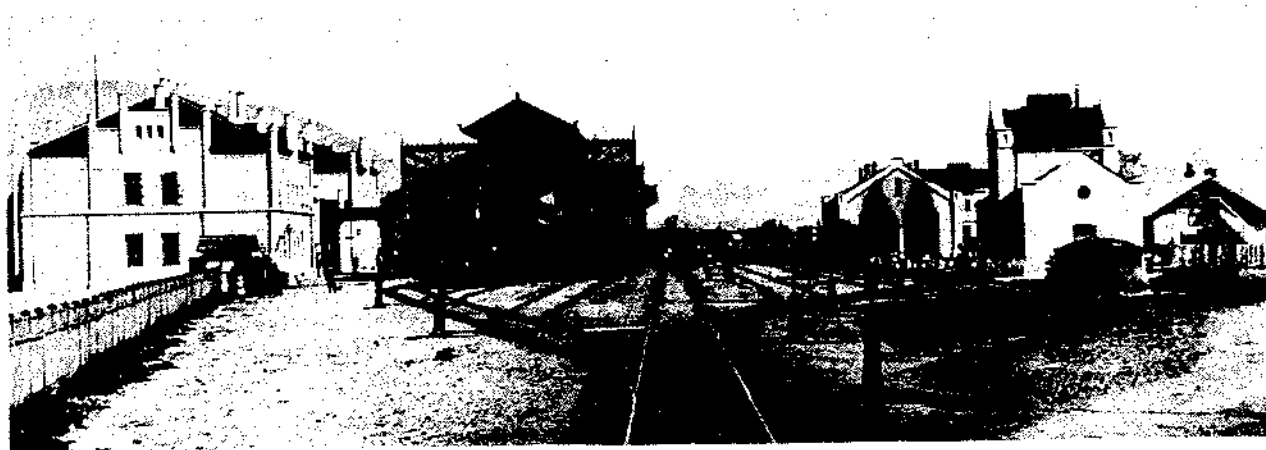
Eklekticismus v Bratislave najviac charakterizujú práce stavebnopodnikateľskej firmy Kittler a Gratzl; podnikatelia začali spolupracovať od r. 1876. V Bratislave do r. 1890 v tomto slohu postavili 4 známe stavby: *obytný dom* obchodníka s vínom *Palugyaiho*, *Pražská ul. č. 1*, *obytný dom* výrobcu rukavíc *Swetlika*, *ul. Obrancov*

mieru č. 3—5, *dom evanjelického konventu*, *Leningradská ul. č. 19*, a *evanjelickú školu*, *Konventná ul. č. 11*.

Palugyaiho dom bol zaujímavý rozvrhnutím dispozície zväčša v prízemí (poschodie len nad strednou časťou). Štukovú výzdobu výsuv, ríms a segmentového tympanónu tvorili rastlinné ornamenty, klenáky okien; vstupnú bránu, plochy medzi oknami zdobili motívy viniča. Pivničné priestory skladov vína boli priamo spojené s blízkou železničnou stanicou.

Koncom sedemdesiatych rokov až do začiatku 20. stor. prebiehala výstavba dnešnej *ul. Obrancov mieru* ktorá spájala železničnú stanicu s centrom mesta. Jednými z prvých stavieb, postavených r. 1879, boli aj *obytné domy rukavičkára Swetlika*, ktorý vyhral v lotérii množstvo peňazí a použil ich na stavbu rozsiahleho dvojdomu (vlastný obytný a vedľajší nájomný dom). V plasticosti a hromadení architektonických článkov táto stavba presahovala rámec únosnosti dekoru. Nebolo skoro hladkej plochy na fasáde, najmä v časti pre majiteľa domu. Autori úplne vyhovelí vkusu majiteľa, ktorý zbohatol zo dňa na deň. Pôdorys týchto domov je však prínosom vo vývine obytného domu, keďže je typom so zárodkami dnešných dispozícií. Diferenciácia a rozvrhnutie obytných miestností, predsiene, priame osvetlenie a proporcie izieb, to nebolo ešte typické pre vtedajšiu väčšinu obytných domov.

Pozoruhodný je aj *dom evanjelického konventu* z rokov 1875—1881 s veľmi zložitým pôdorysom a 2 fasádami — jedna obrátená do Leningradskej ulice a druhá na námestie SNP. Tieto priestory spojili autori prechodnou pasážou, osvetlenou rotundovitým svetlíkom. Z prehnaného úsilia o maximálne využitie plochy vznikli nepravidelné miestnosti — päťuholníkové, lichobežníkové a pod. Z fasád je pozoruhodnejšia smerujúca do Leningradskej ul. tým, že sledovala prudký oblúk ulice, a nezvyklým tvarom a radením okien.



Snáď najviac nezvyklých kombinácií článkov použili podnikatelia Kittler a Gratzl na stavbe *evanjelickej školy* z r. 1882. Poschodia oddelili jednoduchými rímsami, nepoužili nadokenné frontóny, ale zato viac sa venovali výzdobe plôch medzi oknami (niky s bustami a vázami, medailóny a motívy vencov).

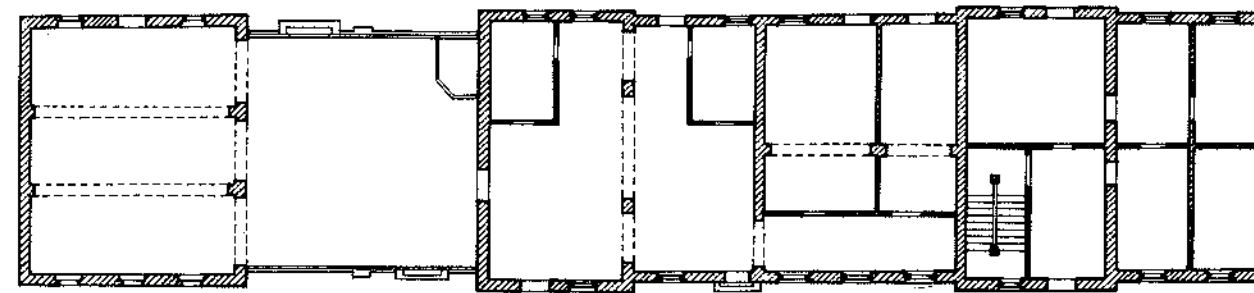
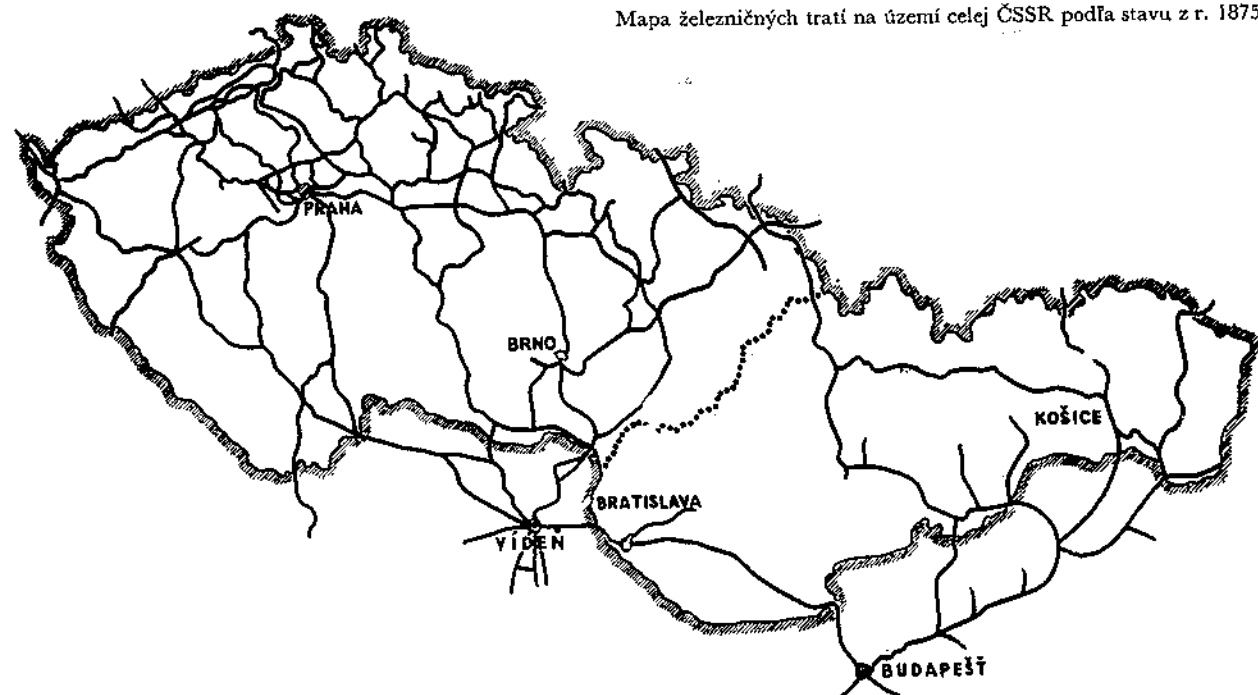
Aj v iných väčších slovenských mestách nachádzame podobne riešené stavby. V *Nitre* postavili miestni stavitelia A. Grof a J. Feszty budovu *mestského domu* r. 1880. Na poschodí použili trojdielne okná a dlhý balkón. Bočné rizality zdôraznili aj prevýšenou strešnou konštrukciou.

Významnú administratívnu stavbu vybudovali

v *Komárne* v osemdesiatych rokoch 19. stor. pre *spojené finančné úrady* (dnes poliklinika). Plány zhotovili K. A. Arvé a A. Gerstenberger. Vo fasáde vystriedali okná rôznych veľkostí, tvarov a radenia, vstupnú časť komponovali s monumentalizačným zámerom.

Zvláštnym zložením hmôt a zaujímavým pôdorysom vynikala stavba komplexu *očistných kúpeľov v Košiciach*, ktoré postavil stavitel J. Répászky v rokoch 1888—1891. Vaňové kúpele umiestnil do jednoposchodovej strednej časti s bočnými prízemnými krídlami a bazény oddelil do zadného krídla. Zastrešenie budovy bolo veľmi členité, s prevýšenými strmými strechami s ozdobnými vikiermi.

Mapa železničných tratí na území celej ČSSR podľa stavu z r. 1875



◀ Košice — prvá železničná stanica z r. 1869 (dobová fotografia)

Trenčín — stará železničná stanica z r. 1878, pôdorys prizemia

Celkom z konca obdobia, z r. 1890, pochádza stavba rozsiahleho *obytného rodinného domu „Maršovský“ v Trenčine* na *Palackého ul. č. 27*. Hlavnú výzdobu tvorili rastlinné ornamenty s vencovými motívmi.

K vystupňovaniu vrcholného eklekticismu na Slovensku došlo až po r. 1890, na prelome 19. a 20. stor.

Prenášanie architektonicko-umeleckých tendencií a smerov druhej polovice 19. stor. (neoslohy, eklekticismus) do novobudovaných priemyselných, železničných a inžinierskych stavieb bolo na Slovensku ojedinelým javom. Okolo polovice storočia, keď ešte neboli ustálené typy a riešili sa základné problémy týchto stavebných druhov, bolo prirodzené, že vtedajší prevládajúci slohový prúd — neskorý klasicizmus, nevyhnutne zanechal stopy na fasádach týchto budov. Neskôr sa ustálil názor, že tieto stavby sa vymykajú z rámca umelecko-výtvarnej práce a činnosť autora-projektanta prešla do sféry inžiniera-konštruktéra. Účelnosť dispozície, čím najmenšie náklady na výstavbu (vo fasáde bez zbytočných ozdôb), rýchle vrátenie vloženého kapitálu (čo najrýchlejšie začatie prevádzky), to boli požiadavky investorov. Ony boli hnacou silou v zavádzaní novínok stavebnej techniky, nových konštrukcií a materiálov predovšetkým pri týchto stavbách (až spätne pri ostatných verejných a obytných budovách).

Na území Slovenska sa vo výstavbe železničných tratí najväčšia činnosť vyvinula v desaťročí 1870—1880, keď sa vystavali hlavné ťahy v smere východ-západ a sever-juh. V ďalších rokoch sa už len rozvetvovali tieto trasy. Na stavbe železníc sa zúčastnili akciové spoločnosti, financované veľkými bankami, so zahraničným kapitálom. Stavebné spoločnosti mali svoje osobitné projekčné kancelárie, ktoré utvorili charakteristické a pomerne jednotné typy staničných budov a ostatných pomocných stavieb.

V týchto rokoch len dve stanice boli vyriešené s ohľadom na prevládajúci slohový smer. Bola to *bratislavská stanica* (už na mieste dnešnej hlavnej stanice), ktorej návrh pochádza od I. Feiglera ml. Postavili ju r. 1871. Jej výzor stvárnil prvky renesančno-klasicizujúce. Podobne v *Košiciach prvá železničná stanica* z r. 1869 mala romantizujúce znaky. Nástupišta bolo kryté. V obdobnom duchu vybudovali aj dielne a výhrevňu.

Typom menšej staničnej budovy je napr. *stanica v Ilave* z r. 1883 a budov strednej veľkosti mestské stanice v *Banskej Bystrici* a v *Trenčine*. Stará stanica v *Banskej Bystrici* pochádzala z r. 1873 a pôvodná stanica v *Trenčine* (dnes *Železničné učilište*) z r. 1878. Trenčiansku stanicu stavala Akciová spoločnosť *Považskej železnice v Bratislave*. V dispozícii sa prejavilo úsilie oddeliť prichádzajúcich a odchádzajúcich cestujúcich. Východ viedol cez prístavanú čakáreň — verandu.

Stavby mostov od sedemdesiatych rokov 19. stor. do r. 1890 boli dvojakého druhu: jednak z tradičných materiálov, prevažne z dreva, jednak — väčšie stavby — zo železných, nitovaných oblúkových priehradových nosníkov. *Most cez Váh — Dunaj v Komárne* z r. 1876 bol drevený, s tromi poľami a celkovou dĺžkou 31,2 m a šírkou 7,32 m. Podpery mali osobitnú konštrukciu — utvorené boli zo 7 pilôt v jednom rade a šikmých vzpier (pilóty vodorovne stužené). Zábradlie tvorili stĺpiky so šikmými vzpierkami, pospájané vodorovne. Most zanikol pri požiari.

V osemdesiatych rokoch sa ukázala naliehavou potreba výstavby *mosta cez Dunaj z Bratislavy do Petržalky*. Súťažný návrh z r. 1885 stavebných podnikateľov bratov Kleinovcov, A. Schmolla a E. Gaertnera mal odlišný vzhľad ako most, ktorý bol postavený v rokoch 1889—1901. Bol rozčlenený na dve polia, oblúkové nosníky zo železa priehradovej konštrukcie boli rovnaké. Most mal v strede pás na cestnú pre-



Bytča — cestný most z r. 1889 (stará fotografia)

mávku a po stranách chodníky pre peších. Piliere boli dost vysoké na to, aby sa získala svetlá výška pre plavenie lodí. Prístupy na most boli vyriešené z oboch strán so strážnymi domčekmi. Realizovaný most sa odlišoval od návrhu tvarom nosníkov krajných polí, ktoré boli rovné, len stredné pole ponechali oblúkové.

Konštrukciou podobný cestný most postavili v rokoch 1889—1980 v Bytči podľa projektu vietského inžiniera O. Lissa.

Ojedinelou stavbou u nás, postavenou na špeciálne vedecké účely — astronomické pozorovania, bolo

observatórium v Hurbanove. Miklós Konkoly-Thége ho dal vystavať r. 1871 podľa vlastného návrhu na svoje výskumy. Na vtedajšiu dobu bolo moderne vybaveným vedeckým pracoviskom. Hlavná kopula, kde umiestnili veľký refraktor, mala výšku 14 m a otáčavú konštrukciu strechy. Ďalšia valcovitá vežička bola tiež otáčavá a bol v nej slnečný ďalekohľad. V prízemí boli dielne, fyzikálne a chemické laboratórium, na 1. poschodí miestnosť pre spektroskop, knižnica, kancelária a telegrafná miestnosť.

Z inžinierskych stavieb boli u nás pozoruhodné dve

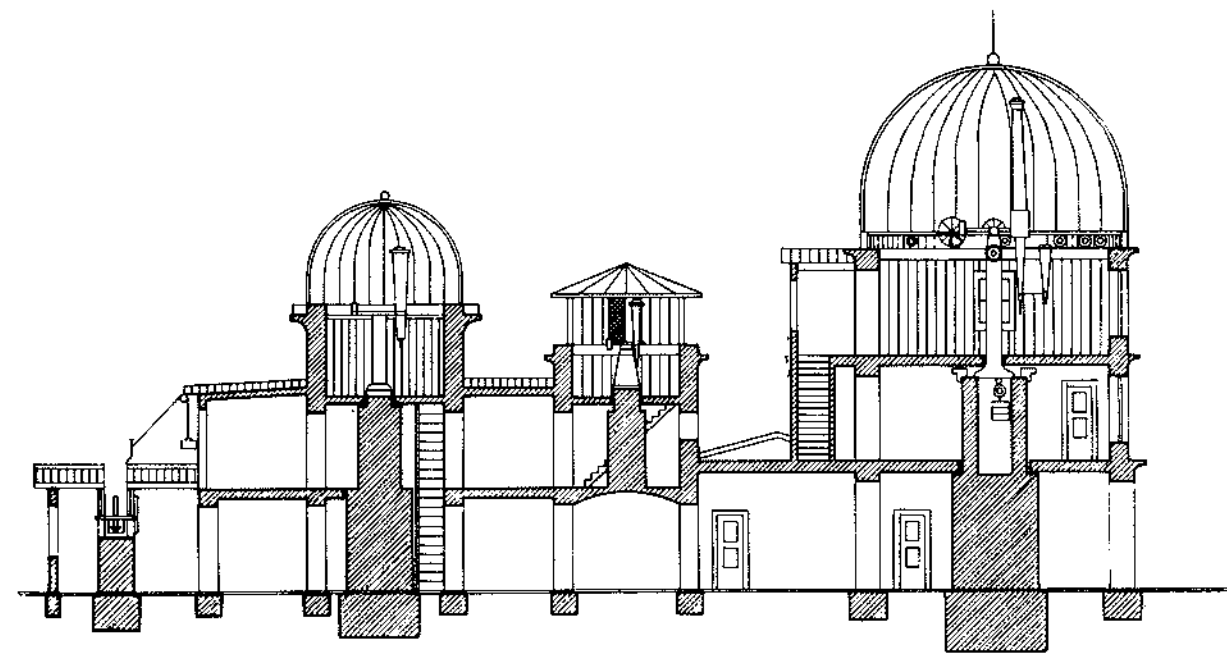
Bratislava — most cez Dunaj, nerealizovaný súťažný návrh z r. 1885



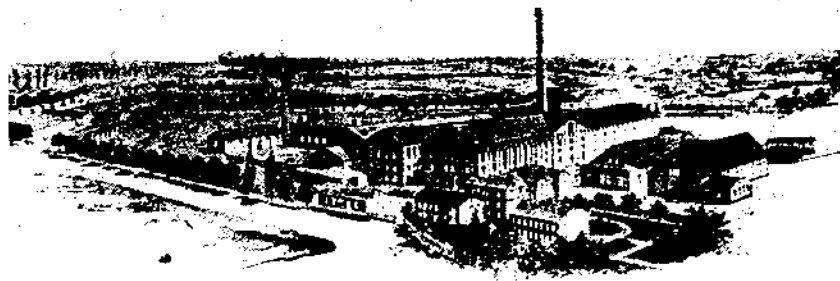
Hurbanovo — observatórium z r. 1871.
Foto Ing. Kanka



Hurbanovo — observatórium z r. 1871,
pozdĺžny rez



Sládkovičovo — cukrovar z r. 1867
(dobová kresba)



stavby priehrad z konca tohto obdobia. Unikátom je napr. murovaná gravitačná priehrada pri Korytnici z roku 1882, ktorá však už neexistuje (zničená pri stavbe cesty). Slúžila na akumulovanie vody na plavenie dreva.¹⁴

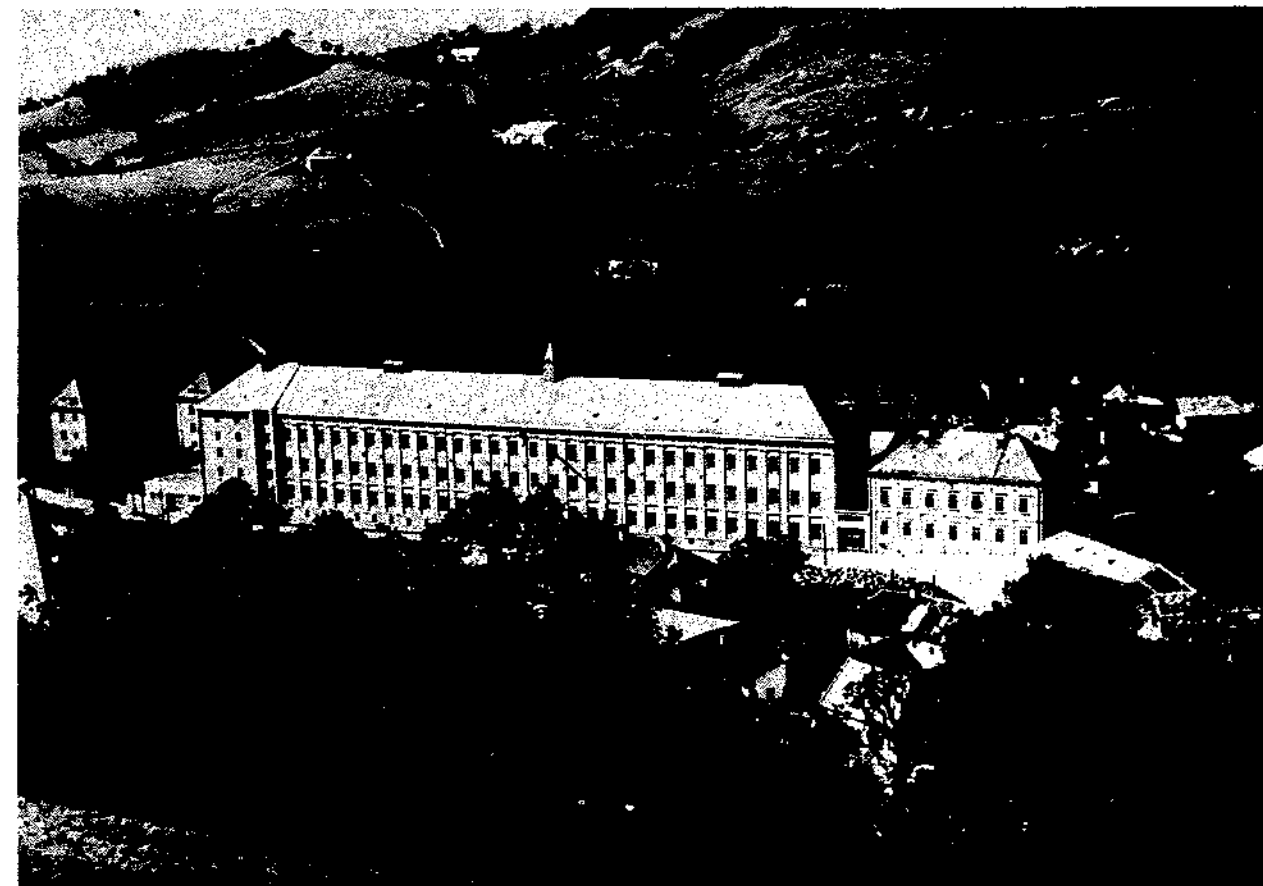
Podobne nad obcou Bacúch v rokoch 1881—1896 postavili členenú priehradu z kamenného muriva, vysokú 10,5 m. Priestor medzi piliermi vyplňala zhutnená hlina. V strede stála drevená budova s rozmermi 14,5 × 6 m, kde boli ovládacie mechanizmy uzáverov. V nádrži sa akumulovala voda na zlepšenie prietokov Hrona pre pltníctvo.¹⁵

Hospodárska konjunktúra po polovici 19. stor. vyúsťuje v krízu v polovici sedemdesiatych rokov. V zakladaní priemyselných podnikov a stavebnej

činnosti s nimi spojenej nezanechala táto situácia momentálne badateľný úpadok. Skôr naopak — najviac tovární bolo založených okolo r. 1870 (zákony na podporu priemyslu).

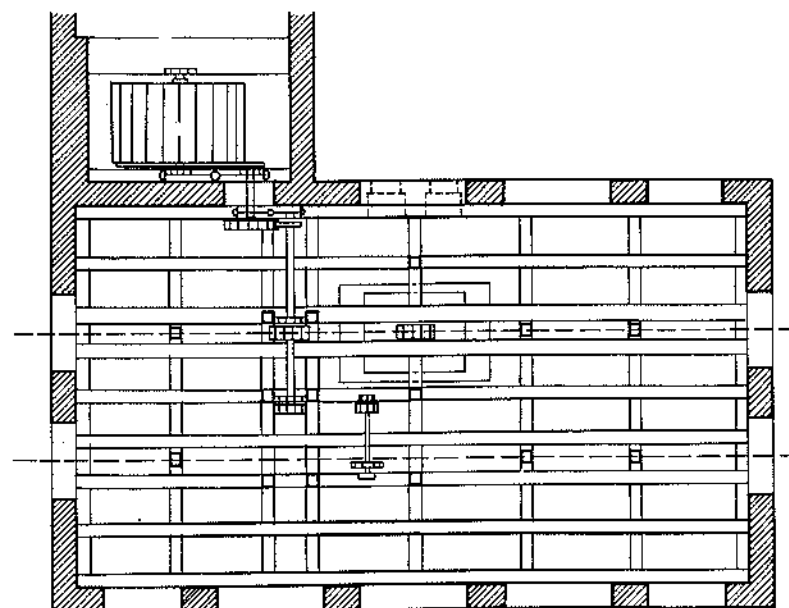
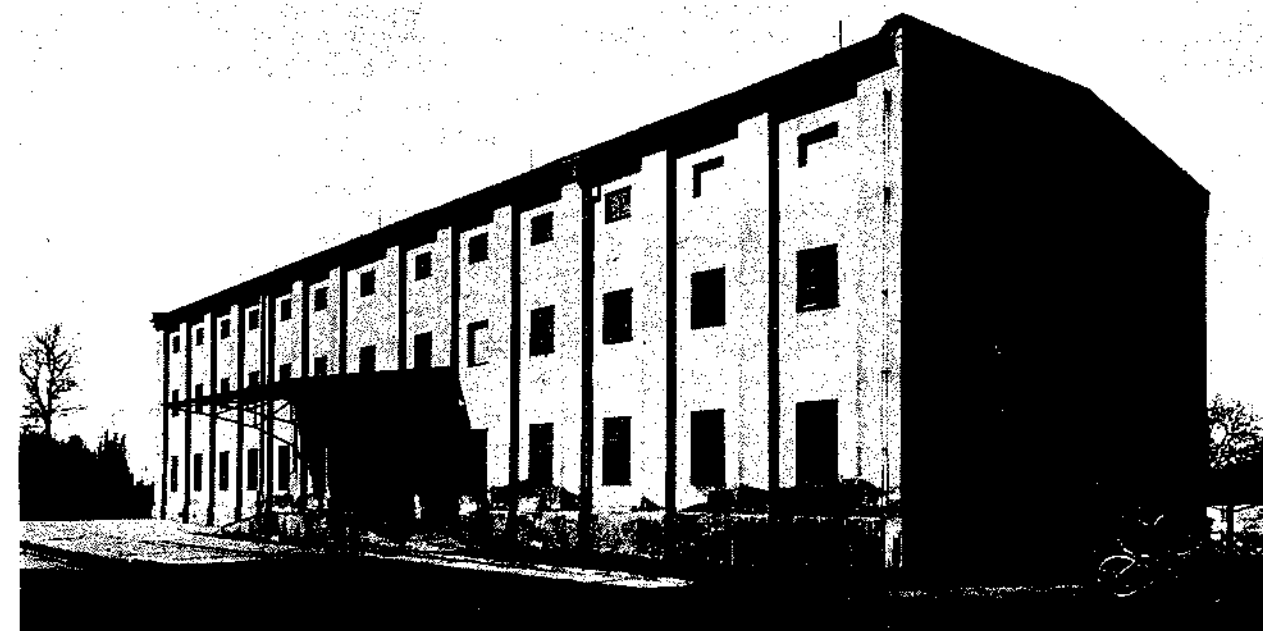
Na základné spracovanie dreva aj naďalej stavali pily — na vodný pohon pracovala napr. píla v Polomke z r. 1867 a píla v Šumiaci z r. 1868. Píla v Šumiaci mala obdĺžnikový pôdorys; vodné koleso bolo v bočnej prístavbe. Pílenie prebiehalo v úrovni terénu. Podlahu prízemia niesli drevené stĺpiky. V zapustenom suteréne bola sústava transmisíí, ktoré premieňali energiu z vodného kolesa na pohon gátra a cirkulárky. Medzi väčšie pily patrila aj gátrová píla v Ponikách z r. 1879.

Z drevospracujúcich podnikov vznikla r. 1886 v Martine továreň na nábytok „Tatra“.



Banská Štiavnica — tabaková továreň z r. 1872 (stará fotografia)

Nové Zámky — skladište tabaku z r. 1888. Foto Ing. Kanka



Šumiac, — píla z r. 1868, pôdorys

Najznámejšie slovenské cukrovary boli postavené tiež v tomto čase. *Cukrovar v Sládkovičove* bol založený r. 1867. Ďalší veľký komplex cukrováru vznikol v Trnave v rokoch 1867—1869, *cukrovar* menšieho rozsahu v *Záhorskej Vsi* r. 1870.

Z podnikov potravinárskeho priemyslu sa zakladali najmä *parné mlyny*, napr. v *Lučenci* (1867), v *Banskej Bystrici* (1878) a mlyn G. Ludwiga v *Bratislave* (1884). Tu vznikol aj známy *Steinov pivovar* (1872), v *Košiciach zasa továreň na kávovinu* (1885).

Pozoruhodnou priemyselnou stavbou bola aj *tabaková továreň v Banskej Štiavnici* z r. 1872. Hlavnú, dvojposchodovú budovu s valbovou strechou členili vo fasáde priebežné pilastre s náznakom rímsových hlavíc a plastický vlys. To boli jediné architektonické články, upotrebené so zámerom oživiť jednotvárnú 29-osovú fasádu.

V staršej tabakovej továrni v *Nových Zámkoch* okolo r. 1888 vybudovali celý *súbor skladištných budov*, päť rovnakých stavieb, z ktorých sa však zachovala len jedna (ostatné zničené počas bombardovania v druhej svetovej vojne). Skladište je zaujímavé vzhľadom a konštrukčným riešením. Je to dvojposchodová budova, schodište a stropy sú drevené, trámy sú podopreté koľajnicovými nosníkmi a liatinovými stĺpmi, ktoré sú však tiež obložené drevom. Fasádu členili medziokenné pilastre; strecha bola sedlová, s veľmi miernym sklonom. Na bočnej fasáde pilastre sledovali vnútornú dispozíciu — trojtrakt. Pred budovou je rampový prístup, krytý pôvodnou strieškou na konzolovitých nosníkoch trojuholníkového tvaru.

V ťažkom a chemickom priemysle pribudlo tiež niekoľko podnikov. Vo *Zvolene* akciová spoločnosť „Union“ položila r. 1872 základy *továrne na výrobu plechov*, v *Banskej Štiavnici* budovali v druhej polovici 19. stor. *zlieváreň s laviacimi pecami*, v *Hnúšti-Likieri* nové *vysoké pece*.

J. Roth založil r. 1872 v *Bratislave* *zbrojovku* a tu vznikla r. 1873 aj prvá *továreň na výrobu dynamitu* v *Uhorsku*. Príčiniť sa o to akciová spoločnosť *Dynamit* — Nobel. Stavebné práce zadali I. Feiglerovi ml., ktorý umiestnil továreň ďaleko za mestské osídlenie. Neskôr v budovaní objektov továrne pokračoval A. Feigler spolu so staviteľom L. Eremitom a M. Sprinzlom. V rokoch 1873—1889 boli postavené výrobné dynamitu s miešacou stanicou a objekty na denitráciu odpadových kyselín. Boli to väčšinou prízemné budovy s drevenými prístavbami — skladmi. V tomto štádiu stavebného vývoja vznikla aj kolónia na ubytovanie zamestnancov s jednoizbovými bytmi. Roku

1890 postavili kasíno. Pôvodný kapitál (500 000) narástol do r. 1889 na 2 milióny, neskôr na 13, 80 až 150 miliónov. Prvá etapa výstavby továrenských objektov sa skončila v rokoch pred prvou svetovou vojnou.¹⁶

Pre zavádzanie konštrukčných novinek do priemyselných stavieb (neskôr aj do občianskych) malo nesmierny význam *založenie podnikateľskej firmy „Betónové stavby“* — *Pittel a Brausewetter* r. 1884 v *Bratislave*, ktorej ťažisko činnosti spadá do ďalšieho obdobia po r. 1890.

Koncom obdobia vznikla ešte *továreň na celulózu a lepenku v Ružomberku* (1883), *továreň na látky a súkno v Žiline* (1890—1891), ako aj *továreň na výrobu súkna v Banskej Bystrici* (1890).

V desaťročí 1880—1890 teda badať pokles v stavebnej činnosti pri budovaní priemyselných podnikov, čo bolo oneskoreným dôsledkom krízy zo sedemdesiatych rokov 19. stor.

Mnoho starších závodov rozšírili a väčšinu zmodernizovali na základe nových poznatkov vtedajšej vedy a techniky. Napríklad *jedinú mincovňu v Uhorsku* — v *Kremnici* r. 1871 prebudovali a ručnú výrobu nahradili strojmí.

Stavebná výroba priemyselných budov sa musela rýchlo prispôbiť pokrokom a výtvarným priemyselnej revolúcie. Väčším podnikom vyhovoval halový typ výrobní, ktorý umožňoval plynulosť a prehľad vo výrobe. Najväčším problémom bolo zastrešenie týchto rozľahlejších priestorov a ich dostatočné osvetlenie. Vývoj smeroval k shedovým strechám a novým konštrukciám na veľké rozpony, najprv zo železných, neskôr železobetónových prvkov. V obvodových konštrukciách nenastali ešte podstatné zmeny, vyrábali sa naďalej z tradičných materiálov. Elektrifikácia do konca tohto obdobia ešte nezasiahla prevádzky, až na prelome storočia znamenala ďalší revolučný skok vo výrobe.

Záver

Zo spätného pohľadu na obdobie rokov 1848—1890 vo vývine architektúry na Slovensku možno konštatovať, že kvantitatívny moment prevládá nad kvalitatívnou stránkou stavebnej činnosti. Príčiny takejto nerovnováhy sú známe, možnosti, ktoré poskytovalo vtedajšie slovenské prostredie, boli využité. Kvantita stavieb, dovtedy v takom rozsahu nezaznamenaná, prispela k pozdvihnutiu vzhľadu našich miest (aj dnes prevládajú čo do veku stavby z druhej polovice 19. stor.). Mestá získali v tomto období veľa, aj pokiaľ

ide o technické vybavenie (začiatky kanalizácie, vodovodov, plynofikácia).

Najväčším prínosom boli postupné zmeny stereotypných pôdorysov a prevádzok, vznik nových typov stavieb, spojených s rozvojom hospodárskeho a kultúrneho života a spolu s nimi začiatok používania ne-tradičných materiálov a nových konštrukcií. Pre vývoj architektúry na Slovensku je významné toto obdobie aj z národného hľadiska, pretože vtedy vznikli prvé stavby späté s národnou formujúcou sa kultúrou, v ťažkých podmienkach, keď sa začal utvárať a dostávať do povedomia našich ľudí aj vzťah k ľudovej kultúre (budovy Maticy slovenskej, slovenských gymnázií, Národného domu, vznik slovenských spolkov, organizovanie výstav a pod.).

Nebol to úpadok alebo krok späť ani vo vývine

POZNÁMKY

¹ Pre zaujímavosť uvádzame úvod k príspevkom J. N. Bobulu v časopise *Obzor*, roč. 1863/4, kde v rubrike „Remeselnícko-technický vestník“ vychádzali na pokračovanie populárne úvahy, zaujímajúce širokú verejnosť, najmä na dedinách, pod názvom „Z odboru nášho staviteľstva“.

Č. 8., 15. 12. 1863 — „Prítomne začínam v mene Božom písať dačo o staviteľstve. Mne je veľmi ľúto, že odkázaný som na takéto úzke pole s tak rozsiahlou vedou; leš darmo je! to je ten osud slovenskej chudoby, ktorý nedovoľuje to robiť, čo nám je potrebné. Zajiste každý uzná, že nenie malá úloha, z dakto-reho diela vybrať jednotlivé sady tak, že by boli k porozumeniu. Táto úloha dostala sa mne za podiel, ale preca vyplníť ju odhodlaný som, na koľko to moje mladé a chatrné sily budú v stave učiť, kojac sa tou sladkou nádejou, že príde čas, v ktorom budeme môcť písať i systematicky. Dobré vediac, že v našom milom „Okolí“ nestavajú sa paláce, ba veľmi zriedka len domy na jedno poschodie, preto mienim započat moje dopisovanie od dediny, kráčajúc tak ďalej k mestu“ . . .

V príspevkoch kritizuje, že na dedinách sa stavajú domy bez komínov, že sú neupravené, zanedbané cesty. Žiada sa, aby každá obec mala „obecné návrhy“ — smerné územné plány, ktorých by sa stavebníci pridržovali jednak pri prestavbách drevených domov na murované, jednak pri novostavbách. K typu trojprstorového tradičného ľudového domu s jednou izbou pre celú rodinu sa autor vyslovuje kriticky a odporúča aspoň 2 jasné izby do ulice, do dvora kuchyňu a komory. V ďalších článkoch písal J. N. Bobula o stavebných detailoch, o pomere výšky k šírke okien, dvier, o výške miestností, o murovaní múrov atď.

² „Památka vysvěcení nové budovy c.k. katolického státního vyššího gymnasia v Baňské Bystrici, které se stalo dne 10. X. 1858.“ V Baň. Bystrici, tiskem F. Macholda, 1860.

³ Sto rokov slovenského gymnázia v Martine. *Obzor*, Bratislava 1967.

slohu. Zložitě hľadanie zodpovedajúceho výrazu architektúry v nových podmienkach bolo celosvetovým problémom a neobišlo ani našu architektúru tých čias. Bez tohto medziobdobia by nebolo modernej architektúry 20. stor. Aj keď vonkajší vzhľad stavieb z nášho hľadiska bol v rozpore so zmenami v ich vnútri, nebolo výstrelkov v dekoratívnom riešení stavieb. Miera ozdobnosti, bežná vo vtedajšej európskej architektúre, sa neprekročila, z čoho vidieť jednak triezvosť projektantov, vžitie tradície, jednak obmedzené finančné možnosti investorov.

Architektúra na Slovensku v období rokov 1848—1890 je takto zrkadlom celej vtedajšej spoločnosti, historickej a hospodárskej situácie a odrazom úrovne kultúry na našom území.

⁴ Údaje z článku J. Hlavaja v časopise *Slovenský staviteľ* z r. 1933.

⁵ Bobula, Ján Nepomuk (1844—1903) — pôvodom Slovák, študoval v Liptovskom Hrádku, Rimavskej Sobote, staveľskú skúšku zložil v Budapešti, neskôr absolvoval aj budapešťansku techniku. Bol známy ako publicista, vydával od r. 1868 *Slovenské noviny* v Budapešti. Najviac jeho architektonických prác sa nachádza na území dnešného Maďarska. Na Slovensku sú len dve jeho stavby: kostol v Zohore a prvá budova MS v Martine.

⁶ Niektoré údaje z knihy A. H. Škulitéyho *Veľká Revúca*, Slovenské ev.a.v. gymnázium — pamäti.

⁷ Z otváracieho prejavu prvého hlavného dozorca — Štefana Daxnera.

⁸ HAPÁK, P.: *Dejiny železiarskeho priemyslu na Slovensku v rokoch 1848—1867*. Vydavateľstvo SAV, Bratislava 1962.

⁹ Cukrovarnícke podniky na Slovensku zakladali rakúski a českí kapitalisti (šuriansky cukrovar založili 2 rakúski podnikatelia a 1 český podnikateľ; pohonný stroj mal výkon 110 HP, zamestnávali tu až 700 robotníkov). — Podľa práce *Přehled čsl. dějin*, zv. 1, Praha 1960, s. 194.

¹⁰ MENCL, V.: *Stredoveká architektúra na Slovensku* (1937); WIRTH, Z.: *Vývoj ochrany pamiatok 1845—1945*. Arch. ČSSR, 9, č. 9—10; MENCL, V.: *100 rokov starostlivosti o stavebné pamiatky na Slovensku*. Pamiatky a múzeá, 5, č. 4.

¹¹ HODÁL, F. — MENCLOVÁ, D.: *Hrad Bojnice*, SVKL, 1956.

¹² Údaje podľa *Výročnej správy školy z roku 1894—1895*.

¹³ Bulla, Blažej (Felix) (1852—1919) — narodil sa v Ústí na Hornej Orave, staveľstvo študoval na pražskej Vysokéj škole technickej. Bol nielen významným slovenským architektom, ale aj milovníkom všeslovenskej kultúry a pestovateľom slovenského umenia: prejavil sa aj ako hudobný skladateľ a spisovateľ. Od r. 1884, keď si otvoril v Martine projekčnú kanceláriu, postavil okrem Národného domu aj niekoľko kostolov

na Orave a v Liptove, spolupracoval na „výstave slovenských výšiviek“ a účinkoval vo viacerých stavebných komisiách ako odborný posudzovateľ. Je našim prvým architektom, ktorý sa pokúsil o nadviazanie na ľudové staviteľské tradície a bol ešte od čias štúdií na pražskej technike v stálom styku s českými staviteľskými kruhmi. Zdržiaval sa dlhší čas v Rusku (Samarkand).

DIE ENTWICKLUNG DER ARCHITEKTUR DER SLOWAKEI IM ZEITABSCHNITT 1848—1890

Der Zeitabschnitt 1848—1890 ist in der Entwicklung der Architektur in der Slowakei verhältnismässig nahe und bisher lebendig. Er wurde in der Bearbeitung der Geschichte der Architektur ziemlich umgangen und als weniger bedeutend unterschätzt. Allgemein wurde — ohne auch positive Seiten und Beiträge zu suchen — konstatiert, dass nach der klassizistischen Architektur ein Verfall und eine Krise eingetreten wäre. Es zeigte sich jedoch, dass die Zeitabschnitt eine bedeutende Übergangsepoche ist, ein Meilenstein von dem aus die Entwicklung einen neuen Weg einschlug um bis zur modernen Architektur zu gelangen.

Typisch für diese Jahre war das Suchen eines entsprechenden Ausdrucks in der Architektur, der Kampf mehrerer Ansichten und Richtungen, ihre wechselseitige Überschneidung und ihre parallele Verwertung in der Praxis, woraus ein scheinbares Chaos und eine Uneinheit der Formen entstand.

Für das richtige Auffassen der damaligen architektonischen Bemühungen ist es notwendig nicht nur die äusserlichen Gliederungen und Details von Fassaden wahrzunehmen, aber gleichzeitig auch auf die Bauten mit den Änderungen der Grundrissanordnung (neue Grundrissformen, Reihung und Differenzierung der Räume, innere Kommunikation u. ä.) hinzuweisen.

Ein bestimmender Moment war auch die Entstehung neuer Arten von Bauten, vor allem Eisenbahn- und Ingenieurgebäude, die einen untraditionellen Vorgang beim Projektieren erforderten und dadurch das gesamte architektonische Denken beeinflussten (Zweck und funktionelle Gebäude, ohne grösserer bildnerischer Gestaltung, als Gegensatz zu überverzierten Fassaden der Wohn- und öffentlichen Gebäude). Der Fortschritt in der Erzeugung von Baumaterialien, besonders die Verwendung neuer Baumassen und Konstruktionen bedeuteten zu Beginn spätere Veränderungen in der Ausführung architektonischer Werke (Eisen, Glas, Beton, Flächenbekleidung u. ä.).

Für unser Milieu war auch die gesamte Intensivierung der Bautätigkeit, die Quantität der Bauten ein Beitrag, der sich in der Veränderung des Aussehens slowakischer Orter und Städte zeigte. Heute noch dienen überwiegend Bauten aus der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts ihrem Zweck und beteiligen sich im bedeutenden Mass — nach dem Alter der Gebäude — an der Zusammensetzung des architektonischen Fondes.

Nach dem Abtragen der mittelalterlichen Stadtmauern kommt es bei den Städten in der Slowakei zu einer flachen Verbreitung längs der Ausfallkommunikation, in den freien Raum des Bezirks. In diesen Jahren kann noch nicht von planmässigen urba-

— Podľa SZÖNYI, A.: Tak rástla Bratislava. Vyd. SFVU, 1967.

¹⁴ Zborník FIS SVŠT z r. 1958, článok prof. Ing. P. Petra.

¹⁵ Zo spravidnej správy „Vodná nádrž Bacúch — rekonštrukcia priehrady“ (Hydroprojekt, Bratislava 1969).

¹⁶ Podľa článku F. Tkáča vo Vlastivednom časopise, r. 1963, č. 2.

nistischen Eingriffen gesprochen werden, das Elementare herrscht vor. Der Faktor, der das Wachstum oder die Stagnation der Städte bestimmte, war die günstige Placierung zur Eisenbahnstrecke und die Gründung und Erbauung der Industrie in ihrer Umgebung. Die territorialen Zentren blieben Bratislava und Košice, das Zentrum des nationalen Lebens wurde die Stadt Martin.

Die Entwicklung des Stils in der Architektur in der Slowakei verlief so wie in den anderen Ländern Europas, während der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts, in einer ähnlichen Stilfolge, bis auf einige unterschiedliche spezifische Probleme.

In der Hälfte des 19. Jahrhunderts klingt der Klassizismus aus (bei uns verspätet, erst in der Hälfte der sechziger Jahre). Den Spätklassizismus charakterisieren gewisse Rückzüge von der strengen Steifheit, Bemühungen nach Auflockerung und Befreiung von den nicht abzuändernden klassizistischen Idealen. Nebst Wohn-, öffentlichen- und Kirchenbauten waren auch die ersten grösseren Industrieobjekte mit diesem Stil gekennzeichnet (das Komitatshausgebäude in Šahy, die r.-k. Kirche in Jelšava, Bädergebäude in Bad Sobrance, in Bad Herľany, die Textilfabrik in Uhrovec, eine Anzahl von Kurien und Kastellen).

Die weitere Entwicklung der Architektur wurde von der neuen Bewegung auf allen Gebieten der Kunst beeinflusst — vom Romantismus. Die Romantiker schöpften ihre Sujets aus der Vergangenheit, die sie idealisierten, wobei in der architektonischen Praxis dies der Anfang der retrospektiven Wiederholung mittelalterlicher und neuzeitlicher Stile war (Historismus).

Der erste Ausdruck neuer Ideen war für die Slowakei ein spezifisch klassizierender Romantismus (bis in die achtziger Jahre des 19. Jahrhunderts), wo die stark eingewurzelte klassizistische Tradition nur langsam und allmählich Veränderungen klassizistischer Elemente in reichere dekorative Fassaden und aufgrund des Einsatzes der eigenen Phantasie der Autoren, wie auch spezifische Wünsche der Investoren auch in den Dispositionen zuließ (das Kastell in Bystrany, das Landeskrankenhaus in Bratislava I, das Gebäude der Matica Slovenská in Martin I, das Slowakische Gymnasium in Revúca, einige Bahnhofobjekte).

Den Gipfel des Romantismus in der Architektur repräsentiert vor allem die Inspiration und die Rückkehr zum gotischen Stil, der den damaligen Vorstellungen zufolge der Idealstil der Vergangenheit war, der auch den Ansprüchen des 19. Jahrhunderts entsprach. Der Impuls zu solcher Orientierung war auch der Beginn der systematischen Arbeit am Schutz mittelalterlicher Denkmäler. Die Neogotik war ein entsprechender Stil nur für

einige Gebäudearten (Kirchen, Wohn- und öffentliche Bauten wie auch Umbauten mittelalterlicher Denkmäler), sie war bei uns nicht der charakteristische, vorherrschende Stil der Zeit wie z. B. in England, aber sie war lediglich eine der historisierenden Strömungen in der Architektur (die kalvinische Kirche in Lučenec, das Kastell in Galanta, die r.-k. Kirche in Rakova, das Kasino in Komárno, die Restaurierung des Domes in Košice, der Umbau des Schlosses in Bojnice).

Die weiteren Neostile — der Neoromanische (die r.-k. Kirche in Modrý Kameň, die Orthodox Kirche in Košice), die Neorenaissance (Národný dom — Nationalhaus — in Martin, die Bergbau- und Forstakademie in Banská Štiavnica), der Neoklassizismus (das Stadttheater in Nitra, das Realgymnasium in Kremnica), das Neobarock (die Palais des Grafen Pálffy u. Karátsonyi in Bratislava) verliefen gleichzeitig durch den gesamten verfolgten Zeitabschnitt.

In der Wiederholung der äusserlichen Formmerkmale herrschte eine absolute Freiheit, was allmählich zur Kumulation und zu Kombinationen verschiedener Stile auch auf einem Gebäude führte — zum Eklektizismus (die Blumentaler Kirche, das Theater in Bratislava, das Rathaus in Nitra, die Vereinigten Finanzämter in Komárno).

Nebst der Inspiration aus europäischen Quellen der historischen Architektur nutzten die Projektanten auch orientalische

islamisch-maurische Muster aus, und dies besonders bei Bauten von Synagogen (Senica, Vrbové, Malacky, das Bad in Trenčianske Teplice).

Eisenbahn-, Industrie- und Ingenieurgebäude schufen eine besondere Gruppe von Bauarten dieser Zeit, als die Probleme mit ihrer Realisierung neue Elemente in die Gesamtentwicklung der Architektur bei uns brachte. Hier waren die Wurzeln des allmählichen Tendierens der Bevorzugung der dekorativen Seite der Architektur zur Rückkehr in ihre reale Sphäre (Eisenwerk in Podbrezová, die Dynamit-Nobel Fabrik in Bratislava, das Tabakmagazin in Nové Zámky, die Bahnstation in Senec, die Brücke in Bytča, die Donaubrücke in Bratislava, das Stauwerk in Korytnica u. w.).

Von den Autoren, die sich am Schaffen unserer professionellen Architektur in den Jahren 1848—1890 beteiligten, sind besonders Ignáz Feigler jun., Ján Bobula, Blažej Bulla, die Bauunternehmer Kittler und Gratzl, Josef Lippert hervorzuheben, wie auch weitere Architekten, Baumeister und Restauratoren, besonders aus Wien und Budapest, die auch auf unserem Gebiet wirkten.

Die Erhaltung der Bauten sind ein Beweis des Niveaus der damaligen Gesellschaft, der komplizierten historischen und wirtschaftlichen Situation und auch eine Erkenntnisquelle in der Gegenwart.

Словацкие народные игрушки и их изготовление

ПАВЕЛ МИХАЛИДЕС



„Попка“, тряпичная кукла из Замагурия. XX век.

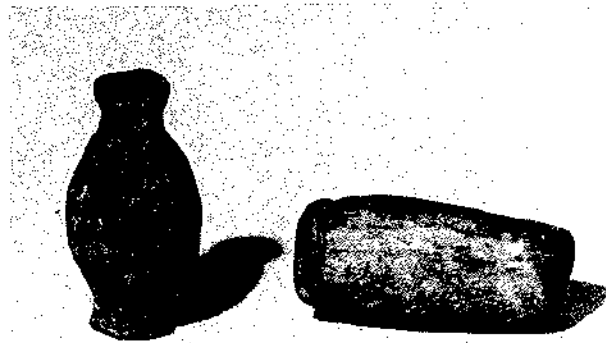
Человек уже с давних пор уделял большое внимание воспитанию своих детей как молодых индивидов, будущих наследников жизни и труда взрослых строителей человеческого общества. К первым средствам этого воздействия взрослых на детей относятся игры и игрушки, которые наиболее свойственны детской психике и являются для развития всего детского организма и душевного развития незаменимыми.

Значению детских игр уделял у нас внимание уже в XVII веке крупнейший славянский педагог Я. А. Коменский, который подчеркивал большое значение функции игр в деле подготовки будущей повседневной жизни взрослого человека. Интерес к научному изучению игр молодежи и игрушек для детей, который в Европе был возбужден значительным производством игрушек в Германии, содействовал возникновению во многих европейских государствах многих произведений, занимающихся проблематикой игр и игрушек с точки зрения их воспитательных и эстетических достоинств. Уже в XIX веке, но в особенности в начале XX века возникали исследования и монографии, посвященные отечественным традициям производства игрушек.¹ Этнографический характер этих произведений позволяет нам заглянуть в богатую сокровищницу народной культуры разных областей многих национальностей. Богатая литература в этом отношении создана прежде всего русскими и советскими исследователями.²

В чешской и словацкой специальной литературе начали уделять внимание игрушке как важной составной части народной культуры лишь в конце XIX века. Обширные монографические произведения Л. Малого,³ Й. Хиблика,⁴ Б. Хотека⁵ и не-

большие исследования Я. Петрака, А. Сикоровой, Ч. Зибрта, К. Гостоша, Ф. Гомолки, Р. Сецкого⁶ и других давали основную информацию и интересные анализы по этой проблематике. Повышенный интерес к литературной обработке этой проблематики начал особенно проявляться у нас в XX столетии в связи с возрастающим интересом к народному искусству как важному источнику культурных чувств и стремлений, которые побуждали многих наших исследователей, художников и педагогов к возрожденческим попыткам. Большое внимание народной игрушке в монографических трудах уделяли Н. Мельникова-Папоушкова,⁷ Е. Герцик⁸ и целый ряд авторов заинтересованных исследований в специальных журналах, как например, К. Гераин, Й. Выдра, Й. Писториус, В. Боучек, Г. Гейна, В. Ярош, В. Комаркова, Й. Новак, Г. Йонова, Б. Шоткова, Г. Ландсфельд и другие.⁹ Некоторые из этих работ спорадически приносили материал о народных игрушках из Словакии.

Народные игрушки в Словакии сохранили огромное богатство творческой фантазии наших дедов, производственной сноровки и опыта народных кустарей, художественный талант народных творцов и фантазии детей, живущих в народной среде. Об их существовании напоминали нам в нашей публицистике лишь отдельные небольшие информационные статьи в журналах¹⁰ и некоторые произведения живописи словацких художников.¹¹ Однако еще до недавнего времени у нас не было никакого исследования, которое позволило бы составить общую картину этой области народной культуры в Словакии. Более благоприятные условия для развития заботы о нашем народном искусстве были созданы в нашей стране лишь



Древние глиняные погремушки с шариками. Ладзаны.

Фигурка из белой глины. Скалицца, XIII—XIV вв.



после 1945 года, главным образом благодаря учреждению Управление народными художественными промыслами и Этнографического института Словацкой академии наук в Братиславе. Благодаря заслугам этих учреждений в последние годы было организовано обширное исследование народного искусства и игрушек, в частности деревянных. Его результаты с точки зрения всех атрибутов традиционного народного художественного выражения были обработаны и опубликованы П. Стано.¹²

О наличии народных игрушек и их производстве в прошлом на территории Словакии можно в настоящее время составить себе представление только путем изучения документального материала, в частности экспонатов, хранящихся в собраниях наших музеев в Мартине, Праге, Братиславе (ÚUV), менее в музеях в Бардейове, Жилине, Римавской Сободе, Ружомберке, а также в отдельных случаях в Татранской Ломнице, Новой Бане, Липтовском Градке, Кошицах или же в Клатовах, Угерском Градиште и Простейове.¹³

Настоящее исследование преследует цель попытаться познания о народных игрушках в Словакии, принимая во внимание прежде всего современное состояние, но учитывая также прежние развитие, правда, в зависимости от сохранившихся определенных документов. Источником для настоящей работы служили музейные, а также частные собрания детских игрушек из Словакии (собрание Г. Ландсфельда в Стражнице в Моравии, И. Бизмайера в Модре-Гармонии), дополненные исследованием некоторых местонахождений.

Самые древние находки игрушек, в которых проявлялось отношение взрослых к детям, восходят и на нашей территории еще к первобытной эпохе. Хотя в небольшом количестве сохранились только те игрушки, которые почва не смогла поглотить, они также многочисленны, стары и интересны, как и находки игрушек в других европейских странах. Можно с уверенностью предполагать, что первыми случайными игрушками были разные мелкие предметы, которые детям предоставляла природа и которые они находили в среде, в которой они жили. Это были разные обломки дерева, мелкие части растений и плодов, но также пестрые разноцветные камешки, некоторые небольшие части мертвых зверей, косточки, быть может, и части шкуры, пестрые перышки и проч.¹⁴

На основании археологических находок мы с полным правом можем предполагать, что на территории Словакии изготавливали первые детские игрушки уже в раннем каменном веке. Земледельцы уже в четвертом тысячелетии до нашей эры изготавливали из глины разные изделия, среди которых постепенно появлялись и первые детские игрушки. В матриархальном родовом обществе первые изделия из глины изготавливали женщины. Не случайно первые игрушки из глины изготавливали прежде всего для девочек. К этому периоду относятся маленькие миниатюрные сосуды из обожженной глины, которые представляли, например, бадьи для воды, миски, полусферические сосуды и т. п. Они встречаются в так называемых культурных ямах — доисторических мусорных ямах. Древнейшие маленькие миниатюрные сосуды были изготовлены ручным способом без гончарного круга, примитивно, с общими очертаниями форм и имели грубый, непокрытый глазурью черепок. Постепенно они совершенствовались, и позднее стали встречаться как тип детской игрушки окончательно. В отдельные эпохи они представляют сосуды взрослых в миниатюре. Древнейшие документы на территории Словакии восходят к раннему каменному веку — неолиту, к ленделевской культуре (2600—2200 гг. до н. э.), а более многочисленные — к позднему периоду бронзового века и мадяровской культуре (1600—1400 гг. до н. э.).¹⁵

Первоначальная простая шкала древних игрушек пополнилась новыми типами в бронзовом веке (18—10 вв. до н. э.). Однако все еще преобладали изделия из глины. Во втором и в начале первого тысячелетия до н. э. впервые начали изготавливать глиняные погремушки. Больше всего их изготавливали в раннем бронзовом веке и на рубеже бронзового и железного веков. Они представляли собой один из многочисленных обрядовых похоронных предметов и первоначально имели ритуальное значение, ими пользовались во время культовых обрядов. Их изготавливали из обожженной глины в овальных, шарообразных, эллипсоидных, яйцевидных, бочкообразных и грушевидных формах, а иногда и в зооморфных формах (головы зверей, собаки, лисы, фигурок птиц). Погремушки были с ручками и без них. Они были полыми и в них клали шарики или же закругленные камешки, которые при встряхивании позвякивали. На нижней части овальной формы



Глиняная дудочка. Гончарное изделие из средней Словакии. Вторая половина XIX века.

Глиняная погремушка. Гончарное изделие из средней Словакии. Вторая половина XVII века.



погремушки было, как правило, отверстие, чтобы грохочущий звук был лучше слышен. Поверхность погремушек была гладкой, твердой, полированной и часто с ботатыми укреплениями, вырезанными в полумягкой глине, иногда с белой инкрустацией еще до обжига. Наиболее многочисленные находки первобытных глиняных погремушек на территории Словакии сохранились от мадяровской культуры древнейшего периода бронзового века (1600—1400 гг. до н. э.).¹⁶

Формы многочисленных находок представляют три основных типа: овальный, конический и зооморфный.

Разнообразные формы первобытных глиняных погремушек появляются в народном творчестве в последующих столетиях во многих родственных вариантах игрушек. Явная родственность форм встречается позже и в формах некоторых народных игрушек этого вида, изготовленных из дерева.

В раннем бронзовом веке внимание в области воспитания постепенно переносится и на другой пол, т. е. на мальчиков. Новые материалы, развернутое производство бронзовых предметов содействовали производству новых видов игрушек. Появляются игрушки, предназначенные прежде всего для мальчиков. Постепенно возникают первые военные игрушки и игры, которые должны были помогать воспитывать из мальчиков надежных защитников — бойцов. В детских игрушках народа пилинской культуры встречаются в качестве пожертвований миниатюрные изделия бронзовых предметов: топоры, диадемы, мечи и браслеты, изготовленные в виде копии предметов взрослых. В связи с этим нельзя исключить даже наличие аппликации на фигурках из дерева или других органических материалов. Это были исключительно мужские фигурки, представлявшие фигуры солдатиков и командиров с главной частью вооружения, т. е. с мечом и топором. „Солдатики“, первые игрушки этого типа, были предназначены для мальчиков, будущих бойцов. Этот тип игрушки в последующих столетиях стал любимой игрушкой мальчиков и сохранился вплоть до наших дней. Это свидетельствует о том, что уже в древние века произошла специализация игрушек для девочек и мальчиков, а в связи с этим возникли и разные игры для девочек и мальчиков. Это общее деление, исходящее из основных интересов детей в зависимости от пола, окончательно стабилизировалось в те-

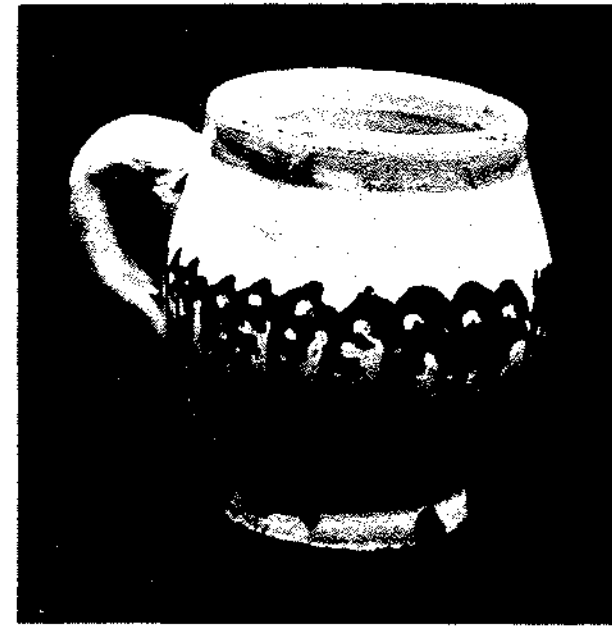


Глиняная чашечка. Гончарное изделие из Модры. Около 1900 г.

чение последующих веков и существует и в настоящее время.

Производство приведенных типов игрушек и его традиция продолжается и в заключительный период первобытных веков, т. е. в раннем железном веке.

Глиняная копилка. Гончарное изделие из Часты. Около 1850 г.



Глиняная кружка. Гончарное изделие из западной Словакии. Начало XX века.



Терракотовый кувшин со свистком. Гончарное изделие из Средней Словакии. Начало XX века.

Из находок на территории Словакии важный документ представляет игрушка, которая напоминает нам известные русские матрешки. Она была найдена в гальштатском поселке возле г. Середь.¹⁷ Здесь были найдены также простые колесики, которые

можно считать остатками детской игрушки, скорее всего для мальчиков. По-видимому, они составляли часть деревянной тележки.

От древних веков и позже с начала нашей эры сохранились некоторые игрушки из кости и рога.¹⁸

Глиняные копилки. Гончарные изделия из Пуканца. Середина XX века.





Миниатюрные тарелочки и мисочка. Майоликовые изделия из западнорусских мастерских. Конец XIX века.

Миниатюрная мисочка с ушами. Майоликовое изделие из западнорусской фаянсовой мастерской. Конец XIX века.



Это были разные принадлежности для игр и развлечений, а также некоторые звуковые инструменты.

Из наличия первобытных детских игрушек вытекают для нас некоторые замечательные факты. Подготовка детей к жизни посредством игры, о которой свидетельствуют первые простые игрушки наших наиболее древних предков, представляет применение до сих пор очевидных закономерностей развития, которые находятся в полном соответствии с требованиями современной педагогики.

В изучении первобытных игрушек в мире и на территории Словакии археологами еще не было сказано последнего слова. Некоторые мелкие предметы культа своей формой и технологическим сходством напоминают нам формы, которые позже встречаются среди народных игрушек. Многие явления, которые первоначально относились к культуре и обычаям, становятся со временем игрой и развлечением. Хотя на основании этих фактов невозможно утверждать, что упомянутые древние формы были игрушками, все же формальная родственность игрушки с культовым древним артефактом очень интересна и важна с культурно-исторической точки зрения.¹⁹

Древнейшие игрушки, изготовленные взрослыми для детей и отвечающие нашим современным представлениям, возникали в период античной культуры.²⁰ Они были очень разнообразны по сюжету и форме и в значительной мере содействовали применению и распространению игрушек в европейских странах, став прообразом многих современных игрушек. Из цивилизованных центров средиземноморских областей они стали распространяться в более северные европейские страны, оказывая в течение целых столетий влияние на местное развитие. Из народных игрушек, встречающихся в Словакии, их формы напоминают нам, например, деревянные фигурки на колесиках и тележки, глиняные лошадки и свистки в форме птиц, изготавливаемые в гончарных и фаянсовых мастерских.

На территории средней Европы в период раннего средневековья развитие детской игрушки исходило, с одной стороны, из местных древних примитивных заветов представлений, и, с другой стороны, из импортированных, более сложных игрушек из южных цивилизованных центров. Находки костяных кубиков с VIII века, а также косточки овец, приспособленных для игры, свиде-

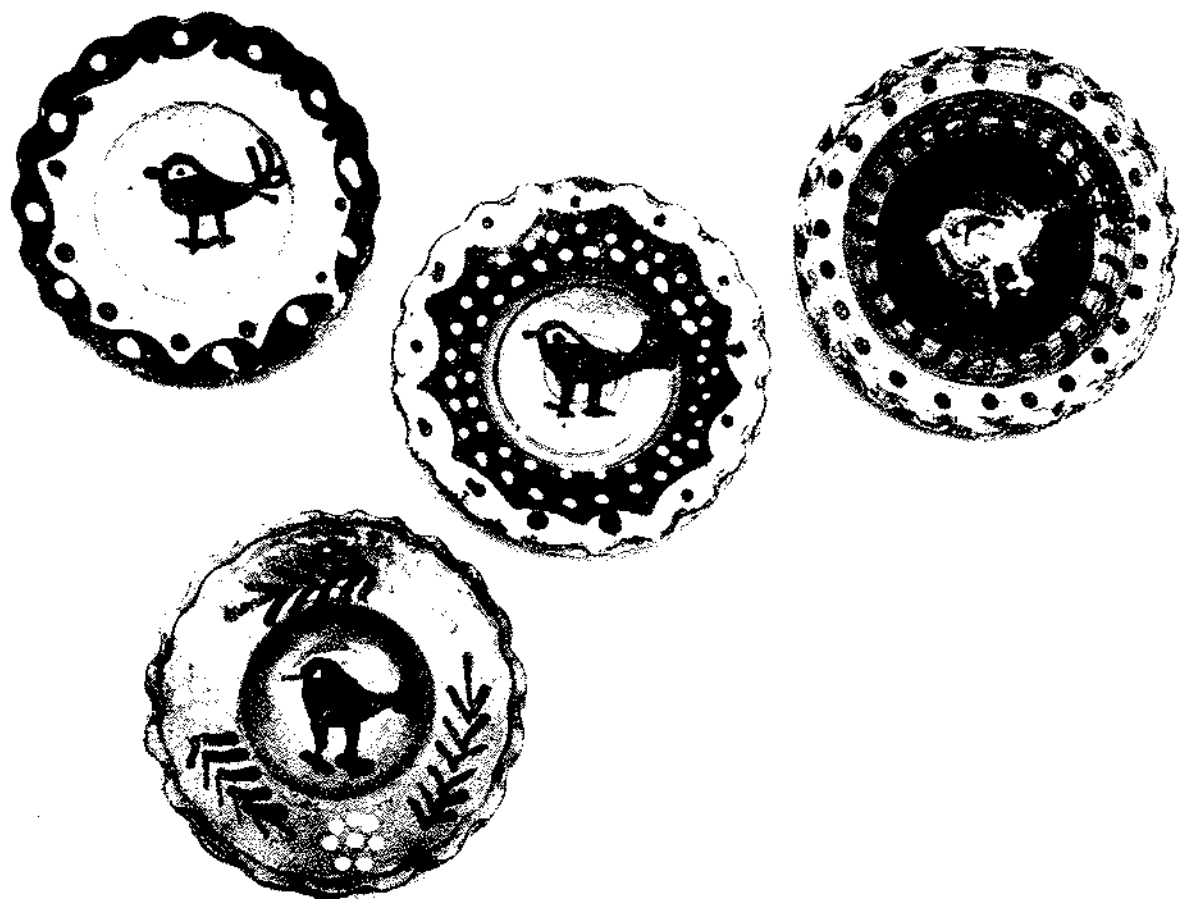
тельствуют о том, что на территории Словакии в этот период была известна игра в кости. Из находок этого периода сохранилось также несколько бубенцов и колокольчиков, по-видимому, импортированных. К XI веку, к славянскому периоду, восходит литой бронзовый колокольчик с железным языком.²¹

Из отечественной продукции периода средневековья сохранилось больше всего игрушек из обожженной глины, главным образом со времени позднего средневековья (XIV—XV вв.).²² Керамические игрушки, встречающиеся в европейской среде, представляли чаще всего целиком моделированные куклы со строгим выражением, фигурки лошадей и рыцарей на лошадях, фигурки собачек, погремушки в форме птичек, трубочки и разные миниатюрные сосуды, особенно чашки и кружки.²³ Керамические игрушки отечественного происхождения вылепливали большей частью руками, обжигали, и часто не обливали. Появляются также глиняные игрушки, изготавливавшиеся с помощью формы, которые, по всей вероятности, импортировались. Маленькие миниатюрные сосуды, которые использовались в качестве детской игрушки, изготавливались на гончарном круге. Остатки деревянных игрушек этого периода сохранились на территории Словакии только в единичных случаях.²⁴

Дальнейшее распространение детских игрушек в средние века было связано с учреждением монастырских мастерских, с развитием ремесел, с возникновением городов и с общим развитием экономической и общественной жизни. В экономически богатых городах с развитой культурой производство игрушек становится постепенно самостоятельной отраслью, приносящей высокие

Миниатюрная формочка для печения. Гончарное изделие из Модры. Начало XX века.





Миниатюрные тарелочки. Гончарные изделия из Шиветиц. Середина XX века.

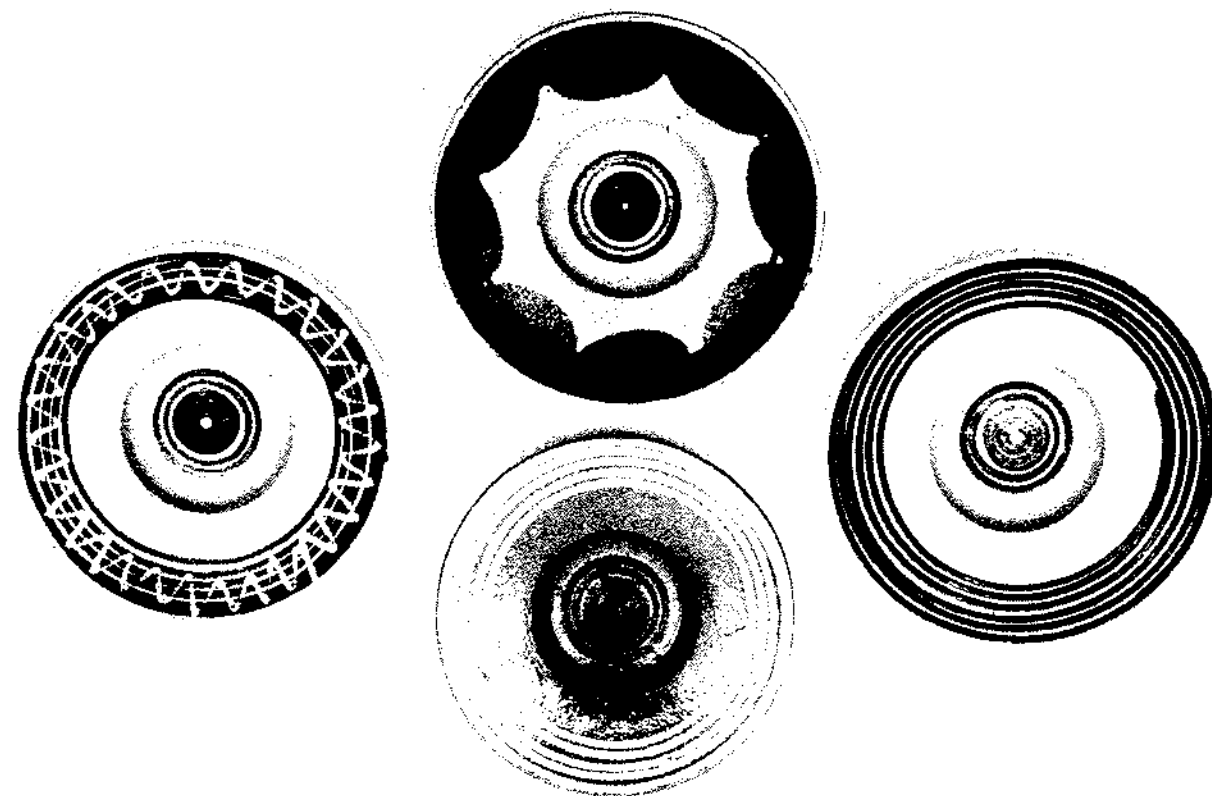
доходы. Развивающаяся и дифференцирующаяся жизнь общества, его социальное расслоение на феодалов и барщинников, а позже — мешан, все больше проявлялись и в мотивации и внешнем оформлении игрушек. Производство игрушек достигает самой высокой степени развития, очевидно, в конце XVI века.

Простота и незамысловатость в понятии форм некоторых игрушек свидетельствуют о том, что игрушки полюбили дети широких общественных

слоев, которые стали их изготавливать все в большем количестве. Игрушки, сохранившиеся в большом количестве, начиная с XVII века, дают ясное представление о классовой структуре общества того времени. Различие требований к игрушкам в зависимости от имущественного ценза и общественного положения, наблюдаемое еще в раннем средневековье, усиливалось в течение последующих веков соразмерно социальному расслоению населения.



Глиняные птички, вылепленные от руки. Фаянсовые изделия из Кошолны. Середина XIX века.



Миниатюрные тарелочки. Гончарные изделия из Бардейова. Середина XX века.

Народные игрушки, которые возникли вследствие классовой дифференциации общества, распространяются в наших условиях без воздействия заграничных новинок, оставаясь и в дальнейшем развитии постоянно народными, независимыми и самостоятельными. Они стали составной частью материальной культуры народа и представляют в убедительной форме все признаки его художественного чувства. Их изготавливали при помощи простых технических средств из самых доступных местных

материалов, в первую очередь из глины и дерева. Их главные типы, которыми они представлены в коллекциях наших музеев, не очень разнообразны. Они представляют сюжеты из повседневной жизни народа. Из глины изготовлены прежде всего мелкие миниатюрные сосуды и всевозможные фигурки, из дерева — разные типы лошадок, тележек, мелких сельскохозяйственных орудий, миниатюрная мебель, фигурки солдат, пастухов, куколки, свистки и трубки, трешотки и другие



Глиняные фигурки, вылепленные вручную. Фаянсовые изделия из Кошолны. Середина XIX века.



Собачка со щенком в зубах. Майоликовое изделие из Дехтиц. Около 1900 г.



Собачка со щенком в зубах. Майоликовое изделие из Дехтиц. Около 1900 г.



Собачка. Гончарное изделие из Пуканца. Середина XX века.

игрушки с первоначальной обрядовой функцией.

Можно с уверенностью утверждать, что в наших краях, начиная примерно с XVII века, в производстве и практическом использовании игрушек ведущее место занимала народная игрушка, производимая на селе народными кустарями и ремесленниками. Значительная часть типов игрушек изготавливалась в народной среде для собственных нужд (детей в семье). По документам больше всего сохранилось глиняных игрушек, в частности гончарных, менее — фаянсовых.

От эпохи позднего средневековья и начала нового времени из гончарных игрушек сохранились кухонная миниатюрная посуда, фигурки лошадок и дру-



Собачки. Гончарные изделия из Пуканца. Середина XX века.

гих домашних животных, а также погремушки в виде птичек. На территории Словакии древнейшие фаянсовые игрушки периода габанов были найдены главным образом благодаря раскопкам Г. Ландсфельда. Габаны, единственные на нашей территории в XVI—XVII вв., были знакомы с особенностями использования глазури — „шмельцов“. Габанские мастера в XVI и XVII вв. делали три главных вида игрушек: игрушки, изготавливаемые на гончарном круге, особенно мелкие миниатюрные сосуды; игрушки, формируемые в глиняных формах — посудинки и вылепленные зверьки и человеческие фигуры. Производство глиняных фигурных игрушек в XVIII—XIX вв. развернулось также в связи с существованием майоликовой фабрики в Голчиче (основанной в 1743—1744 гг., закрытой в 1827 г.), давшей толчок к распространению лепки из глины.²⁵

Производство деревянных игрушек в нашей стране развернулось в более крупных масштабах еще в XVII веке, особенно в чешских краях, где оно со временем заняло ведущее место. На территории Словакии развитие производства деревянных народных игрушек несколько запоздало. Хотя в народной среде в Словакии деревянные игрушки изготавливались кустарным способом для собственных нужд уже давно, более массовое производство для рынка возникло лишь в конце XIX века, а крупные центры производства возникли, собственно говоря, лишь в двадцатые годы нашего века.

Во второй половине XVIII века подобно тому, как в остальных европейских странах, в бывшей Австро-Венгрии начало появляться стремление к экономической самостоятельности и независимости государства посредством индустриализации. Этому стремлению должно было содействовать прежде всего использование местной рабочей силы и местного сырья. На территории Словакии, которая в то время под названием Верхняя Венгрия входила в состав государства, это были исключительно народные кустари и народные ремесленники, с другой же стороны, здесь было достаточно местного сырья, в частности глины, дерева и текстиля. В концепциях построения собственной промышленности поддержку и привилегии получила художественная промышленность. Можно сказать, что эти государственные тенденции оказывали первоначально благоприятное влияние прежде всего на развитие народного промысла, главным образом

в народно-художественной обработке дерева и местного текстильного сырья.²⁶ Во второй половине XIX века эти стремления проявились в учреждении мастерских и школ художественной резьбы. Так возникла школа художественной резьбы в Пьярге (1887), где изготавливались прежде всего деревянные игрушки в форме зверей.²⁷ В семидесятых годах XIX века в Венгрии возрос интерес к учреждению ремесленных и специальных художественных школ, в которых воспитание учеников ориентировалось также на производство игрушек. В этом имели заслуги разные комитатские общества, которые возникали в то время. Так, например, Шаршское общество по кустарному промыслу основало школы производства игрушек в Бар-



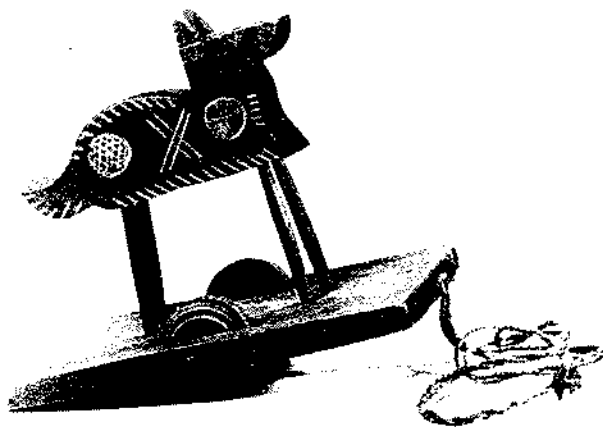
Олененок. Майоликовое изделие из Модры. Начало XX века.

дейове. В начале текущего века о развитии кустарного промысла стали заботиться комитатские и земские общества. Некоторые из них уделяли внимание развертыванию и подъему производства народной игрушки, особенно из дерева (Общество по народному промыслу, акционерное общество в Братиславе, 1920, Государственная школа кустарного промысла, Государственный институт по подъему ремесел и Общество „Словацкий труд“ в г. Турчански Светы Мартин). Общества заботились об учреждении мастерских и организации специальных курсов (Стара Тура, Кремница, Киятице и проч.). Большое внимание уделяли



Поросенок-копилка и миниатюры высокой посуды. Гончарные изделия из Пуканца. Середина XX века.

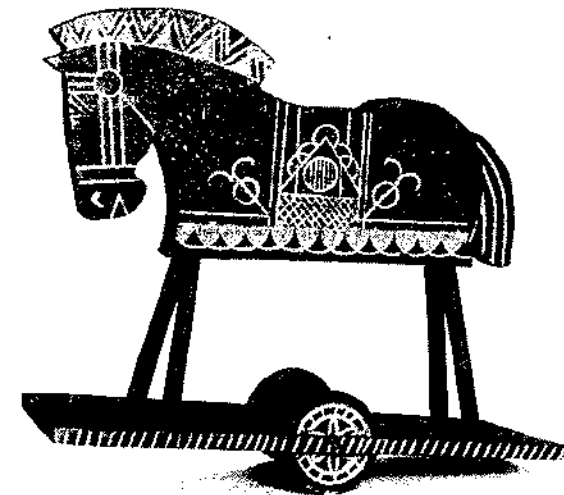
Собачка. Деревянная буковая игрушка из Киятиц. Первая половина XX века.



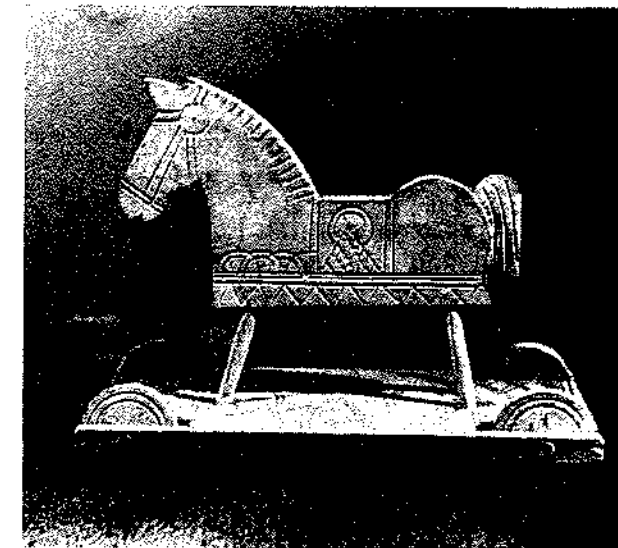
также регистрации кустарей, занимавшихся изготовлением народных деревянных игрушек, которые своим кустарным промыслом занимались ради заработка, для рынка, или которые эту работу считали своим побочным занятием (Доманижа, район Поважска Бистрица; Стара Тура, район Нове Место над Вагом; Раковце, район Михаловце; Луковиште, район Римауска Собота; Терхова, район Жилина; Гетин, район Стара Дяля).²⁸ Народная игрушка в традиционных центрах кустарного промысла постепенно подвергалась напору со стороны фабричного производства игрушек, которое уже начинало отличаться значительным видовым разнообразием.

На кустарных и ремесленных народных игрушках, встречающихся в Словакии, можно в основном лучше всего осветить их кустарно-семейный или ремесленнический характер за последние столетия, технологию производства, функцию и художественную ценность с учетом их региональных и локальных особенностей, дающих общую картину нашей нации и нашей народной культуры как составной части национальной культуры.

Коровка. Деревянная буковая игрушка из Киятиц. Первая половина XX века.



Лошадка на колесиках. Деревянная буковая игрушка из Киятиц. Первая половина XX века.



Лошадка на колесиках. Деревянная буковая игрушка из Киятиц. Середина XX века.

Народные кустари, занимавшиеся изготовлением игрушек, использовали исключительно местные материалы, в частности дерево, глину и текстильное сырье. Для нужд собственной семьи изготавливались в прошлом народные игрушки по всей территории Словакии. Их готовили простыми, традиционными способами и орудиями, вручную, кустарным способом, чаще всего из тех материалов и таких видов, которые были знакомы по опыту, приобретенному в кустарном производстве бытовых предметов, орудий и инструментов. Игрушки, изготовленные в семье взрослыми для детей, носят уникальный характер и представляют талант их создателей, их творческий подход к решению задач повседневной жизни и труда.

В народной среде игрушки изготавливали также сами дети, стремясь посредством игры подражать взрослым.

Особую группу народных игрушек в Словакии представляют артефакты, отличающиеся более сложной обработкой, в которых проявлялись ловкость и творческие усилия наших народных умельцев в области традиционного народного художественного производства. Народные умельцы, наряду с основными изделиями, которые были постоянным занятием, приносившими им средства пропитания, изготавливали эти артефакты от случая к случаю в качестве побочных продуктов. Игрушки этой группы встречаются чаще всего в народном гончарстве и фаянсовом промысле, но также

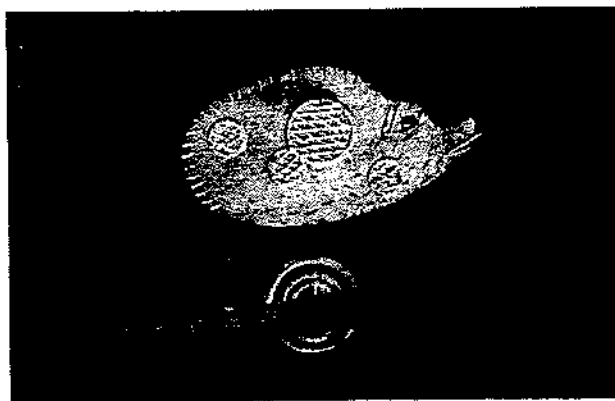
в столярном ремесле, бондарстве, токарном деле, корзинном производстве, скорняжном деле и проч. Там, где были благоприятные условия, особенно для производства игрушек из дерева, развернулось ремесленное производство в такой мере, что оно стало систематическим или же сезонным занятием местных жителей. Игрушки из таких центров попадали и в более отдаленные окрестности посредством ярмарок, базаров или же паломнических мероприятий, куда их приносили сами мастеровые или перекупщики и офени.

Народное производство игрушек в Словакии не создало ни в XIX, ни в XX вв. многочисленных и крупных центров, которые бы и в период своего полного расцвета составляли решающую часть общего художественного производства. Существовавшие центры по своему объему не достигали даже части производства такой большой продукции, с какой мы в прошлом встречались, например, в Чехии и Моравии. Словацкая народная игрушка, хотя и в более скромном объеме производства, а может быть именно благодаря этому, очень ярко представляет все атрибуты традиционного народного художественного выражения. Ее значение становится больше еще и потому, что она вырастает из отечественных корней, в ее видах и группах, а также в технологии и реализации художественных принципов применяются подлинно, типично региональные особенности.

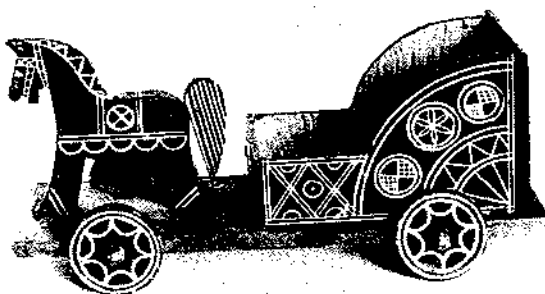


Поросята-копилки и петушок. Гончарные изделия из Пуканца. Середина XX века.

Кабан. Деревянная буквая игрушка из Киятиц. Первая половина XX века.



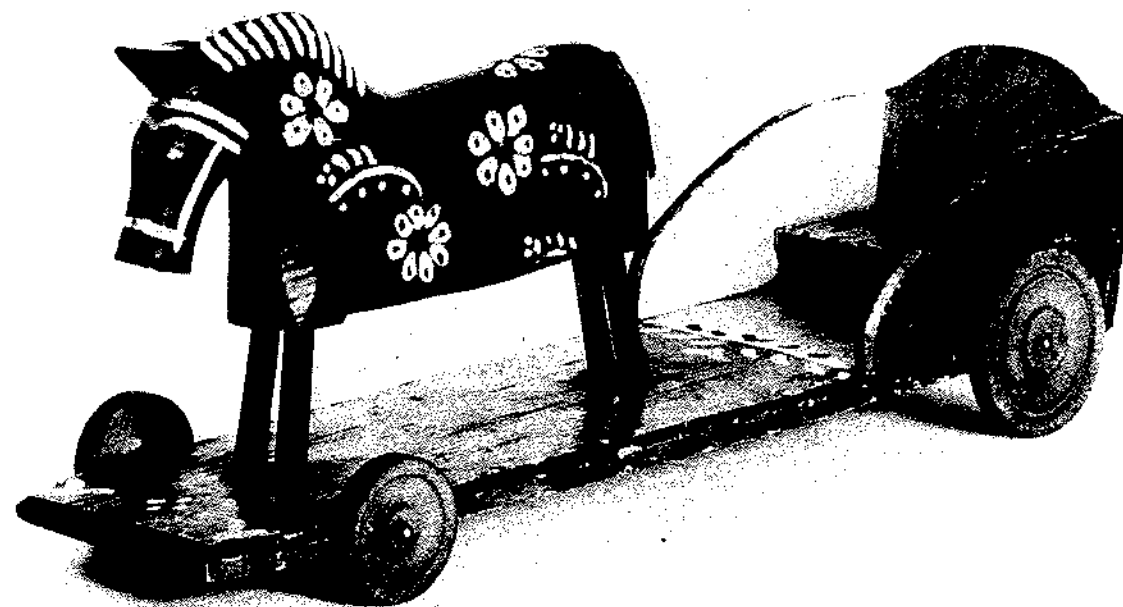
Лошадка с санями. Деревянная расписная игрушка из Киятиц. Вторая четверть XX века.



Гончарное и фаянсовое производство детских игрушек можно за последние сто лет проследить в двух основных группах: в традиционных мелких миниатюрных сосудах, которые представляли в миниатюре ассортимент бытовых предметов, которыми пользовались взрослые, и в мелкой фигурной пластике, изображающей прежде всего домашних животных, а также и человеческие фигуры.²⁹

В развитии народного художественного промысла в Словакии за последние десятилетия ведущее место занимают гончарные центры в д. Поздишовце и Пуканце, где на артельных началах работают десятки гончаров. Самостоятельно, в собственных мастерских работают гончары и в гг. Шиветице, Држковце, Прешов, Бардейов, Снина и Любьетова. В последних десятилетиях работали также некоторые гончары в Ораве, Липтове, в области средней Словакии.

В своеобразной восточнословацкой деревне — Поздишовце, где процветало самобытное гончарство уже свыше пятисот лет, изготовляли в качестве глиняных игрушек прежде всего миниатюру низкой и высокой кухонной посуды. Детская посуда всевозможных форм была украшена со вкусом и художественным чувством характеристическим геометрическим, фигурным и растительным орнаментом свежих пестрых ангобов, преимуще-

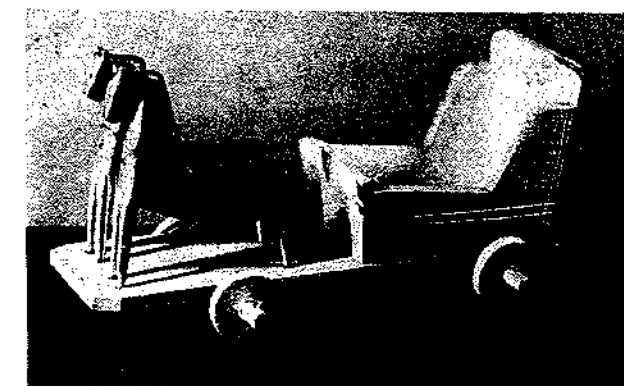


Лошадка с тележкой. Деревянная расписная игрушка из Кунешова. Вторая четверть XX века.

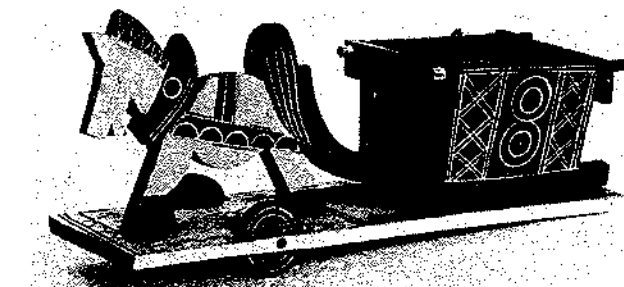
ственно на темном марганцевом грунте. В прошлом веке здесь в большом количестве вручную вылепливали преимущественно фигурки лошадок, оленят, кур и петушков. Пластическое понимание этих фигурок чисто керамическое, с выразительным характером специфики гончарной лепки представляет в словацкой гончарной продукции своеобразную группу. Эту традицию продолжают в настоящее время многие поздишовские гончары (последний цеховой староста М. Полашко-Гарбар — умер в 1956 г., М. Парикрупа-Шипар, Я. Крал, Й. Поприк и др.).³⁰

Одно из самых сохранившихся народных гончарств не только в рамках Чехословакии, но и в более широких европейских масштабах, представляет еще и в настоящее время мастерская в д. Пуканце. В прошлом, но и в настоящее время оно в значительной мере причастно к производству народных керамических игрушек, занимая в этом деле ведущее место и представляя достойный полюс западнословацкой фаянсовой продукции. Из глиняных игрушек здесь широко представлено производство расписной миниатюрной посуды, предназначенной для детей (Й. Моравчик, Й. Кеньвеш). Типичны пуканецкие „мумакы“ — копилки для металлических денег в виде расписного поросенка или зайчика. Они представляют местную традицию фигурных

Лошадки с тележкой. Деревянная игрушка из северо-западной Словакии. Первая половина XX века.



Лошадка с санями. Деревянная расписная игрушка из Киятиц. Вторая четверть XX века.

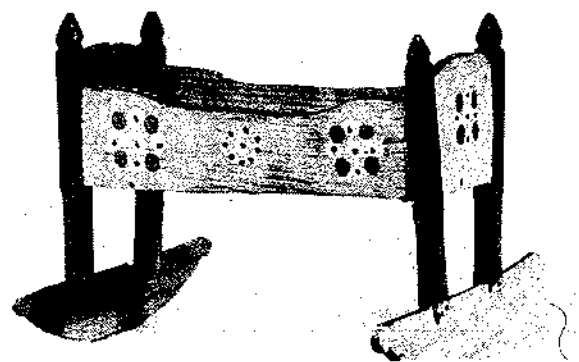




Лошадка, петушок и курочка. Деревянные расписные игрушки из средней и северной Словакии. Вторая четверть XX века.

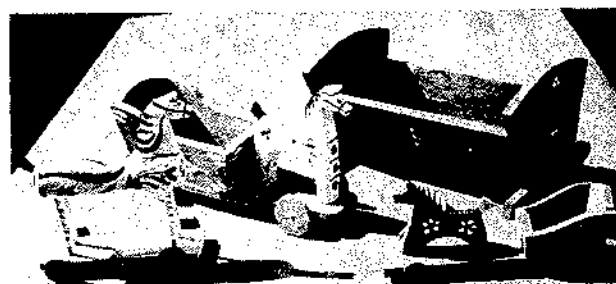


Деревянный волк. Вельке Борове. Вторая четверть XX века



Деревянная колыбель. Кунешов. Первая четверть XX века.

Лошадка, лошадки с тележкой и колыбель. Деревянные расписные игрушки из Спишской Белы. Первая половина XX века.



работ, комбинированных из частей, изготовленных на гончарном круге, и из частей, вылепленных от руки. В конце прошлого века здесь регулярно вылепливались лошадки с всадником и самостоятельные лошадки и фигурки птичек со свистком, особенно в мастерской Франков.³¹ Среди более новых игрушек, вылепленных вручную, встречаются фигурки зверей, особенно типичных собачек (В. Франк) и фигурки людей (Й. Кеньвеш).³² Своим способом к производству керамических игрушек были причастны и гончары из близкого села Бреги.

В области северо-западной Словакии, где гончарное производство встречается еще в первых десятилетиях нашего века, ассортимент производства керамических игрушек ограничивался мелкими миниатюрными сосудами, как например, в Трстеной, Варине и Гибе в Верхнем Липтове. В средней Словакии производство глиняных игрушек сохранялось в Зволене, Гайниках, Влканове, Банской Бистрице (П. Бучан), Словенской Лупче (Е. Оравский) и Любиетовой. Один из наиболее типичных региональных вариантов представляло производство глиняной игрушки — мелкой посуды — в области Верхнего Понитрья, в Приевидзе. В южной Словакии еще после первой мировой войны изготавливали мелкие миниатюрные посудины для детей в Крупине, Новограде, Лученце, а особенно в Галиче (Стара Галич), где в древние времена вылепливали также фигурки птичек, отдельных и на подставках, а также со свистульками.

До наших дней сохранилось производство традиционной детской посуды в гемерской области в д. Шиветице (О. Янко-Буриак, А. Мацко, Й. Ковач) и в д. Држковце (Й. Дуса). Маленькие миниатюрные тарелочки и мисочки здесь украшают характеристическим нежным штриховым декором из цветных глинок, нанесенным в виде круговых полос. Маленькие тарелочки и мисочки, украшенные растительным орнаментом, из цветных глинок, изготавливались также в гончарных мастерских района Римавска Собеда, особенно в Тисовце.

В восточной Словакии, кроме гончарной артели в д. Поздишовце, в настоящее время изготавливали керамическую игрушку в Прешове (Й. Коложи), Бардейове (Й. Франкович) и в самом восточном центре в Снине (Й. Галамка).³³

В области западной Словакии наиболее выразительных успехов в производстве народной керамики достигли в прошлом фаянсовые мастерские.

Фаянсовое ремесло, хотя и имело много общего с традиционным народным гончарством, в течение столетий создало оригинальную и своеобразную продукцию, которая внесла глубокие изменения в культуру нашего народа и которая представляет значительную составную часть нашего народного изобразительного искусства. Многие фаянсовые мастерские перестали существовать еще в прошлом веке, некоторые сохранились еще до начала нашего века, но в настоящее время работают только в Ступаве и Модре. Много прекрасных изделий этого народного промысла хранится в наших музеях и домашних хозяйствах, многие из них попали и за границу.

К числу самых старых центров фаянсового промысла в западной Словакии относятся Дехтице.³⁴ Наряду с традиционными дутыми формами высокой и низкой посуды для взрослых, здесь изготавливали также мелкую миниатюрную посуду, среди которой преобладали пестрые, расписанные кистью тарелочки и мисочки. Особого внимания заслуживают мелкие фигурные игрушки на тему животных. Типичной игрушкой этой группы была собачка „сучка“ со шенком в зубах и фигурки, изображающие утят. В этих игрушках сказывалось огромное чувство моделировки и пластического выражения дехтицких мастеров, а также их огромный вкус в декоративном оформлении фигур. Дехтицкие игрушки этого типа представляют один из чистейших типов словацкой народной керамической игрушки чисто локального характера. Кроме них, здесь вылепливали также фигурки, изображающие людей (М. Конечны, В. Одлер).

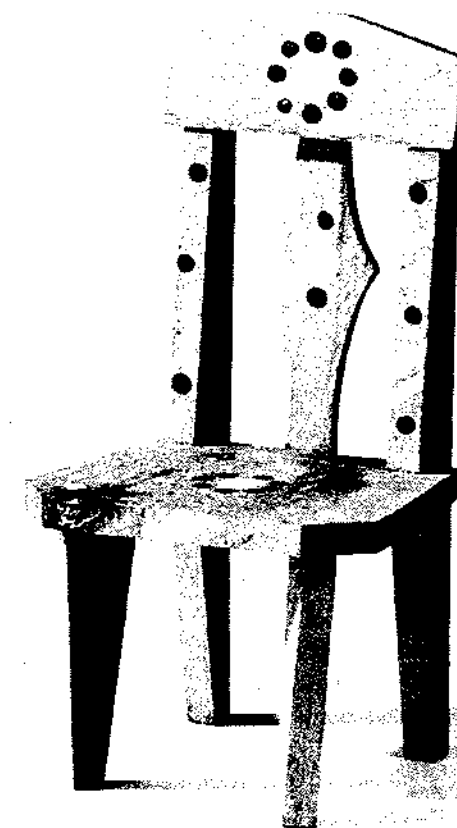
Наряду с Дехтицами крупнейшие фаянсовые мастерские были в Кошолне.³⁵ Из детских игрушек здесь в большом количестве изготавливались обточенные и украшенные кистью миниатюры утвари, прежде всего кувшинчиков с ухом и с широким отверстием в верхней части горла, тарелочек и мелких и глубоких мисок с ушами и без них. В период первой половины XIX века здесь в большом количестве изготавливались разные варианты фигурных игрушек, в частности маленькие птички и собачки.

Такой ассортимент керамических игрушек для детей встречался в продукции почти каждой фаянсовой мастерской. Сохранилась продукция мастерских в Болеразе (Китты), Вельких Леварах, Малацках (Вашеки и Шульцы), Собишште, Частой



Деревянная лошадка из средней Словакии. Первая половина XX века.

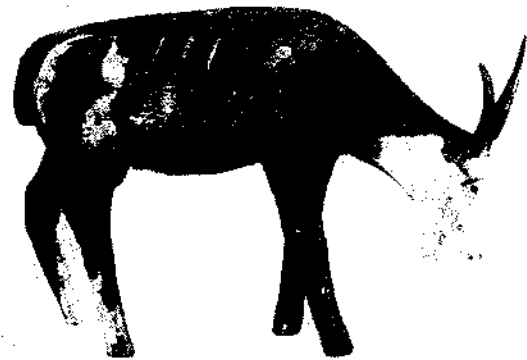
Миниатюрный деревянный стульчик. Спишска Бела. Середина XX века.





Деревянная расписная кукла из Оравы. Первая половина XX века.

Деревянная козочка. Вельке Борове. Вторая четверть XX века.



(Смутичи) и других мастерских, которые перестали существовать в конце XIX века.

Промысел мелких фигурных работ, применяемых в качестве украшения, а также в качестве детских игрушек, развивался наряду с производством фаянсовой дутой посуды также в Ступаве.³⁶ Фаянсовую традицию здесь сохраняет семейство Костки. Фигурные работы мастера Фердиша Костки, народного художника, среди которых часто встречались и мелкие фигурки, предназначенные для детей в качестве игрушек, в течение последних десятилетий попадали и за границу. Мастерская работает и в настоящее время (потомки Ф. Костки: Магда и Арношт).

Более молодую традицию имеет фаянсовый промысел в старом гончарном центре в Модре.³⁷ В мастерских изготавливали и обычный ассортимент керамических игрушек прежде всего ученики и подмастерья. Здесь вырос и известный народный керамик, коллекционер и публицист Г. Ландсфельд, который в настоящее время живет в Стражнице в Моравии. В 30-х и 40-х гг. XIX в. в модранских керамических мастерских изготавливали продукцию, которую можно подразделить на три группы: словацкий народный фаянс, фаянс в стиле „Голиц“ и современная майолика утилитарного назначения и декоративного характера. В этой продукции представлены и керамические игрушки, в частности миниатюры некоторых форм дутой посуды, а также некоторые мелкие пластики зверей и человеческих фигур (Одлеры, Й. Мичко, Й. Фиала, Й. Лудвик, Г. Ландсфельд, М. Правда, И. Бизмайер, Й. Коня, М. Шкарчак и др.). За последние десятилетия фаянсовое производство было освоено в старом среднесловацком гончарном центре Любнетовой (Й. Майнгольд, А. Филло). Из керамических игрушек этой мастерской интересны особенно кувшинчики, кружки, фляги, украшенные рисунком кистью с яркими цветовыми эффектами и контрастами.

Производство народных игрушек в прошлом было в Словакии, несомненно, обусловлено преобладающей гористой местностью с множеством самых разнообразных видов дерева. Деревянные игрушки, как типичные народные изделия, органически дополняют ассортимент народных изделий из дерева и позволяют нам составить себе более полное представление о творческой деятельности нашего народа. В создании сюжетов и художественном оформлении народных игрушек принимали участие целые поколения народных произво-

дителей. Некоторые главные типы деревянной игрушки, например лошадки, тележки, мебель, солдатики, куклы, птички, свистки, трубки и т. п. сохранялись целыми столетиями, независимо от того, возникали ли они как ручные уникалы для собственных нужд семьи, или же производились кустарным способом для рынка. Однако менялась их художественная форма, вырвавшаяся из локальных традиций и из технологии производства и по мере постепенного распространения игрушки приобретающая региональный характер, отражавший особенности быта в той или иной народной среде. По мере постепенного развития ремесел возникало и ремесленное производство игрушки в более крупных центрах кустарного производства. Здесь изготавливалась игрушка ремесленным способом в качестве главного продукта. В некоторых центрах на нашей территории производство игрушки перешло в кустарный народный промысел.

Народная деревянная игрушка полностью использует свойства древесины и ее традиционные приемы обработки. В ее развитии можно заметить несколько основных групп: игрушки из дикорастущих деревьев и вырезаемые из чурбана, игрушки, составленные из нескольких частей, так называемые тектонические, и игрушки, обработанные на токарном станке. В народном производстве деревянных игрушек уделяли соответствующее внимание и оформлению их поверхности, которое реализовали, как правило, в соответствии со свойствами используемой древесины, декоративных материалов и приемов. Из традиционных народных приемов оформления и украшения игрушек у нас применяли выжигание узоров на токарном станке, подходящее раскрашивание частей поверхности в комбинации с натуральной окраской поверхности древесины, выцарапывание и гравирование узоров на закопченном или цветном мореном основании, выжигание узоров металлическими формочками, создание цветных узоров при помощи деревянных давилышков на натурально окрашенной поверхности и некоторые другие. Для цветного оформления игрушек применялись сначала натуральные краски местного происхождения, позже также искусственные, покупные.

Деревянная игрушка изготавливалась в народной среде почти по всей территории Словакии, чаще всего кустарным способом, индивидуально и от случая к случаю для собственных нужд семьи. Многие мастерские, в которых в прошлом изго-



Деревянная расписная кукла из Оравы. Первая половина XX века.

товлялись и деревянные игрушки, возникали наряду с кустарным промыслом деревянных сельскохозяйственных орудий. Повышенный спрос на игрушки привел постепенно к расширению их производства и сосредоточению в более крупных центрах, в которых народные кустики изготавливали игрушки и для рынка. На рубеже XIX и в начале

XX вв. возникли в Словакии три крупных центра такого промысла: в Старой Туре (район Миява), Кунешове (у Кремницы) и Киятицах (район Римава-Собота). У них была характерная продукция, отличавшаяся друг от друга.³⁸

В Старой Туре производство народной игрушки из дерева исходило из традиционного ассортимента производства деревянной кухонной посуды — в качестве игрушек здесь изготавливались ее миниатюры — и токарных хозяйственных изделий; из игрушек это были, например, клюющие куры, трещотки, молотки и характерные свирели фабричной работы. Кроме того, здесь изготавливали деревянную игрушку для девочек, например, деревянные кровати и колыбели. В настоящее время производство игрушек в Старой Туре и окрестных выселках уже минимально.

В Кунешове промысел деревянной игрушки в местных сельскохозяйственных и шахтерских условиях исходил из традиций среднесловацкой резьбы по дереву. Чаще всего здесь изготавливались кони, тележки, деревянные куклы колышковидного типа, колыбели и миниатюры некоторых видов мебели (Й. Нейшел, Й. Эрнек). Промысел деревянной игрушки в Кунешове уже не существует.

Видное место среди словацких центров по изготовлению народных игрушек занимают Киятице.³⁹ Оно основывалось на характерном производстве типичных буковых шкафов и ларей, которые изготавливались в миниатюрах в качестве детской игрушки. Позже их ассортимент дополчился производством другой детской игрушки из дерева, преимущественно доскообразного типа, как например, колыбели, кровати, тележки, тачки, лошадки на колесиках, а также фигурки других домашних животных. Деревянная игрушка украшалась типичной резьбой и декоративными элементами на коричнево-красном мореном грунте (О. Сабо, Й. Петраш и другие).

Кроме этих более крупных центров производства деревянной игрушки с более значительной продукцией и ассортиментом, существовали в разное время и многие небольшие мастерские. По некоторым сохранившимся документам можно судить, что такие мастерские существовали, например, в северной Словакии на Ораве (Новость), на Спише (Велька, Лацкова у Кежмарка, Юргов), в восточной Словакии (Зборов у Бардейова, Бардейов, Михаловце), в южной Словакии (Хизеровце). За последние десятилетия расширилось производ-



Фигурка чабана из дерева. Томчаны. Первая половина XX века.



Стукалка. Деревянная игрушка из северной Словакии. Середина XX века.

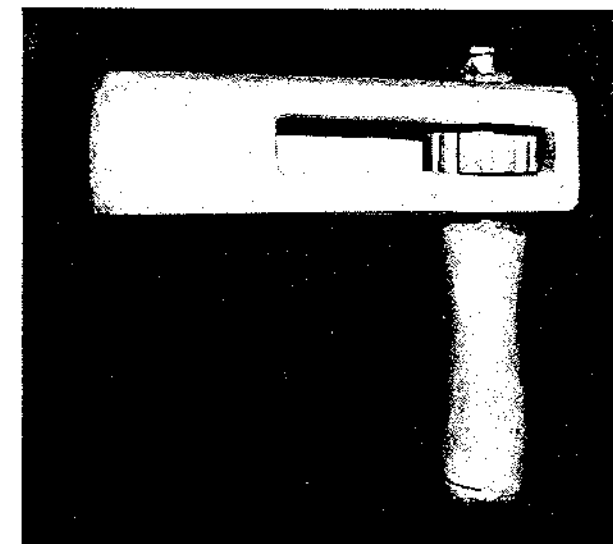
ство деревянной игрушки в артели „Яворина“ в Спишской Беле.

Игрушки, которые из дерева и других натуральных материалов изготавливали дети сами или же с помощью старших членов семьи, представляют большой интерес и свидетельствуют о детской сообразительности и фантазии. Их можно подразделить на относительно самостоятельные группы, на игрушки звуковые и музыкальные,⁴⁰ а именно: разные трещотки, молотки, погремушки, свистки, дудки, стукалки; игрушки для метания и стрельбы, например, луки, рогатки, ружья, винтовки; механическая игрушка, требующая большой ловкости и находчивости, например, „волчки“, прялки, водяные и ветряные движущиеся мельницы и другое оборудование. Пожалуй, наиболее многочисленными являются игрушки, представляющие миниатюрный инструмент, в частности сельскохозяйственный.

Народные игрушки из текстиля представлены в Словакии многочисленными типами кукол,⁴¹ (так называемые „попки“), изготавливаемых разными способами из утильного текстиля, из тряпочек. Они встречались по всей территории Словакии; многие из этих игрушек сохранили местные особенности производства народного текстиля и одежды. В южных областях Словакии куклы изготавливаются также из сухих кукурузных листьев.⁴²

Самостоятельную группу народных игрушек представляют игрушки, изготавливаемые из теста, и медовые пряники.⁴³ К ним можно отнести также фигурки из сыра, которые изготавливали в разных формах в пастбищных областях северной и средней Словакии. Среди словацких народных игрушек имеются также металлические игрушки, например миниатюрные колокольчики, а особенно разные миниатюрные предметы, изготавливаемые из проволоки.⁴⁴

Основная база народной детской игрушки остается без изменений. Менялась ее форма, внешнее оформление, отражавшее характер своей эпохи и жизнь в народной среде. Относительно небольшое число типов словацкой народной игрушки компенсируется выразительной творческой оригинальностью, богатством формы, многообразием вариаций внешнего оформления и внутренних разнообразных замыслов, подчеркивающих многочисленные особенности региональных областей и детских интересов, адекватных их возрастной зрелости и характеру народной среды, в которой



Трещотка. Деревянная игрушка из северной Словакии. Середина XX века.

Фигурка овчара из дерева. Томчаны. Первая половина XX века.





Тряпичные куклы. Восточная Словакия. Вторая четверть XX века.

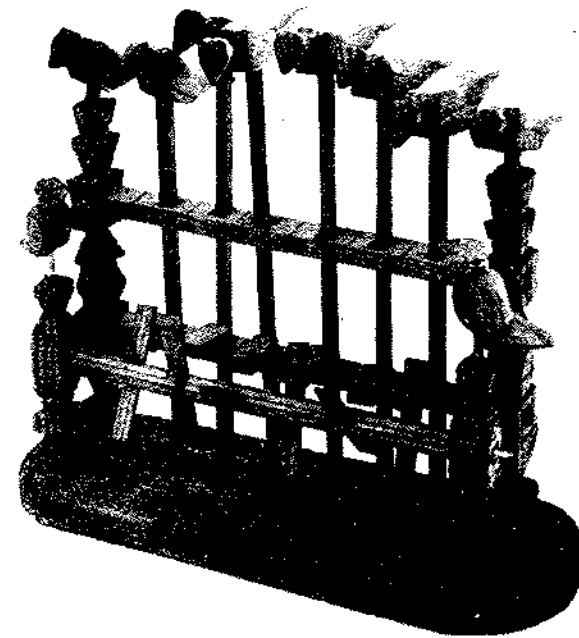
они жили. Очарование народной игрушки, ее внутренняя сила и впечатляемость следовали из самой жизни и труда народа, обратно покоря не только народ, но пользуясь популярностью также среди других слоев дифференцированного общества. Из народной среды она посредством собственных изготовителей и продавцов попадала в города и в более отдаленные окрестности.

Народные игрушки первоначально изготавливались индивидуально и представляли уникальные предметы, возникавшие из потребностей отдельных членов семьи, а по своему характеру и сюжету адекватно выражавшие нужды ребенка. Постепенно определенные формы переходили от одной семьи к другой, из поколения в поколение до тех пор, пока отдельные сюжеты формы не стандартизировались; потом устанавливалась и их художественная концепция, которая была необходима вследствие самой функции игрушки.

Отдельные типы народных игрушек возникали в течение длительного времени путем слияния форм и вследствие их традиционного перехода от поколения к поколению. В этой традиции сохрани-

лись определенные правила в производстве, обычаи, которые стабилизировались в течение нескольких поколений и соблюдались в отношении формы, пропорций, колорита и украшений. Поэтому народные игрушки очень медленно и с трудом приспособлялись к изменениям, исчезновение некоторых из них длилось почти целые века.

Словацкие народные игрушки из области индивидуального творчества кустарей, а также игрушки, возникавшие в рамках детской самостоятельности, полностью самостоятельны и своеобразны. Предметом ремесленного производства игрушек были не оригиналы отдельных лиц, а лишь традицией установленные типы игрушек, характеризующиеся сложной обработкой традиционными народными приемами. В области кустарного и мелкого группового ремесленного производства словацкие народные игрушки в прошлом не подвергались влиянию искусства верхних слоев общества в таких масштабах, как это было у некоторых соседних народов. Участие профессиональных умельцев в создании народных игрушек носило больше



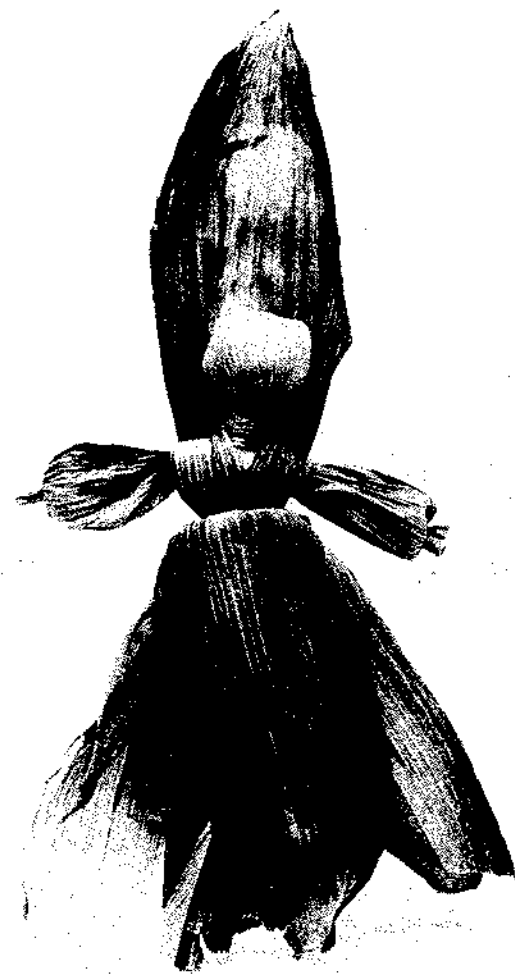
Игра птиц. Деревянная игрушка из средней Словакии. Вторая четверть XX века.

организационный характер и сохранилось в плоскости традиционного народного промысла.

Словацкие народные игрушки удовлетворяют всем атрибутам традиционного народного художественного выражения. Игрушки как артефакты народного искусства представляют культурно-исторические ценности, являясь в конце концов отражением психологических переживаний многих поколений, которые их создавали и которые ими пользовались. Своей художественной формой они представляют концентрат жизни и нужд в прошлом низших слоев населения, крестьянства, пастухов, ремесленников, шахтеров и рабочих, особенно в XVIII и XIX вв. С художественно-исторической точки зрения некоторые народные игрушки, в частности мелкая гончарная пластика, представляют первые документы о существовании и развитии нашего народного искусства. Народные игрушки своей несложностью и простотой, своей формой и чистотой красок представляют в художественном отношении совершенные произведения, полные поэзии и волнения. В их функциональных формах, целесообразности и особенностях

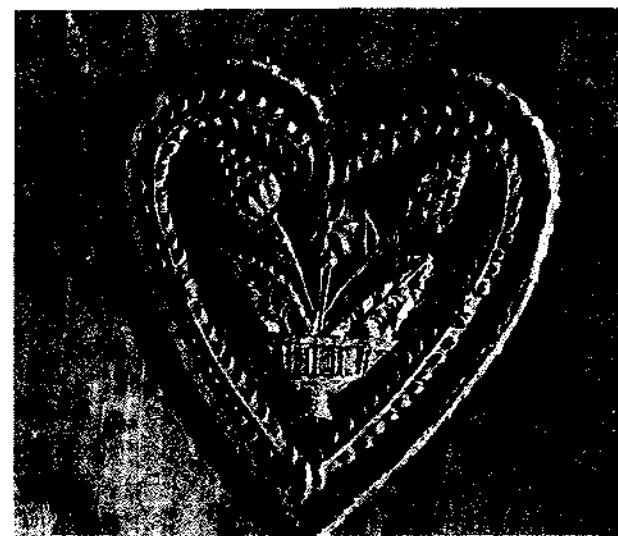


Ребеночек. Пряничная форма из Партизанской Люпчи. Первая четверть XX века.



Кукла из сухого кукурузного листа. Южная Словакия. Середина XX века.

Маленькое сердечко. Пряничная форма из Партизанской Люпчи. Первая четверть XX века.



подбора материала и его технологических особенностях, формальных и декоративных вариациях региональных и локальных можно найти специфическую художественную форму, характерную и типичную для народного художественного выражения со своеобразными художественно-эстетическими достоинствами. Народная игрушка, особенно с фигурной тематикой использует с художественной точки зрения принципы и художественные выразительные средства скульптурного творчества. Поэтому центр тяжести их изготовления связан в основном с принципами и специфическими художественными особенностями народной скульптуры в целом. Ближайшее отношение фигурных игрушек к народным пластикам роднит их с марионетками в вертепах с народными фигурными пластиками кольшовидного и доскообразного типа с хранительной силой. Своеобразные художественно-эстетические достоинства народной игрушки находят также в народных резных пластиках, но также и в деревянных фигурных формах для выдавливания пряников и фигурок из сыра.

Творческий талант народных умельцев проявился также в мелкой гончарной и фаянсовой пластике, используемой в качестве детской игрушки; особенно фаянсовая мелкая фигурная пластика представляет словацкую специфику. В обширной группе народных игрушек, мелкой миниатюрной посуды из керамики, миниатюрного инструмента и других предметов из дерева, но и в группе складываемой тектонической игрушки мы находим с художественной точки зрения успешную реализацию принципов тектонического творчества.

Словацкая народная игрушка, как правило, является по своей форме и колориту эстетически выразительной, особенно благодаря простому художественному оформлению. Она оформлена в основных пестрых тонах, ее декоративное оформление незамысловатое, простое, скромное и носит, как правило, региональный характер. В результате этого народная игрушка очень нравится детям. Народная игрушка всегда имеет свою целевую функцию, адекватную жизни и труду взрослых, причем благодаря своей форме и оформлению поверхности она позволяет детям развивать их собственную фантазию и активизировать их как можно больше в творческой игре, через которую они знакомятся с жизнью и трудом взрослых и готовятся к будущей жизни.

Словацкую народную игрушку характеризует определенно отечественное происхождение, чистота отечественных элементов, касается ли это старинных способов обработки материалов традиционными народными приемами или же тематического характера и объема, своеобразности формы, оформления ее поверхности или же украшения. Она оставалась простой в своей лапидарной, но искренней форме, которая ничему не подражала, но вытекала из теплых, сердечных отношений к собственным детям, их естественным интересам и нуждам. В этом заключаются еще и сегодня сущность ее очарования и впечатлительности, ее здоровые функциональные и художественные до-

стоинства. Поэтому народную игрушку все еще можно считать свежим произведением с воспитательными и художественными достоинствами.

Многие из них и впредь останутся примером самых чистых принципов и решений функциональных, материальных, формальных и эстетических требований к хорошей игрушке, выпускаемой в настоящее время игрушечной промышленностью. Все это указывает на то, что необходимо и впредь сохранять эти ценности нашего народа, искать в них вдохновения и использовать из них для современной жизни и культуры то, что их обогатит и даст им правильное направление.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Schiller, F.: Ueber die ästhetische Erziehung des Menschen 1795. — Schiller, F.: Estetická výchova. Preklad a úvod J. Hruša, Praha 1942. — Gröber, K.: Kinder-spielzeug aus alter Zeit, Berlin 1927. — Seyffert, O.: — Trier, W.: Spielzeug, Berlin 1923. Rumpf, E.: Spielzeug aller Völker, Berlin 1922. — Schmidt, E.: Mittelalterliche Spielzeugpferdchen und Tonreiter, Altshlesien 1934. — d'Allemagne, H.: Histoire des juets, Paris 1903. — Calmettes, P.: Les joujoux, Paris 1914. — Gremer, J.: Toys of the Children, London 1873. — Groer, C.: Children's toys (19th century), London 1928. — Bryant, G. E.: Chelms Porcelain toys 1745—1784, London 1925. — Holme, C. G.: Children's toys yesterday, London 1932. — Jackson, E.: Toys of other days, New York 1908.

² Аркин, Е. А.: Ребенок и его игрушка в условиях первобытной культуры, Москва 1935. — Бек-де-Фукер, Л.: Игры древних. Описание, происхождение и отношение их к религии, истории, искусствам и нравам, Киев 1877. — Бобринский, А. А.: Народные русские деревянные изделия, Киев 1913. — Богданов, Б. Б.: К изучению игрушки. Этнографическое обозрение, Москва 1912. — Боруцкий, В. Н.: Кустарный игрушечный промысел московской губернии, Москва 1912. — Сборник „Игрушка и ее история и значение“, Москва 1912. — Игрушки и художественные изделия, Москва 1926. — Бакушинский, А.: Русская народная игрушка. Вятская лепная глиняная игрушка, Москва 1929. — Бартрам, Н. Д.: Игрушка, радость детей. Игрушки и начатки ручного труда, 1912. — Музей игрушки. О выставке игрушек. Сборник „Ребенок и игрушка“, 1923. — Бенуа, А.: Русская народная игрушка, Москва 1905. — Церетелли, Н.: Русская сельская игрушка, Ленинград 1933. — Евдокимов, И.: Русская игрушка, Москва 1925. — Динцес, Г. А.: Русская глиняная игрушка, Москва 1936. — Иванов, П.: Игрушка. Ее история и значение. Игрушка Горьковского края. К краевой конференции кустарей-игрушечников, Загород 1933. — Глагол, С.: Русская народная игрушка в 19 веке. Сборник

„Игрушка“, Москва 1912. — Советская игрушка. Сборник междуведомственного научно-художественного совета по игрушке и игровым материалам Всекомпромсовета и Государственного музея игрушки, Москва 1931.

³ Malý, L.: Hračky dětí československých, Praha 1895. — Novšie, upravené vydanie v I.—VIII. diele Československý všeučebník, Praha 1924—1929.

⁴ Chyblík, J.: Domácký průmysl hračkářský v Skašově. Národohospodářský obzor, 1914.

⁵ Chotek, K.: Hračky jindy a dnes, Praha 1932. — Chotek, K.: Children's toys of yesterday, London 1932.

⁶ Homolka, P.: Dětské hračky z papíru. Český lid, 20, 1910. — Hostaš, K.: Hračky lidové z trhu Mikulášského. Český lid, 20, 1910. — Petrák, J.: Lidové pečivo z Podkrkonoší. Český lid, 10, 1901. — Secký, R.: Lidové umění hračkářské ve Skašově u Nepomuk. Český lid, 25, 1925. — Sýkorová, A.: České hračky lidové. Český lid, 13—14, 1904—1905. — Zíbrt, Č.: Hořické hračky. Český lid, 14, 1905.

⁷ Mělníková-Papoušková, N.: Putování za lidovým uměním, Praha 1941. — Mělníková-Papoušková, N.: Československé lidové výtvarnictví, Praha 1948. — Mělníková-Papoušková, N.: Lidové hračky, Praha 1948.

⁸ Hercík, E.: Československé lidové hračky, Praha 1951.

⁹ Herain, K.: Převrat v hračkářství. Žijem 1931. — Poradní sbor pro hračky. Tvar, 4, 1952—s. 162—168. — Naše lidové hračky. Věci a lidé, 4, 1952—53, č. s. 5—6. — Vydra, J.: Lidová hračka. Věci a lidé, 4, 1952—53, s. 211—235. — Pistorius, J.: Jak dělám hračky. Tvar, 3, 1950, s. 269. — Bouček, V.: Slovenská stavebnice Miroslava Šotoly. Věci a lidé, 1949—50, s. 380—382. — Hejná, A.: Z historie hraček. Tvar, 3, 1950, s. 259—262. — Jaroš, V.: K výstavě „Dítě a hračka“. Tvar, 4, 1951, s. 292—93. — Komárková, V.: Hračky ve světě dítěte. Praha 1954. — Novák, J.: Hračka jako umělecké dílo. Tvar, 4, 1951, s. 300—303. — Johnová, H.: Lidové hračky. Umění a remesla, 5, 1965, s. 186. — Šotková, B.: Handrové panenky.

Věci a lidé, 4, 1952—53, s. 274. — Skašov — domov jihočeského hračkářství. Český lid, 5, 1950, s. 246—248. — Landsfeld, H.: Džbankářské hlinené hračky. Věci a lidé, 6, 1954, s. 193—206.

¹⁰ Šoltésová, E.: Lútková sbierka „Živeny“. Dennica, 3, 1900, s. 13—17. — O záchranu umělecké hračkárny v Kremnici. Národní politika, 55, č. 291, 23. X. 1937, příl. s. 1. — Alexy, J.: Slovenské hračky. Dennica, 17, č. 9, 1938, s. 5. — Kaľesný, F.: Poznajme tvorbu Valérie Motulkovéj. Ľudová tvorivosť, 6, 1956, s. 142—143. — Статии об игрушках, игрушечных курсах, ручных работах мальчиков и девочек печатались главным образом в журнале „Наш Смер“, ревью по рисованию и художественной промышленности, особенно в приложении „Зправы“, редактируемом проф. Выдрой Й. в Праге, например, „Грачкарске курзы“, „Зправы“, 1923. Сообщение о работе Сивак, Й.: „Игры наших детей“ издал Ф. Климеш в Липтовском Светом Миклаше, „Зправы“, 1922. Другие статьи печатались в журналах по рисованию и художественному воспитанию.

¹¹ Скутецкий, Д.: Рынок в Банской Бистрице, масло (1890). — Бенцур, Я.: Девочка с куклой, масло (1863). — Плишка, К.: Мальчик из Завадки, фотография (1937), Девочка с колыбелью, фотография (1937) („Словакия в фотографии“ Карола Плишки, издание 1937 г., Мартин 1949).

¹² „Исследование возможностей расширения ассортимента народных художественных изделий и новые сорта в отрасли дерева (народная игрушка)“. Исследовательская задача н. 1/1957 Центра народного художественного промысла в Братиславе. Сообщение Стано П. от 15 июня 1957 г., документация ÚĽUV.

¹³ В 1967 году автор провел обследование в словацких музеях с целью получить сведения о наличии словацких народных игрушек или же других документов, связанных с этой областью творчества и производства. Из 58 опрошенных музеев положительный ответ дали всего лишь десять, отрицательный — двадцать четыре, а остальные вообще не ответили. Материал об обследовании находится у автора.

¹⁴ Hercík, E.: Československé lidové hračky, Praha 1951, s. 37.

¹⁵ Хранятся в собраниях Археологического института Словацкой академии наук в г. Нитра.

¹⁶ Хранятся в собраниях Археологического института Словацкой академии наук в г. Нитра.

¹⁷ Paulík, J.: Archeológia a hračky. Príroda a spoločnosť, 18, č. 19, 1969, s. 15.

¹⁸ Hrubý, V.: Slovenské kostěné předměty a jejich výroba na Moravě. Památky archeologické, 8, 1957, s. 118.

¹⁹ Novotný, B.: Hromadný nález hliněných votivních symbolů ze slovenského knížecího hrobu u Mikulčic. Památky archeologické, 57, 1966, č. 2, ČSAV, s. 649 — Branner, J.: Die Pécelér Kultur. Budapest 1956. — Hampel, J.: A bronzkor emlékei mygyarhóban, Budapest 1886. — Novotná, M., Štefanovičová, T.: Výšinné sídlisko vo Veľkej Lomnici a osídlenie Kanelovánou kultúrou na Spiši. Zborník Filozofickej fakulty Univerzity Komenského, 9, 1958, s. 267—290.

²⁰ Мы узнаем о них по изображениям на керамических вазах, из рукописных документов и рисунков, а также по сохранившимся пластическим артефактам. Первые культурные памятники этих игрушек восходят к концу второго тысячелетия до н. э. Это были животные, а именно: поросе-

нок, ёж, лев, изготовленные из белого известняка. Они были прикреплены к подставке с колесиками, и их можно было тянуть за веревочку. Находки из Сузы в Персии от 1100 г. до н. э. хранятся в собраниях Лувра в Париже.

Разные другие фигурки и небольшие сосуды встречались по всей территории малой Азии. Эти предметы взрослые клали в качестве даров мертвым в могилы, но они служили также в качестве любимых игрушек. Ассортимент подвижных игрушек был особенно богат в Египте. Здесь уже знали, например, крокодила, открывающего пасть, скачущего хищника, ползущую мышь и проч. Игрушки вырезались из дерева или отливались из бронзы. Алябастровая фигурка с подвижными членами, изготовленная в Вавилоне, хранится в одном из музеев в Берлине.

²¹ Хранится в Археологическом институте Словацкой академии наук в г. Нитра.

²² Smetánka, Z.: K problematice drobné hrnčířské plastiky. Sborník Čs. společnosti archeologické při ČSAV I, Brno 1961, 106—109. — Mělníková-Papoušková, N.: Lidové hračky, Praha 1948. — Hercík, E.: Československé lidové hračky, Praha 1951.

²³ Hortus sanitas от 1484 г. — ксилографии в книге представляют изображения кукол, изготавливаемых в Нюрнберге в 1413—1465 гг. Гравюра на дереве Буркмайера Ганса „Игры молодого императора Максимилиана II“ изображает типичные игрушки XVI века. Картина Петра Брейгела „Детские игры“ показывает детские игры, которые сохранились до наших дней. Из игрушек здесь находим погремушку, которая по форме сходна с современными народными деревянными погремушками.

²⁴ Деревянные колесики и колышки — части средневековых деревянных игрушек из раскопок д-ра Б. Поллы. Братислава, Подградьце.

²⁵ Hrbková, R.: Holičska fajansa, Bratislava 1954. — Hrbková, R.: Holičska fajansa. Tvar, 1952, s. 285.

²⁶ Данные приводит Затько, П.: Domáca výroba najmä na Slovensku a na Podkarpatskej Rusi, Bratislava 1931.

²⁷ Výročná správa Štátnej priemyselnej školy v Banskej Štiavnici, 1925—26, s. 8.

²⁸ Статистика составлена П. Затько, приводится в примечании 26.

²⁹ Данные о производстве гончарных и фаянсовых игрушек чаще всего приводит Г. Ландсфельд в трудах: Lidové hrnčířství a džbankářství, Praha 1950; Džbankárske hlinené hračky. Věci a lidé, 6, 1954, č. 5—6, s. 193—206; Západoslovenské džbankářství, katalog výstavy, Strážnice 1965.

³⁰ Plicková, E.: Pozdišovské hrnčířstvo, Bratislava 1959.

³¹ Большая коллекция игрушек пуканецких миниатюрных сосудов находится в Музее художественной промышленности в Праге, небольшие коллекции — в Этнографическом музее в Мартине.

Приводит Герцик, Е.: Československé lidové hračky, Praha 1951, 40, obr. příl. XVI.

³² Brodiansky, J.: Hrnčířstvo v Pukanci. Národopisný zborník, 3, 1942, s. 19—31. — Polonec, A., Turzová, M.: Pukanská keramika, Martin 1962.

³³ Slovenské ľudové hrnčířstvo, ÚĽUV, Bratislava 1962.

³⁴ О кустарном мастерстве дехтицких мастеров по фаянсу

свидетельствуют многочисленные памятники, особенно конца XVIII века. Производство развивалось в течение всего XIX века и сохранилось вплоть до 1915 года, когда вследствие кончины последнего мастера по фаянсу П. Одлера и его сына В. Одлера фаянсовое ремесло в Дехтицах перестало существовать.

³⁵ Отсюда происходит и самое раннее датированное майоликовое изделие от 1630 года, раскопанное Г. Ландсфельдом в 1946 году, а также тысячи других раскопанных обломков, которые убедительно свидетельствуют о возникновении фаянсового ремесла в этой деревушке, его расцвете и постепенном отмирании, которое относится приблизительно к периоду около 1880 года.

³⁶ Об этом центре производства фаянса документируют труды: Güntherová-Mayerová, A., Kostka, F., Tvar, Bratislava 1953. — Landsfeld, H.: Z dějin stupavské keramiky, Brno 1948. — Vydra, J.: Dějiny keramiky v Stupavě, Praha 1927. — Fabry, R.: Národní umelec Ferdiš Kostka, Bratislava 1950. — Pranda, A.: Národní umelec Ferdiš Kostka, ÚĽUV, Bratislava 1958.

³⁷ Landsfeld, H.: Sedmdesát let slovenské majoliky v Modre. Věci a lidé, 5, č. 1—2, 1953, s. 32. — Güntherová-Mayerová, A.: Slovenská keramika, Turč. Sv. Martin 1943.

„Словацкая керамика“ приводит каталог изделий Модра, ЧСР со 117 цветными приложениями, изданный в 1930 г. в собственном издательстве. Pranda, A.: Súčasní modranskí figuralisti, Martin 1957.

SLOVENSKÉ ĽUDOVÉ HRAČKY A ICH VÝROBA

Ľudové hračky zachovali nám aj na Slovensku veľké bohatstvo tvorivých síl našich predkov, zručností a skúseností domácich výrobcov, umeleckého nadania ľudových tvorcov i fantázie detí žijúcich v ľudovom prostredí. O ich existencii v minulosti hovoria sporadické údaje v literárnych prácach a zachované materiálové doklady.

Najstaršie hlinené hračky na území Slovenska pochádzajú z praveku už z obdobia mladšej doby kamennej — neolitu, kultúry lengyelskej a početnejšie zo staršej doby bronzovej a maďarovskej kultúry. Významné dokumenty hračiek pochádzajú z halštatskej osady pri Sereďi.

Z obdobia stredoveku sa nám z domácej produkcie uchovali niektoré hračky z kosti, kovu a pálenej hliny. Relatívne väčší rozvoj výroby hračiek nastal koncom 16. stor. Hračky, ktoré sa vo väčšom počte uchovali až od 17. stor., dávajú jasný obraz o triednom zložení vtedajšej spoločnosti. Zhruba už od 17. stor. mali vo výrobe i praktickom používaní hračiek vedúce postavenie ľudové hračky vyrábané vo vidieckom prostredí ľudovými domácimi výrobcami a ľudovými remeselníkmi. Z tohto obdobia sa nám uchovali najviac hračky hlinené, najmä hrnčiarске, menej džbankárske z obdobia Habánov. Hrnčiarску výrobu detských hračiek v Trstenej, Varíne, Hybiach, Zvolene, Banskej Bystrici, Lúbietovej, Tisovci, Pukanci, Pozdišovciach, Šiveticiach, Držkovciach, Prešove, Bardejove, Snine a v ďalších dielňach, džbankársku v Dechticiach, Košolnej, Stupave, Modre a iných strediskách môžeme v posledných 100 rokoch sledovať v tradičných

³⁸ Данные приводит Затько, П.: „Исследование возможностей расширения ассортимента народных художественных изделий и новые сорта в отрасли дерева (народная игрушка)“. Исследовательская задача н. 1/1957 Центра народного художественного промысла в Братиславе. Сообщение П. Стано от 15 июня 1957 г., документация ÚĽUV.

³⁹ Stano, P.: Ľudové hračky z Kyjatíc. Umění a řemesla, č. 4, 1959, s. 164.

⁴⁰ Данные о народных звуковых и музыкальных игрушках приводит Ленг, Л.: Slovenské ľudové nástroje, VSAV, Bratislava 1967.

⁴¹ Этой проблематикой занимается Шоткова, Б.: Handrové panenky. Věci a lidé, 4, 1952, s. 274. — Об этом сообщает Шолтесова, Е.: Lútková sbierka „Živeny“. Dennica, 3, č. 1, 1900, s. 13—17.

⁴² Rauchová, K.: Bábiky z kukuričného šúpolia, ÚĽUV, Bratislava 1963. — Tvoriace ruky, katalóg výstavy slovenskej ľudovej umeleckej výroby, ÚĽUV, Bratislava 1966. — Rauchová, K.: O bábikách z kukuričného šúpolia. Umělecké řemesla, 1959, s. 130.

⁴³ Markuš, M.: Naši medovníkáři. Svojina, 3, č. 1, 1949, s. 24—33.

⁴⁴ Slovenskí drotári, katalóg výstavy Slovenského národného múzea, Bratislava 1967. — Pišútová, I.: Slovenské drotárstvo. Umění a řemesla, č. 6, 1967. — Kovačevićová, S.: Slovenskí drotári a umenie. Ars, č. 1, 1969, s. 132.

ПЕРЕЧЕНЬ ИЛЛЮСТРАЦИЙ

1. Древние глиняные погремушки с шариками, вылепленные вручную. Высота — 8 см. Ладзаны, район Зволена. Собрание НМ Мартин, н. 2105 — археология. Фото Й. Дерера.
2. Фигурка из белой глины. Скалица, XIII—XIV вв. Вылеплено от руки, реконструировано гипсом. Высота — 8 см. Коллекция Г. Ландсфельда в Стражнице. Фото А. Пука.
3. Глиняная погремушка. Средняя Словакия, вторая половина XVII в. Терракота местами поркыта зеленой глазурью. На дне между тремя ножками сделаны отверстия. Высота — 7 см. Коллекция Г. Ландсфельда в Стражнице. Фото А. Пука.
4. Глиняная дудочка. Средняя Словакия, вторая половина XIX в. Терракота покрыта зеленой глазурью, части реконструированы гипсом. Высота — 8 см. Собрание НМ Мартин, н. 17919. Фото Й. Дерера.
5. Глиняная чашечка. Модра, около 1900 г. Терракота с мраморным украшением под глазурью. Высота — 3,5 см, диаметр — 9 см. Коллекция Г. Ландсфельда в Стражнице. Фото А. Пука.
6. Кувшин со свистком. Средняя Словакия, начало XX в. Терракота местами покрыта прозрачной глазурью. Высота — 10 см. Коллекция Г. Ландсфельда в Стражнице. Фото А. Пука.
7. Глиняная кружка. Западная Словакия, начало XX века. На желто-белой поливе темно-коричневое украшение, выполненное губкой. Высота — 7 см. Коллекция И. Бизмайера, Модра-Гармония. Фото А. Пука.
8. Миниатюрная формочка для печения. Модра, начало XX века. Желто-коричневая ангобовая окраска под глазурью. Длина — 9 см. Коллекция Г. Ландсфельда в Стражнице. Фото А. Пука.
9. Глиняная копилка. Часта, около 1850 г. Обточено на кругу, зеленая глазурь, с награвированной надписью „Господи, благослови“. Высота — 11 см. Коллекция Г. Ландсфельда в Стражнице. Фото А. Пука.
10. Глиняные копилки. Пуканец, середина XX века. Обточено на кругу, на терракотовом или желто-белом ангобовом грунте темно-коричневый и белый декор под прозрачной глазурью. Изготовил В. Франк. Высота — 9 см. Магазин ÚLUV в Братиславе. Фото Й. Новый.
11. Миниатюрные тарелочки и мисочка. Майоликовые изделия из фаянсовых мастерских в Кошолне и Дехтицах. Конец XIX в. На желто-белой поливе кистью раскрашен декор. Высота 2—5 см, диаметр 12—15 см. Коллекция И. Бизмайера, Модра-Гармония. Фото Й. Новый.
12. Миниатюрная мисочка с ушами. Майоликовое изделие фаянсовой мастерской в Дехтицах. Конец XIX в. На желто-белой поливе кистью раскрашен декор. Высота — 5 см, диаметр — 15 см. Коллекция И. Бизмайера, Модра-Гармония. Фото Й. Новый.
13. Миниатюрные тарелочки. Гончарные изделия из Шиветиц. Середина XX в. На терракотовом или желто-белом грунте белый, синий, темно-коричневый и коричневый декор полоской, выполненный рожком, под прозрачной глазурью. Изготовлено О. Янко-Бурьяком. Высота — 2 см, диаметр — 12 см. Магазин ÚLUV в Братиславе. Фото Й. Новый.
14. Миниатюрные тарелочки. Гончарные изделия из Бардейова. Середина XX в. На терракотовом, желто-белом или белом ангобовом грунте белый, зеленый, темно-коричневый или розово-фиолетовый декор, расписанный глинкой при помощи рожка под прозрачной глазурью. Края тарелочек с зубчиками, сделанными пальцем. Изготовлено Й. Франковичем. Высота — 2 см, диаметр — 12 см. Магазин ÚLUV в Братиславе. Фото Й. Новый.
15. Глиняные птички, вылепленные от руки. Фаянсовая мастерская в Кошолне, середина XIX в. Терракота со следами белой поливы. Высота — 2 см. Коллекция Г. Ландсфельда в Стражнице. Фото А. Пука.
16. Глиняные птички, вылепленные от руки. Фаянсовая мастерская в Кошолне, середина XIX в. Терракота со следами белой поливы и расписанного кистью декора. Высота — 2 см. Коллекция Г. Ландсфельда в Стражнице. Фото А. Пука.
17. Собачка со шенком в зубах. Изделие фаянсовой мастерской в Дехтицах, около 1900 г. На сине-белой поливе желтый, зеленый и синий декор, расписанный кистью. Изготовлено П. Одлером. Высота — 10 см, длина — 13 см. Коллекция Г. Ландсфельда в Стражнице. Фото А. Пука.
18. Собачка со шенком в зубах. Изделие фаянсовой мастерской в Дехтицах, около 1900 г. На сине-белой поливе синий декор, расписанный кистью. Высота — 10 см, длина — 13 см. Коллекция Г. Ландсфельда в Стражнице. Фото А. Пука.
19. Олененок. Изделие майоликовой мастерской в Модре, начало XX в. На желто-белом грунте зеленый декор, расписанный кистью. Высота — 12 см. Коллекция Г. Ландсфельда в Стражнице. Фото А. Пука.
20. Собачка. Гончарное изделие из Пуканца, середина XX в. Изготовил В. Франк. На белом грунте темно-коричневые пятна под прозрачной глазурью. Высота — 3 см. Частное собрание. Фото А. Пука.
21. Собачки. Гончарные изделия из Пуканца, середина XX в. На терракотовом или белом грунте белые или коричневые пятна или наколотый декор под прозрачной глазурью. Высота 3—6 см. Частное собрание. Фото Й. Новый.
22. Поросянок-копилка и миниатюры высокой посуды. Гончарные изделия из Пуканца, середина XX в. На терракотовом желто-черном или белом грунте белый, зеленый, синий и коричневый декор, расписанный кистью под прозрачной глазурью. Высота 6—8 см. Частное собрание. Фото Й. Новый.
23. Поросята-копилки и петушок. Гончарные изделия из Пуканца, середина XX в. На терракотовом или желто-белом грунте белый, коричневый, синий, желтый и зеленый декор, расписанный кистью под прозрачной глазурью. Высота 5—15 см. Частное собрание. Фото Й. Новый.
24. Кабан. Киятице, первая половина XX в. Фигурка, вырезанная из буквой доски с награвированным декором. Высота — 10 см. Собрание и фотоархив Гемерского музея в Римавской Соботе.
25. Собачка. Киятице, первая половина XX в. Вырезано из буквой доски с награвированным декором на темно-красном грунте. Высота — 10 см. Собрание и фотоархив НМ в Праге, н. 59789.
26. Коровка. Киятице, первая половина XX в. Вырезано из буквой доски с награвированным декором на темно-красном грунте. Собрание и фотоархив НМ в Праге, н. 59785.
27. Лошадка на колесиках. Киятице, первая половина XX в. Вырезано из буквой доски с награвированным декором на красно-коричневом грунте. Высота — 18 см. Собрание и фотоархив Гемерского музея в Римавской Соботе.
28. Лошадка на колесиках. Киятице, первая половина XX в. Вырезано из буквой доски с награвированным декором на коричнево-красном грунте. Высота — 19 см. Собрание и фотоархив ÚLUV в Братиславе.
29. Лошадка с санями. Киятице, вторая четверть XX в. Вырезано из буквой доски, награвированный декор на темно-фиолетовой масляной краске. Высота — 20 см, длина — 43 см. Собрание НМ Мартин, н. 15698. Фото Й. Новый.
30. Лошадка с санями. Киятице, вторая четверть XX в. Вырезано из буквой доски, награвированный декор на зеленом и коричнево-красном масляном грунте. Высота — 20 см, длина — 40 см. Собрание НМ Мартин, н. 15694. Фото И. Новы.
31. Лошадка с санями. Кунешов, вторая четверть XX в. Лошадка вырезана из дерева, телега следана из дощкообразных частей, расписана красной, розово-фиолетовой и белой масляной краской. Высота — 20 см, длина — 45 см. Собрание НМ Мартин, н. 15659. Фото Й. Новы.
32. Лошадки с тележкой, северо-западная Словакия, первая половина XX в. Лошадки вырезаны из древесины белого клена, расписаны густой красной масляной краской. На лазурном грунте тележки награвирован декор. Высота — 14 см, длина — 25 см. Собрание НМ Мартин, н. 11855. Фото Й. Новый.
33. Лошадка, лошадки с тележкой и колыбель. Спишска Бела, первая половина XX в. Лошадки обработаны на токарном станке или вырезаны из дерева, тележки и колыбель сделаны из дощкообразных частей. Цветной декор расписан кистью масляными красками. Высота — 8—14 см, длина — 16—28 см. Собрание и фотоархив ÚLUV в Братиславе.
34. Лошадка, петушок и курочка. Средняя Словакия, петушок из Спишской Белы, вторая четверть XX в. Вырезано из куска дерева, расписано кистью масляными красками. Курочка подвижная. Высота 10—16 см. Собрание и фотоархив НМ Мартин. Фото Й. Новый.
35. Миниатюрный стульчик. Спишска Бела, середина XX в. Сделано из буквой дерева, части скреплены долблением, декор расписан кистью масляными красками. Высота — 16 см. Собрание НМ Мартин, н. 20191. Фото Й. Дерера.
36. Деревянная колыбель. Кунешов, первая четверть XX в. Сделано из дощкообразных частей, скрепленных долблением, декор расписан кистью масляными красками. Изготовила Анна Освальд. Высота — 23 см, длина — 27 см. Собрание и фотоархив НМ в Праге, н. 30095.
37. Деревянная козочка. Вельке Борове, вторая четверть XX в. Вырезано из куска дерева, темно-коричневая с белой головой. Длина — 10 см. Собрание и фотоархив НМ в Праге, н. 37348.
38. Деревянный волк. Вельке Борове, вторая четверть XX в. Вырезано из куска дерева, не окрашено. Изготовил 13-летний мальчик. Длина — 20 см. Собрание НМ в Праге, н. 37347.
39. Деревянная лошадка. Средняя Словакия, первая половина XX в. Изготовлено из кольшковиных и дощкообразных частей дерева, скрепленных долблением, не окрашено, хвост из конского волоса. Высота — 45 см, длина — 40 см, ширина — 24 см. Собрание СНМ в Братиславе. Фото Й. Новый.
40. Деревянная расписная кукла. Орава, первая половина XX в. Изготовлена из обработанных на токарном станке частей дерева, темно-красная масляная окраска. Высота — 12,5 см, диаметр основания — 2,8 см. Собрание НМ Мартин, н. 17822/IK. Фото Ф. Лашута.
41. Деревянная расписная кукла. Орава, первая половина XX в. Обработанная на токарном станке на ярко-красном грунте желтое, белое и синее украшение масляными красками. Высота — 18 см. Собрание НМ Мартин, н. 11808, фото Ф. Лашута.
42. Фигурка чабана. Томчаны, первая половина XX в. Вырезано из куска дерева, детали расписаны серо-синей и красно-коричневой лазурной краской. Высота — 9 см. Собрание НМ Мартин, н. 15095. Фото Й. Дерера.
43. Фигурка овчара. Томчаны, первая половина XX в. Вырезано из куска дерева, детали расписаны серо-синей и красно-коричневой лазурной краской. Высота — 9 см. Собрание НМ Мартин, н. 15098. Фото Й. Дерера.
44. Игра птиц. Средняя Словакия, вторая четверть XX в. Изготовлено из вырезанных деревянных частей, скрепленных долблением на подставке награвированный декор. Птички на деревянных палочках поднимаются при помощи валика с ручкой и его деревянных выступов. Высота — 26 см, длина — 28 см, ширина — 10 см. Собрание СНМ в Братиславе. Фото Й. Новый.
45. Трещотка. Деревянная игрушка из северной Словакии, середина XX в. Вырезано из белого клена, не окрашено. Вращением призматической части с деревянным языком по зубчатому колесу производится трескучий звук. Длина — 15 см. Собрание НМ Мартин, н. 16070. Фото Й. Дерера.
46. Стукалка. Деревянная игрушка из средней Словакии, середина XX в. Изготовлено из дощкообразных и призматических частей, скрепленных долблением. Молоток подвижной, ударами из стороны в сторону возникает звук стука. Высота — 16 см, длина — 14 см. Собрание НМ Мартин, н. 14574. Фото Й. Дерера.
47. Тряпичные куклы. Восточная Словакия, вторая четверть XX в. Изготовлено из кусков текстиля. Документирует Н. Мельникова-Папоушкова, „Народная игрушка“, Прага, 1948, приложение с иллюстрациями. Фото А. Пука.
48. „Попка“, тряпичная кукла из Замагурия. Настоящее время. Изготовила в 1967 г. А. Штефанякова, род. в 1913 г., Вельке Лесна, район Попрад. Высота — 18 см. Частное собрание. Фото Й. Новый.
49. Кукла из сухого кукурузного листа. Южная Словакия, середина XX в. Мягкий, попаренный кукурузный лист,

связанный свободно, без скелета. Высота — 18 см. Частное собрание. Фото Й. Новый.

50, Ребенок. Партизанска Лупча, первая четверть XX в. Деревянная резная форма для производства медовых пряников. Высота — 14 см. Собрание НМ Мартин, н. 7526. Фото Й. Дерера.

51. Маленькое сердечко, Партизанска Лупча, первая четверть XX в. Деревянная резная форма для производства медовых пряников. Высота — 10 см. Собрание НМ Мартин, н. 27812. Фото Й. Дерера.

Historický vývin medaily a plakety

JANA SCHILLEROVÁ

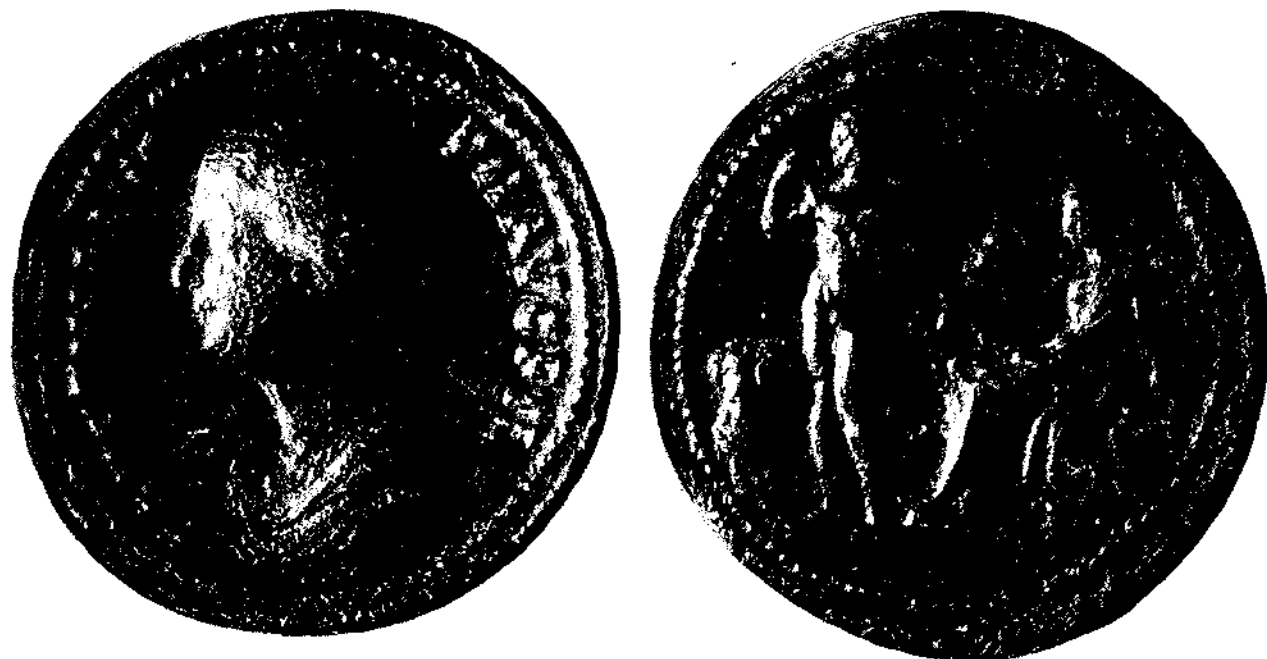
Tvorbu medailí a plaket zahrňujeme spoločne pod pojem medailérstvo. V obidvoch prípadoch ide o reliéfne premodelovaný malý a plochý kúsok kovu, prípadne iného materiálu,¹ rozličných rozmerov² a tvarov. Kým základným tvarom medaily je tvar kruhový, zriedkavo aj iný,³ s reliéfnou modeláciou obidvoch strán povrchu (averzu a reverzu), pri plakete je to tvar hranatý, štvorhranný i viachranný, niekedy i nepravidelný, s reliéfnou modeláciou len jednej strany povrchu — averzu.⁴ Medaila je vývojovo staršia i rozšírenejšia než plaketa. Plaketa sa vyskytuje zriedkavejšie, vzniká v renesancii. Medailu, ktorej začiatky odvodzujeme už od antiky (azda i skorej), nachádzame od renesancie nepretržite vo všetkých slohových obdobiach, čo pravdepodobne súvisí s jej racionálnejším⁵ a esteticky i funkčne vyhovujúcejším tvarom. Kým však prísne záväzný kruhový terč medaily vyžaduje dôslednú centralizáciu tvarových i obsahových prvkov, teda obmedzuje možnosti kompozičnej skladby, variabilné formáty plakety dovoľujú určité uvoľnenie kompozície. Plaketa oproti medaile nemá možnosť pracovať so vzťahom averzu a reverzu, a to či už v zmysle súladu, alebo protikladu.

Od sochárskeho reliéfu v tradičnom slova zmysle sa medaila, ako aj plaketa zahrňovaná do medailérskej tvorby (okrem špecifického materiálu a spôsobu spracovania)⁶ odlišujú predovšetkým malými rozmermi a odlišným určením a funkciou. Z týchto základných a najmarkantnejších rozdielov vyplývajú i mnohé ďalšie. Malý formát si vynucuje minucióznosť realizácie, väčšiu tvarovú aj ideovo-obsahovú koncentrovanosť. Kým pri reliéfe je veľmi dôležitá otázka určenia, jeho zaradenie do obsahového i formálneho celku architektúry, medaily a plakety⁷ sú uzatvoreným celkom bez akéhokoľvek vzťahu k vonkajšiemu priestoru (okrem modernej medaily). Ďalej tu pristupuje

otázka tvaru, najmä pri medaile, kde, ako sme už spomenuli, uzatvorená kruhová forma zužuje do istej miery možnosti kompozičného riešenia. V kompozičnej výstavbe medaily pristupujú nové, špecifické zložky, ako je písmo, niekedy i osobitné plastické zdôraznenie okraja medaily, rozčlenenie jej plochy na funkčne rozdielne časti, prípadne i prvky ornamentálne, prijaté z oblasti iných výtvarných druhov, najmä architektúry a umeleckého remesla. Medaila býva v spôsobe kompozičného riešenia tesnejšie spätá s maliarstvom ako sochársky reliéf (niekedy sa priamo používajú grafické a maliarske predlohy). V spôsobe reliéfnej modelácie medaily a plakety niekedy prevláda typ sochársky, inokedy zasa maliarsko-sochársky alebo grafický.

Veľmi rozdielna je tu otázka funkcie, ktorá pri medaile vždy hrala významnú úlohu; veľmi záväzne určovala jej ideovocmocionálnu organizáciu, a tým i organizáciu zložiek formy čiže kompozíciu. Táto tesná spätosť medaily s funkčnými hľadiskami, ktoré jej boli vnucované zo stanoviska konzumentov, spôsobovala jej väčšiu podmienenosť triednu, dobovú a spoločenskú vôbec, čo sa prejavovalo zotrvávaním v tesnejšom vzťahu s tradíciou, než to bolo napríklad v oblasti sochárstva a maliarstva.

Určiť špecifickosť medaily je veľmi ťažká otázka, pretože sa nedá presne a jednostranne vymedziť jej funkcia od najstarších čias až po dnešok. Poučení najstaršími dejinami napríklad vidíme, ako sa medaila alebo minca svojím funkčným poslaním často prelínajú, i keď už dnes pod týmito pojmami jasne rozpoznávame ich odlišné určenie. Minca je predovšetkým platidlo, okrem finančnej hodnoty vyjadrujúce konkrétnu spoločenskú ideu zobrazením nositeľa určitej idey alebo historického činu v živote príslušnej spoločnosti, respektíve štátu.



Rímsky medailón Faustíny ml. († 175 n. l.). Obojstranná rezaná medaila, bronz, 39 mm. Slovenské národné múzeum v Bratislave. Za uverejnenie vďačíme dr. J. Hlinkovi. Foto M. Červeňanský

Tieto ideové pohnútky zobrazenia existujú i pri medaile. Je pripomienkou, uctením udalosti bez priameho spojenia s držiteľom medaily, alebo je pripomienkou deja, činu, určenou víťazovi, hrdinovi, ako ocenenie nositeľa medaily. Medaila sa teda viaže k držiteľovi buď nepriamym vzťahom, alebo je určená priamo jemu.

V základných funkciách je minca platidlom, zatiaľ čo medaila nemá hodnotu finančnú, ale spoločenskú v ideovom zmysle slova. Odlišujú sa teda od seba funkčným určením. Tento funkčný základ má byť vyjadrený, zobrazený, realizovaný, zhmotnený výtvárnymi prostriedkami, čiže funkčnosť ich odlišuje, kým výtvarná stránka v najvšeobecnejšom zmysle ich spája.

Zložitejšia situácia je pri plakete, ktorá od renesancie nadobudla niektoré spoločensky funkčné znaky ako medaila. Nie je už utvorená pre intímny kontakt, ale svojím výtvarným charakterom sa stáva dielom určeným na výzdobu, dekoráciu, pre výtvarný zámer prostredia, ako plastika alebo obraz, a to najmä v secesii. Na druhej strane však vieme, že i plaketa od 19. stor. preberá rovnaké funkcie, aké má medaila. Mohli by sme teda povedať, že plaketa má verejnejší charakter, vyjadrený v reprezentácii práve svojou výtvarnou stránkou. Z tematickej stránky býva plaketa voľnejšie ponímaná, vyskytujú sa v nej niektoré motívy, ktoré sa na medaile nepoužívajú. Ako sme sa už zmienili,

kým minca a medaila sa tradične chápu prevažne ako dvojstranné a kruhové, plaketa máva pravidelný (prípadne nepravidelný) tvar a je jednostranná.

Moderné umenie, pri zachovaní základnej funkčnosti, rozrušilo tradičné výtvarné poňatie a prináša ustavične nové tvarové systémy, ako ich v základe nastoľujú jednotlivé moderné smery. Na jednej strane ide o to, aby sa splnila základná podmienka objednávateľa, kým na druhej strane umelec pracuje podľa svojich vlastných predstáv, inšpiračnej potencie a ideovo-umeleckého názoru. Kým ešte v 19. stor. objednávateľ určoval umelcovi priamo i tému s príslušným textom a často i celkom detailné požiadavky, v našej dobe vyjadrenie základnej požiadavky sa často ponecháva na samom umelcovi. Kým prv bolo nemysliteľné, aby umelec interpretoval príslušný dej, osobu alebo čin podľa svojich znalostí, počnúc obdobím historických slohov v 19. stor. umelec opiera svoju predstavu v prevažnej miere o predchádzajúce štúdium. Moderné umenie neguje didaktickosť zobrazenia. Je to určené jednak predpokladmi v spoločenskom vzdelaní a v dôsledku toho aj spoliehaním sa na kultivovanosť vnímateľa, jednak imanentnými otázkami a možnosťami vývinu v oblasti medailérstva a plastiky vôbec.

Etymologický pôvod slova medaila je odvodený z latinského slova metallum, z ktorého vzniká talianske slovo „medaglia“. Už sám názov hovorí, že kov



Neznámy majster spred r. 1400: Medaila byzantského cisára Heraklia. Obojstranná, liata, 95 mm. Z knihy M. Bernharta — T. Krohu *Medaillen und Plaketten* repr. F. Hideg

bol pôvodným materiálom, z ktorého boli medaily zhotovené, a naznačuje, okrem iných vlastností, tesnú súvislosť medaily s mincou, najmä v začiatkoch. Názov „medaglia“ znamenal totiž v stredoveku pol denára a neskôr sa používal pre všetky staršie druhy peňazí, ktoré prestali byť platidlom, a pre rímske razby.

Za prvé medaily vo vlastnom slova zmysle môžeme pokladať rímske medailóny. Vznikali v období rímskeho cisárstva v priebehu od 1. do 4. stor. razením v mincovniach. Spočiatku boli zhotovované z bronzu, neskôr prevažne zo striebra a zlata. Je veľmi zaujímavé, že čím viacej rástla ich materiálna hodnota, tým viacej klesala ich umelecká úroveň. (Medailóny nemali funkciu platidla, boli však vždy určitým násobkom váhy mince.) Medailóny slúžili ako dar alebo vyznamenanie od cisára za rozličné zásluhy.⁸ Mali okrúhly tvar s nepravidelnými okrajmi výlisku, kúsok od kraja bolo kruhové olemovanie plastickým perlovcom a v prostriedku sa nachádzal vypuklý reliéf. Na averze býval čiastočne štylizovaný portrét cisára v profile s vavrínovým vencom, s časťou poprsia v súčasnom odeve a s polkruhovým plastickým opisom po oboch stranách portrétu. Na reverzoch bývali zobrazované významné udalosti z obdobia panovania jednotlivých cisárov s obmedzením sa na čo najužší výber tvarových motívov, ktoré sú rozložené na hladkej ploche základne v symbolickom význame. Časté je vyjadrenie pomocou alegórie, symbolu i postáv z mytológie.

Okrem medailónov ďalším typom medailí boli v cisárskom Ríme tzv. „kontorniáty“, razené z bronzu,⁹ najviac rozšírené v 4. a 5. stor. Ich pomenovanie vzniklo z ich charakteristického, prstencovite prehĺbeného okraja.¹⁰ Umelecká úroveň kontorniátov je nižšia ako medailónov. Na averzoch sa nachádzali značne štylizované portréty cisárov, hercov, ale i básnikov, prípadne zobrazenia divadelnej masky, na reverzoch najčastejšie scény z rozličných športových hier alebo z mytológie, podané v zjednodušených plastických znakoch, usporiadaných v symbolickom význame.

Po páde Rímskej ríše sa funkcia mince i medailónu mení. U germánskych národov sa stáva záveskom, šperkom, amuletom a talizmanom. Sama táto skutočnosť sa vrýva do podvedomia, nadobúda sa estetický vzťah k týmto predmetom, a napokon, keď už spomenuté národy samy začali tvoriť tepaním tzv. ozdobné brakteáty zo zlatého plechu, nevyhnutne nadväzovali na tieto rímske vzory. Pri brakteátoch kruhového tvaru, okrem ornamentálne veľmi zdôraznenej hornej časti, tvoriacej široké uško na zavesenie, je takmer celá plocha pokrytá ornamentom usporiadaným do kružníc, ale s vynechaním stredu, v ktorom sa nachádza znakovito poňatá, silne štylizovaná ľudská hlava v profile vedno so symbolickými znakmi.

V priebehu stredoveku, najmä v 12. stor. vo Francúzsku v Limoges, ale i neskôr v 13. a 14. stor. vznikajú tzv. „milostné klenoty“. Boli to liate alebo tepané

prívesky z bronzu, okrúhleho, prípadne oválneho tvaru, zväčša jednostranné. Už ich názov prezrádza obvyklú tematiku zobrazenia (ľúbostné scény). Niekedy zachytávajú turnaje a rozličné výjavy z rytierskeho života, ktoré boli vyjadrené silne štylizovanou skratkou reliéfom en creux, pravdepodobne zväčša vyplneným emailom, a zriedkavo i s glyptickým nápisom, umiestneným akoby v naznačenej stuhe v hornom polkruhu prívesku. Okraje príveskov sú vyznačené vrytým prstencom. Majú funkciu šperku, amuletu a talizmu.

S prebúdajúcim sa záujmom o antické mince a medailóny sa stretáme už koncom 14. stor., o čom svedčia dve liate bronzové medaily, ktoré pravdepodobne vznikli v tejto dobe v okruhu flandersko-burgundskom. Tieto medaily mali pokladať súčasníci za antické medailóny, čo pravdepodobne bolo i zámerom ich tvorcov, ako o tom svedčí ich tematické a čiastočne i kompozičné riešenie. Avšak spôsob modelácie nízkeho reliéfu i celkové poňatie jednoznačne prezrádzajú gotické cítenie.¹¹

V Taliansku, v Benátkach a v Padove, v poslednom desaťročí 14. stor.¹² vznikajú vo väčšom počte priamo kópie rímskych mincí — sesterciov. Vládcovia mesta Padovy, otec a syn Francesco Carrara, dávajú raziť dve tzv. „carrarské“ medaily. Ako sa dozvedáme z literárnych prameňov, mali byť tak isto dokonalým napodobením rímskeho medailónu a sesterciov.

Ako sa renesancia všeobecne obracia naspäť k antike, tak je to i u prvého a najvýznamnejšieho tvorca renesančných medailí, Antonia Pisana-Pisanella. Pisano sa musel nevyhnutne oboznámiť s už spomínanými dielami z predchádzajúcich období (najmä s medailou cisára Heraklia), na ktoré nadväzuje najmä pri prvých medailách z roku 1438, v základnom tvare pravidelného kruhu, v materiáli — bronz, v technike liatia¹³ a ojedinele i v kompozičnom riešení. Väčšina Pisanových medailí má hladké okraje, bez lemovania, prípadne niekedy len s tenkým, plasticky zdvihnutým prstencom. Novým dekoratívnym prvkom sú symbolické vavrínové ratolesti s kvetmi, komponované v obvode medaily medzi písmom. Nové je i chápanie písma, ktoré je väčšie, plastickejšie, s vyšším reliéfom, ako rovnocenného výtvarného prvku s reliéfom; preto slová, často rozdelené na jednotlivé písmená, Pisano podriaďuje celkovej kompozícii.

Väčšina jeho medailí — s výnimkou averzov niektorých portrétnych medailí, kde v usporiadaní písmen a reliéfu pokračuje v tradícii antických medailónov — sa vyznačuje úplne novým, na každej medaile takmer



Antonio Pisano: Don Inigo d'Avalos. 1442. Reverz, liata medaila, bronz. National Gallery, Washington. Z knihy M. Bernharta — T. Krohu *Medaillen und Plaketten* repr. F. Hideg

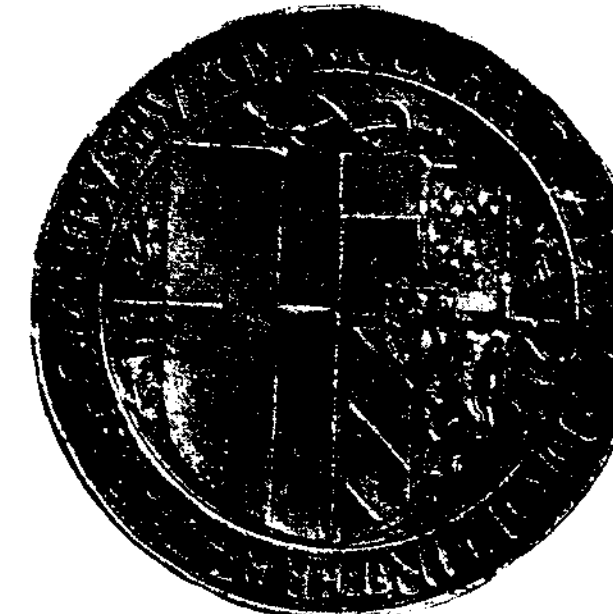
Antonio Pisano: Filippo Maria Visconti. 1412—1447. Reverz, liata medaila, bronz. National Gallery, Washington. Z knihy M. Bernharta — T. Krohu *Medaillen und Plaketten* repr. F. Hideg



iným kompozičným riešením. Pisano pokračuje v portrétnej medaile. Ako renesanční umelci vôbec, čerpá i on aj z antickej mytológie a alegórie. Táto tematika sa čiastočne uplatňuje na reverzoch jeho medailí. Ide však len o samu tematiku, v duchu renesancie, nie o výtvarné zložky, ktoré sú s touto tematikou v an-



Jean Marende: Filibert Savojský so svojou druhou manželkou Margarétou Rakúskou. 1502. Obojstranná liata medaila. Z knihy M. Bernharta — T. Krohu *Medaillen und Plaketten* repr. F. Hideg



Krištof Fuessel: Ludovít II. s manželkou Máriou. Po 1526. Obojstranná razená medaila, striebro, 43 mm. Národné múzeum, Praha. Foto M. Červeňanský



tičke späť. Vlastné riešenia medailí Antonia Pisana sú čisto renesančné. Z kompozičnej a tvarovej stránky rieši problémy, ktoré sú príznačné pre túto dobu ako v malbe, tak i v plastike.

Na averzoch sa nad pasívnu základňu dvíha vysoký reliéf portrétu v profile, v ostro ohradenom obryse,

v najjednoduchšom monumentalizujúcom súhrne. Naproti tomu reverzy poníma ako výpravné obrazové výjavy, reliéf jemnými prechodmi zjednocuje s podkladom. Rieši na nich problém vyjadrenia priestoru tým spôsobom, že hĺbku vytvára rozostavením predmetov a postáv v priestore, a nie vsadením postáv

a predmetov do perspektívne skracujúceho sa priestoru.¹⁴ Tento problém, ktorý sa v tom čase riešil prevažne v oblasti maliarstva, dôslednejšie vyriešil v medaile než v samom reliéfe.

Ostatní medailéri 15. stor. v Taliansku nadväzujú vo svojej tvorbe na príklad Pisanov. Novým tvaroslovným prvkom renesančnej medaily je používanie plastického lemu z perlovca na jej okraji od konca 15. stor. a lemovanie vavrínovým vencom.¹⁵ Začína sa zjavovať i renesančná ornamentika jednak v podobe malých roziet, slúžiacich ako deliace znamienka medzi slovami v opise, jednak ako vetvičky s listami a kvetmi. Písmo zostáva naďalej veľké, plastické, prispôsobené charakteru reliéfu. Nestretávame sa však už s takým voľným včleňovaním písma do celkovej kompozície. Opakujú sa len niektoré Pisanove kompozície, typy, v ktorých prevažuje legenda kruhová a polkruhová; menej častá je istá kombinácia typov. Naďalej sa používa typ, ktorý prevzal Pisano z rímskeho medailónu. Písmená, naďalej rovnakej veľkosti, uložené sú na obvode medaily koncentricky; koncom 15. stor. sa vyskytuje i uloženie excentrické. Pisano ponímal reverzy ako ucelený obrazový výjav. Keď kládol nápis, obyčajne letopočet, priamo doprostred medaily (okrem nápisov pri okrajoch), začleňoval ho organicky do výjavu, napríklad umiestnením na kamenný kváder alebo pilier. Francesco Laurana dáva nápis i dopro-

stred alegorickej scény. Podobne umiestňuje nápis i Bertoldo di Giovanni. Jeho medaila znázorňujúca spiknutie Pazziocov je výnimkou — na obidvoch stranách medaily je priamo zachytená súčasná udalosť; inak medailéri sa venujú výlučne portrétnej medaile. Na reverzoch je opäť obvyklý motív jazdca na koni, alegória, symbol, architektúra, ale na rozdiel od Pisana sú myšlienkovito chudobnejšie, je tu menej tvarových motívov väčšieho meradla. Ku koncu 15. stor. sa i na reverzoch medailí čoraz častejšie stupňuje účasť neutrálnej hladkej plochy základne, reliéf sa stáva plochejším, kresbovejším, kladie sa väčší dôraz na prekreslenie detailov, na dekoratívnosť, na technické zvládnutie, čo je typické najmä pre medaily 16. stor.

V 16. stor. sa vyskytuje už i jednostranná medaila a oválna plaketa. Medaily, ktorých materiálom naďalej zostáva bronz, zhotovujú sa už prevažne technikou razenia. Ich okraje bývajú lemované perlovcom. Písmo je oproti predchádzajúcemu storočiu menšie, kresbovejšie, menej plasticky vyvinuté ako reliéf, nápisy sú hustejšie. čím ďalej tým viac stráca úlohu výtvarného a kompozičného prvku, stáva sa len nevyhnutným obsahovým doplnkom. Preberá sa kompozičný typ z 15. stor. Portréty na averzoch, vyvinuté na hladkej, niekedy i drsnej základni, už nie sú v dolnej časti zrezané, ale siahajú až tesne k spodnému

okraju orámovania. Bývajú zväčša lemované na okraji opisom v polkruhu alebo trištvrte kruhu. Okrem prevládajúcej portrétnej medaily začína sa vyskytovať v tomto období i plaketa s biblickou tematikou. Plocha plakety sa delí na dve samostatné polia — v hornom je figurálna scéna, v dolnom nápis. Toto riešenie je významné z hľadiska ďalšieho vývoja renesančnej biblickej medaily v zaalpských krajinách.

Mimo územia Talianska¹⁶ vznikajú liate medaily už koncom 15. stor. vo Francúzsku a Nizozemsku. V nemeckých a habsburských krajinách i vo Švédsku používa sa takmer výlučne, okrem ojedinelých liatých medailí, technika razenia. Zatiaľ čo liate medaily bývali zhotovené z bronzu, pri razených medailách prevláda ako materiál striebro, prípadne pozlátené striebro, zlato a niekedy i olovo. Okrem pravidelného kruhového tvaru sa pri medailách vzácne zjavuje hranatý¹⁷ a oválny tvar. Medaily bývajú často opatrené uškom na zavesenie, stávajú sa ozdobou, šperkom, amuletom, talizmanom.¹⁸

Ďalším charakteristickým znakom je používanie dekoratívneho detailu v oveľa väčšej miere než v Taliansku. Je to jednak bohatšie lemovanie okrajov medailí, ktoré je ešte zväčša zmnožené o jeden, niekedy i viacej vnútorných kruhov, prípadne polkruhov okolo písmovej legendy. Lemovanie i vnútorné kruhy tvorí plasticky vyvýšený prstenec, viac ráz profilova-

ný¹⁹ perlovec, povrazec, zriedka astragal, použitý buď samostatne, alebo zväčša v rozličných kombináciách. Najbohatšiu výzdobu nachádzame na razbách jáchymovských a kremnických.²⁰ Rozdeľovanie slov v nápisoch rozetami, prípadne väčšími plastickými bodkami je bežné; na medailách s náboženskou tematikou (neskôr i na iných) sa používa namiesto rozety i krížik v podobe štvorlístého kvetu. Pri jáchymovských razbách nachádzame i päťlísté kvety a šesticípce hviezdy. Okrem týchto ornamentálnych prvkov sa používajú v Nemecku vavrínové (i palmové) vence previazané stuhami, halúzky, viac alebo menej štylizované dubové listy, ako aj malé heraldické znaky, ktoré prerušujú kruhovú alebo dopĺňajú riadkovú legendu.

Podľa skúmaného materiálu vidieť, že dekoratívne prvky prevládajú pri razených medailách, ktoré zhotovili priamo v mincovniach tamojší rytci, a nesporné sú ovplyvnené vzhľadom vtedajších mincí. V zásade sa dá povedať, že tento dekoratívizmus zodpovedá stredovekej tradícii a požiadavke bohatosti výzdoby, ako ju vidíme v období neskoréj gotiky a ranej renesancie napríklad v architektúre a ilustračnej výprave kníh. Zaujímavým príkladom sú francúzske liate bronzové medaily z konca 15. stor., na ktorých i celé pozadie portrétov je vyplnené pravidelne rozmiestnenými štylizovanými, plasticky vyvinutými heraldickými znakmi, tvoriacimi ornament.²¹ Ďalším analogickým



Krištof Fuessel: Izaiáš a proroci. Pred polovicou 16. stor. Obojstranná razená medaila, striebro, 35 mm. Národné múzeum, Praha. Foto M. Červeňanský



Krištof Fuessel: Ferdinand I. 1541. Obojstranná razená medaila, striebro, 52 mm. Slovenské národné múzeum v Bratislave. Za uverejnenie vďačíme dr. J. Hlinkovi. Foto M. Červeňanský



Hieronym Fuchs: Svätoujurská medaila. Medzi 1730—1751. Obojstranná, razená, striebro, 40 mm. Slovenské národné múzeum v Bratislave. Za uverejnenie vďačíme dr. J. Hlinkovi. Foto M. Červeňanský

príkladom sú takmer o pol storočia staršie portrétné medaily kremnické.²² Medailér tu pokrýva renesančnou ornamentikou—úponkami, listami, kvetmi—bud celé pozadie, alebo portrét zasadzujú do niky, ktorú tvoria ornamentom vyplnené pilastre spojené oblúkom; okolo sú drobné postavičky putti na koňoch, úponky, ovocie a kvety. Napriek tomu, že tieto dva príklady nie sú pre európsku renesančnú medailu typické, dokumentujú veľmi výrazne dožívanie gotického citenia v medailérstve, i keď už vyjadreného renesančným tvaroslovím.

Písmo je všeobecne plasticky vyvinuté na ploche základného plánu, zväčša prispôbené charakteru reliéfu, jeho veľkosť je závislá od hustoty nápisov. Veľmi zriedkavo sa vyskytuje písmo i glypticky vryté,²³ prípadne je do plochy základne na písmo vhlbený kruhový pás.²⁴ Na renesančných medailách sú obvyklé písmená rovnakej veľkosti. Ako zaujímavosť spomenieme, že vo Švajčiarsku už v druhej polovici 16. stor. nachádzame na jednej medaile²⁵ na reverze, vyplnenom riadkovou legendou, písmená rozlične veľké (pravdepodobne ide o kryptogram).

Kým na talianskej renesančnej medaile písmo nie je od reliéfu oddelené, tvorí opis kruhový, polkruhový alebo riadkový, rôzne komponovaný, a u Pisana, ako sme spomenuli, je rovnocenným výtvarným činiteľom v celkovej kompozícii plochy medailového kotúča,

v priebehu nasledujúceho vývinu renesančnej medaily v zaalpských krajinách (i keď niektoré kompozičné typy talianskych medailí pretrvávajú aj tu po celú renesanciu)²⁶ pozorujeme, že častejším a prevažným javom je už oddelenie písma od reliéfu plastickým zvýšením rôzneho profilu a modelácie. Najčastejšie je oddelenie kruhového opisu jednou plastickou kružnicou, ktorá člení medailu na vonkajší obvodový kruh a vnútorný kruh, vymedzený pre reliéfnu zobrazenie.²⁷ Niekedy, najmä pri portrétnych medailách,²⁸ býva okrem oddeleného kruhového opisu umiestnený opis v jednom alebo vo dvoch riadkoch v strednom kruhovom poli na jednej strane, alebo oboch stranách reliéfu,²⁹ prípadne ešte na obvode. Niekedy sa letopočet (prípadne iný nápis) vyskytuje v spodnej časti stredného poľa, oddelený horizontálnou plastickou čiarou.

Menej obvyklé je oddelenie kruhového opisu nie jednou, ale dvoma plastickými kružnicami,³⁰ prípadne len kružnicami glypticky vrytými.³¹

Reliéf zostáva väčšinou obmedzený na ohraničené stredné pole, niekedy však presahuje v niektorých častiach cez obvodové kruhové poľa.

Ďalším kompozičným typom renesančných medailí je rozdelenie medailovej plochy horizontálnou plastickou čiarou na dve polia. V hornom poli býva umiestnená figurálna scéna, v dolnom riadková legenda.³²



Daniel Warou: Korunovačná medaila Alžbety Kristíny v Bratislave. 1714. Obojstranná razená medaila, meď, 56 mm. Vlastivedné múzeum v Banskej Bystrici. Foto M. Červeňanský

Vzájomný pomer týchto dvoch častí býva rozdielny, vždy však v prospech časti s reliéfnym zobrazením.³³

Pomerne častý je výskyt reverzov len s riadkovým nápisom, niekedy doplneným ornamentom. Zriedkavejší je výskyt averzu s portrétom, prípadne reverzu s erbom bez nápisov.³⁴

V zaalpských krajinách podľa príkladu Talianska vznikajú prvé portrétné medaily už koncom 15. stor. v Nizozemsku a vo Francúzsku, v 16. stor. v ostatných krajinách. Na averzoch je opäť zobrazenie hlavy v profile, zriedka v čelnom pohľade s väčšou alebo menšou časťou poprsia, vždy v súčasnom odevu. Hlavy panovníckych osobností sú niekedy symbolicky zdobené vavrínovým vencom.

Mimo Talianska, okrem obvyklého spôsobu zobrazovania len jedného portrétu na jednej strane medaily, nachádzame na averzoch i dvojportréty, postavené oproti sebe v profile.³⁵ Reverzy portrétnych medailí tematicky zväčša nenadväzujú na medaily talianske zobrazením alegórie, ale obvykle sa obmedzujú len na riadkovú legendu, prípadne erb v podobe, v akej sa ustálil v heraldike.³⁶

Najrozšírenejším druhom medailí v nemeckých a habsburských krajinách sú biblické medaily. Reliéfne stvárnenie biblických príbehov, či už zaberá väčšiu alebo menšiu plochu medaily v závislosti od rôzneho kompozičného členenia, je rozvinuté do figurálnych

scén s veľkým množstvom postáv v krajinnom alebo architektonickom výseku. Vyznačujú sa preplnenosťou, drobnokresbou, naratívnotou.

Okrem ojedinelých medailí s tematikou významných historických udalostí rastie počet medailí neoficiálnych, súkromných, vzťahujúcich sa na rôzne udalosti všedného života, ako napríklad na priateľstvo, školské prémie, ďalej heslové, erbové a iné medaily.

V období baroka naďalej prevládala technika razenia. Zhotovujú sa ňou medaily opäť zo striebra, zlata, zriedka z bronzu a cínu.³⁷ Medaily zo slonoviny a porcelánu³⁸ (spracovávané špecifickými technikami týchto materiálov) sú obohatením z hľadiska technologického postupu a materiálu. Ďalšou technikou, ale málo používanou, je gravírovanie.³⁹

Okrem okrúhleho tvaru veľmi častý je tvar oválny.⁴⁰ Kým na renesančnej medaile hlavným dekoratívnym prvkom bolo vonkajšie lemovanie a vnútorné členenie kružnicami už spomínaným renesančným ornamentom, pri barokovej medaile je charakteristické použitie veľmi širokého, hladkého, plasticky vyvýšeného vonkajšieho orámovania, menej alebo viac ráz profilovaného. Niekedy sa stretne i s portrétnymi medailami bez vonkajšieho orámovania.⁴¹ Veľmi široký ornamentálny lem sa vyskytuje len pri závesných medailónoch.⁴² Nadmerný sklon k dekorativizmu budáme najmä na nemeckých medailách a v menšej

miere nizozemských. Prejavuje sa veľmi bohatým použitím renesančných i barokových architektonických dekoratívnych článkov, ktoré spĺňajú buď funkciu čisto dekoratívnu, alebo sú použité ako symbol a často (niekedy veľmi neorganicky)⁴³ sú včlenené do kompozície reliéfného zobrazenia (napr. rozety, zvinuté stuhy, vence so stuhami, rollwerkové i barokové kartuše, vetvičky s lístkami; rozviliny a úponky, zvinuté rúška, roh hojnosti, putti, anjelici, okrídlené hlavy anjelikov, trúbky spojené vavrínovým vencom, perá zviazané mašľou, trofeje, ušnica, božie oko atď.).⁴⁴

Písmo je skôr ploché, kresbovejšie ako v renesancii,⁴⁵ i zväčša menšie v súvislosti s veľkou hustotou nápisov najmä opäť na nemeckých a nizozemských medailách, časté je i použitie rôznej veľkosti písmen (buď ako kryptogram, alebo na zdôraznenie významu jednotlivých slov). Preplnenosť ornamentom, písmom, drobnokresbou a častá naratívna reliéfnosť zobrazení je typická najmä pre reverzy portrétnych medailí a príležitostné medaily. V najväčšej miere sa vyskytovala v tvorbe nemeckých medailérov.

Oddelenie kruhového opisu na okraji medaily ornamentálnou plastickou kružnicou sa v baroku používa len ojedinele (najmä pri nemeckých príležitostných medailách — niekedy pri medailách náboženských). Vo vnútornej kruhovej ploche býva zväčša horizontálnou plastickou čiarou oddelený spodný jednoriadkový alebo prevažne viacriadkový nápis od vrchného reliéfného zobrazenia. Takéto rozdelenie medailovej plochy na dve časti (ale bez kruhového opisu a plastickej kružnice), ktoré sa v renesancii vyskytovalo na medailách biblických, doplnené v hornej časti ešte polkruhovým nápisom, stalo sa najviac používaným kompozičným riešením príležitostných medailí, pri reverzoch portrétnych medailí a niekedy i pri náboženských medailách (jurajovské medaily v Kremnici, tzv. emigrantské salzburské medaily atď.), či už so zobrazením figurálnej scény, alebo architektúry.

Kompozičný typ prevzatý Pisanom z rímskeho medailónu (dva polkruhové segmenty nápisu po oboch stranách reliéfu), ktorý pretrval celú renesanciu, používa i barok pri averzoch portrétnych medailí; častejšie je tu však polkruhový nápis okolo reliéfu. Okrem portrétnych medailí sa s týmto riešením stretne veľmi často pri medailách príležitostných a pri medailách s náboženskou tematikou.

Kruhový opis (bez oddelenia plastickou kružnicou), veľmi častý pri averzoch portrétnych medailí v rene-



Jozef Daniel Böhm: Medaila pri príležitosti zjazdu lekárov a prírodovedcov v Košiciach a Prešove r. 1846. Averz, razená, striebro, 48 mm. Slovenské národné múzeum v Bratislave. Za uverejnenie vďačíme dr. J. Hlíňkovi. Foto M. Červeňanský

sancii, v baroku sa vyskytuje len ojedinele. Časté sú i naďalej reverzy len s riadkovou legendou.⁴⁶ Ďalej sú pre barokovú medailu charakteristické nápisy vo zvinutých stuhách, rôzne umiestnených, a preplnenosť erbmi, usporiadanými do kruhu (medzi nimi sú rozlične rozložené písmená nápisu a ornament). Sám erb málokedy vyplňa celú plochu medaily; buď dopĺňa legendu, alebo je súčasťou reliéfného zobrazenia. Portrétna medaily, ktoré v baroku i naďalej predstavujú jeden z najpočetnejších druhov, sú obohatené tzv. medailami „genealogickými“, ktoré na malej ploche medailového kotúča zahrnú niekedy dokonca až dvadsať portrétnych medailónov s portrétmi členov rodu, pričom ešte dost miesta zvyšuje i pre ornament a nápisy.⁴⁷

V tomto období takmer niet významnejšej udalosti, pri príležitosti ktorej by sa nerazili medaily. Vznikajú dokonca celé série portrétov významných osobností⁴⁸ i série historických medailí.⁴⁹ Medaily s náboženskou tematikou sú z hľadiska celkovej produkcie v období baroka na menej významnom mieste.

Plochy medailí sú takmer celé vyplnené sochárskomaliarskym alebo maliarsko-sochárskym barokovým reliéfom, vyznačujúcim sa záľubou v jemnom prekreslení detailu, či už ide o portrétna zobrazenia zväčša v profile s častou poprsia v dobovom odeve,



Orlando Paladino Orlandini: Obeť. 1964. Jednostranná liata medaila, bronz, 93 mm. Z katalógu Mezinárodní výstava současné medaile (FIDEM — Praha 1969) repr. F. Hideg

figurálne scény (niekedy ťažko prehľadné), alebo alegórie, symboly a personifikácie. Veľmi časté sú široké zábery architektúry (miest, zámkov) z nadhľadu v krajinnom výseku, doplnené niekedy alegorickými postavami, heraldickými znakmi a symbolmi. Drobnokresba na niektorých (najmä nemeckých) medailách postupuje až k hraniciam dobovej grafiky.

Výrazové prostriedky baroka a rokoka sa postupne nahrádzajú jednoduchšími a jasnejšími prostriedkami klasicizmu. Klasicistické tvaroslovné prvky sú charakteristické až pre medaily osemdesiatych rokov 18. stor.

Medaily záväzne pravidelného kruhového tvaru sú takmer výlučne razené z bronzu, prípadne zo striebra,⁵⁰ okrem novovzniknutého málo rozšíreného druhu „železných umeleckých liatych medailí“.⁵¹

Všetky medaily majú veľmi zdôraznené hladké plastické lemovanie okraja, niekoľko ráz profilované, často v podobe širokého plochého rámu. Klasicistický a empírový ornament sa používa veľmi triezvo, zväčša ako atribút alegorických postáv alebo symbol, napríklad roh hojnosti, barla antického boha Hermesa, vavrínové ratolesti, klasy obilia, tzv. božie oko. Opäť viac ornamentálnosti prevláda na nemeckých medailách a tu čiastočne prežíva i baroková ornamentika

(ako napr. zátišia s trofejami, anjelici držiaci erby, heraldické symboly nad figurálnou scénou).

Nápisy sú oproti baroku oveľa skromnejšie, s veľmi nízkym reliéfom, jemne prekreslené, niekedy až sotva viditeľné.⁵² Písmo na averzoch portrétnych medailí utvára trojštvrťinový segment kruhu v hornej časti medaily, prípadne dva kruhové segmenty po oboch stranách portrétu (čiže opäť kompozičný typ z rímskeho medailónu). Kruhový opis je zriedkavý.⁵³ Okrem ojedinelých výnimiek na klasicistických a empírových medailách nie je písmo oddelené plastickými kružnicami. Najčastejším kompozičným typom pri portrétnych medailách (zväčša na reverzoch), rozličných príležitostných medailách a medailách s náboženskou tematikou je typ, ktorý vznikol v baroku, čiže horizontálne plastické oddelenie spodného nápisu a nápisy od trojštvrťinového segmentu až k rôznym menším segmentom kruhu v hornej časti medaily. Nie je zriedkavý ani (pri všetkých druhoch medailí) len nápis v spodnej časti medaily, oddelený horizontálnou plastickou čiarou.⁵⁴ Často sú reverzy vyplnené len riadkovou legendou, na rozdiel od baroka s menším počtom riadkov a v dôsledku toho i s väčšími písmenami. Veľkosť písma závisí od dôležitosti nápisu, prípadne len jednotlivých slov.⁵⁵

Výsostné postavenie medzi medailami tohto obdobia má portrétna zobrazenie, na reverze doplnené len nápisom alebo viac, prípadne menej duchaplnou alegorickou scénou, obmedzenou na malý počet postáv v antických rúchach s atribútmi. Figurálny motív je zobrazený na hladkom pozadí základného plánu, postavený zväčša na úzkom pruhu pôdy alebo podstavca, ktorý je často i horizontálnym plastickým oddelením dolného nápisu.

Pre klasicistické medaily je charakteristická vyhladená, patinou tmavšie zafarbená veľká plocha základného plánu, na ktorom je vyvinutý zrkadlovolesklý reliéf, poňatý sumárnejšie, zdôrazňujúci obrysovú líniu.

Najmä na nemeckých medailách sa často vyskytuje nárys profánnej i cirkevnej architektúry v čelnom pohľade, s nízkym horizontom.

Klasicistické tvaroslovné elementy sa udržiavajú v medailérstve až do druhej polovice 19. stor., niekedy doplnené jednotlivými prvkami z predchádzajúcich období.⁵⁶ Z technologického hľadiska významným prínosom je zdokonalenie a značné zjednodušenie techniky razenia, ktoré spôsobuje masovú produkciu medailí (z bronzu, prípadne zo striebra), vyznačujúcich sa uniformitou a často veľmi nízkou umeleckou úrovňou. Zväčša akademicky poňaté portrétna reliéfy

na averzoch sú na reverzoch doplnené zobrazením architektúry,⁵⁷ alegórie, symbolu (prípadne erbu).

V znamení zúčtovania s tradičnými šablónovite opakovanými formami sa nesie tvorba francúzskych umelcov,⁵⁸ ktorá znamená osobitný prínos v medailérstve. Tradičný kruhový tvar obohacujú znova tvarom oválnym. Okrem medaily venujú sa zväčša plakete v tvare obdĺžnika a štvorca, pravidelného alebo nepravidelného, so skosenými hranami (osemuholníka). Väčšinou sa zriekajú zbytočného dekoratívneho detailu,⁵⁹ povrch celej medaily (alebo plakety) bez obvodového orámovania⁶⁰ zaplňajú reliéfom a voľné plochy vyplňajú mätko modelovaným písmom väčších rozmerov. Písmo prestáva byť len obsah spresňujúcim doplnkom, a stáva sa i voľne komponovaným výtvarným prvkom.⁶¹ Úplne nové je aj funkčné chápanie plakety, ktorej plocha neraz slúži na rozvinutie voľných sochárskych kompozícií.⁶²

Takmer zabudnutá, znova používaná technika liatia umožňuje i na medaile a plakete bezprostrednejšie uplatniť diferencovanejši, individuálnejší sochársky rukopis. Touto technikou utvára Ponscarne portrétnu plaketu r. 1879, s impresívne rozohratým povrchom na malé plošky, odrážajúce a pohlcujúce svetlo, ale ešte s pevne modelovanými tvarmi profilu, a Charpentier koncom storočia svoje plakety už v sfumátovo jemnom, akoby svetlom prestúpenom impresionistickom reliéfe.

Impresionizmus a neskôr secesia prinášajú nové podnety i do oblasti medaily a plakety a tvoria východisko tejto tvorby v 20. stor. Napriek silnej poplatnosti medailérstva tradícii, z ktorej sa len váhavo vymaňuje, i v rámci tohto výtvarného prejavu nastávajú významné zmeny. Pri sumárnom pohľade na moderné medaily zisťujeme, že oproti minulému storočiu sa s veľkou rozmanitosťou používaného materiálu rozmnožujú i spôsoby technologického spracovania. Okrem tradičných materiálov, ktorými boli bronz, zlato, striebro, používa sa mosadz, meď, cín, zinok, oceľ, hliník, olovo, železo, tombak, hydronárium, dentakryl, bronzový laminát, slonovina, drevo, bridlica, keramika a vkladané časti emailu a skla. Technika liatia sa najmä v najnovšom čase stáva u umelcov obľúbenejšou a použíwanejšou než razenie. K nej pristupujú ďalšie techniky, ako napríklad rytie, tepanie, rezanie, galvanotechnika a iné.⁶³ Pravidelný tvar kruhu, elipsy, štvorca a obdĺžnika pri medailách a plaketách sa obmieňa nepravidelným ohraničením okrajov, či už len zvlhnením, rozličným segmentovým vykrojením, zaoblením hrán alebo skosením a nezriedka sa dopĺňa



Rune Karlzon: Marcel Marceau. 1964. Jednostranná liata medaila, bronz, 120 × 115 mm (ovál). Z katalógu Mezinárodní výstava současné medaile (FIDEM — Praha 1969) repr. F. Hídeg

perforáciou vnútri základného tvaru. Krajným prípadom odchýlenia od pôvodného tvaru medaily je skladba rôznych stereometrických telies (kocka, hranol),⁶⁴ vyznievajúca v priestore ako samostatný plastický objekt.

Pri medailách ponímaných v duchu tradície sa ojedinele stretávame dokonca s plasticky vyvýšeným lemovaním na okrajoch medaily, prípadne i v strednom kruhovom poli.⁶⁵ Inak na súčasných medailách okraje zväčša nie sú plasticky zdôraznené, rovnako nebýva oddelené ani písmo od reliéfu. Na mnohých medailách sa písmo úplne vynecháva. Pokiaľ sa však vyskytuje, máva rozdielny charakter, a to buď prispôbený modelácii reliéfu, alebo chápaný až v duchu dvojrozmerného grafického pozitívneho alebo negatívneho prejavu. Niekedy dokonca písmo zastupuje vlastný reliéf a pôsobí napríklad rozdielnou tektonikou, rytmom alebo plasticky pozitívnym a negatívnym kontrastom.

V tvorbe poplatnej tradícii sa stretávame s riešením vzťahu písma a reliéfu v kompozičných typoch predchádzajúcich slohových období. Prevládajúcim javom je však voľné začlenenie písma do celkovej kompozície medaily. Písmo sa v takejto situácii stáva výtvarným motívom.

Z hľadiska výtvarnej metódy sa nám javili jednotlivé slohové obdobia ako viac-menej uzavreté celky so svojimi vyhranenými formálnymi i obsahovými koncepciami a s určitými záväznými a pre svoju dobu charakteristickými princípmi (ovládajúcimi celú oblasť umenia). Devätnáste storočie zrušilo túto jednotu výtvarnej kultúry, i keď bolo zväčša ovládané šablónami zaužívanými z klasicizmu a empíru a zdedenými akademickými šablónami.

Moderné smery, sriedajúce sa v rýchлом vývinovom slede v 20. stor., nachádzajú svoje vyjadrenie i v medaile a plakete, zväčša však s istým oneskorením a v menej vyhranenej podobe, pretože tento výtvarný druh už svojím základným zmyslom a poslaním obmedzoval umelca a nedával mu takú možnosť slobodného vyjadrenia ako iné výtvarné disciplíny.

Len vo výnimočných prípadoch niektorí umelci pokladajú práve nízky reliéf plakety dokonca za vhodnejší než voľnú plastiku na vyjadrenie maliarskych princípov impresionizmu alebo na rozvinutie secesného dekoru. Tak ako koncom 19. stor., i v prvej štvrtine 20. stor. sú to najmä spomínaní francúzski medailéri, ktorí svojou tvorbou ukazujú nové možnosti v tomto odbore.

Medailou sa príležitostne zapodieval Antoine Bourdelle. H. Dropsy a I. Canneel v dvadsiatych rokoch utvárajú medaily futuristickou metódou. Impresionizmus a bourdellovská formulácia problému znamenajú v medailérstve dlhotrvajúce podnety. Secesia bola krátkou epizódou, končiacou sa fakticky prvou svetovou vojnou (a inšpirujúcou čiastočne umelcov až v súčasnosti). Futurizmus znamenal len celkom krátkodobý, aj keď vzácny experiment.

Naproti tomu väčšina medailérskej produkcie dlho zotrvala v zajatí tradičného akademického názoru.

Pri hodnotení tejto tvorby ako celku zisťujeme, že — odhliadnuc od ojedinelých výraznejších umeleckých individualít — všeobecnejšie prijímanie podnetných impulzov moderných výtvarných smerov a diferencovanejší osobnostný prejav sa začínajú približne až od polovice päťdesiatych rokov. V tomto období nachádzame paralelne vedľa seba rozličné tvorivé prístupy. Ako najzápornejší moment sa javí i naďalej preberanie akademických schém z minulého storočia,⁶⁶ ale už v oveľa menšej miere ako predtým. Medaily sa vyznačujú hladkým reliéfom na čistej pôde základného plánu, prísny dodržiavaním proporcií, suchou kresbou, statickosťou, často preplnenosťou i aditívnym radením foriem s detailmi.⁶⁷ Tieto javy sú však nepodstatné. I keď rôzne časti európskej i mimoeurópskej tradície sú pre umelcov vôbec často príťažlivé, pri moderne poňatých medailách dochádza k ich zaktualizovaniu, tvorivému pretaveniu v duchu moderného výtvarného názoru. Väčšina prác sa pohybuje v rovine figuratívnej, zriedka ešte nefiguratívnej. Vo figuratívnych polohách ide o veľmi širokú škálu transformácie predmetného tvaru: od dôsledného vychádzania z empírie, skutočnosti, až k redukcii na všeobecný znak.

Najmä v odbore portrétnu sa vychádza v základe často zo zákonitostí renesančných medailí, od použitia výrazových zložiek realistického tvaroslovia k popretiu detailu a plastickej syntéze. Okrem vystihnutej charakteristických fyziognomických vlastností dôležité je najmä vyjadrenie plne súčasnej psychiky portrétovaných osobností.⁶⁸ Z uvedených príkladov vysvitá zvýšený dôraz na pohyblivejšiu charakterizáciu človeka, než to bolo v rovine medaily predtým.

Pri medailách určených na verejné účely sa spravidla vychádza z klasických zákonov, ale menia sa už jednotlivé zložky. Napríklad pozadie sa stáva výrazovým prostriedkom, mení sa často tvar medailového kotúča, statickosť sa prekonáva väčším dynamizmom

(napr. dynamickejšou osou figúry, kontrastom základných figúr, niekedy až kompozíciou v kontraposte radiálne rozloženom.)⁶⁹

K výrazovému vyzneniu modernej medaily prispieva niekedy neopracovanie povrchu, ponechanie prirodzenej materiállovej štruktúry, prípadne rôzne faktúrové hodnoty, dosahované napr. zdrsnením povrchu rozličnými nástrojmi, nerovnomerným pridaním modelačnej hmoty v jednotlivých častiach medaily, alebo len ponechaním, nezahladením stôp modelácie. Uvedené prostriedky môžu prispievať k zvýšeniu kontrastu s hladenými partiami, alebo k zjednoteniu celého povrchu.⁷⁰

Táto otázka je veľmi zaujímavá, lebo prakticky rozmnožuje vyjadrovacie prostriedky, a ako v modernom umení vôbec, i v medailérstve zohráva veľmi dôležitú úlohu. Na prvý pohľad sa zdá, že poňatie povrchu v zmysle vyzdvihnutia alebo vyjadrenia nejakej štruktúry prichádza až v 20. stor. Je síce pravda, že moderné slohy, kladúce dôraz na vyjadrovacie prostriedky ako hlavného činiteľa umeleckého vyjadrenia, používali štruktúru (myslíme tým vlastne rôzne poňatie povrchu) celkom zámerne a v tomto zmysle ju aj rozvíjali.

Keď sa však pozrieme do minulosti, vidíme, že už v renesancii existovali zábery rozšíriť výrazové prostriedky o štruktúru spracovania. Ako príklad tu môžeme uviesť medailu Girolamu Farneseho z r. 1556, ktorú zhotovil taliansky umelec Pastorino di Pastorini. Až dovtedy bola základná plocha, z ktorej sa dvíha objem poprsia alebo scény, rovnako ako ornamentika alebo nápis, hladká, neutrálna. Na uvedenej medaile však umelec túto základnú plochu vyriešil tak, aby svojou štruktúrou pôsobila malebným dojmom a aby sa dosiahol svetelný účinok až impresívneho charakteru, vyplývajúci zo zrnitej plochy. Dosiahol to technickým spôsobom, ktorý sa používa v šperkárstve.⁷¹ V podstate ide o prenesenie výtvarných prostriedkov zo zlatníctva a šperkárstva do medailérstva. Nie je to teda princíp uplatňujúci sa v modernom umení, keď v istých smeroch sa štruktúrny výraz kladie medzi vyjadrovacími prostriedkami na prvé miesto. Pokiaľ sme mohli zistiť z dostupného materiálu, tento prípad je zatiaľ ojedinelý. Predpokladáme, že od obdobia renesancie sa širšie neuplatnil. Rozhodne sa však domnievame, že klasicizmus tento spôsob nepoznal, a ani akademická tvorba 19. stor. napriek tomu, že sa často rozhliadala do minulosti, tento spôsob do svojej tvorby nezaradila.



Henri Lagriffoul: Markýz de Sade. 1968. Averz, razená medaila, meď, 72 mm. Z katalógu Mezinárodní výstava současné medaile (FIDEM — Praha 1969) repr. F. Hídeg

José Charlet: Noc. 1968. Obojstranná liata medaila, bronz, 125 mm. Z katalógu Mezinárodní výstava současné medaile (FIDEM — Praha 1969) repr. F. Hídeg



Stopy modelovania na povrchu, kontrast zdrsnených a hladkých plôch (konvexných a konkávných) spôsobujúci rozrušenie svetla, ktoré utvára maliarske efekty, zámerne používa metóda impresívnej plasticosti, vrcholiaca niekedy až v polohách dramatickej expresie tak v rovine figuratívnej, ako aj nefiguratívnej.⁷² V tvorbe niektorých autorov sa stretávame s vyslovene expresívnym zameraním ich výtvarnej reči.⁷³ (V týchto dielach sú postavy expresionisticky nadsadené, ustupujú do hĺbky a vytvárajú až dojem nekonečného priestoru, pretože nie sú obmedzované ani okrajovým zakončením hmoty medaily.) Inšpirácia analytickým a syntetickým kubizmom zvyšuje asociatívnu najmä v prvom pláne, spôsobuje zrovnoprávenie objemu a priestoru (čiže zadného plánu), maximálne uvoľňuje meravosť dimenzionálnych vzťahov v medaile a plakete.⁷⁴ Odtiaľ je už len krok ku konštruktívnej nefiguratívnej abstrakcii a k práci s kontrastom pozitívnych a negatívnych foriem.⁷⁵

V krajnej polohe reálny tvar býva zastúpený výtvarným sochárskym znakom, či už modelovaným nízkym reliéfom en creux, alebo konkávnym tvarom a rytou líniou,⁷⁶ nadobúdajúcimi až zmysel surrealistického symbolu, prípadne prechádzajúcimi až k pólu nefiguratívneho. Ako sa už spomenulo, i písmo sa využíva v medailérstve na pôsobivý účinok. Často sa plošne vyvinuté písmo spája s veľmi nízkym, tretiu dimenziu popierajúcim a rovnako ako písmo graficky pôsobiacim reliéfom.⁷⁷

Z tematického hľadiska je potrebné spomenúť okrem portrétu výrazne vyhranenú skupinu medailí tzv. žánrovo-realistického prúdu, „vyznačujúceho sa živým zmyslom pre bezprostrednosť reálneho motívu, schopnosťou zachytávať momenty pohybu figúr vo vrchoľacom napätí a typizovať momenty deja. Špecifickým prejavom žánrového názoru sú niektoré diela používajúce prírodné motívy, ba dokonca krajinárske plány“.⁷⁸

Opísané rozvrstvenie už obsahuje takmer celú škálu rôznorodých výrazových prostriedkov v odbore medaily a plakety, ktoré nachádzame i v súčasnosti. Niektoré prístupy boli vtedy ešte len naznačené a širšie sa neuplatnili. V priebehu ďalšieho vývoja nastáva však presun tvorby stále viac do polôh bližších nefiguratívneho pólu (o čom sa zmienime v ďalšej časti práce). Ojedinelý a zaujímavý je v súčasnosti pokus aplikácie pop-artu na medailách.⁷⁹ Stále viac sa uplatňuje i v tomto odbore snaha o úplnú individuali-

záciu medaily, taká typická pre moderné umenie, preto aj tu nachádza umelec plné možnosti sebavyjadrenia a sebarealizácie.

Videli sme, že až do zrodu moderného umenia, prakticky už od antického Ríma (okrem vzniku plakety v renesancii a oválneho tvaru) sa pravidelný kruhový tvar medaily nemenil. Plocha medaily bola základnou, na ktorej umelec modeloval tvar či už nižším alebo vyšším reliéfom, splývavým, líniovým alebo deleným rukopisom, niekedy viac typu sochárskeho, inokedy maliarskeho, čo mu v zásade určovali slohové pravidlá a estetické kritériá, dávajúce možnosť v rámci týchto noriem. Presne ohraničená plocha medaily bola pre umelca záväzná. Bola základnou, tvorila pozadie, z ktorého vyvíjal tvary, bol to tzv. imaginatívny tretí plán. Buď mu tvorila plochu ako maliarovi, na ktorej, v krajnom prípade často až márnوترatne, plasticky „kreslil“ svoje obrazy, alebo zdvihnúc z nej pevným plastickým obrysom siluety svojich postáv, portrétov, pôsobila ako nekonečno, monumentalizovala ich účinok. Zachádzať pod úroveň tejto základne bolo nemysliteľné a nemohlo mať ani svoje výtvarné opodstatnenie. Len výnimočne gravíroval písmo spôsobom zlatníckym a prípadne ho vyplnil emailom, alebo plastické písmo vsadil do vhlbeného pruhu, tvoriaceho súčasne i lemovanie reliéfu.⁸⁰

Súčasná medaila veľmi často neguje tieto zákonitosti. V zmysle kubistického zrovnoprávnenia objemu a priestoru prestáva odlíšenie reliéfnе vyvýšeného tvaru a rovnej základne, zaktívňuje sa teda celá plocha, ktorá sa premodelúva vyvýšenými, vhlbenými tvarmi, často nepoznávajúc ani obmedzenie okrajom (kompozícia navodzuje pokračovanie i mimo plochy medaily, prípadne si vynucuje i deformáciu samého medailového tvaru).

Aktivizácia priestoru postupuje ďalej perforáciou medailí, keď medaila pôsobí už ako plastický celok, zahrňajúci aj sám priestor mimo medaily. Na tomto stupni sa medaila dostáva do blízkosti moderného sochárstva.

Ďalším štádiom vývinu, keď už vlastne nastáva prechod medaily k voľnej, komornej plastike, sú plastické objekty úplne negujúce plochu, uplatňujúce nárok i na neredukovaný tretí objem, usposobené tak, aby pôsobili v priestore. Nie sú už určené len pre hlavný pohľad, ale pre pohľad zo všetkých strán: napríklad medaila spojená s podstavcom tak, aby pôsobila v priestore, alebo „medaily“, ktoré by sa mohli skôr nazvať sochárskou architektónikou, a nakoniec rôzne



Ladislav Snopek: Cena Cypriána Majernika. 1964. Súťažný návrh, obojstranná medaila, sadra, 260 mm

nfiguratívne geometrické „štruktúry“ a mobily v tvare kruhu alebo dosky. Okrem týchto blízkych polôh medaily k sochárstvu možno — na druhej strane — badať zase zblížovanie s maliarstvom či už v používaní maliarskych výrazových prostriedkov, ako napríklad používanie rozličnej farebnej patiny,⁸¹ alebo v spôsobe „maliarskej“ modelácie faktúrovostou povrchu, prípadne v inkrustácii rôznymi materiálmi⁸²

(s čím sa stretávame i v maliarstve — tu zase používanie netradičných materiálov často utvára hrubú štruktúru blízku reliéfu), i blízkosť k umeleckému remeslu.

Tak ako sa pri moderných medailách uplatňuje množstvo výtvarných prístupov, i z hľadiska reliéfnej modelácie nachádzame pri nich veľmi širokú škálu



Rudolf Pribiš: Medaila k insigniám dekana hudobnej fakulty VŠMU v Bratislave. 1965. Obojstranná, razená, bronz, 70 mm

od použitia rytej čiary, glyptického reliéfu, en creux až k basreliéfu a dokonca mimoriadne i hautreliéfu.⁸³

Je pochopiteľné, že radikálnejšie výtvarné úsilie a experimenty nachádzame skôr v iných technikách než v technike razenia. Razená medaila je menej prístupná novým úsiliam nielen z hľadiska určitého obmedzenia v technickom spôsobe spracovania, ale keďže väčšinou má skôr verejný ako súkromný charakter (je zhotovená na objednávku), je obmedzovaná i vkusom objednávateľa, snažiaceho sa vyhovieť vkusu konzumentov. Tu viac alebo menej prevažuje tradičná predstava.

Pri medailách je teda často veľmi rozhodujúcim, určujúcim i obmedzujúcim faktorom vopred určená téma, ktorá do istej miery umelca viaže. Preto často jeden a ten istý umelec volí rozličné tvorivé metódy s ohľadom na „tematiku“, ktorá neraz podmieňuje jeho inšpiráciu výtvarnými dielami rôznych historických období. Tu sa dostávame k otázke rozmanitého vzťahu k tradícii. Býva vyvolaný buď príbuznosťou tematickou,⁸⁴ alebo pramení hlbšie v súzvuku celkového cítenia tvorcu, a dáva určitý stmelujúci prízvuk buď celej jeho tvorbe, alebo len jednotlivým etapám.

V tejto súvislosti by sme chceli uviesť jeden príklad. Ide o tzv. „disk z Faistosu“, objavený spolu s inými nálezmi minojskej kultúry⁸⁵ v paláci vo Faistose na Kréte. Na ploche tohto hlineného „disku“ je na oboch stranách vtlačené (asi raznicami) písmo radené do sústredných kruhov, začínajúcich sa na okraji a končiacich sa v strede, náboženského alebo iného významu.⁸⁶ I keď je tento nález zatiaľ ojedinelý, dá sa predpokladať, že na Kréte sa takéto „medaily“ produkovali vo väčšom množstve. Ide tu o typ, kde sú vylúčené všetky princípy plastického utvárania, a pôsobí tu len výtvarný charakter v usporiadaní jednotlivých písmen. V porovnaní s modernými medailami je zrejmé, že mnohé z nich zakladajú svoj moderný výtvarný výraz na analogickom kompozičnom a grafickom vyjadrení.⁸⁷ Keďže táto „medaila“ je vystavená v archeologickom múzeu v Hérakleione na Kréte, môžeme predpokladať, že viacerí súčasní medailéri sa vo všeobecnom zmysle slova inšpirovali týmto princípom.⁸⁸ Je tu pravdepodobne podobná situácia, ako keď sa pre moderné umenie stala inšpiráciou napríklad černošská plastika, japonské zvitky, indonézske maľby či stredoveké umenie pri hľadaní nových kompozičných a výrazových prostriedkov. Výtvarné diela minulosti sa takto bez ohľadu na čas a priestor, bez ohľadu na svojráznosť kultúr, v akejkoľvek územnej oblasti, svojou minulosťou sprítomňujú v súčasnosti



nie ako tvorba chápaná umelecko-historicky, ale ako novum a originalita poňatia, ako podklad na hľadanie osobitného štýlu a často i nečakaného princípu.

Keďže moderné umenie v celom rozsahu prehodnocuje, mení i neguje predchádzajúci vývin, nevyhnutne musí siahať k novým kompozičným a výrazovým princípom. Ťažisko vývinu moderného umenia je predovšetkým v maliarstve. V skutočnosti až ku-



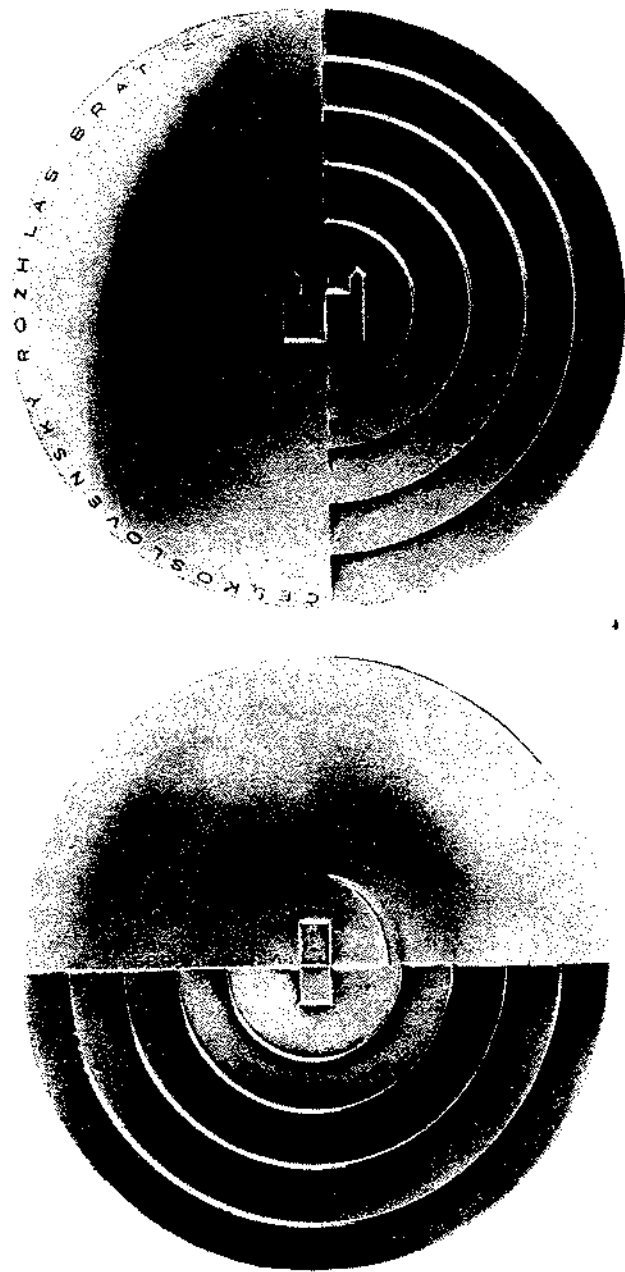
Ján Kulich: SLUK. 1967. Obojstranná razená medaila, hydro-nálieum, 168 mm

bistickým sochárstvom sa plastická tvorba odpútava v širšom alebo užšom zmysle slova od reprodukcie príslušnej tvarovej sústavy. Impresionizmus v plastike je vlastne len prechodom medzi staršou klasickou a avantgardnou tvorbou.

Je zaujímavé, že k uvoľneniu plastického tvaru v zmysle impresionistického poňatia dochádza skôr v medailérstve než v samom sochárstve.⁸⁹ V partii o francúzskej medaile 19. stor. sme už naznačili niektoré z týchto otázok, a to v prípade plakiet od Charpentiera a Ponscarma. Uvedomujeme si, že plakety oboch uvádzaných autorov nie sú v pravom zmysle slova revolučným činom, ale z dobového hľadiska sú niečím novým, čo nesporne uvoľňovalo ruky z akademickej zviazanosti. Keď si uvedomíme, že medailéri (myslíme tým umelcov, ktorí sa venovali vyslovene medailérstvu a sochárskou tvorbou sa nezaoberali buď vôbec, alebo len príležitostne) v absolútnej väčšine ustavične zachovávali tradíciu 19. stor. a prísne dodržiavali tradičné klasické kánony, potom impresívne poňatie povrchu obohacuje a rozširuje názorovú škálu pohybujúcu sa dovedy v medziach prísne „realistického zobrazenia“. Z týchto hraníc akoby nebolo úniku. Expresionistický smer len do istej miery prinášal nové hodnoty a až uplatnený princíp skicovitosti ako celkový vyjadrovací prejav⁹⁰ dával možnosti prijať i niektoré nové výdobytky z avantgardnej tvorby (napríklad deformačná štylizácia, náznak evokujúci tvar atď.).

K rozhodnému obratu vo svetovom vývoji medailérstva nedochádza z iniciatívy samých medailérov, ale na podnet sochárskych individualít, ktoré sa príležitostne alebo aj vedome začali zaoberať medailérskou tvorbou (napríklad Bourdelle, Dropy). Naproti tomu je prekvapujúce, že napríklad Zadkine, ako jeden z predstaviteľov avantgardného umenia, vytvoril medailu, pri ktorej uplatnil vyslovene tradičný klasický kánon nielen v kompozícii, ale i v tvarovom vyjadrení.⁹¹ Tradičnosť alebo netradičnosť poňatia medaily je zrejme trocha odlišnejšia, než je to pri iných výtvarných druhoch; nie je otázkou samého tvorcu, ale vo veľkej miere závisí od tradičnosti vo vedomí objednávateľov, ktorí svoje predstavy o medaile ťažko odpútavajú od zžitých konvencií.⁹²

Z hľadiska organického sledovania historického vývinu výtvarných názorov v oblasti medaily až po súčasnú dobu bolo by dôležité aspoň stručne naznačiť, ako jednotlivé výtvarné avantgardné smery prinášali nové vyjadrenia a podnety. Dosiaľ však neexistuje



Karol Lacko: Jubilejná medaila Čs. rozhlasu v Bratislave, 1968. Obojstranná, razená, bronz, 125 mm

žiadna syntetická alebo čiastková práca, ktorá by sa zaoberala touto témou. Pri porovnávaní materiálu a štúdiu literatúry prichádzame k poznatku, že nie je možné utvoriť vývinový rad z oblasti medailérstva, ktorý by bol adekvátny vývoju svetového avantgardného sochárstva. Nadobúdame názor, že medailéri, ktorí sa venovali tomuto druhu ako osobitnej špecializácii, prinášali síce často majstrovské diela, ale v rámci

tradičných kánonov. Priekopnícke, nové poňatie medaily sa vynára len príležitostne buď ako osobitný zámer tvorcu, alebo ako náhodná objednávka. Situácia sa v tomto smere začína priaznivejšie vyvíjať až po druhej svetovej vojne, najmä keď sa pravidelnejšie usporadúvajú výstavy medailí medzinárodnej organizácie FIDEM, združujúcej medailérov a výrobcov medailí všetkých národností.⁹³

POZNÁMKY

(Údaje v zátvorkách sú odkazy na zoznam literatúry.)

¹ Materiálmi, z ktorých bývajú zhotovené medaily a plakety, sú rozličné druhy kovov, menej často sa používa slonová kosť, porcelán, drevo, bridlica, plastické látky.

² Razené medaily majú priemer od 30 mm až do 150 mm, najbežnejší rozmer býva 70—80 mm. Pri liatych medailách býva veľkosť pohyblivejšia, obvykle až do priemeru 200 mm.

³ V minulosti sa takmer výlučne vyskytoval okrúhly tvar s ostro ohraničeným pravidelným okrajom, len veľmi zriedkavo sa vyskytli isté odchýlky. K najradikálnejším zmenám tvaru medaily dochádza najmä v posledných desaťročiach. Podrobnejšie sa touto otázkou zaoberáme v ďalšej časti práce, sledujúcej vývin medaily od jej začiatkov až do súčasnosti.

⁴ Niekedy sa však prelínajú tieto základné vlastnosti oboch druhov, napríklad plaketa (jednostranná) môže byť i okrúhla, a medaila (dvostranná) zasa hranatá.

⁵ Možnosť ľahšej reprodukcie pri výrobe razených medailí, príjemnejšej manipulácie atď.

⁶ Najčastejším spôsobom zhotovenia medailí je technika razenia a liatia. Okrem nich sa používali v minulosti a používajú sa i v súčasnosti rozličné techniky súvisiace s použitým materiálom.

⁷ Okrem vzácných výnimiek, keď sa používajú ako ozdobný prvok interiéru, prípadne nábytku (najmä v období renesancie a v secesii).

⁸ Napríklad razený zlatý „medailón z Arrasu“, zhotovený z príležitosti dobytia Londýna rímskym cisárom Konštantínom Chlorom (293—307) ([4], obr. s. 5).

⁹ V literatúre nachádzame i zmienku o liatych kontorníatoh ([23], s. 8).

¹⁰ Prstenec — po taliansky contorno.

¹¹ Tzv. Herakliova medaila znázorňuje na averze poprsie byzantského cisára Heraklia, na reverze prevoz krížovej relikvie do Carigradu. Na druhej medaile je na averze zobrazený rímsky cisár Konštantín Veľký na koni a na reverze symbol — studňa života.

¹² Predpokladá sa i vplyv dlhšieho pôsobenia Francesca Petrarca v Padove. Petrarca bol prvým významným znalcom a zberateľom rímskych mincí.

¹³ Už medaila cisára Heraklia, neznámy majster pred r. 1400 ([4], obr. s. 9).

¹⁴ Napríklad na reverze medaily Filipa Maria Viscontiho, milánskeho vojvodu, kde postavením koní do reliéfu chce vy-

jadriť priestorové vzťahy bez použitia lineárnej perspektívy (bočný nárys koňa a diagonálna projekcia koňa zo zadného pohľadu tupým uhlom). Podobné riešenia nachádzame i na reverzoch iných Pisanových medailí ([25], obr. č. 4, 192, 193).

¹⁵ Lemovanie perlovcom sa vyskytuje už na rímskych medailónoch, ale ďalej od kraja, lebo sa na nich ponecháva neobrušený výlisok. Lemovanie vavrínovým vencom nachádzame už na rímskych minciach.

¹⁶ Máme na mysli domácu produkciu, mimo pôsobenia talianskych umelcov na rozličných európskych panovníckych dvo-roch.

¹⁷ V Kremnici, v tvorbe Krištofa Fuessela, majú hranatý tvar dvojstranné medaily s biblickým námetom, tzv. veľkonočné peniaze ([16], obr. s. 154).

¹⁸ Na talianskych renesančných medailách sa s funkciou ozdoby pôvodne nestretávame. Medaily boli opatrené jedným alebo dvoma otvormi, slúžiacimi na zavesenie až dodatočne (porušujú okraje medaily i písmo). V krajinách severne od Alp funkcia ozdoby, amuletu a talizmuenu pretrváva už od spomínaných ozdobných brakteátov z obdobia raného stredoveku, cez milostné klenoty a rôzne prívesky zo slonoviny, v priebehu celého stredoveku. Pri renesančných strieborných a zlatých medailách okrem umeleckého stvárnenia túto funkciu utvrdzuje aj ich materiálna hodnota.

¹⁹ Extrémne široké, hladké, plastické, niekoľko ráz profilované orámovanie, aké sa ešte pri renesančných medailách nevyskytuje (bežné až v období klasicizmu), má nizozemská medaila Q. Metsysa z r. 1491. Jeho výška korešponduje s vysoko vyvinutým reliéfom portrétu na hladkej základni (písmo, naopak, je vytvorené nízkym reliéfom) ([29], obr. s. 3).

²⁰ V Kremnici až u Richtera (druhá polovica 16. stor.).

²¹ Medaila francúzskeho kráľa Ľudovíta XII. a jeho manželky kráľovnej Anny z r. 1499 od autorov Nicolasa de Clerca a Jeana de St. Priest ([4], obr. s. 58).

²² K. Fuessel: *Ľudovít II. a Mária*, z r. 1526 ([16], obr. s. 152, č. obr. 419).

²³ Napríklad na švédskych portrétnej medaile J. Bincka *Erik XIV.* (1560—1568) ([31], obr. s. 5, č. obr. 6).

²⁴ Napríklad na medaile *Huldrych Zwingli* z rokov 1531—1532 od švajčiarskeho medailéra J. Stampfera ([4], obr. s. 49) a na medaile *Prudencia Mystiková* b. l. (druhá polovica 16. stor. od

Severina Brachmanna, medailéra pôsobiacého v Prahe a vo Viedni ([12], obr. č. ka. 131).

²⁵ Na reverze liatej striebornej medaily od švajčiarskeho medailéra J. Stampfera *Huldrych Zwingli* z rokov 1531—1532 ([4], obr. s. 49).

²⁶ Na averzoch portrétnych medailí, na reverzoch len ojedinele. Veľmi zaujímavé je Richterovo a Elsholtzovo riešenie v Kremnici, ktorí pri portrétnej medaile používali toto tradičné kompozičné riešenie (polkruhový opis, alebo dva kruhové segmenty po oboch stranách portrétu), ale písmo oddelili od reliéfu plastickým vyvýšením.

²⁷ Takéto členenie nachádzame už na francúzskych liatych bronzových medailách z konca 15. a začiatku 16. stor. V Nemecku sa s ním stretáme najskôr na tzv. „Schautalern“, v Jáchymove na tzv. morových toliaroch, odkiaľ potom prechádza i na medaily vo vlastnom slova zmysle.

²⁸ Začína sa pri „Schautalern“.

²⁹ V nemeckých, habsburských krajinách, v Nizozemsku.

³⁰ Najmä pri morových toliaroch a prvých renesančných jáchymovských a kremnických medailách v 1. polovici 16. stor.

³¹ Napríklad na niektorých medailách A. Abondia, V. Malera, J. Deschlera a S. Brachmana z druhej polovice 16. stor. ([32], obr. č. 114, 128, 129, 138, 153).

³² Na medailách s biblickou tematikou. Charakteristické najmä pre Nemecko a Kremnicu. Rozdelenie horizontálnou plastickou čiarou na horné pole s figurálnou scénou a spodné pole s nápisom (alebo len signatúrou) je na talianskej plakete 16. stor. s biblickým námietom. Nápis v štyroch vodorovných riadkoch zaberajúcich plochu hornej štvrtiny medailovej plochy, bez plastického oddelenia, použil až Pisano na medaile kráľa Alfonza V. Avagónskeho ([25], obr. 195). V rozsahu skúmaného materiálu je ojedinelým použitím tohto riešenia i pri portrétnej medaile kremnického medailéra Krištofa Fuessela.

³³ Niekedy sa riadková legenda začína takmer v polovici medaily, zväčša však zaberá plochu jednej tretiny až jednej štvrtiny celkového priemeru. (Takéto členenie okrem biblických medailí okrúhleho tvaru používa aj Fuessel i pri tzv. „hranáčoch“.)

³⁴ Nemecko, Švédsko.

³⁵ Prvý raz sa stretávame s dvojportrétom kráľovských manželov na francúzskej medaile z r. 1502 ([4], s. 6, obr. 00).

³⁶ Na Pisanových medailách je erb — znak podaný ako alegorický výjav, napr. na reverze medaily Niccola Piccinina z Perugie ([25], obr. 190) a medaily Lionella de Este ([4], s. 16, obr. 000).

³⁷ Len niektorí umelci tvoria ojedinelé liate medaily z bronzu alebo striebra.

³⁸ Najmä v porcelánovej manufaktúre v Meissene.

³⁹ V druhej polovici 17. stor. tvoril v Anglicku nizozemský medailér Simon de Passe „gravírované“ medaily. Prehlbené línie boli naplnené čiernou farbou.

⁴⁰ Oválny tvar sa vyskytuje najmä pri ozdobných medailónoch s úskom na zavesenie a pri medailónoch zo slonoviny. Na niektorých portrétnych a genealogických medailách býva portrét umiestnený v naznačenom oválnom medailóne.

⁴¹ Na renesančných medailách len v Taliansku v 15. stor.

⁴² Najmä pri tzv. „Gnadenpfennigoch“. — Vo francúzskom barokovom medailérstve sa používa i lemovanie perlovcom, ale len na obvode medaily. Okrem toho pri niektorých barokových medailách sa stretáme ešte s typicky renesančným spôsobom dekoratívneho lemovania.

⁴³ Podobne i symboly heraldické.

⁴⁴ Na kremnických medailách prevláda táto ornamentika najmä v prvej polovici 17. stor. Neskôr je použitie ornamentu veľmi triezve.

⁴⁵ Málokedy sa vyskytne nápis glypticky vrytý, prípadne vhlbená plocha na kruhový opis.

⁴⁶ Zaujímavý je reverz medaily nizozemského medailéra Joh. Lutma z príležitosti Vestfálskeho mieru z r. 1648. Reverz medaily je vyplnený nápisom umiestneným na zvinutom rúsku nie v rovných, ale vo zvinených riadkoch (celý je umiestnený na rúsku, tvoriacom na okrajoch rohy hojnosti s putti a festónmi ovocia ([29], s. 6).

⁴⁷ Vznikajú napr. i tzv. satirické medaily reagujúce na súčasné politické udalosti, ďalej rozličné medaily za zásluhy a iné.

⁴⁸ Napríklad francúzskych a anglických kráľov. Vo Švajčiarsku sú obľúbené série portrétov významných osobností reformácie.

⁴⁹ Vo Francúzsku vznikajú v baroku medaily, tzv. „Histoire métallique“ (pokračovalo sa v nich ešte za Napoleona), oslavujúce činy Ľudovíta XIV. určenými alegóriami a myšlienkovobo bohatými nápismi, ktorých vynachádzaním bola poverená novozaložená Académie des Inscriptions et des Numismatique.

⁵⁰ V Nemecku niekedy i zo zinku, najmä veľmi primitívne tzv. „Volksmedaillen“ rozšírené už v 18. stor. v období sedemročnej vojny a začiatkom 19. stor. najmä v období napoleonských vojen. Tieto medaily, zväčša nižšej umeleckej úrovne, majú význam predovšetkým ako kultúrnohistorický dokument. [23]

⁵¹ V nemčine tzv. „Eisenkunstgussmedaillen“, ktorým sa venovali niektorí nemeckí medailéri popri razených medailách a zhotovovali ich rôzne huty (napr. v Berlíne, v Gliwici). Napriek čiernemu a skromnému materiálu sa vyznačovali vysokou umeleckou úrovňou. ([4], s. 113)

⁵² Písmená na klasických medailách opäť smerujú do stredu kruhu, výnimočne nachádzame na nemeckých portrétnych medailách (v dolnom polkruhu) uloženie písmen excentricky, zrejme pre lepšiu čitateľnosť.

⁵³ Na nemeckých portrétnych medailách na averze.

⁵⁴ Ako sa už spomenulo, v renesancii sa toto riešenie používa len pri medailách biblických.

⁵⁵ Chronogramy, používané na barokových medailách, sa v klasicizme nevyskytujú. (V skúmanom materiáli mala jedna medaila v kruhovom opise chronogram.)

⁵⁶ Ako napríklad používanie rozety ako deliaceho znamienka medzi písmom, lemovanie perlovcom, plastické oddelenie kruhovej legendy atď.

⁵⁷ S veľmi zaujímavým kompozičným riešením sme sa stretli na medaile zhotovenej pri príležitosti otvorenia kolínskej synagógy z r. 1861 od J. Wienera ([4], s. 124). Reverz tejto medaily je rozdelený v spodnej časti plastickou horizontálou a na oboch bočných stranách kolmicami na stredné pole s reliéfom interiéru synagógy a na bočné polia s hebrejskými riadkovými nápismi. V spodnom poli je signatúra. S podobným členením sme sa v rozsahu skúmaného materiálu stretli len pri hebrejskom dekalogtexte reverzu renesančnej tzv. Mojžišovej medaily, ktorej autorom je pravdepodobne Hieronymus Magdeburger (1540, rytec v Annabergu, Jáchymove a Freiburgu). Je tu ešte horizontála v hornej časti, čiže stredné pole je uzatvorené.

⁵⁸ Najmä u H. Ponscarma (1827—1903), I. C. Chaplaina (1839—1909), L. O. Rotyho (1846—1911), A. Charpentiera (1859—1909).

⁵⁹ Alebo používajú v tom čase neobvyklé lemovanie. Napr.

Roty lemuje plaketu štylizovaným povrazcom a Charpentier mimoriadne širokým plastickým rámom v tvare osemuholníka.

⁶⁰ Už i významný švajčiarsky medailér A. Bovy (1795—1877) na medaile *F. Liszta* z r. 1840 ([4], obr. s. 123).

⁶¹ Napríklad medaily I. C. Chaplaina.

⁶² Napríklad Roty: *Grékyňa pri toalete* (akt), plaketa z r. 1875; Charpentier: *Spievajúce dieťa*, plaketa b. d. ([4], obr. s. 127, 128).

⁶³ Ako spracovanie keramiky a rozličné kombinované techniky.

⁶⁴ Napríklad medaila slovenského medailéra Karola Lacka ([37], č. k. 1129, mobil českého medailéra Jana Wagnera ([37], č. k. 1220) a štruktúra 2—67 Španiela Fernanda Jesusa ([37], č. k. 891).

⁶⁵ Napríklad na medaile nemeckého autora Waltera Rösslera — k 70. výročiu svadby z r. 1963 ([37], č. 602) a na plakete Josepha Jaeckela *Svätá Ursula* z roku 1969 ([37], č. k. 585), ďalej na medaile *Mozart* z r. 1968 Francúza Raymonda Jolyho ([37], č. k. 177) a na mnohých ďalších.

⁶⁶ Devätnásť storočie utvorilo kánon a normatívnu estetiku pre medailu; odvtedy sa pod pojmom medaila všeobecne rozumie príslušná forma s príslušnými znakmi.

⁶⁷ Napríklad na medailách Rakúšanov Ludwiga Hujera ([39], č. obr. 30, č. k. 540) a Jozefa Köblingera ([39], obr. 31, č. k. 551), Belgičana Viktora Demaneta ([33], č. obr. 4, č. k. 89), Francúza Marcela Renarda ([33], č. obr. 33, č. k. 348), Angličana Paula Vinczeho ([33], č. obr. 44, č. k. 455), Gréka Nicolasa Perentinosu ([33], č. obr. 46, č. k. 477), Taliana Morgena Moppioho ([33], č. obr. 73, č. k. 565), Američana Albina Manca ([33], č. obr. 94, č. k. 862).

⁶⁸ Ako príklad uvádzame portrétnu medailu Gréka E. Kelaidisa ([33], č. obr. 47, č. k. 475), Švéda A. Wallenberga ([33], č. obr. 103, č. k. 963), Taliana Constantína Afferu ([33], č. obr. 58, č. k. 487) a Švéda G. Svenssona-Lundkvista ([33], č. obr. 102, č. k. 957).

⁶⁹ Na medailách Švajčiara F. Jeannereta ([33], č. obr. 111, č. k. 989), Taliana Silvia Gazzanigu ([33], obr. 61, č. k. 516), A. G. Verolia ([33], č. obr. 56, č. k. 653) a Novozélandčana P. Beadla ([36], č. obr. 46, č. k. 546).

⁷⁰ Na medaile Švéda G. Svenssona-Lundkvista ([33], č. obr. 102, č. k. 957) a Taliana C. Giampaolho ([33], č. obr. 68, č. k. 522).

⁷¹ Vyklepávaním ihlicou alebo drobným špičiakom, alebo najpravdepodobnejšie špeciálnym malým kladivkom so zúbkami.

⁷² Z viacerých príkladov spomenieme aspoň práce francúzskeho medailéra G. Laya ([36], č. obr. 17 a [15], č. k. 249, 250).

⁷³ Napríklad Španiel Fernando Jesus na medaile *Emigranti* ([33], obr. 89, č. k. 794) a Grék Dimitri Ferentinos na medaile *Už nikdy Oswienčím* ([33], č. obr. 48, č. k. 472), v priemere viacej na španielskych, talianskych a rakúskych medailách než na škandinávskych alebo nemeckých.

⁷⁴ Ako príklad nám môže slúžiť medaila Francúza G. Simona ([33], č. obr. 358), Švéda R. Karlsona ([36], č. obr. 64, č. k. 789) a Španiela F. Somozu ([36], č. obr. 56, č. k. 674).

⁷⁵ Medaila Španiela F. Somozu ([36], č. obr. 56, č. k. 674) a Finu K. Räsänenu ([36], č. obr. 18, č. k. 162).

⁷⁶ Uvádzame len niektoré príklady, a to medailu Taliana P. Bidischina ([33], č. obr. 70, č. k. 494), západonemeckej sochárky H. Broerovej ([39], č. obr. 9, č. k. 89) a Švajčiara J. Jacota ([39], č. obr. 46, č. k. 761).

⁷⁷ Na medaile Holanďana F. Clausa ([36], č. obr. 42, č. k. 475).

⁷⁸ Citované z článku Miroslava Klivara: *Sochařská plaketa a medaile ve světě* ([28], s. 337). Tohto autora sme sa čiastočne pridržovali i v osnove rozdelenia medailérskej tvorby v rokoch 1959 až 1963. — Hlavným reprezentantom medailí „žánrovo-realistického prúdu“ je Talian Orlando Paladino Orlandini ([39], č. obr. 20, č. k. 359; č. obr. 52, č. k. 584; [36], č. obr. 28, č. k. 392).

⁷⁹ Na medzinárodnej prehliadke medailí FIDEM v Prahe r. 1969 ho reprezentoval vo svojej tvorbe český medailér J. Wagner ([32], č. k. 986).

⁸⁰ Výnimku tvorí len (už spomínaný) málo rozšírený typ gravírovaných medailí, utvorených v druhej polovici 17. stor. Holanďanom Simonom de Passe.

⁸¹ Používajú na medailách najmä Taliani.

⁸² Napríklad použitie emailu na medaile *Asyriovia* od francúzskeho autora C. Berehela ([37], č. k. 125) alebo sklenených častí na medaile tiež francúzskeho medailéra R. Bezomba ([37], č. k. 127).

⁸³ Veľmi pozoruhodná je v tomto zmysle medaila *Ukrižovanie* od P. J. Beadla z Nového Zélandu ([37], č. k. 631).

⁸⁴ Príkladov by sme mohli uviesť veľa, ale obmedzíme sa len na nasledovné: francúzsky medailér P. Bouret na medaile *Rafael* z r. 1966 ([35], č. k. 884) nadväzuje na renesanciu, i keď tvorivo prehodnotenú, a na medaile *Fragonard* r. 1968 ([37], č. k. 131) zasa na obdobie rokoka.

⁸⁵ Jeho datovanie je určené na začiatok mladšej doby palácovej 1700—1400 pr. n. l. ([9], tab. č. 4, text s. 49).

⁸⁶ Písmo zatiaľ nerozlúštené, skladá sa z jednotlivých znakov — ideogramov (označujú rôzne pojmy a pozostávajú zo 45 typov, ktoré predstavujú ľudské hlavy, mužské alebo ženské postavy, ryby, vtákov, hmyz, rozety, loďe, rozličné náradie atď.). Predpokladá sa, že nápisy sú menným katalógom, vzťahujúcim sa na stavbu paláca, alebo textom náboženského hymnu.

⁸⁷ Napríklad medaila *Kerstin Kjellberg-Jacobsson*, Švédsko ([33], 107, č. k. 945).

⁸⁸ Veľmi zaujímavá je inštalácia disku (Archeologické múzeum v Hérakleione, sál 3, vitrína 41), ktorú nám čiastočne pripomínajú „objekty“ — mobily Rakúšana H. Zobela [37], č. k. 756, 757, 758) a liata jednostranná medaila s podstavcom od českého medailéra A. Havelku [37], č. k. 1054).

⁸⁹ Ako napríklad na liatej bronzovej oválnej portrétnej plakete Louisa Buffeta z r. 1879 od Huberta Ponscarma ([4], s. 129).

⁹⁰ Zo slovenskej tvorby môžeme uviesť ako príklad medaily Jána Kulicha.

⁹¹ Osip Zadkine: *Theo a Vincent van Gogh*, 1954, obojstranná razená bronzová medaila ([37], č. k. 280). — V slovenskej tvorbe bol tento jav takmer zákonitý až do r. 1965.

⁹² Ako máme zistené prieskumom v našej mincovni v Kremnici, vo väčšej alebo menšej miere to ustavične trvá.

⁹³ FIDEM — Fédération Internationale de la Médaille — bola založená r. 1937 pri príležitosti Medzinárodnej výstavy umenia a techniky v Paríži. — Cieľom FIDEM je podporovať medailérsku činnosť. Počas druhej svetovej vojny bola jej pôsobnosť pochopiteľne ochromená. Rozhodujúcim medzníkom bol rok 1949, keď sa po prvý raz konal súčasne medzinárodný kongres i medzinárodná výstava medailí. Potom každé dva roky usporadúvala FIDEM z príležitosti svojich kongresov medzinárodnú konfrontáciu medailérskej tvorby. Okrem toho usporiadala ďalšie výstavy medailí.

Knížné vydanie

- [1] Babelon, J.: La Médaille et les Médailleurs. Paris 1927.
 [2] Babelon, J.: Great coins and Medals. London 1959.
 [3] Bernhart, M.: Medaillen und Plaketten. München, Berlin 1911.
 [4] Bernhart, M., Kroha, T.: Medaillen und Plaketten. Braunschweig 1966.
 [5] Bolzenhals, H.: Skizzen zur Kunstgeschichte der modernen Medaillen-Arbeit — 1429—1840. Berlin 1840.
 [6] Čahn, J.: Bildnis Medaillen der deutschen Renaissance in den Fürstlich Fürstenbergischen Sammlungen. Frankfurt 1921.
 [7] Domanig, K.: Die deutsche Medaille in Kunst und Kulturhistorisches Hinsicht. Wien 1907.
 [8] Die geprägten österreichischen Schaumünzen. Zürich — Leipzig — Wien 1928.
 [9] Führer durch das Archäologische Museum von Heraklion. Athen 1969.
 [10] Gerháťová, M.: (Kremnické medailérstvo XVI. a XVII. storočia). Kremnická štátna mincovňa 1328 — 1561 — 1961. Martin 1962.
 [11] Habich, G.: Zum 60. Geburtstag. München 1928.
 [12] Hill, G. F.: Pisanello. London 1905.
 [13] Hill, G. F.: Italian medals of the Renaissance before Cellini, London 1930.
 [14] Hill, G. F.: The Gustave Dreyfus Collection: Renaissance Medals. Oxford 1931.
 [15] Holzmaier, E.: Die Medaille in Oberösterreich. Linz 1953.
 [16] Horák, J.: (Kremnické medailérstvo). Kremnická mincovňa, Banská Bystrica 1965.
 [17] Horák, J.: Kremnické dukáty. Bratislava 1968.
 [18] Lichtwark, A.: Die Wiedererweckung der Medaille. Dresden 1897.
 [19] Loehr, A.: Die moderne Medaille. Wien 1900.
 [20] Loehr, A.: Die Medaille, Denkmal und Quelle der Kulturgeschichte. München 1928.
 [21] Read, H.: Geschichte der modernen Plastik. München — Zürich 1966.

- [22] Renaissance Medals from the Samue H. Kress Collection, at the National Gallery of Art. London — Glasgow 1967.
 [23] Schlosser, J.: Die Entwicklung der Medaille. Wien 1895.
 [24] Štech, V. V.: Rozprava o reliefu. Praha 1958.
 [25] Štech, V. V.: Italská renesanční plastika. Praha 1960.
 [26] Trier, E.: Form and Space. London 1968.
 [27] Volavka, V.: O soše. Praha 1959.

Časopisy

- [28] Klivar, M.: Sochařská plaketa a medaile ve světě. Výtvarné umění, 14, 1964, s. 337.
 [29] Médailles — FIDEM. (Paris, 26, 1963 (1)).
 [30] Médailles — FIDEM, (Paris, 27, 1964 (1)).
 [31] Médailles — FIDEM, Paris, 30, 1967, júl.

Katalógy výstav

- [32] Česká a slovenská medaile 1508—1968. Praha 1969. Bratislava 1969—70, reprod.
 [33] Esposizione internazionale della Medaglia contemporanea. Roma 1961, reprod.
 [34] Exposition internationale de Médaille contemporaine, FIDEM. Atény 1966, reprod.
 [35] Exposition internationale de Médaille actuelle, FIDEM. Paris 1967, reprod.
 [36] Hedendaagse penningkunst Haags Gemeentemuseum, FIDEM. Haag 1963, reprod.
 [37] Mezinárodní výstava současné medaile, FIDEM. Praha 1969, reprod.
 [38] Premio uno a erre 1968. Concorso internazionale della Medaglia e della Plachetta d'Arte. Arezzo, Montecatini Terme, Torino 1968, reprod.
 [39] Zeitgenössische Medaillen. Internationale Ausstellung, FIDEM. Wien 1959, reprod.

L'étude présente n'est pas intentée d'être une contribution complémentaire à de travaux déjà écrits dans le domaine de la médaille, c. à. d. des travaux présentant un aspect partiel ou synthétique de la production de médailles et de données concernant les créateurs de médailles dans les périodes historiques différentes mais basée justement sur ces travaux et sur les analyses du matériel approchable elle veut évaluer la création de médailles maintenant d'un autre point de vue: après l'éclaircissement de quelques questions fondamentales elle suit les lignes principales du développement historique des tendances artistiques dans le domaine des médailles et plaquettes depuis leur origine jusqu'à nos temps présents.

La médaille et la plaquette, malgré leur affinité étroite de genre révèlent un grand nombre de différences: en essence, toutes les deux sont reliefs de petites dimensions, la médaille ayant traité ses deux côtés tandis que chez la plaquette ce n'est qu'un côté. Cependant, tant la médaille que la plaquette diffèrent du relief sculptural conçu dans le sens traditionnel non seulement par leur dimensions et formes mais aussi par leur destination et fonctions différentes. Depuis ces différences fondamentales se produit une gamme de conséquences ultérieures. La petite forme exige une exécution minutieuse, une concentration plus intensive à l'égard de la forme et du contenu idéal. Différemment du relief où le problème de son intégration dans une unité totale architectonique est de grande importance, la médaille et la plaquette constituent ordinairement une chose complète, sans une relation quelconque à son espace externe. En ce qui concerne la médaille, la forme circulaire close de laquelle exige une centralisation conséquente des éléments de la forme et du contenu, c. à. d. où les possibilités de la construction compositionnelle sont dans une certaine mesure limitées, apparaissent certains éléments nouveaux et spécifiques comme sont l'écriture, l'accentuation plastique de la bordure, l'articulation de sa surface en de partis fonctionnellement différentes; nous voyons aussi de certains éléments ornementaux empruntés d'autres genres artistiques, particulièrement de l'architecture et des arts décoratifs. L'affinité de la médaille à la peinture est souvent plus étroite qu'elle ne soit au relief sculptural. La grande dépendance de la médaille des aspects fonctionnels était souvent la cause de son être dépendant des conditions sociales, de classe et de la période respective; ce fait est devenu manifeste par sa relation plus étroite aux traditions que c'était le cas dans le domaine de la sculpture et de la peinture. Malgré les nombreux signes que la médaille a en commun avec la monnaie, c'est la détermination fondamentale par laquelle elles diffèrent. La médaille n'a aucune valeur financière mais une valeur sociale dans le sens idéal du mot. Avec ses motifs idéals de la représentation la médaille est liée non seulement d'une manière indirecte à son possesseur mais elle est souvent destinée pour lui. La plaquette, plus jeune quant à son développement, exerce d'une part les mêmes fonctions qui sont exercées par la médaille, d'autre part elle peut avoir un caractère plus public en cas où elle est déterminée à servir la tendance artistique de son milieu.

Bien que nous puissions suivre un développement cohérent de la médaille jusqu'au commencement de la Renaissance, nous trouvons déjà dans les périodes antérieures d'objets similaires aux médailles, plus au moins manifestant quelques caractéristiques

spécifiques de la médaille. Ici nous pensons déjà aux médaillons et contorniates romaines, aux bractéates ornementales nordiques, aux bijoux médiévaux nommés „amoureux“ ou aux copies italiennes des médaillons et monnaie romaines; tous ces objets étaient sans doute connus au premier et le plus important créateur des médailles de la Renaissance, Antonio Pisano-Pisanello. (Ce sont particulièrement ses premières médailles qui sont témoin de ce fait.) La plupart des médailles créées par Pisano se distinguent par une solution compositionnelle nouvelle, toute différente sur à peu près chaque médaille. Sur les revers des médailles de Pisano aussi la mythologie et allégorie antiques sont appliquées, certes, seulement en ce qui concerne ses thèmes mais pas d'éléments liés à ces thèmes dans l'art antique. A l'égard de la forme et de la composition Pisano solutionne ses problèmes d'une manière caractéristique pour la peinture et sculpture de la Renaissance. Voire, dans les expressions décoratives des revers il a solutionné le problème de l'espace d'une manière plus conséquente comme ce ne fut le cas dans le relief sculptural. L'écriture sur les médailles de forme régulière circulaire de Pisano, dans la plupart sans accusant la bordure, est conçue comme un élément artistique égal au relief et elle est assujettie à la composition générale. Les autres créateurs de médailles en Italie dans le 15^{ème} siècle prennent modèle de Pisano qui par sa création de médailles a déterminé les règles et principes de cet art. Un nouvel élément dans la création de médailles dans la Renaissance est l'application d'une bordure plastique nacrée depuis la fin du 15^{ème} siècle et le bordage par une couronne de lauriers. L'ornementation de la Renaissance fait son apparition. D'autre part nous ne trouvons plus l'intégration libre de l'écriture dans la composition totale; en effet, seulement quelques types de Pisano se répètent. Les revers des médailles, comparés avec ceux de Pisano, sont plus pauvres à l'égard idéal, il y a moins de motifs de forme. Vers la fin du 15^{ème} siècle nous voyons une participation croissante de la superficie lisse et neutre du fondement, le relief devient plus aplati, plus incliné au dessin; les détails sont plus soulignés; plus d'accent est mis sur la décorativité et le procédé technique ce qui est typique particulièrement pour les médailles du 16^{ème} siècle. Dans la production de médailles de cette période, quand la technique de frappe commence à prédominer, l'écriture devient plus mince, plus encline au dessin, moins développée en comparaison avec la plastique du relief, les inscriptions sont plus denses; elle perd d'une manière croissante la fonction d'un élément artistique et compositionnel; en effet, l'écriture devient seulement un complément nécessaire du contenu. Dans cette période naquit en Italie la plaquette aux thèmes bibliques, à l'égard compositionnelle caractéristique aux plaquettes bibliques de la Renaissance dans les pays transalpins.

Outre du territoire de l'Italie les médailles de la Renaissance sont produites (excepté la France, les Pays-Bas et la Suisse) à la technique du frappe. Outre de la forme régulière circulaire la forme angulaire et ovale apparaît sporadiquement. Un trait de caractère est l'application du détail décoratif dans une mesure plus étendue comme vue en Italie. Ces détails consistent d'une part d'une ornementation plastique de la bordure ou l'articulation de la superficie de médaille en un ou plus de cercles ou demi-cercles remplis d'inscriptions, d'autre part d'une ornementation de la Renaissance même très fréquemment apparaissant particu-

lièrement sur les médailles produites directement dans les ateliers de monnayage par les graveurs y employés. L'écriture, usuellement de magnitude égale, en général plastiquement développée sur la surface du plan fondamental et dans la plupart adaptée au caractère du relief (rarement nous voyons une écriture gravée d'une manière glyptique, ou une zone circulaire renfoncée dans la surface du fondement) est, comme nous l'avons déjà dit, dans la plupart déjà séparée du relief au moyen d'une élévation plastique du profil et modellation différentes. (Dans de cas pas très rares les inscriptions remplissent la surface entière de la médaille, par exemple sur les revers des médailles-portraits.) Le type le plus fréquent de médailles est — outre les médailles-portraits — la médaille aux thèmes bibliques, en particulier dans les pays allemands et dans les pays sous le règne des Habsbourg. Un trait caractéristique de ces médailles est la division de leur superficie par une ligne plastique horizontale en un champ inférieur portant une légende linéaire et un champ supérieur portant une représentation en relief souvent déployée en de scènes figurales fastueusement élaborés comme paysage ou en une représentation architecturale. Nous voyons aussi un accroissement du nombre des médailles d'occasion.

Dans la période du Baroque la production de médailles est enrichie tant du point de vue technologique que du point de vue des matériaux utilisés (gravure, ivoire, porcelaine). La forme ovale devient plus fréquente. Un trait caractéristique est l'application d'un encadrement large, lisse, plastiquement protubérant, profilé une fois ou à plusieurs fois. Une inclination exagérée pour le décorativisme (cette fois — ci à nouveau chez les médailles allemandes) se manifeste par une application abondante des articles décoratifs architectoniques de la Renaissance et du Baroque (utilisés aussi en signification symbolique), souvent intégrés dans la composition de la représentation en relief. L'écriture est plus aplatie et plus en affinité au dessin comme nous l'avons vue dans la Renaissance, et elle est aussi plus petite, sans doute à cause de la densité croissante de l'inscription. Le remplissement exagéré de la médaille par d'ornements, écriture, le dessin miniature et très souvent la narrativité des représentations, en relief sont les traits typiques pour les revers des médailles-portraits et occasionnelles. Le division de la superficie de la médaille par de cercles ornementaux plastiques n'est que très sporadique dans la période du Baroque; dans la plupart la division est exécutée à la manière vue chez les médailles bibliques de la Renaissance, c. à. d. par une ligne plastique horizontale. Les médailles-portraits deviennent enrichies par un nouveau genre de médailles, nommé médailles généalogiques, et le nombre des médailles-portraits va grandissant. Les médailles de caractère religieux font place au nombre toujours croissant des médailles occasionnelles et à de séries de médailles-portraits et historiques. Les superficies des médailles sont à peu près complètement remplies de relief baroque sculptural-pictural ou pictural-sculptural, préférablement élaboré en fins détails. Très souvent nous voyons de prises de vue larges de thèmes architectoniques posées en paysage, en vue plongeante. En certains cas le dessin miniature atteint les limites de l'art graphique contemporain.

Les médailles de la période du classicisme sont fortement caractérisées par une bordure plusieurs fois plastiquement profilée en forme d'un cadre large et plat. L'ornement classicistique ou de l'Empire est très sobrement appliqué, dans la plupart comme attribut des figures ou symboles allégoriques. (L'ornement baroque et sa ornementalité excessive en général

durent encore longtemps particulièrement chez les médailles allemandes.) Les inscriptions aux lettres plus grandes de dimensions différentes sont — comparées avec celles du Baroque — beaucoup plus modestes, d'un relief très bas, d'un dessin très fin, même à peu près invisible. Leur division par un anneau plastique n'est appliquée que sporadiquement. Les plus fréquentes sont les superficies de médailles divisées dans leur part inférieure par une élévation plastique horizontale. La représentation de portraits, occupant dans cette période une position préminente, est sur son revers complétée ou seulement par l'inscription ou par une scène allégorique limitée à un petit nombre de personnes en robes antiques avec attributs. Souvent on voit le dessin d'une architecture profane ou ecclésiastique en vue frontale à l'horizon bas. Les médailles classiques sont caractérisées par une large surface obscurcie par la patine, le plan fondamental étant élaboré en un relief d'un lustre éclatant, sommairement conçu, soulignant la ligne contourale.

Les éléments morphologiques du classicisme, quelques fois complétés d'éléments originant des périodes antérieures continuent à se tenir jusqu'à la moitié de 19^{ème} siècle. La perfection et simplification de la technique du procès du monnayage font possible une production en masse des médailles caractérisées d'une uniformité et souvent d'un niveau artistique fort bas. Exception font quelques artistes français qui outre de médailles sont dans la plupart créateurs des plaquettes sur la superficie desquelles ils développent de compositions sculpturales en un relief fin impressionist. L'application plus immédiate d'un manuscrit sculptural plus différencié et plus individuel est faite possible aussi par la technique du coulage re-découverte par eux. Le relief, ou seul ou ensemble avec une écriture mollement modellée de dimensions majeures (obtenant à nouveau la fonction d'un élément artistique librement composé), sans détails décoratifs superfils, remplit la superficie entière.

Avec le style 1900 viennent de nouveaux éléments stimulatifs aussi au domaine de la médaille et de la plaquette. Les nouvelles tendances du 20^{ème} siècle, d'une alternance rapide de développement, trouvent leur expression dans ce domaine avec du retard et dans une forme moins marquante par suite du fait que ce genre artistique a exercé — avec son sens fondamental et avec sa mission — une influence limitative sur l'activité de l'artiste. Ce ne sont que de cas exceptionnels où justement le relief bas de la plaquette est considéré par quelques artistes plus suitable qu'est la sculpture libre pour l'expression des principes picturaux de l'impressionisme ou pour le développement du décor de la sécession. Aussi la formulation bourdellienne constitue un élément stimulant de longue durée dans la production de médailles. La sécession n'était qu'une période courte qui a pris fin avant la première guerre mondiale, tout de même inspirant une part d'artistes jusqu'à nos temps. Le futurisme peut être désigné comme un expériment rare. En effet, la plupart de la production de médailles est restée prisonnière de la tradition académique. Une acceptation plus générale des impulsions stimulatives des tendances modernes artistiques et une expression personnelle plus différenciée commence environ à la moitié des ans cinquante; à cette époque nous trouvons plusieurs accès créatifs parallèlement courants. La plupart des créations se trouve sur le plan figuratif, les créations non-figuratives sont encore rares. Dans les positions figuratives il s'agit d'une gamme très large de la transformation de la forme objective: depuis un départ conséquent de l'empirie de la réalité, la liaison aux traditions de la médaille de la Renaissance, l'appli-

cation de composants expressionnels de la morphologie réaliste, la négation du détail, la synthèse plastique, aussi déjà dans des positions de la plasticité impressive, l'expression dramatique, jusqu'à une réduction au signe sculptural artistique quelquefois atteignant le sens d'un symbole surréaliste, et même allant jusqu'au pôle non-figuratif. Au cours du développement subséquent nous voyons une poussée plus intensive vers des positions du pôle non-figuratif. La tendance vers une individualisation totale de la médaille s'accélère.

Jusqu'à la naissance de l'art moderne la superficie de la médaille constituait la base, sur laquelle l'artiste a modelé la forme ou au moyen d'un relief plus bas ou plus haut, d'un manuscrit confluant, linéaire ou divisé, quelquefois d'un type sculptural, une autre fois d'un type pictural, son activité étant en principe déterminée par les règles du style et les critères esthétiques, en tous cas lui permettant une individualité dans le cadre de ces normes. La superficie strictement limitée de la médaille était de marque. Elle a constitué la base, l'arrière-plan desquels il a développé les formes, c'était le troisième plan nommé imaginaire. Ce plan lui a fourni la superficie comme à un peintre; sur cette superficie il a même d'une prodigalité plastiquement „dessiné“ ses images, ou bien l'effet de cette superficie est devenu monumentalisé par une élévation forte des silhouettes des figures ou des portraits, provoquant de l'infini. Il était inimaginable d'aller sous le niveau de cette base et un tel procès n'était pas justifié du point de vue artistique. Ce n'étaient que dans des cas exceptionnels où l'artiste a gravé l'écriture de la manière appliquée dans l'orfèvrerie pour la remplir d'émail ou pour insérer l'écriture plastique dans la raie creusée constituant simultanément le bordage du relief.

La médaille présente très souvent nie ces règles. Dans le sens de l'égalité cubistique du volume et de l'espace on cesse de faire une différenciation de la forme élevée en relief et de la base plate, c. à. d. la superficie entière est activisée, elle est modelée par de formes élevées ou creusées, souvent négligeant la limitation par la bordure: la composition prend une continuation au-delà de la superficie de la médaille, elle exige même une déformation de la forme même de la médaille. L'activation de l'espace procède par une perforation de la médaille, quand elle apparaît déjà comme un entier plastique, attirant sur lui-même l'espace environnant la médaille. Dans cette étape de son développement la médaille vient à la proximité de la sculpture moderne. Dans

l'étape ultérieure, quand nous voyons la transition de la médaille en la phase de la sculpture libre de chambre dans le propre sens du mot, les objets plastiques nient la superficie, ils exigent aussi le troisième volume non-réduit, et ils sont adaptés afin qu'ils fassent effet dans l'espace. Ils ne sont pas déterminés seulement pour l'aspect principal mais pour l'aspect vu de tous côtés. Par exemple la médaille liée avec le socle d'une manière afin qu'elle exerce son effet dans l'espace, puis les „médailles“ que l'on pourrait plutôt décrire comme une architecture sculpturale et, enfin, les „structures“ géométriques non-figuratives, les mobiles de forme circulaire ou de forme d'une plaque. Outre de ces positions affines à la sculpture on peut observer, à l'autre côté, une approche à la peinture ou dans l'utilisation des moyens d'expression de la peinture comme par exemple l'application d'une patine de couleurs différentes, ou bien dans la manière de la modération picturale au moyen de la facturité de la superficie, ou peut-être dans l'incrustation au moyen de matériaux différents (nous voyons ce phénomène dans la peinture — ici l'application des matériaux non-traditionnels crée souvent une structure grosse, proche au relief); on peut observer une proximité à l'art décoratif. Aussi du point de vue de la modération en relief nous trouvons dans les médailles modernes une gamme très large: depuis l'application d'une ligne gravée, du relief glyptique, en creux, jusqu'au bas-relief et même, exceptionnellement, jusqu'au haut-relief. Une tendance artistique plus radicale nous la trouvons plutôt dans d'autres techniques (l'utilisation de nouveaux matériaux non-traditionnels demande de nouveaux procédés, c.à.d. des procédés spécifiques correspondant au caractère du matériel respectif) comme c'est le cas dans la technique du monnayage. La médaille frappée est moins accessible aux nouvelles tendances non seulement du point de vue d'une certaine limitation du procédé technique de l'élaboration mais comme elle a plutôt un caractère public qu'un caractère privé (en effet, elle est fabriquée sur commande), elle est dans une grande mesure dépendante du thème donné préalablement et de la mentalité traditionnelle du client qui passe la commande et qui ne se débarrasse que très difficilement des conventions accoutumées. À cet égard la situation commence à s'améliorer en particulier au cours des décades dernières, quand il arrive à des confrontations régulières dans le domaine des la production des médailles à l'occasion des congrès et des expositions arrangées par l'organisation internationale FIDEM, dans laquelle sont unis les créateurs et producteurs de médailles de toutes nationalités.



Koloman Sokol: Večne padající člověk, uhoř, 1953

Katedrála a nekatedrální stavitelství v gotice¹

JAROSLAV BUREŠ

Odpověď na otázku, co je gotická architektura, je historicky variabilní, když vyslovené názory vykonávají proměnu v souvislosti s celou dobovou myšlenkovou situací. Skutečný zájem o gotiku počíná vlastně teprve v romantismu 19. stol., když bádání chce hledati národní sloh a určovat jeho zvláštnost.²

Positivistické dějepisectví architektury hledalo podstatu gotiky v technických předpokladech konstrukce. G. Dehio vyzvedl tři formy, produkující gotiku — klenební žebro, hrotitý oblouk a opěrný systém, z čehož žebro je tím nejdůležitějším elementem.³ Vystoupení E. Galla, jenž dokázal, že v prvním užití žebra nelze hledat východisko gotické architektury, otráslo positivistickými koncepcemi v základním předpokladu. Jeho estetická teorie je reakcí na vládnoucí konstruktivismus a otevírá novou etapu bádání.⁴ Gall a před ním již Dehio podali výměr gotické myšlenky jako rozložení stavební hmoty v nosnou kostru a vyplňující membránu — tedy podle funkcí aktivního nesení a pasivního vyplňování. Dehio míní, že konstruktivní vynález žebra byl projektován do stěn, kdežto Gall vysvětlil opačný postup. Gotický prostor charakterizuje E. Gall jako sjednocený.⁵ Proti jeho protogotické teorii vystoupil P. Frankl⁶ s poukazem, že nejde o to, že stěna byla rozkládána, nýbrž jak byla rozkládána. Frankl rozlišil u stavebního díla tři formální elementy: prostor, hmotu a obraz.⁷ Romanika je prostorově založena na kompozičním principu adice, základní jednotkou je čtverec křížení. Gotika aplikuje princip divise, adiční prvky jsou přechodnocovány pomocí žebra. Románskou hmotu charakterizuje Frankl jako „zdroj síly“, gotická hmota je opět pronikána energií. Romanika je totalitní, když tvoří uzavřený celek, kdežto gotika je parciální, jsouc součástí universa. Není sporu o tom, že Franklova charakteristika obou

slohů vystihuje jejich podstatné vlastnosti, na druhé straně však znejasňuje postavení zralého gotického slohu. Remešská katedrála si udržuje v elevaci i v půdoryse významná residua adiční výstavby. Konečně křížová klenba, které Frankl přikládá úlohu přehodnocování adičního principu, je vlastně vývojové posledním útočištěm tohoto uspořádání, s nímž se na kontinentě vyrovnává vlastně až Parléř. Plastické články remešské stěny si uchovávají dosud tradiční skladbu z patek, dříků a hlavic, které jsou přerušovány vodorovnými směry, což produkuje spíše jakési postupné zastavování a opětne nasazování působících sil než plynulý „Kraftdurchlass“, jenž je v čisté podobě záležitostí až normativní gotiky. Tím má být zde toliko skicováno, že Franklovy pojmové dvojice pro romaniku sice postihují esenci vrcholního slohu, kdežto v gotice vyjadřují jenom vývojové tendence, obsažené v kulminujícím bodu, tzv. klasice, pokud ji budeme chápat v tradičním vymezení G. Dehia.

Franklovy názory na podstatu středověké architektury dále rozpracoval jeho žák R. Krautheimer, aby vytvořil pojmovou základnu pro zkoumání mendikantské architektury.⁸ Krautheimer chápe středověkou stavbu ve dvou vrstvách — ve vrstvě adice a ve vrstvě vazby. Předrománská stavba ukazuje sestavování prostorových částí a absenci článků, románská opět sestavování částí prostoru a vztažnost článků, gotická konečně dělení prostoru a vztažnost článků. V první vrstvě jde prý o poměr elementů, ve druhé o poměr částí, jako přípor, pilířů, polí atd. Pojmová dvojice vázanost — bezvztahovost postihuje vlastně jen přítomnost či nepřítomnost plastického členění stěny, což odpovídá dvěma základním tradicím románské architektury, jak je nejnověji charakterisoval P. Meyer.⁹ Vrcholný gotický sloh, na

kterém nutno demonstrovat podstatu, je článková architektura — tudíž připadá zde v úvahu toliko pojem vazby, jež jest přítomna však již od románské doby. Krautheimer uchopil vazbu jako tendenci, jež se pohybuje od romaniky ke gotice ve smyslu kráčení vpřed. Postavení remešské stěny je však takto opět nevyjasněné, neboť zde jsou prostorové jednotky vázány vlastně dosud románsky.

V. Birnbaum formuloval dva principy gotické — vertikalismus a odhmotnění.¹⁰ Gotika zbavuje hmotu pasivní tíže a radikálně útočí na objem hmoty. Románský sloh ponechal podle Birnbauma hmotě její tíži, což se projevilo ve formální charakteristice nesoucích a nesených částí, kdežto gotika, zcela domyšlená a do důsledku provedená, postupuje opačně. K. N. Clasen¹¹ stanovuje pro gotiku statické uvolnění, což jest odvržení románských reminiscencí ve vztazích podpor a břemen, což odpovídá asi Birnbaumově výstižné charakteristice domyšlené gotiky, a dále sjednocování, s nímž operoval již E. Gall. Je jisto, že sjednocování je důležitým postupem, uplatňujícím se v gotické architektuře. Počínajíc St. Denis I, je možno mluvit o sjednocování chóru. V gotickém půdoryse jedná se o sjednocování prostorových jednotek, čemuž otevřelo cestu průběžné travé, které je ovšem samo románského původu. Dále je příznačné sjednocování prvků stěny v její vertikální výstavbě, dobře však doložené již ve francouzské článkové romanice. Je nutno však rozlišovat mezi sjednocováním jako principem gotické architektury a mezi užitím tohoto termínu na slohový výklad památek, kde se pokoušíme definovat, co je jakým způsobem sjednoceno. V. Richter¹² ukázal, že prostorové sjednocení charakterizuje pozdněrománské pojetí. Pojem je možno konečně dále použít třeba na západoevropskou barokní architekturu. Na Franklovu námitku proti E. Gallovi, že je nutno specifikovat způsob rozkládání gotické stěny, odpověděl H. Jantzen určením „diaphánní“ struktury gotické stěny.¹³

P. Klopfer¹⁴ dospěl analýzou stavební hmoty ke dvěma principům — tektonickému a stereotomnímu, na jejichž základě provedl klasifikaci epoch. Stereotomie je založena na postupu odnímání — exemplárním příkladem buď souvislá hmota zdi, do které možno prolomit arkády a zůstanou stát pilíře. Existuje souvislost mezi pilířem, prostorem, obloukem a klenbou. Tektonika znamená naproti tomu kompozici z jednotlivostí — sloupy řeckého chrámu stojí na podstavci a podporují kladí.¹⁵ Je nyní otázka, jaké

místo zaujíma gotika v této klasifikaci. Tektonika je podle Klopfera dále charakterisována tím, že stavební dílo se nevyvinuje z masy, avšak pomocí stěn, které se skládají z kostry a výplně — články stojí jako reliéf před prostorovým pozadím. Toto odpovídá přibližně Jantzenově charakteristice diafánní stěny, kde běží o vztah mezi stěnou, formovanou z těles, a prostorovými částmi, položenými za stěnou. Katedrální stěna je tedy tektonická jako reliéf, vztahovaný na prostor za ním. Dále je tektonická jako složená z těles tektonického původu, i když není podržen původní antický smysl těchto článků. Stereotomní komponentou katedrály je klenba, i když opatřená tektonickými žebry. Zajímavý proces představuje z hlediska těchto pojmů kružbové okno. Stereotomní lancetová okna chartreské katedrály dostávají v Remeši tektonický sloupkový aparát, který potom v normativní gotice stává se znovu stereotomním. Vrcholně gotická katedrála, jak bylo naznačeno, míjí oba principy. Pokud Klopfer charakterizuje římský stavební způsob jako smíšený, je konečně práv gotice v tom, že tato ve svém navázání na romaniku nasává do sebe její starokřesťanské tradice.

Nekonečná variabilita individuálních stavebních útvarů vede k metodickému požadavku demonstrovat podstatu slohu na jediném zralém příkladě. V gotice jistě není spor o to, že má katedrála sloužit jako tento příklad. Potíž je však na druhé straně v tom, zda má jako tento demonstrativní příklad býti uváděna bazilika typu Remeš, tedy klasická katedrála, nebo bazilika typu Vendôme — tedy poklasická vrcholně gotická katedrála. Je úkol, proti připomenutým výkladům charakterizujícím gotiku pojmy typu: sjednocování, vazba atd., jímž odpovídající příslušné památky je nutno hledat vlastně až v normativní gotice 14. stol., pokusiti se o určení podstaty gotické architektury alespoň s precisací v tom, aby remešská katedrála se jevila v pojmové přiměřenosti jako zralý, prakticky dokončený gotický projev, aniž by byl na dosud silně působící její románské reminiscence položen hlavní akcent tohoto určení.

Roku 1944 uvedl profesor Richter do literatury kategorii nekonečného prostoru, jež platí pro gotiku a baroko.¹⁶ Pokud bylo dosud jinak v literatuře uvažováno o nekonečném prostoru, nebyl tento pojem vztahován na celek gotiky jako poslední charakteristiku prostoru. Nejnověji charakterizuje V. Richter gotický prostor jako součást nekonečného universa,¹⁷ a blíže určuje tento prostor jako intencionální a nadsmyslný. Gotický nekonečný prostor,

který v koncepci profesora Richtera reprezentuje východisko interpretace gotiky, je popsatelný skrze způsob ztvárnění stavební hmoty.

Představa dynamicky aktivní hmoty, protikladná inertní hmotě románské, určuje odhmotňovací postup. Gotická stavba dosahuje odhmotnění v podstatě dvěma způsoby:

1. eliminací pasivní hmoty — tedy získáním skeletovitě struktury;
2. profilováním.

Gotika převádí pasivní hmotu na plastické články, čímž se odstraňuje hmotnost stěny. Tato skeletovitá výstavba je staticky možná ve spojení s novými elementy kostrukce. Takto formuluje gotická basilika stěnu hraničící s venkovním prostorem — tedy obvodovou stěnu boční lodi, zadní stěnu triforia, jež však na remešském stadiu zůstává dosud neprolomena a nepročleněna, a konečně okenní patro vysoké stěny.

Vedle radikální přestavby katedrální stěny, jež operuje se struktivně nutným množstvím dynamicky aktivní hmoty, možno sledovati již od počátku gotiky druhý způsob, usilující o zmenšování hmotného objemu stavby, což podmínečně můžeme nazvat stereotomní odhmotnění. Tyto formální změny je možno ukázat třeba na příkladě záklenku mezilodní arkády. Katedrála v Le Mans (kolem 1150) užívá nečleněného hranolového záklenku, podchycovaného odpovídající příporou složitěho pilíře. Mladší katedrála v Laonu (kolem 1200) nechává na krycí desku válcového pilíře dosedati záklenek, provenující z analogického hranolového základu, ovšem proti tomuto v Le Mans na rozích odhmotněného profilací. Hrana záklenku je akcentována oblounem, doprovázeným dvěma výžlabky. Není sporu o to, že jde o odhmotnění — mechanicky řečeno, je zde méně hmoty. Čistě stereotomní odhmotnění je ovšem založeno na odnímání hmoty, kterému odpovídá skosení nebo výžlabek. P. Klopfer¹⁸ poukázal, že záliba v odnímání zasahuje profily stavebních částí — modeluje kruhový útvar v hruškovce a konečně v ostrý vyhloubený profil. Celková vývojová tendence jde v gotice skutečně takto, avšak věc není bez dalšího zcela srozumitelná. Takto běží třeba cesta vývoje severofrancouzského žebra, ovšem oblounový prut, posazený na pravouhlej hranolu, i následující hruškovce jsou články pozitivní, plastické, které je nutno z hlediska definovaných principů pojednávání stavební hmoty naposledy oddělit od stereotomního podání žebra,

které typologicky bude znamenat jinou řadu, za jejíž počátek možno vzít pravouhlé žebro hranolové, kladené do okruhu latinské architektury, které se vyvíjí dále seseknutím do klínové podoby. Tato forma je dále zasahována vyžlabováním za předpokladu příslušných proporčních proměn. Takto možno principiálně rozčlenit i formy profilace, zasahující jiná místa na stavbě. Pokud se vrátíme zpět ke srovnání obou záklenků, nabudeme přesvědčení, že řešení z Le Mans nemůže bez dalšího dát vzniknout formulaci z Laonu, jejíž princip uplatňují v bohatší podobě klasické katedrály. Je nutno obecně charakterisovat vztah profilace a odhmotnění, přesněji řečeno určit vztah pozitivních elementů profilace, tj. oblounů a hruškovec, těchto prutů v jejich variabilitě utváření, k odhmotnění. Jde vlastně o motivy, prohlašující naposledy svůj původ z izolovaných plastických těles. Na jedné straně stojí izolovaný tektonický sloup řeckého chrámu předvádějící funkční rozrůzněnost. Individualisovaná přípora remešského stupně, jejíž individualita je vlastně jenom podmíněna pro její příznačné místo ve skeletovité struktuře, tvoří jakýsi ideální střed typologické řady. Extrémním protipólem řeckého sloupu bude teprve obloun, rostlý s přilehlým výžlabkem a analogicky zaklíněný do celku profilace při složitějším uplatnění. Uchovává si již jedině svou vypuklost jako poslední residuum tektonického principu. Toliko s vědomím tektonického původu uplatněných vypuklých článků je možno tedy mluvit o stereotomním odhmotnění.¹⁹

H. Jantzen analysoval stěnu střední lodi katedrály z optického stanoviska působení.²⁰ Stěnu střední lodi lze chápat jako reliéf, odsazený od prostorového pozadí. Pojem diaphánní stěna postihuje vlastně vztah stěnové hmoty k prostorovému základu. Jantzenova teorie netýká se vlastně přímo charakteru stavební hmoty, nýbrž zavádí pozornost na optické poměry ve střední lodi, avšak skeletovitá výstavba stěny je předpokladem tohoto pojetí. Prostorové pozadí, doprovázející střední loď, je v každé etáži různě hloubkově dimensováno (bočná loď, triforium, okenní zona). „Les nefs des Cathedrales sont enveloppées d'une sorte de volume secondaire ou plutôt d'une cage de verre lumineuse“ (Focillon). Zkoumáním stěny ve vztahu k pozadí jsme u otázky gotického prostoru. Každá stavba vlastně vymezuje svou hmotou z celkového prostoru určitý úsek. V jednotlivých etapách dějin ovšem je nutno formálně posuzovat, v jakém vztahu stojí proti sobě vnitřní a vnější prostor. Vnitřek je jednou stavební hmotou pevně

svírán, jindy opět volně ohraničován proti okolí, volné ohraničení vyvolává v případě katedrály ilusi neohraničenosti. Ve středověké architektuře je umělecký prostor, objevený antikou, až v románské době znovu získán v souvislosti se systematickým zaklenováním.²¹ Románská architektura, jak známo, pracuje s omezenou konečnou prostorovou jednotkou. Gotická architektura, alespoň příkladné stavby katedrálního směru odstraňují stavební hmotu v její pasivní konsistenci, což dovoluje chápat vnitřní prostor kostela jako ideálně neoddělený od universa.

Aby mohl být určen vztah katedrálního prostoru k celkovému prostoru, je nutno přehlédnout prostorové vztahy v interiéru. Významnou působící ideou interiéru je vertikalismus. Rozdělená hmota je strhována vzhůru k jejímu vrcholení v klenbě, což je na remešském stadiu dobře sluchitelné s residui statuární výstavby. Vertikalismus není ovšem jedinou determinantou prostorového působení. Diafánní struktura zapojuje prostorové části, vystupující vzhledem ke střední lodi jako doprovodná prostorová slupka, do optické souvislosti působení.

Představa nekonečného prostoru závisí ovšem na výstavbě hranic proti okolí. Na otázku relace vnitřního prostoru katedrály a celkového prostoru byly ve starší literatuře vysloveny dva základní názory, jež se svým způsobem rozcházejí. M. Dvořák²² ukázal na dvojí úlohu zasklených katedrálních oken, jednak když tvoří ohraničení interiéru, jednak když vykonávají spojení s celkovým prostorem, které je zprostředkováno přirozeně vpadajícím světlem. Naproti tomu G. Dehio²³ chápe okno jako otvor pouze z konstruktivního hlediska, kdežto prostorově je nehmotnou, ethericky prosvětlenou stěnou.²⁴ Vysvětlení v moderní literatuře existující alternativy, zda je chartreská katedrála proti svému okolí hermeticky uzavřena, nebo zda předvádí neohraničený vnitřek, bude záviset na tom, jak pochopíme prostorovou hranici. Pokud bychom vzali průhlednost jako rozhodující znak, byla by jistě tato hranice pevnou hranicí. Pouze to, že moderní pozorovatel nenazírá z vnitřku katedrály kolemstojící domy a nad nimi se klenoucí oblohu — tedy přirozený svět, může být uváděno jako argument, že interiéru katedrály je ohraničený. Katedrála však nechce korespondovat s přirozeným, nýbrž s nadpřirozeným světem. Vzpomenutou Dvořákovu myšlenku je nutno specifikovat v tom, že to, co proniká dovnitř, není přirozený svět, nýbrž transcendentno.²⁵

Možno ještě přihlídnout k některým názorům, jež

kladou představu nekonečného prostoru až do pozdněgotické doby. D. Frey²⁶ uvažuje bezsměrové, všestranné fluktuování prostoru, které je doložitelné teprve v halovém kostele s oblymi klenebními podporami, jako „předvádějíci kontinuitní, nekonečně myšlený prostor“. Naopak vrcholná gotika rozbíjí prostorové kontinuum v samostatné směry. Nepřítomnost všestranného prostorového rozvíjení ve vrcholné gotice vysvětluje Frey výměrem dvouslupkové výstavby stěny, když předpokládá, že obě slupky představují neprostupné membrány, jimiž je oddělován prostor uvnitř těchto slupek. Je ovšem nutno při charakteristice tzv. stěnových slupek rozlišovat mezi zaskleným „hermetickým“ uzavírajícím oknem a volnými mezilodními arkádami a arkádami triforií, tudíž „neproniknutelnou membránu“ je nutno posunout na obvod stavby, kde hraničí s venkovním prostorem. Až k této hranici se tedy prostor rozvíjí jiným způsobem. D. Frey takto ztotožnil optické sjednocení interiéru, které je příznačné třeba pro starokřesťanskou architekturu a jehož gotika plně dosahuje až v mendikantské italské basilice a pozdněstředověké hale, s představou gotického nekonečného prostoru. Podobně E. Panofsky²⁷ vztahuje uplatnění ideje nekonečného prostoru až do závěru gotiky na síňový kostel. Vrcholné gotická architektura ohraničila vnitřní prostor od vnějšího prostoru a teprve hala stírá hranici mezi konečným a nekonečným.

Jak chápat prostor pozdněgotické haly? Proti katedrále existuje již ten významný rozdíl, že katedrála vytváří na exteriéru druh prostorové mlhy, který znemožňuje stanovit, kde začíná katedrála a kde celkový prostor,²⁸ kdežto vnějšek halové stavby je určitě ohraničen, jsa podoben monumentalizovanému měšťanskému domu. Optické sjednocení vnitřku je proti katedrále provedeno mnohem důsledněji, což je dáno možnostmi stavebního typu samotného. Obvodové stěny této haly nejsou odhmotněny rozložením v článkovou kostru, nýbrž po proražení velikých oken zůstávají stát netělesně působící rámuující stěnové pásy, který rozdíl je přirozeně resultantou odlišně působících tradic. Pro určení prostorového působení pozdních síňových kostelů je jistě důležitá proměna ve skломalbě, kde již od 14. stol. dochází k silnějšímu prosvětlování barevných kotoučů.²⁹ Významná je v této souvislosti i zpráva Eneáše Sylvia v Kronice české z r. 1458, kde se připomínají v kostelích „vokna vysoká a přeširoká čistého skla a divného díla, aby světlo dávaly“.³⁰ Přes stále přítomnou existenci transcendentna, vni-

kajícího barevnými okny — tedy toho konservativního proudu, který se ovšem mění a ustupuje, lze doložit na závěr gotiky pronikání přirozeného světla do interiéru. I když vyvolávají tedy katedrála i hala ilusi nekonečného prostoru, existuje zde důležitý rozdíl, který vystihl profesor Richter pojmovou dvojicí mystický prostor — přirozený prostor. V mystickém prostoru transcenduje individualita ve víře v sebe-rozplynutí se duše v Bohu, kdežto přirozený nekonečný prostor stává již subjektem do znekoněčného fyzikálního světa. V myšlení 14. stol. položili Ockhamovi pokračovatelé (J. Buridan, Nicolaus z Orense, Albert Saský) základ moderní mechaniky a fyziky nebeských těles. Podle Duhamelových výzkumů byly v pařížské škole předjaty některé základní myšlenky, připisované až dosud Kopernikovi a Galileimu.³¹ Jisté, že nominalistická myšlenka znekoněčení fyzikálního universa vyvěrá ze stejného světového názoru jako tato myšlenka stavební, reprezentovaná síňovým typem gotického závěru.³²

Možno připojit několik poznámek k postavení tzv. klasické gotiky v souvislosti obecné periodisace gotické architektury. Vžitá trojtaktová subdivise slohových epoch klade rovnítko mezi vrcholné a klasické období. Obecně řečeno, experimentující počátky slohu přecházejí v období zralosti, formální ukončenosti, jež se záhy potom vyčerpává, přecházejíc v pozdní fázi slohového závěru. Co do obecné periodisace gotiky objevila se v literatuře jistá nejasnost, pokud pojem klasické gotiky má menší rozsah než pojem gotiky vrcholné. Pokud bývá učiněno v základních teoriích ztotožnění, vede tato identifikace k některým pojmovým nejasnostem. Tak H. Wölfflin³³ vylíčil průběh evropského umění jako sukcesi renesančních a barokních epoch. Klasika a baroko jsou uchopitelné nejen v antickém stavitelství, avšak i na tak cizorodé půdě, jako je gotika. Jako symptomy klasické architektury uvádí Wölfflin plošnost, tektoničnost, tj. rozklad celku v systém samostatných částí a přísný linearismus. Barokním protikladem je pozdní gotika, hledající malířské efekty a „vibrující formu“. Široký pojem vrcholné gotiky, časově mezi počátkem 13. stol. a pokročilým 14. věkem, sice skutečně obsahuje vytčené znaky, je však na druhé straně zřejmé, že pokud chceme vymezit gotiku, je nutno ji chápat buď jako „tektonickou“, k čemuž ovšem už nepatří linearismus, nebo jako „lineární“, což jest dobře sluchitelné s plošností, avšak neslučitelné s představou výstavby z plastických těles.

Moderní uvažování o klasické gotice vychází

z příslušných pasáží Dehiovy základní syntézy.³⁴ Koncem vlády Filipa Augusta (1180—1223) dosáhlo gotické stavitelství bodu zralosti. Trvání této slohové zralosti není však dlouhé. Klasické období je epochou velikých katedrál. Soustředěnost stavebního úsilí v královské doméně a s tím související podřízení obecně platné míře jest předpokladem klasického tvoření. Chartres je počátkem klasiky, — zde se „pupenec rozvíjí v květ“. Podobně Remeš nepřivádí nikde stavební myšlení k přestupňování a taktéž není vnášen neklid v ukončenou rovnováhu. Amiens nazvali Francouzi „gotickým Parthenonem“, v čemž vidí Dehio vhodné označení pro relativní historický postoj této katedrály. V klasickém období je pryč první doba experimentování, když usilování o důslednost a ukončenost nastupuje na její místo. V klasickém období bylo formálně vše hotovo a to, co následuje, je epigonická doba. Do otázky horní hranice klasické gotiky zde nevnesl Dehio naprostou jistotu. Ačkoliv v celkovém dělení vede klasické období až k roku smrti Ludvíka svatého, je si však na druhé straně vědom, že katedrální stavby, zřizované po Remeši a Amiensu, znamenají již něco jiného.

Příměr, týkající se amienské katedrály, za kterým se naposledy ozývá uvažování romanismu, a dále znak formální ukončenosti velikých katedrál poskytují nám základ pro další úvahy. Je amienská a remešská katedrála klasická jako ukončený projev slohový, projev zralosti a závaznosti pro všechno další nějak ve smyslu Řecka v 5. stol., kterou alternativu je nutno znovu prohlédnout vzhledem k některým základním pojmům, jak byly uvedeny, nebo je klasická nějak ve smyslu klasicistujícího, tj. na antice formálně závislého projevu, což vedle vzpomenutého srovnání zdají se indikovat dále některé sochařské práce tohoto období a vedle toho uchovávané dosud, v základě s antikou příbuzný vztah břemene a podpory.

Je známo, že románská článková architektura převzala kompletní formální aparát ze starokřesťanství a vložila mu nový smysl. Romanika si osvojila basilikální dispoziční, arkády podporované sloupy nebo pilíři, křížové klenby, sdružená okna i povrchovou artikulaci vnějšku. Vzhledem k tomu, že gotická architektura je přímým pokračováním romaniky a někdy bývá gotická architektura královské domény posuzována jako jedna z francouzských místních škol románských, je možno se zmínit, který formální aparát je společný romanice a gotické architektuře, uvažované zde v horním omezení remešskou katedrálou. V tomto gotickém období přichází z vytčeného

prakticky všecko a podstatné novum je vlastně jenom kružba a opěrný systém. Remešská katedrála je dosud stavbou statuární a sukcesivní, což možno říci taktéž o vrcholně románské basilice, vědomi si jsouce ovšem rozdílného. Statuárnost znamená přítomnost těles, která rozlišují formálně mezi tíží a podporou. Žebra nasedají na hlavice přípor, arkádové záklenky opět tradičním způsobem na odpovídající podpory.³⁵ Naposledy je smysl přípory v Caen a v Remeši v podstatě týž. Adiční kompozice je na klasickém stadiu gotického vývoje v hlavních rysech dosud uchována. Významným klasicisujícím elementem jsou válcovité mezilodní pilíře raněgotických katedrál, jež znamenají jakýsi latentní antikisující podnět.³⁶ V klasickém období dostávají podobu katonovaného pilíře, která se udržuje až na remešský stupeň, načež je v St. Denis II vystřídána pilířovými jádry blokového původu. V. Gross³⁷ poukázal, že arkáda v Laonu a ještě i v Amiensu zůstala jako motiv ještě příbuzná antickému pravzoru a taktéž u figur mistra sv. Sixta v Remeši nebo u štrasburského mistra Eklesie je možno pomýšlet na takové odvození. Z hlediska formálního aparátu je romanika klasicisujícím slohem a klasická gotika je potud klasicisující, pokud z romaniky vyšla a podržuje románské reminiscence. Z daných premis tedy vychází třeba katedrála v Laonu jako alespoň stejně klasicisující, ba více než katedrála v Remeši. Příklon k antické tradici nemůže tedy být pro posuzování klasické gotické struktury rozhodující, poněvadž jde převážně o románské reminiscence a částečně též o působení dalších latentních antikisujících impulsů v průběhu raněgotické a klasicko-gotické doby. Pokud bychom chápali monumentální sochařství jenom z autonomních pozic sochařství, bylo by snad lze mluvit o klasicisující vrstvě klasického gotického sochařství, pro kterou by oděné figury remešského *Navštívení* mohly sloužit jako příklad. Gotická katedrála je však celkovou uměleckou úlohou, kde volná socha je v organismu rovnocenným prvkem třeba se záklenkem, arkádovým pilířem atd., takže antikisující socha neznámá zde o nic více než oblé pilíř, je tedy motivem, dílčí formou, která byla ze starověku převzata a zasazena do celku středověké stavby. Receptivní postoj k antické tradici nemusí tedy pro účel našeho výkladu znamenat žádnou významnější složku v obsahu pojmu klasická gotika. Je tedy nutno přikládat klasické gotice druhý z naznačených významů, který je dobře slučitelný s klasicisující morfologií.

Svojí cestou kráčí ke klasickému stupni i ornament, který nedobývá plnoplastickou formu, aby se měřil s antikou, jak tomu bývalo v románských protorenesancích, nýbrž rozchází se s ní v rozhodném okamžiku, aby se takovým způsobem, jako samo Řecko v 5. stol., vyrovnával s domácí nordickou květenou. Novou fází ornamentu uvádí vystoupení Bernarda z Clairvaux.³⁸ I když sochařské zobrazování opouští ornamentální schematiku docela pozvolna, přesto však v raněgotické stavební ornamentice Isle de France stává se vegetabilní dekor převládajícím námětem. Je ovšem otázka, kde začíná gotický ornament. Je převládající pozdněrománský charakter ornamentiky v předchartreské době. Jde o kalichové bloky s přebujelou, opticky kontrastní ornamentikou, založenou na palmetě na jejich derivátech.³⁹ Příslušná literatura se shoduje v tom, že gotika ve stavební ornamentice zasahuje typem kalichové hlavice pupencové, jež symbolisuje ve stavbě ukryté síly krajně jednoduchým podáním. Tato hlavice, jež jest komposičně antikisující, stává se nositelem vývoje gotického ornamentu. První vyvinuté příklady nového typu⁴⁰ stojí však vzhledem k ustálené periodisaci na prahu vrcholné gotiky, čímž vzniká nesnáze pro historické dělení. Pupencová hlavice je historicky vlastně vrcholně gotická, avšak její základní ideu možno paralelisovat s neskutečně protáhlými figurami královských portálů Chartres I (po r. 1150), jež svým uklidněním, zjednodušením a ztělesněním struktivních energií rozcházejí se s románským cítěním, otevírajíce novou etapu monumentálního stylu. Možno říci, že slohovým stupněm příbuzné útvary statuárního a ornamentálního sochařství nenasazují současně.⁴¹ Stanovení románského ornamentu v raněgotické architektuře je pochopitelné za předpokladu, že bereme ornament jako součást celkové umělecké úlohy, jež se mezi St. Denis I a Chartres nachází ve stadiu experimentování. Jde o hledání definitivní formy, jež nepřichází najednou, nýbrž úsilím generací. Nový ornament nasazuje poměrně pozdě, což možno podobně říci o novém opěrném systému, který přichází vlastně až na prahu vrcholného slohu, nebo o struktuře okna, která se stává vlastně gotickou až v Remeši. Cesta gotického ornamentu běží asi takto.⁴² Pupencová hlavice získaná abstrakcí antikisujícího schématu postupně rozvíjí abstraktní pupence ve přírodě blízké vegetativní motivy, který vývoj se uskutečňuje mezi Chartres a Remeši, kde je dosahováno tzv. naturalistického ornamentu.⁴³ Tento extrémní příklon k přirozenému světu se omezuje

na zcela krátký okamžik, jemuž v zápětí následuje ustrnutí, ze kterého vychází formalistický list puklicový, jenž vládne ve století normativní gotiky i později. Je otázka, co znamená naturalistický ornament. Víme, že ve středomořsko-západním okruhu došlo k užití botanických jedinců v ornamentu dvakrát — v 5. stol. př. n. l. v Řecku a ve 13. stol. n. l. ve Francii. Zakladatel vědeckého studia ornamentiky A. Riegl⁴⁴ se zabýval otázkou vegetabilisace řecké listové ornamentiky a upozornil, že klasický akantový ornament není brán přímo z přírody, nýbrž vzniká postupným vývojem z plošné palmety, jež získává prostor, přibližující se přírodním tvarům. Na Rieglovy myšlenky navázal C. Nordenfalk,⁴⁵ který formuloval pravidelně se opakující vztah závislosti mezi prostorovým rozvinutím rostlinného dekoru a jeho přiměřeným přibližováním se světu flóry. Výsledkem obou srovnatelných vývojů je tedy příklon k domácí vegetaci — akant je středomořský, jetel a jahodník opět nordické. Duchovou premisou gotického naturalismu je soudobá recepce aristotelismu. Třinácté stol. uznalo existenci jednotlivé rostliny, jež byla uznávána v klasickém Řecku v myšlenkovém ovzduší Aristotela věku.

Dále je otázka, jaké místo má individualistická přípora v systému gotické architektury. V Birnbaumově pojetí gotika zcela domyšlená a do důsledku provedená nerozeznává mezi příporou a žebrem, místo toho je zde jednotný článek, při němž odpadá představa tíže. Tomuto stavu plně odpovídají obecné pojmy pro gotiku, například sjednocování, vertikalismus, vázanost atd. Katedrály 14. stol. se zbavují sice přiměřené formulace vztahu tíže a podpory, jak jí podal třeba remešský mistr, podtrhují však dosud místo nasedávání žebor na přípory, i když přípory jsou konečně s žebry již konformní, ponechávajíce zde hlavicový, resp. jen ornamentální vlys. Dvě tyto popsané formulace vztahu přípory a žebra v gotice, tj. skladba jednotlivých těles a spojení těchto těles vlastně v jediný nový element jsou posuzovány z hlediska vzpomenutých základních pojmů jako románské residuum a jako vlastní gotická formulace. Stanovením dvou podstatně protikladných těchto formulací v době vrcholné gotiky docházíme k názoru, že vzpomenuté obecné pojmy je nutno posuzovat ne jako platné poslední principy gotické stavby, nýbrž jako vyjádření tendence, snahy slohu, která se postupně stává. Charakteristika gotické hmoty jako popřené hmoty a gotického prostoru jako neohrazeného prostoru má tu přednost, že je závaz-

ně platná pro každou zralou gotickou stavbu prvního řádu. Klasické období gotiky znamená, že zde jsou přítomné základní principy slohu. Na klasické gotické stavbě možno demonstrovat podstatu tohoto slohu. Pokud vezmeme Remeš jako normu, vyniknou ve srovnání s dřívějšími formálními kategoriemi přednosti principů nekonečného prostoru a nehmotnosti. Platnost těchto principů, jak bylo ukázáno, závisí formálně na převedení basilikálních stěn ve „skelet tvrdých kostí“, což je hotové v Remeši a Amiensu a je aktuální dále v normativní gotice.⁴⁶

Již Dehio vytušil, že Remeš a Amiens končí etapu. To ovšem, co bezprostředně následuje, není dosud jeho „doktrína Spätgotik“. Po Remeši následují pokusy o překonání hotové struktury. V St. Denis II je důsledně proveden princip korespondence, což znamená na jedné straně logičtější kompozici stěny, na druhé však porušení klasické vyváženosti. Jde o extrémní domyšlení jednoho elementu. Analogickým domyšlením je i prolomení zadní stěny triforia — změna plně stěny v okno, která produkuje změněné optické poměry v interiéru. Hughes Libergier domýšlí kompozici západní fasády u sv. Nicasia v Remeši, když zasazuje do její osy obrovské kružbové okno. Architekt v Beauvais zkoumá horní hranici technických možností katedrálního typu. Prvé poklasické období poskytuje nový stavební dekor, který je bez remešského vynálezu nemyslitelný. Zda mají být vzpomenuté další výboje přičleňovány ještě ke klasické době, což je dobře možné za konstatování rozdílnosti, či mají být chápány samostatně jako prvé poklasické období, za předpokladu ovšem, že vyzvedneme shodné elementy, jako je například nedotčená dosud výstavba z plastických těles, je věcí vždy příslušné definice. Po tomto dalším experimentujícím období přichází teprve subtilisující doba 14. stol. Syntézou klasické fáze a prvního experimentujícího období konstituuje se gotika normativní (doktrinární, lineární, očištěná), která dosahuje největší intenzity dálkového působení. Základní elementy klasického systému jsou podrženy, jsouce spojeny s tím, co mohlo být v poklasické době dále domyšleno. Nápadným znakem jsou přípory, běžící od země až ke klenbám. Ethericky jemná hmota nahradila soustavu plastických těles, všechny formy jsou neoddělitelně stmeleny. Představitelem této gotiky může být opatský kostel ve Vendôme (po 1306). Jestliže první poklasická fáze obsahuje umělecké výboje, tato poslední, již etapa vrcholné gotiky

znamená uklidňování, důsledné odstraňování „klasicisujících“ prvků, systematisování.

Se vznikem gotické katedrály se rozpadne západ na dva základní stavební světy — na katedrální a nekatedrální gotiku. G. Dehio⁴⁷ při zkoumání gotické Francie stanovil dvě stavební oblasti, když území na jih od Loiry charakterizoval jako negotické či antigotické.⁴⁸ H. Jantzen zavedl pro gotické tvoření v oblastech v době stěhování národů slaběji etnicky promíšených římských provincií pojem latinská gotika. Pro určení naší gotiky je jisté důležité, že zavedení zjednodušeného burgundského systému cisterciáků do Itálie nenarazilo na zásadní odpor tamní románské tradice a položilo současně základ svéráznému stavebnictví žebrových řádů.⁴⁹ Myšlenku V. Birnbauma,⁵⁰ že gotika se rozšířila po celé západoevropské oblasti, stavší se z místního slohu pařížského universálním slohem západního křesťanství, chceme specifikovat v tom smyslu, že katedrála vlastně nezatlačila působnost románských lokálních škol, nýbrž nechala ji dále jít, na druhé straně však vtiskla jí zároveň pečet jednoty rozšiřováním nových, z těchto domácích tradic neodvoditelných tvarů. Universalismus gotiky se bezvýhradně neuplatňuje v likvidaci románského partikularismu, nýbrž toliko v jeho převrštění. Od počátku gotiky existují takto rozsáhlé stavební oblasti, které zaujmají odmítavý postoj ke stavební hmotě jako k organismu vytvářenému z individuálních článků.

Pro pochopení místních zvláštností gotiky je takto rozhodujícím faktorem stav architektury té které oblasti. Pro naše účely jistě vystačíme se základní klasifikací románské Evropy severně od Alp, s dělením na západorománskou a východorománskou architekturu.⁵¹ Východorománské stavby pracují s nečleněnou stavební hmotou, kdežto západní romanika, ke které se hlásí i Porýnská oblast, je založena na způsobu systematického pročleňování stavebního těla. Východorománská tradice ovládá rozsáhlé území Evropy na východ od Rýna, počítaje v to naše země. K možnosti, co přejímat z katedrální gotiky, stavějí se jednotlivé oblasti různě, pokud se týče času i způsobu. Pro Porýní stanovil Dehio tři stupně recepce,⁵² z nichž prvé dva stupně reprezentují náraz nového na tradici, která ovšem v Porýní stála samotně katedrální myšlenka blíže než třeba v našich oblastech. V Československu nalézáme cisterciáky nejprve jako nositele zjednodušených gotických systémů a posléze též jako první zprostředkovatele zde exkluzivních tvarů katedrálních. U kostela zlatokorunského byl

zamýšlen opěrný obloukový systém. Značný demonstrativní význam má klášterní kostel v Sedleci, který podle V. Birnbauma vznikl v poslední čtvrtině 13. stol. a v první čtvrtině století následujícího.⁵³ Stavba užívá katedrálního chóru s ochozem a věncem paprskovitě uspořádaných kaplí, což ji uvádí do souvislosti s porýnskými cisterciáckými památkami v Marienstadtu a Altenbergu.⁵⁴ Sedlecký chór možno chápat jako konec řady Amiens-Kolín-Altenberg. Pro chórový exteriér je příznačná absence opěrných oblouků, které je však nutno zachytit ve Zlaté Koruně. Altenberg, na který možno formálně napojit Sedlec, je cisterciácká katedrála, poněkud zjednodušená proti svému kolínskému východisku. Proti systému katedrálního půdorysu i elevaci této porýnské cisterciácké stavby představuje vysoká stěna sedlecká dobrý příklad zjednodušené architektury kolem r. 1300. Ze srovnání obou vysokých stěn plynoucí rozdíl je rozdílem tradic. Dehiem vylíčená situace postupně recepce katedrální ideje v Porýní, která struktura se zde sráží s celkem přibližně naladěnou romanikou štaufovské doby, umožňuje vznik Altenbergu a bloková tradice romaniky v Čechách, převrštěná zásahem cisterciáků, určuje naposledy řešení sedlecké. Takto druhá polovina 13. stol. znamená slohově něco jiného ve střední Evropě a něco jiného v Porýní. Katedrála jako celek přichází k nám teprve s Párlémem.

Takto přicházíme k otázce, co znamená gotika na Slovensku před vznikem kaple sv. Jana u františkánů, která stavba katedrálního typu hlásí se k prostředí dvorského slohu Ludvíka Svatého jako jeho vzdálený ohlas.⁵⁵ Pokud první vrstva gotických památek na Slovensku není než fragmentovitě zachována, vezměme městský kostel v Liptovském Mikuláši (kolem 1300) jako typický doklad a podejme u něho výčet tvarů, které akceptuje ze systému gotické morfologie.⁵⁶

1. Hrotitý oblouk zasahuje okna, štítové oblouky i arkádové záklenky.
2. Křížová klenba hruškovcových žebor se svorníky je provedena systematicky.
3. Uplatnění jednoduchých motivů kružbových v hrotitých záklencích představuje zde nejpokročilejší řešení problému okna.
4. Jednoduché opěrné pilíře, podané jako hmotné příložky.

Společné vystupování těchto prvků u kostela sv. Mikuláše dovoluje mluvit o něm jako o gotické

stavbě a takto ji odsadit třeba od románského kostela v Banské Štiavnici a staveb příbuzného rázu. Proti místní tradici románské nejde o nějaký zásadní protiklad, nýbrž pouze o doklad gotisování románského stavebního těla. Odhmotnění je minimální, avšak již uchopitelné.⁵⁷

U kostela sv. Mikuláše stojí za formami zjednodušené stavební myšlenky cisterciáků. Systém Pontigny II, který H. Rose⁵⁸ charakterizuje jako cisterciáckou klasiku, předvádí již podstatné prvky naší zjednodušené gotiky. K východním částem, tj. ke katedrálnímu chóru a trojloďnému transeptu pojí se basilikální trojloď, užívající průběžného travě. Bočné lodi jsou dosud zaklenuty bezžebnými křížovými klenbami. V náryse se uplatňuje závažná dvojetážová výstavba. Lodi jsou oddělovány křížovými pilíři, ze třech stran obestoupenými válcovými příporami, podchycujícími těžké pasy. Ve střední lodi je přípora příslušející pasu podchycována konsolou. Hrotitý oblouk se stal převládající podobou záklenku. Článeková korespondence mezi křížovou žebrovou klenbou a podporujícími články ve střední lodi není důsledně provedena. Strohý vnějšek ukazuje příložkové opěrné pilíře. Tato „sondergotická“ tvarová soustava vznikla mezi léty 1160—1180, tj. v době, kdy v královské doméně byla katedrální myšlenka gotická ve stavu hledání.⁵⁹

V uvažování o podstatě zjednodušené gotiky možno vyjít z Gallova členění dějin severofrancouzské středověké architektury. V jeho teorii představuje tvorba mezi léty 1050—1190 jediný souvislý úsek. Caen a Sens příslušejí k sobě, bez ohledu na to, že v obecně vžitě periodizaci bývá první stavba nazývána románskou a druhá gotickou. V obou případech je to naposledy pasivní hmota ohraničující zdi, která je vlastním nosičem tíže. Přípory a příporové svazky jsou de facto symbolickými nosiči umístěnými na obvodech prostorových jednotek, ze kterých se stavba skládá. V Sens ovšem připravují se nové principy, jejichž uskutečněním v první třetině 13. stol. je teprve katedrální gotika proti romanice uchopitelná v protikladnosti pojmu.⁶⁰ Při obecném pozorování vztahu přípory ke stěně zjišťujeme tedy ve středověké architektuře dvojí možnost: 1. plastická přípora jako zapojená do kontextu pasivní hmoty, což spadá podstatně do románské architektury (od Caen). 2. Plastická přípora jako zapojená do souvislosti aktivní prutové konstrukce (vrcholí v St. Denis II). První možnost odpovídá hmotnosti a vlastně přítomnosti konečných prostorových jednotek, druhá pak nehmotnosti a neohraničenému prostoru. U staveb,

kteří nepřijaly skeletovitou strukturu stěny, je konstruktivní jistota kostela dána prvořadě působením pasivní hmoty zdi.

Postoj tzv. cisterciácké klasiky ke spojení přípora-stěna je veskrze románský. Cisterciáci proti lokální burgundské tradici⁶¹ snaží se nedekorovat stěnu, což znamená zbavit se elementů, jež komplikují kompozici vysoké stěny a dále tu stěnu nechat konsistentní, v čemž se jeví vlastně protestující lokální gotikou proti rovnoběžnému vývoji v Isle-de-France.⁶² H. Rose při rozboru Pontigny II⁶³ upozornil na spojení dvou elementů, z nichž jeden je čistě konstruktivní a druhý čistě dekorativní povahy. Myšlenka konstruktivní klenby byla přejata z francouzského severu,⁶⁴ kde již mezi léty 1120—1140 proběhlo konstruktivní vylepšení v Picardii nebo v Isle-de-France.⁶⁵ U cisterciáků v první gotické fázi „nosný systém zůstává o jeden stupeň nevyvinutější než klenba“. Není provedeno soustředění stavebních sil do rozhodujících bodů a linií, což by bylo bezpodmínečně nutné, pokud by byli chtěli cisterciáci důsledně odhmotnit stěnu. Rosem konstatovaná „dekorativnost podpor“ má své místo v rámci přítomné pasivní hmoty, která je skutečným uchovatelem stability. Novější bádání postavilo pro Pontigny problém, zda konstruktivní žebrové klenby byly v lodi zamýšleny od samotného počátku, či bylo rozhodnuto v jejich prospěch až v pozdější době výstavby.⁶⁶ Na koso postavené hlavice pilastrů, podchycující diagonální žebra, zdají se promlouvat pro druhou alternativu.⁶⁷ I když by v případě Pontigny hypotéza favorizující změnu programu dovolovala vyslovit alespoň teoretický předpoklad, že v případě jednotného vzniku lodi na slohovém stupni zdejších klenb mohla snad stavba navázati důslednější a logičtější spojení mezi klenbami a jejich podporami, nemá tato eventualita pro naši úvahu rozhodující význam. Ze staveb na kompozici Pontigny přímo závislých uvedme jenom Ebrach,⁶⁸ kde v rámci jediné etapy gotické odmítají se snad z estetických důvodů individuální podpory pro diagonální žebra. Jestliže v Pontigny žebro dosedá na pilastr prostřednictvím na koso položené hlavice, v Ebrachu se ponořuje do příložky bez jakéhokoliv zprostředkování. Přijetí žebra u burgundských cisterciáků kolem poloviny 12. stol. neznamená principiální proměnu slohovou a Brannerova charakteristika „raně gotických“ cisterciáků a ostatního burgundského stavitelství této doby až k chóru u St. Madeleine ve Vézelay jako „rib-vaulted Romanesque“⁶⁹ je zcela oprávněna. Argumentace „Yet the nave of Pontigny

can hardly be called Gothic, so dominant is the party of the groined basilica and so omnipresent the solid wall surfaces of Romanesque style“ zahrnuje i dálkové působení burgundských expertů do našeho středoevropského prostoru.

Naše časné gotické stavby jsou hmotnými stavbami. Jednotlivé travé bývá v podélném směru ohraničováno pasivní hmotou stěny, příčně opět mnohdy pasy, které se chtějí vymanit z tradice a státi se příčnými žebry. Neprovedené odhmotnění stěn působí na tvorbu prostoru. Kostel zjednodušené rané gotiky je vlastně ještě po románském způsobu budován skládáním ukončených prostorových jednotek. Přítomnost pasivní hmoty a tvorba prostoru přiřazováním konečných jednotek je charakteristikum románské hmoty a románského prostoru. Liptovský sv. Mikuláš a jihlavský minoritský kostel jsou ve svém nejobecnějším slohovém určení vlastně románské stavby a gotickými je nazýváme jenom proto, že přes ponechanou platnost románských principů disponují souhrnem tvarů, z nichž každý jednotlivě lze charakterizovat jako gotický. H. Jantzen,⁷⁰ poukázal na obtížnost nalézání přiměřených pojmových ekvivalentů pro prostorové kvality v gotice, uchopil rozdíl mezi katedrálou a jihofrancouzsko-lombardskou gotikou: „Katedrální prostor je prostorem diaphanie, sakrální prostor latinské gotiky je ohraničený taktilní prostor.“ V naší terminologii jde v prvním případě o katedrální nekonečný prostor, druhá charakteristika pak znamená konečný prostor a možno říci interiér opticky sjednocený. Itálie přichází ke gotickému sjednocenému prostoru cestou od Cassamari a San Galgano k vrcholům mendikantské architektury. Burgundský zásah do Itálie, u kterého filiační princip nasazuje na jisté umělecké affinity, znamená ovšem zase jenom příchod románské hmoty a románského prostoru. Jantzenův terminovaný taktilní⁷¹ prostor zde pak teprve postupně vzniká.

Též severské gotické nekatedrální stavění usiluje o vlastní formulaci hmoty a prostoru, kterou, podobně jako gotika mediteranni, vyvíjí z románské struktury cisterciáků. Uzavřená prostorová hranice je příznakem gotiky latinské i středoevropské. V. Krönig⁷² charakterisuje interiér u San Francesco v Asisi, kde nejprve a především promlouvá stěna, která se tu jeví jako kontinuální plocha, nehledě k uplatňujícímu se dělení na jednotlivá pole. Stěnová plocha stojí na začátku italské gotiky, neodmyslitelná nadále od jižního tvoření. Vysoká stěna zlatokorunská může být chápána jako demonstrativní příklad struktury

stěny v československé architektuře kolem r. 1300,⁷³ ztělesňující snahy pozdních cisterciáků, ke kterým přímo patří, mendikantů i ostatních staveb. Rozsáhle uplatněná plocha zlatokorunská vyrazí z arkádových záklenků a volně plyne vzhůru bez účasti horizontálního rámujičícího dělení. Plocha stěny je zde primární formální fenomén, kterému se přizpůsobují z tradice přejaté polygonální přípory. Třeba řezanší dominikáni užívají vždy jednu plastickou válcovou příporu, která není naposledy v ploše rušivě pocitovanou vertikálou — jednak platí jako vzhůru strhující akcent, zároveň však směřuje k pohledovému zaniknutí v plošné kontinuitě. Loď u florentských františkánů St. Croce (kolem r. 1310) užívá v této úloze plochu liseny jako prvek určitě vymežující stěnové úseky, který prvek je se stěnou zcela sourodý. Liseně v St. Croce je v určitém směru příbuzná polygonální přípora ve Zlaté Koruně, jestliže jsou jednotlivé strany této přípory vysvětlitelné jako plochy. Proti řezenským dominikánům má mladší stavba zlatokorunská příporu „tělesnější“, v tom smyslu chápána jak plyne z charakteristiky válcového a polygonálního pilíře.⁷⁴ Kořeny této gotické prostorové hranice můžeme shledávat v romanice. Oběma těmito hranicím je společné, že tvoří ohraničený prostor. Románská plochá stěna, tedy plošný kontinuální povrch románské zdi, působí společně s mrtvou románskou zdí, která překypuje ostentovanou tíží. Při čistě mechanickém posuzování ponechává prostorová hranice zjednodušené gotiky život hmotné zdi, která podmiňuje vlastně existenci souvisle se uplatňujícího povrchu. Nekatedrální gotická stavba vždycky je nucena vázat působení stěnové plochy na základní zdivo — v protikladu ke katedrále, která vytváří stěnu toliko z článků, které zeď nahradily. Jestliže však romanika nechává umělecky platit zeď, jednoduchá gotika počátku 14. stol. chce pracovat vlastně pouze s jejím povrchem, za kterým zůstává zeď jakoby skrytá a nezdůrazněná. Zlatokorunská hranice prostoru střední lodi chce být 1. tenká a 2. aktivní. Optické odhmotňování takové jednoduché zdi je proces, uchopitelný v popsatečných vývojových stupních. Mezilodní arkáda může být výrazným ukazatelem těchto proměn. Arkáda jihlavských minoritů staví na odív pasivní hmotu románské zdi — jednoduché stereotomní vykrojení otvorů nechává působit její skutečnou šířku. Jak radikální změnu působení přináší nyní řešení tišnovské — odhlédnuto od toho, že je chápeme historicky jako východisko pro jihlavský kostel — kde k záklenku podložený skosený pás opticky

již znejasňuje přirozenou šíři mezilodní arkády. Zlatokorunské arkády dovádějí tuto optickou iluzi dále. Skosená hrana a výžlabek vytvářejí dojem ztenčené stěnové tabule. S optickým odhmotněním stěny je v souvislosti její aktivisování. Ve Zlaté Koruně vystupuje uzavřená stěna v souvislosti s článkovým aparátem. Přípory jsou zde základní stavební linie, které ve svém nepřerušovaném průběhu strhují pohled vzhůru. Plocha se zde uplatňuje nějak jako artikulovaná kontinuita. Články vymezují své úseky a přispívají k aktivisaci těchto úseků. V romanice jsou válcové přípory osazeny na obvodech prostorových jednotek jako plastické elementy, přiložené ke zdi, avšak formálně i „akčně“ od ní odsazené. Zde jsou naopak prvkem se stěnou sourodým a působí na své okolí svým strhováním vzhůru. Jestliže nazveme příporu jako opticky aktivní, můžeme tak konečně nazvat i přilehlý stěnový úsek. Formulace nemusí znít jako nadsazená, pokud můžeme v případě ponechaných stěnových úseků na klasickém stupni katedrálního vývoje uvažovat jako o aktivní hmotě. Remešská katedrála nechává stát okolo profilovaného záklenku plošné pásy, sahající až k patě triforia. Nepředstavují snad tyto ponechané úseky v katedrále kus příbuzného formálního světa se zlatokorunskou stěnou? Významně přispívá k aktivisaci prostorové hranice hrotitý záklenek. Zlatokorunská stěna vykročila rozhodným způsobem z románského pojetí. Birnbaumovy principy gotické — vertikalismus a odhmotnění — jsou zde již přítomné, i když jde přirozeně proti katedrále o platnost sui generis. Otevření interiéru do universa je však na daném stupni nepředstavitelné. Ani nečleněná plocha nemusí zůstat stranou naznačeného přetváření. U basilikálního trojlodí plzeňských františkánů poznamenává V. Mencl, že klenby posazené na konsolách jakoby vůbec nepatřily do kontextu stavby. Stěna je zde výrazně opticky odhmotněna, svým působením omezena na plošný povrch, který vytváří dojem, jakoby byla prostorová hranice napjata jako kůže. Jednoduché gotické stavby uchovávají si plochu stěny. Z hlediska normy mohlo by sice při tak širokém uplatňování jíti o něco neplnohodnotného, avšak tato plošnost, která je v našem prostředí velmi silným tonem, je projevem svérázného nekatedrálního estetiky. S latinskou gotikou je příbuzné utváření prostorové hranice, kde můžeme bez nadsazení mluvit o paralelním jevu. Vlastní utváření interiéru vede však ke značně rozdílnému působení. Dominikánský kostel ve Florencii vychází ze stavební tradice cisterciáků,

podobně jako pozdněcisterciácká stavba zlatokorunská. Jestliže však ve Zlaté Koruně je působení interiéru určováno vertikálistem a rychlým sledem polí, je tím prostorotvorná úloha příbuzného tvarosloví nutně odlišná od Florencie, kde je vše zaměřeno na získávání prostorové šíře, tj. na optické sjednocování interiéru. Hlavním nositelem obecně příbuzné prostornosti na severu od Alp je Halle. Typ basilikální je v tomto ohledu naposledy konservativní, stavi se k důslednému sjednocování interiéru odmítavě. Možno snad říci, že je naopak útočištěm prostorové izolace, pokud je o ní v gotické době ještě řeč. Srovnání vynikne, když si uvědomíme, na jakou cestu převedl basiliku architekt Santa Crose ve Florencii. Že sever nevyvíjel basiliku tímto směrem, bude asi jeden z důvodů, že tento stavební typ na závěr gotiky prakticky zmizel z popředí dobového tvoření.

Pro 14. stol. V. Birnbaum⁷⁵ uvádí, že „stavby nižšího řádu ulpívají na zděděné a přirozené hmotnosti“. Nehledě k tomu, že již počátkem tohoto věku zřetelně nasazuje proces optického odhmotňování prostorové hranice, je pro souvislost vrstvy nekatedrálních staveb 14. stol. a naší pozdní gotiky rozhodující, že stěnová plocha vystupuje v obou uvažovaných stoletích společně se zdí, která se jeví jako více či méně hmotná. Již na základě faktu, že hala jde v pozdní gotice do popředí vývoje, lze předpokládat, že v tomto závěrečném období nejde o nějaké nové přitakání k uzavřenosti stěny. Halové kostely požadavek článkovitosti nikdy nevyšlořily. Uzavřená stěna je v naší jednoduché gotice jaksi vzdypřítomna, mění se pouze její vztah ke hmotě zdi. Uzavřená stěna působí v 14. stol. a s Birnbaumem řečeno, může být už v závěru gotiky legitimní složkou umělecké komposice. Je ovšem otázka, zda je uzavřená stěna cílem 15. stol. Pozdní hala doznává proti starší vrstvě síňových staveb následující popsatečné proměny. U haly obecně je nutno zkoumat působení tří formálních složek — mezilodní podpory, klenby a obvodové zdi. Podpora, jejíž podoba umožňuje přehlednost vnitřku z jediného bodu, tedy optické sjednocení, je dána tradicí zjednodušené gotiky. Odpovídající struktura klenby byla principiálně položena Parléřem a domyšlena jeho pokračovateli k principu všestranně se rozvíjejícího nekonečného vzorce. Prostorová hranice proti exteriéru je extrémně odhmotněna — jestliže jsme přirovnali prostorový obal, 14. stol. k tabuli, zde možno snad mluvit o způsobu napjaté blány. V této pohledově nehmotné stěně, v tom

působícím povrchu se uplatňují rozsáhlá kružbová okna. Jak nyní dosahuje hala nekonečného prostoru? Sňový typ dostává opticky sjednocený interiér jako tradiční základ. Toto optické sjednocení je vystupňováno zavedením nekonečného vzorce do klenby. Úloha zrušit pevnou hranici sakrálního prostoru proti universu připadla oknu. Kružbové okno bezesbytkově vyplňuje štítový oblouk, rušíc tak kontinuitu uzavírací plochy. Kružba přejatá z katedrálního vývoje je zasazena do domácí stěny. Pod okny zůstává stát široký stěnový pás, vůči kterému tato velká okna nikdy nenavázala vztah. V tomto páse nalézáme působící tradici, počínajíc 13. stol. Idea nekonečného prostoru se uplatňuje na sklonku gotiky exklusivně, průměr zůstává na ohraničeném, opticky sjednoceném interiéru. Jen vrcholné příklady jsou prostorově s katedrálou souměřitelné. Zde je zároveň hranice, kterou nikdy nepřekročila gotika mediteranní, setrvávající na principech, jež položilo starokřesťanství. Italská architektura překonává uzavřený vnitřek až v dílech Borrominiho a Guariniho. Jestliže gotická basilika dosáhla ve Francii nekonečný prostor jaksi naráz, střeoevropská hala se k němu dopracovala postupnou evolucí. Můžeme říci, že hala přemohla katedrálu, když lidsky přívětivý měšťanský kostel nahradil monumentálně přísnou basiliku. Možno však snad říci též, že katedrála přemohla halu, když dlouholetý halový vývoj dostal rozhodující obohacení, kus skeletovitěho katedrálního světa, který svým plným uplatněním zrušil hranice sňového vnitřku. V souvislosti s nekonečným prostorem je nutno ve středověku vždy naposledy pomýšlet na katedrálu.

Na základě předvedeného obecného uvažování o gotice chceme ještě přihlédnouti k otázce periodisace gotické architektury na Slovensku. Periodisace jest chápati jako opěrný systém historie, do kterého se začleňuje individuální dílo vždy více či méně přesvědčivě, dle toho, nakolik je právo existující definici toho kterého úseku. Analysou historického okamžiku, jehož podstatné neuchopitelnosti jsme si vědomi, přicházíme vždy ke dvojí časové orientaci zkoumané památky. Umělecké chtění nalézá skrze ni smysl minulosti a zároveň dává smysl budoucnosti jejím progresivním působením. Vágnost časových mezníků závisí na tom, ve které vrstvě minulosti nachází stavební přítomnost své východisko. Je to navazování na různorodé tradice, které činí horizontální řez zjednodušeným gotickým stavěním velmi diferencovaným. Jednotlivé vývojové etapy gotické bývají přibližně ztotožňovány se stoletími, která nejsou

jenom mechanickými ohraničeními času, poskytujícími základnu pro hrubé zařazení památek podle přibližné doby jejich vzniku, nýbrž pojem století kryje se v gotice zároveň s určitým charakterem slohovým.

Otázkou rozčlenění slovenské gotiky se zatím zabývali V. Wagner⁷⁶ a V. Mencl.⁷⁷ Wagner pro 13. stol. mluví o gotice jako o pokusném zjevu, avšak po r. 1300 má tato ráz už vysloveně vyspělý. Počínajíc 14. stol., zavedl Wagner, opřev se asi o analogicky vytvořené schema svého učitele Birnbauma pro Čechy a Moravu, pět období, která vymezil daty panování maďarských králů. Mencl zase opřel svoje uspořádání památek o Dehiovo trojfázové třídění. Mezi léta 1225—1275 klade Mencl dobu přechodního stylu a zároveň shledává gotické prvky na románských stavbách ve dvacátých až třicátých letech 13. stol. První gotická stavba je kostel v Kaplné na Bratislavsku, vzniklý kolem r. 1244 pod durynským vlivem, a všeobecně se raná gotika prosadila až kolem r. 1260. Vrcholná gotika zaujímá u V. Mencla celé 14. stol. a je pojata chronologicky, když zaujímá všechny památky hlásící se do tohoto století. U pozdní gotiky provedl autor subdivisi do dvou úseků, když mluví o počátcích pozdní gotiky (1400—1450) a o vlastní pozdní gotice (1450—1530).

Vzhledem k tomu, že to byli cisterciáci, kteří přinesli zjednodušenou tvarovou soustavu gotickou do střední Evropy, ztotožňujeme počátek slovenské gotiky s těmito. Ačkoliv existuje pro slovenské území již kolem r. 1210 teoreticky možnost pronikání cisterciáckého repertoiru ze sousedního Rakouska, což možno podepřít výskytem těchto památek v Rakousku a kombinacemi s církevně historickými okolnostmi, prvé dochované památky tohoto druhu hlásí se až v polovině 13. stol. Pokud se týká horní hranice gotiky, zdá se, že se na Slovensku, podobně jako v sousedních zemích stavělo goticky hluboko do 16. stol.⁷⁸ Ideální příklad periodisace po stoletích poskytuje gotická Francie, která dala vznik slohu a udržovala kontinuitu vývoje. Ve střední Evropě však vyvstanou problémy, jakmile vezmeme století jako měřítko času a počneme definovati obsah tohoto století. Vnitřní artikulace slovenské gotiky je uchopitelná v polaritě zjednodušeného „sondergotického“ modelu cisterciáků a katedrální idee. Možno ve stručnosti naznačit, jak si svět katedrálních tvarů otevírá cestu na Slovensko. Jde vlastně o tři etapy pronikání. U košických dominikánů sledujeme v choru motiv baldachýnu, který v daném kontextu jistě znamená

něco jiného než třeba kružba nebo pupencová hlavice, které spadají do základního repertoiru zjednodušené gotiky. Další fáze pronikání představuje levočský chór sv. Jakuba (po r. 1300), který spojuje zřetelně provedené odhmotnění s nosnou kostrou cisterciáckého původu. Podobně dvojice oken klosterneuberského typu v bratislavském dómě předvádí odhmotnění po způsobu struktury dómu. Uvedené památky patří 14. stol.; 15. stol. se otevírá příchodem ryzí stavby katedrálního typu St. Chapellic u minoritů v Bratislavě. Slohový charakter rané gotiky 13. stol. je jednoznačný. Slovenské 13. stol. možno určovat jako operující s pasivní hmotou, konstituující prostor z konečných prostorových jednotek a užívajících ornamentálně pojaté článkoví — tedy jako tvorbu principiálně dosud románskou. Složitější je ovšem určení 14. stol. jako dějiště gotiky vrcholné a 15. stol. jako působiště gotiky pozdní; 14. stol. je obecně evropsky obdobím gotiky doktrinární (Hochgotik). Ve střední Evropě nejde zpravidla o katedrály, nýbrž jsou to vrcholně gotické dómy, které provádějí s větší či menší důrazností odhmotnění, na druhé straně však nechávají působit lokální tradici. Uvedené příklady levočského choru a bratislavské stěny stojí v protikladu vůči převažující orientaci prostředí na zjednodušenou gotiku. Pokud budeme chápat 14. století ve smyslu úseku vrcholně gotického, abychom se takto připojili k obecně vztité periodizaci, učiníme takto za předpokladu, že se vytvářejí enklávy tohoto exklusivního stavebního umění, které jsou obklopeny tvorbou zdomácnělé zjednodušené gotiky. Právě v existenci těchto enkláv je u nás významný rozdíl proti 13. stol. a jejich existence sama je již dostatečným důvodem pro odsazení obou století, za předpokladu, že bude slovenské 14. stol. definováno alespoň ve dvou vrstvách.

Novější bádání je mnohdy nakloněno posouvat počáteční termín pozdní gotiky zpátky do 14. stol. V Rakousku jsou u staveb, jako Imbach, Retz, Dürntein shledávány pozdní formy již koncem 13. stol. Výskyt těchto pozdních forem by mohl na prvý pohled vypadat jako záhada. Je evidentní, že dosavadní vysvětlování, které klade hlavní důraz na jejich progresivní působení, spíše komplikuje, než zjednodušuje periodisační hlediska. Zde nejprve je nutno vyzvednouti, co v takovém „pozdňogotickém“ souboru tvarů je určeno působením pozdního období předcházející romaniky. Raně gotická romanika cisterciáků předvádí vedle románských principů i románské a vlastně pozdněrománské jednotlivé

formy. Typickou pozdněslohovou formou je třeba jeden z nejvýznačnějších prvků — konsolová přípora.⁷⁹ Také sama sňová dispozice znamená pozdněrománské řešení, což nejnověji důvodnil profesor Richter. Dále je možno na pozdněrománské i raněgotické profilaci ukázat shodný proces srůstání původně individuálních článků. Jde o sjednocování, které je slohově dejinně pochopitelné jako pozdněslohové. Obdobným úkazem je, když u portálu odpadne hlavicová a náběžníková zona v patě záklenku. Jako typické příklady ještě z románské doby možno uvést třeba dílo mistra maubronského chorového zábradlí z prvního desetiletí 13. stol.⁸⁰ Čistě principiálně posuzováno, třeba portál prvního pole lodi levočských minoritů má s portálem maubronského lettneru společné užití sjednocování ve vertikální výstavbě i v horizontálním řezu. Možno říci, že mnohé prvky podle tradičních hledisek charakterizovatelné jako pozdněslohové je možno v rámci zjednodušené gotiky vysvětlovat jako přežívání z pozdní romaniky. Postoj zjednodušené rané gotiky k pozdní romanice je svobodně voliči. Stranou pozornosti zůstávají třeba takové subjektivistické elementy, jako je sjednocený obloučkový vlys nebo zauzlované dřívky přípor (Knotensäule).

Slohové určení naší rané gotiky, která znamená v poslední instanci burgundský import, je pozdněslohové. H. Focillon⁸¹ poznamenal, že cisterciáci postavili hráz pozdněrománskému baroku, které určení vzhledem již k badatelské orientaci badatelově vztahuje se na stavební ornamentiku. V řádové architektuře však, zvláště pak po zásadní konfrontaci s gotickým katedrálním stavitelstvím (Pontigny II), existují formální úkazy, kde subjektivismus pozdního slohu může být sledován s velkou zřetelností. Třeba opatský kostel ve Fontfroide (Aude) z poloviny 12. stol. podává jako Fontenay a Pontigny mezilodní pilíř obestavěný válcovými příporami, které nasedají vysoko nad zemí na patky a sokly, načež celá popsaná sestava nasedá na desku, podporovanou užším osmičlým hranolem. Toto vyvolává dojem, jakoby se celý systém lodi vznášel ve vzduchu.⁸² Kapitulu síň téhož opatství, zřízená někdy mezi léty 1180—1210,⁸³ stupňuje do extrémní polohy princip, že něco tenkého nese v sobě neodpovídající břemeno. Nezměrně tenké sloupy, přirovnatelné snad k tužkám, podchycují těžký klenební systém. Jako doklad podobného rodu může být nahlížena elevace lodi klášterního kostela v Les-Chatellieres (Deux-Sèvres), pocházející z druhé poloviny 13. stol.⁸⁴ Zde žebrové klenby

dosedají na hlavice masivních válcových přípor, jež končí asi v poloviční cestě konsolami, které fungují zároveň jako hlavice velmi štíhlých přípor spodního pořadí, které však nejdou až na krycí desku válcovitých arkádových podpor, nýbrž zastavují se kus nad těmito, podporovány jsou konsolami. Estetický účín této vysoké stěny konsistuje opět v tom, že slabé nese silné a dále, že slabé obdrží podporu labilní, takže všecko klouže v ploše.

V Dehiově koncepci představuje postup „die ererbten Formen, aus ihrem System herausgelöst, ja oft sogar ihrem eigentlichen Sinne entgegengestellt, zu freien Wirkungen aufzubreuchen“⁶⁵ projev pozdního subjektivismu slohového — baroku v širším smyslu. V témže smyslu V. Birnbaum ve studii o barokním principu uvažuje o slučování jednotlivých článků ve skupiny ne již tektonické nebo logické, ale čistě formálně výtvarnický myšlené. V intencích Birnbaumova výkladu jsou pozdněslohovým řešením naše raněgotické příklady, pro které navíc těžko budeme hledat doklady v pozdní romanice našeho prostoru. Typickým dokladem bud systém stěny bratislavských františkánů (před r. 1297). Sama hybridnost mezi formami stereotomními a tektonickými (stěnový pás a k němu přisazená válcová přípora) dobře zapadá do pozdního slohu. Bratislavští františkáni vedou myšlenku pilastrového pilíře do tzv. pozdněrománského baroku. Proti vrstvě cisterciáků prvé poloviny 13. stol., která klade plastickou příporu do kouta mezi pilastr a stěnu (Tišnov, Lilienfeld), stává se zde obvod stěnového pásu vlastně příporou (která formace vzpírá se vlastnímu smyslu přípor), když stěnový pás běží přímo do štítového oblouku, takže vzniká ve stěně nová výtvarná skupina — okno sevřené průběžným ogiválním rámcem. Vedle této, možno říci zpětné orientace nové sestavy je nutno zároveň konstatovat anticipaci volného proudění žeborů do podpory, což se ukázalo v dalším vývoji jako působivé. Podobně možno vyložit i pří-

porové svazky v Levoči a Dürnsteinu, podporované ostruhovými patkami. Pozdněslohová je v článkové středověké architektuře již samotná konsola. V řešení kolem r. 1300 zmizí její individualistický charakter a její zástupné formace se sjednocují s příporovými svazky.

Je nyní otázka, jak hodnotit charakterizované fenomény slohové. Pokud budeme označovat architekturu cisterciáků, která vykonává transgresi do našeho území, jako individuálně subjektivní romaniku (Birnbaum mluví o bastardním slohu), je, myslím samozřejmé, že toto stavebnictví nemohlo u nás položit základ pro novou objektivně konstruktivní strukturu gotickou. V. Buchowiecki⁸⁶ shledává protikladnost v tom, že pozdněgotické tvary nasazují ještě před příchodem vrcholné gotiky. Jde ovšem jenom o zdánlivé nedorozumění ve sledu fází, příznačné pro naše oblasti, které může být dobře smířeno ideou dvojí gotiky. Vzpomenuté proměny jsou možné jedině v rámci gotiky zjednodušené. Domestikace burgundského importu znamená pokračování pozdněslohového stavebního myšlení.⁸⁷ Pozdněslohové klima našeho 13. a 14. stol. nabízí snad již jisté vysvětlení k tomu, že měšťanská pozdní gotika rozhodla se pro akceptování mnohého, co mohlo poskytnout toto období příprav. Uvedme sám síňový typ, dále válcový a oktogonální pilíř, sjednocnou arkádu, pronikání nesoucího a neseného, ostruhovou konsolu. Přirozeně soubor těchto tvarů znamená něco jiného kolem r. 1300 než v 15. stol. Že se potom v 15. stol. mění smysl tvarů od rané doby přítomných, v tom chceme vidět právě vývoj širokého území, kde je nekatedrální stavitelství tou převládající složkou. V tomto návrhu periodisace slovenské gotiky chceme nechat platit zlom 14. — 15. stol. jako počátek gotiky pozdní. Tehdy zasahuje syntetická aktivita parlérovských hutí, aby převrstvila lokální tradice a nakonec dala vzniknout nominalistické hale.

POZNÁMKY

¹ Pokud předkládám následující strukturální úvahu o gotice, jsem si vědom, že všeliká obecná interpretace znamená nejspíše jenom obnovené vykládání něčeho, co již dříve bylo vykládáno. V dějepisě umění zřetelně vystupuje polarita v přístupu k uměleckému dílu jako autonomnímu objektu a jako kulturně-historickému symbolu.

² Vývoj názorů na gotiku v jejich spojitosti se soudobou ontologií, estetikou a současným uměním (19. stol.) je ovšem předmětem samostatného pojednání. Nejnověji kriticky sestavil názory o gotice Frankl, P.: *The Gothic, Literary Sources and Interpretations Through Eight Centuries*, Princeton 1960.

³ Dehio, G. — Bezold, G. von: *Die Kirchliche Baukunst des Abendlandes*, sv. 2, Stuttgart 1901. Podobné názory na École des Chartes; srov. Enlart, P.: *Manuel d'archéologie française*, sv. 1, 1902, s. 434 n. Neodmyslitelným znakem zralé gotiky je křížová žebrová klenba. V otázce kde a kdy byla užitá poprvé ve středověku, existuje v bádání shoda. Problém smyslu užitých žeborů je však ve stadiu zkoumání. H. Focillon (*Le problème de l'ogive*, Bulletin de l'office international des instituts d'archéologie et de l'histoire de l'art, 1, 1935, č. 3) a G. T. Rivoira (*Architettura romana*, Milano 1921) poukázali na výskyt žebra v římské architektuře císařské doby (villa zvaná „Sette bassi“ v Campagni, 123—124 n. l.). Nověji připouští Focillon (1938; *The Art of the West*, sv. 2, London 1963, s. 8) působení antické tradice, což je pro severní Francii celkem bez významu, poněvadž časná severofrancouzská žebra vycházejí z jiné formální tradice. H. Glück (*Zur Entstehung des Gurten — und Rippengewölbes*, *Belvedere*, 9/10, 1926, s. 186 n.) se domnívá, že žebrová klenba vznikla spojením bezžeberné křížové klenby a volných oblouků (Schwibbogen), což by sice bylo teoreticky možné, avšak teorie ukazuje řadu nedůsledností. Nejpravděpodobnější podle našeho názoru je teorie E. Galla, kterou uznal a dále rozvedl prof. V. Richter. Žebra jsou posledním výsledkem konsekventního normánského vývoje, který pročlenil stěnu plastickými příporami, jež byly konečně aplikovány na klenbu, představující takto definitivní formulaci symbolického znázornění aktivních vertikálně působících sil (Gall, E.: *Die gotische Baukunst in Frankreich und Deutschland*, Leipzig 1925, s. 28 n.). Proti této koncepci, založené na esteticko-formálním hledisku, namítl P. Frankl, že jediná válcová přípora vyžaduje vlastně jenom příčné žebro, a ne již žebra diagonální. V chóru v Lessay (Gall, obr. 45) neodpovídají diagonálním žebřům při stěně žádné podporující články a tato žebra sedí na podokenní římsě. U sv. Štěpána v Caen (l. c., obr. 42) jsou tato žebra podchycována válcovými příporovými úseky, které patrně patří až druhé stavební fázi. Konstatování, že pokus o spojení nebyl učiněn, tuto důvodnou domněnku nevyvrací. Jde totiž, jak ukázal prof. Richter, o projev pozdně slohového dekorativního subjektivismu, uplatňujícího přehodnocování principů, jimž se vysvětluje i tato zdánlivá nelogičnost (Richter, V.: *Evropská románská architektura*, univerzitní přednášky, Brno 1956; Richter, V.: *Barokní prvky v pozdněrománské architektuře*, Akord, 1935, č. 1, s. 4—8). Avšak i v tom případě, že budeme chápat uvedení žebra jako záležitost pozdního slohu, nelze a priori vylučovat přítomnost struktivní intence již od počátku, i když žebro přímo neovlivnilo samotnou výstavbu kostela v souvislosti s prvním uvedením. Konstruktivní zlepšení žebrových klenb bylo provedeno v Isle —

— de France před rokem 1150. Závažná technická proměna je mezníkem ve vývoji klenb, když odděluje pozdněrománské dekorativní a raněgotické konstruktivní typy. V tomto ohledu je s Gallem zajedno P. Frankl (*Der Beginn der Gotik*, *Festschrift Heinrich Wölfflin*, München 1924, s. 116), který však jinde (*Meinungen über Herkunft und Wesen der Gotik*; Walter Timmling, *Kunstgeschichte und Kunstwissenschaft*, Leipzig 1923, s. 21) zdůrazňuje prioritu myšlenky technické, již následovala umělecká kultivace — tudíž postup ve srovnání s Gallem protichůdný, obsahující však jeden pozitivní aspekt, totiž, že myšlenka zpevnění konstrukce byla od samotného začátku přítomna jako doprovod snah uměleckých. Pro dekorativnost klenebních žeborů vůbec vyslovil se V. Rave (1939) a W. Buchowiecki (1952). Při těchto jistě extrémních teoriích, jež jsou potvrzovány svým způsobem válkou poškozenými katedrálami, kde zůstaly po odpadnutí žeborů na místě klenebních kápě, je ovšem otázka, jak dlouho by tyto klenby vydržely v pozmeněném stavu. U zralé katedrály se kolmý i boční tlak soustřeďují do rohů klenebního pole, jež jsou zvnějšku podchycovány opěrnými oblouky. Na základě raněgotických předstupňů vyvíjí chartreská katedrála formulaci přiměřenou konstruktivnímu uvažování, kterou pak remešský mistr zbavuje nadbytečné hmotnosti, což je spojeno s umělecky zjemněným podáním. Článková kostra zralé katedrály je konstruktivně založena na soustavě vzájemně se rušících působících sil. Opěrné pilíře vykonávají takový tlak směrem proti lodi, že by se stěny zřítily, kdyby opěrné oblouky, jež nasazují na stěnu střední lodi ve struktivně rozhodujících bodech, nezprostředkovávaly přiměřený protitlak klenb (Lasteyrie, de R.: *L'architecture religieuse en France à l'époque gothique*, sv. 1, Paříž 1926, s. 361).

⁴ *Normänische und Niederrheinische Architektur im Zeitalter der Frühgotik*, Berlin 1915.

⁵ *Die Baukunst*, l. c., s. 43.

⁶ *Meinungen über Herkunft*, l. c.

⁷ *Das System der Kunstwissenschaft*, Brno 1938; *Der Beginn der Gotik*, l. c., s. 107 n.

⁸ *Die Kirchen der Bettelorden in Deutschland*, Kolín 1924.

⁹ Meyer, P.: *Die ästhetische Struktur der Mauer im Westromanischen Stil*, Actes du XIV^e Congrès international d'histoire de l'art 1936, 1, s. 47; Meyer, P.: *Europäische Kunstgeschichte*, sv. 2, Zürich 1947, s. 216.

¹⁰ *Dějepis výtvarného umění v Čechách*, sv. 1, Praha 1931.

¹¹ *Die Baukunst der Gotik. Handbuch der Kunstwissenschaft*, Berlin 1930.

¹² *Das Raumproblem in der Gotik*. In: *Sborník brněnské university*, 13, 1964, s. 31.

¹³ *Über den gotischen Kirchenraum*. *Mitteilungen der Freiburger Wissenschaftlichen Gesellschaft*, 1927; týž, *Zur Beurteilung der gotischen Architektur als Raumkunst*. *Kritische Berichte*, 1927, seš. 1, s. 12 n.

¹⁴ *Bauwerk als Bildwerk*. *Zeitschrift für Estetik*, 1937, s. 97 n.

¹⁵ Původcem těchto myšlenek je patrně A. Riegl, dále uvažuje v tomto směru A. Schmarsow, u nás V. Birnbaum (*Ravennská architektura*, sv. 2) a V. Richter.

¹⁶ O pojem baroka v architektuře, Olomouc 1944, s. 21: „Gotický nekonečný prostor je abstraktní, pojmový, kdežto barokní nekonečný prostor je nekonečným prostorem naší smyslové optické empirie.“

¹⁷ Das Raumproblem in der Gotik, I. c.

¹⁸ L. c., s. 109.

¹⁹ Je nyní otázka, jaký smysl má vzpomenu zacházení s články. Vezměme ještě jeden, pro demonstraci snad charakterističtější, i když na remešském stupni nedoložitelný příklad. V Remeši možno mluvit o příporovém svazku jako o souboru svým způsobem individuálně jsoucích plastických těles, když u kantovaného pilíře sledujeme průběh pilířového jádra proti kolem stojícím příporám. Něco jiného sledujeme třeba u sv. Kateřiny v Oppenheimu. Zde jednotlivé oblé přípory jsou vzájemně odděleny výžlabky, jsouce takto rostlé se základní hmotou neviditelného pilířového jádra, jehož existenci toliko tušíme za rytmicky se střídajícími oblouky a výžlabky. Krautheimer vysvětluje tuto transformaci příporového svazku divisi, což je v tomto případě přijatelné potud, že jde vývojově o dodatečné dělení adičně, tedy skládáním z individuálních článků získané komposice. Podobně v případě profilace záklenku, ostění atd., jež je s takovýmto svazkem zcela sourodě pojednáno, možno vidět východisko v ústupkové struktuře, doplňované plastickými tělesy, jejichž průběh je přizpůsoben směru záklenků. Možno ukázat, třeba na typu portálu, že takovéto „divisi“ uspořádání je doloženo již v pozdně románské době. Ve štaufovské pozdní romanice je inertní hmota nahodávána profilací, již možno postavit vedle Laonu. Zdá se, že tato profilace, doložitelná na některých stavebních úlohách od pozdně románské doby, je výrazem příbuzné slohové tendence, jež dala vzniknout polokruhovým záklenkům, neodděleným od ostění, neodsazovaným obloučkovým vlysům a vlastně i samotným žebrovým klenbám v závěru normandského vývoje, o čemž podrobněji dále. Naposledy jde slohově o pozdně románské sjednocování, jež se takto uplatňuje v profilaci. V remešské katedrále jsou tímto způsobem pojednány již mezilodní arkády, ne však dosud příporové svazky, na základě čehož možno formulovat obecnou větu, že slohová proměna započne na určité části stavební struktury, načež postupně přechází na další úlohy, které klade stavba. Jako doklad této věty může být uveden dále svým způsobem příbuzný úkaz pronikání stereometrických těles. U staronové synagogy v Praze prostupuje portálové ostění do nakloněné horní hrany soklu, ačkoliv v lodi je dosud ostře rozlišováno mezi podporou a záklenkem. Pronikání podpory a záklenku potom výrazně předvádějí mendikantské stavby okolo Bodamského jezera, jež představují v době kolem r. 1300 velmi pokročilý vývojový stupeň.

²⁰ Nejnověji Über den gotischen Kirchenraum und andere Aufsätze, Berlin 1951.

²¹ Richter, V.: Das Raumproblem, I. c., s. 29.

²² Idealismus und Naturalismus in der gotischen Skulptur und Malerei, Vídeň 1918, s. 62 n.

²³ Die kirchliche Baukunst, I. c., sv. 2, s. 137.

²⁴ H. Sedlmayer užívá termín „selbstleuchtende Wand“ — skleněné kotouče jsou sice světle propuštější, ale pro jejich barevnost neprůhledné. Uvažování o okně jako o stěně má oporu v současném symbolickém chápání (skleněné tabule bývají někdy dekorovány malovanými kvádry).

²⁵ Toto transcendentní světlo může být uvedeno do souvislosti se soudobým mystickým proudem. Aubert, M.: Notre Dame de Paris, sa place dans l'histoire de l'architecture du XII^{ème} au XIV^{ème} siècle, Paris 1929; Aubert, M.: La lumière dans les églises au début de l'époque gothique. Archives de l'art français, 1959. Průsvitnost sama je posuzována jako zázrak. Světlo je substancí, která se liší od jiných tím, že jako Bůh sám prostupuje

látku, aniž by ji rozrušilo. Světelná mystika se objevuje ve spisech opata Sugeru, který odkazuje na Pseudo-Dionysia-Areopagitu, závisějšího na Plotinovi a Porphyrovi, a dále u předních myslitelů 12. a 13. stol. (Albert Veliký, Tomáš Akvinský, Bonaventura, Gilbert de la Porré, Rupert z Deutz).

²⁶ Gotik und Renaissance als Grundlagen der modernen Weltanschauung, Augsburg 1929, s. 77 n.

²⁷ Gothic Architecture and scholasticism, Latrobe (Pensylvánie) 1951, s. 43 n.

²⁸ Frankl, P.: Festschrift H. Wölfflin, I. c., s. 109.

²⁹ Meyer, P., I. c., s. 262.

³⁰ Mencl, V.: Česká architektura doby lucemburské, Praha 1948, s. 112.

³¹ Die patristische und scholastische Philosophie. Friedrich Überwegs Grundriss der Geschichte der Philosophie, sv. 2, Berlin 1928, s. 595.

³² Pokud bychom chtěli podržeti v obou případech filosofickou terminologii, bylo by lze Richterovo označení přirozený nekonečný prostor nahradit pojmem nominalistický.

³³ Kunstgeschichtliche Grundbegriffe, Mnichov 1915, s. 243.

³⁴ Dehio, G., Bezold, G. von: Die kirchliche Baukunst des Abendlandes, sv. 2, Stuttgart 1901, s. 106 n.

³⁵ Residua na rozlišování jsou přítomna i v pozdějším vývoji, když v antickém smyslu dosud pojatý vztah mezi nesoucím a neseným je odstraněn. V normativní gotice ztrácejí hlavice plastickou účinnost — polučují se formální akcenty, které nakonec se vůbec odstraňují. P. Meyer polemizuje s užitím termínu článkový na katedrálu. Řecký chrám může být chápán jako článkové dílo, nikoliv však katedrála. Řecké články ukazují jistou samostatnost, kdežto přípory „diese körperlosen Stangen, müssen sich an feste, starr aufragende Mauern anlehnen können“. Otázka v této souvislosti závisí na tom, jakým způsobem budeme definovat tento individualismus. Jak již uvedeno, individualismus řeckého sloupu je jiný než remešské přípory, avšak remešská přípora je vzhledem k oppenheimské jistě individualistická. Remešský individualismus spočívá v jasné oddělenosti článků.

³⁶ K otázce proporčních změn antických sloupů ve středověku srov. Puig y Cadafach, J.: Le premier art roman, 1928, s. 145.

³⁷ Die Abendländische Baukunst um 1300, Stuttgart 1947, s. 126.

³⁸ Apologia ad Guillelmum abbatem; Schlosser, von J.: Quellenbuch zur Kunstgeschichte des abendländischen Mittelalter, Eitelberg — Ilg. Quellengeschichte N. F., sv. 7, 1896, s. 266.

³⁹ Gall, E., I. c., s. 65.

⁴⁰ Soissons (1190—1200), vyobraz. Gall, E., I. c., obr. 162; Chartres II.

⁴¹ Západní portál v Chartres užívá na hlavicích dosud figurální výzdobu, začleňující je takto do celku scholastického programu. Ornamentika v archivoltech je antikisující.

⁴² Jalabert, D.: La Pattern flore Gothique, ses origines, son evolution du XI^{ème} au XVI^{ème} siècles. Bulletin monumental, 91, 1932, s. 181 n.; Evans, J.: Pattern A Study of Ornament in Western Europe, sv. 1, Oxford 1931, s. 40 n.

⁴³ Někteří autoři charakterizují remešský odstín jako kopii přírody — vytesané rostliny jsou botanickými jedinci (Weigert), jimi opět mluví o přiblížení k přírodě, které dosud není naturalismem. Je to ovšem vždy věci definice, rozhodující je to, že jsou listy individualisovány, jsou ztotožnitelné s odpovídajícími přírodními útvary.

⁴⁴ Stilfragen, Grundlegungen zu einer Geschichte der Ornamentik, Berlin 1893.

⁴⁵ Bemerkungen zur Entstehung des Akanthusornamentes. Acta Archaeologica, 5, 1935, s. 257 n.

⁴⁶ Klasický rys vzpomenuých katedrál nutno hledat ve vyvážené, harmonické komposici elevace. „Sensus delectantur in rebus debite proportionatis sicut in sibi similibus“ (Tomáš Akvinský). Nejde ovšem o antropomorfní proporce v antickém smyslu. Jestliže u raněgotických válcových podpor v Laonu ještě snad možno vidět reminiscence na antickou míru, jsou tyto definitivně odvrženy v remešské katedrále spojením této podpory a doprovodnými dřívky. Příznačné je zde směrové vyvážení, když horizontální pás triforia, svíraný dvěma římsami, působí jako neutralisující činitel proti vertikálně strhujícím článkům. I když příporové svazky pronikají tímto horizontálním pásem, rozbíjejíc jej na pravidelně odsazující úseky, jsou to opět rámuující římsy triforia, jež běží přes přípory, vytvářející na jejich tělech prstence. Zavedením vertikálních elementů druhého řádu, jež způsobují těsnější svázání triforia a okenní zony, přesunuje se tato klasická rovnováha ve prospěch převládajícího vertikálního.

⁴⁷ Die kirchliche Baukunst, I. c., sv. 2, s. 115.

⁴⁸ Srov. Harvey, J.: The gothic World, London 1950, který odlišuje jižní stavební oblasti (spatial Gothic) od katedrály.

⁴⁹ Die kirchliche Baukunst, I. c., sv. 2, s. 504; Harvey, J., I. c., s. 85.

⁵⁰ Dějepis výtvarného umění v Čechách, sv. 1, Praha 1931, s. 99.

⁵¹ Meyer, P.: Die ästhetische Struktur, I. c., Actes, 1, s. 47—48; Europäische Kunstgeschichte, sv. 1, I. c., s. 216.

⁵² Die kirchliche Baukunst, sv. 2, s. 269 n.

⁵³ Dějepis, I. c., s. 118.

⁵⁴ Eydoux, H. P.: L'architecture des églises cisterciennes d'Allemagne, Paříž 1952, s. 81.

⁵⁵ Ke gotickým kaplím generálně Wágner—Rieger: Gotische Kapellen in Niederösterreich, Festschrift K. H. Svoboda, Wien 1959, s. 273 n.; ke kapli speciálně Bureš, J.: On the beginnings of late Gothic architecture in Slovakia. Ars, 1968/1, s. 81 n.

⁵⁶ Vyobraz. Umění na Slovensku, odkaz země a lidu, Praha 1938, obr. 137.

⁵⁷ Rose, H.: Die Baukunst der Cistercienser, München 1916, s. 17, obr. 5.

⁵⁸ Gall, E.: Die gotische Baukunst, I. c., s. 51.

⁵⁹ Mýšlenky z Pontigny uplatňuje včetně nedomyšlené dosud korespondence mezi klenbou a jejími podporami ve střední lodi francký Ebrach, vzniklý někdy v druhé čtvrtině 13. stol. K Ebrachu možno za jistých předpokladů připojit Předklášteří u Tišnova. Tvaroslovný systém v Ebrachu je v Tišnově doveden dále ve smyslu pokročilejší gotisace. Tišnov opouští myšlenku křížového pilíře obestaveného příporami, toliko starší podporná soustava, užívána v choru a v západních polích lodí, ponechává se strany střední lodi pilířovou příložku, ke staré se připojuje sestava tříválcových přípor. Tišnovskému staršímu řešení předchází Otterberg, kde klenební diagonály sedí na hlavicích vlastních přípor. Střední raněgotická tišnovská soustava se představuje jako trojdielný svazek obličných přípor, souměřitelný s riddagshausenskou lodí. Není to ovšem jenom recepte domyšlenějších útvarů klenební podpory, kterou se Tišnov liší od uvedených basilikálních předstupňů. V samotném utváření arkády, ačkoliv tradičně podložený pás ukazuje dosud zřetelné rozlišení mezi tíží a podporou, promlouvá ve volně do vrcholu záklenku běžícím profi lu nerozlišenost, nerušené plynutí stavebních sil vzhůru.

Jednoduché kružby, inspirované Remeši, i šestidílná klenba chorového pole, patřící do repertoiru severofrancouzské časné gotiky, a taktéž pupencové hlavice jsou původem necisterciácké. V Birnbaum označuje tišnovskou stavbu slohově jako časnou čistou gotiku, kde na románský sloh upomíná jenom obloučkový vlys na vnějšku.

⁶⁰ Richter, V.: Das Raumproblem, I. c., s. 31.

⁶¹ Branner, R.: Burgundian Gothic Architecture, London 1960, s. 10 n.

⁶² Bony, J.: The resistance to Chartres in early thirteenth-century architecture. Journal of the British Archeological Association, 20—21, 1957—1958, s. 35 n.

⁶³ Rose, H., I. c., s. 50.

⁶⁴ Oursel, C.: L'art en Bourgogne, Paris — Grenoble 1953, s. 79—80.

⁶⁵ Sedlmayer, H.: Die Entstehung, I. c., s. 467; Gall, E.: I. c., s. 36.

⁶⁶ Fontaine, G.: Pontigny abbaye cistercienne, Paris 1928.

⁶⁷ Focillon, H.: The art of the West, sv. 2, London 1963, s. 22.

⁶⁸ Eydoux, H. P.: L'architecture des églises cisterciennes d'Allemagne, Paris, 1952, s. 109.

⁶⁹ Branner, R., I. c., s. 14.

⁷⁰ Die Baukunst der Gotik, I. c., s. 144.

⁷¹ Odhlédnuto od toho, že charakteristika prostoru jako taktilního je vzhledem k etymologii ne zcela jasná.

⁷² Hallenkirchen in Mittelitalien. Kunstgeschichtliches Jahrbuch der Bibliothek Hertziana, sv. 2, 1938, s. 45.

⁷³ Datování před r. 1325 (D. Líbal).

⁷⁴ Srov. Bureš, J.: The Castle Church in Kremnica (Slovakia), v tisku.

⁷⁵ Dějepis, I. c., s. 111.

⁷⁶ Dejiny výtvarného umenia na Slovensku, Trnava 1930, s. 27 n.

⁷⁷ Přehled vývoje středověké architektury na Slovensku. Bratislava, 7, 1933, s. 398 n.

⁷⁸ Kahoun, K.: Pozdněgotická architektura na Slovensku, kandidátská disertační práce, Bratislava 1969.

⁷⁹ Konsola jako podpora příporového úseku je posuzovatelná ze tří hledisk — struktivního, funkcionálního a uměleckého. Pokud funguje přípora jako symbolický nosič, přiložený ke kompaktní hmotné zdi, je konstruktivně zcela indiferentní, zda se architekt rozhodne pro podchyčení úseku konsolou nebo pro sbíhání dřívku až k zemi. Pro podchyčení tlaků, které klenby vykonávají, je nutné umístit v příslušných intervalech opěráky na vnějšku, ne však aby přípory běžely při stěnách od klenební patky až k zemi (Enlart, C.: Manuel d'archéologie française, sv. 2, Paris 1920). Praktický důvod pro uplatnění bývá viděn ve výhodě, kterou poskytují ve střední lodi holé stěny pilířů pro přistavení sedadel (Aubert, M.: L'architecture cistercienne en France, Paris 1943). Vlastní smysl konsolové přípory je umělecký — „le souci de maintenir a la ligne des piliers, vus de la nef, un effet de mur conforme à la volonté linéaire, expressive d'austerité et de simplification“, což je dále potvrzováno častějším a diferencovanějším užíváním tohoto motivu zdůrazňujícího stěnu nečleněnou plochou v oblastech východorománských tradic než na západě. Ornamentální charakter článkového aparátu výrazně dokumentuje Tišnov a kostel jihlavských minoritů. V obou případech jde o trojdielný transeptové pilířové basiliky, zbudované v jednoduchém gotickém slohu. Tišnov nezavedl do systému konsolu. Žebra zde nasedají

v bočních lodích po románském způsobu na jednotlivé přípory a v lodi se uplatňuje trojdílný svazek plastických těles, korespondujících s volně vybíhajícími žebry. Otázka podpor štítových žebor zůstala nevyřešena. Do mezilodních arkád jsou vloženy po cisterciáckém způsobu sloupky, podporující hranolové pásy. Jihlava působí archaičtěji již omezením vertikálního, jenž v Tišnově svým způsobem promlouvá. Jihlavské mezilodní arkády předvádějí čistou stereotomií. Rozhodující je však rozdíl ve formulaci vztahu tíže a podpory. Zde Tišnov působí na rozdíl od této mendikantské stavby vlastně necisterciácky. Nasednutí žebor na trojici příporových hlavic je oběma památkám společné, kdežto formulace klenebních podpor je již podstatně rozdílná. Hlavici pásu, který je v Jihlavě dosud od diagonálních žebor formálně odlišen, podporuje krátký válcový příporový úsek, který je podchycován konsolkou. Příporovým hlavicím, podporujícím diagonální žebra, neodpovídá však žádný válcovitý útvar, nýbrž tyto volně visí. Možno to chápat jako doklad pozdnělohové atektoniky. Tišnovské příporové svazky, představující silné plastické akcenty stěny, byly by mohly být ještě v rámci této stavby nahrazeny takovou

DIE KATHEDRALE UND DIE EINFACHE BAUWEISE IN DER GOTIK

Der Verfasser eröffnet die Problematik mit der Aufzählung einiger polarer Stilbegriffe, die in unserem Jahrhundert formuliert wurden; er versucht antithetische Termini von Wölfflin, Frankl, Krautheimer, Klopsch u. a. mit der geschichtlichen Realität der gotischen Architektur zu konfrontieren und macht auf einige Probleme aufmerksam, welche die von E. Gall formulierte Theorie der Wandstruktur mit sich bringt. In der Frage nach dem formalen Wesen der Gotik ist zuerst zu entscheiden, ob die klassische Kathedrale (Reims) oder die nachklassische hochgotische Kathedrale (Vendôme) zum grundlegenden Beispiel erhoben werden sollte und ferner, über allgemeinste Bestimmungen hinaus, welche die Gotik mittels Begriffen wie Kraftdurchlass, Vereinheitlichung, Bindung usw. charakterisieren, eine Begriffsbestimmung der gotischen Bauweise zu erbringen, deren Präzisierung mindestens darin, damit die Reims Kathedrale als reife praktisch vollendete Schöpfung erscheinen liesse, ohne den Hauptakzent auf die sich hier noch stark auswirkenden romanischen Residua zu legen. Der Versuch des Verfassers um eine Auslegung der Gotik geht von den Gedankengängen seines Lehrers Professor V. Richter aus. Im Jahre 1944 bestimmte Richter die Raumqualität des unendlichen Raumes für die gotische und die barocke Architektur. In seiner Studie *Das Raumproblem in der Gotik* (1964) wird der gotische Kirchenraum als Bestandteil des unendlichen Universums, als intentionaler, übersinnlicher Raum charakterisiert. Der gotische Raum, aus dem Richters Konzeption der Interpretation des gotischen Baudenkens ausgeht, steht mit der Entmaterialisierung des Baukörpers im Zusammenhang. Der gotische Bau erzielt die Entmaterialisierung entweder durch Ausscheiden der passiven Materie, d. h. durch die Gewinnung der Skelettstruktur oder durch Profilierung.

formulaci, jakou užívá stavba jihlavská, aniž by došlo k jakékoliv konstruktivní proměně.

⁸⁰ Dörenberg, I.: *Das Zisterzienser-Kloster, Maulbronn* 1937, s. 45, obr. 29.

⁸¹ *The art*, sv. 2, l. c., s. 25.

⁸² Focillon, H., l. c., obr. tabule 7.

⁸³ Aubert, M.: *L'architecture cistercienne*, l. c., sv. 2, s. 61.

⁸⁴ Aubert, M., l. c., sv. 1, s. 273.

⁸⁵ *Kirchliche Baukunst*, sv. 2, s. 190.

⁸⁶ *Die Gotischen Kirchen Österreichs*, Wien 1952, s. 263.

⁸⁷ Pro převratnou dobu kolem r. 1300, kdy plastický charakter stavebního článkování začíná ustupovat, přicházejí v našem prostředí některé výrazné novotvary, u kterých přirozeně musí být postavena otázka, zda se jedná o samostatné transformace importovaného aparátu či o novou vlnu importu z nekatedrálního prostředí francouzského. Doklady, jako kolenovité konsoly v Preuilly, přímé vytráčení se žebor do zdi v L'Escaie Dieu, vřetenovitá patka v Silvanés, rozeklané konsoly v Noirlacu a v Quincy etc., jsou naším příkladem časově předcházející.

In der mittelalterlichen Architektur wird der künstlerische Raum, welcher in der römischen Antike geschaffen wurde, im Zusammenhang mit der systematischen Einwölbung wiedergewonnen. Während die Romanik die begrenzte, endliche Raumeinheit anwendet, beseitigen in der Gotik wenigstens mustergültige Bauten der katedralen Richtung die Baumaterie in ihrer passiven Konsistenz, was uns erlaubt, das Kircheninnere als vom Allraum ideell unabgetrennt zu betrachten. Die von H. Jantzen erörterte diaphane Struktur der Raumgrenze führt die Raumteile, welche sich zum Mittelschiff als begleitende Raumschale verhalten, in den optischen Wirkungszusammenhang ein.

Die Anwendung der Idee vom unendlichen Kirchenraum ist von der strukturellen Bestimmung der Grenze des Inneren gegen die Umgebung abhängig. Eine Entscheidung innerhalb der in der Literatur aufscheinenden Alternative, ob die gotische Kathedrale gegen ihre Umwelt hermetisch abgeschlossen sei oder ob sie ein unbegrenztes Inneres vorführe, wird vom Verstehen der Raumgrenze abhängen. Sofern man die Durchsichtigkeit als entscheidendes Merkmal ansieht, muss man diese Grenze als feste Raumgrenze beurteilen. Allein die Tatsache, dass der Beobachter die Umwelt vom Inneren der Kathedrale aus nicht erblickt, kann als Argument dafür angeführt werden, dass es sich hier um ein begrenztes Inneres handelt. Die Kathedrale aber will mit der supranaturalen Welt korrespondieren. Die Ansicht M. Dvořáks, dass die Glasfenster die Verbindung mit dem Allraum darstellten, welche Verbindung mittels des natürlich einfallenden Lichtes zustande komme, liesse sich dahingehend spezifizieren, dass das, was hineinleuchte, als das Transcendente zu betrachten sei. Richters Kategorien der Entmaterialisierung und des unendlichen Kirchenraumes sind für jeden stilistisch reifen erstrangigen

gotischen Bau gültig, angefangen von Chartres. Seit dem Anfang der Gotik bestehen ausgedehnte Baugebiete, die eine ablehnende Haltung zur Baumasse als einem aus individuellen Gliedern zusammengesetzten Organismus einnehmen. In Mitteleuropa lässt sich der Beginn der Gotik mit dem Import der Zisterzienserarchitektur in Zusammenhang bringen. Die erste Schicht unserer gotischen Denkmäler hält an der passiven Baumasse fest und bildet den Kirchenraum mittels Addition endlicher Raumeinheiten. Es handelt sich, um mit Branner zu sprechen um „rib-vaulted romanesque“ und allein schon des gemeinsame Auftreten solcher Formelemente, wie Spitzbögen, Masswerke, Rippengewölbe und Strebebögen erlaubt es, diese Bauten als gotisch zu beurteilen. Ähnlich wie die mediterrane Gotik ist auch die nordische nicht-kathedrale Bauweise bestrebt, den burgundischen Import von romanischen Prinzipien zu befreien, um so ihr eigenes Verhältnis zur Baumasse und zum Kirchenraum zum Ausdruck zu bringen. Die Hochwand der Zisterzienser-Abteikirche Goldenkron (Südböhmen), die als Beispiel der ersten Stufe des Aklimatisationsprozesses um 1300 angeführt wird, will dünn und aktiv sein. Zu ihrer Charakterisierung könnte man die Begriffe Vertikalismus und optische Entmaterialisierung anwenden. Eine Öffnung des Innenraumes zum Universum hin ist auf der gegebenen Stilstufe unvorstellbar. Die geschlossene Raumgrenze bedeutet nun aber nicht das Ziel der sondergotischen Entwicklung. Die Späthalle erfährt im Vergleich mit der vorausgegangenen Entwicklung der Hallenkirchen folgende beschreibbare Wandlungen. Im allgemeinen ist bei der Hallenkirche das Zusammenwirken dreier Formal-komponenten — der Gewölbstütze, des Gewölbemusters und der Umfassungsmauern festzustellen. Die optische Vereinheitlichung des traditionsgebundenen Hallentypus wird in der Nachparlzeit durch die Einführung des unendlichen Musters ins Gewölbe gesteigert. Die Aufgabe, die feste Raumgrenze des Kircheninneren aufzulösen fällt dem Fenster zu. Als ein von der Kathedrale herführender Bestandteil der skelettartigen Struktur bringt es die restlose Ausfüllung des Schilfbogens zustande, wodurch die als kontinuierlicher Abschluss wirkende Fläche vollends beseitigt wird. Unter der Fensterzone bleibt ein breiter Wandstreifen stehen, zu dem jene grossen Fenster niemals in die Korrespondenz getreten sind; wir können darin die noch seit dem 13. Jh. wirkende Tradition erkennen. Für die Bestimmung der Raumwirkung der späten Hallenkirchen ist der Wandel in der Glasmalerei von grosser Bedeutung, in der es schon seit dem 14. Jh. zu einer stärkeren Durchlichtung der farbigen Glasscheiben kommt. Von höchstem Interesse ist in diesem Zusammenhang auch die Nachricht des Eneas Sylvius in dessen *Böhmischer Chronik* (1458), in der er auf „hohe und überaus breite Fenster, reinen Glases und bemerkenswerter Ausführung, bestimmt zum Licht-Geben“ aufmerksam macht. Neben der fortdauernden Geltung des durch farbige Glasfenster hereinleuchtenden Transzendenten — jener konservativen Strömung also, welche natürlich Veränderungen unterliegt und die nun zu weichen scheint, kann man am Ausgang der Gotik das Eindringen natürlichen Lichtes in den Innenraum durch authentische Berichte belegen.

Wenn man auch sowohl bei der Kathedrale als auch bei der spätgotischen Hallenkirche von einer Illusion des unendlichen Raumes sprechen kann, so sollte man dabei den gewichtigen Unterschied nicht aus dem Auge verlieren, welchen Professor Richter mit dem Begriffspaar mystischer Raum — natürlicher Raum erfassen wollte. Im mystischen Raum transzendiert die Individualität im Glauben in die Gleichsetzung der Seele mit Gott —

während im natürlichen unendlichen Raum das Subjekt schon in die unendlich gewordene physikalische Welt hineingestellt wird. Die nominalistische Idee des Unendlich-Werdens des physikalischen Universums, welche im Denken der Okham-Nachfolge im 14. Jh. aufblühte, scheint aus der gleichen Weltanschauung hervorzugehen, aus der dieser Gedanke in der spätgotischen Architektur kam. Die Idee des unendlichen Raumes macht sich an der Neige des Mittelalters in exklusiven Fällen geltend, während der Durchschnitt am begrenzten, optisch vereinheitlichten Inneren festhält. Hier begegnen wir gleichzeitig der Grenze, die die südliche Gotik — die auf den von der altchristlichen Architektur festgelegten Prinzipien verbleibt — nie zu überschreiten suchte. Erst in den Bauleistungen Borrominis und Guarinis gelingt der Architektur Italiens die Überwindung des geschlossenen Inneren. Während die gotische Basilika in Frankreich zur Formulierung des unendlichen Kirchenraumes durch eine einmalige Leistung gelangte, erreichte der mitteleuropäische Hallentypus diese Raumqualität in einer fortschreitenden Evolution.

Am Ende seiner Arbeit befasst sich der Autor mit einigen Fragen der einfachen Gotik, insbesondere mit dem Problem des Beginns der Spätgotik. Neben der allgemein anerkannten Einteilung der gotischen Zeit in Jahrhunderte, in welcher der Jahrhundertbegriff schon immer mit einem bestimmten Stilcharakter verknüpft wird, ist die neuere Forschung häufig geneigt, den Anfangstermin der Spätgotik tief ins 14. Jahrhundert zurückzulegen. In Niederösterreich stellt man bei Bauten wie Imbach, Retz, Dürnstein u. a. schon am Ende des 13. Jahrhunderts spätkirchen fest, was auf den ersten Blick sehr rätselhaft erscheint. Die bisherige Auslegung, welche auf die progressive Weiterentwicklung der in Fragen stehenden Stilphänomene den Hauptakzent zu legen pflegt, scheint die Periodisationsstandpunkte zu komplizieren. In der frühgotischen Architektur der Zisterzienser kommen neben gotischen Prinzipien auch romanische, und man kann sagen spätromanische Einzelformen zur Geltung. Es genügt hier auf die Hallendisposition, den Konsolendienst, die Vereinheitlichung der ursprünglich individuellen Glieder etc. aufmerksam zu machen. H. Focillon führte an, dass die Zisterzienser dem spätromanischen Barock einen Damm entgegenzusetzen haben. Dies zeigte sich deutlich in der Bauornamentik, während in der Ordensarchitektur selbst, insbesondere zur Zeit nach der grundlegenden Konfrontation mit der katedral-gotischen Bauweise, Formalphänomene bestehen, an denen der Spätstilsubjektivismus mit aller Deutlichkeit festgestellt werden kann. Bei der Abteikirche in Fontfroide (Aude) wird der Eindruck erweckt, als schwebte das ganze System des Schiffes in der Luft. Der Kapitelsaal derselben Abtei führt zur extremen Konsequenz das Prinzip der Diskrepanz zwischen sehr dünner Stütze und unadäquat schwerer Last. Die ästhetische Wirkung der Hochwand in Les-Chatellieres (Deux-Sèvres) besteht wiederum darin, dass Schwache das Wuchtige trägt und dass darüberhinaus jener schwache Dienst seine labile Stütze empfängt, so dass alles in der Fläche gleitet.

In Dehios Konzeption bedeuten die Vorgänge, „die ererbten Formen, aus ihrem System herausgelöst, ja oft sogar ihrem eigentlichen Sinne entgegengesetzt, zu freien Wirkungen aufzubrechen“ den Ausdruck des Spätstilsubjektivismus.

In diesem Sinne dürften mehrere frühgotische Phänomene als Beispiele eines Spätstils angesehen werden, für welche überdies in der Spätromanik unseres Raumes direkte Analogien schwer aufzuzeigen sind. Als typisches Beispiel liesse sich das Wand-

system im Presbyterium der Pressburger Franziskanerkirche (vor 1297) verweisen, wo der Gedanke des Pilasterpfeilers zur extremen Spätstil-Formulierung geführt hat. Im Gegensatz zur zisterziensischen Stilstufe der ersten Hälfte des 13. Jh., welche den plastischen Dienst in die von Pilaster und Wand gebildete Ecke stellt (Lilienfeld), wird hier die Pilasterperipherie zum eigentlichen Dienst (welche Komposition sich gegen den Sinn des Dienstes sträubt), während der Wandstreifen ohne Unterbrechung in den Schildbogen verläuft, so dass in der Wand eine neue künstlerisch gedachte Gruppe entsteht — das von einem durchlaufenden Spitzbogenrahmen geschlossene Fenster. Neben dieser, man könnte sagen rückgängiger Orientierung der neuen Komposition lässt sich gleichzeitig die Antizipation des freien Strömens von Rippen in die Stütze feststellen, was sich in der darauffolgenden Entwicklung als bleibend wirksam erwiesen hat. Ähnlich könnte man die von Spornkonsolen unterfangenen Dienstbündel in Dürnstein und Levoča (Leutschau) erörtern, wo vor und um das Jahr 1300 der individualistische Charakter der Konsole zu schwinden beginnt und wo deren Vertretungsformationen mit entsprechenden Dienstbündeln vereinheitlicht werden. Wenn wir die zu uns importierte Architektur der Zisterzienser als individuell subjektive Romanik bezeichnen dürfen, so versteht sich von selbst, dass dieses Baudenken in unserem Raum keine Grundlagen zum

Entstehen einer neuen objektiv-konstruktiven gotischen Struktur bieten konnte. W. Buchowiecki findet einen Widerspruch darin, dass spätgotische Formen ansetzen, bevor sich die Hochgotik durchsetzen konnte. Es handelt sich hier aber um eine nur scheinbar unlogische Phasenfolge, welche mit der Idee der zweierlei Gotik ganz gut versöhnt werden kann. Die aufgezählten Wandlungen sind nur im Rahmen der einfachen Gotik vorstellbar. Die Akklimatisation des burgundischen Importers bedeutet letzten Endes die Fortsetzung eines Spätstils. Das Spätstilklima unseres 13. und 14. Jh. dürfte schon eine Erklärung dazu bieten, warum die bürgerliche Spätgotik sich zur Anwendung von Manchem entschloss, was ihr dieser Zeitraum der Vorbereitungen zur Disposition stellen konnte. Es können aufgezählt werden: der Hallentypus allein, ferner der zylindrische und oktagonale Pfeiler, die vereinheitlichte Arkade, die gegenseitige Durchdringung des Tragenden und Getragenen, sowie die Spornkonsole. Nichtsdestoweniger bedeutet dieses Formenganze um das Jahr 1300 etwas anderes als im 15. Jahrhundert. Dass aber am Ausgang des Mittelalters der Sinn der seit früher Zeit präsenten Formen Wandlungen unterworfen wird, darin wollen wir eben die Entwicklung der ausgedehnten Territorien sehen, in denen das nicht kathedrale Baudenken als vorherrschende Komponente bestehen bleibt.

Form des Buches

DUŠAN ŠULC

Es gibt keinen Grund, eine allgemein entsprechende schöne Form zu verändern, wenn man sie sachlich nicht vervollkommen kann.

Karel Teige

Dieser Beitrag untersucht die Möglichkeiten, historische Erfahrungen über die Form des Buches in der laufenden Buchproduktion vom Standpunkt des zeitgenössischen Lesers aus durchzusetzen.

Deshalb kann er überhaupt keine festgesetzte Meinung, noch weniger eine offizielle ausdrücken. Er will keine Normen festlegen. Wenn einerseits auch seine Ergebnisse zwischen die existierenden Systeme eingereiht werden, weil dies unerlässlich ist, überlässt der Autor andererseits die Verantwortung für eine eventuelle Realisierung den zuständigen Institutionen. Der tschechoslowakische Beitrag kann vor allem nicht an zwei Abhandlungen Teiges vorübergehen: Moderne Typo (1927) und Die konstruktivistische Typographie auf dem Weg zu einer neuen Buchform (1932); beide ermöglichen uns, die Bestrebungen um eine zeitgemäße Form des Buches zu begreifen. Das Motto dieses Beitrags stammt aus der ersten Abhandlung Teiges. Fügen wir ihm vielleicht noch Teiges Feststellung¹ hinzu, dass „schlechte Bücher lesen nicht so ein Unheil sei, als schlecht gedruckte. Bei den ersteren verliert man nur Zeit, bei den letzteren die Sehkraft.“ Sollte seine Meinung richtig sein, dass wir „von den elementaren Gesetzen der Optik eine Belehrung für die Buchformate ableiten können, die man normen sollte, für die Einteilung des Satzes und sein Verhältnis zu den Rändern . . .“, dann ist sicher die Internationale Buchkunst—Ausstellung Leipzig 1971 die geeignete Gelegenheit, sich am nationalen Tag der Tschechoslowakei der Form des Buches zu widmen.

Nach einem Abstand von Jahrzehnten erfüllt im allgemeinen das Buch in der Welt nicht die damaligen Anforderungen Teiges und es kommen weitere dazu, die sowohl aus der Entwicklung der Technologie der Buchherstellung, als auch aus den kulturellen Anfor-

derungen des heutigen Menschen hervorgehen. Die Frage nach einer Normung berührte schon Hermann Zapf in seinem Beitrag zum Prager Kongress ATypI (1969) und nach ihm Dr. Bärtil Dalin auf der Mailänder Ausstellung der GEC '69, beide vom Standpunkt der Entwicklung der Polygraphie aus. Dieser Standpunkt ist mit dem künstlerischen Niveau des Buches eng verbunden. Wir sehen, dass in Zeiten der stürmischen Entwicklung des industriellen Designs das Buch sichtbar zurückbleibt, obwohl es, von seiner Entstehung in seiner heutigen Gestalt, vom Beginn des Buchdrucks an, einen Kunstwert bildete. Ich löse hier nicht Gesamtfragen der Buchgestaltung, sondern bringe nur einige Anforderungen in Erinnerung, die an diese „flächige Form im Raum, die ihren Grenzschnitt in der flachen Ebene hat“, gebunden sind — wie man es in der darstellenden Geometrie ausdrücken würde. Diese Form enthält aber auch literarische Kunstwerke, auch Kunstwerke des Illustrators und verlangt selbst ein schöpferisches Aussehen von künstlerischem Wert. Zwei Hindernisse standen bisher der günstigen Entwicklung der Buchproduktion am meisten im Weg — vom technisch-gestaltenden Standpunkt aus wurden sie nicht genügend gewürdigt:

- a) eine Analyse der historischen Entwicklung;
- b) die Konzeption einer perspektiven Entwicklung.

Teiges Forderung einer engsten Zusammenarbeit des „projektierenden Graphikers mit den Fachleuten der Druckerei“ klingt heute dringender denn je.

Man darf auch ein weiteres Moment nicht ausser acht lassen. Marshall Lee, Vorsitzender des Ausschusses der Ausstellung der Bücher unseres Zeitalters (New York 1951), macht darauf aufmerksam: „Der Buchgestalter lernt im Autor eine göttliche Gestalt zu sehen, dessen Werk er leider in Buchform pressen

muss, er soll aber versuchen, es so wenig als möglich zu zerstören . . . Es gibt keinen Grund, warum wir nicht eine Zusammenarbeit des Entwerfers mit dem Schriftsteller versuchen sollten, beide sind schöpferische Künstler auf gleicher Ebene und auf diese Weise würden Ergebnisse auf höherem Niveau erreicht, als wenn jeder von ihnen unabhängig voneinander arbeitete.“²

Für uns gilt gegenwärtig: „Nach und nach als die Drucker die Unwissenheit des Publikums feststellten, seine Bereitschaft, gleichgültig wie schlecht gedruckte Bücher zu kaufen, erlaubten sie sich immer schlechtere und schlechtere herzustellen . . . so dass die alten Bücher viel besser waren. Sie taten es, da sie sie verkaufen konnten und waren sich nicht bewusst dessen, was wir heute wissen — welche miserable Bücher man machen und auch noch verkaufen kann.“³

Soviel als Einführung zu dem begrenzten Thema. Sie sollte nicht von ihm ablenken, eher zu ihm hinführen. Ich werde mich mit Folgendem befassen:

- a) Form des Buchblocks;
- b) System der Buchbogenformate;
- c) System der Formate des Buchblocks;
- d) Komponieren des Satzspiegels auf der Doppelseite des Buches;
- e) Normung der Formate der Bucharten.

Dieser Beitrag wurde vorwiegend durch die Arbeit von Jan Tschichold angeregt: Willkürfreie Massverhältnisse der Buchseite und des Satzspiegels. Darum beginne ich auch mit seinen Worten:

„Zwei Konstanten regieren die Proportionen eines gut gemachten Buches: Hand und Auge“⁴

DIE FORM DES BUCHBLOCKS

Charakterisieren wir das Wahrnehmen des Auges durch die Formel:

- a) das Bild ist beobachtet und das Auge ist der Beobachter;
- b) das Auge ist beobachtet und der Sinn ist sein Beobachter; so verläuft das Bewusstmachen der Beziehungen, z. B. auch des Ästhetischen in der zweiten bedeutenden Phase des Beobachtens. Eine vollständige Analyse ist nicht einfach.

Doch schon die erste Phase des Wahrnehmens bringt uns Informationen, die letzten Endes Grund des ästhetischen Eindrucks sind. In diesem Sinne

befassten sich mit der Problematik schon Mach⁵ und Soret⁶ und nach ihnen andere.

Beide erwähnten Autoren sehen die Entstehung des Gefühls des Ästhetischen in der Wiederholung des Eindrucks. Die Wiederholung ist impliziert schon in der Symmetrie einbezogen. Das System der zwei Augen ist symmetrisch in der vertikalen Ebene und deshalb ist die Symmetrie nach dieser Achse grundlegend. Das linke Auge kann nicht die Funktion des rechten versehen, weil es mit ihm symmetrisch ist (auch optisch, die gelben Flecken auf der Netzhaut, wo sich das Bild bildet).

Angenehm und ästhetisch wirkt deshalb ein Abbild nach der vertikalen Achse (z. B. ein Rechteck). Symmetrische Gebilde nach der vertikalen Achse unterscheidet das Auge aber nicht, auch wenn es sie nur durch Umklappen erkennen kann. Kinder verwechseln lange Zeit Buchstaben, die symmetrisch an dieser Achse liegen, z. B. dIb, oder pIq. Niemals jedoch verwechseln sie die Buchstaben $\frac{d}{q}$, symmetrisch an der horizontalen Achse. In dieser Ebene ist auch das System der Augen nicht symmetrisch und der Gesichtssinn unterscheidet das Original der Landschaft von ihrem Spiegelbild auf der Oberfläche des Sees. Die Symmetrie nach der horizontalen Achse ist nicht wichtig (im Gegenteil, es wird z. B. der obere Blattrand unterschiedlich vom unteren verlangt!).

Nimmt vielleicht die Form eine besondere Stellung ein, die geometrisch ähnlich dem Original ist? Auch da geht es um eine Wiederholung und deshalb zulässig — nur die Grössenverhältnisse sind da nicht rational (in einfachen Zahlen ausgedrückt). Wie steht es mit der Form im Grössenverhältnis 3:2, deren Hälfte das Verhältnis 4:3 hat, deren Hälfte das Verhältnis 3:2 hat . . . usw. Es handelt sich hier um eine Wiederholung, aber die Proportionen sind rational und harmonisch. Möglicherweise liegt gerade darin der ästhetische Eindruck, möglicherweise werden sich ebenso andere Formen verhalten, deren Grössenverhältnisse in einfachen Zahlen gegeben sind.

Wie Kissin⁷ anführt, hat Fechner noch im Jahre 1876 eine „Reihe ästhetisch-statistischer Versuche“ verwirklicht, mit dem Ziel, zwischen den Rechtecken eine Form zu finden, die von allen am ansprechendsten wirkte. Das Ergebnis lautete eindeutig für das irrationale Grössenverhältnis, für den Goldenen Schnitt. Vergleichen wir deshalb die Gliederung dieses Grössenverhältnisses [a] 1,618:1 mit dem Grössenverhältnis, in dem das Verhältnis ähnlich ist [b]

[a] 1,618:2; 1,618:1, 1,618:1; 1:1,618, 1:1 . . . usw.;
[b] 1:1,414; 1,414:1, 1,414:1; 1:1,414, 1:1,414 . . . usw.;
c) 3:4; 3:2; 3:2; 2:3; 5:6 . . . usw.

$\sqrt{2}:1$] und mit demjenigen, das durch kleine ganze Zahlen gebildet ist [c] 3:2], so wie es uns auf der Doppelseite des Buches erscheint:

- a) 1,618:2; 1,618:1, 1,618:1; 1:1,618, 1:1 . . . usw.;
- b) 1:1,414; 1,414:1, 1,414:1; 1:1,414, 1:1,414 . . . usw.;
- c) 3:4; 3:2; 3:2; 2:3; 5:6 . . . usw.

Wir kommen zur Schlussfolgerung, dass alle diese Formen nicht den ästhetischen Kriterien widersprechen, aber dass sie sich durch den ästhetischen Wert unterscheiden. Am unscheinbarsten ist das Verhältnis $\sqrt{2}:1$. Vom Standpunkt der weiteren Gliederung im Buch scheint das Grössenverhältnis 3:2 das zweckmässigste zu sein. Jedoch vollkommener erscheint das Grössenverhältnis 1,618:1, das Verhältnis des Goldenen Schnittes.

Grundlegend für die Qualität des Gesamtergebnisses ist anscheinend doch die rhythmische Beherrschung der ganzen Gliederung der Fläche in günstigen Proportionen und dies ohne Rücksicht auf ein rationales oder irrationales Verhältnis der grundlegenden Grössen.

In diesem Teil der Abhandlung befasse ich mich gerade mit den elementaren Grössenverhältnissen. Sie sollte analog zu Tschichold zu einer Struktur gelangen, die einen Ausweg darstellen könnte, einerseits für eine Formatstabilisierung der Buchproduktionsarten, andererseits für eine allgemeine Normung. Die Buchproduktion ist verschiedenartig und verlangt eine Mannigfaltigkeit von Grössenverhältnissen. Wir wollen diese Anforderungen in Einklang bringen mit der unausweichlichen Notwendigkeit der Schaffung genormter Typen.

Von diesem Ziel rät uns auch der Misserfolg, ja sogar die störende Einwirkung der Anwendung der Normung von „Meter“-Formaten auf die Buchherstellung nicht ab, weder die Verteidigung ihrer „Einzigartigkeit“ z. B. durch Davidshofer und Zerbe.⁸ Umsonst argumentieren diese Autoren mit der geometrischen Analyse der Stirnseite des Mailänder Doms („beispielhafte Lösung der Proportionen“) aus Cesarianis Ausgabe des Vitruvius (1521), die eben auf das Grössenverhältnis $\sqrt{3}:1$ hinweist, oder mit Platon, dem es wohl um die geometrische Darstellung der Quadrate ging. Sie konnten sich mit Alberti⁹ zufriedengeben: „Gleichzeitig erkläre ich, dass die Türöffnungen so zu setzen sind, dass sie immer höher als breit sind. Die höheren von ihnen sollen in sich zwei sich berührende Kreise aufnehmen, die niedrigeren sollen die Höhe gleich der Diagonale des Quadrats

haben, dessen Seite die Grundbreite der Tür bildet“. Das heisst ein Verhältnis $\sqrt{2}:1$. Doch das kann man nicht bedingungslos auf das Buch übertragen. Tschichold macht an anderer Stelle darauf aufmerksam, dass die Typographie keine Architektur sei, dass die Architektur des Buches nicht identisch mit der des Baues sei. Natürlich finden wir von Vitruvius bis Le Corbusier gemeinsame Züge: die Proportionen des menschlichen Körpers dienen als Ausgang für proportionale Studien. Vitruvius und Alberti benutzen ihre Kenntnisse der Akustik: „Die gesamte Theorie der Wechselbeziehungen der Masse muss man von den Musikern ableiten, die solche Zahlen am meisten erprobt haben und ausserdem von jenen Dingen, in denen die Natur etwas Vorzügliches und Ausgezeichnetes ausdrückt.“¹⁰ Alberti benutzt auch die Terminologie der Musik (Quinte — 3:2, Quarte — 4:3).

Und wirklich, mit dem System der Schwingungsproportionen auf Grund kleiner Zahlen¹¹ erhalten wir ein abgeschlossenes System rationaler Grössenverhältnisse auch für die gegenwärtige Buchproduktion:

10:10, 10:9, 9:8, 6:5, 5:4, 4:3, 3:2, 8:5, 5:3, 9:5, 2:1.

Durch Zugabe der Grössenverhältnisse für Querformate:

6:7, 4:5, 7:9

und irrationaler Grössenverhältnisse:

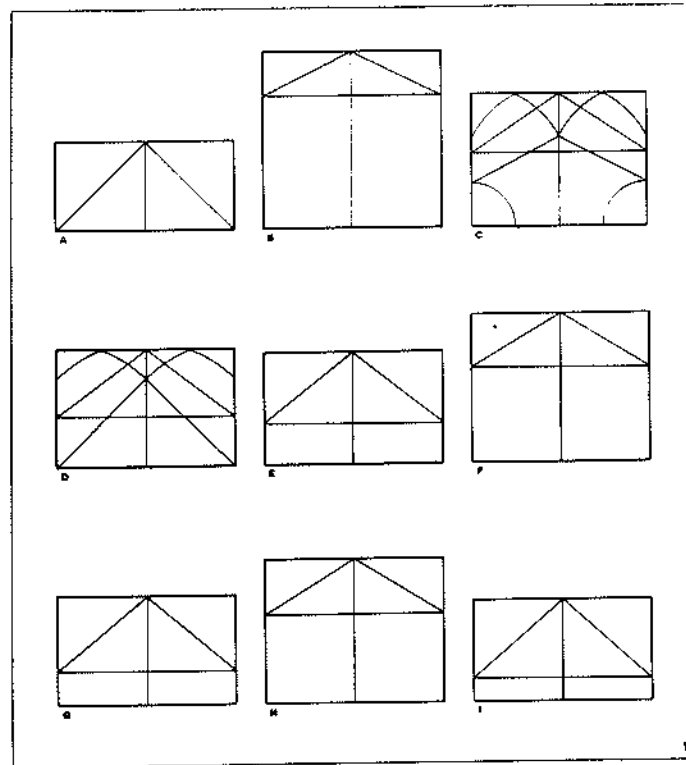
$\sqrt{2}, 5:1, \sqrt{3}:1, 1,538:1, 1,618:1$

erfassen wir einen genügend grossen Umkreis für konkrete Auswahl (Abb. 1, 2).

Entgegen Tschicholds zehn Proportionen schlage ich folgende zwölf Proportionen für Buchformate vor: 2:1, 1,732:1, 1,618:1, 1,6:1, 1,5:1, 1,414:1, 1,25:1, 1,2:1, 1:1, 0,858:1, 0,8:1, 0,778:1 (Abb. 3).

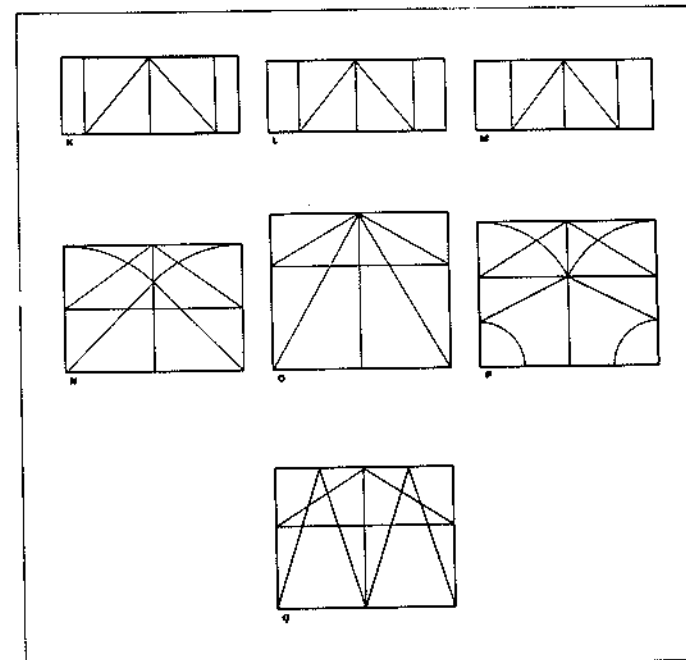
Die Erhöhung der Anzahl wird durch quadratische und Querformate verursacht. Wir können sie nicht auslassen, da für einen Teil der Kunst- oder wissenschaftlichen Literatur und für Kinderbücher diese Formate sehr günstig sind. Tschichold erwähnt den Codex Sinaiticus aus dem Britischen Museum als Ausnahme, aber auch das quadratische Format des griechischen Evangeliums im Vatikanischen Museum aus dem 4. Jahrhundert überzeugt uns mit seinen drei Textkolumnen von der Zweckmässigkeit dieser Proportion.

Soweit es um direkten Zusammenhang einiger dieser festgelegten Proportionen mit Intervallverhältnissen geht, neigen wir Volek¹² zu: „Wenn ein Quantum primär und am entsprechendsten ist, dann zwei eben solche Quanten werden sicher in diesen Eigen-



1. Die Proportionen der Buchformate — grundlegende Gliederung I.

A. 1:1—1:2; B. 2:1—1:1, 1:2—3:2; C. 3:2—3:4, 4:6—5:6; D. 4:3—2:3, 27:36—21:36; E. 5:4—5:8, 16:20—9:20; F. 5:3—5:6, 9:15—16:15; G. 6:5—3:5, 25:30—11:30; H. 8:5—4:5, 25:40—39:40; I. 9:8—9:16, 64:72—17:72

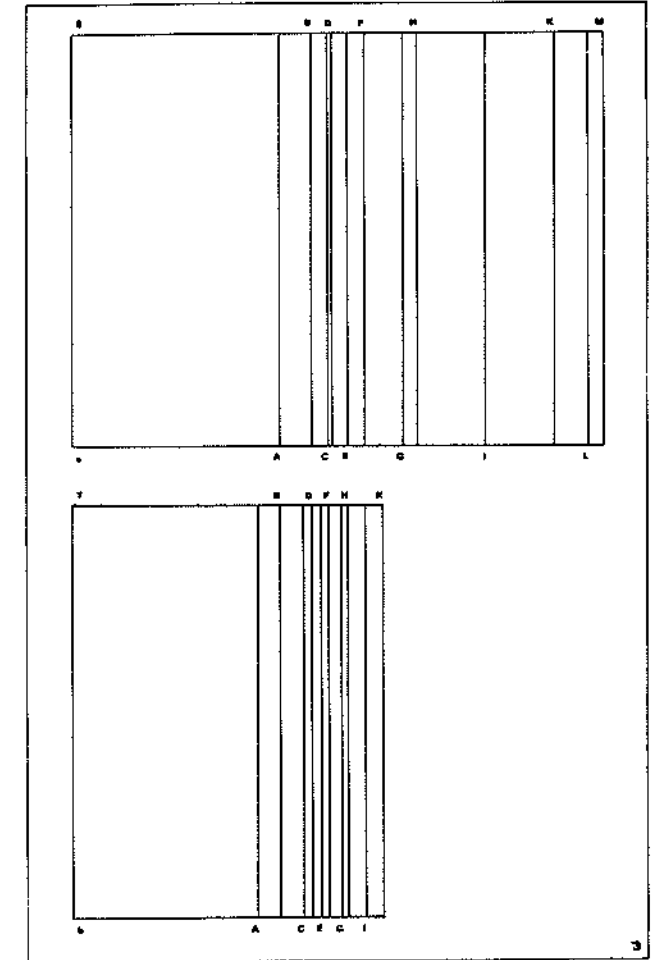


2. Die Proportionen der Buchformate — grundlegende Gliederung II.

K. 6:7—3:7, 36:42—13:42; L. 4:5—2:5, 16:20—9:20; M. 7:9—7:18, 49:63—32:63; N. $\sqrt{2}:1—1:\sqrt{2}$, $1:\sqrt{2}—1:\sqrt{2}$; O. $\sqrt{3}:1—\sqrt{3}:2$, $1:\sqrt{3}—2:\sqrt{3}$; P. 1,618:1—1,618:2, 1:1,618—1:1; Q. 1,538:1—1,538:2, 1:1,538—9:11

3. Festgelegte Buchproportionen.

a) Sulc. A. 2:1 ($\sqrt{4}:1$), B. 1,732:1 ($\sqrt{3}:1$), C. 1,618:1 (34:21), D. 1,6:1 (8:5), E. 1,5:1 (3:2), F. 1,414:1 ($\sqrt{2}:1$), G. 1,25:1 (5:4), H. 1,2:1 (6:5), I. 1:1 ($\sqrt{1}:1$), K. 0,858:1 (6:7), L. 0,8:1 (4:5), M. 0,778:1 (7:9),
 b) Tschichold. A. 2,236:1 ($\sqrt{5}:1$), B. 2:1 ($\sqrt{4}:1$), C. 1,8:1 (9:5), D. 1,732:1 ($\sqrt{3}:1$), E. 1,66:1 (5:3), F. 1,618:1 (34:21), G. 1,538:1 (20:13), H. 1,5:1 (3:2), I. 1,414:1 ($\sqrt{2}:1$), K. 1,33:1 (4:3)



schaften den Vorzug haben vor drei und drei vor fünf. Das ist die Logik jeglicher Bewertung von Stufen, nicht nur in der Musik.“

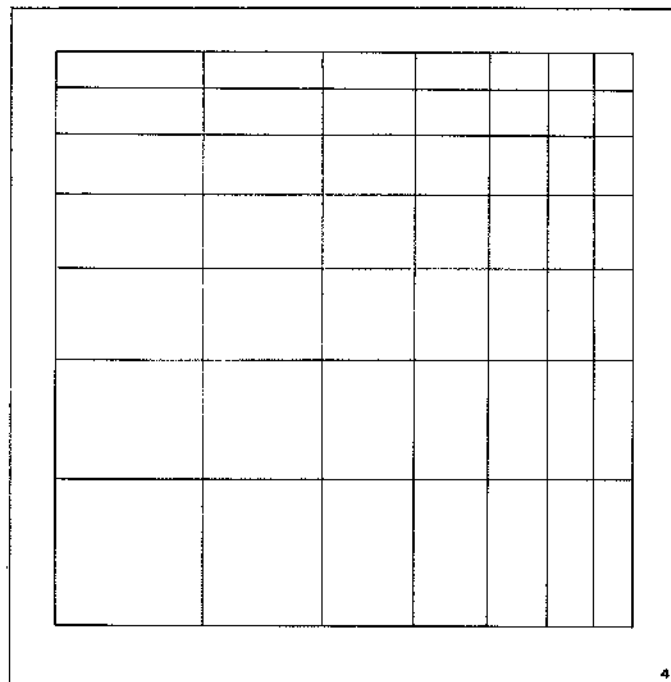
Nachdem uns klar geworden ist, dass man für das Buch kein System festsetzen kann, das nur von einem Grössenverhältnis ausgeht, auch nicht in einer Gliederung, wie sie uns Le Corbusiers Modulor ermöglicht (Abb. 4), auch wenn es sich um ein ideales Rechteck mit den Proportionen des Goldenen Schnitts handelt, wie ihn auch Basile in seinem Aufsatz über industrielles Design¹³ aufzeigte, oder mit den Proportionen $\sqrt{3}:1$, dessen Verdoppelung die Grundlinie eines gleichschenkligen Dreiecks bildet, dessen Schenkel die Diagonalen der Doppelseite bilden.

Historische Erfahrungen bestätigen allerdings beim Buch eine Begünstigung des Grössenverhältnisses 3:2. Es ist dies die Proportion des grundlegenden sowjetischen Formats, in ihm wird auch ein gewichtiger Teil der englischen Buchproduktion gedruckt, ein

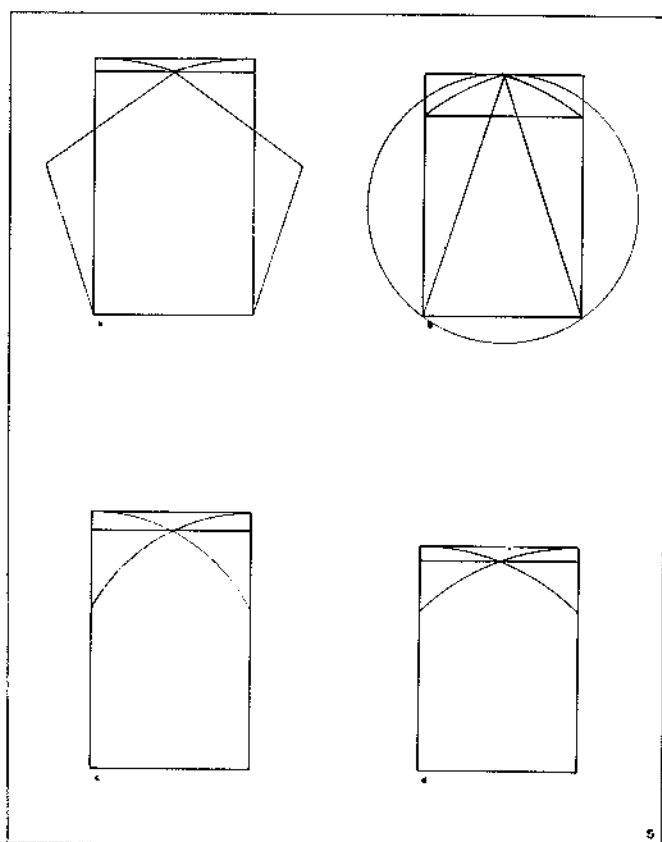
Grossteil der Jahresauswahl amerikanischer Bücher hat dieses Grössenverhältnis, nur aus den tschechoslowakischen Normen wurde es im Jahre 1967 ausgelassen.

Neben ihm hält sich hartnäckig das Grössenverhältnis 1,538:1 (Verhältnis der Grundseite eines gleichmässigen Fünfecks zu seiner Spitze). Es bildet ein unbeschnittenes Format zum vorherigen Verhältnis 3:2 — ermöglicht ganz genaue Proportionen einzuhalten; einzig diese beiden Grössenproportionen blieben bis jetzt in ihren authentischen Formaten in der Bundesrepublik Deutschland übrig¹⁴ — von jenen zwölf in der ersten deutschen Norm (im Jahre 1884¹⁵ festgesetzten).

Ich führe auch (Abb. 5) die Konstruktionsbeziehungen der geläufigsten Proportionen an: 1,538:1 — 1,618:1, 1,538:1 — 9:7, 3:2 — 1,618:1, 4:3 — $\sqrt{2}:1$. Ungefähr so stabilisierten sich nach und nach die Bogenformate und so finden wir vor einem Jahrhun-



4. Proportionaler Aufbau nach Le Corbusiers Modulor



5. Konstruktionsbeziehungen der gebräuchlichen Proportionen.
 a) 1,538:1—1,618:1, b) 1,538:1—9:7,
 c) 1,618:1—3:2, d) $\sqrt{2}$:1—4:3

dert auch Grössenverhältnisse $\sqrt{2}$:1, und das sogar in der Grösse 86 × 61 cm im Produktionsprogramm der Maschinenfabrik Koenig und Bauer,¹⁶ doch auch dieses hat die Reihenfolge: 3:2, 20:13, 1,618:1 und $\sqrt{2}$:1 steht erst am neunten Platz in den Maschinentypen der einzelnen Proportionen.

Aber damit gehen wir schon auf das nächste Kapitel

DAS SYSTEM DER BUCHBOGENFORMATE

Armitage¹⁸ fordert: „Erlaubt, dass der Inhalt eines Buches seine Gesamtgestaltung bestimme, auch das Format“. Darum ist die Auswahl des passendsten Buchbogenformats, das allen Wünschen gerecht wird, sehr schwierig. Dabei handelt es sich um ein Teilproblem des gesamten Formatsystems.

Bei unserer Forschung hilft uns der Vergleich von Formaten aus acht Ländern in einer Auswahl von ungefähr sechs Grössen (auch historische — Tab. 1). Ein solches Vorgehen ist deshalb wichtig, da es zur Vereinheitlichung der Buchformate führen kann, zur Beseitigung der Widersprüche zwischen den Grössengruppen der Druckmaschinen und Buchformatsystemen in den einzelnen Ländern. Diese Aufgabe sollten ursprünglich die sogenannten „Meter“-Formate erfüllen.

Doch kann man den Beitrag der Meter-Formate in der Buchproduktion nicht positiv bewerten. Man kann nur Renner¹⁹ zustimmen, wenn er behauptet: „Wir wären bestimmt mit der Normung weiter, wenn wir nicht dieses Kuckucksei der DIN-Formate ausgebrütet hätten.“ Wirklich waren da Anforderungen erfüllt worden „die niemand gestellt hatte“. Unstreitbar, „eine Normung müsste deshalb von den bewährten Buchgrössen ausgehen“, wie Renner weiter in seinem Buch ausführt. Ohne Rücksicht auf die Form ($\sqrt{2}$:1), um das genaue resultierende Format zu erhalten, muss man unbeschnittene Formate wählen, so verliert sich ihr „Meter“-Charakter in den Bogen (Gewicht g analog dem Gewicht kg, Fläche des Bogens A 0 — ungefähr 1 m²). Nur die Gruppe A enthält sechs Bogenbreiten:

A 1 594 mm,	A 0 841 mm,
RA 1 610 mm,	RA 0 860 mm,
SRA 1 640 mm,	SRA 0 900 mm, ²⁰

obwohl man für alle differenzierten Buchformate schätzungsweise nur fünf zu koordinierende Bogenbreiten brauchte. Für den praktischen Buchgebrauch

über. Dieses sei beendet mit einer Feststellung von Dyrnk.¹⁷ Nach ihm „ist die meist benutzte Buchform das aufrechtstehende Rechteck dessen Grössenverhältnisse sich zwischen 5:6 bis 5:8 bewegen“ (d. h. in der Spannweite 1:1,2 — 1:1,6). Das ist noch immer gültig.

scheint am günstigsten nur ein wirkliches Meter-Format 100 × 70 cm (im Doppelbogen), aber dieser hat ein Grössenverhältnis 10:7, wobei beim beschnittenen 8° das Grössenverhältnis $\sqrt{2}$:1 sich hartnäckig hält.

Die Meter-Formate existieren aber und bei einer Menge von Drucksachen erfüllen sie ihre Aufgabe: die Tatsache, dass sich im Format A 4 die Vereinheitlichung der Handels- und amtlichen Briefformate repräsentiert, sicherte ihnen auf diesem Gebiet den Erfolg. In dieser Abhandlung übernehme ich wenigstens für die Höhe des Formatsystems die Höhe des Formats SRA 0 — 128 cm, so reihe ich sie in das System ein. Die Reihen B, C, D halte ich für überlebt.

Den grössten Erfolg der Meter-Formate bedeutete die konkrete Lösung der Frage des Briefpapiers durch eine Analyse des wirklichen Zustands. Diesen Weg gilt es auch beim Buch einzuschlagen. Nach dem Versuch mit den Meter-Formaten ($\sqrt{2}$:1) für die Buchproduktion, angeregt von Teige²¹ und realisiert im Verlag der Matica slovenská in Martin 1948 — sieben Formate in fünf Breiten — der aber nicht den Erwartungen entsprach, beschäftigte mich das sehr durchdachte sowjetische System der genormten Formate, das von dem Grössenverhältnis 3:2 ausgeht; in seiner gegenwärtigen Gestalt ist es durch zehn Formate mit fünf Breiten vertreten.²² Aufmerksamkeit verdient auch der Beitrag von Kapr²³ mit seinen acht Formaten in sieben Breiten und selbstverständlich muss man auch das tschechoslowakische System mit gleichfalls acht Formaten aus sieben Breiten einer Analyse unterwerfen.²⁴

Das Ergebnis überrascht: historische Formate, die an den verschiedensten Orten entstanden waren, sind gültig und können auch jetzt noch benutzt werden und das in einer zweckmässigen Aufstellung der Buchformate in einer Grundanordnung (Doppelbogen in cm):

VERGLEICHUNG DER AUSWAHL VON BUCHFORMATEN

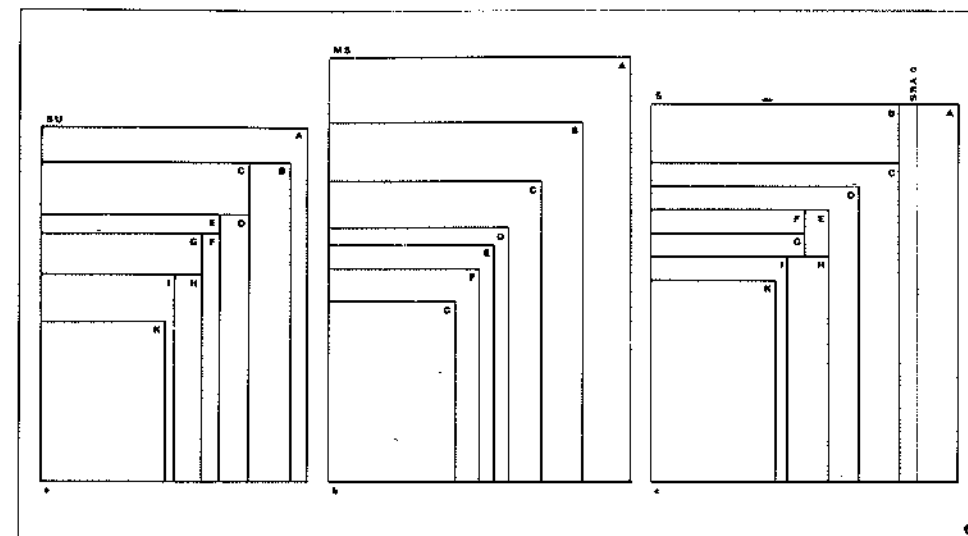
Tabelle 1

cm	1	2	3	4	5	6
§ a	5 : 4	$\sqrt{2} : 1$	3 : 2	8 : 5	1,618 : 1	8 : 5
b	54 × 84	50 × 70	46 × 60	42 × 52	38 × 46	34 × 42
c*	25,8 × 20,6	24 × 17	21,9 × 14,6	20 × 12,5	18 × 11,1	16 × 10
CS	9 : 7 54 × 84 26,1 × 20,3	$\sqrt{2} : 1$ 50 × 70 24 × 17	$\sqrt{2} : 1$ 43 × 61 20,5 × 14,5	1,538 : 1 42 × 54 20 × 13	8 : 5 40 × 50 19 × 11,9	11 : 8 35 × 50 16,5 × 12
DDR	10 : 7 56 × 77 26,9 × 18,8	10 : 7 50 × 69 24 × 16,8	16 : 11 45 × 61 21,5 × 14,8	8 : 5 42 × 52 20 × 12,5	1,618 : 1 38 × 46 18 × 11,1	8 : 5 35 × 43 16,5 × 10,3
BRD	9 : 7 52 × 80 25 × 19,5	$\sqrt{2} : 1$ 50 × 70 24 × 17	7 : 5 44 × 62 21 × 15	3 : 2 40 × 52 18,9 × 12,6	3 : 2 39 × 52 18,6 × 12,4	11 : 8 35 × 50 16,5 × 12
F	16 : 11 56 × 76 26,9 × 18,5	1,538 : 1 50 × 65 24 × 15,6	16 : 11 46 × 62 22 × 15,1	3 : 2 40 × 53 19,1 × 12,7	1,538 : 1 36 × 46 17,1 × 11,1	1,538 : 1 34 × 44 16 × 10,4
GB	4 : 3 52,1 × 77,5 25,1 × 18,8	8 : 5 50,8 × 63,5 24,6 × 15,4	14 : 9 45,7 × 58,4 22,0 × 14,1	14 : 9 41,9 × 53,3 20,0 × 12,9	3 : 2 38,1 × 50,8 18,4 × 12,3	11 : 7 34,2 × 43,0 16,2 × 10,3
NL	16 : 11 56 × 76 26,9 × 18,5	1,538 : 1 50 × 65 24 × 15,6	3 : 2 46 × 60 21,9 × 14,6	3 : 2 40 × 53 19,1 × 12,7	1,538 : 1 36 × 46 16,9 × 11	10 : 7 32 × 44 15 × 10,5
SU	5 : 4 54 × 84 25,8 × 20,6	1,538 : 1 54 × 70 26,2 × 17,0	3 : 2 45 × 60 21,6 × 14,4	1,538 : 1 42 × 54 20 × 13	5 : 4 35 × 54 16,4 × 13,1	1,538 : 1 35 × 45 16,5 × 10,7
US	9 : 7 53,3 × 81,2 25,6 × 19,9	3 : 2 48,2 × 63,5 23,1 × 15,4	3 : 2 45,7 × 60,9 22,0 × 14,7	3 : 2 41,9 × 55,9 20,0 × 13,3	6 : 5 36,2 × 57,1 17,1 × 14,3	9 : 7 34,3 × 52 16,2 × 12,6

* a — Verhältnis der Seiten des Blocks; b — Grösse der Bogen; c — Grösse des Blocks.

68 × 42 (CS — Kanzlei),
76 × 46 (DDR — L8 NS — Tschichold)
84 × 52 (CS — Grossregister)
92 × 60 (SU — vor 1961 — 60 × 92/16)
100 × 70 (CS — Royal)

108 × 84 (SU — 84 × 108/16),
die gewissermassen eine arithmetische Reihe der Proportionen bildet.
Bei ihrer Ergänzung mit dem Breitformat 76 × 60 cm, Schmalformat 92 × 52 cm und den Gross-



6. Systeme der Buchbogenformate (Doppelbogen in cm).

a) Sowjetunion. A. 120×90, B. 108×84
C. 108×70, D. 90×70, E. 90×60,
F. 84×60, G. 84×54, H. 70×54,
I. 70×45, K. 54×42

b) Matica slovenská. A. 144×102, B. 122×86, C. 102×72, D. 86×61, E. 80×56, F. 72×51, G. 61×43
c) Šulc. A. 128×104, B. 128×84, C. 108×84, D. 100×70, E. 92×60, F. 92×52, G. 84×52, H. 76×60, I. 76×46, K. 68×42

formaten 128 × 84 cm und 128 × 104 cm (im Doppelbogen) erhalten wir eine genügende Mannigfaltigkeit von zehn Buchformaten, konstruiert aus fünf Rollenbreiten wie im sowjetischen Falle (Abb. 6).

Auch im Vergleich mit der letzten Regelung in den USA,²⁵ wo man bei acht Formaten aus sieben Breiten angelangt ist, erscheint das Ergebnis günstig.

An dieser Stelle ist es nötig, noch auf die Uneinheitlichkeit der Gewohnheiten bei der Beschneidung des Buchblocks aufmerksam zu machen. Sie beeinflusst die Vergleichbarkeit, ja sogar auch die Festlegung des Ausgangs — das heisst der Bogenformate. In der Schweiz sind es nach Davidshofer und Zerbe²⁶ 2, 5, 8 mm, in England nach Hutchins²⁷ 3, 3, 3 mm ($\frac{1}{8}$, $\frac{1}{8}$, $\frac{1}{8}$ in.), in der Sowjetunion nach der neuen Regelung 4, 5, 6 mm, während man in der Tschechoslowakei beim alten sowjetischen Brauch 3, 5, 7 mm blieb.

Am günstigsten erscheint der sowjetische Usus, wegen seiner Nähe zu dem typographischen Mass. Ich erinnere nur daran, dass man auch gewisse Abweichungen akzeptieren muss, die durch die genauen Grössenverhältnisse des resultierenden Buchformats bestimmt sind. Das Beschneiden des Buch-

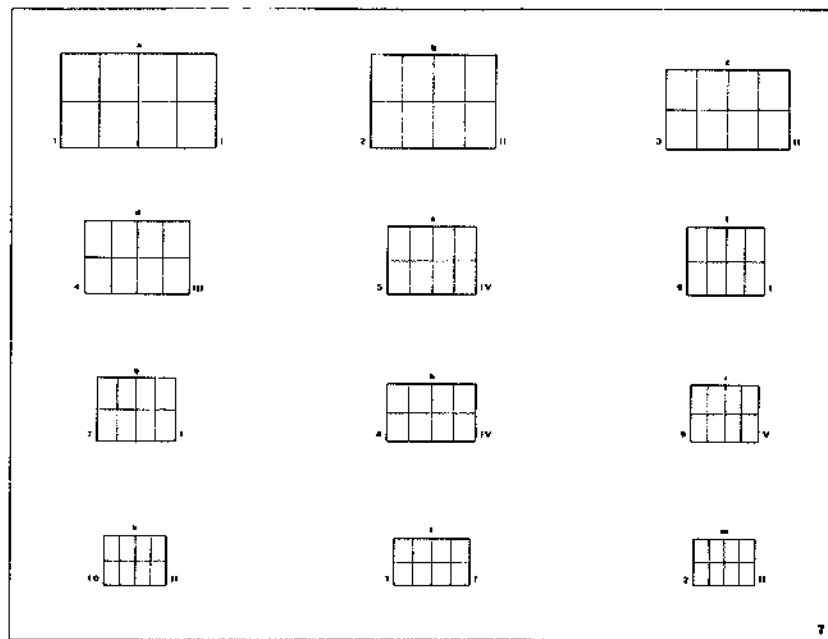
blocks verursacht auch Abweichung der Grössenverhältnisse bei Bogen und Buchformaten.

Das veranschaulicht uns ein Vergleich:

Bogenformat in cm	Buchformat in mm
68 × 42 (Goldener Schnitt)	160 × 100 (8 : 5)
76 × 46 (38 : 23)	180 × 111 (Goldener Schnitt)
76 × 60 (19 : 15)	180 × 144 (5 : 4)
84 × 52 (Goldener Schnitt)	200 × 125 (8 : 5)
92 × 52 (23 : 13)	218 × 126 ($\sqrt{3} : 1$)
92 × 60 (20 : 13)	219 × 146 (3 : 2)
100 × 70 (10 : 7)	240 × 170 ($\sqrt{2} : 1$)
108 × 84 (9 : 7)	258 × 206 (5 : 4) usw.

Ebenso ist es bei Quer- und quadratischen Formaten. Sie verlangen auch eine gewisse Regelung der Grundformate; bei dieser Lösung bedeutet das bei Querformaten (Doppelbogen in cm):

92 × 52 — 92 × 104, 84 × 52 — 84 × 104,
76 × 46 — 76 × 92, 68 × 42 — 68 × 84 und bei Buchformaten der Grössenverhältnisse 1 : 1 und 2 : 1 ist es:
128 × 84 — 126 × 82, 128 × 84 — 126 × 42,
92 × 60 — 90 × 58, 92 × 60 — 90 × 30 (Abb. 7, 8).

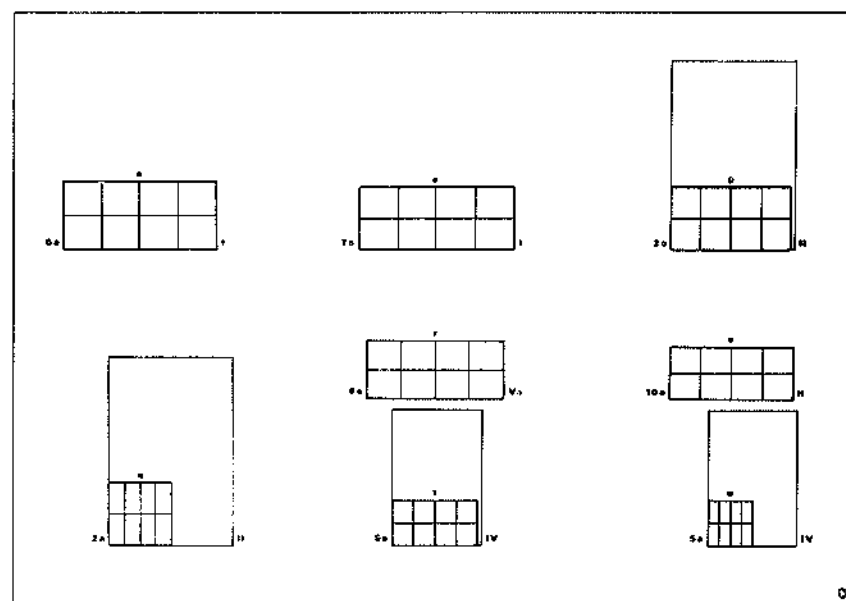


7. System der Bogenformate für Bücher I (cm).

- a) 1/I 64×104, b) 2/II 64×84, c) 3/II 54×84, d) 4/III 50×70, e) 5/IV 46×60
 f) 6/I 46×52, g) 7/I 42×52, h) 8/IV 38×60, i) 9/V 38×46, k) 10/II 34×42,
 l) 1/I 32×52, m) 2/II 32×42

8. System der Bogenformate für Bücher II (cm).

- n) 6a/I 46×104, o) 7a/I 42×104, p) 2a/II 42×82, q) 2a/II 42×42, r) 9a/Va 38×92, s) 10a/II 34×84, t) 5a/IV 30×58, u) 5a/IV 30×30



Zehn Grundformate für Bücher (Doppelbogen in cm):

68 × 42, 76 × 46, 76 × 60, 84 × 52, 92 × 52,
 92 × 60, 100 × 70, 108 × 84, 128 × 84, 128 × 104

repräsentiert fünf Breiten des Bogens (in cm):

104 (420:4), 84 (420:5), 70 (420:6), 60 (420:7),
 46 (420:9),

DAS SYSTEM DER FORMATE DES BUCHBLOCKS

Morison²⁸ führt an: „Belletristik, Romanliteratur, auch wissenschaftliche Bücher erscheinen gewöhnlich erst in einer handlichen, aber nicht Taschenausgabe in crown octavo (5 × 7 1/2 in. — 127 × 190 (123 × 184) mm — 3:2), das ist eine unabänderliche Regel für Romane. Ein biographischer Roman kann als Biographie in demy octavo (5 5/8 × 8 3/4 in. — 142 × 221 (139 × 214) mm — 20:13) erscheinen, das ist auch das Format für geschichtliche und politische Studien, Archäologie, Wissenschaft, Kunst und fast alles ausser Romanen und Novellen. Romane werden nur dann in solchem Format herausgegeben, wenn sie berühmt und zu Standardwerken geworden sind; wenn sie eher populär als berühmt sind, erscheinen sie in Taschenformat (foolscap 8° 4 1/4 × 6 3/4 in. — 108 × 171 (103 × 162) mm — 11:7). Darum bildet das Format den bemerkenswertesten Unterschied zwischen den Buchkategorien.“

Diese Erfahrung bestätigte auch eine Untersuchung der Zeitschrift The bookseller vom Jahre 1949:²⁹ im Format crown octavo wurden annähernd 44,8% der untersuchten Produktion herausgegeben, im Format demy octavo 12,7% und im Format foolscap octavo 2,3%.

Unwin³⁰ erweitert die englischen Grundformate um ein weiteres royal octavo (6 1/4 × 10 in. — 159 × 254 (154 × 246) mm — 8:5) und den Britischen Standard BS 730 noch um medium octavo (5 3/4 × 9 in. — 146 × 228 (142 × 218) mm — 20:13).

Bevor wir mit der Auswahl der Buchformatgrößen auf Grund der Größenverhältnisse beginnen, wäre es nötig, noch einige Beispiele anzuführen:

Audin³¹ gibt die wichtigsten französischen Formate an. Dargestellt in 8° (in mm):

von einer einzigen Breite der Papiermaschine (420 cm) ausgehend.

Die entsprechendste Ergänzung wäre wahrscheinlich die Breite 540 cm:

108 (540:5), 90 (540:6).

Die wertvollste Erkenntnis dieses Abschnitts ist die Feststellung einer Entwicklungsanalogie in den einzelnen Ländern, was von der Berechtigung einer internationalen Konfrontation und Integration zeugt.

171 × 111 — 20:13 242 × 157 — 20:13

216 × 135 — 8:5 270 × 175 — 20:13

Vergleichen wir diese Übersicht noch mit den vier meist benutzten sowjetischen Formaten:

165 × 107 — 20:13 216 × 144 — 3:2

200 × 130 — 20:13 262 × 170 — 20:13,

mit den zwei hartnäckigsten deutschen Formaten, die unser Jahrhundert überleben:

230 × 153 — 3:2 242 × 157 — 20:13

oder mit den geläufigsten amerikanischen:

für Erwachsene für die Jugend

230 × 153 — 3:2 273 × 199 — 11:8

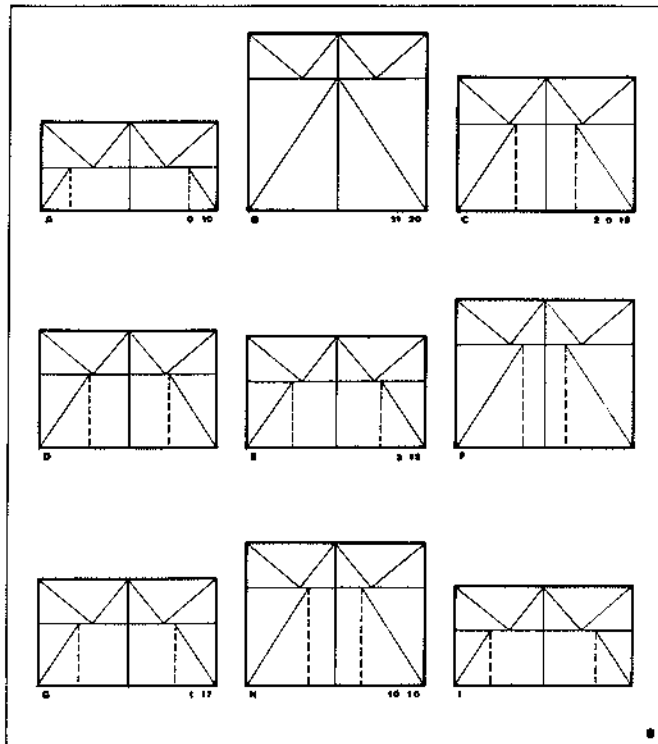
220 × 147 — 3:2 230 × 153 — 3:2,

wie sie die Buchauswahlkataloge dokumentieren. Sie bestätigen die Schlussfolgerungen, die ich schon bei den Bogenformaten angeführt habe und sie geben viele Impulse zur Schaffung einer Methodik, die hier bei dieser Auswahl benutzt wurde. Dabei gehe ich von den Proportionen aus, die ich schon am Anfang dieser Abhandlung festgesetzt habe (Abb. 9, 10) und von den Möglichkeiten, die mir die zustandegekommene Auswahl von zehn Buchformaten bietet:

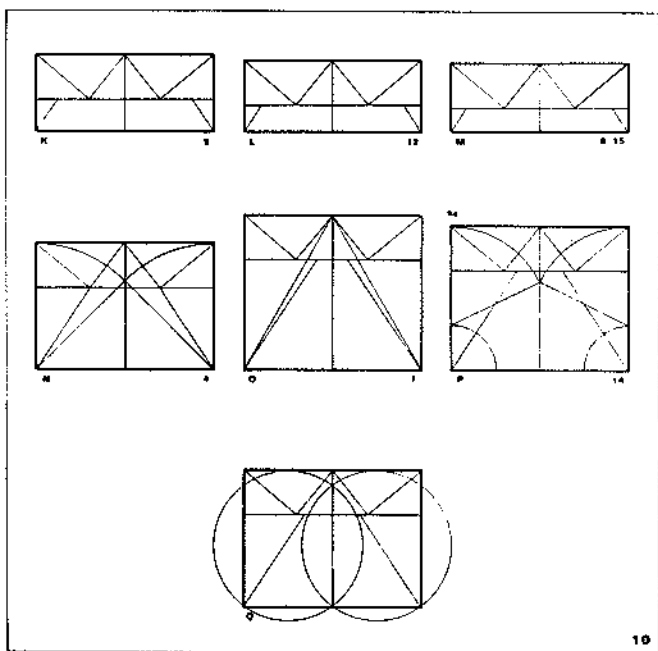
a) Das Paar „Prim“ — „Oktav“ (1:1 — 1:2 und 2:1 — 1:1) vereinigt sich; ich wähle beide Varianten. Das Verhältnis 1:1 in der Größe 200 × 200 und 140 × 140 mm, das Verhältnis 2:1 in der Größe 200 × 100 und 140 × 70 mm;

b) von dem Paar „Quint“ und „Quart“ (3:2 — 3:4 und 4:3 — 2:3) wähle ich das Verhältnis 3:2. Auch ich halte es für elementar und entsprechend für die vorgeschlagenen Größen 310 × 206, 219 × 146 und 150 × 100 mm;

c) von dem Paar „Gross-Tertia“ — „Klein-Sext“ (5:4 — 5:8 und 8:5 — 4:5) halte ich beide für notwendig, das Verhältnis 5:4 in der Größe 258 × 206 und 180 × 144 mm, das Verhältnis



9. Die Proportionen der Buchformate —
Unterlagen für die Auswahl I (cm).
A. 1:1—1:2, 1:2—1:2, 3:2—3:4 /
20×20, 14×14; B. 2:1—1:1, 1:2—3:2 /
20×10, 14×7; C. 3:2—3:4, 1:2—
2:2, 3:2—3:1 / 30,9×20,6, 21,9×
14,6, 15×10; D. 4:3—2:3, 3:6—5:6,
15:10—15:8; E. 5:4—5:8, 2:4—3:4,
3:2—3:2 / 25,8×20,6, 18,0×14,4;
F. 5:3—5:6, 3:6—7:6, 14:9—14:3;
G. 6:5—3:5, 5:10—7:10, 14:9—14:11 /
30,7×25,6, 15,0×12,5; H. 8:5—4:5,
5:10—11:10, 11:7—11:3 / 20,0×12,5,
16×10; I. 9:8—9:16, 4:8—5:8, 25:16—
25:24



10. Die Proportionen der Buchformate —
Unterlagen für die Auswahl II (cm).
K. 6:7—3:7, 7:14—5:14 / 22,0×25,6;
L. 4:5—2:5, 5:10—3:10 / 18,0×
22,5; M. 7:9—7:18, 9:18—5:18 /
19,9×25,6, 16,0×20,6; N. $\sqrt{2}:1—1:\sqrt{2}$,
6:12—11:12 / 24×17; O. $\sqrt{3}:1—1:\sqrt{3}$,
15:30—37:30 / 21,8×12,6; P. 1,618:
1—1,618:2, 13:26—29:26 / 18,0×11,1;
Q. 1,538:1—1,538:2, 13:26—27:26

8:5 in der Grösse 200 × 125 und 160 × 100 mm;
d) das Paar „Gross-Sext“—„Klein-Tertia“ (5:3—
5:6 und 6:5—3:5) gibt uns ein entsprechendes
Verhältnis 6:5 in den Grössen 308 × 256 und
150 × 125 mm.

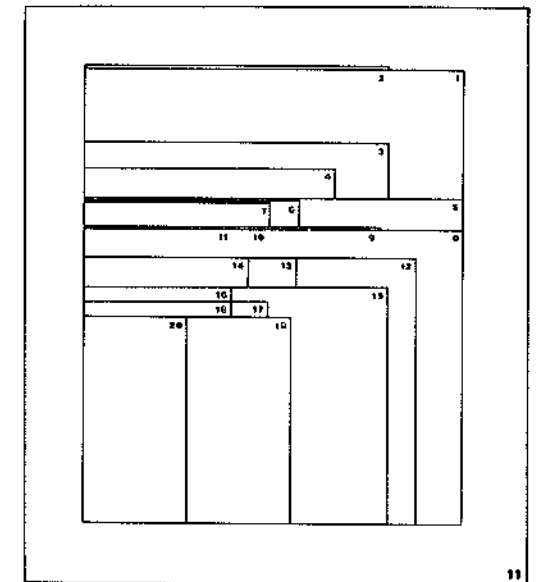
Fügen wir noch die Querformate in folgenden
Proportionen zu: 6:7—3:7 in den Grössen 220 ×
256 mm, 4:5—2:5 in der Grösse 180 × 225 mm
und 7:9—7:18 in den Grössen 199 × 256 und
160 × 206 mm, das sollte den Anforderungen ge-
nügen.

Die Gruppe der Buchformate ergänzen wir noch
mit den irrationalen Proportionen:

$\sqrt{2}:1—1:\sqrt{2}$ in der Grösse 240 × 170 mm,
 $\sqrt{3}:1—1:\sqrt{3}$ in der Grösse 218 × 126 mm und die
Proportion des Goldenen Schnittes in der Grösse
180 × 111 mm (Abb. 11).

Die Proportionen 8:9 und 20:13 bleiben Bogen-
formate.

So ist ein Gesamtsystem von zwanzig Buchformaten
(Tab. 2) entstanden. Seine Berechtigung überprüfen
wir durch einen Abriss der Standardisierung der
Bucharten. Davor muss man sich aber über die Frage
der Komposition des Satzspiegels auf der Doppelseite
im klaren sein. Und so schliesse ich das Kapitel mit
Tschicholds Feststellung.³² „In der krankhaften Sucht
nach anderem sind heute die von der Vernunft
gebotenen Proportionen der Papiergrösse, wie so
viele andere Werte, von manchen geächtet worden,
zum empfindlichen Nachteil des einzelnen wehrlosen
Lesers. Einst waren Abweichungen von den wahrhaft
schönen und daher angenehmen Seitenproportionen
2:3, 1: $\sqrt{3}$ und des Goldenen Schnittes selten.“



11. Festgelegte Buchformate (mm).
1. 307×256, 2. 309×206, 3. 258×206,
4. 240×170, 5. 220×256, 6. 219×146,
7. 218×126, 8. 199×256, 9. 200×200,
10. 200×125, 11. 200×100, 12. 180×
225, 13. 180×144, 14. 180×111, 15.
160×206, 16. 160×100, 17. 150×125,
18. 150×100, 19. 140×140, 20. 140×70

DAS KOMPONIEREN DES SATZSPIEGELS AUF DER DOPPELSEITE DES BUCHES

Tschichold behauptet weiter, dass: „Nur unter ge-
wissen Voraussetzungen können die Ränder rationale
(das heisst, in einfachen Zahlen ausdrückbare)
Progressionen (innerer Rand zum oberen, vorderen
und unteren) wie zum Beispiel 2:3:4:6 bilden.
Die Ränderprogression 2:3:4:6 ist nur möglich,
wenn das Papierformat die Proportionen 2:3 hat
und das Satzformat ihr folgt. Hat das Papier aber
eine andere Proportion, etwa $1:\sqrt{2}$, dann ergibt eine
Stellung mit Rändern im Verhältnis 2:3:4:6 einen
Satzspiegel von einer Proportion, die von jener der

Seitengrösse unterschieden und daher unharmonisch
ist. Das Geheimnis der schönen Buchseite steckt also
nicht notwendigerweise in einem in einfachen Zahlen
ausdrückbaren Verhältnis der Randbreiten.“

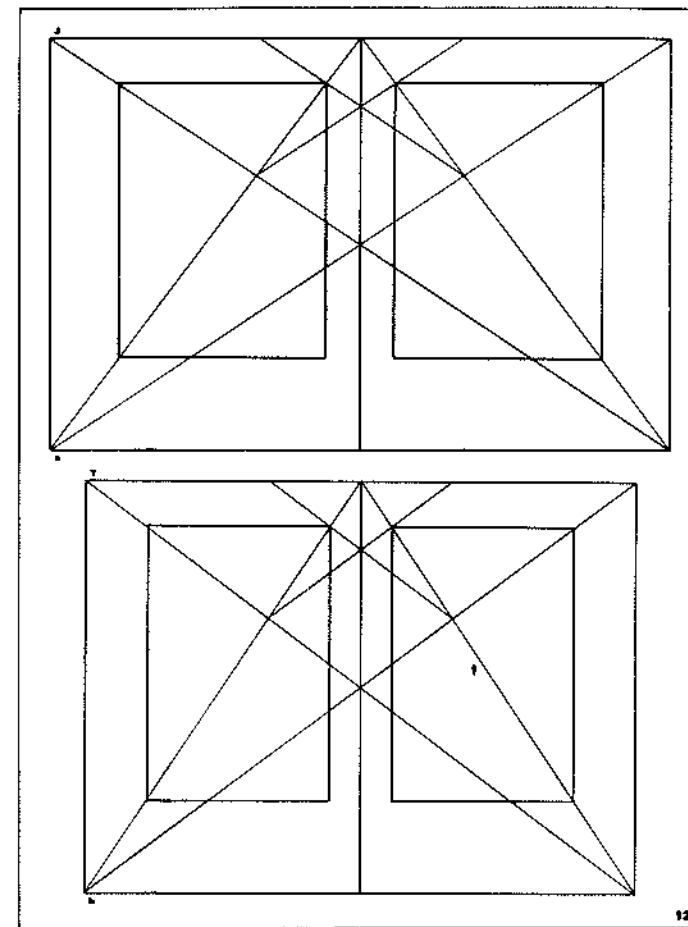
In diesem Abschnitt wollen wir uns gerade mit den
Beziehungen der bedruckten zur reinen Fläche der
Seite befassen. Es scheint aber, dass auch die Ähnlich-
keit der Grössenverhältnisse des Satzspiegels zur
Buchseite, obwohl wünschenswert, von sich aus noch
keine schöne Lösung garantiert, was man an den
vorzüglichen Drucken vergangener Zeiten feststellen

cm	plano	folio	quarto	octavo
1 I (1)*	64 × 104 (6 : 5)	64 × 52	32 × 52	32 × 26 (30,8 × 25,6)
2 II (2)	64 × 84 (3 : 2)	64 × 42	32 × 42	32 × 21 (31 × 20,6)
3 II (3)	54 × 84 (5 : 4)	54 × 42	27 × 42	27 × 21 (25,8 × 20,6)
4 III (4)	50 × 70 ($\sqrt{2}$: 1)	50 × 35	25 × 35	25 × 17,5 (24 × 17)
5 I (6)	46 × 104 (6 : 7)	46 × 52	23 × 52	23 × 26 (22 × 25,6)
6 IV (5)	46 × 60 (3 : 2)	46 × 30	23 × 30	23 × 15 (21,9 × 14,6)
7 I (6)	46 × 52 ($\sqrt{3}$: 1)	46 × 26	23 × 26	23 × 13 (21,8 × 12,6)
8 I (7)	42 × 104 (7 : 9)	42 × 52	21 × 52	21 × 26 (19,9 × 25,6)
9 II (2)	42 × 82 ($\sqrt{1}$: 1)	42 × 41	21 × 41	21 × 20,5 (20 × 20)
10 I (7)	42 × 52 (8 : 5)	42 × 26	21 × 26	21 × 13 (20 × 12,5)
11 II (2)	42 × 42 ($\sqrt{4}$: 1)	42 × 21	21 × 21	21 × 10,5 (20 × 10)
12 V (9)	38 × 92 (4 : 5)	38 × 46	19 × 46	19 × 23 (18 × 22,5)
13 IV (8)	38 × 60 (5 : 4)	38 × 30	19 × 30	19 × 15 (18 × 14,4)
14 V (9)	38 × 46 (1,618 : 1)	38 × 23	19 × 23	19 × 11,5 (18 × 11,1)
15 II (10)	34 × 84 (7 : 9)	34 × 42	17 × 42	17 × 21 (16 × 20,6)
16 II (10)	34 × 42 (8 : 5)	34 × 21	17 × 21	17 × 10,5 (16 × 10)
17 I (1)	32 × 52 (6 : 5)	32 × 26	16 × 26	16 × 13 (15 × 12,5)
18 II (2)	32 × 42 (3 : 2)	32 × 21	16 × 21	16 × 10,5 (15 × 10)
19 IV (5)	30 × 58 ($\sqrt{1}$: 1)	30 × 29	15 × 29	15 × 14,5 (14 × 14)
20 IV (5)	30 × 30 ($\sqrt{4}$: 1)	30 × 15	15 × 15	15 × 7,5 (14 × 7)

* I — Bezeichnung der Bogenbreite; (1) — Bezeichnung des Bogenformats.

12. Diagonale Konstruktion des Satzspiegels auf der Doppelseite des Grössenverhältnisses 4:3 und 3:2.

a) Johnston. 4:3 (3:4:6:8), b) Tschichold. 3:2 (2:3:4:6)



kann. Diese entsteht eher durch die harmonische Bildung der einzelnen Elemente der Doppelseite. Man muss deshalb überprüfen, ob man die unbestreitbaren Werte einer geometrischen Konstruktion des Satzspiegels auf der Buchseite im Grössenverhältnis 3:2, wie das Tschichold demonstriert, wirklich nicht bei anderen Proportionen anwenden kann, und wiederum ob man die Werte anderer Proportionen nicht auch bei dem Grössenverhältnis 3:2 gebrauchen kann.

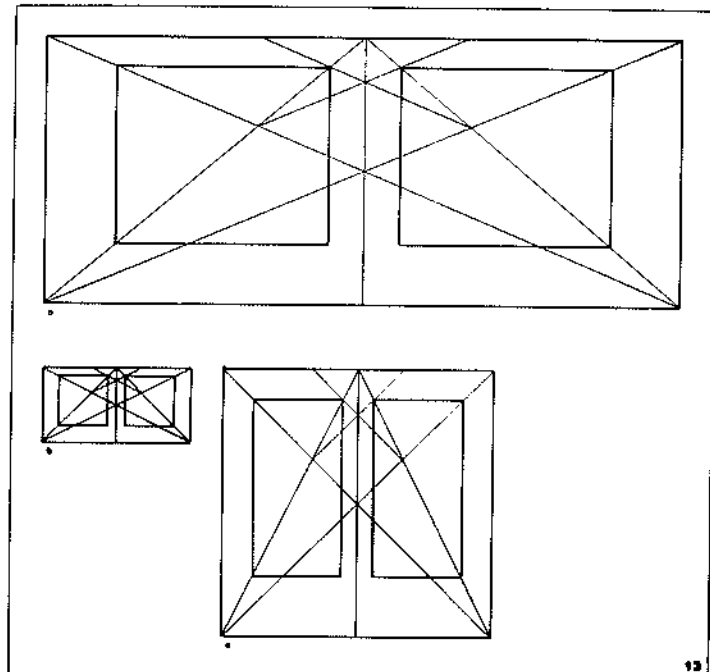
Von Anbeginn der neuen Typographie sehen wir Doppelseiten des Buches auch mit Rändern: die freien Ränder bilden nicht nur ein Passepartout des Drucks, sie müssen mit ihm auch eine Einheit bilden. Das führte allerdings ins andere Extrem, dass man die Funktion der Ränder nicht genügend einschätzte. Aber doch bleibt als gültige Regel, dass „ein genügend breiter Rand die Grundbedingung eines guten Druckwerks ist.“³³

Man kann deshalb nur Williamson zustimmen, der

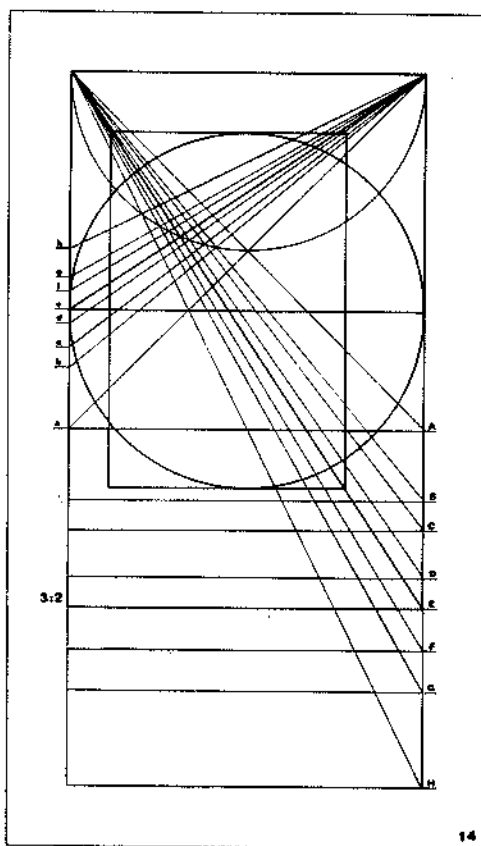
behauptet: „Es ist nötig, zu erwägen, dass viele Bücher in Bibliotheken gebunden werden — und dies nicht nur einmal. Jedes Beschneiden nimmt dem Buch $\frac{1}{8}$ in. (3,175 mm — $\frac{3}{4}$ c). Die engsten Ränder sollten wenigstens $\frac{3}{8}$ in. (9,5 mm — $2\frac{1}{8}$ c) betragen (nach dem Beschneiden), $\frac{1}{4}$ in. (6,35 mm — $1\frac{1}{2}$ c) vom Bund aus. Darum sollte weder die Pagination noch sonst irgend etwas für das Buch wichtiges nahe dem Rand stehen.“

Durch die diagonale Konstruktion der Satzstellung auf der Seite ändern sich wirklich immer die Proportionen der Ränder; gleichzeitig, auch auf einer Seite vom Grössenverhältnis $\sqrt{2}$:1, bleibt die Ähnlichkeit des Satzbildes mit der Seite erhalten, wobei die Ränder in diesem Falle die Proportionen $1:\sqrt{2}:2:2\sqrt{2}$ haben.

Dieses System trägt doch zu einem gewissen Rhythmus bei, sogar auf der Seite des Grössenverhältnisses 3:4 zeigt sich uns die bekannte „englische Regel“ an den Rändern 3:4:6:8 (Abb. 12), doch in extremen



13. Diagonale Konstruktion des Satzspiegels auf der Doppelseite des Grössenverhältnisses: a) 16:19, b) 1:1 und c) 2:1



14. Die Proportion 3:2 im System der Proportionen in einer Spannweite 1:1-2:1.
A. 1:1, B. 6:5, C. 9:7, D. $\sqrt{2}$:1, E. 3:2, F. 1,618:1, G. $\sqrt{3}$:1, H. 2:1
a) 1:1, b) 5:6, c) 7:9, d) $1:\sqrt{2}$, e) 2:3, f) 1:1,618, g) $1:\sqrt{3}$, h) 1:2

Proportionen wirkt die diagonale Konstruktion ungewöhnlich (Abb. 13). Wir können uns überzeugen, dass Tschichold auch eine andere Methode benutzt.³⁴

Es geht uns jedoch hauptsächlich um die Möglichkeit einer Applikation von Tschicholds Lehren in der konkreten laufenden Buchproduktion. Für sie scheint die diagonale Konstruktion mit einer Randbreite von $\frac{1}{9}$ der Seite im Bund unwirtschaftlich (mit 44,6 % der bedruckten Fläche), und $\frac{1}{12}$ Breite im Bund scheint wieder zu eng im Verhältnis zum äusseren Rand.

Deshalb versuchte ich von der diagonalen Konstruktion abzuweichen, aber dabei ihre Interpretation in den Proportionen 3:2 zu übernehmen: das Erreichen einer arithmetisch gleichmässigen Vergrösserung, wobei ich mir aber der verschiedenen Zusammenhänge der Verhältnisse der äusseren und unteren Ränder der Seite bewusst bin.

Eine Übersicht der Proportionen in einer Spannweite von 1:1 — 2:1 und ihre grundlegende proportionale Gliederung mit Hilfe des Halbkreises nach dem Lehrsatz von Thales (Abb. 14) weist auf die Einzigartigkeit der Proportion 3:2 hin, wo die Gliederung der Senkrechten auf die Diagonale den Durchmesser der Kreislinie im Ausmass der Breite der Seite bezeichnet und diese die Höhe des Satzspiegels und seine Stellung auf der Seite mit Hilfe der Diagonalen bestimmt mit gleichmässig sich vergrössernden Rändern. Versuchen wir diese Eigenschaft zu verallgemeinern.

Bei der Bezeichnung gilt wie auf der Abbildung (15):

$$\frac{a}{b} = \frac{\alpha}{\beta} = \frac{\gamma}{\delta}$$

Errechnen wir die Entfernung des Punktes A vom oberen Rand der Seite.

Nehmen wir ein Dreieck A B C an und ein ihm ähnliches A B' C'.

Für die ähnlichen Dreiecke gilt dann

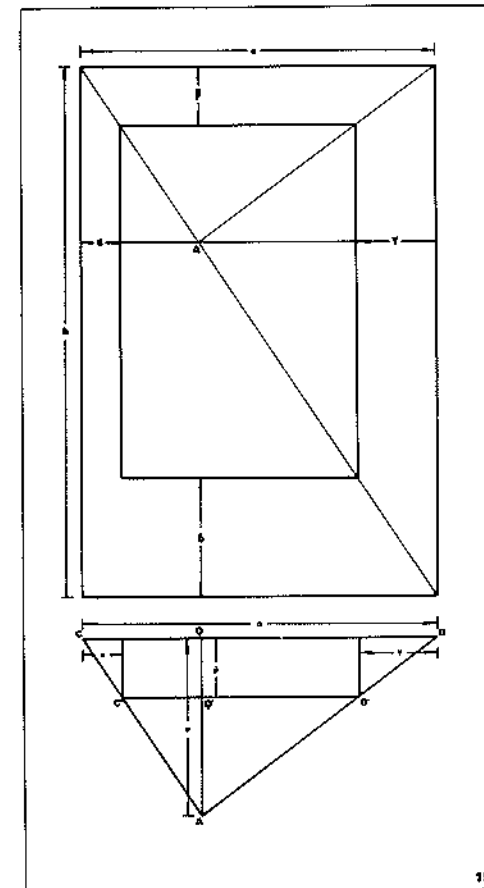
$$A Q : B C = A Q' : B' C', \text{ also } \frac{v}{a} = \frac{v - \beta}{a - \alpha - \gamma}$$

Diese Gleichung multiplizieren wir mit der Zahl a ($a - \alpha - \gamma$) und lösen sie auf. Wie erhalten:

$$v (\alpha + \gamma) = a \beta \text{ oder anders } \frac{\alpha + \gamma}{a} = \frac{\beta}{v}$$

Aus der letzten Darstellung ergibt sich gleich dieser Konstruktionssatz:

Die Entfernung des Punktes A vom oberen Rand der Seite ist gerade dann gleich der Hälfte der Breite



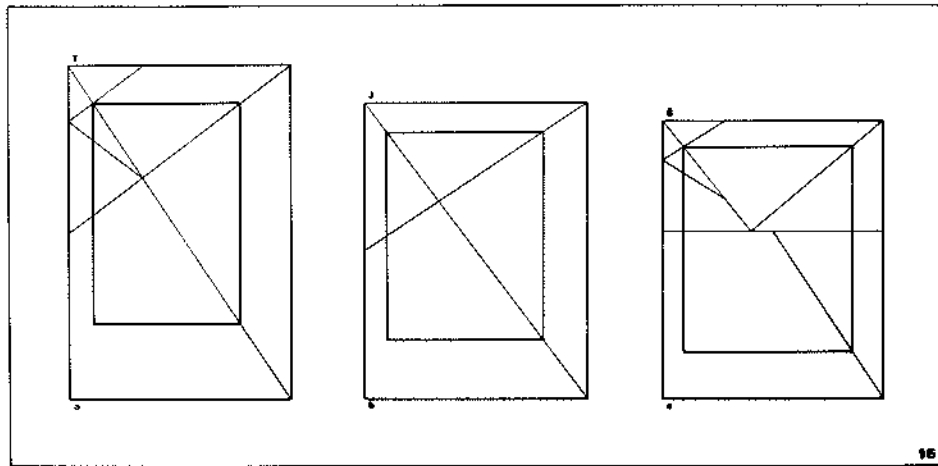
15. Konstruktion der sich arithmetisch progressiv vergrössernden Ränder der Seite

der Seite, wenn der Rand β gleich dem arithmetischen Durchmesser der Ränder α, γ ist.

$$\text{Formel: } v = \frac{a}{2} < = > \frac{\alpha + \gamma}{2} = \beta$$

Die mit dem oberen Rand gebildete Parallele im Abstand der Hälfte der Seite, ermöglicht uns auf sie durch Projektierung jeder beliebig geforderten Proportion gleichmässig sich vergrössernde Ränder α, β, γ auf der Seite durch die Verbindung des gebildeten Punktes mit den Winkeln der Seite (Spitze des Dreiecks) zu konstruieren.

Aus der Überlegung, dass die Zahlen der Beziehungen α, β, γ in arithmetischer Reihe wachsen, schliessen wir, dass die Zahl δ kein weiteres Glied dieser Reihe werden kann, weil sie durch die Pro-



16. Konstruktionen des Satzspiegels, gebildet mit Hilfe der Diagonalen (a, b) und Konstruktion des Satzspiegels, gebildet mit Hilfe der Parallele des oberen Seitenrandes (c).
a) Tschichold. 3:2 (2:3:4:6), b) Johnston. 4:3 (3:4:6:8), c) Sulc. 5:4 (4:5:6:9)

portionalität des Verhältnisses $\alpha : \beta$ aus der Zahl γ — und nicht durch Progressivität wächst.

Zum Beispiel: wenn die Beziehung $\alpha : \beta = 2 : 3$, die Zahl $\gamma = 4$.

Aber $\alpha : \beta = \gamma : \delta$, also
 $2 : 3 = 4 : \delta$,
davon $2 \delta = 12$
 $\delta = 6$ und nicht 5.

In unserer Lösung gehen wir weiter: wir teilen den Unterteil des Blattes ab und suchen die Beziehungen zwischen zwei, eventuell vier Flächenproportionen des Rechtecks, das durch die Seite gebildet wird (Abb. 16).

Durch ein solches Verfahren, überprüft an sechs Formaten (Abb. 17), haben wir uns einen Ausgangspunkt für die Konstruktion des Satzspiegels von insgesamt zwanzig Buchformaten festgelegt. Das Ergebnis soll gleichzeitig die Bestätigung des richtigen Verfahrens sein.

Bei allen Formaten gingen wir:

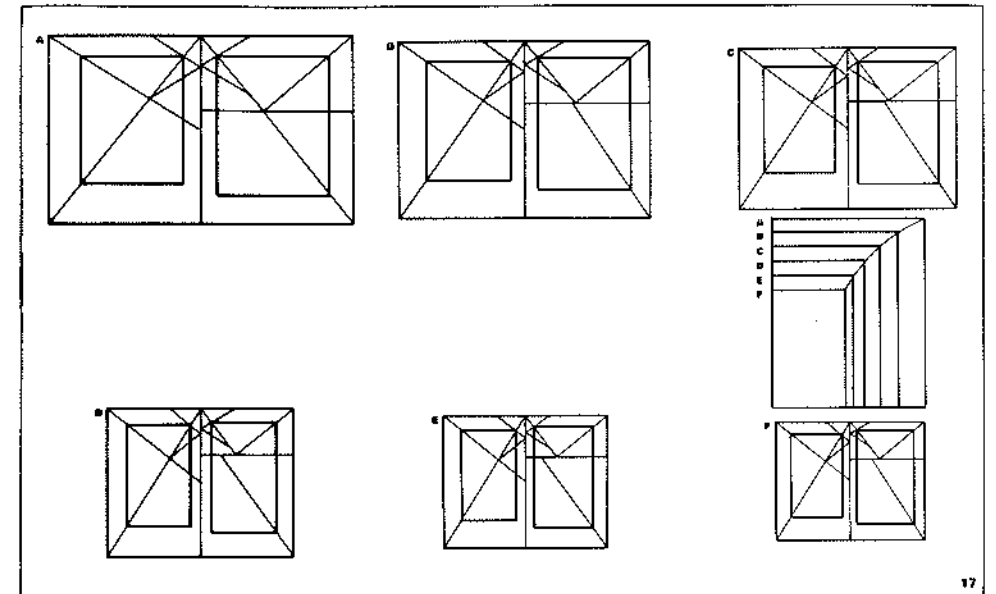
- a) von dem Abstand vom Bund aus in $\frac{1}{13,5}$ Höhe der Seite ($\frac{1}{9}$ Breite der Seite im Grössenverhältnis 3:2);
- b) bei den Rändern α, β, γ vom Verhältnis 4:5:6 aus;
- c) bei den Rändern γ, δ vom Verhältnis 6:9

(mit Korrekturen, die einen proportionalen Satzspiegel und Ränder zum Ziel haben).

Der Versuch ergibt folgende Ergebnisse:

- a) der Teil des Bundrandes bewegte sich in einer Spannweite $\frac{1}{11,4} - \frac{1}{18}$;
- b) die Ränder α, β, γ ausser dem Verhältnis 4:5:6 bildeten sich noch in abweichenden Verhältnissen 7:9:11 — 10:13:16 — 3:4:5 — 8:11:14, also in einer Spannweite von 1:1,25 bis 1:1,375 (8:10 — 8:11);
- c) die Ränder γ, δ ausser dem Verhältnis 6:9 haben noch abweichende Verhältnisse 11:17 — 16:25 — 7:11 — 5:8, also eine Spannweite 1:1,5 — 1:1,6 (5:7,5 — 5:8).

Unwillkürlich haben wir Vitruvius Rat angewandt: „Wenn man eine Grundlage von harmonischen Beziehungen festlegt und wenn man durch Umrechnung die einzelnen Masse bestimmt, ist es auch eine Sache der Geistesschärfe um Ausgeglichenheit des Aufbaus durch Wegnehmen und Zugeben in den Einzelheiten zu sorgen... und zu bewerkstelligen, dass ein Verkleinern oder Zugeben in den Grössen als begründete Umformung erscheine und dass im Gesamteindruck des Werks nichts fehle.“⁹⁵



17. Vergleichung der Konstruktionen des Satzspiegels, die durch die Diagonalen gebildet sind mit denen, die mit Hilfe der Parallele des oberen Seitenrandes gebildet sind.
A. 258x206, 5:4 (5:6:7); B. 240x170, $\sqrt{2}:1$ (4:5:6); C. 219x146, 3:2 (3:4:5); D. 200x125, 8:5 (3:4:5); E. 180x111, 1,618:1 (10:13:16); F. 160x100, 8:5 (4:5:6)

Alle Abweichungen in dieser Lösung entsprangen dem Bestreben gesamtproportionale Beziehungen zu erreichen und das Meter- und typographische Masssystem im Buch in Einklang zu bringen. Eine ausführliche Übersicht findet man auf der Tab. 3.

STANDARDISIEREN DER BUCHARTEN

„Das Buch ist ein dreidimensionaler Container für Gedanken. Der Sinn seines Daseins ist Gedanken und Bilder auf weitere Menschen zu übertragen zu anderer Zeit und an anderem Platz... Das Buch bewahrt bis heute am besten die Gedanken und kulturellen Konzeptionen auf. Dauerhaft verbindet es die Vergangenheit mit der Zukunft.“⁹⁶

Die ersten Worte von Begg leiten das letzte Kapitel des Versuchs um die Form des Buches ein. Konstruktion und Wahl der entsprechendsten Form ist nicht leicht, besonders wenn wir alle Einzelteile dieses wunderbaren Gefässes ausführlich erwägen.

Zwar ermutigt uns Armitage mit seinen einfachen Ratschlägen: „Gestaltet ein Buch so, dass man es ohne Anstrengung lesen kann, benutzt jenes Format, das den Text interpretiert oder betont.“⁹⁷

In diesem Kapitel können wir grösstenteils nur das erste Teiglied des Buches (nach Garnett⁹⁸), das dimensionale berühren, das zweite, das tectonische nur am Rande und das dritte, visuelle, erscheint nur zwischen den Zeilen.

Die Masse der einzelnen Gruppen der Welt-Buchproduktion unterscheiden sich in den einzelnen Ländern. Die Amerikaner drucken sichtbar grössere Bücher als die Engländer, die Franzosen lieben breitere Formate als die Deutschen — nun, die Kriterien, die die Form des Buches bestimmen, kann man in jedem Land nur nach den Gesamtwünschen der Leser festsetzen. Die Gewichtigkeit dieser Anforderungen verursacht möglicherweise manchmal einen direkt überraschenden Einklang zwischen den Ländern, aber auch eine Differenzierung der Leserkreise und des Niveaus der Länder. Natürlich auch die zeitgebundene Ansicht über das Buch wirkt ununterbrochen — positiv oder negativ — auf sein Aussehen. Ein wirksames Instrument für den Fortschritt können regelmässige Beurteilungen von Buchauswahlen abgeben, wie das schon in einzelnen Ländern geschieht und zwar auf gemeinsamen Ausstellungen. Solche Ausstellungen sind schon auf dem Leipziger Programm.

Tabelle 3

	a	b	c	d	e	f	g	h	i	k	l
1.	64 × 104	307 × 256	6 : 5	13,7	44	18/24	25	9 : 8	10/14,5	7:9:11 : 17	0,94
2.	64 × 84	309 × 206	3 : 2	15,4	34	14/18	35	20 : 13	9/13,5	7:9:11:17	1,24
3.	54 × 84	258 × 206	5 : 4	12,9	34	14/17	29	6 : 5	9/13,5	7:9:11:17	1,02
4.	50 × 70	240 × 170	$\sqrt{2} : 1$	14,2	28	12/15	31	7 : 5	7,5/11,5	10:13:16:25	1,10
5.	46 × 104	220 × 256	6 : 7	14,0	2 × 23	10/12	74	10 : 13	7/10,5	4:5:6:9	2,58
6.	46 × 60	219 × 146	3 : 2	16,2	24	10/12	36	3 : 2	6/10	8:11:14:22	1,30
7.	46 × 52	218 × 126	$\sqrt{3} : 1$	16,2	20	10/11	40	11 : 6	6/10	3:4:5:8	1,20
8.	42 × 104	199 × 256	7 : 9	12,7	2 × 23	10/12	64	2 : 3	7/10,5	4:5:6:9	2,24
9.	42 × 82	200 × 200	$\sqrt{1} : 1$	14,8	2 × 18	8/9	90	10 : 11	6/9,5	4:5:6:9	3,00
10.	42 × 52	200 × 125	8 : 5	14,8	20	10/11	36	5 : 3	6/9,5	7:9:11:17	1,08
11.	42 × 42	200 × 100	$\sqrt{4} : 1$	18,0	17	8/9	49	13 : 6	4/7	10:13:16:25	1,55
12.	38 × 92	180 × 225	4 : 5	11,4	41	16/22	15	2 : 3	7/10,5	4:5:6:9	0,53
13.	38 × 60	180 × 144	5 : 4	13,4	24	10/12	28	7 : 6	6/10	3:4:5:8	1,01
14.	38 × 46	180 × 111	34 : 21	16,0	18	9/11	33	5 : 3	5/8,5	10:13:16:25	1,01
15.	34 × 84	160 × 206	7 : 9	11,9	38	16/20	15	13 : 20	6/9,5	7:9:11:17	0,50
16.	34 × 42	160 × 100	8 : 5	17,8	17	9/10	34	5 : 3	4/7	4:5:6:9	0,98
17.	32 × 52	150 × 125	6 : 5	14,7	22	10/12	25	8 : 7	4,5/7,5	4:5:6:9	0,84
18.	32 × 42	150 × 100	3 : 2	16,7	17	8/9	35	20 : 13	4/7	4:5:6:9	1,10
19.	30 × 58	140 × 140	$\sqrt{1} : 1$	15,6	26	10/13	22	10 : 11	4/7	4:5:6:9	0,84
20.	30 × 30	140 × 70	$\sqrt{4} : 1$	18,0	11	8/10	29	11 : 5	3,5/6,5	7:9:11:17	0,60

a — Grösse des Bogens in cm,
b — Grösse des Blocks in mm,
c — Seitenverhältnis des Blocks,
d — Teil des Bundrandes von der Höhe des Blocks aus,
e — Breite der Spalten in c,
f — Grad der Schrift und Durchschuss in p,
g — Anzahl der Zeilen auf der Seite,
h — Verhältnis der Seiten des Satzspiegels,
i — Bundsteg und Kopfsteg in c,
k — Verhältnis der Ränder des Blocks,
l — Index des Fassungsvermögens (1,00—1800 Zeichen).

In der Buchproduktion nimmt die Belletristik einen Ehrenplatz ein. Auf ihre Einteilung durch das Buchformat in England wurden wir im vorigen Abschnitt durch Morison aufmerksam gemacht.

Die Tschechoslowakei könnte sich ein Optimum auswählen: für die laufende belletristische Produktion passte die Seitengrösse 200 × 125 mm (mit 36 Zeilen Garmond auf 20 c, Durchschuss 1 p). Für anspruchsvollere Editionen könnte man als entsprechende Seitengrösse 218 × 126 mm (mit 37 Zeilen Garmond auf 20 c, Durchschuss 2 p) benutzen. Für illustrierte oder kommentierte Klassikerausgaben entspräche die

Seitengrösse 219 × 146 mm (mit 36 Zeilen Garmond auf 24 c, Durchschuss 2 p).

Auch ältere Leser und solche mit verminderter Sehkraft sollten nicht vergessen werden, wie das schon in Editionsprogrammen einiger Länder geschieht. Für sie könnte man die Seitengrösse 240 × 170 mm benutzen (mit 31 Zeilen, wenigstens Cicero auf 28 c, Durchschuss 3 p). Für Handbücher passte die Seitengrösse 180 × 111 mm (mit 33 Zeilen Borgis auf 18 c, Durchschuss 2 p) und für Taschenbuchausgaben Seitengrösse 160 × 100 mm (mit 34 Zeilen Borgis auf 17 c, Durchschuss 1 p).

Besonders muss das Problem der Editionsreihen mit unterschiedlichen Anforderungen in denen Prosa und Poesie wechselt, vielleicht auch mit einer Kunstreihe, gelöst werden. Da kann man verschiedene Breiten in einer Höhe kombinieren, zum Beispiel: 200 × 100, 200 × 125, 200 × 200 mm oder 180 × 111, 180 × 144, 180 × 225 mm.

Die Poesie stellt in der Regel andere Forderungen als Prosa und eine Edition für Poesie in freiem Vers verlangt eine genügende Breite. Es ist die Aufgabe des Gestalters, die optimale Breite zu bestimmen und auf ihr auch kurze Verse unterzubringen. Für eine Edition der Poesie ist wahrscheinlich die entsprechende Seitengrösse 180 × 144 mm (mit 29 Zeilen 10 p auf 24 c, Durchschuss 2 p); bei einer Seitengrösse von 219 × 146 mm kann man schon Poesie in freiem Vers, Prosa, Dramen usw. kombinieren.

Kinder- und Jugendliteratur verlangt besondere Erwägungen. Für das Vorschulalter wählen wir ein grösseres Format und damit das Kind es beherrschen kann, Querformat. Zum Beispiel in der Seitengrösse von 199 × 256 mm (mit 16 Zeilen Paragon auf 48 c, Durchschuss 6 p). Ein solches Format kann man schon mit einer Schallplatte des Textes zur Erleichterung für den ungeschulten Leser kombinieren.

Für sieben—achtjährige Kinder wählen wir eine Seitengrösse von 258 × 206 mm (mit 29 Zeilen Mittel auf 34 c, Durchschuss 3 p). Für neun—zehnjährige die Grösse 240 × 170 mm (mit 31 Zeilen Cicero auf 28 c, Durchschuss 3 p), und erst für die Jugend von elf Jahren an benutzen wir ein kleineres Format, z. B. eine Seitengrösse von 219 × 146 mm (mit 36 Zeilen Garmond auf 24 c, Durchschuss 2 p). Ähnliche Grundsätze kann man auch für Schulbücher empfehlen; unpassend ist für sie das Format A 5, unnötig jegliche Erwägungen darüber, es ist einfach nicht zu empfehlen.

Wissenschaftliche Literatur und die gesamten Fachbücher kann man auf Formaten der Seitengrösse 219 × 146 mm (36 Zeilen Garmond auf 24 c, Durchschuss 2 p) drucken oder 240 × 170 mm (mit 39 Zeilen Garmond auf 28 c, Durchschuss 2 p). Für Handbücher ist eine Seitengrösse von 150 × 100 mm zu empfehlen (35 Zeilen Petit auf 17 c, Durchschuss 1 p).

Für spezielle Literaturarten entsprechen einige grössere Formate mit einem Satz nach dem Charakter des Textes (Mehrkolumnensatz usw.).

Breitere Formate passen für Wörterbücher und Enzyklopädien, z. B. die Seitengrössen: 150 × 125,

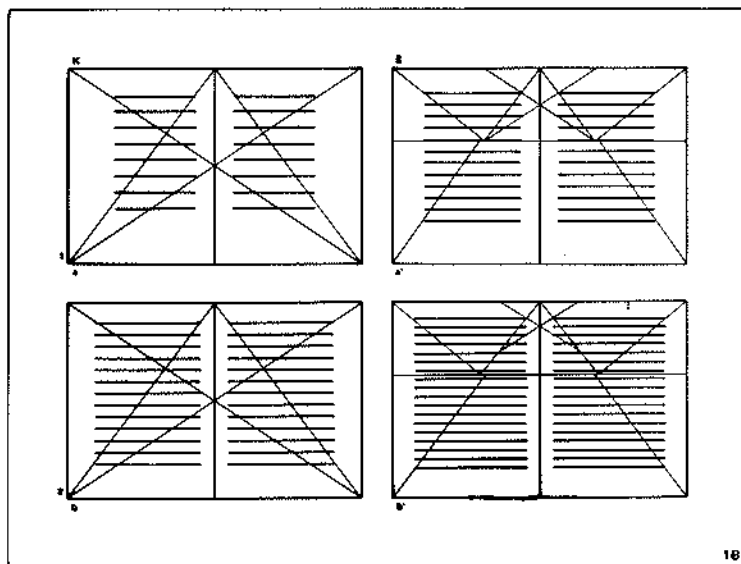
180 × 144, 220 × 256 und 258 × 206 mm. Für verschiedene Verzeichnisse und auch schmale Formate sind die Seitengrössen 140 × 70 und 200 × 100 mm günstig, da würden wir auch an vergangene Tradition anknüpfen.

Kunstabchern passt das quadratische Format 140 × 140 oder 200 × 200 mm; grösseren Büchern die Formate 258 × 206, 309 × 206 und 307 × 256 mm. Dasselbe gilt auch für andere Schaubücher.

Es ist nötig daran zu erinnern, dass es sich hier um einen Versuch einer Rahmen-Standardisierung der Bucharten handelt. (Dabei muss man sich eine Vorstellung vom Aussehen der einzelnen Arten machen, darum führen wir auch Hilfsangaben an.) Wenn man auch nicht mehr als die Papiergrösse normen kann, obwohl weitere Bestandteile des Buches (Schriftgrösse) eigentlich auch genormt sind, überzeugt uns die gegenwärtige Produktion, was die einfache Stellung des Satzspiegels auf der Doppelseite betrifft, von einer bemerkenswerten Unsicherheit. Das ist natürlich eine Lehrbuchfrage, eine Frage von Fachniveau, obwohl man in der Sowjetunion einen Versuch machte, sie in das Normensystem einzureihen, doch nach Markus³⁹ nicht immer mit Erfolg. Nun solange sich die typographische Welt dieser Aufgabe nicht annimmt, kann sie keine schwierigeren lösen. Sicher, der Gestalter kann und muss die Möglichkeit haben, in beliebiger Weise die Typographie der Doppelseite zu gestalten, doch muss er immer von ihr und ihren Eigenheiten ausgehen. Nur wenn er sich die Grundbegriffe aneignet, versteht er die Tendenzen, die weiter führen und dann kann er auch originelle Erfolge erreichen.

Kapr⁴⁰ führt an: „Beim Gebrauch zeigt das Buch immer zwei Seiten, die sich um den Falz, die gegebene Achse jedes Buches, gruppieren. Ein Buch ist deshalb seinem organischen Aufbau nach ein symmetrisches Gebilde, und der Bund ist dem Rückgrat vergleichbar. Diese Überlegung ist von grundsätzlicher Bedeutung für die gesamte Buchgestaltung, denn eben durch diese Besonderheit unterscheidet sich die Buchgestaltung von der geschriebenen Schriftrolle und von der Typographie von Einzelblättern wie Briefbogen, Plakate und Anzeigen.“

Die symmetrische Anordnung der rechteckigen Textflächen auf der Doppelseite ist deshalb nicht nur das Ergebnis einer fast zweitausendjährigen Entwicklung, sie entspricht auch einer inneren Logik. Der weisse Rahmen um die Doppelseite fasst beide Textkolumnen zusammen, die inneren Ränder schaf-



18. Satzspiegel auf der Doppelseite vom Grössenverhältnis 4:3 — Konfrontation der Konstruktionen.

1. reichlich durchschossener Satz, $\frac{1}{8}$ der Seitenbreite im Bund:
 - a) Kapr. 2:3:5:6, a') Šulc. 3:4:5:7
2. kompresser Satz, $\frac{1}{11}$ der Seitenbreite im Bund:
 - b) Kapr. 2:3:4:5, b') Šulc. 4:5:6:8

fen den beim Lesen nötigen Abstand zum Falz. Wenn die Doppelseite als ästhetische Einheit betrachtet wird, sollte der zusammenfassende äussere Rand breiter sein als der trennende innere, um ein Auseinanderfallen der beiden Kolumnen zu verhindern. Ähnlich wie bei jedem Passepartout muss ausserdem der tragende untere Rand grösser sein als der obere Rand.⁴¹

Diese Grundbegriffe des Aufbaus der Doppelseite können jedoch nicht die gänzliche Unveränderlichkeit des ästhetischen Wahrnehmens bedeuten. Das beweist eine einfache Konfrontation der Beispiele zu Kaprs Text (Abb. 18).

Näher steht uns in diesem Falle der Standpunkt Williamsons:⁴¹

„Es ist nicht verständig, sich beim Bestimmen der Ränder auf Formeln zu verlassen, im allgemeinen nehmen sie 40—50 % der Buchseite ein . . .

Hat der Text genügend freien Raum zwischen den Zeilen, ist ein schmalere Rand ausreichend, als bei einem Buch mit wenig durchschossenem Satz. Auch bei einer mageren Schrift von zarter Linie scheinen schmalere Ränder vorteilhafter zu sein. Genügend freies Papier leuchtet durch Textflächen, und kompensiert dadurch das Papier um den Satz.“

Auch dieser Text steht im Gegensatz zum Grundsatz, den Kapr vertritt (und wie ihn auch Dyrynk einst verteidigte).

Auch vom ökonomischen Standpunkt aus ist

Rücksicht auf die Ränder geboten. Ein Druck mit angeschnittenen Rändern ist unwirtschaftlich. Hutchins⁴² macht uns darauf aufmerksam: „Damit der Druck auf der Seite sich bestimmt bis zum Rand erstreckt, muss ein Teil des Druckes den Rand um $\frac{1}{8}$ in. (3,2 mm) überschreiten, das dann vom gefalteten Bogen beschnitten wird. Klischees, deren Ränder angeschnitten sind, müssen auf grösserem Papier gedruckt sein als das nominale Format.

Wenn eine Zeitschrift vom Format A 4 (297 × 210 mm, $11\frac{3}{4} \times 8\frac{1}{4}$ in.) in einer Auflage von 50 000 Exemplaren Inserate hat, deren Ränder angeschnitten sind, betragen die Extrakosten für Papier, das einen solchen Druck erlaubt, mehr als 100 £ . . .“

Gern beendete ich meinen Beitrag mit Worten aus dem Umbruch des Altertums: „Die Abhandlung verkörpert das sorgfältige Bestreben, eine eifrige und aufmerksame Tätigkeit mit dem Ziel, ein mit Liebe vorgenommenes Ergebnis zu erreichen“ (Vitruvius).⁴³

Begriffe ändern ihren Sinn, es ändert sich auch die Form der Gedanken. Bei Vitruvius bedeutet der Begriff Symmetrie noch „Einklang, der wechselseitig aus den Gliedern des Werks selbst quillt, und das richtige Verhältnis zwischen jedem beliebigen seiner Teile mit Rücksicht auf das Gesamtgebilde.“

Und trotzdem, Jahrhunderte später, am Umbruch des Mittelalters, als ob Alberti unmittelbar fortsetzte. Für ihn bedeutet „Schönheit Einklang, gegeben durch die bestimmte Beziehung aller Teile zum

Ganzen, dem sie angehören, so dass man nichts vergrössern, verkleinern oder ändern kann, ohne dass das Werk an Wert verliere.“

Und ganz modern klingen auch heute noch seine Worte: „Nämlich etwas zu verwirklichen mit einer bestimmten Beziehung der Dinge untereinander ist ein Zeichen der Kunst.“⁴⁴

Dieser Versuch einer Analyse eines Teilabschnitts der Buchgestaltung soll zu ihrer ungestörten Entwicklung beitragen. Er soll in einer wichtigen Etappe helfen, die zur Standardisierung der Buchbogenformate führt, dadurch dass er die lebendige Tendenz aufzeigt, die durch künstliche Eingriffe und durch Unwissenheit behindert wird, und er sollte auch perspektiv die Entwicklung jener Maschinenbauzweige beeinflussen, die die Herstellung des modernen Buches ermöglichen.

ANMERKUNGEN

- ¹ TEIGE, K.: Moderní typo. Typografia, Praha 1927, S. 194.
- ² LEE, M.: What is modern Book Design? Books for our Time. New York 1951, S. 16.
- ³ UPDIKE, D. B.: Printing types . . . II. London 1962, S. 273.
- ⁴ TSCHICHOLD, J.: Ausgewählte Aufsätze über Fragen der Gestalt des Buches und der Typographie. Basel 1966, S. 45.
- ⁵ MACH, E.: Beiträge zur Analyse der Empfindungen. Jena 1886.
- ⁶ SORET, J. P.: Sur la perception du Beau. Genève 1892.
- ⁷ KISSIN, B. M.: Grafitscheskoje oformlenije knigi. Moskwa 1946.
- ⁸ DAVIDSHOFER, L. — ZERBE, W.: Satztechnik und Gestaltung. Bern 1954.
- ⁹ ALBERTI, L. B.: Deset knih o stavitelství. Praha 1956, S. 41.
- ¹⁰ ALBERTI, L. B.: w. o., S. 313.
- ¹¹ JEANS, J.: Věda a hudba. Praha 1946.
- ¹² VOLEK, J.: Novodobé harmonické systémy z hlediska vědecké filosofie. Praha 1961, S. 282.
- ¹³ BASILE, J.: Kulturnost řidičích pracovníků. Praha 1970.
- ¹⁴ KNOCHE, H. H.: Wir rechnen fachlich richtig. Der Druckspiegel. Stuttgart 1968.
- ¹⁵ Unterrichts-Briefe für Buchdrucker. Leipzig-R. (1902). Drucker-Brief Nr. 9.
- ¹⁶ FRANKE, C. A.: Handbuch der Buchdruckerkunst. Weimar 1867.
- ¹⁷ DYRYNK, K.: Krásná kniha . . . Praha 1924, S. 38.
- ¹⁸ ARMITAGE, M.: Notes on Modern Printing. Books and Printing. Cleveland 1963, S. 350.
- ¹⁹ RENNERT, P.: Die Kunst der Typographie. Berlin 1953, S. 86.
- ²⁰ HUTCHINS, M.: Typographics. London 1969, S. 79.

Er sollte zum Bewusstsein bringen, dass das Buch für die Menschheit da ist und alles, was das Buch dem Menschen bringt, soll diesem Buch dienen. Es geht in diesem Versuch allerdings nur um die Form des Buches. Aber ist der folgende Stoss-Seufzer Tschicholds nicht auch heute noch gültig: „Viele Bücher aber zeigen keine dieser klaren Proportionen, sondern eine zufällige Proportion. Es ist zwar nicht erklärlich, aber erwiesen, dass der Mensch Flächen von geometrisch eindeutiger, absichtlicher Proportion angenehmer oder schöner findet als solche von zufälliger Proportion. Ein hässliches Format bewirkt ein hässliches Buch. Da Brauchbarkeit und Schönheit einer Drucksache, ob Buch oder Handzettel, vom Seitenverhältnis der endlichen Papiergrösse abhängen, muss, wer ein schönes und angenehmes Buch machen will, daher zuerst ein Format von eindeutiger Proportion bestimmen.“⁴⁵

- ²¹ TEIGE, K.: Konstruktivistická typografie na cestě k nové formě knihy. Typografia, Praha 1932.
- ²² PACHOMOW, W. W.: Knishnoje Iskusstvo. I—II. Moskwa 1961.
- ²³ KAPR, A.: Grundsätzliche Gedanken zu neuen Bücherformaten. Typographie, Leipzig 1969.
- ²⁴ ŠALDA, J.: Od rukopisu ke knize a časopisu. Praha 1968.
- ²⁵ HUTCHINS, M.: w. o.
- ²⁶ DAVIDSHOFER, L. — ZERBE, W.: w. o.
- ²⁷ HUTCHINS, M.: w. o.
- ²⁸ MORISON, S.: First Principles of Typography. Books and Printing. Cleveland 1963, S. 249.
- ²⁹ WILLIAMSON, H.: Methods of Book Design. London 1956.
- ³⁰ UNWIN, S.: The Truth about Publishing. London 1950.
- ³¹ AUDIN, M.: Lelivre . . . Forcalquier, Haute Provence 1969.
- ³² TSCHICHOLD, J.: w. o., S. 36.
- ³³ WILLIAMSON, H.: w. o., S. 24.
- ³⁴ TSCHICHOLD, J.: w. o.
- ³⁵ VITRUVIUS: Deset knih o architektuře. Praha 1953, S. 133.
- ³⁶ BEGG, J.: Tradition in Motion. Books for our Time. New York 1951, S. 29.
- ³⁷ ARMITAGE, M.: w. o., S. 350.
- ³⁸ GARNETT, P.: The Ideal Book. Books and Printing. Cleveland 1963.
- ³⁹ MARKUS, V. A.: Základy organizace a ekonomiky knižních vydavatelství. Praha 1950.
- ⁴⁰ KAPR, A.: Buchgestaltung. Dresden 1963, S. 83.
- ⁴¹ WILLIAMSON, H.: w. o., S. 26.
- ⁴² HUTCHINS, M.: w. o., S. 72.
- ⁴³ VITRUVIUS: w. o., S. 23.
- ⁴⁴ ALBERTI, L. B.: w. o., S. 169.
- ⁴⁵ TSCHICHOLD, J.: w. o., S. 48.

Príspevok skúma možnosti uplatnenia historických skúseností a poznatkov o knižnom tvare v bežnej knižnej produkcii vzhľadom na požiadavky súčasného čitateľa.

Hatenie priaznivého vývoja knižného tvaru autor vidí predovšetkým v nedoceňovaní analýzy historického vývoja i koncepcie perspektívneho vývoja, v nedostatku výtvarno-technickej syntézy.

V jednotlivých častiach sa príspevok zaoberá:

- a) formou knižného bloku,
- b) systémom knižných hárkových formátov,
- c) systémom formátov knižného bloku,
- d) komponovaním obrazca sadzby na knižnej dvojstrane,
- e) štandardizáciou knižných druhov.

1. V kapitole o tvare knižného bloku autor vychádza z problematiky vnímania tvaru, z hľadania esteticky, čiže aj čitateľsky dokonalých proporcií strany knihy, aby dospel k skladbe knižných proporcií, ktorá by mohla byť východiskom riešenia. Prekvapila ho zostava kmitočtových proporcií na základe malých čísel, ktorá poskytuje ucelený systém aj pre súčasnú knižnú produkciu: 10 : 10, 10 : 9, 9 : 8, 6 : 5, 5 : 4, 4 : 3, 3 : 2, 8 : 5, 5 : 3, 9 : 5, 2 : 1. Pridaním racionálnych rozmerových pomerov pre priečne formáty: 6 : 7; 4 : 5; 7 : 9 a iracionálnych rozmerových pomerov: $\sqrt{2} : 1$; $\sqrt{3} : 1$; 1,538 : 1; 1,618 : 1 uzavrel okruh pre výber, z ktorého vyplynulo dvanásť proporcií.

2. Historický prístup a medzinárodná konfrontácia priniesli ďalší výsledok pokusu o systém knižných hárkových formátov — utvorenie akéhosi aritmetického radu už jestvujúcich hárkových veľkostí: 68 × 42; 76 × 46; 84 × 52; 92 × 60; 100 × 70; 108 × 84 cm. Doplnením o široký formát 76 × 60 cm, úzky formát 92 × 52 cm, veľké formáty 128 × 84 a 128 × 104 cm (v dvojito háрку), ktorými nadväzuje na systém metrových formátov (SRA 0 128 × 90 cm), dosahuje autor postačujúcu rozmanitosť v desiatich knižných hárkových formátoch, skonštruovaných z piatich koordinovateľných širok kotúča jediného papiereného stroja (420 cm).

3. V časti venovanej systému formátov knižného bloku autor konfrontuje predchádzajúce výsledky so stavom v niektorých ďalších krajinách a dospieva k ucelenému systému dvadsiatich knižných formátov v rozmere bloku: 30,8 × 25,6; 31 × 20,6;

25,8 × 20,6; 24 × 17; 22 × 25,6; 21,9 × 14,6; 21,8 × 12,6; 19,9 × 25,6; 20 × 20; 20 × 12,5; 20 × 10; 18 × 22,5; 18 × 14,4; 18 × 11,1; 16 × 20,6; 16 × 10; 15 × 12,5; 15 × 10; 14 × 14; 14 × 7 cm.

4. Tieto výsledky si autor overuje i v ďalšej časti (Komponovanie obrazca sadzby na knižnej dvojstrane). Pokúša sa pritom uplatniť poznatky z konštrukcie obrazca sadzby pomocou diagonál (platnej pre pomer rozmerov 3 : 2) univerzálne. Používa i skúsenosť z prvej časti tejto úvahy, že pre výslednú kvalitu je podstatné zvládnuť celkové proporcionálne členenie ustálenej plochy strany. Zisťuje možnosť konštrukcie aritmeticky progresívnych okrajov horného dielu strany vo všetkých proporciách i vhodnosť osobitného riešenia dolného dielu. Postup, overený ešte na šiestich rozličných formátoch, aplikuje na všetkých dvadsiatich ustálených rozmeroch kníh.

Vychádza pritom:

- a) z odstupe od chrbta v $\frac{1}{13,5}$ výšky strany ($\frac{1}{3}$ šírky strany v pomere rozmerov 3 : 2);
- b) pri horných okrajoch (α, β, γ) z pomerov 4 : 5 : 6;
- c) pri spodných okrajoch (γ, δ) z pomeru 6 : 9
(s korektúrami docieľujúcimi proporcionálnosť).

5. V poslednej časti sa autor pokúša vyhľadať na základe predchádzajúcich výsledkov optimálne hlavné parametre pre skladbu jednotlivých tematických skupín literatúry (štandardizácia knižných druhov). Je to súčasne forma ďalšieho overovania uskutočnených záverov. Tak ako neobišiel ani otázky štandardizácie orezávania knižného bloku a presahovania dosiek väzby v druhej časti úvahy, v tejto piatej zdôrazňuje úlohu nepotlačených okrajov knihy a otázku ich veľkosti.

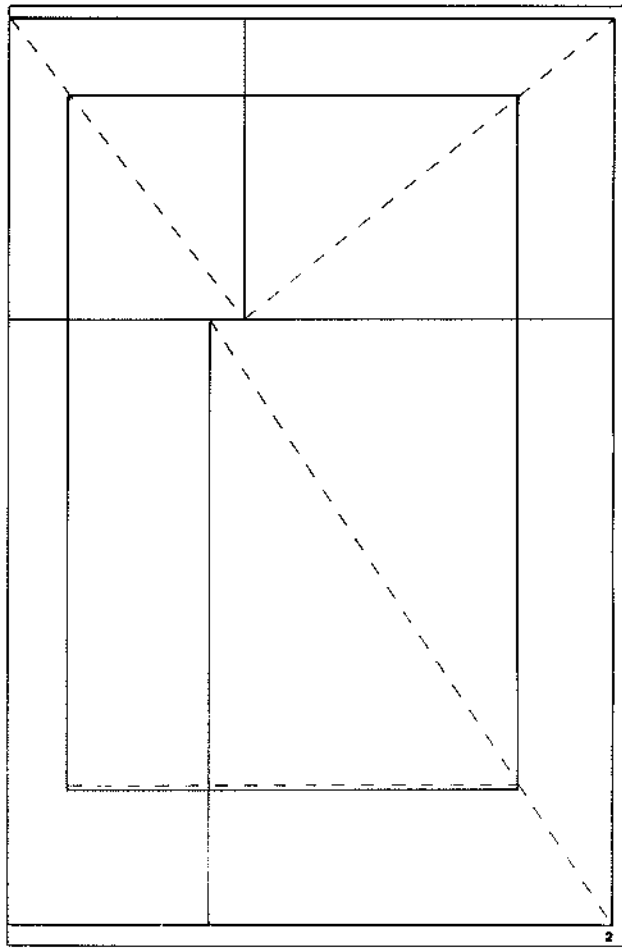
Autor zakončuje svoj príspevok záverom z diela Jana Tschicholda, ktoré tiež podnietilo jeho prácu. Tschichold hovorí: „Mnohé knihy nemajú ani jednu z týchto jasných proporcií, ale ich proporcia je náhodná. Nie je vysvetliteľná, ale je dokázané, že človek pokladá geometricky jednoznačné, vedomé proporcie za príjemnejšie alebo krajšie, než náhodné proporcie. Mrzký formát zaviňuje mrzkú knihu. Keďže použiteľnosť a krása tlačiva, či je to kniha alebo listok, závisia od pomeru strán výslednej veľkosti papiera, musí ten, kto chce spraviť peknú, príjemnú knihu, určiť predovšetkým papier jednoznačných proporcií“.



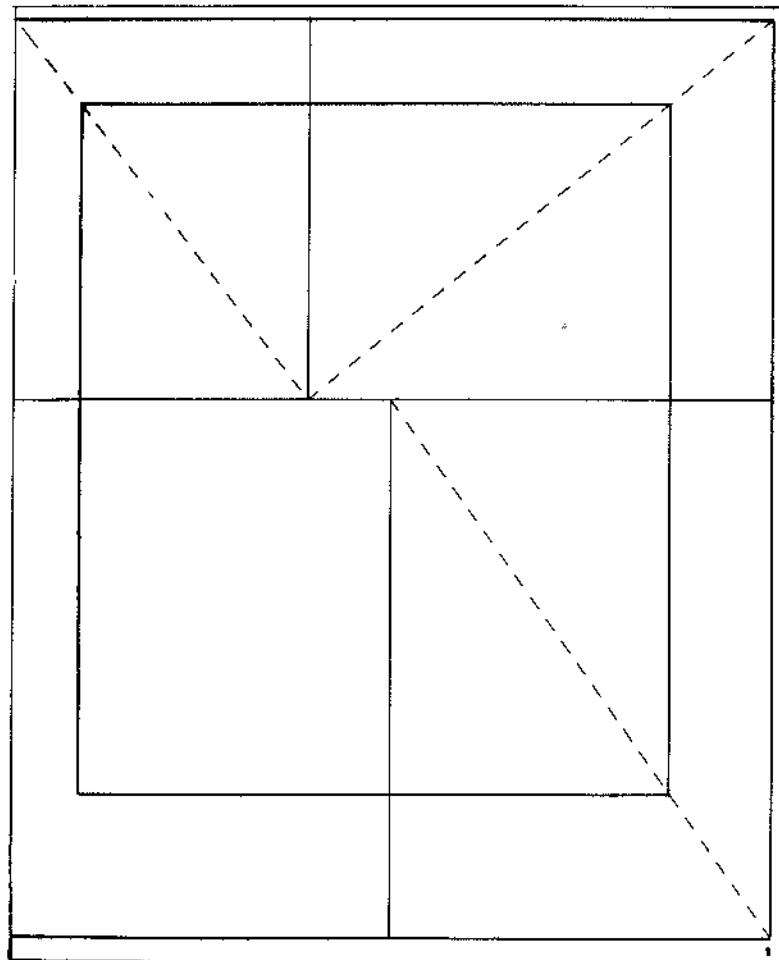
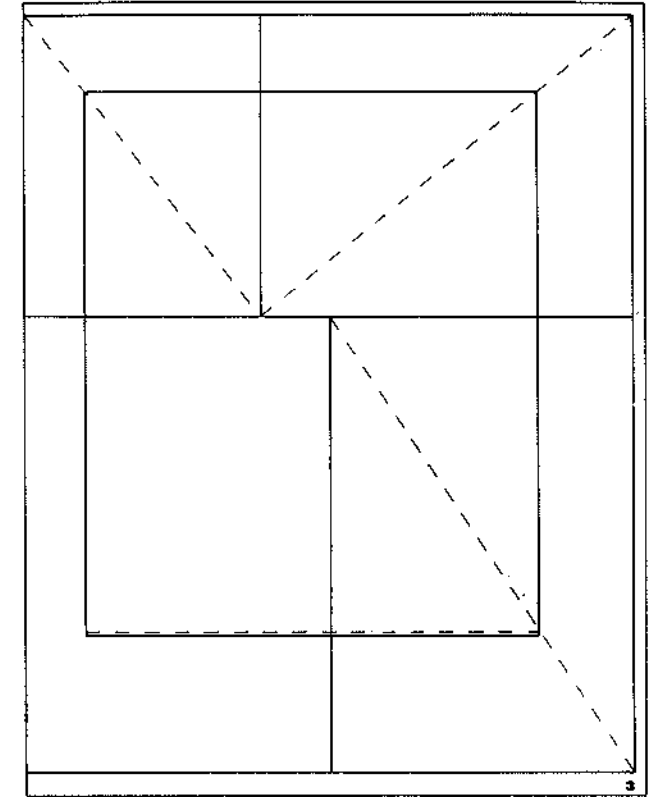
Koloman Sokol: Matka úbohých, 1968—1969, kresba tušom a gvaš

310 × 206 mm (3 : 2)

PRÍLOHA

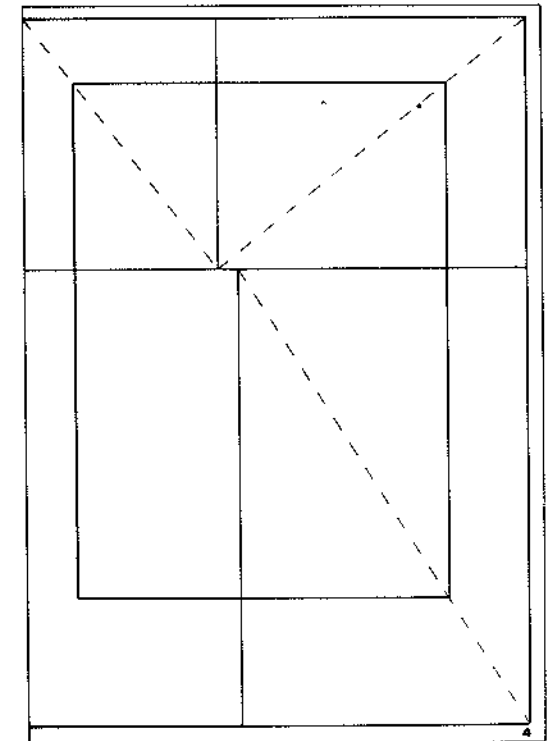


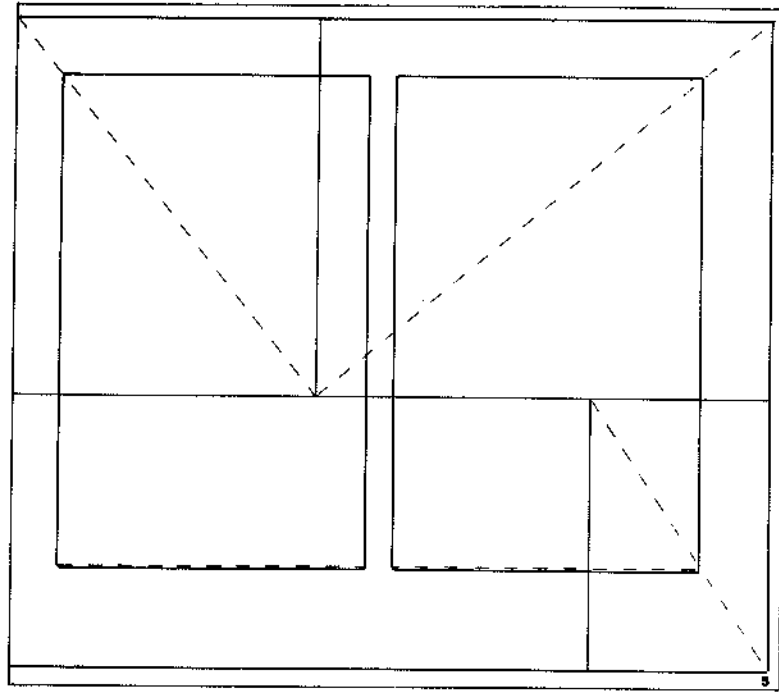
258 × 206 mm (5 : 4)



308 × 256 mm (6 : 5)

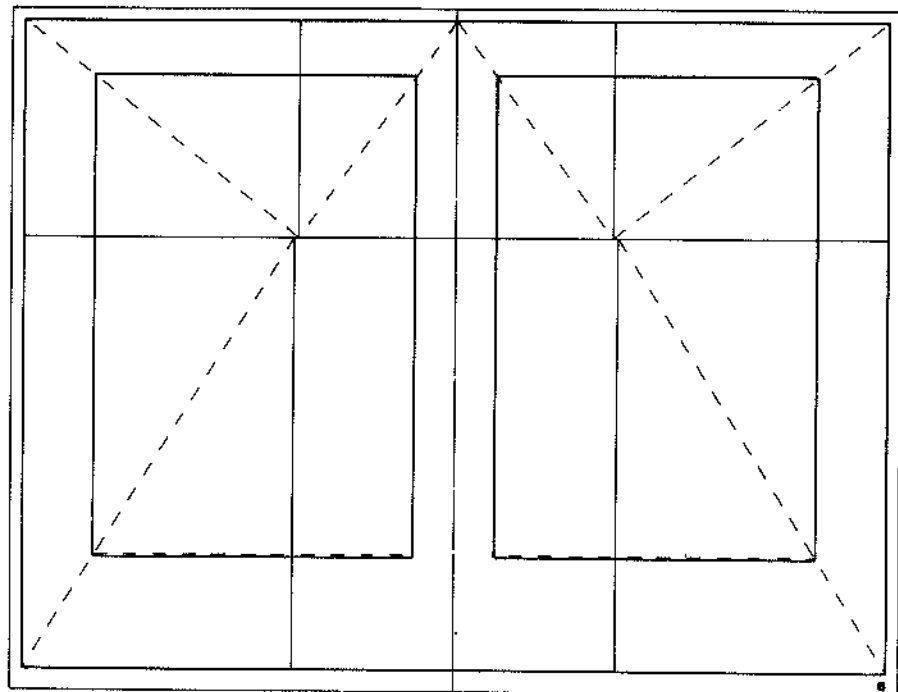
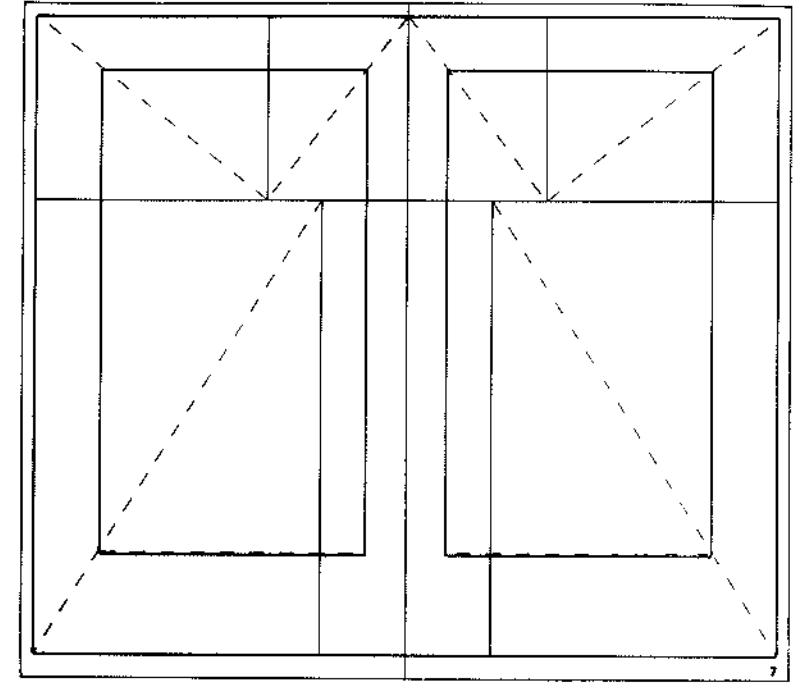
240 × 170 mm ($\sqrt{2}$: 1)





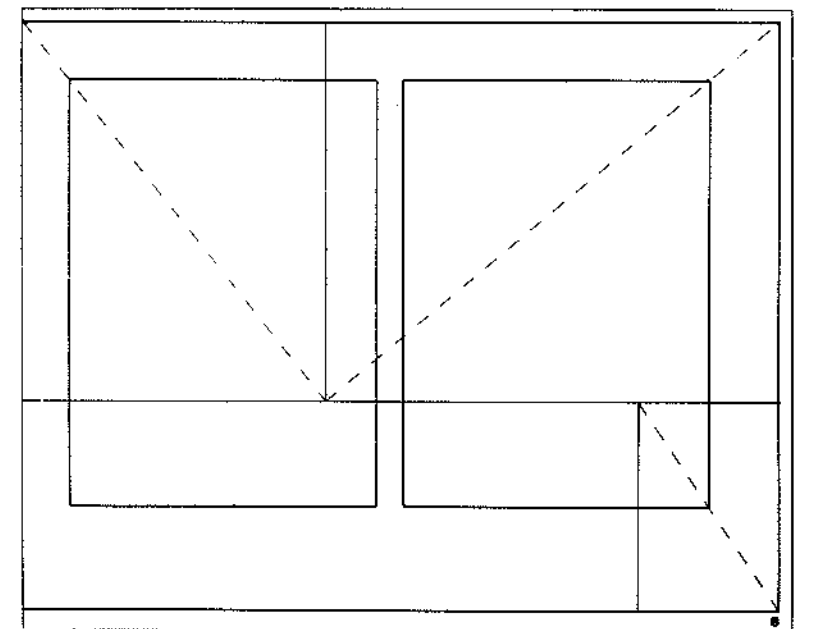
220 × 256 mm (6 : 7)

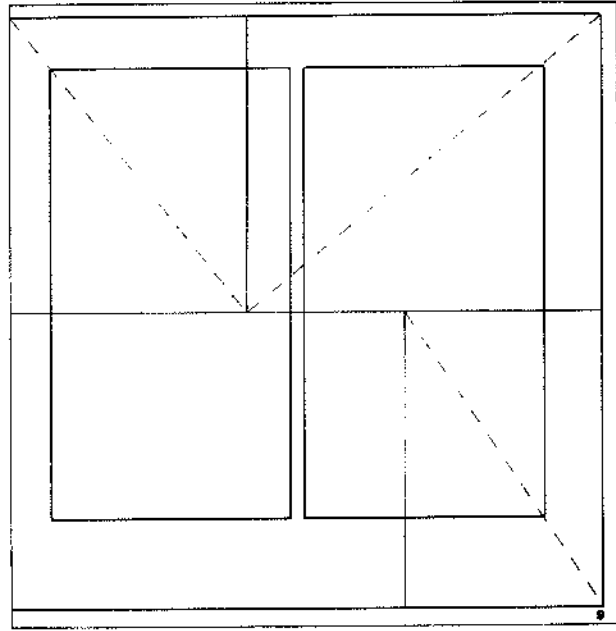
218 × 126 mm ($1/\sqrt{3}$: 1)



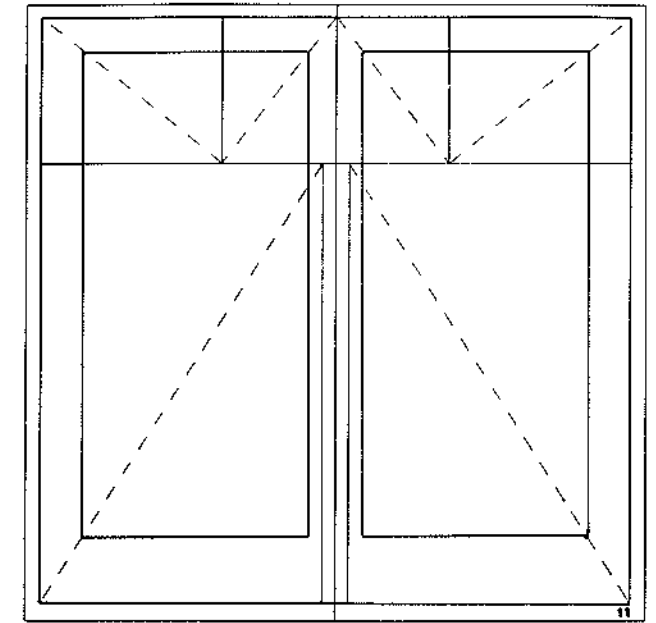
219 × 146 mm (3 : 2)

199 × 256 mm (7 : 9)

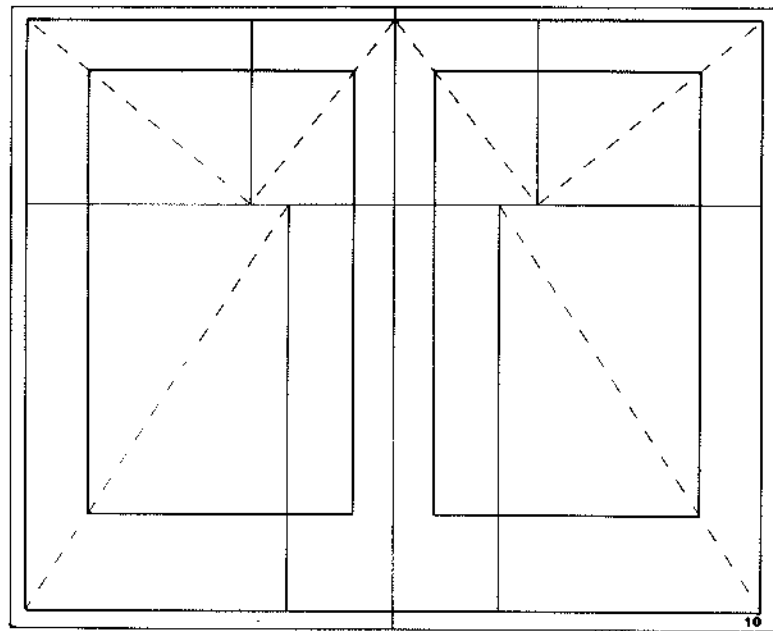




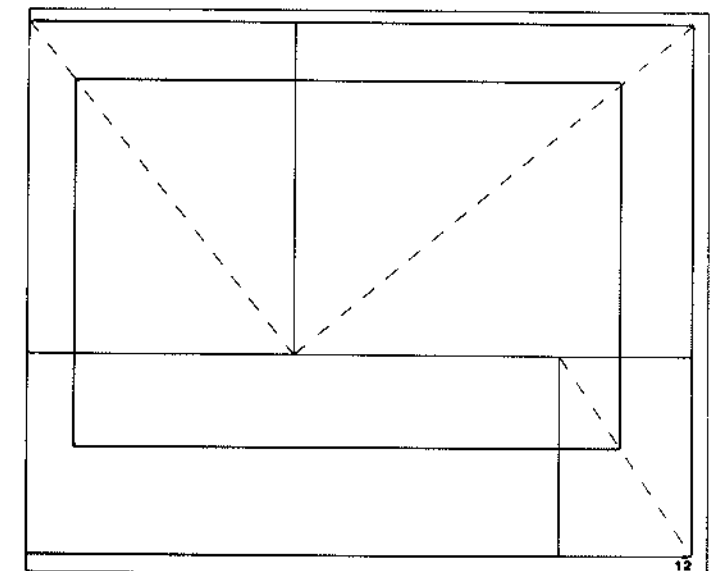
200 × 200 mm (1/1 : 1)



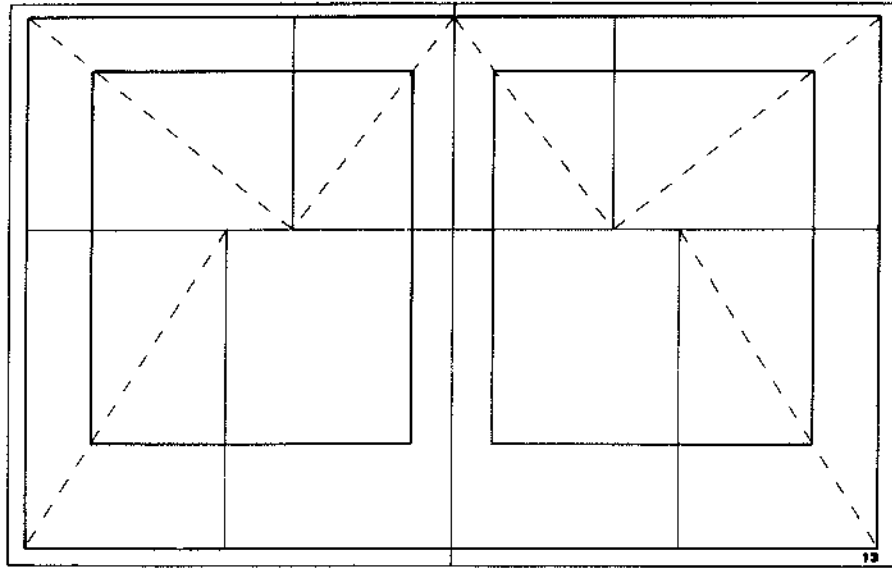
200 × 100 mm (1/4 : 1)



200 × 125 mm (8 : 5)

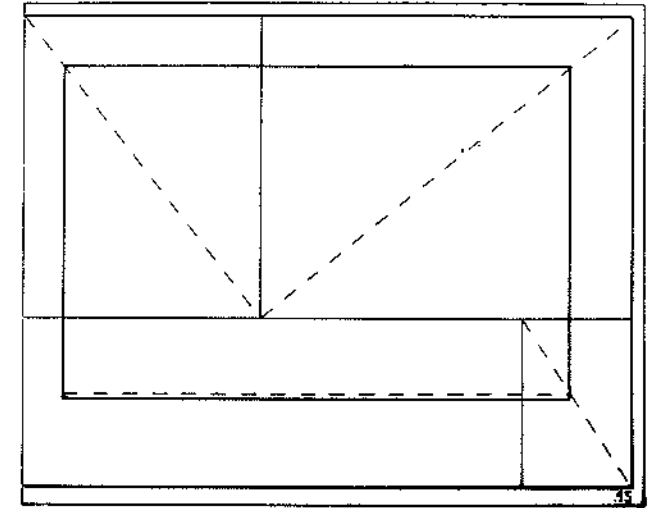


180 × 225 mm (4 : 5)

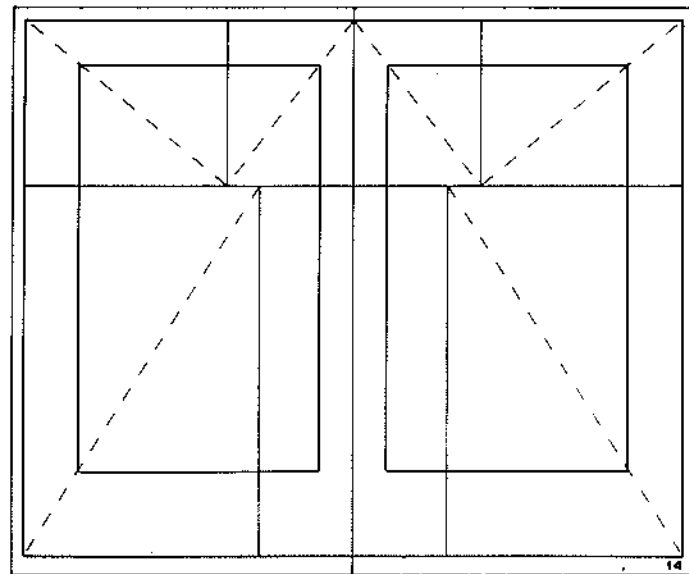
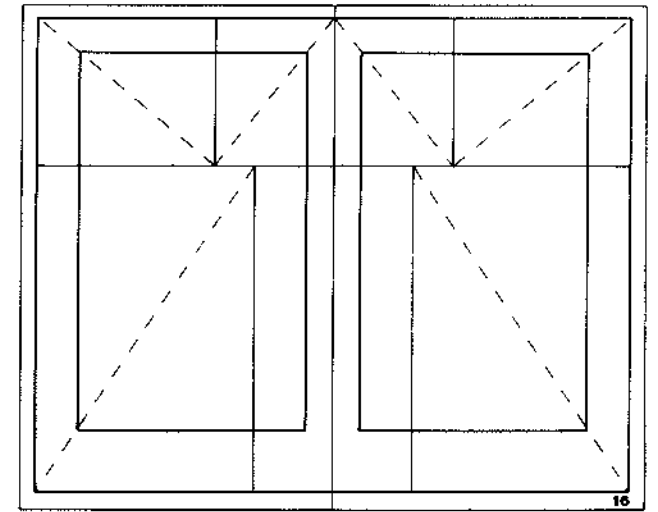


180 × 144 mm (5 : 4)

160 × 206 mm (7 : 9)

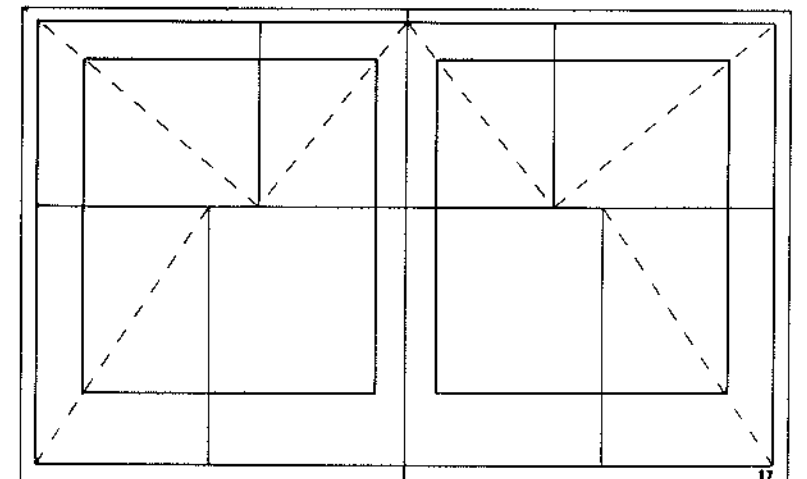


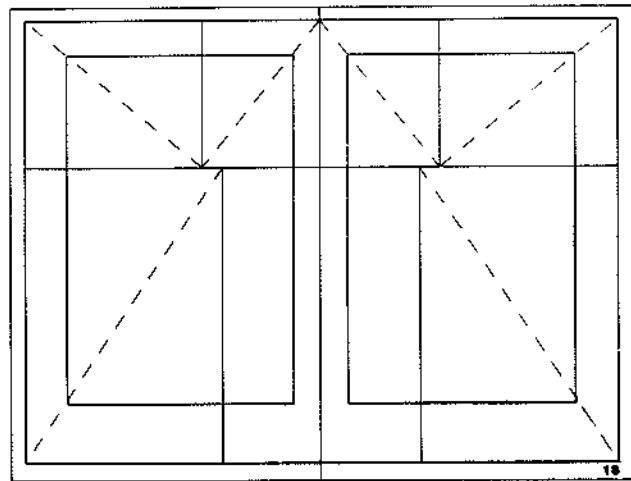
150 × 100 mm (3 : 2)



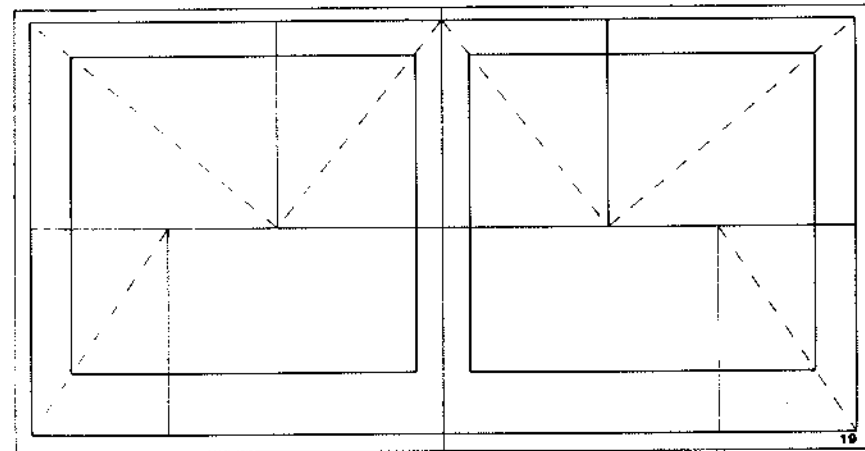
180 × 111 mm (34 : 21)

150 × 125 mm (6 : 5)

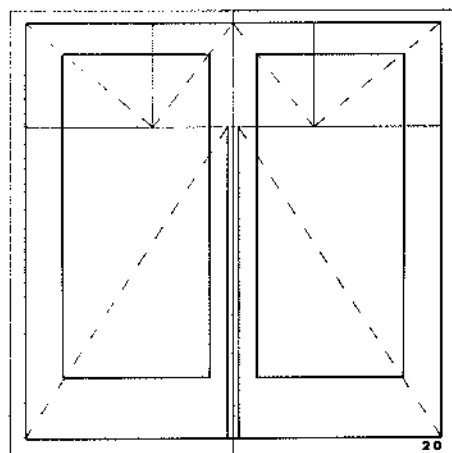




160 × 100 mm (8 : 5)



140 × 140 mm (1 : 1)

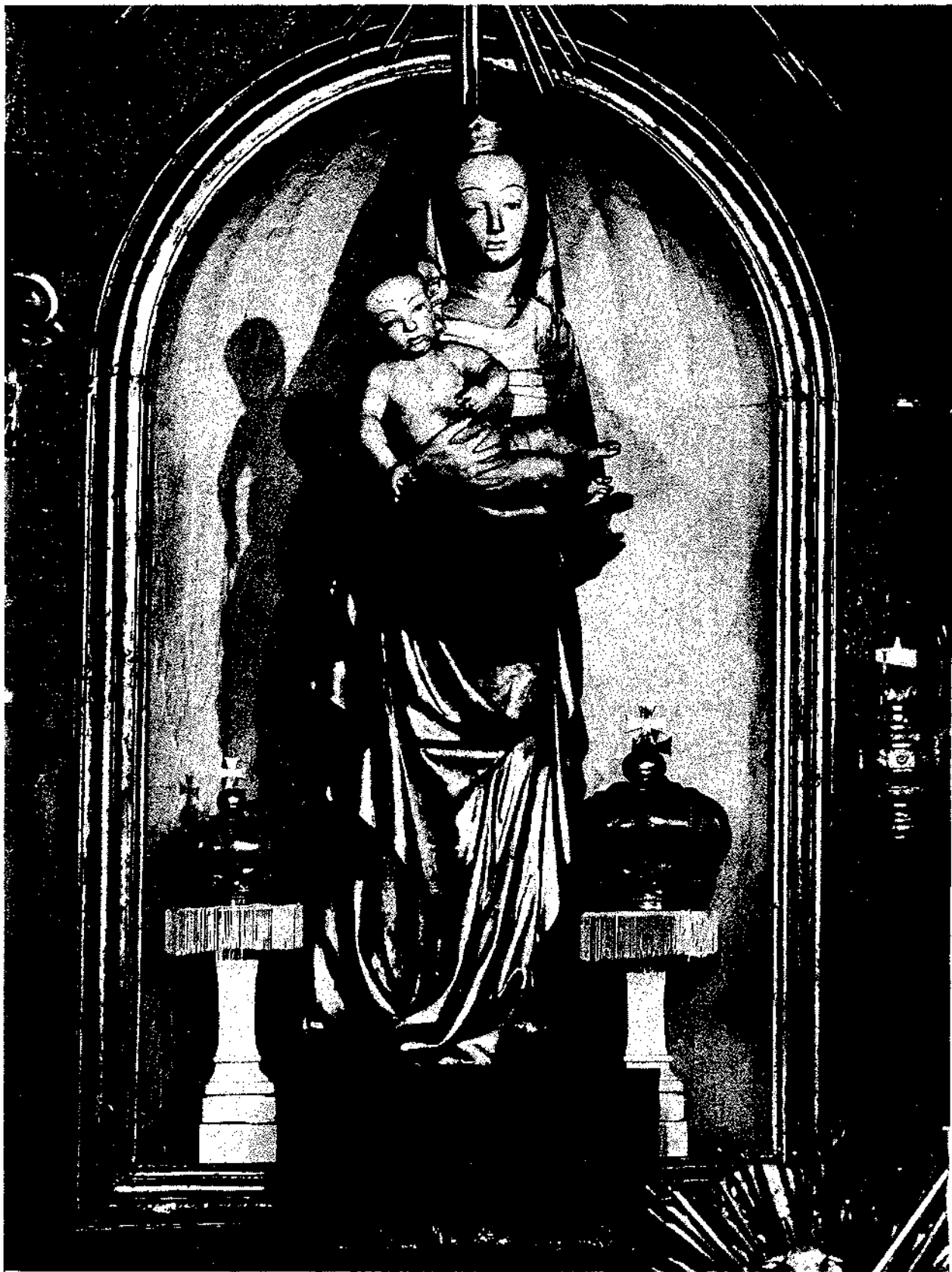


140 × 70 mm (1 : 1)

VERZEICHNIS DER BEILAGEN

1. 30,8 × 25,6 cm
2. 31,0 × 20,6 cm
3. 25,8 × 20,6 cm
4. 24,0 × 17,0 cm
5. 22,0 × 25,6 cm
6. 21,9 × 14,6 cm
7. 21,8 × 12,6 cm
8. 19,9 × 25,6 cm
9. 20,0 × 20,0 cm
10. 20,0 × 12,5 cm

11. 20,0 × 10,0 cm
12. 18,0 × 22,5 cm
13. 18,0 × 14,4 cm
14. 18,0 × 11,1 cm
15. 16,0 × 20,6 cm
16. 16,0 × 10,0 cm
17. 15,0 × 12,5 cm
18. 15,0 × 10,0 cm
19. 14,0 × 14,0 cm
20. 14,0 × 7,0 cm



Krásna madona z Beckova. Dnešná podoba reštaurovanej plastiky. Foto J. Bukšár

Krásna madona z Beckova

III

MÁRIA KODOŇOVÁ

V súvislosti s komplexným výskumom hradu Beckov, ktorý začal r. 1970 Slovenský ústav pamiatkovej starostlivosti a ochrany prírody, potvrdila sa aj staršia správa o beckovskom pôvode gotickej madony,¹ ktorá sa t. č. nachádza v Koryčanoch na Morave nedaľeko Uherského Hradišťa a uvádza sa do vzťahu k madone z Linca.²

Z limbového dreva vyrezanú, 185 cm vysokú, pre pohľad spredu riešenú a blokovite chápanú plastikou kladieme na koniec 14. stor. Pokojný obrys sochy narúša iba mierne naznačené esovité prehnutie, ktoré sa v spodnej časti usiluje na opačnú stranu smerujúci záhyb ešte poprieť, čo dodáva soche značnú statickosť. Ťažisko madony je na pravej nohe, koleno ľavej nohy je iba slabo viditeľné pod bohato nariaseným rúchom. Rúcho je vpredu riasené do záhybov miskovitého tvaru, spadajúcich po ľavej strane v bohatých diagonálach až k zemi v podobe písmena „y“. Po obidvoch stranách sa symetricky vytvárajú rúrkovité záhyby, ktoré však nie sú rozvinuté do priestoru, ale mierne priliehajú k bokom.

Madona drží na rukách nahé dieťa. Ježiško pokojne leží v matkinom náručí, hornou časťou tela sa šikmo opiera o jej pravé plece, umiestené takmer na osi symetrie sochy. Plné formy pomerne veľkého telíčka, rovnako ako ruky madony, sú anatomicky správne. Medzi Máriou a Ježiškom je veľmi živý kontakt. Dieťa pohybuje rukami; na ľavej ruke mu namiesto obvyklého jablka sedel pôvodne vtáčik, ale zachovali sa po ňom iba tri pazúriky. Vlásoky, pôvodne riešené do jemných prstencov, pri neskoršom nasadzovaní ozdobných korún odstránili. Taktiež nízku drevenú korunku na Máriinej hlave nahradili ozdobnou zlatou. Pri poslednom reštaurovaní Jozefom Bartlom bola madona pozbavená všetkých vrstiev polychrómie okrem pôvodnej gotickej, ako aj barokových koru-

niek.³ Pod vážnymi, barokovými maskami madony a dieťaťa sa ukázala trochu naivná tvárička Ježiška, kým Máriina tvár, zahľadená do neznáma, je akoby povznesená nad veriacich. Jej aristokratická zjemnosť nie je provincionálnej úrovne. Pôvabný krehký výraz tváre rámujú čierne, po bokoch v kučerách padajúce vlasy, prekryté závojom, zostupujúcim po stranách v rúrkovitých záhyboch. Závoj na Máriiných prsiach je voľne pretiahnutý cez plecia, po bokoch — podobne ako na hlave — lemovaný zlatou farbou. Korunka a spodná časť rúcha sú zlaté, závoj biely, ostatné rúcho modré.

Veľkú drevenú sochu madony objednala pravdepodobne Dobročna, Ctiborova manželka, resp. Ctibor sám pre svoju veľmi pobožnú manželku, keď mu kráľ Žigmund daroval r. 1388 hrad Beckov a obce k nemu patriace.⁴ Socha bola pôvodne umiestená na hlavnom oltári novomestského románskeho chrámu, a keď bola dostavaná kaplnka na hrade Beckov, bola prenesená tam.⁵ Podľa svedectva Jána Lukáša Ďordoviča, prepošta z Nového Mesta nad Váhom, si Dobročna a Ctibor sochu veľmi vážili, keďže verili, že im dopomohla k synovi a dedičovi.⁶ Na hrade Beckov stála socha až do r. 1431, keď ju Ctibor mladší, ozdobenú mnohými perlami a drahokamami, odkázal kostolu a kláštora v Novom Meste nad Váhom.⁷ Ani tu však nezostala dlho a už r. 1464, aby ju uchránili pred zničením počas husitských nepokojov, sochu znova preniesli na hrad Beckov.⁸ Keď sa však Ladislav Bánffy, vtedajší pán hradu a patrón prepozitúry, verejne prihlásil k reformácii, postaral sa, aby sa z kaplnky odstránili všetky predmety, pripomínajúce katolícku vieru. Sochu madony prekladali z miesta na miesto, až zapadla v podkroví, ba nejaký čas bola vyhodená aj v potoku.⁹ Vtedy ju pred úplným zničením zachránila grófka Anna Bánffyová,

Ladislavova sestra, ktorá sa naďalej pridŕžala katolíckej viery, a keď sa r. 1595 vydala za grófa Gabriela Majláta, preniesla ju so sebou na Moravu na hrad Címburk.¹⁰ Tesne pred Vianocami r. 1664 bola už madona v Koryčanoch, kde sa nachádza dodnes.¹¹

O osudoch madony a o údajných zázrakoch ňou spôsobených hovorí tzv. „Krátká zpráva o zázracích a obraze neb státi nejsv. Panny Márie, ktorá v Koryčanech blíz Hradiště v Moravě z Uher Přenesena pobožně se ctí.“ Správu dala r. 1799 v Brne po česky vytlačiť Mária Jozefa Münchová z Bellinghausu podľa dnes už nedosiahnuteľnej latinskej predlohy, vydanej asi r. 1665 Františkom Horeckým z Horky, vnukom Ctiborovej vnučky Anny Majlátovej, rod. Bánffyovej. Pri generálnej biskupskej vizitácii r. 1625 sa prihlásil značný počet svedkov, ktorým socha údajne pomohla. Medzi inými svedčí aj dedič Anny Majlátovej výpoveďou z 26. 4. 1638. Na titulnom liste a na druhej strane knižky je drevorezbová a medirytinová reprodukcia znázorňujúca Pannu Máriu bohato ode-

Beckovská madona v barokovej podobe. Foto J. Bartl



tú v brokáte podľa španielskeho vzoru, ako to bývalo v 18. stor. zvykom. Lesklý brokátový odev s množstvom šperkov, kráľovskou korunou na hlave matky i dieťaťa, ako aj typicky baroková ornamentika na rúchu a rámoch obrazov jednoznačne datujú rytinu do 18. stor. Údaj 1240 na podstavci jednej z rytín je, samozrejme, dobovo nadsadený a nesprávny.

Okolo r. 1570 začal novomestský prepošť Mikuláš Monoszlay pátrať po osude sochy. Keďže sa mu ju nepodarilo získať, objednal pre novomestskú prepošťúru vo Viedni jej kópiu.¹² Táto spamäti vyhotovená

◀ Plastika po odstránení ozdôb a korún. Foto J. Bartl



Novomestská madona. Foto J. Bukšár

drevená kópia sa však ani zďaleka nevyrovnala svojej predlohe. Po dokončení stála nejaký čas v dome sv. Mikuláša v Trnave na bočnom oltári. Tu zostala až do r. 1638, keď ju dal novomestský prepošť premiestniť na hlavný oltár v prepoštskom kostole v Novom Meste nad Váhom. Neskôr ju premiestnili do bočnej lode. Roku 1669 sa prepošť Jakub Haško márne pokúšal získať späť pôvodnú sochu, medzitým chýrnu ako Koryčianska zázračná madona.¹³

Mohutná drevená plastika, zhotovená pre beckovských hradných pánov, bola hádam objednaná z Tirolska. Poukazuje na to jednak použitý u nás nezvyčajný materiál, limbové drevo,¹⁴ ale aj riasenie rúcha a veľkosť i realizácia dieťaťa, ktoré by našli

analógiu v nejednej madone z výstavy „Krásne madony“ v Salzburgu,¹⁵ nemožno však vylúčiť ani vplyv parlérovskej huty (pevná, uzavretá, málo pohyblivá forma). Bola zhotovená pravdepodobne narýchlo, lebo drevo začalo pod polychrómiou veľmi skoro pracovať. Socha bola na mnohých miestach popraskaná, opravovaná však bola už lipovým drevom, čo svedčí o prenesení plastiky do iného prostredia, než v ktorom bola pôvodne vytvorená. Rýchla skaza pôvodnej polychrómie bola pravdepodobne zapríčinená vlhkosťou dreva. Keďže je však známe, že polychrómia inej našej madony z limbového dreva, madony z Lomničky, je tiež vo veľmi zlom stave, natíska sa i otázka, či na príčine nie je druh dreva.



Medirytinová reprodukcia Koryčianskej madony. Práca polodrevovej úrovne z 18. stor. Foto J. Bukšár

Socha bola často opravovaná a priodievaná dobovým rúchom. Z doteraz známych písomných prameňov vieme iba o niektorých opravách. Tak r. 1631, teda v čase, keď bola socha umiestená na hrade Čimburk na Morave, opravovali ju dvaja maliari novými farbami.¹⁶ Je to jej prvá známa oprava od prenesenia z Beckova, hoci bola už predtým niekoľkokrát opravovaná a prefarbovaná. V čase, keď ju Anna Majlátová



Drevorezová ľudová reprodukcia Koryčianskej madony. 18. stor. Foto J. Bukšár

preniesla na Moravu, mala už ozdobnú korunu, ktorú musela dostať v prvej polovici 16. stor., lebo už podľa takto upravenej sochy spamäti vyhotovili Novomestskú madonu. Roku 1708 odkazuje dedička rodu Majlátovcov sochu do Koryčian na korunu všetky svoje klenoty.¹⁷ Naposledy ju reštauroval r. 1967 Jozef Bartl z Brna, ktorý jej dal pôvodný gotický výzor.

POZNÁMKY

¹ KAHOUNOVÁ, D.: Nové Mesto nad Váhom a jeho stavebný vývoj. *Vlastivedný časopis*, 10, 1961, s. 91—92.

² KUTAL, A.: *České gotické sochařství 1350—1450*, Praha 1962, s. 78.

³ Korunky sú dnes umiestené po obidvoch stranách sochy na koryčianskom oltári.

⁴ GÁBRIŠ, J.: *Dejiny prepozitúry Panny Márie v Novom Meste nad Váhom*, s. 16 a pozn. 24, s. 22. O Ctiborovi pozri aj WENZEL, G.: *Stibor Vajda. Életrajzi tenulmány*, Budapest 1874.

⁵ *Krátká zpráva...* (bližšie v texte), s. 5.

⁶ C. d., s. 5.

⁷ C. d., s. 8.

⁸ GÁBRIŠ, J., c. d., s. 25.

⁹ REVICZKÝ, B.: *A boldogságos szűzről czimzett Vág-Ujhelyi prépostság története*, tlač F. X. Škarnicla v Trenčine 1897, s. 48.

¹⁰ REVICZKÝ, I., c. d., s. 49; *Krátká zpráva...* s. 8.

¹¹ O jej osudoch na Morave svedčia listiny Štátneho archívu v Opave, pobočky v Olomouci: *Archiv kapituly v Olomouci — spor medzi kapitulou a Gabrielom Horeckým (1581) — 1682*, kart. č. 430; *Archiv arcibiskupství, Olomouc, odd. Parochialia*, fara Koryčany 1571—1739, sign. Ba 328, kar. č. 324; *Archiv arcibiskupské konsistoře v Olomouci, dekanská matrika Bzenec 177*, č. knihy 177.

¹² GÁBRIŠ, J., c. d., s. 41; *Krátká zpráva*, s. 9.

¹³ GÁBRIŠ, J., c. d., s. 42.

¹⁴ Podľa J. Bartla sa tento materiál v Čechách a na Morave nevyskytuje, na Slovensku iba výnimočne.

¹⁵ *Katalóg výstavy Schöne Madonnen 1350—1450*, Salzburg 1965.

¹⁶ *Krátká zpráva...* s. 6.

¹⁷ Podľa ústnej informácie moravského historika dr. Húta z Brna.

DIE SCHÖNE MADONNA AUS BECKOV

Die aus Beckov stammende plastische Madonna mit dem Kind befindet sich zur Zeit in Koryčany in Mähren. Die Statue ist 185 cm hoch, aus Zederfichtenholz — einem bei uns ziemlich ungewöhnlichen Material — geschnitzt.

Im Verlauf des 15.—18. Jahrhunderts wurde die Plastik einmal repariert und in zeitgemässe Gewänder gekleidet. Bei der letzten Restaurierung, die im Jahre 1970 von Josef Bartl ausgeführt wurde, erhielt die Madonna ihre ursprüngliche gotische Bekleidung. Die Statue wurde von der Familie Ctibor bestellt, die im Jahre 1388 die Herren der Beckover Burg wurden. Ursprünglich war die Madonna am Altar der romanischen Kirche in Nové Mesto nad Váhom placiert, und nach dem Erbauen der Kapelle auf der Burg in Beckov im Jahre 1410 wurde sie bis zum Jahre 1431 dorthin versetzt, als sie dann Ctibor der Jüngere der Präpositur in Nové Mesto nad Váhom zum Geschenk machte. Jedoch blieb sie dort nicht lange und zur Zeit der husitischen Unruhen wurde sie abermals nach Beckov gebracht. Im 16. Jahrhundert (1595), als der damalige Burgherr zum protestantischen Glauben übergetreten ist und der Statue eine absolute Vernicht-

ung drohte, nahm sie die Erbin der Beckover Burg, die sich nach Koryčany vermählte, mit sich.

Die Geschichte der Madonna erfahren wir einerseits aus den Visitationen in Nové Mesto nad Váhom und in Koryčany, besonders aber aus dem sogenannten Kurzen Bericht, den im Jahre 1799 Marie Josefa Münch aus Bellinghausen nach lateinischer Vorlage in tschechischer Sprache in Brünn drucken liess, die schon heute unerreichbar ist und ungefähr im Jahre 1665 durch František Horecký aus Horka, dem Enkel der Erbin von Ctibor herausgegeben wurde. In diesem Bericht ist im grossen und ganzen die Geschichte der Madonna — seit ihrer Entstehung bis zum Ende des 18. Jahrhunderts — festgehalten.

Als sich die Abtei von Nové Mesto nad Váhom um die Rückgabe der Madonna bemühte ohne positives Ergebnis zu erreichen, liess sie im Jahre 1571 eine Kopie anfertigen, die jedoch bei weitem nicht das Niveau ihrer Vorlage erreichte. Die Kopie aus dem 16. Jahrhundert ist am Seitenaltar in der Kirche in Nové Mesto nad Váhom placiert und ist als „schwarze Madonna“ bekannt.

Skupina Ukrižovania v Bardejove od Majstra Pavla z Levoče

MÁRIA SPOLOČNÍKOVÁ

Medzi pamiatkami reprezentujúcimi vrchol neskorej gotiky u nás celkom výnimočné postavenie zaujíma drobné rezbárske dielo ukrižovaného Krista s bolesťou P. Máriou a sv. Jánom Evanjelistom. Svojimi rozmermi nevelké súsošie¹ bolo kedysi kompletne umiestené v interiéri kostola sv. Egídia v Bardejove; r. 1922 dr. Gejza Žebrácky, kanonik rím.-kat. farnosti a zakladateľ miestneho múzea, deponoval sochu P. Márie a sv. Jána do Šarišského múzea a korpus Krista, ktorý sa zachoval bez pôvodného kríža, uložil nad gotickým vchodom do sakristie vo svätyni chrámu. Kompozícia bola takto rozdelená až do r. 1969, keď Správa rím.-kat. farského kostola v záujme bezpečnejšieho uchovania celku odovzdala korpus umelecko-historickým zbierkam Šarišského múzea do dočasnej opatery. Kristovo telo, upevnené v kostole na nový kríž, pri páde z výšky r. 1956 sa rozlámalo na niekoľko kusov. Po tejto nehode r. 1957 sa na objednávku farského úradu pristúpilo k reštaurovaniu plastiky. Reštaurátorské práce trvali do r. 1959. Ďalšie dve bočné figúry boli reštaurované až v rokoch 1968—1969 po súbornej výstave Majstra Pavla v radnici v Levoči, kam bola celá skupina *Ukrižovania* zapožičaná.

Táto pozoruhodná malá Kalvária nebola dosiaľ bližšie a podrobnejšie analyzovaná a o forme a charaktere tejto rezby bolo vyslovených iba viacero zbežných, zato však rozporných názorov. V minulosti pripísali ju medziiným rezbárovi tvoriacemu priamo pod vplyvom Víta Stwosza a popri Pavlovom okruhu² i majstrovi oltárov sv. Anny,³ ba nevylučovala sa ani eventualita, že jej tvorcom je majster sv. Juraja zo Spišskej Soboty,⁴ prípadne iní.⁵

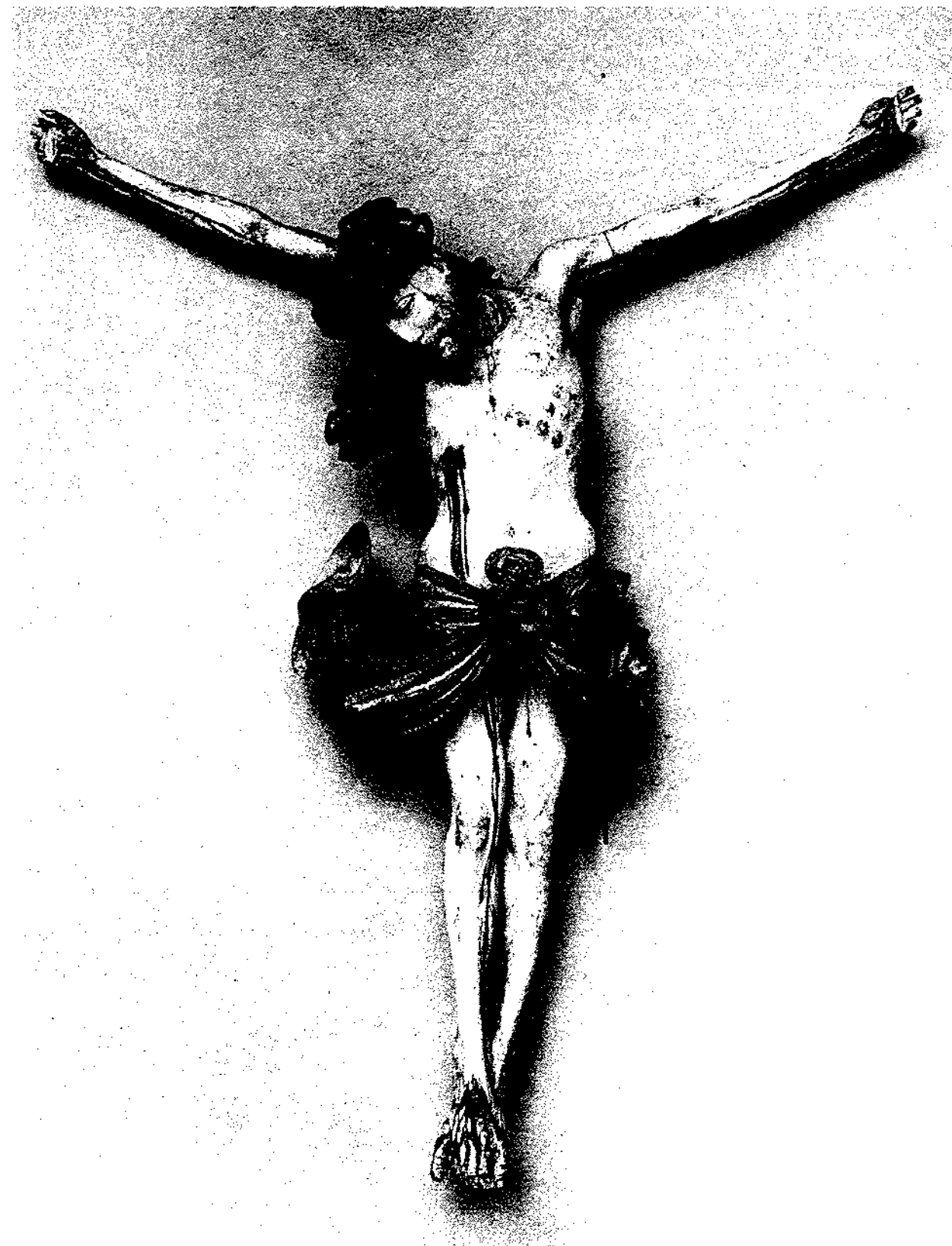
Kritický pohľad na všetky tri plastiky v stave pred reštaurovaním zvädzal rozdeliť Kalváriu medzi dvoch autorov: P. Máriu so sv. Jánom jednému a telo

Kristovo inému neznámemu majstrovi. Okrem toho eklektický štýl pripisovaný bardejovskej Kalvárii Dénesom Radocsayom, o ktorom hovorí vo svojej publikácii *A középkori Magyarország faszobrai*, zdal sa v tomto nepravdivom a skreslenom štádiu súsošia takmer opodstatnený. K odpovedi na otázku hodnotenia a autorstva v správach publikovaných v poslednom čase u nás sa najbližšie dostal dr. Karol Vaculík,⁶ ktorý skupinu troch figúr jednoznačne pririekol Majstrovi Pavlovi z Levoče.⁷

Na dokreslenie profilu a k riešeniu problematiky výtvarného prejavu takého veľkého a mnohostranného umelca, akým bola Pavlova rezbárska osobnosť, môže byť náš článok svojím stručným slohovým rozborom a opisom techniky skupiny *Ukrižovania* len nepatrným príspevkom, ktorý si nenárokujú byť konečne platným, ktorého cieľom však je potvrdiť Vaculikovu hypotézu o autorstve diela a upozorniť na rozdiel v datovaní vzniku jednotlivých súčastí Kalvárie.

V priebehu zisťovania stavu, reštaurovania a technologického prieskumu sa ukázal reálnym predpoklad, že celá skupina nevznikla v jednom čase. Dve bočné figúrky sú mladšieho dáta ako Krucifix sám a boli vyrezbované okolo r. 1520 v intenciách vtedajších slohových znakov autorových, najneskoršie však r. 1525 — ale korpus Ukrižovaného vznikol skôr, pravdepodobne v čase realizovania levočského *Narodenia*, t. j. v rokoch 1508—1510 a mohol tvoriť na spôsob domácich oltárikov načas súkromný majetok samého majstra.

Uvedené tvrdenia podporuje datovanie skupiny *Oplakávanie Krista* z predely oltára dvoch sv. Jánov z farského kostola sv. Jakuba v Levoči. V pozadí tejto predely plačúca žena uprostred má totožný sklon tela a rovnaké riasenie vonkajšieho pozláteného plášťa, ktorého časť je preložená takisto cez jej ľavé



Majster Pavol z Levoče: Krucifix zo skupiny *Ukrižovania* v Bardejove. Okolo r. 1510. Stav po reštaurovaní. Foto L. Rozman



Stav po odkrytí pôvodnej gotickej polychrómie. Detail.
Foto Ing. L. Spoločník.

predlaktie, ako je to u bolestnej Márie z bardejovskej Kalvárie a nakoniec nachádzame tu obdobu aj zdvihnutých rúk ženskej postavy na ľavej strane výjavu, analógiu čoho nájdeme vo fragmentoch ramien Jána Evanjelistu spod kríža.

Plastické videnie, bohatý drobnopis v rezbe a citlivý až poetický realizmus v poňatí esákyovského *Narodenia* nájdeme umocnene na inkarnáte Ukrižovaného v typológii tváre, najmä však na jeho veľkoryse riešenom perizóniu.

Kompaktné premalby, i keď chránili pôvodnú gotickú polychrómiu, prešsa do značnej miery zakrývali subtilné prvky slohovej vyspelosti Pavlovho neskorogotického tvaroslovia, ktoré sa stali zrejmyými a mimoriadnymi až po odstránení novších nánosov.

I popri realistickom, miestami až naturalistickom stvárnení detailov výjavu je navrátenie lyrickosti dielu — najcharakteristickejšej to črty Pavlovho umeleckého prejavu — tým najpresvedčivejším prínosom dlhotrvajúceho reštaurátorského zásahu.

◀ Stav pred reštaurovaním. Foto Ing. L. Spoločník
Stav počas snímania novších vrstiev premalieb z 19. stor. a z obdobia baroka. Detail. Foto Ing. L. Spoločník
Stav počas odstraňovania novších vrstiev premalieb z 19. stor. a z obdobia baroka. Detail. Foto Ing. L. Spoločník
Detail pri odkryvaní barokovej premalby. Foto Ing. L. Spoločník

Súsošie, opracované po celom obvode, je z lipového dreva a bolo miestami silne napadnuté červotočou. Korpus Krista utrpel hľadavou činnosťou červotoče nepomerne viac ako Mária a Ján. No okrem menších vydrobených miest v mohutnej trňovej korune, ktorá obopína od obočia cez čelo takmer celú hlavu, chýbajú iba prsty na obidvoch rukách Ukrižovaného. Nad prebodnutými dlaňami sa zachovali len niektoré z prvých článkov pravdepodobne křčovite zovretých prstov. Inak celistvosť pôvodnej rezby, včítane všetkých palcov na nohách, uchovala sa takmer zázračným spôsobom. Madone však, žiaľ, chýbajú od zápastia celé ruky a špička ľavej črievičky, ako aj časť horného plášťa, prehodená cez jej ľavú ruku. Okraje ostatného rúcha boli poškodené iba na niekoľkých menej významných miestach.

V priebehu vekov bola mechanicky najviac postihnutá socha sv. Jána. Poškodili sa poulamovaním krehkého a tenkostenného lipového dreva práve tie najtypickejšie a najsmereodajnejšie detaily záhybov, protizáhybov a vyzdvihnutých uchovitých útvarov vrchného pozláteného plášťa svätcovho. Po reštaurovaní plastiky, keď boli odkryté a očistené miesta zlomov, bolo možné teoreticky doplniť vzhľad drapérií a rekonštruovať stav (predpokladaného) bohatšie zdobeného rúcha. Veľkou škodou je aj to, že sa na malom, pravdepodobne zelenom podnoží zachovalo iba torzo ružových bosých nôh apoštolových. Takisto možno želiť za chýbajúcimi rukami zdvihnutými nad hlavu plačúceho Evanjelistu, ktoré pôsobili zaiste strhujúco v celkovej kompozícii. Je predpoklad, že všetky tri páry rúk boli ukončené prstami, ktoré zdôrazňovali expresívny charakter Kalvárie a dávali tomuto komornému dielu vlastný dramatický rozmach, vizuálnu príťažlivosť a epické poslanie.

Kristova proporčne mierne predimenzovaná hlava, obťažaná bohatým prúdom kaderí a širokou korunou, skláňa sa pri pravom ramene k Matke. Jeho tvár je zmučená, ale pokojná a odovzdaná v znamení onoho „dokonané je“. Na anatomicky pomerne správnej a realisticky zvládnutej postave pôsobí impozantne virtuózne a suverénnou rukou vyrezbované i smele dekoratívne bedrové rúško, ktoré je umelecky i technicky najnáročnejšou súčasťou plastiky. Majster sa nerozpakuje uviazať uzol vertikálne, uprostred tela, aby rozdelil perizónium na dve, po bokoch odvážne vejúce časti. I toto bravúrne členenie drapérie poukazuje na netušené schopnosti autora vyjadriť plastickejší materiál a poddajnosť látky.



Detail po odkrytí pôvodnej gotickej polychrómie. Foto Ing. E. Spoločník



Stav po zatmení a retušovaní. Detail. Foto Ing. E. Spoločník



Detail plastiky po reštaurovaní. Foto Ing. E. Spoločník

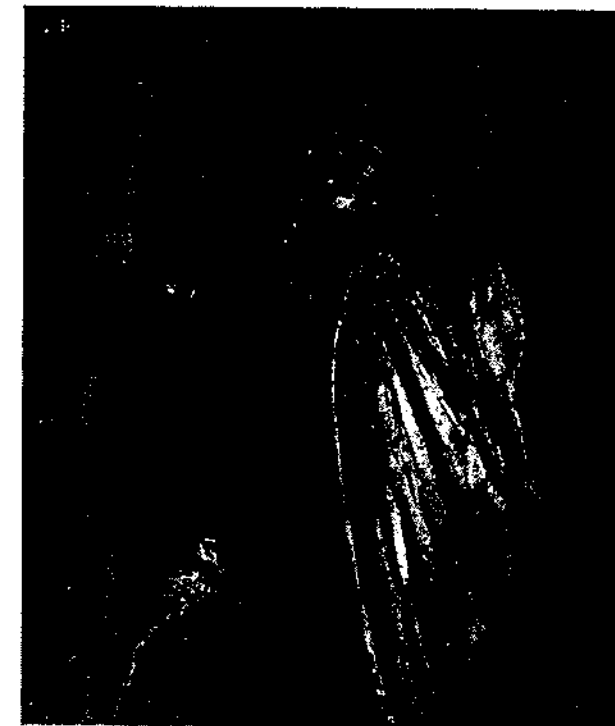
Bolestná Matka, stojaca pod krížom sprava so svojou ťarchou utrpenia, našla vyjadrenie v pohybe naklonenom hlboko vpred. Jej rúcho, hoc mätko modelované, padá ťažšie nadol a má noblesné, pokojné a uzavretejšie obrysy — akoby tvorca i týmto dával najavo hĺbku prežívanej tragédie. Sklonená hlava je prekrytá bielym ručníkom s vrúbkovaním po okrajoch, totožným na rúsku synových bedier. Starecky strhaná tvár s rozpukanou polychrómiou v stave pred reštaurovaním nemala pôvab mladej plačúcej ženy s jemne ohnutým nosom a veľkými očami. Odkrytá pôvodná polychrómia pôsobí práve svojou umiernenosťou omnoho intenzívnejšie a mandlový tvar Máriinej tváre je i vo svojom žiali nežný a krásny.

Pre plastiky sv. Jána apoštola je charakteristické množstvo detailov, ktoré dokresľujú výjav smrti. Jeho tvár je vo výraze aktívna, živá bôľom a účasťou na utrpení, modelácia a črty sú tvrdšie. Svojou mimikou a gestom dodáva tristnej scéne *Ukrižovania* zvýšený ruch a dynamickosť — a to i pritom, že vejúce časti jeho odevu chýbajú a aj celková silueta je chudobnejšia a uchovala sa len vo fragmentárnom stave.

Výsledky reštaurovania ukázali nielen to, že ide o rezbársky reprezentačné dielo Majstra Pavla, ale že vysokou hodnotou vyniká i maliarska stránka súsošia, ktorá vhodne dopĺňa rezbú. Rad prekvapení priniesol rozbor jednotlivých vrstiev, pri ktorých sa ukázalo zloženie a technika.⁸ Korpus Ukrižovaného bol maľovaný veľmi tenkými vrstvami temperových



Stav pred reštaurovaním. Foto Ing. E. Spoločník



Stav počas snímania jednotlivých vrstiev premalieb. Foto Ing. E. Spoločník



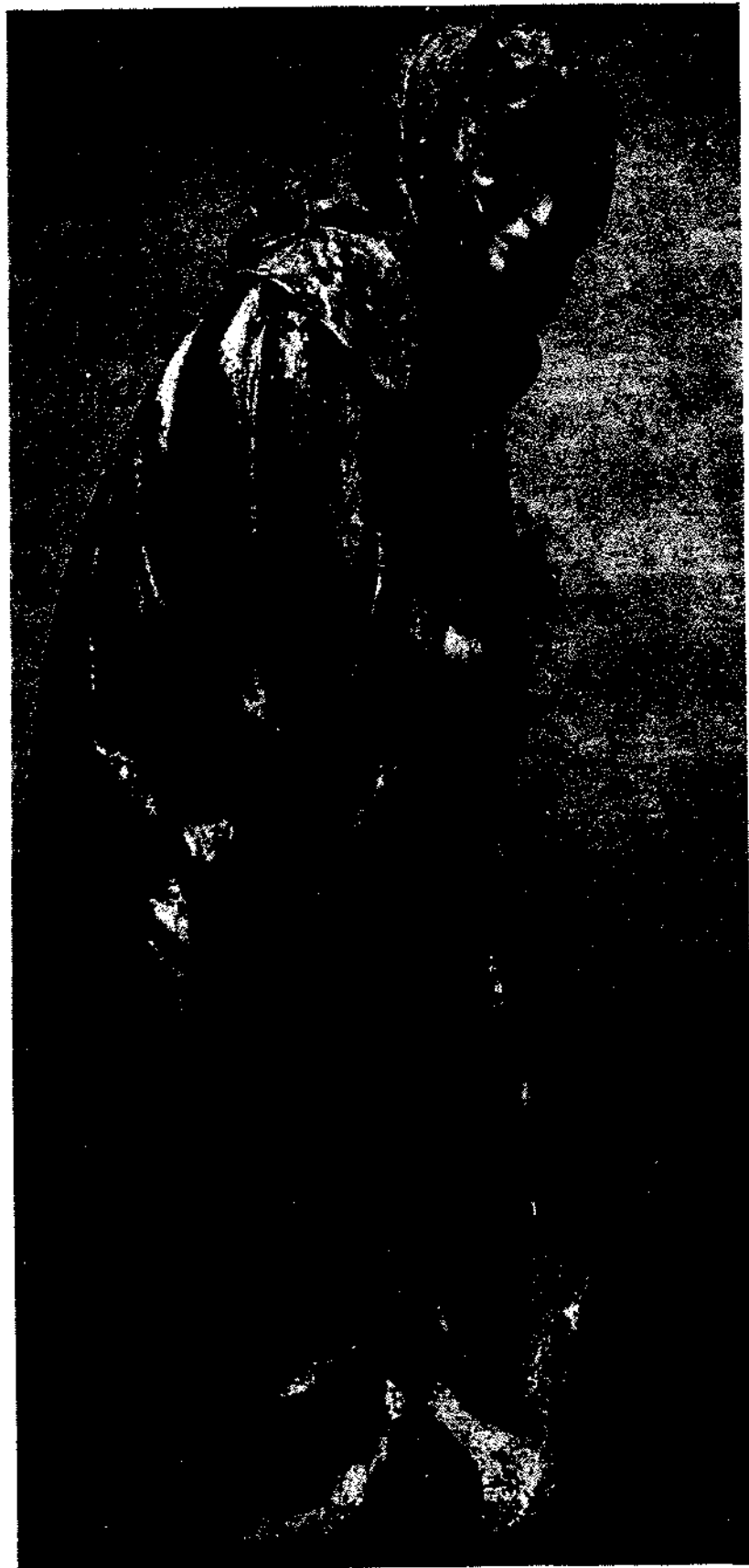
Odkrytie pôvodnej gotickej polychrómie. Foto Ing. E. Spoločník



Majster Pavol z Levoče: Sv. Ján
zo skupiny *Ukrižovania* v Barde-
jove. Stav po reštaurovaní. Foto
Ing. L. Spoločník



Stav po reštaurovaní. Foto Ing. L. Spoločník



Majster Pavol z Levoče: Bolestná P.
Mária zo skupiny *Ukrižovania* v Barde-
jove. Pohľad na celok po reštaurovaní.
Foto Ing. L. Spoločník



Stav po reštaurovaní. Foto Ing. L. Spoločník



I. Majster Pavol z Levoče: Sv. Ján zo skupiny Ukrižovania. Okolo r. 1520. Šarišské múzeum v Bardejove. — Modrá farba z rubovej strany plášťa. Mikroskopický prierez podkladových vrstiev a polychromie. Zväčšenie 80-násobné. Objektív $10 \times 0,3$, okulár H 5x. Foto Otakar Klepš

II. Majster Pavol z Levoče: Sv. Ján zo skupiny Ukrižovania. Okolo r. 1520. Šarišské múzeum v Bardejove. — Mikroskopický prierez skladby podkladových vrstiev a polychromie. Zväčšenie 90-násobné. Objektív $10 \times 0,3$. Okulár H 5x. Foto Otakar Klepš
a) pôvodný glejovo-kriedový podklad, b) indigovomodrá podmalba s pôvodným modrým pigmentom rubu pozlätého plášťa, c) nový izolačný náter bielobou, d) nepôvodná vrstva premalby so zvyškami červeného mŕtvia



Detail po reštaurovaní. Foto Ing. E. Spoločník



Detail pred reštaurovaním. Foto Ing. E. Spoločník



Stav počas odkrývania pôvodnej gotickej polychromie. Detail. Foto Ing. E. Spoločník



Stav počas snímania premalieb z 19. stor. a z obdobia baroka. Detail. Foto Ing. E. Spoločník

fariieb bez využitia podkladu, polychrómia sochy Márie a Jána bola po vyrezbovaní upravená bežným, známym klasickým technologickým postupom.

Tenký rozvinutý plát bedrového rúška, ktorý má hrúbku iba silnejšieho papiera, prezrádza kurióznu zvláštnosť: polychromista vymaľoval plachietku temperovou farbou priamo na vyrezané drevo bez použitia izolačnej vrstvy a takisto zlátenie bolo realizované bez glejovo-kriedovej prípravy a bez polimentu. Kladenie zlatých fólií dvoch figúr spod kríža sa dialo naproti tomu na pomerne hrubom kriedovom podklade s tmavočerveným polimentom a glejovou izoláciou. Pletová farba Kristovho tela je bledá, ružovkavá, takmer biela. Inkarnáty Márie a Jána sú tmavšie a tónované sú do zelenkasta. Na korpuse sa objavuje jemná sieť krakeláže obdĺžnikového tvaru, krakeláž pleti bočných postáv je iného druhu. Vzhľadom na skutočnosť, že majú glejovo-kriedovú podkladovú

vrstvu, je krakelovanie roztvorenejšie a má nepravidelné sietovanie. Citrónovožlté zlátenie Kristovho rúška nemá krakely vôbec, vonkajšie strany plášťov Márie s Jánom sa vyznačujú štvorcovým krakelovaním a zlato je červenožlté.

Na súsoší je ďalej dvojaká modrá: podšívka bedrového rúška je svetlomodrá, bez spodného tmavého tónovania; rub plášťov P. Márie a sv. Jána sú podložené zvyčajnou indigovomodrou až čiernou farbou, na ktoré autor aplikoval modrú farbu stredne tmavého odtieňa. Rozdielna je i zeleň na podstavcoch dvoch stojacich figúr od tmavej zelene s hnedou lazúrou na trňovej korune Krista.

Popri štylovej jednotnosti, proporčnej totožnosti, ušľachtilej formovanosti postáv aj vo výraze fyziognomií, objavila sa teda rozdielnosť v technológii polychromovania, čo jasne dokumentuje, že skupina *Ukrižovania* bola síce vyhotovená majstrom jedného

lokálneho štýlu a tej istej výtvarnej orientácie, ale korpus Krista delí od postranných plastík určitá časová vzdialenosť. Iba z radu faktov doložených porovnávacím materiálom, ktorý nateraz postrádame, budeme môcť určiť jasný obraz zrodu a zaradenia diela do historických súvislostí tejto zatiaľ osamelej pamiatky Bardejova. Definitívne rozpätie bude možné vymedziť azda po zreštaurovaní ďalších diel s námietom Ukrižovaného pripísaných Majstrovi Pavlovi z Levoče, ako je korpus v Lomničke, Lipanoch, Prešove, Spišských Vlachoch a inde.

Na záver treba ešte poznamenať, že ide o dielo, ktoré z hľadiska výzdoby chrámového interiéru vynikalo nad súveký priemer. To, že pretrvalo v prostredí stredovekého kostola vyše štyroch storočí, možno vďačiť neznámych okolnostiam, ktoré uchránili súsošie pred prerezbovaním. Pri odstraňovaní novších náterov bolo možné zaznamenať zásahy totožnej

kvality a to isté zloženie prekrývajúcich sa farebných vrstiev — aj pokiaľ ide o počet renovácií —, ako to bolo pri reštaurovaní plastík rozmerného oltára *Narodenia Pána* od Majstra Št. Tarnera a oltára *Sv. Alžbety Uhorskej* z konca 15. stor. z toho istého kostola. Boli to vrstvy premalieb z obdobia baroka, z 19. stor. a hlavne zo začiatku nášho storočia, ktoré najviac pozmenili estetický vzhľad a výtvarné pôsobenie gotických skulptúr.

Ideová sila, nemenná krása a presvedčivé tvary tejto pamiatky oživil reštaurovaním. Bude úlohou Šarišského múzea v Bardejove, do depozitu ktorého sa toto drobné komorné dielo dostalo, aby sa výsledok reštaurátorského úsilia stal náležitým opatrovaním a starostlivosťou trvalým ziskom aj pre budúcnosť, lebo je dokladom významného podielu našej spoločnosti na starostlivosti o tieto neobyčajne vzácne kultúrne hodnoty.

¹ Výška Krista: 56 cm, šírka rozopätých rúk: 60 cm, výška P. Márie: 43,5 cm, výška sv. Jána: 44,5 cm.

² ŠOUREK, K.: Staré umění na Slovensku, Praha, Melantrich 1938, s. 25. WAGNER, V.: Stredoveké sochárstvo na Slovensku. BARTHEL, G.: Die Ausstrahlungen der Kunst des Veit Stoss im Osten, Wien 1944. SCHÜRER — WIESE: Deutsche Kunst in der Zips, Wien 1938, s. 78.

³ KAMPIS, A.: A szent Anna oltárok mestere, Budapest 1937.

⁴ RADOCSAY, D.: A középkori Magyarország faszobrai, Akadémiai Kiadó, Budapest 1967, 115.

⁵ Acta Historiae Artium, zv. 6, 1959, Akadémiai Kiadó, Budapest. RADOCSAY, D.: Das Hermanstädter Krucifix in

Wien, s. 294—295. MÓRICZ, V.: Szárnyasoltárok a bártfai Szent Gyedy templomban, Budapest 1932.

⁶ VACULÍK K.: Pavol z Levoče — jeho dielo a škola — 1967. Katalóg k výstave súborného diela Majstra Pavla z Levoče pri príležitosti 450. výročia dohotovenia hlavného oltára v rímskokat. farskom kostole sv. Jakuba v Levoči.

⁷ Na základe štúdie WIESE, E.: Die Plastik der Zipsen Deutschen, Praha, Pantheon 1938, 2. vyd. München, s. 56.

⁸ „Signatúra“ pod záhybom pláštá na pravej strane v podobe iniciálok HF. IS. vyrytá ostrým predmetom do glejovo-kriedového podkladu pochádzala z 19. stor. Pri poslednom reštaurovaní r. 1969 autorkou tohto príspevku bola vyplnená tmeliacou látkou a vyretušovaná lokálnou retušou.

DIE KREUZIGUNGSGRUPPE MEISTER PAULS AUS LEVOČA IN BARDEJOV

Im Rahmen der Forschung, Wertung und Rettung künstlerisch-historischer Denkmäler, besonders aber des bildnerischen Ausdrucks des grossen, vielseitigen und wenig erforschten Schnitzersmeister Paul aus Levoča — der laut bisherigen verlässlich bekannten und datierbaren Werken aus den ersten Jahrzehnten des 16. Jahrhunderts auf slowakischem Gebiet wirkte — wurde vor kurzem zur Restaurierung der hölzernen polychromierten Statuengruppe die Kalvarie mit dem gekreuzigten Christus, der schmerzreichen Jungfrau Maria und dem hl. Johannes dem Evangelisten geschritten, das aus der r.-k. Pfarrkirche des hl. Egidius in Bardejov stammt und zur Zeit im Šarišer Museum deponiert ist.

Unter den Denkmälern, die den Gipfel der slowakischen Spätgotik repräsentieren, nimmt dieses kleine Schnitzerwerk schon durch seine Ausmasse eine aussergewöhnliche Stellung ein. Über die Form und über den Charakter der Schnitzerei wurden mehrere, aber auch widersprüchliche Ansichten ausgesprochen. Die ältere Fachliteratur schreibt die Gruppe, unter anderen, einem direkt unter dem Einfluss Vit Stwosch schaffenden Schnitzer und neben dem Umkreis Pauls auch dem Meister des Altars der hl. Anna zu, es wurde sogar die Eventualität nicht ausgeschlossen, dass ihr Urheber der Meister des hl. Georgs aus Spišská Sobota und anderer sei.

Zur Antwort auf die Frage der Wertung und der Urheberschaft kam Dr. Karol Vaculík am nächsten, den die Gruppe der drei Figuren eindeutig dem Meister Paul aus Levoča zusprach (Pavol z Levoče, jeho dielo a škola — Paul aus Levoča, sein Werk und seine Schule — Katalog zur Gesamtausstellung anlässlich des 450. Jahrestages der Vollendung des Hauptaltars des hl. Jakobs in Levoča, 1967). Das Ziel unseres Beitrags ist Vaculíks Hypothese die Urheberschaft zu bestätigen und gleichzeitig auf den Unterschied der Datierung der Entstehung einzelner Statuengruppen der Kalvarie hinzuweisen.

Im Laufe der Restaurierungsarbeiten zeigte sich, dass die Gruppe nicht gleichzeitig entstand. Zwei Figuren sind jüngeren Datums als das Krucifix selbst und wurden um das Jahr 1520 in den Intentionen der damaligen Stilmerkmale des Autors, spä-

testens aber im Jahre 1525 dargestellt — wobei der Corpus des Gekreuzigten früher entstand, wahrscheinlich zur Zeit der Realisierung der Levočaer Geburt, d. h. in den Jahren 1508—1510.

Die obenangeführte Behauptung unterstützt die Datierung der Reliefszene „Die Beweinung Christi“ aus der Predella des Altars der beiden hl. Johannes wie auch der Vergleich mit der tschechischen „Geburt“ in der r.-k. Pfarrkirche des hl. Jakobs in Levoča.

Trotzdem, dass die Statuengruppe durch mechanische Anstösse in der Schnitzerei mässig beschädigt wurde und die kompakte Übermalungen die subtilen Elemente der stilistischen Reife Pauls spätgotischer Formbildung verdeckten, war es dank der Restaurierung doch möglich diesem visuell anziehenden und epischen Werk nahezu alle seine charakteristischen Merkmale und seinen lyrischen Zug zurückzugeben.

Die Ergebnisse der Restaurierung beweisen nicht nur dass es sich um ein schnitzerisch repräsentatives Werk Meister Pauls handelt, aber dass auch die malerische Seite der Statuengruppe sehr hochwertig ist, die passend die Schnitzerei ergänzt. Die Analyse einzelner Schichten bei denen sich die Struktur und die Technik zeigte, brachte eine Reihe von Überraschungen. In der Technologie der Polychromisierung kam eine Unterschiedlichkeit zwischen der Lösung der Inkarnation Christi und zweier Seitengestalten; eine Unterschiedlichkeit bei der Zusammensetzung des Lententuches des Gekreuzigten und den Aussen-gewändern der Maria und des Johannes, wie auch die Mannigfaltigkeit in der Applizierung zweier blauer Farbschichten und zweierlei Schattierungsarten grüner Lasierung zum Vorschein.

Gleichzeitig kann konstatiert werden, dass die Kreuzigungsgruppe zwar von einem Meister lokalen Stils aus derselben bildnerischen Orientierung angefertigt wurde, jedoch teilen die obenangeführten Tatsachen den Corpus Christi von den Statuen der Jungfrau Maria und des hl. Johannes ein gewisser Zeitabstand. Eine definitive Zeitspanne wird man erst nach dem Vergleich und der Restaurierung weiterer Werke mit dem Kreuzigungsmotiv die Meister Paul aus Levoča zugeschrieben sind, angeben können.

Nálezy výzdoby priečelí meštianskych domov v Banskej Štiavnici

ALBERT LEIXNER — MÁRIA SMOLÁKOVÁ

Meštianske domy v historických mestských celkoch sa dostávajú do popredia nášho záujmu až v najnovšom období v rámci rozsiahlych rekonštrukčných prác a v nemalej miere i reštaurátorských a umelecko-historických prieskumov. Ich nevyhnutnosť pre poznanie vývojových etáp a výtvarných polôh jednotlivých objektov alebo celých komplexov architektúr pripomíname najmä preto, lebo ešte i dnes sme, bohužiaľ, svedkami nenahraditeľných strát pri neuvážených úpravných akciách. Takýmto rušivým zásahom treba predísť v mene ochrany a využitia pamiatkového materiálu.

V Banskej Štiavnici si havarijný stav meštianskych domov č. 48, 49 a 50 na Trojičnom námestí vynútil riešenie ich nových úprav. Tým bol vyvolaný i reštaurátorský prieskum, sústreďujúci sa zatiaľ na priečelia objektov, ktoré vydali mnoho dôležitých a zaujímavých zistení. Predbežné výsledky dovoľujú jednak určiť jednotlivé vývojové fázy a tiež rozhodnúť o opätovnom uplatnení tých nálezov, ktorých rozsah a najlepšie hmotné zachovanie umožní aspoň čiastočnú rekonštrukciu historického stavu fasády s priamym dokumentovaním výtvarných elementov, čo je vhodné aj z hľadiska nového využitia objektov na muzeálne účely. Prieskumy sa začali r. 1969.

Domy sú situované vo východnom fronte radovej zástavby na stúpajúcom teréne Trojičného námestia, uzatvoreného v dolnej časti neskorogotickým kostolom sv. Kataríny a na hornej strane do r. 1788 Červenostudnianskou bránou.¹ Do r. 1711,² keď bol do jeho priestoru vložený morový stĺp, nahradený v rokoch 1755—1764³ mariánskym, pôsobilo pretiahnuté rozsiahle námestie bohato členenými a dekoratívne upravenými fasádami domov, ako ich možno dokumentovať na troch uvedených skúmaných objektoch.

Dom č. 48/II (tzv. Jonášov), susediaci s náročnou budovou banského múzea, získal dnešný šírkový vzhľad radikálnou renesančnou prestavbou dvoch starších gotických stavieb. Novovzniknuté priečelie sa v rade domov uplatňovalo samostatne, keďže bolo vymedzené úzkymi susednými uličkami.⁴ Jeho kompozícia bola založená na takmer pravidelnom rytme okien na poschodí s neskorogotickými kamennými profilovanými ostentiami, na prízemí zachovanými zväčša len fragmentárne na rozdiel od vchodov, kde chýbajú vôbec. Kamenné okná, viazané pozdĺžnou pravouhlou formou s dnes neexistujúcimi vnútornými krížmi, boli pri renesančnej prestavbe čiastočne prevzaté z gotických objektov a môžeme ich datovať do prvej tretiny 16. stor. Ich zachované profilácie vykazujú tri typy v základnom tvarovaní — polovičný hruškový profil a prúty, pretínajúce sa v rohoch, so skrutkovanými alebo diamantovanými pätkami (podobné zistili aj na dome č. 49 na Trojičnom námestí a na tzv. Starej pošte — tzv. Klauserov dom — č. 55/III), hlbší výžlabok oddelený priamou ploškou od dvoch plytších so skrutkovanými pätkami a napokon polovičný výžlabok s plochým prechodom do hlbšieho výžlabku a polovičného hruškového profilu. Kamenné ostentia otvorov po stranách barokovej niky na poschodí s jednoduchým skosením boli osadené pri neskoršej úprave. Všetky okná (s dnes zosekanými parapetnými rímsami a odstránenými vnútornými krížmi) renesančná úprava plne rešpektovala a s jej výzdobou pri uplatnení dobových výtvarných elementov tvorili nedeľný celok. Žiaľ, nie je dnes už možné zistiť renesančný vchod do objektu, ktorý pohltila baroková úprava.

Napriek značnému poškodeniu renesančnej omietkovej vrstvy sa pod mladšími barokovými a neskoršími náosmi podarilo sondážou zistiť bohatú maliarsku

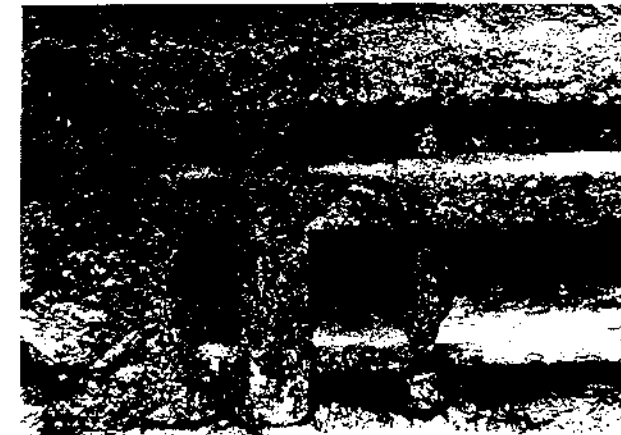


Banská Štiavnica, dom č. 48 na Trojičnom námestí, renesančná úprava, postava Judity, 1. poschodie, medzi druhou a tretou okennou osou sprava. Foto Leixnerová

výzdobu. Renesančná omietka, jemne zvlhčená podľa hmoty muriva a napájajúca sa plynule na kamenné články okien, má vyhladený povrch s vápenným náterom zažltnutého tónu, naneseným za vlhka na celú plochu. Maliarska výprava bola na fasáde v základnej schéme rozvrhnutá do horizontálneho figurálneho pásu na mieste kordónovej rímsy, opticky vyváženého vertikálami okien na poschodí s maľovanými frontónmi i dekoráciou pod parapetmi a figúrami v jednotlivých medziokenných poliach. Súvislý horizontálny pás tvoril voľný sled dejove viazaných figúr, zachovaných len fragmentárne, s nemeckými textami vo výške hláv. Jednotlivé žánrové skupiny, zatiaľ bez bližšieho námetového určenia (jasná je len frontálne postavená figúra kráľa), sú komponované na spoločnej základni s dodržiavaním výškovej roviny v hlavách postáv. Podobne voľne je umiestená i figúra v druhom medziokennom poli zľava na 1. poschodí s určujúcim nápisom nad hlavou. Predstavuje starozákonnú postavu Judity s Holofernovou hlavou a zdvihnutým mečom v ľavej ruke. Voľnú koncepciu výmaľby priečelia, viazanej len základnou kompozičnou schémou, dokladá i riešenie okenných dekorácií s rastlinnými rozvilinami nad maľovanou nadokennou rímsou a segmentovo prehnutým pásom, pod parapetom je rozvitý podobný rastlinný motív. Vedľa bočných ostení zostáva voľný priestor iba pre dominantu figúr. Plochu priečelia uzatvára priebežný maľovaný pás tesne nad frontónmi okien. Riešenie prízemnia v rámci renesančnej výzdoby je už dnes, bohužiaľ, nezistiteľné; mladšie úpravy tu zasiahli tak negatívne, že sa z maľby podarilo zistiť len stopové fragmenty.

Zachované časti maliarskej výzdoby majú jasný grafický charakter. Sivá až čierna farba je nositeľom kresbovosti i plasticity zobrazovaného a striedmy kolorit, zodpovedajúci renesančnému dobovému citeniu, je vo svojich valéroch a tónoch v podstate podmienený sivou podmaľbou. S doplnkovými farbami (zeleňou, modrou, okrovou až žltou, červenou) sa teda počíta len ako s transparentnými. Vyčerpávajúco posúdiť farebnú výstavbu maliieb však bude možné až po celom odkrytí a dočistení zachovaných častí.

Pre opísanú maliarsku výzdobu nepoznáme v meštianskej architektúre na území Slovenska jednoznačne podobný príklad. Technikou vyhotovenia, výtvarným poňatím i koloritom, takisto časovým zaradením do polovice 16. stor. sa jej čiastočne približujú maľované postavy kráľov na niekdajších dvorných fasádach zámku v Haliči, ktoré sú čiastočne prekryté neskor-



Banská Štiavnica, dom č. 48 na Trojičnom námestí, detail kamenného prekladu neskorogotického okna v pravej časti prízemnia. Foto Leixnerová

Banská Štiavnica, dom č. 49 na Trojičnom námestí, detail neskorogotického ostenia okna na 1. poschodí. Foto Leixnerová





Banská Štiavnica, dom č. 50 na Trojičnom námestí, ranobaroková úprava, výzdoba okna na 2. poschodí pri ľavom okraji fasády. Foto Leixnerová



0 10 cm

Banská Štiavnica, dom č. 49 na Trojičnom námestí, prvky renesančnej sgrafitovej výzdoby priečelia (kreslil A. Leixner)

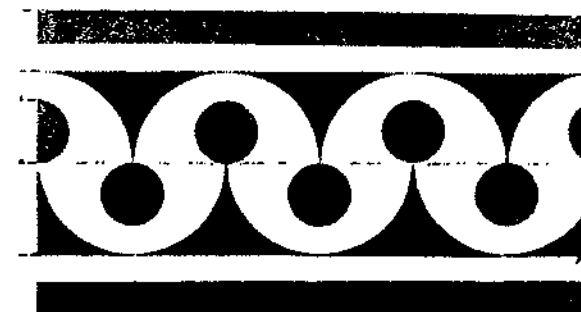
šou klenbou arkády. Pôsobia strohou monumentalitou reprezentácie v mechanickom opakovaní frontálneho postoja a riešenia drapérií na rozdiel od Banskej Štiavnice, kde rozmanitosť figúr, postavení, daných v horizontálnom páse už samou dejovou súvislosťou, vytvára civilnejší a radostnejší charakter celku s rýdzim dekoratívnym zámerom. V spôsobe rozloženia figúr na fasáde a do istej miery i v spôsobe výtvarnej techniky, predovšetkým v spoločnej kresbovosti, tu môžeme uviesť príklad riešenia dvorných fasád zámku v Bytči z konca 16. stor.; sú to tiež postavy uhorských panovníkov, čiastočne viditeľné v sondách pod mladšou omietkovou vrstvou. Pri štiavnických figurálnych maľbách by bolo iste zaujímavé ich porovnanie s grafickými alebo inými predlohami. Túto otázku však

Banská Štiavnica, dom č. 50 na Trojičnom námestí, renesančný vstupný portál. Foto Leixnerová



možno riešiť až po celkovom plošnom odkryve a čiastočnej rekonštrukcii.

Z ďalších úprav objektu, neporovnateľne chudobnejších, výtvarne menej hodnotných a technicky nenáročných, spomenieme barokovú vrstvu s tektonickým riešením plochy vo forme maľovanej náročnej bosáže, dvoch horizontálnych dekoratívnych pásov na mieste kordónovej a korunnej rímsy a hladkých šambrán okolo okien s tmavosivým náterom, kým ostatná plocha fasády bola nabielená. V strede poschodia prevzala dominantnú úlohu nika so soškou Immaculaty i svojim profilovaným viacfarebným paspartovaním. V tomto období sa fasáda hmotove rozšírila o zastavané susedné uličky, hoci opticky zostávajú zjavné nancsením maľovanej bosáže na



0 10 cm

Banská Štiavnica, dom č. 49 na Trojičnom námestí, prvky renesančnej sgrafitovej výzdoby priečelia (kreslil A. Leixner)



Banská Štiavnica, dom č. 50 na Trojičnom námestí, ranobaroková úprava, detail horizontálneho ornamentálneho pásu nad vchodom pri ľavom okraji fasády. Foto Leixnerová

pôvodné nárožia. Barok prináša i zmenu hlavného vstupu do objektu, 19. stor. rozvinulo na priečelí louisézne dekorácie.

Na strednom objekte č. 49 (tzv. Richterov alebo Tiefenthalerovský dom), kde sa prieskum uskutočnil už skôr,⁵ bohužiaľ, pravá časť fasády sa r. 1969 samovoľne zrútila, k čomu prispelo i zataženie nadstavaným 2. poschodím v 19. stor. Priečelie, pôvodne oddelené od vedľajších objektov susediacimi uličkami, poskytlo rad nálezov od jeho najstaršieho stavebného stavu zo začiatku 16. stor., ktorý sa jednoznačne prieskumom na celej ploche dokázal. Fasádu členil polkruhove ukončený vstup s pretínavým polovičným hrúškovým profilom kamenného ostenia, dve okná na prízemí a štyri na poschodí v pravidelnom rytme. Všetky otvory sú zachované intaktne v pôvodnej polohe, okná na 1. poschodí majú odstránené stredné kríže a zosekané parapetné rímsy; ich ostenia s kanelovanými a diamantovanými pätkami sú profilované

polovičnou hrúškou. Väčší stupeň poškodenia vykazujú okná prízemia, kde je už dnes detailné spresnenie profilu vylúčené pre značné zvetranie kamenného ostenia. Priečelie nieslo v neskornej gotike architektonické riešenie dekorácie v kvádrovanej sieti, rozprestretej na celej ploche so zatačovanou linkou za vlhka, zvýraznenej jej nabielením a náročným kvádrovaním s tmavosivým náterom. Renesančná omietková vrstva z druhej polovice 16. stor. nadviazala na staršie členenie otvormi, ktoré plne rešpektovala a akcentovala dekoratívnymi sgrafitovými pásmi s tromi druhmi výzdobných pletencových prvkov. Z horizontálnych pásov, prevádzujúcich fasádu až k náročnému kvádrovaniu, spodný prebieha na mieste kordónovej rímsy, ďalšie dva spolu s prepojenými zvislými úsekmí tvoria súčasne rámovanie oknám poschodia, štvrtý a piaty pás s rozličnými druhmi pletencov (na rozdiel od spodných) uzatvárajú fasádu. Výtvarný zámer je založený na plnom pôsobení estetických hodnôt

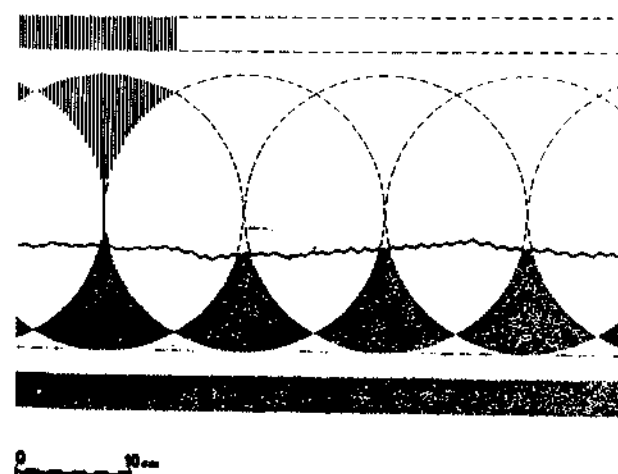


Banská Štiavnica, dom č. 50 na Trojičnom námestí, ranobaroková úprava, slepé okno v pravej časti prízemia fasády. Foto Leixnerová

použitého materiálu i základných architektonických prvkov v remesle čistom spracovaní. Kým priebežne horizontálne dekoratívne pásy boli vytvorené po nabielení celej plochy priečelia predkreslením ryskou a preškrabaním na základnú omietku (takže výzdobné prvky tu pôsobili prírodnou farbou omietky), náročné kvádrovanie a kamenné články otvorov boli opatrené tmavosivým až čiernym náterom. Plocha takto zostáva ucelená, bohatá pletencová výzdoba ju svojou jemnou farebnosťou nerozbíja a tmavým náterom sa akcentujú len základné architektonické prvky, nárožia a otvory. Širšia plocha medzi dvoma spodnými pásmi je navyše prečlenená latinskými nápismi (na ľavej strane je nápis zachovaný kompletne — SI DAT OLVSCVLA MENSA MINVSCVLA PACE QUIETA NE PETE GRANDIA LAVTAQVE PRANDIA LITE REPLETA), rovnako preškrabanými na omietku, na ktorú bolo na mieste nápisov nanesených niekoľko vrstiev tmavosivých až čiernych náterov, čím sa zvýraznilo uplatnenie a dobrá čitateľnosť drobnej kresby písma. Pre takéto riešenie fasády s dekoratívnymi prvkami v dokonalom remeselnom spracovaní a estetickom účinku, v symbióze neskorogotického tvaroslovia a renesančnej výzdoby, ktorá mu dala vrcholné pôsobenie, nepoznáme zatiaľ príklady v slovenskom pamiatkovom materiáli.

Nasledujúca baroková úprava priečelia sama osebe nebola rovnocenná s vrstvou, ktorú pokrývala, ani vo výtvarnej pôsobivosti s pasívne prenesenými a nevýraznými slohovými znakmi, ani v kvalite technického spracovania.

Na rozdiel od obidvoch opisovaných priečelí sa na čelnej fasáde objektu č. 50 (tzv. Bošániho dom) nepodarilo potvrdiť staršie vývojové etapy. Bolo tu možné dokázať len existenciu susediacich uličiek, zastavaných a pričlenených k ploche priečelia pri rozsiahlej úprave objektu na rozhraní renesancie a baroka v druhej polovici 17. stor., ktorá zotrela jeho pôvodný charakter, no na druhej strane bohatosťou svojej výzdoby vyvážila stratu poznania hmotných daností predchádzajúcich historických stavov. Výtvarné pôsobenie priečelia je založené na prísnej pravidelnosti okenných otvorov obidvoch poschodí (v rytme 1—3—3—1) a na jednotnej ploche tmavosivého náteru, naneseného v hrúbke niekoľkých milimetrov na jemne drsnú omietku. Na takto upravenom povrchu bola ryskami predkreslená dekoratívna výprava, koncipovaná v základnej schéme na horizontálnych pásoch v miestach kordónových ríms a na bohatom paspartovaní okien s jednoduchými kamennými lištovými rámovaniami



Banská Štiavnica, dom č. 49 na Trojičnom námestí, prvky renesančnej sgrafitovej výzdoby priečelia (kreslil A. Leixner)

a profilovanými rímsami (dnes zachované iba na 2. poschodí, okná 1. poschodia zmenené rozšírením pri novšej úprave). Pásky, prebiehajúce celou šírkou fasády až k okrajom, sú delené na pozdĺžne polia so špirálovitými stočenými štylizovanými rastlinnými prvkami, zvýraznenými hustým štetcovým nánosom vápna. Podobnými motívmi sú dekorované i frontóny, polia pod parapetami okien a bočné rámovania vo forme ornamentálnej edikuly. Na prízemí boli zistené ornamentálne paspartované plochy ako slepé okná s iným pomerom strán než otvory poschodí. Vstupný portál s pilastrami, dekorovanými rozetami a kompozítnymi hlavicami s nadpražnou rímsou jediný dokumentuje jednu zo starších vývojových fáz v druhej polovici 16. stor. Pri opisovanej ranobarokovej úprave bol umiestnený na ľavej strane, na mieste zisteného kameného nadpražia vstupu, na pôvodnom mieste s nemeckým nápisom (ACH GOT DEIN GENAD.DV VNNS VERLEICH MACH VNNS ERBEN IN DEINEM REICH ERLESS VNNS HIE AVS DI-SER MVESELIGEN ZEIT DVRCH CHRISTVM DEINE BARMHERCZIGKHAIT), čo dokazuje okrem iného i rozmiestenie a pravidelnosť slepých okien. Dvorné fasády objektu niesli rovnakú dekoratívnu plošnú úpravu, zistiteľnú zatiaľ na miestach samovoľného odpadnutia mladších vrstiev.

Mladšie úpravy na priečelí v porovnaní s kvalitou a technikou opisovanej výzdoby, ktorej jednoznačná

konceptia umožňuje rekonštrukciu chýbajúcich častí, sú jednoznačne menej hodnotné.

Výzdoby na priečeliach v Banskej Štiavnici, predovšetkým tie, ktorých kvalita z hľadiska výtvarného najlepšie prezentuje umelecký názor istého slohového obdobia, sú vo vývojovom slede vymedzené od začiatku 16. stor. do druhej polovice 17. stor. Pre samo mesto znamená toto obdobie vyvrcholenie a doznievanie hospodárskeho rozkvetu, čo malo zákonitý ohlas i v hmotnej kultúre. V 16. stor. tu prebiehajú viaceré monumentálne stavebné akcie, napr. výstavba Nového zámku alebo prebudovanie kostola P. Márie na pevnosť a v meštianskej architektúre zaznamenáme aj rozsiahle prestavby a adaptácie starších objektov predovšetkým v priestore okolo hlavného námestia. Tu vlastní domy najbohatšie vrstvy obyvateľstva, ktoré sa osobne reprezentujú v realizáciách svojich obydli. Najmä priečelia majú vyjadrovať ich hmotné postavenie a triedne zaradenie, preto je na ne i položený akcent pôsobenia v úsilí čo najširšie uplatniť prejavy umeleckého myslenia doby. Štiavnické odhalené nálezy, dokumentujúce vysokú výtvarnú úroveň, nie sú iste ojedinelé a signalizujú nevyhnutnú potrebu sústrediť sa na vyčerpanie nálezových možností aj na iných objektoch, ktoré môžu vydať ďalšie poznatky o problematike meštianskych domov.

podobne odtoku povrchových vôd zo svahov, v ktorých boli vyhlbené pivničné priestory domov ako pokračovanie prízemnia alebo boli oddelené od neho malým dvorom. Takéto dispozičné riešenie je pre štiavnické domy charakteristické na Trojičnom námestí. Bolo podmienené terénnou situáciou.

⁵ Prieskum vykonal r. 1966 akad. maliar — reštaurátor Albert Leixner.

FUNDE VON DEKORATIONEN AN BÜRGERHÄUSERFASSADEN IN BANSKÁ ŠTIAVNICA

Bürgerhäuser im historischen städtischen Komplex kommen in neuester Zeit im Rahmen umfassender Rekonstruktionsarbeiten immer mehr in das Interesse kunsthistorischer Forschungen. In Banská Štiavnica konzentrierten sich unsere Untersuchungen vorläufig nur auf die Fassaden der Bürgerhäuser Nr. 48, 49 und 50 am Trojičné námestie. Ihre vorläufigen Ergebnisse gestatten es, die einzelnen Entwicklungsetappen zu bestimmen und auch über die neuerliche Verwendung der Funde zu entscheiden, deren Ausmass und Erhaltungszustand es ermöglicht, wenigstens eine teilweise Rekonstruktion bestimmter historischer Zustände der Fassaden mit direkter Dokumentierung ihrer künstlerischen Elemente vorzunehmen.

Die Funde von gemalten und sgraffitoartigen Verzierungen zusammen mit steinernen architektonischen Elementen sind zeitlich begrenzt vom Anfang des 16. bis zum 18. Jahrhundert. Am interessantesten und an den Bürgerhäusern der Slowakei vorläufig einmalig, ist die gemalte figürliche Ausschmückung der Hauptfassade des Hauses Nr. 48 aus dem 16. Jahrhundert mit

alttestamentarischen Gestalten, ergänzt durch dekorative Pflanzenmotive, welche die Fenster mit spätgotischer steinerner Umfassung hervorheben. An der jüngeren Barockschicht konzentriert sich die gemalte Dekoration auf die Betonung architektonischer Elemente.

Die Fassade des Hauses Nr. 49 barg eine Reihe von Funden, von denen sich die Renaissance Dekoration am ausdrucksvollsten erwies, welche ältere, spätgotische Fenster mit dekorativen sgraffitoartigen Streifen aus verschiedenen Arten verschlungener Flechtwerkelemente umrahmt, die über die gesamte Breite der Fassade fortlaufen. An der Fassade des Hauses Nr. 50 gelang es nicht, ältere Entwicklungsetappen der Dekoration nachzuweisen. Die festgestellten reichen Verzierungen aus stilisierten Pflanzenelementen können wir in die 2. Hälfte des 17. Jahrhunderts einordnen. Sie entstanden beim Umbau des älteren Objektes.

Die freigelegten Funde von Štiavnica dokumentieren ein hohes künstlerisches Niveau, sie sind gewiss im Rahmen der Stadt nicht die einzigen und signalisieren die Notwendigkeit, vorhandene Fundmöglichkeiten auszuschöpfen.

POZNÁMKY

¹ Nazývaná aj Roxerova alebo Nová. Bola vybudovaná v druhej polovici 16. stor. ako súčasť protitureckého opevnenia. VOZÁR, J. — GINDL, J.: Banská Štiavnica a okolie, Banská Bystrica 1968, s. 29.

² Súpis pamiatok na Slovensku I, A—J, Bratislava 1967, s. 76.

³ L. c., s. 76.

⁴ Tie oddeľovali aj ďalšie objekty na námestí a slúžili pravde-



Neznámy bratislavský zvonolejár: Zvon z r. 1728. Mestské múzeum, Bratislava. Foto F. Hideg

Bratislavskí výtvarní umelci a umeleckí remeselníci 18. storočia

ANNA PETROVÁ-PLESKOTOVÁ

Archívne bádanie, ktorého výsledky zhrňame, nadväzuje na naše predchádzajúce archívne výskumy k výtvarnoumeleckým dejinám Bratislavy, publikované v časopise *Ars*, 3 (1970), č. 1—2, s. 209—241.¹ Ide konkrétne o excerpty získané z matriky sobášenných (ročníky 1725—1729)² a z matriky zomrelých (ročník 1738)³ fary sv. Martina v Bratislave.⁴

Aj keď predkladaný materiál predstavuje sondu pomerne úzkeho časového záberu, domnievame sa, že získané poznatky nie sú bez zaujímavosti a spresňujú pohľad na výtvarné dianie Bratislavy v druhej štvrtine 18. stor.

Častý výskyt mien murárov, staviteľov a architektov v matričných zápisoch dokazuje, že stavebný ruch Bratislavy bol po definitívnom potlačení a zlomení expanzívnych úsilí Turecka pomerne čulý. Na druhej strane boli tieto roky v porovnaní s nasledujúcimi desaťročiami 18. stor. o niečo skromnejšie v nárokoch na sochársku, kamenársku a maliarsku výzdobu, ako to naznačujú relatívne sporadické záznamy o príslušníkoch týchto výtvarných profesií.

Popri neznámych architektoch a ich adjutantoch — Gašparovi Lenhardovi, Tomášovi Griesmillerovi, Matejovi Obermayerovi — sa vynára množstvo dosiaľ neznámych mien murárov — Ján Brandterer, Alexander Claucz, Vavrinec Czithart, Matej Greinecker, Ján Griebel, Jozef Holler, Ján Kreninger, Augustín Meringer, Ulrich Mesl, Adam Musbeck, Juraj Niedermayer, Ján Scharkmiller, Vavrinec Schwenten-

wein atď. Obec bratislavských rezbárov, sochárov a kamenárov sa tiež rozširuje o niekoľko nových mien — sú to Kristián Heeb, Matej Huber, Tomáš Richter, Juraj Scholler, Martin Vietor. V súvislosti s Bratislavou sa po prvý raz zjavuje meno sochára Andreja Kerna, pracujúceho v 18. stor. pre Zichyovcov na Budíne.⁵ Bavorský pôvod sochárov Jána Schweigera a Andreja Huettera a moravské rodisko sochára a rezbára Jozefa Antona Leydenfosta potvrdzujú poznatky štýlovokritického rozboru zachovaných pamiatok v tom zmysle, že Bratislava mala v tomto období popri Viedni živý kontakt aj s umeleckými prúdmi prichádzajúcimi z Bavorska a z Moravy.

Zo záznamov bratislavských matrik sa vynára aj niekoľko doteraz neregistrovaných mien maliarov, resp. pozlacočov — Štefan Bürtler, Tomáš Cseckum (Czekum), František Krafft, Ján Juraj Kremer (Krinner?), Ján Anton Reiner, Tobiáš Rester, Tomáš Zeltrunny. K príslušníkom kovospracujúcich umeleckých remesiel sa radí zvonolejár Ján Michal Weingartner. Menami ako Ján Kintzl, Vavrinec Pachammer, Gregor Libänzky alebo Matej Mörtlinger, záhradník Mikuláša Pálffyho, sa kompletizuje register záhradníkov a záhradných architektov, ktorí prispievali k dobrej povesti bratislavských záhrad a parkov. Spojenie týchto novozistených mien s konkrétnymi prácami je, pochopiteľne, úlohou ďalšieho archívneho i terénneho bádania.

POZNÁMKY

¹ V citovanej práci je zhrnutá a zhodnotená aj predchádzajúca literatúra dotýkajúca sa predmetu.

² V ďalšom texte označujeme skratkou MŠ.

³ V ďalšom texte označujeme skratkou MZ.

⁴ Dnes v Štátnom archíve v Bratislave. Za ich ochotné sprístupnenie úprimne ďakujeme pracovníkom Štátneho archívu.

⁵ Pozri AGGHÁZY, M.: *A barokk szobrászat Magyarországon I.* Budapešť 1959, s. 223.



Neznámy bratislavský cínarský majster: Korbel cechu murárov, 18. stor. Mestské múzeum, Bratislava. Foto F. Hideg

Auer, Rupert, murár (murarius), 24. júna 1725 vedno s mešťanom Ludovítom Partilom svedok pri sobáši murára Ruperta Priznera s pannou Annou Máriou Baumgartnerovou (MS fary sv. Martina).

Böhm, Jakub, cínár (civis stannarius), 3. novembra 1726 sa sobáši ako slobodný s pannou Annou Katarínou Bistallerovou. Svedkovia: Ján Helffricht, stolár, a Ján Pam (Dam?), zámočník; zo strany nevesty: Ján Mayer, medikováč a František Portenhauser, murár (MS fary sv. Martina).

Brandterer, Ján, murársky majster (Maurermeister), 2. augusta 1729 spolu s tesárom Jánom Bretzlom, Antonom Zanysom,, a Jánom Ernestom Klusserom,, svedok pri sobáši Jána Juraja Pfisterera, mešťana a tesárskeho majstra, s Alžbetou Burgghartovou (MS fary sv. Martina).

Bürtler, Štefan, maliar (pictor), 24. februára 1727 vedno s maliarom Tomášom Czekumom svedok pri sobáši vdovca sochára Kristiána Heeba s pannou Annou Máriou Arderberovou (MS fary sv. Martina).

Clauz (Klaucz), Alexander, murár (murarius), 24. júna 1727 spolu so sklenárom Jánom Ernestom svedok nevesty pri sobáši vdovca krajčira Michala Millnera s vdovou Annou Flaschnerovou (MS fary sv. Martina). — 22. júla 1727 spolu s kopáčom Urbanom Fraezelom svedok pri sobáši vdovca robotníka Gregora Ratenmauera s pannou Kristínou Krenwaldovou (MS fary sv. Martina).

Cristelly (Christl), Ján Ernest, zvonolejár (fusor campanarum, campanator fusor), 19. novembra 1726 spolu s obuvníkom Wolfgangom Blauom, Jánom Michalom Haffnerom, výrobcom nití, a s obchodníkom Jánom Martinom Francom svedok pri sobáši výrobcu nití Jána Kleindiensta, mešťana z Óváru, s pannou Teréziou Krugersenovou (MS fary sv. Martina). — 23. novembra 1728 spolu s pánom Danielom Micholom, dvorným maliarom osvieteného pána grófa Jozefa Esterházyho z Galanty, svedok nevesty pri sobáši inšpektora pre poľnohospodárske meliorácie (inspector aridi?) Ignáca Epeleho s Eleonórou Frombovou. Svedkovia ženicha: Ján Juraj Hoffer, mäsiar a nemocničný inšpektor a Mikuláš Neiszl, inšpektor pre poľnohospodárske meliorácie (MS fary sv. Martina).

Cseckum (Czekum), Tomáš, maliar (pictor), 24. novembra 1719 spolu s Andrejom Fabianom, strážcom na obecnej veži (turnerus civitatis), svedok pri sobáši mládenca Antona Jozefa Leydenfrostu, sochára „Moravo-Brunensis“ s Alžbetou, vdovou po sochárovi Andrejovi Kernovi (MS fary sv. Martina). — 24. februára 1727 spolu s maliarom Štefanom Bürtlerom svedok pri sobáši vdovca sochára Kristiána Heeba s pannou Annou Máriou Arderberovou (MS fary sv. Martina).

Czithart, Vavrínek, murár (murarius), 25. apríla 1728 spolu s Jánom Jurajom Pluczom svedok pri sobáši tesárskeho pomocníka Martina Schenauera s pannou Evou Kellnerovou (MS fary sv. Martina).

Ecker, Matej, murársky pomocník (murarius socius), 21. septembra 1728 spolu s murárskym pomocníkom Jurajom Senckom svedok pri sobáši murára Šimona Pockstallera s pannou Magdalénou Kernovou (MS fary sv. Martina).

Eller (Öller), Peter, meditepec (civis cuprarius, bürgerlicher Kupferschmidt), 7. júla 1726 spolu s medikováčom Jánom Maýerom, Jozefom Andreasom, mäsiarom pána Zaya, a s mäsiarom Jánom Eckerom svedok pri sobáši vdovca mäsiara Jána Andreja Hidla s pannou Kristínou Mozerovou (MS fary sv. Martina). — 1. februára 1728 spolu s Matejom Neinteiffom

svedok pri sobáši vdovca Juraja Traunera, rezača krúžkov (bürgerl. Czirklschnit), s pannou Barborou Parovou (MS fary sv. Martina). — 14. augusta 1729 spolu s osvieteným pánom Jánom Jurajom Lubocym, bratislavským senátorom a účtovníkom ostrihonského arcibiskupa a so sedlárskeho majstrom Františkom Ferdinandom Hoffmannom svedok pri sobáši Wolfganga Macka, mešťana a kolárskeho majstra s Katarínou rodenou Hoffmannovou (MS fary sv. Martina). — 9. septembra 1729 spolu s farbiarskym majstrom Františkom Michelem, vozárskym majstrom Jánom Jurajom Schrantzom a stolárskym majstrom Jozefom Brýderom svedok pri sobáši vdovca zámočníka Ulricha Hassera s vdovou Evou Rozinou Wiessthallerovou (MS fary sv. Martina).

Falbeck, Vavrínek, murársky majster zo Stupavy (murarius magister, Stomphensis), 30. mája 1728 spolu s Jánom Neubauerom svedok pri sobáši Gašpara Ortnera, murárskeho pomocníka z Pendorfu v Bavorsku, s pannou Teréziou Ederovou, Bavorkou (MS fary sv. Martina).

Fischer, Peter, medikováčsky majster (cuprarius civis et magister), 11. augusta 1726 sa sobáši ako slobodný s pannou Cecíliou Ettenbergovou zo Štajerska. Svedkovia: osvietený pán Imrich Csiba, senátor a tajomník mesta Bratislavy, a Ján Krisán, prisázný notár slobodného kráľovského mesta Bratislavy (MS fary sv. Martina).

Greinecker, Matej, murár (murarius), 14. mája 1725 sa sobáši ako slobodný s Annou Dorotou Haasovou, vdovou po kožušníkovi Adamovi Haasovi. Svedkovia: Pavol Pirkinger, mešťan, a Ján Raaz, kožušník (MS fary sv. Martina).

Griebel, Ján, murár (murarius), 8. augusta 1728 sa sobáši ako vdovec s Rakúškou — pannou Máriou Greffingerovou. Svedkovia: Juraj Raupper, mešťan a zámočník, a Jakub Wolff Aschenbeck, výrobca ľahkej obuvi (MS fary sv. Martina).

Griesmiller, Tomáš, adjutant architekta (architectus sodalis), 25. septembra 1729 spolu s Karolom Neýom, kuchárskym majstrom a mestským výtlačníkom, svedok pri sobáši Mateja Obermaýera, adjutanta architekta, s Máriou Annou, vdovou po Antonovi v službách grófa Jozefa Eszterházyho (MS fary sv. Martina).

Grueber, Michal, murár (murarius), 14. januára 1726 spolu s tesárom Antonom Smelczom svedok pri sobáši tesára Andreja Peissla s pannou Magdalénou Hollmarovou (MS fary sv. Martina).

Haldmüller (?), Ján, murár (murarius), 12. januára 1727 spolu s tkáčom Jánom Mayerom svedok pri sobáši robotníka Mateja Stockera s Barborou Meszkovou (MS fary sv. Martina).

Hanl (Hönl ?), Filip, murársky pomocník (murarius juvenis), 22. júna 1727 sa sobáši s pannou Teréziou Kellnerovou. Svedok ženicha: Ján Ott, murársky majster a mešťan. Svedok nevesty: Andrej Abt, mäsiarsky majster a mešťan (MS fary sv. Martina).

Heeb, Kristián, rezbár (sculptor), 24. februára 1727 sa ako vdovec sobáši s pannou Annou Máriou Arderberovou. Svedkovia: Tomáš Czekum, maliar, a Štefan Bürtler, maliar (MS fary sv. Martina).

Hergeröther, Daniel, murársky pomocník (murarius juvenis), 29. augusta 1728 sa sobáši s vdovou Magdalénou Thutnerovou. Svedok ženicha: Vavrínek Schwendenwein, nevesty: Jakub Steinczer, kefár (?) — (MS fary sv. Martina).

Hoffmann, Zigmund, záhradník (hortulanus), 9. januára 1724 spolu so zámočníkom Godfriedom Kinslerom svedok pri sobáši Adama Kellnera, kopáča, s Alžbetou Topplerovou (MS fary sv. Martina).

Holler, Jozef, murár (murarius), 12. júna 1729 spolu s murárom



Neznámy bratislavský cínarský majster: Korbel bratislavských maliarskych pomocníkov z r. 1695. Mestské múzeum, Bratislava. Foto F. Hideg

Tomášom Schreiderom svedok pri sobáši murára Adama Steinigera s Katarínou Stadlerovou (MS fary sv. Martina).

Huber, Matej, kamenár (lapicida), 30. januára 1725 sa ako slobodný sobáši s Annou Máriou Pindterovou. Svedkovia: Ján Juraj Kreigl, kopáč, a Anton Jager, sedlár (MS fary sv. Martina).

Hueter, Andrej, sochár (statuarius, Bildhauer), Bavorčan, 19. januára 1728 sa ako slobodný sobáši s Evou Alžbetou Leydenfrostovou, vdovou po bratislavskom sochárovi Antonovi Leydenfrostovi. Svedkovia: Jozef Kurcz, maliar, zo strany nevesty Ján Michal Gschnatner, krémár (MS fary sv. Martina) — 4. júna 1729 spolu so sklenárskym majstrom Hirstorsterom svedok pri sobáši Jána Juraja Hirrscha, kočíša u pána Vaidingera, s (meno nevesty nečitateľné, podľa všetkého uvádza sa iba krstné meno) — (MS fary sv. Martina).



Jozef Kurtz (?). Sv. rodina. Okolo 1730, olej, plátno, 85,5 × 65 cm. Rím.-kat. kostol v Pezinku. Foto F. Hideg



Neznámy autor: Podobizeň Márie Terézie v čepci so závojom. Okolo 1775, olej, plátno, 74 × 57 cm, neznačené. Galéria mesta Bratislavy



Neznámy autor: Podobizeň Márie Terézie s uhorskou korunou. Okolo 1750, olej, plátno, ca 70 × 48 cm, neznačené. Mestské múzeum, Bratislava. Foto F. Hideg

Kaszl, Juraj, murársky pomocník (murarius socius), 24. februára 1724 spolu s Michalom Kolaitnerom, mešianom a kopáčom, svedok pri sobáši murára Františka Winderera s Máriou Walterovou (MS fary sv. Martina).

Kattner (Kathler), Kristián, maliar (pictor sodalis, Maller), 16. júla 1728 sa sobáši s pannou Alžbetou Schradovou. Svedkovia ženicha: Juraj Morí a Bartolomej Kriehsam. Svedok nevesty: vojak hradnej stráže (meno nečitateľné) — (MS fary sv. Martina). — 9. apríla 1738 zomiera ako 47-ročný na vodnatieľku pľúc. Býval na „Schittoil gassl“ (?) — (MZ fary sv. Martina).

Kern, Andrej, rezbár (sculptor), 24. novembra 1719 sa vydáva vdova po ňom, Alžbeta, za mládenca Antona Jozefa Leýdenfresta, sochára „Moravo-Brunensis“. Svedkovia: Tomáš Cseckum, maliar, a Andrej Fabiani, strážca na obecnej veži (MS fary sv. Martina).

Kümmerling, Ján Michal, maliar (pictor), 26. januára 1726 sa sobáši ako slobodný s pannou Alžbetou Hültzeberovou (?). Svedkovia: Ján Juraj Rinnagl, kuchár, a Ján Juraj Klein, mešťan (MS fary sv. Martina).

Kintzl, Ján, záhradník v Petržalke (ein Gärtner in Engerau), 23. októbra 1729 spolu so záhradníkom Jánom Langom, obchodníkom Andrejom Hannbergerom a tlačiarom Jánom Pavlom Roierom svedok pri sobáši záhradníckeho pomocníka Michala Mendorfiera s pannou Annou Alžbetou Conradovou (MS fary sv. Martina).

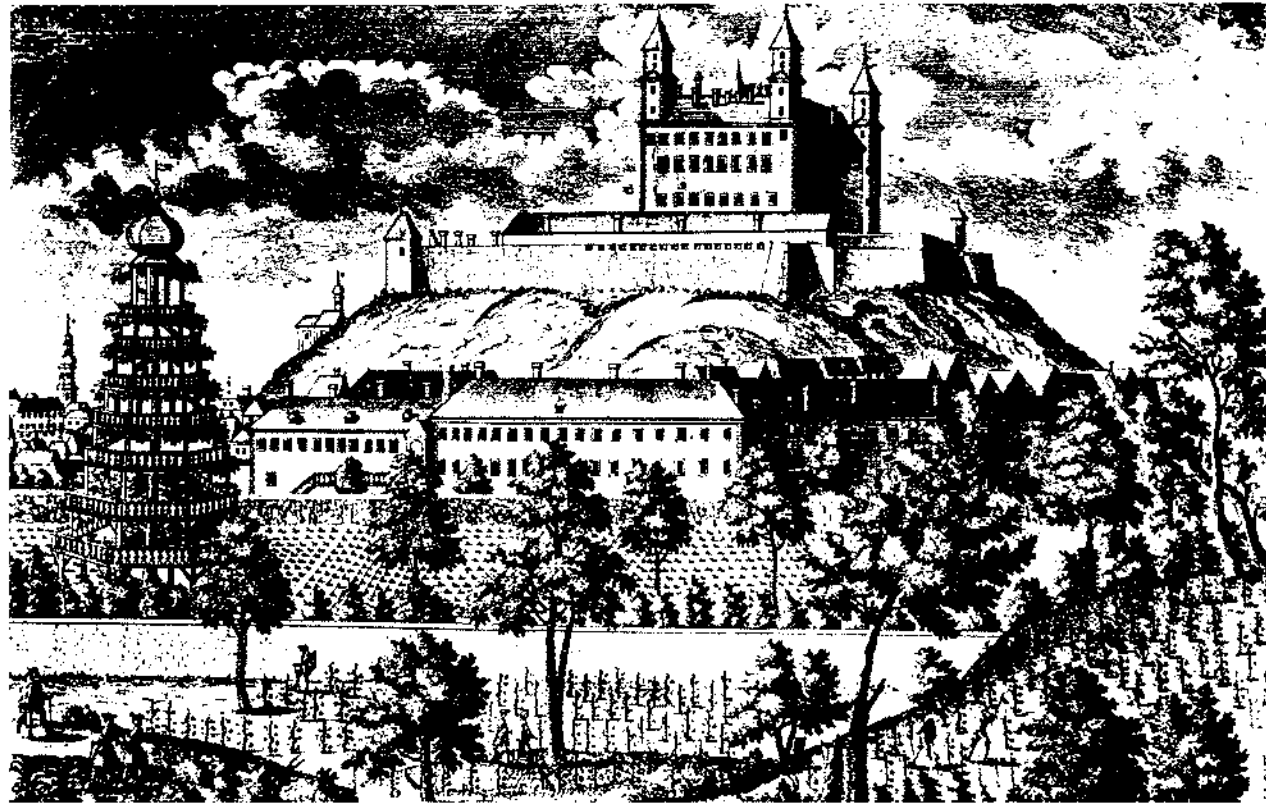
Kirchperger, Adam, murársky pomocník (ein Maurer Junge Gesell), 26. júna 1729 sa sobáši s Annou Johanou Böhmovou, vdovou po Eliášovi Böhmovi. Svedkovia: Daniel Poster, hostinský U zlatej koruny, a Anton Oktavius Füssenthall, výberca mýta (?) a (telliator et Kützer) — (MS fary sv. Martina).

Kortzger, Jakub, vyšivač zlatom (bürgerl. Goldsticker), 8. mája 1738 sa uvádza pri smrti svojej 10 týždňov starej dcéry Márie Anny. V uvedenom čase býval pred Rybnou bránou (MZ fary sv. Martina).

Kraft, František, maliar (civis pictor), 22. júla 1726 pri sobáši kočiša Michala Föllingera s pannou Máriou Margarétou Rindfleischovou zastupoval jedného zo svedkov — meditepa Jána Mayera (MS fary sv. Martina).

Kremer (Krimmer?), Ján Juraj, maliar (civis pictor), 24. februára 1727 sa uvádza pri sobáši svojej dcéry panny Kristíny s Petrom Miletiosom, spravodajcom (Berichts-Schreyber) zo Žitného ostrova. Svedkovia ženicha: osvietený pán Imrich Csiba, fiškál a senátor slob. kráľ. mesta Bratislavy, a osvietený pán Ján Kristián Fata, prisázný notár mesta. Svedkovia nevesty: osvietený pán Ján Zavoczky, zapisovateľ (Registrar) Uhorskej komory, a osvietený pán Pavol Vedredy. S.C.M. Zigostata (MS fary sv. Martina).

Kreninger (Kreninger), Ján, murár a palier (murarius, ein Maurer Palier), 21. mája 1725 sa sobáši ako slobodný s pannou Zuzanou Hagnerovou. Svedkovia: František Schreiber, murársky



F. B. Werner — M. Engelbrecht: Pálffyovská záhrada v Bratislave. Medirytina. Mestská galéria, Bratislava. Foto F. Hideg

kamenár, a Krištof Simonovics, murár (MS fary sv. Martina). — 8. mája 1738 sa uvádza pri smrti svojho 2 ¼-ročného syna Jána. V tom čase býval na Schöndorfskej ulici (MZ fary sv. Martina). **Kurcz** (Khurcz), Jozef, maliar (pictor, Mahler), 26. februára 1726 spolu s Gotfriedom Fridrichom Eretzleinom, pracujúcim v službách grófa Juraja Erdödyho, svedok pri sobáši vdovca obuvníka Jána Michala Frantza s Rakúšankou pannou Máriou Annou Lamiczovou (MS fary sv. Martina). — 19. januára 1728 spolu s krémárom Jánom Michalom Gschnatnerom svedok pri sobáši Bavorčana sochára Andreja Huetera s Evou Alžbetou Leydenfrostovou, vdovou po bratislavskom sochárovi Antonovi Leidenfrostovi (MS fary sv. Martina). — 26. novembra 1738 zomiera na horúčkovú chorobu, vdova po ňom, 32-ročná Katarína, bývajúcá na Vydríci (MZ fary sv. Martina). **Lacharovitzer**, Gregor, murársky pomocník (murarius juvenis), 22. novembra 1728 sa sobáši s pannou Barborou Schwantnerovou. Svedkovia: Matej Ricz a Juraj Senk, murári (MS fary sv. Martina). **Lang**, Ján, záhradník (Gartner), 23. októbra 1729 spolu s Jánom Kintzlom, záhradníkom v Petrálke, Andrejom Hannbergerom, obchodníkom a kníhtlačiarom Jánom Pavlom Roierom svedok pri sobáši záhradníckeho pomocníka Michala Mendorffera s pannou Annou Alžbetou Conradovou (MS fary sv. Martina). **Lenhard**, Gašpar, architekt (architectus), 25. novembra 1728 spolu s Vavrincom Gassnerom svedok pri sobáši vdovca kopáča Mateja Grossa s pannou Máriou Annou Echortinovou (MS fary sv. Martina).

Leydenfrost, Anton Jozef, sochár a rezbár „Moravo-Brunensis“ (sculptor Moravo-Brunensis, statuarius Posoniensis), 24. novembra 1719 sa sobáši s Alžbetou, vdovou po sochárovi Andrejovi Kernovi. Svedkovia: Tomáš Cseekum, maliar, a Andrej Fabiani, strážca na obecnej veži (MS fary sv. Martina). — 14. septembra 1724 spolu so sládkom Martinom Leichtlom, zastúpeným mäsiarom Jánom Gašparom, svedok pri sobáši sochára Jána Schweigera, pôvodom z Bavorska, s Bratislavčankou pannou Annou Máriou Frayovou (MS fary sv. Martina). — 19. januára 1728 sa vydáva vdova po ňom, Eva Alžbeta, za Bavorčana, sochára Andreja Huetera. Svedkovia: Jozef Kurcz, maliar, a Ján Michal Gschnatner, krémár (MS fary sv. Martina). **Libánzky**, Gregor, záhradník pri reholi uršulinok (ein Gartner bey den Ursulinerin), 13. januára 1738 sa uvádza pri smrti svojej 48-ročnej manželky Márie Anny (MZ fary sv. Martina). **Lockner**, František, murár (murarius), 25. novembra 1725 sa vydáva vdova po ňom, Mária Locknerová, za vdovca Jána Pfiingstla, tkáča a meštana z Podhradia, slúžiaceho v hradnom vojsku. — Svedkovia: Teofil Ernest Ull, stolár, a Matej Vavrovicz, mešťan z Podhradia (MS fary sv. Martina). **Mayer** (Maýr, Maýer), Ján, meditepec (civis cuprarius), 22. februára 1724 spolu s obchodníkom Jánom Jakubom Clausom svedok pri sobáši vdovca zámočníka Jána Jakuba Fermeldta s pannou Žofiou Františkou Schotterovou (MS fary sv. Martina). — 7. mája 1724 spolu s pánom Matejom Frostom, mestským radným, pánom Jánom Schustrom, senátorom, a sládkom Jánom

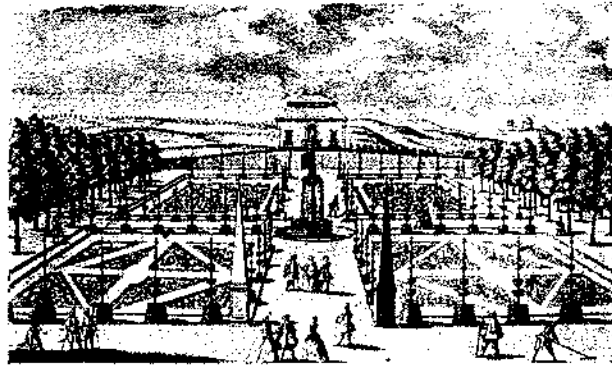
Konrádom Stohrom svedok pri sobáši sládku Šimona Städtera s pannou Sabinou Kublovou. V zápise sa poznamenáva, že sobáš sa konal v Mariánke (Mária Fall) — (MS fary sv. Martina). — 28. januára 1725 spolu s mestským účtovným kontrolórom Matejom Hofferom svedok nevesty pri sobáši vdovca Jána Juraja Isla, trnavského meštana a mäsiara, s pannou Rozinou Bergerovou. Svedkami ženicha boli Michal Isl a Martin From, mešťania (MS fary sv. Martina). — 28. mája 1725 spolu s doktorom medicíny Jánom Jurajom Kollerom, zámočníkom Jánom Thamom a Jánom Jurajom Schusterom svedok pri sobáši sústružníka Pavla Jozefa Heuholdta s pannou Máriou Magdalénou Blatthaarovou (MS fary sv. Martina). — V ten istý deň (28. mája 1725) spolu s Jánom Thamom svedok pri sobáši mäsiara Jána Michala Neuholdta s Annou Rozinou Holstrinstovou (MS fary sv. Martina). — 22. júla 1726 zastupoval pri sobáši kočíša Michala Föllingera s pannou Máriou Magdalénou Rindfleischovou jedného zo svedkov — maliara Františka Kraffta (MS fary sv. Martina). — 3. novembra 1726 spolu so stolárom Jánom Helfrichtom, zámočníkom Jánom Pamom (Damom?) a murárom Františkom Portenhausom svedok pri sobáši cínára Jána Jakuba Böhma s pannou Annou Katarínou Bistallerovou (MS fary sv. Martina). **Meringer**, Augustín, murár (Murarius), 12. januára 1727 spolu s murárom Andrejom Zdanským svedok pri sobáši murára Jána Lukáša Rieda s pannou Annou Máriou Lacknerovou (MS fary sv. Martina). — 12. januára 1728 spolu s tavičom Lukášom Stiffweiterom svedok pri sobáši murára Jána Juraja Teschmona s pannou Annou Teréziou Grueberovou (MS fary sv. Martina). **Mesl**, Ulrich, murár (murarius), 11. novembra 1727 sa sobáši s pannou Magdalénou Wolfsmillerovou. Svedok ženicha: Krištof Pacz, murár; svedok nevesty Peter Wuchhoffer, murár (MS fary sv. Martina). **Mesner**, Alexander, murársky pomocník (murarius socius), 18. mája 1728 spolu s Matejom Kussovským svedok pri sobáši prattenbrunnského rodáka Jána Hoffmanna, obuvníckeho majstra v Kismartone, s Annou Máriou Tekerovou, vdovou po Michalovi Tekerovi (MS fary sv. Martina). **Michorn** (Michol, Michhorn), Daniel Jozef (Daniel), maliar, pôvodom z Viedne, dvorný maliar grófa Jozefa Esterházyho de Galanta (pictor oriundus Vienna apud Excell. Dnu. Josephus Eszterházy aulicus Pictor, Comitís Esterhasi Aulac Pictor ordinarius), 9. apríla 1725 sa sobáši s prevznesenou pannou Annou Máriou Langkrammerovou, komornou manželky Predsedu Komory. Svedkovia: Wolfgang Peter Galtecker, cukrársky majster u jeho excelencie Jozefa Eszterházyho; zo strany nevesty Martin Leichtl, sládko a mešťan na Zuckermantli (MS fary sv. Martina). — 23. novembra 1728 spolu s Jánom Jurajom Hofferom, mäsiarom a nemocničným inšpektorom, Mikulášom Neislom, inšpektorom pre meliorácie, a zvonolejárom Jánom Ernestom Cristellym svedok pri sobáši melioračného inšpektora Ignáca Epeleho s Eleonórou Frombovou (MS fary sv. Martina). — 29. mája 1729 spolu s Jánom Martinom Pirgchamerom, cis. vyberačom mestských dávok (?) svedok pri sobáši hudobníka Františka Antona Srüsertha (?) s Annou Teréziou Beretlerovou (Brecklerovou?) — (MS fary sv. Martina). **Mörtinger**, Matej, záhradník jeho excelencie palatína (hortulanus suae Excellentiae Palatinalis, hortulanus Excellenti. Dni. Nicolai Pálffy Regni Hungariae Palatini), 29. júla 1725 spolu so sklenárom Leopoldom Desidorom svedok pri sobáši budinského záhradníka Pavla Somodyho s Trnavčankou pannou Justínou Glascerovou (MS fary sv. Martina). — 23. septembra 1725 spolu

s povrazníkom Jánom Glöchtlerom svedok pri sobáši Martina Steýdla, kočíša z Hoffkirchenu, s Barborou Albrechterovou, vdovou po Jurajovi Albrechterovi (MS fary sv. Martina). **Musbeck** (Muspek), Adam, murár (murarius), 13. mája 1726 spolu s Michalom Wurssom (corporalis), svedok pri sobáši vyslúžilého vojaka Jakuba Rusa s Máriou Soerinovou (MS fary sv. Martina). — 29. októbra 1729 spolu s tkáčom Matejom Pauerom svedok pri sobáši vdovca robotníka Martina Schlenhoffera s pannou Máriou Rieckinovou (MS fary sv. Martina). **Niczky**, Ján, murár (murarius), 25. apríla 1729 spolu s tesárom Wolfgangom Marom svedok pri sobáši tesárskeho pomocníka Jána Hickla s Reginou Purgerovou (MS fary sv. Martina). **Niedermayer**, Juraj, murár (murarius), 11. septembra 1729 sa sobáši s Katarínou Paurovou zo Stupavy. Svedkovia: Ján Riedy, murár, a Jonáš Maýer, výberca daní (MS fary sv. Martina). **Obermayer**, Matej, adjutant architekta (sodalis architectus), 25. septembra 1729 sa sobáši s Máriou Annou, vdovou po Antonovi v službách grófa Jozefa Esterházyho. Svedkovia: František Karol Néy, kuchársky majster a mestský výčapník, a Tomáš Griesmiller, adjutant architekta (MS fary sv. Martina).

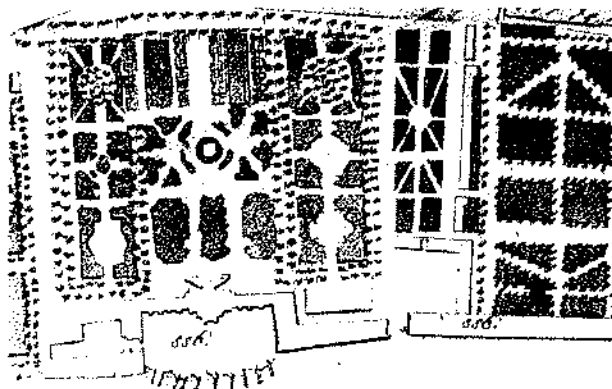


S. Iohannes Elemosynarius, O.P.N.

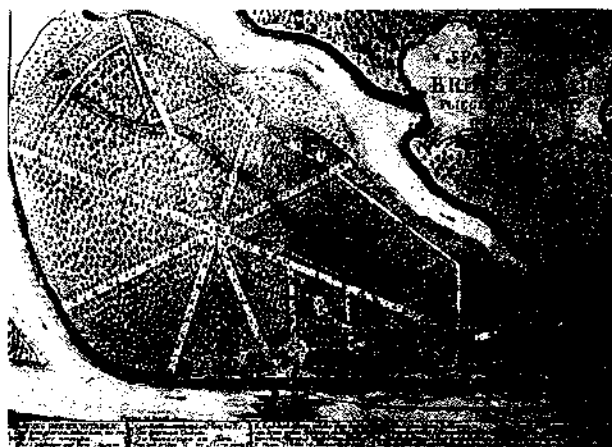
Sebastián Zeller: Sv. Ján Almužník. Medirytina, 13,7 × 8,7 cm, značené vpravo dole: Se. Zeller sc. Posony. Galéria mesta Bratislavy. Foto J. Petrlik



Neznámy autor: Pohľad na letný primaciálny palác v Bratislave. Okolo 1740, medirytina. Mestské múzeum, Bratislava. Archívna snímka



Letný primaciálny palác v Bratislave. Výrez z mestského plánu Okolo 1780. Mestské múzeum, Bratislava. Archívna snímka



Projekt prvého vyparkovania petržalského parku. Okolo 1776. Mestské múzeum, Bratislava. Archívna snímka

Ortner, Gašpar, murársky pomocník (murarius socius) z Pendorflu v Bavorsku, 30. mája 1728 sa sobáša s Bavorkou pannou Teréziou Ederovou. Svedkovia: Vavrinec Falbeck, murársky majster zo Stupavy, a Ján Neubauer (MS fary sv. Martina).

Othl (Ott), Ján, murár (murarius, civis murarius, murarius magister), 24. februára 1726 vedno so sládkom Martinom Leichtlom, obuvníkom Wolfgangom Hinharlom (?) a zámočníkom Jozefom Helczlom svedok pri sobáši sládku Jána Michala Steseka s Máriou Annou Müllnerovou, vdovou po Jánovi Müllnerovi (MS fary sv. Martina). — 13. januára 1727 spolu s garbiarom Jozefom Hützenbergerom, debnárom Jánom Veissom a s panským komorníkom Andrejom Földeyom svedok pri sobáši vdovca obuvníka Wolfganga Hünherla s pannou Julianou Máriou Kalocziovou (MS fary sv. Martina). — 22. júna 1727 spolu s mäsiarskym majstrom a mešťanom Andrejom Abtom svedok pri sobáši murárskeho pomocníka Filipa Hanla s pannou Teréziou Kellnerovou (MS fary sv. Martina). — 5. októbra 1727 spolu s mešťanom a kamenárskym majstrom Kristiánom Schreiberom svedok pri sobáši Kristófa Wallnera, dlabača? (ein Stamicz) s pannou Evou Annou Mahrovou (MS fary sv. Martina). — 10. októbra 1728 spolu s kanebnárskym majstrom Františkom Schreyberom a Jánom Prandterom svedok pri sobáši tesára Jána Juraja Pfistera s Bratislavčankou Máriou Evou Timpflinovou (MS fary sv. Martina).

Paal, Fridrich, trnavský typograf (Tyrnaviensis Typographus), 12. augusta 1725 spolu s mäsiarom a trnavským mešťanom Zachariášom Mendlerom, sklenárom Leopoldom Desidorom a cukrárom Jozefom Palmantshobym (?) svedok pri sobáši trnavského mešťana, garbiara Jána Petra Titela, rodáka z Chebu v Čechách, s Máriou Zuzanou Wölflingerovou, dcérou obchodníka (MS fary sv. Martina).

Pacz, Kristof, murár (murarius), 11. novembra 1727 spolu s murárom Petrom Wuchhofferom svedok pri sobáši vyslúžilca Mateja Buriana s pannou Annou Cserekviczkovou (MS fary sv. Martina). — V ten istý deň (11. novembra 1727) spolu s murárom Petrom Wuchhofferom svedok pri sobáši murára Ulricha Mesla s pannou Magdalénou Wolffsmillerovou (MS fary sv. Martina).

Pachammer, Vavrinec, záhradník zábavných parkov (ein Lustgartner), 26. novembra 1729 spolu s nádenníkom Jozefom Daningerom svedok pri sobáši parochniarskeho pomocníka Fridricha Szawaczkeho s Máriou Annou Pregerovou (MS fary sv. Martina).

Paldauf, Filip, murársky pomocník (maurer-gesell), 25. mája 1738 sa uvádza pri smrti svojej 4-ročnej dcéry Anny Márie. V tom čase býval na tzv. Neystifte (MZ fary sv. Martina).

Pauer, Jakub, murársky palier (ein Mauer-Pallier) a majster pre špeciálne hrbové stropy (Piltzen meister) na Kráľovskom zámku, 7. októbra 1738 zomrel vo veku 60 rokov. V tom čase býval pri Laurinskej bráne (MZ fary sv. Martina).

Pernstorffer, Andrej, murársky pomocník (Mauer gesell), 27. decembra 1738 sa uvádza pri smrti svojej 37-ročnej manželky Márie. V tom čase býval na tzv. „Krösslingu“ (MZ fary sv. Martina).

Philpeck, Samuel, sochár (ein Bildhauer), 28. februára 1724 vedno s osvieteným pánom Jánom Hofferom a tesárskym pomocníkom Antonom Schmulzerom svedok pri sobáši urodzeného pána Antona Sumnera, povolanim (Suac profesionis alia faber St. S.) nečit., s Filipínou Egerovou (MS fary sv. Martina).

Pfálbauer, Daniel, murársky pomocník (murarius socius), 9. septembra 1725 spolu s huslistom Filipom Grumanom svedok pri

sobáši murárskeho pomocníka Andreja Strassera s pannou Alžbetou Czenerovou, dcérou kopáča (MS fary sv. Martina).

Pilger (Gilger?), Tomáš, kamenár z Óváru (Deutsch-Altenburg?) — (lapicida ex Óvár), 24. augusta 1727 spolu s Jakubom Spangerom, správcom domu u grófa Jozefa Esterházyho, Martinom Hockerom, viedenským dvorným komorníkom, a kamenárom Martinom Victorom svedok pri sobáši murárskeho majstra Františka Portenhausera s Máriou Julianou Gönböckovou, rodáčkou z Linzu v Hornom Rakúsku (MS fary sv. Martina).

Pockstaller, Šimon, murár (murarius), 21. septembra 1728 sa sobáša s pannou Magdalénou Kernovou. Svedkovia: Juraj Senek a Matej Ecker, murárski pomocníci (MS fary sv. Martina).

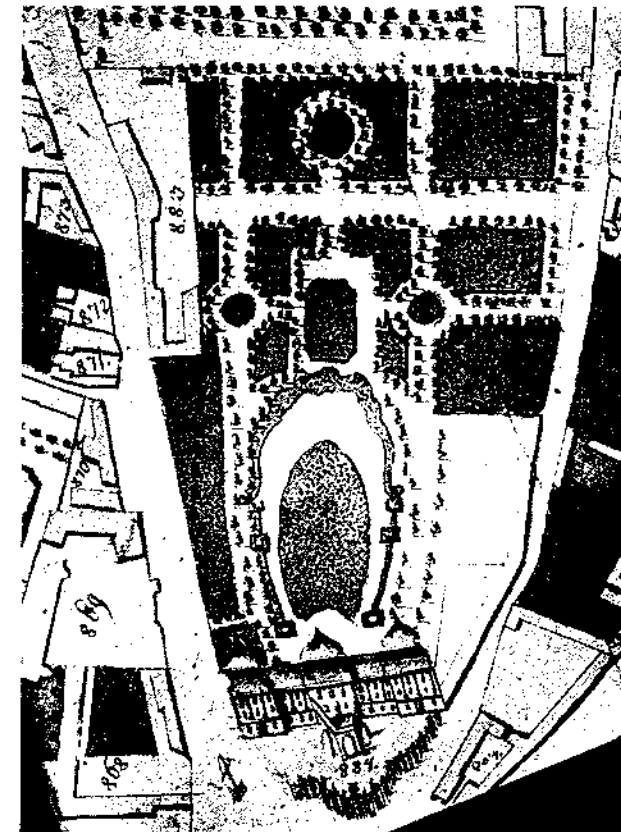
Portenhauser (Parthenhauser), František, murár (civis murarius, civis murarius magister), 23. januára 1724 spolu s rybárom Matejom Setzbergerom svedok pri sobáši kopáča Jána Juraja Velischa s Annou Máriou Holfferovou (MS fary sv. Martina). — 15. augusta 1725 spolu s mlynárom Matejom Pugelom a Štefanom Horváthom, dedinským kočíšom, svedok pri sobáši dedinského kočíša Antona Grätשמנרה s Teréziou Weinbergerovou, vdovou po Lazarovi Weinbergerovi (MS fary sv. Martina). — 14. februára 1726 spolu s krajičiom Gabrielom Hoffmannom svedok pri sobáši vdovca kopáča Daniela Schüllera s pannou Barborou Mikaviczovou (MS fary sv. Martina). — 3. novembra 1726 spolu so stolárom Jánom Helfrichtom, zámočníkom Jánom Pamom (Damom?) a meditepcom Jánom Maýerom svedok pri sobáši cinára Jána Jakuba Böhma s pannou Annou Katarínou Bistallerovou (MS fary sv. Martina). — 23. februára 1727 spolu so sklenárom Jánom Ernestom svedok pri sobáši tkáča Jána Faustera s pannou Evou Petrikovicovou (MS fary sv. Martina). — 25. mája 1727 spolu s mešťanom a sklenárom Jánom Ernestom a tkáčskymi majstrami Jakubom Pusterom a Filipom Pergerom svedok pri sobáši Mateja Sperla, mešťana a obchodníka s drevom, s vdovou Máriou Magdalénou — nevedeného priezviska (MS fary sv. Martina). — 24. augusta 1727 sa sobáša s pannou Máriou Julianou Gönböckovou, rodáčkou z Linzu v Hornom Rakúsku. Svedkovia ženicha: pán Jakub Spanger, správca domu u grófa Jozefa Esterházyho, Tomáš Pilger (Gilger?) kamenár z Óváru (Deutsch-Altenburg?). Svedkovia nevesty: Martin Hocker, dvorný komorník vo Viedni, a Martin Victor kamenár (MS fary sv. Martina). — 22. januára 1728 spolu s tesárom Pavlom Ederom svedok pri sobáši Bavorčana tesára Šebastiána Eigenthallera s pannou Uršufou Pordtenhauserovou (MS fary sv. Martina). — 18. septembra 1729 spolu s Jánom Kristofom Schrötikom, krčmárom u ruže, osvieteným pánom Kristiánom Ertlom, účtovníkom jeho excelencie Mikuláša Pálffyho — palatína Uhorského kráľovstva na jeho bratislavskom panstve, a s Jánom Jurajom Hofferom, mešťanom a mäsiarom, svedok pri sobáši bratislavského rodáka murára Jozefa Wollshoffera s pannou Katarínou Semingerovou, narodenou v Bratislave (MS fary sv. Martina).

Prizner, Rupert, murár (murarius), 24. júna 1725 sa sobáša s pannou Annou Máriou Baumgartnerovou. Svedkovia: Ludovít Partila, mešťan, a Rupert Auer, murár (MS fary sv. Martina).

Purgstaller, Anton, murársky pomocník (ein Maurergesell), 9. mája 1738 sa uvádza pri smrti svojho 13 dní starého syna Andreja. V tom čase býval na „trenger Gassl“ (MZ fary sv. Martina).

Püringer, Matej, staviteľ (Baumeister), 29. októbra 1718 sa sobáša ako mládenec s pannou Máriou Annou Russinovou (Bussinovou?) z Falcka. Svedkovia: Juraj Messmayer, hrobár, a Ján Michal Franz, obuvník (MS fary sv. Martina).

Rader, Ján, murársky palier (ein Mauer-Pallier), 14. októbra



Pôdorys parku niekdajšieho Grassalkovichovho paláca v Bratislave. Výsek z mestského plánu. Okolo 1780. Archívna snímka



Pohľad do niekdajšej hudobnej siene býv. Grassalkovichovho paláca v Bratislave. Archívna snímka



Socha bohyne Ceres na schodišti bývalého Grassalkovichovho paláca v Bratislave. Archívna snímka

1728 spolu s Vavrincem Schwendteweinom, murárskym palie-rom, svedok pri sobáši murárskeho pomocníka Andreja Waxmanna s Katarínou Klementovou, vdovou po povozníkovi Gašparovi Clementovi (MS fary sv. Martina).

Redlmaier, Ján (Bertram?), maliar a pozlacovač (ein Maller und Vergolder), 20. apríla 1738 sa uvádza pri smrti svojej dvoj-ročnej dcéry Márie Antónie. V tom období býval pri Laurinskej bráne (MZ fary sv. Martina).

Reiner, Ján Anton, maliar (?) — (pictor?), 22. januára 1727 sa sobáši s Máriou Katarínou Hoberovou. Svedkovia: Mikuláš Spick, sklenár a František Hoffer (MS fary sv. Martina).

Rendfort (Rentfort), Krištof, sochár a rezbár (statuarius, sculptor), 30. júna 1726 spolu s Ferdinandom Mollom, Jánom Jurajom Weberom a Jánom Jurajom Feyerom svedok pri sobáši pohoničského pomocníka Michala Ecka s Annou Máriou Magdalénou Schussovou (MS fary sv. Martina). — 23. novembra 1727 spolu s kopáčom Michalom Franglom svedok pri sobáši kopáča Mateja Bartossa s vdovou Máriou Pichlerovou (MS fary sv. Martina).

Rester, Tobias, pozlacovač? (aurator?), 21. apríla 1727 sa sobáši ako slobodný s pannou Máriou Annou Heinriedovou. Svedkovia: Wolfgang a Martin Holzerovci, mlynári (MS fary sv. Martina).

Ricz, Matej, murár (murarius), 22. novembra 1728 spolu s murárom Jurajom Senkom svedok pri sobáši murárskeho pomocníka Juraja Lacharovitzera s pannou Barborou Schwantnerovou (MS fary sv. Martina).

Riedi (Riedy, Riedli), Ján Lukáš (Ján), murár, murársky palier (murarius, ein Maurer Pallier), 12. januára 1727 sa sobáši ako slobodný s pannou Annou Máriou Lacknerovou. Svedkovia: Andrej Zdanský a Augustín Meringer, murári (MS fary sv. Martina). — 11. septembra 1729 spolu s výbercom daní Jonášom Maýrom svedok pri sobáši murára Juraja Niedermaýra s Katarínou Pauerovou, pôvodcom zo Stupavy (MS fary sv. Martina). — 17. júna 1738 sa uvádza pri smrti svojej 2 ½-ročnej dcéry Alžbety. V tom čase býval na Vydrici (MZ fary sv. Martina).

Richter, Tomáš, kamenár (lapicida), 29. apríla 1725 sa uvádza pri sobáši jeho vdovy, Zuzany Richterovej, s vdovcom kamenárom Jurajom Schollerom. Svedkovia: Andrej Püller, strážca viníc, a Krištof Neubauer (MS fary sv. Martina).

Royer (Royer, Roier), Ján Pavol (Pavol), typograf (civis typographus, bürgerlicher Buch-trucker), 19. mája 1726 spolu so strážmajstrom Kristiánom Lobom a rybármi Matejom Kösterom a Jánom Jurajom Thomom svedok pri sobáši mäsiara Jána Juraja Stüglera s Máriou Magdalénou Hoffelmaýrovou, vdovou po strážmajstrovi Andrejovi Hoffelmaýrovi (MS fary sv. Martina). — 21. októbra 1726 spolu s felciárom Filipom Altmaýrom svedok pri sobáši nemeckého gombikára Jána Juraja Bründtnera s Máriou Kristínou Hützolhamorovou (MS fary sv. Martina). — 26. júna 1729 spolu s urodzeným pánom Jánom Križanom, notárom slobodného kráľovského mesta Bratislavy, s mešťanom a zámočníkom Adamom Schönhoferom svedok pri sobáši mešťana a kolára Baltazára Schorstera s Teréziou Hofferovou, vdovou po Michalovi Hofferovi (MS fary sv. Martina). — 23. októbra 1729 spolu so záhradníkmi Jánom Kintzom a Jánom Langom a obchodníkom Andrejom Hannbergerom svedok pri sobáši záhradníckeho pomocníka na Žitnom ostrove (?) Michala Mendorffera s pannou Alžbetou Conradovou (MS fary sv. Martina).

Senck (Senk), Juraj, murár (Murarius socius, murarius), 21.

septembra 1728 spolu s murárskym pomocníkom Matejom Eckrom svedok pri sobáši murára Šimona Pockstallera s Magdalénou Kernovou (MS fary sv. Martina). — 22. novembra 1728 spolu s murárom Matejom Riczom svedok pri sobáši murárskeho pomocníka Juraja Lacharovitzera s pannou Barborou Schwantnerovou (MS fary sv. Martina).

Scharkmillner (Schartmüller), Ján, murár a mešťan (murarius et civis, murarius), 31. augusta 1728 spolu s čižmárom Jurajom Arttom svedok pri sobáši kopáčského pomocníka Adama Tima s pannou Magdalénou Milperovou (MS fary sv. Martina). — 21. septembra 1728 spolu s robotníkom Michalom Mennerom svedok pri sobáši vdovca robotníka Bartolomeja Webera s Žofiou Sekansovou, vdovou po Jurajovi Sekansovi (MS fary sv. Martina).

Schatter, Ján Bernhard, maliar karát (Carten-maller), 24. apríla 1727 spolu s kráčajom Jánom Michalom Arczom svedok pri sobáši vinohradníka Andreja Enengela s Annou Katarínou (priezvisko nevesty sa neuvádza) — (MS fary sv. Martina).

Schinsl, Ján, murár (murarius), 21. apríla 1725 spolu s Jakubom Heitzerom, vojacom občianskej stráže svedok pri sobáši kočíša Kristiána Trümera s pannou Uršulou Hvertovou (Hvertovou?) (MS fary sv. Martina).

Schniczler, Ján, murár (murarius), 29. júla 1725 spolu s bratislavským mlynárom Matejom Puglom svedok pri sobáši Gašpara Clementa, robotníka pôvodcom z Moravy, s Annou Katarínou Waydliesinovou, pôvodcom zo Sliezska (MS fary sv. Martina).

Scholler, Juraj, kamenár (lapicida), 29. apríla 1725 sa sobáši ako vdovec so Zuzanou Richterovou, vdovou po kamenárovi Tomášovi Richterovi. Svedkovia: Andrej Püller, strážca viníc, a Krištof Neubauer (MS fary sv. Martina).

Schreiber, František (František, Tomáš), kamenár (murarius lapicida, lapicida magister, civis lapicida magister), 21. mája 1725 spolu s murárom Krištofom Simonovicom svedok pri sobáši murára Jána Kreningera s pannou Zuzanou Hagnerovou (MS fary sv. Martina). — 5. októbra 1727 spolu s murárom Jánom Ottom svedok pri sobáši Krištofa Wallnera, dlabača, s pannou Evou Annou Mahrovou (MS fary sv. Martina). — 10. októbra 1728 spolu s murárskym majstrom Jánom Othom a Jánom Prandterom svedok pri sobáši tesára Jána Juraja Pfistera s pannou Máriou Evou Timpfflinovou (MS fary sv. Martina).

Schreider (?), Tomáš, murár (murarius), 12. júna 1729 spolu s murárom Jozefom Hollerom svedok pri sobáši murára Adama Steiningera s Katarínou Stadlerovou (MS fary sv. Martina).

Schrodter, Pavol, murár (Maurer), 16. mája 1738 uvádza sa pri smrti svojej 11-mesačnej dcéry Žofie. V tom čase býval na tzv. Zuckermändli (MZ fary sv. Martina).

Schrötter, Blasius, murársky pomocník (ein Maurer gesell), 21. februára 1738 sa uvádza pri smrti svojho 25 týždňov starého syna Michala. V tom čase býval na tzv. Zuckermändli (MZ fary sv. Martina).

Schweiger, Ján, sochár pôvodcom z Bavorska (Statuarius oriundus ex Bavaria, Bildhauer am Königl. Schlossgrund), 14. septembra 1724 sa sobáši ako slobodný s Bratislavčankou pannou Annou Máriou Frayovou. Svedkovia: Anton Leydenfrost, sochársky majster, a sládok Martin Leichtl, zastúpený mäsiarom Jánom Gašparom (MS fary sv. Martina). — 27. januára 1738 sa uvádza pri smrti svojej 1 ½-ročnej dcéry Márie Anny. V tom čase býval na kráľovskom Podhradí (MS fary sv. Martina). — 16. septembra 1738 sa uvádza pri smrti svojej 5-ročnej dcéry Kataríny. V tom čase býval na tzv. Zuckermändli (MZ fary sv. Martina).



Bakchova socha na schodišti bývalého Grassalkovichovho paláca v Bratislave. Archívna snímka



Supraporta v niekdajšej hudobnej sieni bývalého Grassalkovichovho paláca v Bratislave. Od neznámeho autora. Archivná snímka

Schwentenwein (Schwendemvein, Schwendtmär, Schwendentwein, Schwendtwicn), Vavrínek, murár a murársky palier (murarius, murarius magister, ein Maurer Pallier), 22. júna 1727 spolu s kopáčom Jozefom Munglom svedok pri sobáši kopáčskeho pomocníka Martina Madla s Žofiou Kristerovou (MS fary sv. Martina). — 8. augusta 1728 spolu s obuvníkom Jánom Jurajom Angerom, mešťanom vo Svätom Jure, svedok pri sobáši tehliara Jána Juraja Marschalla, s pannou Annou Máriou Wirtovou (MS fary sv. Martina). — 29. augusta 1728 spolu s kefárom (?) Jakubom Steinczerom svedok pri sobáši murárskeho pomocníka Daniela Hergeröthera s vdovou Magdalénou Trutnerovou (MS fary sv. Martina). — 4. októbra 1728 spolu s rybárskym majstrom Matejom Erlpergerom svedok pri sobáši Márie Kláry, vdovy po murárovi Tobiašovi Strabauerovi (MS fary sv. Martina). — 14. októbra 1728 spolu s murárskym palierom Jánom Raderom (?) svedok pri sobáši murárskeho pomocníka Andreja Waxmanna s Katarínou Clementovou, vdovou po kočišovi Gašparovi Clementovi (MS fary sv. Martina).

Simon (Simonovics), Ján Krištof (Krištof), murár (murarius civis), 21. mája 1724 spolu s Pavlom Neuhaldtom svedok pri sobáši kočiša Šebastiána Pugela s Annou Klemповou (MS fary sv. Martina). — 14. januára 1725 spolu s knihkupcom Františkom Spaiterom svedok pri sobáši Murára Andreja Zdanského s pannou Veronikou Grabathovou (MS fary sv. Martina). — 21. mája 1725 spolu s murárskym kamenárom Františkom Schreiberom svedok pri sobáši murára Jána Kreningera s pannou Zuzanou Hagnerovou (MS fary sv. Martina).

Somody, Pavol, záhradník z Budína (hortulanus Budensis), 29. júla 1725 sa sobáši ako slobodný s Trnavčankou Justínou Gloscerovou. Svedkovia: Matej Mörtinger, záhradník jeho excelencie palatína, a sklenár Leopold Desidor (MS fary sv. Martina).

Steininger, Adam, murár (Murarius), 12. júna 1729 sobáši sa s Katarínou Stadlerovou. Svedkovia: Jozef Holler a Tomáš Schreider, murári (MS fary sv. Martina).

Strabauer, Tobiaš, murár (murarius civis), 4. októbra 1728 vydáva sa vdova po ňom, Mária Klára, za murára Wolfganga Webera. Svedkovia: Vavrínek Schwendentwein, murár, a Matej Erlperger, rybár (MS fary sv. Martina).

Strasser (Straszer), Andrej, murársky pomocník (murarius socius), 9. septembra 1725 sobáši sa ako slobodný s pannou Alžbetou Czenerovou, dcérou kopáča. Svedkovia: Daniel Pfallbauer, murársky pomocník, a Filip Gruman, huslista (MS fary sv. Martina). — 2. júla 1726 spolu s vyslúžilým vojacom Šimonom Hascherom svedok pri sobáši vyslúžilého vojaka Jána Epreza s pannou Máriou Zuzanou Straszerovou (MS fary sv. Martina). **Teschmon**, Ján Juraj, murársky pomocník (murarius juvenis), 12. januára 1728 sa sobáši s Annou Teréziou Grueberovou. Svedkovia: Augustín Meringer, murár a Lukáš Stiffweitter, tavič (MS fary sv. Martina).

Vietor, Martin, kamenár (lapicida), 24. augusta 1727 vedno s Jakubom Spangerom, správcom domu u jeho excelencie grófa Jozefa Esterházyho, kamenárom Tomášom Pilgerom z Óváru (?), (Deutsch-Altenburg?) a viedenským dvorným komorníkom Martinom Hockerom svedok pri sobáši murárskeho majstra Františka Portenhausera s pannou Máriou Julianou Gönböckovou, rodáčkou z Linzu v Hornom Rakúsku (MS fary sv. Martina).

Vogt, Pavol, murár (ein Maurer Meister), uvádza sa pri smrti svojho 1/2-ročného syna Jakuba. V tom čase býval pred Rybnou bránou na tzv. Neustifte (MZ fary sv. Martina).

Waxmann, Andrej, murársky pomocník (murarius socius), 14. októbra 1728 sa sobáši ako slobodný s Katarínou Clementovou, vdovou po kočišovi Gašparovi Clementovi. Svedkovia: Ján Rader a Vavrínek Schwendentwein, murárski palieri (MS fary sv. Martina).

Weber, Wolfgang, murár (murarius), 4. októbra 1728 sa sobáši ako slobodný s Máriou Klárou, vdovou po murárovi Tobiašovi Strabauerovi. Svedkovia: Vavrínek Schwendentwein, murár, a Matej Erlperger, rybársky majster (MS fary sv. Martina).

Weingartner, Ján Michal, zvonolejár (fusor campanorum), 21. augusta 1725 sa sobáši ako slobodný s Annou Máriou Freierovou. Svedkovia: Filip Volffinger a Martin Eberharth (MS fary sv. Martina).

Winder, František, murár (murarius), 24. februára 1724 sa sobáši ako slobodný s Máriou Walterovou. Svedkovia: Michal Kolaitner, kopáč a mešťan, a Juraj Kaszl, murársky pomocník (MS fary sv. Martina).

Wolffshoffer, Jozef, murár (murarius), narodený v Bratislave, 18. septembra 1729 sa sobáši ako mládenec s pannou Katarínou Senningerovou, bratislavskou rodáčkou. Svedkovia ženicha: František Parthenhauser, murársky majster, a Ján Krištof Schrött, krčmár u ruže. Svedkovia nevesty: Krištof Erthl, účtovník jeho excelencie palatína Mikuláša Pálffyho na jeho bratislavskom panstve, a Ján Juraj Hoffer, mäsiar (MS fary sv. Martina).

Wuchhoffer (Wuch Hoffer), Peter, murár (murarius), 11. novembra 1727 spolu s murárom Krištofom Paczom svedok pri sobáši vyslúžilého vojaka Mateja Buriana s pannou Annou Cserekvicsovou (MS fary sv. Martina). — V ten istý deň (11. novembra 1727) spolu s murárom Krištofom Paczom svedok pri sobáši murára Ulricha Mesla s pannou Magdalénou Wolffsmileroovou (MS fary sv. Martina).

Wunderlich, Ján Juraj, murársky pomocník (maurer Gesell), 6. novembra 1738 uvádza sa pri smrti svojej 3-ročnej dcéry

Terézie. V tom čase býval pred Rybnou bránou, pri Dunaji (MZ fary sv. Martina).

Zaideman, Peter, murár (murarius), 24. februára 1724 spolu s Jánom Michalom Rudym, domovníkom jeho excelencie palatína, svedok pri sobáši kočiša Jána Juraja Strobla s Evou Reginou Wetscerovou (MS fary sv. Martina).

Zdanský, Andrej, murár (murarius), 14. januára 1725 sa sobáši ako slobodný s pannou Veronikou Grabathovou. Svedkovia: František Spaiter, knihkupec, a Ján Krištof Simon, murár (MS fary sv. Martina). — 12. januára 1727 spolu s murárom Augustínom Meringerom svedok pri sobáši murára Jána Lukáša Riediho s pannou Annou Máriou Lacknerovou (MS fary sv. Martina).

Zeltrunny (?), Tomáš, maliar (civis pictor), 8. mája 1726 vedno s hodinárom Ferdinandom Freyom svedok pri sobáši vdova huslistu Šimona Grosza s pannou Annou Máriou Budingerovou (MS fary sv. Martina).

BILDENDE KÜNSTLER UND KUNSHANDWERKER VON BRATISLAVA IM 18. JAHRHUNDERT

Die Resultate der Archivforschung, welche hier vorgelegt sind, knüpfen an unseren Artikel, welcher im III. Jahrgang der Revue Ars (1970, Nr. 1—2, S. 209—241) erschien, an. In diesem Fall handelt es sich um Excerpte aus der Trauungs- (Jhg. 1725—1729) und Sterbematrikel (Jhg. 1738) der Domkirche zu Sankt Martin in Bratislava.

Aus dem erworbenen Material taucht eine Reihe unbekannter Namen hervor, die den Angehörigen verschiedener Professionen

der bildenden Künste zustehen; neben den erudierten Architekten Gartenarchitekten, Bildhauern und Malern schliesst das Verzeichnis auch Maurer, Steinmetze, Vergolder, Glockengiesser und Kupferschmiede ein.

Die gewonnenen Kenntnisse belegen, dass Bratislava in dem zweiten Viertel des 18. Jahrhunderts ausserhalb den schon gut bekannten Beziehungen zu Wien auch rege künstlerische Kontakte mit Bayern und Mähren hatte.

Príspevok k dejinám bratislavského zlatotepectva v 18. storočí

RYTINOVÉ ETIKETY Z VÝROBKOV J. P. STUHLERA

EVA TORANOVÁ

V minulých rokoch pribudli do umelecko-historických zbierok Slovenského národného múzea v Bratislave dve medené rytinové dosky z poslednej štvrtiny 18. stor.; vyobrazenia na týchto doskách sa vzťahujú na prácu miestneho zlatotepca Jána Pavla Stuhlera. Tieto výtvarne síce nenáročné, kultúrohistoricky však o to zaujímavejšie pamiatky boli pre nás podnetom sprístupniť ich čitateľovi a zároveň pouvažovať o nich i o jednom z dnes už historických remesiel — o zlatotepectve.

Slovensko malo v minulosti bohaté náleziská drahých kovov, a tak prekvitali v našej krajine najrozmanitejšie remeslá zamerané na opracovanie zlata a striebra. K remeselníkom opracovávajúcim či využívajúcim drahé kovy sa družili — okrem zlatníkov, minciarov a medailérov — aj výrobcovia filigránového drôtu, pozlacovači, vyšivači zlatom a zlatotepci. Zlatotepectvo — t. j. výrobu jemných zlatých fólií na pozlacovanie — poznali už v starovekom Egypte, v Európe však patrilo k mladším remeslám. Tu dosiahlo svoj rozkvet v 17. stor. v Norimbergu a v Augsburgu. Zlatotepectvo sa potom rozšírilo — podnetené pompéznymi požiadavkami barokového umenia — i do ostatných krajín Európy.

Pri svojej práci využívali tepci zlatých fólií veľkú rozťažnosť tohto drahého kovu. V namáhavom a zdĺhavom pracovnom postupe premenili hmotný kus kovu na priesvitnú blanku zlatej fólie. Rozvalcované plátky zlata uložili striedavo medzi veľké hácky pergamentu a tepali ich na žulovom podklade ťažkým kladivom. Celý postup niekoľkokrát opakovali. Zlaté plátky stále štvrtili a na tepanie používali čoraz ľahšie kladivá. Hotové fólie majster upravil a zabezpečil pred potrháním; rezal ich na 50—87 mm štvorciky a tieto — zväčša po 250 kusoch — umiestnil medzi hácky napustené bólusom, viazané do formy knihy.

Zlatotepectvo vyžadovalo veľkú silu, rutinu a trpezlivosť. Pri práci sa aj najskúsenejšiemu odborníkovi potrhala aspoň polovica fólií. Od polovice 19. stor. boli pokusy zmechanizovať namáhavú prácu zlatotepca a nahradiť ju strojmi; tak upadlo kedysi uznávané zlatotepecké remeslo do postupného zabudnutia.

Prítomnosť zlatotepcov v Bratislave súvisela nesporne s obrovskou stavebnou aktivitou barokového mesta, v ktorom sa dvor, cirkev i šľachta pretekali v realizácii svojich reprezentatívnych predstáv. Vnútoraná výzdoba barokových chrámov i palácov vyznievala v jednotne pôsobiacom celku architektúry, sochárstva a maliarstva, k vydarenému diehu prispievali svojim podielom aj rôzni remeselníci a umeleckí remeselníci. Odchodom centrálnych úradov z Bratislavy i vplyvom vojnových nepokojov utícha síce koncom 18. stor. tento mimoriadne živý stavebnovýtvarný ruch, v meste sa však naskytá naďalej dost príležitostí na tvorivú umelecko-remeselnú prácu.

Medzi umelcami, umeleckými remeselníkmi a remeselníkmi stretáme v meste od polovice 18. stor. aj štyroch zlatotepcov: Jána Pavla Stuhlera, Tobiaša Wielanda, Fridricha Garcsoku a Leopolda Voigta. Spomínajú sa v spisovnom materiáli mesta v súvislosti s udelením meštianstva a platenia remeselníckych dávok. V januári 1766 zaplatil F. Garcsoka poplatok za udelenie meštianstva.¹ V ďalších rokoch jeho meno už nestretáme v knihách repartícií remeselníkov; preto je možné, že Garcsoka nepracoval samostatne, ale sa zamestnal v dielni niektorého iného majstra. Okolo r. 1771 sa stal mešťanom Tobiaš Wieland² a o 7 rokov neskôr Ján Pavol Stuhler. Stuhler prichádzal do Bratislavy priamo z metropoly vtedajšieho zlatotepectva — z Augsburgu. V zápise

Magistrátneho protokolu zo 17. februára 1778 sa dočítame, že Johan Paulus Stuhler, rím.-kat. vierovyznania, povoláním zlatotepec a rodák z Augsburgu, žiada mesto o udelenie meštianstva.³ Ešte v tom roku zaplatil Stuhler predpísané poplatky, tzv. Bürger Tax.⁴ Do r. 1778 pracoval v meste i štvrtý zlatotepec Leopold Voigt, ktorého však v tomto roku v knihe repartícií škrtli zo zoznamu zlatotepcov.⁵

S menami J. P. Stuhlera a T. Wielanda sa stretáme v knihách repartícií pravidelne. Roku 1810 požiadal o meštianstvo Stuhlerov syn František a od nasledujúceho roku sa už uvádza i on ako platca repartícií.⁶ J. P. Stuhlera a jeho manželku stretáme v rokoch 1779, 1783, 1784 ako kmotrovcov pri krste detí bratislavského pozlacovača Schgera.⁷ Prvotné pracovné kontakty medzi zlatotepcom a pozlacovačom sa teda čoskoro rozvinuli v bližší priateľský vzťah, keď Schgera pozýva v meste iba nedávno usadeného Stuhlera za kmotra.

Nepodarilo sa nám nájsť testament, súpis majetku alebo záznam o Stuhlerovej smrti. Zmena vo vedení jeho dielne nastala r. 1810, a tak môžeme predpokladať, že sa tento rok — alebo niektorý z nasledujúcich rokov — stotožňuje i s dátumom jeho smrti.

Zlatotepci netvorili v Bratislave samostatný cech, pretože majstri v tomto remesle nedosiahli potrebný počet, vyžadovaný pri založení cechovej organizácie. Hľadali sme ich preto v rámci cechu maliarov, lakovníkov a pozlacovačov, s ktorými zlatotepci pracovne nesporne úzko súviseli, i medzi miestnymi zlatníkmi, avšak bezvýsledne. Pravdepodobne patrili bratislavskí zlatotepci k tej skupine remeselníkov, ktorí pracovali voľne, mimo cechovej viazanosti.

Rytinové dosky v zbierkach Slovenského národného múzea sa vzťahujú na prácu zlatotepca J. P. Stuhlera.

Menšia doska (6,5 × 5,7 cm) znázorňuje alegorickú postavu spravodlivosti — Justíciu ako mladú ženu so zaviazanými očami. Jej šaty — podkasaná sukňa a priliehavý živôtik, okolo výstrihu i predĺžených rukávov volániky a stuchy — sú z dobového šatníka. Justícia stojí uprostred kompozície pri prikrytom stole. V pravici drží vyvážené váhy, na jednej miske je položená kniha s fóliami, na druhej meč. Niekoľko knižiek leží na prikrytke stola lemovanej strapcami, jednu z nich si berie Justícia do rúk. Pod týmto výjavom je nápis: Johan Paulus Stuhler Burgerlicher Goldschlager in Pressburg. V hornej časti obrazu — z dvoch strán postavy — je ďalší text: Ein buch fein

darinen seind zwisch Gold 250 blat. Dozvedáme sa teda o bratislavskom zlatotepcovi J. P. Stuhlerovi i o jeho výrobkoch — zlatých fóliách — uložených po 250 kusov medzi stránky knihy.

Väčšia doska (7,5 × 7,2 cm) zachytáva konvenčný pohľad na mesto — nábrežie a v popredí Dunaj s lietajúcim mostom. Veduta tvorí iba akúsi kulisu pre ústrednú — celú výšku rytiny zaberajúcu — postavu sv. Augusty v bohato riasenom rúchu, na hlave s korunkou. Svätica — pravdepodobne patrónka zlatotepcov — drží v ľavej ruke meč; nad jej hlavou poletujú putti so symbolom martýria: s palmovými konárkami. Akoby z vln Dunaja sa vynára anjel s jej atribútom — zlomeným kolesom. Obraz je rámovaný vajcovcovou líštou. I táto rytina je doplnená dvoma nápismi: prvý — Johan Paulus Stuhler Burgerlicher Goldschlager in Pressburg — sa zhoduje s textom na predchádzajúcej rytine. Nápis umiestnený v hornej časti kompozície je však rozdielny: Ein Buch gold darinen geschlagen fein sind 250 blat.

Obe rytiny prezrádzajú neskúsenú ruku grafikovu. Kým husté, jemné šrafovanie, bodkovacou technikou modelované partie tela, tenká línia kresby na rytine s postavou Justície pôsobí väčším, malebnejším dojmom, prevládajú na druhej rytine tvrdé, krátke a ostré línie, miestami je kresba akoby nahodená, nedokončená. Chýba tu modelovanie jemnými bodkami a vyniká úsporne vedená, ostrá, pomerne hmotná línia pri tvarovaní obrysov i pri priečnom alebo mriež-



Rytina s postavou Justície, etiketa z výrobkov bratislavského zlatotepca J. P. Stuhlera



Rytina s vedutou Bratislavy, etiketa z výrobkov bratislavského zlatotepca J. P. Stuhlera

kovanom šrafovaní. Na tomto grafickom liste chýba mäkká, jemná modelácia medirytiny, svojou tvrdosťou vyznieva dielo ako ryté do dreva.

Neznámí autori rytinových dosiek patrili pravdepodobne medzi tých remeselníkov, ktorí sa v tejto dobe venovali rozsiahlej tvorbe úžitkovej grafiky, t. j. zhotovovali cechové listiny, exlibrisy, cestovné poriadky, rôzne vinety a nálepky a i. Zväčša pritom nešlo o grafikov — výtvarných umelcov, ale o remeselníkov, ktorým chýbala k tvorivej práci potrebná erudícia i výtvarný cit. Pri svojej činnosti sa preto neopierali o vlastné schopnosti i tvorivú fantáziu, ale najčastejšie siahali po rozličných prístupných predlohách. V prípade vedutového pozadia rytiny so sv. Augustou napr. vychádzal autor zo známej rytiny — alebo i z niektorej z jej prepisov — od F. B. Wernera z r. 1735.⁸

Z mimoriadne zaujímavej úžitkovej grafiky 18. stor. — poznačenej intímnosťou každodenného života svojej doby — sa nám zachovalo veľmi málo. Čisto

úžitkový charakter týchto grafík a ich zväčša nízka výtvarná úroveň boli v minulosti dôvodmi, pre ktoré sa neuchovávali.

Pôvodne sme sa domnievali, že pri spomínaných medených doskách ide o štočky pre istý druh v tom čase zaužívaného voľného reklamného listu, ktorým chcel J. P. Stuhler upozorniť na svoje výrobky. Veľmi malý formát grafík však protirečí pôvodnej domnienke, že sa používali ako voľné reklamné letáčky. Práve ich malé rozmery nás priviedli k záveru, že pri rytinách — vzťahujúcich sa na prácu J. P. Stuhlera — nešlo o propagovanie tovaru vo verejnosti; rytiny boli skôr akosi etiketážou na obale výrobku. Tento názor potvrdzujú najmä ich rozmery, takmer zhodné s formátmi, na ktoré sa rezali hotové fólie. Rytiny teda zdobili obálku alebo predsádku knihy — obal o niečo väčší ako fólia, v ktorej boli knihy uložené. Nápis pritom presne informoval o výrobcovi a o druhu i množstve výrobku.

POZNÁMKY

¹ Mestský archív Bratislava, Knihy poplatkov za udelenie meštianstva — Burger Tax 1754—1791, s. 101.

² Tamže, s. 169.

³ Protocollum Actionale Anni 1778, s. 94. Februarius Anni 1778 Burger worden Johann Paul Stuhler von Augsburg geburtig, Cathol. Religion, ein Goldschlager . . .

⁴ Burger Tax 1754—1791, s. 230.

⁵ Special Portions- Repartition derer Professionisten und Hand-

werker vom 17. Nov. 1778 bis ultima Aprilis 1779, s. 7.

⁶ Protocollum Magistratale de A. MDCCCX; zápis z 8. mája. Special Rapartition der Professionisten und Handwerker pro Anno Militari 1811.

⁷ Ars 1970, č. 1—2, s. 209; PETROVÁ-PLESKOTOVÁ, A.: Bratislavskí výtvarní umelci a umeleckí remeselníci 18. storočia.

⁸ Za informáciu ďakujem pracovníčke ÚTDU SAV Kataríne Zavadovej.

BEITRAG ZUR GESCHICHTE DER GOLDSCHLÄGEREI IN BRATISLAVA IM 18. JAHRHUNDERT

Von Gebrauchsgraphiken aus vergangenen Jahrhunderten ist nur wenig erhalten geblieben. Das meist niedere künstlerische Niveau sowie die Abnutzung dieser Zunftbriefe, Exlibris, Vignetten, Fahrpläne und Reklamblätter waren der Grund, dass diese nicht gesammelt und aufbewahrt wurden.

In den kunstgeschichtlichen Sammlungen des Slovenské národné múzeum (Slowakisches Nationalmuseum) in Bratislava sind zwei kleine gestochene Kupfertafeln aus dem letzten Viertel des 18. Jahrhunderts. Die deutsche Aufschrift unter den Abbildungen der Justitia und der hl. Auguste beziehen sich auf das

Schaffen des pressburger Goldschlagers Johann Paul Stuhler. Die Goldschläger bewahrten die feinen Goldfolien zwischen mit Bolus preparierten Blättern auf, die in form eines Buches gebunden waren. Aller Wahrscheinlichkeit nach waren die von uns erwähnten Kupferstiche Etiketten auf dem Buch, also der Verpackung der Folien. Bekräftigt wird diese Vermutung durch die Größe der Kupferstiche, die sich der Standardgröße der Folien nähert, sowie durch die Aufschrift „Johan Paulus Stuhler Burgerlicher Goldschlager in Pressburg, Ein Buch gold darinnen geschlagen fein sind 250 blat“ die, wie auf Etiketten üblich, über den Inhalt, dessen Menge und Verfertiger berichtet.

Neznámy obraz Alexandra Brodského

DANICA ZMETÁKOVÁ



Alexander Brodský: Pohľad na Ostrihom, asi 1856, olej

Novým príspevkom k poznaniu maliarskeho diela Alexandra Brodského (1819—1901) je dosiaľ nezverejnený umelcov obraz *Pohľad na Ostrihom*, ktorý je v súkromnom majetku v Bratislave.¹ Obraz znázorňuje Ostrihom s blízkym okolím, pričom sa dominantou obrazu stáva bazilika. Pod vyvýšeninou, na ktorej sa

týči jej stavba, rozprestiera sa úzky výbežok časti mesta zabiehajúci k Dunaju, ktorý spája s protilahlým brehom dlhý provizórny most. Na ľavej strane krajinu uzatvárajú púste skalnaté kopce, v pozadí takmer splývajúce s ťažkými sivomodrými mrakmi. Smerom k bazilike prechádzajú mračná do jasnejšieho zlatis-

tého nádychu, vyvolaného odrazom zapadajúceho slnka, čím sa len zvyšuje majestátnosť siluety baziliky. Zachytenú podvečernú krajinu nevtieravo oživuje figurálna štafáž pltníkov plaviacich sa po Dunaji a rybárov v člně, príviazanom pri brehu.

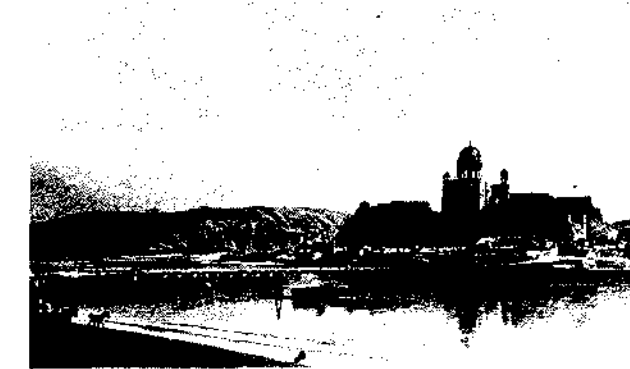
Alexander Brodský vedie štetec so suverenitou majstra a nanáša ním tenkú vrstvu farby hladkým, ale výrazným rukopisným prednesom. Je voľný nielen v rýchlo sa meniacich tvaroch mrakov a vody, ale zároveň veľkoryso pcdáva aj partie architektúry. Umelecky náročne zvládnutý motív je dokladom umelcovej výtvarnej zrelosti v tomto období.

Maľba nie je signovaná, ale o autorstve Alexandra Brodského nás presvedča spôsob jej realizovania, ktorý kvôli názornej ukážke porovnáваме s dvoma obrazmi tohto maliara zo zbierok Maďarskej národnej galérie v Budapešti. Je to predovšetkým *Krajina z okolia Ostrihomu*² zobrazujúca dunajskú krajinu z južnej, maďarskej strany. Takmer nenápadná budova baziliky je ponímaná ako súčasť daného prírodného výseku. Pre nás teraz nie je dôležitý opis tohto obrazu, ani jeho slohovo-kritický rozbor, ale postrehnutie totožného maliarskeho spôsobu vyjadrenia. Ten sa prejavuje v uvoľnenom rukopisnom prednese, ktorý je najmarkantnejší v strednom pláne, v pozadí, a najmä v oblohe. Stromy a kroviny v popredí sú kresbovejšie. Nášmu obrazu je výtvarne blízka aj *Balatonská krajina*,³ najmä realizácia oblakov, hôr a vód jazera. Treba pripomenúť, že kresbovejšie a vo výtvarnom názore konzervatívnejšie budapeštianske obrazy vznikli asi o desať až pätnásť rokov neskôr ako *Pohľad na Ostrihom*. V ňom môžeme zároveň postrehnúť aj príbuznosť s romantickým názorom Carla Rottmanna, ktorého dielo ovplyvnilo Brodského približne v polovici minulého storočia.

Zaujímavá je komparácia obrazu *Pohľad na Ostrihom* od Alexandra Brodského s rovnomennou vedutou Rudolfa Alta.⁴ Túto pôsobivú, ale predovšetkým precíznu ocelefortinu R. Alta použil Brodský ako predlohu pre svoj obraz. Okrem malých nepodstatných zmien pridržiaval sa kompozičného rozvrhu Altovej rytiny. Diametrálne sa však odlišuje vystihnutie nálady krajiny u oboch umelcov. U Alta grafika tradične dobrej úrovne prevažuje výtvarne dokumentárny zámer. V krajine sa orientuje s istotou a vie si vybrať najpôsobivejší záber. Oživuje ho figurálnou štafážou, ktorou vnáša do svojej skladby istú naráťvnosť a súčasne kompozične vyplňa širokú hladinu Dunaja s príľahlým plochým brehom v popredí. Naproti tomu sa Brodský prejavil ako maliar-krajinár,

ktorého zaujíma predovšetkým prírodná scenéria; podáva ju s väčšou dávkou citovosti ako Alt. Na ňu kladie dôraz a podriaďuje ju svojmu romantickému zaničeniu. Altovu figurálnu štafáž pozmeňuje a prispôsobuje svojim zámerom. (Menším nedostatkom je nesprávna proporcia plte na Dunaji.)

Brodský síce použil ako predlohu Altovu rytinu, ale obraz je výsledkom vyjadrenia jeho vlastného umeleckého názoru; pristupoval k svojej úlohe z hľadiska maliarskeho romantizmu a svojím obrazom dosiahol celkom odlišný účinok ako rytec Alt.



Rudolf Alt: Pohľad na Ostrihom, ocelefortina



Alexander Brodský: Krajina z okolia Ostrihomu, olej



Alexander Brodsky: *Balatonská krajina* (výsek obrazu), 1868, olej

Pri datovaní obrazu nám môžu poslúžiť údaje o stavbe baziliky.⁵ Jej základný kameň položili r. 1822, vysvätená bola r. 1856, ale definitívne ju dokončili až r. 1869. Severozápadná časť budovy, orientovaná na Dunaj, s kupolou i so sochárskou výzdobou bola hotová už v čase vysvätenia, ako o tom svedčí litografický list M. Kaysera⁶ vydaný pri tejto príle-

žitosti r. 1856. Je pravdepodobné, že Rudolf Alt dokumentoval baziliku v čase, keď bola najaktuálnejšia.

Približne do obdobia okolo r. 1856 kladie vznik Altovej rytiny a podobne aj obraz Alexandra Brodského, za čo sa prihovára i rotmannovské ládénie, dielo ktorého v tých rokoch obdivoval.

POZNÁMKY

¹ Olej, plátno 65 × 80 cm, neznačené.

² Olej, plátno, 35 × 54 cm, neznačené, majetok Magyar Nemzeti Galerie v Budapešti, inv. č. 51. 710.

³ Olej, plátno, značené vpravo dolu: Brodsky 868, majetok Magyar Nemzeti Galerie v Budapešti, inv. č. F. K. 4038.

⁴ ALT, R.: Pohľad na Ostrihom, oceľoforytina, biely papier, 16,5 × 25,7 cm (obrazová plocha), 24 × 32 cm (platňa), 32,9 × 43,9 cm (papier), značené vľavo dolu: R. Alt pinx, vpravo dolu: Stich u Druck d Kunst Anst. d Oestr. Lloyd in Triest — W Lang sc., v strede dolu: Gran. Majetok Mestskej galérie v Bratislave, inv. č. C 4951.

⁵ DERCSÉNYI, D. — ZOLNAY, L.: Esztergom, Budapest 1956.

⁶ KAYSER, M.: Mesto Ostrihom, litografia, žltkavý kartón 17,1 × 29,6 cm (obrazová plocha), 23,3 × 34,6 cm (papier), značené vpravo dolu v obrazovej ploche: M. Kayser f. Na papieri vpravo dolu: Nyomt Frank J. M. Pesten 1856, vľavo dolu: Kiadta Vahot Imre, v strede dolu: Esztergom város. Az esztergomi basilika fölszentelési ünnepe emlékeül. Súkromný majetok v Bratislave.

EIN UNBEKANNTES GEMÄLDE DES ALEXANDER BRODSZKY

Das nichtsignierte Bild „Blick auf Gran“, im privaten Besitz in Bratislava, wird durch die Autorin des Artikels Alexander Brodsky zugeschrieben. Zum Beweis dessen, dass dieser Künstler der Autor des Bildes ist, vergleicht sie es mit seinen Werken in der Magyar Nemzeti Galéria, Budapest. Durch die weitere Komparation mit dem Stahlstich „Gran“ von Rudolf Alt, finden wir eine Vorlage, nach welcher A. Brodsky sein Bild geschaffen hat. Mit Ausnahme von unbedeutenden Änderungen hält er sich an die kompositionelle Einteilung des dokumentarischen graphischen Blattes von Alt, nur im Ausdruck der Landschaftsstimmung weicht er davon ab. Trotz der benützten Vorlage ist das Bild das

Resultat eigener künstlerischer Anschauung Alexander Brodsky's: er zeigte sich als Landschaftsmaler, der zum Motiv vom Standpunkt des malerischen Romantismus geschritten ist. Bei der Datierung der Entstehung des Bildes in die Zeit um das Jahr 1856, sind die Angaben über den Bau der Basilika behilflich, weiters die zeitgenössischen Bilder, sowie die Voraussetzung der Entstehung des Stiches von Alt. Für diese Datierung spricht auch die ausdrucksvolle Rottmannsche Stimmung des Bildes, dessen Werk auf A. Brodsky, ungefähr in der Mitte des vorigen Jahrhunderts, Einfluss ausgeübt hat.

Hypotéza o rozvoji vedného odboru teória a dejiny výtvarných umení do roku 2000

Na jar 1972 zaoberalo sa Vedecké kolégium vied o umení Slovenskej akadémie vied otázkou prognózy umenovedných odborov. Podklad o vednom odbore teória a dejiny výtvarných umení pripravil Ústav teórie a dejín umenia SAV s dôrazom na základný výskum, zahrnujúci pritom problematiku celého vedného odboru na Slovensku z hľadiska jeho perspektív.

Špecifické postavenie teórie a dejín umenia na Slovensku, dané osobitnými podmienkami rozvoja tohto vedného odboru, si pri odhade jeho stavu a vývinu až do r. 2000 vyžaduje vychádzať z niekoľkých podmieňujúcich hľadísk. Predovšetkým je to: nezastupiteľnosť tohto vedného odboru akýmkoľvek iným. Vzhľadom na relatívnu nerozvinutosť vedy o umení na Slovensku to znamená, že v prvej fáze rozvoja odboru bude treba rátať s ukončením konštituovania daného odboru na stupeň čo najbližší svetovému trendu rozvoja. Teda prognóza pre toto prvé obdobie musí mať charakter skôr krátkodobejšieho plánovacieho predpokladu než hypotetického predvídania. Konkrétne pôjde o také zameranie vedného odboru, ktorého smer a dosiahnuteľné ciele sú známe už dnes a ktorého predpoklady možno zabezpečiť pri splnení reálne koncipovaných kádrových a materiálnych potrieb už v dohľadnej budúcnosti. Spolu s komplexným dobudovaním odboru vznikne báza jeho perspektív s dosahom tak na stupeň rozvoja, efektívnosť a maximálnu produktivitu samého odboru, ako aj na podiel odboru na formovaní úrovne celej vedeckovýskumnej základne.

Odbor teórie a dejín výtvarných umení na Slovensku je zo stránky inštitucionálnej v podstate uspokojivo rozvetvený v sieti príslušných pracovísk. Jeho vnútorná štruktúra, kádrová situácia, orientácia činností, ako ani vzájomná koordinácia jednotlivých inštitucionálnych zložiek a rezortov však ešte nezodpovedá

zo všetkých stránok potrebám súčasných a perspektívnych zámerov a úloh. V súčasnosti popri Ústave teórie a dejín umenia SAV, ktorý vykonáva prevažne základný výskum, v odbore pôsobia: Slovenský ústav pamiatkovej starostlivosti a ochrany prírody, zaoberajúci sa evidovaním, ochranou, konzervovaním a využívaním predovšetkým nehnuteľných pamiatok, kým Slovenská národná galéria má na starosti zberateľstvo, ošetrovanie, sprístupňovanie (vystavovanie), katalogizovanie a iné muzeologické spracúvanie hnuteľných umeleckých pamiatok. Katedra vedy o výtvarnom umení FFUK je zameraná na výučbu a výchovu odborného dorastu. Do siete pracovísk odboru svojou činnosťou patrí aj výskumné pracovisko Katedry teórie a dejín architektúry, kreslenia a modelovania na Stavebnej fakulte SVŠT, ako aj Katedra teoretických predmetov na Vysokej škole výtvarných umení. Tohto odboru sa, pravdaže, dotýka aj činnosť ďalších inštitúcií (napr. Slovenského národného múzea a regionálnych múzeí a galérií a pod.).

Vedný odbor zo stránky inštitucionálnej predstavuje pomerne dôkladne rozvetvenú sieť pracovísk na Slovensku so zachovaním primeranej delby adekvátnych činností. Ak však ťažisko vedného odboru je v základnom výskume, treba konštatovať, že príslušné pracovisko Slovenskej akadémie vied nemá nateraz adekvátnu oporu v rezortných pracoviskách; účelnejšie koordinovaná spolupráca by mohla pritom veľmi účinne podoprieť dosahovanie optimálnych výsledkov odboru ako celku. Takisto by nesporne prospelo odboru prekonávanie prvkov nezdravého „rezortizmu“ a inštitucionálneho subjektivismu. Podiel rezortných pracovísk na štátnych úlohách päťročných plánov bol a je aj dnes zatiaľ neprimeraný ich možnostiam, a tak prakticky celá váha úloh vedného odboru spočíva na pracovisku SAV. Objem nárokov na toto praco-

visko je za daných okolností až príliš rozsiahly, i keď na druhej strane mohol by byť podstatne väčší pri zaangažovaní celého odboru. K zefektívneniu vedeckovýskumnej činnosti Ústavu teórie a dejín umenia SAV by mohlo značne prispieť aj splnenie minimálnych požiadaviek v kádrovom a materiálnom vybavení. V tomto smere je oveľa lepšia situácia na rezortných pracoviskách, i keď ani tu nie sú ešte všetky náležitosti uskutočnené. Ak prihladáme na predmet výskumu — mimoriadne bohatstvo výtvarnej kultúry Slovenska, je význam odboru, a najmä základného výskumu, až do očí bijúci a zaslúži si plnú podporu ďalšieho vývinu.

Popri opísaných vonkajších predpokladoch dovedenia odboru na primeraný stupeň sú problémy aj vnútri odboru, ktorých riešenie sa manifestuje v podobe nasledujúcich napätí a vyrovnávaní.

Napätie medzi stavom slovenskej vedy o výtvarnom umení (slovenského dejepisu umenia) a stavom svetovej, predovšetkým socialistickej vedy o výtvarnom umení. Konkrétne ide o to, že slovenský dejepis umenia sa ako samostatná a špecifická vedná disciplína dosiaľ — ako už o tom bola reč — plne nekonštituoval, nemá vlastne plne rozvitý vnútorný vedecký život, vnútorný vývin, hoci inštitucionálne predpoklady toho boli utvorené. Stoja pred ním problémy zvedčenia, špecifikácie voči iným disciplinám (na jednej strane voči všeobecnému dejepisu, na druhej voči estetike), ako aj problémy špecifikácie voči inonárodným dejepisom umenia — špecifikácie nielen svojho bádateľského predmetu, ale i problémov a metód.

Tieto problémy svetový dejepis umenia riešil a do istej miery aj vyriešil už na zlome 19. a 20. stor. Dnes sa, naopak, nachádza v štádiu syntetizácie, kontaktov a spolupráce s inými disciplínami, najmä s psychológiou, kultúrnou históriou, semiotikou a pod.

Z uvedeného nesúladu medzi terajším vývinovým štádiom slovenského a svetového vývoja dejepisu umenia vyplývajú aj relatívne iné problémy, ktoré musí náš dejepis riešiť, ale na strane druhej nemôže nebyť súčasťou svetového vývinu, nemôže sa nepoučovať a neriešiť aj problémy, ktoré prináša. Slovenský dejepis umenia je napr. stavaný pred základné heuristické problémy, otázky periodizácie, datovania, atribúovania, vývinového členenia atď., kým svetový dejepis umenia spracúva ako svoj hlavný problém prenikanie do vnútorných významov jednotlivých umeleckých diel. Svetový vývin speje k tomu, že po takomto prehĺbenejšom poznaní konkrétnych diel sa

postupne pripravuje na riešenie vývinovej problematiky, t. j. problematiky univerzálnych dejín umenia na vyššom stupni — v štádiu obsahovej a funkcionálnej syntézy. Prítom sa ťažisko pozornosti presúva z vývoja európskeho umenia na vývoj umenia všetkých kontinentov (na všetkých kontinentoch). Svetový dejepis umenia súčasne dospieva do štádia sebareflexie — do štádia, keď sa začína sám sebe stávať predmetom skúmania.

Naproti tým hlavným problémom slovenského dejepisu umenia sú jednak vedecký súpis umeleckých diel, kritická analýza písomných prameňov, špeciálne a hĺbkové spracovanie konkrétnych diel, okruhov, vývinových fáz atď., aby na základe toho mohol dospieť k vedeckej syntéze dejín umenia na Slovensku. Inými slovami, slovenský dejepis umenia sa nebude môcť vyhnúť ani vlastným problémom, ani problémom svetového vývinu.

Druhým napätím, z ktorého vyplývajú úlohy pre ďalší vývoj dejepisu umenia na Slovensku, je napätie medzi predpokladaným vývinom našej spoločnosti a vývinom dejepisu umenia. Tu možno rozlíšiť opäť dva okruhy:

1. Okruh problémov, ktoré vyplývajú z niekdajšej pomerne zaostalej situácie slovenskej kultúry vo vzťahu k dejinám umenia.

2. Okruh problémov, ktoré vyplývajú z ďalšieho predpokladaného socialistickeho vývinu spoločnosti vôbec.

Pokiaľ ide o prvý okruh, je to predovšetkým potreba dať slovenskej kultúre prehľadné dejiny výtvarného umenia na Slovensku, a tým jednak pozdvihnúť jej kultúrne sebavedomie, jednak zvýšiť záujem o dejiny umenia aj o prítomnosť umenia. Okrem tejto hlavnej úlohy spoločnosť vyžaduje od dejepisu umenia ďalšie popularizujúce, ale i výchovné a pozdvihujúce práce — preklady z dejín svetového umenia, práce lexikálne, slovníkové, encyklopedické a pod. (Tie vyplývajú, pochopiteľne, aj z vnútorného vývinu disciplíny v službách jej vlastným potrebám.)

Pokiaľ ide o druhý okruh, tu treba predpokladať vznik mnohých nových problémov, napríklad zvýšený záujem o zberateľstvo starého i moderného umenia, popularizovanie vedeckých poznatkov prostredníctvom oznamovacích prostriedkov, účasť pri ovplyvňovaní súčasného umenia a tvorby životného prostredia atď., atď. V každom prípade tu však pôjde o napätie medzi úsilím o hlbšie zvedčenie a špecializáciu disciplíny a medzi potrebou čoraz väčšej popularizácie jej výsledkov a vplyvu na spoločnosť.

Prvá etapa prognózovaného obdobia z hľadiska zabezpečenia postulovaných prvých predpokladov sa časove môže kryť zhruba s prebiehajúcou päťročnicou 1971—1975, z hľadiska vnútorných predpokladov odboru s ďalším päťročím, to značí celkove do r. 1980. Premietlo by sa pred nami týmto spôsobom ustanovenie pevnejšie zakotvenej, vybudovanej teórie a dejín umenia na Slovensku s výsledkami vedecko-výskumnej práce, aké nemohli vzniknúť v období doterajších rozbehov (a náprahov) vednej disciplíny. Sem patrí predovšetkým systematické vypracovanie prehľadných dejín umenia na Slovensku. Ďalej ukončenie ďalších základných úloh a rozpracovanie viacerých dlhodobých prác. Ich špecifikácia už súvisí s ďalšou etapou, s ktorou sa ich rozpracovanie a dokončenie časove prekrýva.

Druhá etapa predstavuje obdobie, v ktorom zameralie odboru vlastne vyplynie z prvej pri overení plánovacích predpokladov a pri možných korektúrach koncepčných cieľov a ich realizácie. Bude to obdobie naplnené najmä výsledkami kollektívnych vedecko-výskumných prác na úlohách dlhodobého charakteru, ktoré vzniknú na optimálnej úrovni na základe prehľadných a ďalších vedeckých spracovaní úloh základného výskumu, prehľadných výstav jednotlivých slohových, vývinových úsekov atď. Predpokladaný stav disciplíny v druhej etape umožní sústredenie sa na hĺbkové sondážne práce, špeciálne problémy, monografie, vedecké korpusy atď.

Tretia etapa je — vzhľadom na časový odstup a predpokladaný všestranný celospoločenský rozmach v socializme a následnom komunizme s nepredvídateľnými dôsledkami na oblasť vedy o umení — podstatným predmetom prognózy. Poučení dialektikou dejín ľudskej civilizácie a vývinom spoločnosti pokladáme za nesporné, že predmet výskumu — umenie — nielen pretrvá do r. 2000, ale sa značne širšie uplatní v rozličných sférach života, nech už vo forme pracovnej alebo mimopracovnej sebarealizácie človeka, ba možno predvídať, že vzhľadom na smer vývoja spoločnosti a úroveň života k r. 2000, faktory, ako je výtvarná kultúra a veda o nej, nevyhnutne získajú na význame. Už etapa smerovania k tomuto stupňu ukazuje, že obdobie vedekotechnickej revolúcie si priam vynucuje protiváhu vo sfére, súvisiacej s rozvojom a kultivovaním citového, duchovného života človeka 20. a nastupujúceho 21. stor. a rovnako s estetizáciou jeho životného prostredia.

Vlastná prognóza v zmysle uvedeného sa opiera o predpoklady a konkrétne ciele overované v súčasnej realizácii. Na základe toho zahrnuje odhad, ktorý môže mať hypotetický alebo futurologický charakter len v relácii k predvídanej nevyhnutnosti formovať rozvoj vedného odboru tak, aby bol schopný organicky pojať to nové, čo prinesie rozvoj vedy vôbec. Budú to nielen ciele a zámery, ich prispôsobovanie danému stupňu potrieb a možností, ale aj umelekohistorická, metodologická a teoretická vyspelosť, spôsobilosť dynamického uplatňovania exaktných postupov vo výskume, vysoká efektívnosť, dokonalá dokumentácia, účinná publikačná a edičná činnosť ako prostriedok uplatňovania a sprostredkovania výsledkov — to pokiaľ ide o základný výskum, a celková pôsobnosť vedného odboru včítane aplikovaného výskumu a odbornej praxe komplexne v spoločenskovednej, kultúrno-umeleckej a kultúrno-politickej sfére. Medzi najvýznamnejšie výsledky tohto relatívne vzdialeného obdobia možno už dnes zodpovedne zahrnúť spracovania v oblasti základného výskumu, ktoré budú znamenať na vyššiu úroveň posunutú etapu syntézy dejín umenia na Slovensku, už aj s riešením dejinne filozofických a sociologických problémov. Adekvátny stupeň dosiahne i práca v teórii umenia, a to v tejto fáze ako syntéza teórie umenia a dejín umenia, teórie chápanej ako inherentná súčasť syntetických dejín umenia na Slovensku, aj ako teória súčasného umenia. Tretia etapa teda v kontinuite s náčrtom predchádzajúcich období ukazuje, že vedný odbor zaznamená postupný vývin od individuálneho výskumu (s charakteristickými čiastkovými problémami) k výskumu teamovému (s výsledkami syntetického charakteru), a pokiaľ ide o zameranie výsledkov, vývoj od popularizujúcich prác k prácam špecializovaným vedeckým — a opäť k popularizujúcim, pravda, na vysokej vedeckej úrovni.

Hlavný smer základného výskumu v predmetnom období, rozvrhnutom pomocne do troch etáp, zahrnie popri jestvujúcej umelekohistorickej orientácii aj ďalšie oblasti, resp. v rámci týchto širších oblastí zahrnie i doterajší hlavný zámer. Išlo by o celú hmotnú kultúru s dôrazom na problematiku zhodnotenia minulosti a daného stavu, ale i o ovplyvnenie tvorby nášho celého jestvujúceho alebo projektovaného hmotného životného prostredia. Objekt prognózy — hlavný smer základného výskumu — z hľadiska rozvoja vedného odboru teória a dejiny výtvarných umení je možné rozvrhnúť okrem etáp založených na časovej postupnosti do niekoľkých okruhov problémov:

I. Dejiny výtvarného umenia (počítajúc do toho aj kultúru v hmotnom životnom prostredí), okruh problémov zahrnujúci dejiny výtvarného umenia na Slovensku a vo svete a výtvarné (estetizované) fakty nového socialistického civilizačného prostredia. Optimálne riešenie v čiastkových problémoch: 1. Syntézy v dejinách architektúry, sochárstva, maliarstva, grafiky, umeleckých remesiel, úžitkových umení, priemyselného designu atď. 2. Metodológia a teória v historiografii umenia. 3. Teoretické a ideologické problémy umeleckej kritiky. 4. Súpisy, korpusy a pod. 5. Monografie a vybrané problémy a úseky.

II. Analýza prostriedkov vyjadrovania a oznamovania vo výtvarnom umení, okruh problémov zahrnujúci: 1. Analýzu súčasného stavu uplatnenia tradičných a nových materiálov pri komunikácii vo výtvarnom umení. 2. Analýzu súčasného uplatnenia technických dimenzií pri komunikácii vo výtvarnom umení. 3. Analýzu súčasného odrazu spoločenskej štruktúry v komunikácii vo výtvarnom umení.

III. Lexikálne spracovanie výtvarného umenia. Pôjde o spracovania: 1. Slovníky výtvarných umelcov. 2. Terminologické slovníky. 3. Odborové encyklopédie (špeciálne a viacodborové). 4. Vedecké katalógy a pod.. 5. Špeciálne bibliografie.

Ako je zrejme z úvahy o hlavnom smere základného výskumu, rozvoj vedného odboru teória a dejiny výtvarných umení mohol by znamenať komplexný prínos mnohostranného významu. V samom základnom výskume ako používatelia výsledkov môžu byť zainteresované viaceré zo spoločenských vied (vedy o umení, filozofia, sociológia, estetika, história, prognostika). Spoločenské dôsledky využitia podľa jednotlivých okruhov problémov môžu sa týkať histórie, metodológie a teórie, publikačnej činnosti, teoretického prínosu pre zámerné utváranie životného prostredia človeka.

V aplikovanom výskume a odbornej praxi sú potenciálnymi používateľmi výsledkov viaceré oblasti daného odboru a širšia odborná prax: ochrana pamiatok,

zberateľská a konzervátorská činnosť, tvorba krajiny, urbanizmus, pedagogika, informatika, priemyslový design; kultúrna politika, umelecká tvorba, školská výchova, osвета, názorná agitácia a propaganda, edičná a publikačná činnosť, vizuálna kultúra. Predpokladané spoločenské dôsledky z hľadiska aplikovaného výskumu a praxe môžu podporiť upevňovanie socialistického povedomia v smere národného cítania i proletársko-internacionalistického uvedomovania, koncepčné využitie výtvarnej kultúry v utváraní myšlienkovvej a hmotnej sféry.

Bez ohľadu na možné varianty dlhodobého výhľadu rozvoja vedného odboru už dnes možno konkretizovať najnaliehavejšie zámery, ktoré ďalší rozvoj celého odboru podmieňujú: 1. Dobudovanie siete pracovísk vedného odboru s posilnením základného výskumu. Kádrové a materiálne vybavenie Ústavu teórie a dejín umenia SAV. 2. Plnenie úloh štátnych bádateľských programov. 3. Zabezpečenie edičného a publikačného uplatnenia výsledkov výskumu. 4. Sprístupnenie a trvalé exponovanie zbierok slovenského i svetového umenia. 5. Skvalitnenie vysokoškolskej výchovy kádrov, príprava špecializácií, vedecká výchova. 6. Koordinácia v rámci odboru doma a v zahraničí, najmä v spolupráci so socialistickými krajinami. 7. Postupné rozširovanie zámerov a cieľov vedy o výtvarnom umení z oblastí výtvarného umenia (architektúra, maliarstvo, sochárstvo, grafika, umelecké remeslá, priemyselné výtvarníctvo) na celú oblasť výtvarnej kultúry vrátane hmotného životného prostredia. 8. Osvojovanie si a rozvíjanie adekvátnych foriem vedeckovýskumnej práce s dôrazom na efektívnosť a spoločenský význam.

Realizácia týchto zámerov zabezpečí plné uplatnenie sa vedného odboru i vo vzdialenejšej budúcnosti, ktorej ráz nepoznáme, ale v prípade potreby môžeme predvídať nevyhnutné opatrenia smerujúce k tomu, aby vedný odbor udržal krok vývinu i v situácii eventuálnych prekvapivých a dnes ešte ťažko predvídateľných okolností.

Tézy a posudky kandidátskych dizertačných prác

Eva Toranová

ZLATNÍCKE CECHY NA VÝCHODNOM SLOVENSKU,

tézy kandidátskej dizertačnej práce

Najrozšírenejším umeleckým remeslom na Slovensku bolo zlatníctvo, ktoré sa počítalo, pre náročnosť technického zvládnutia materiálu i pre mimoriadnu krásu hotového výrobku, medzi slobodné umenia.

Podobne ako ostatné odvetvia umeleckých remesiel, ani naše zlatníctvo nebolo dosiaľ systematicky prebádané a spracované.

Geografické i spoločenské danosti podmienili vznik troch hlavných centier zlatníckej produkcie na Slovensku:

1. v blízkosti hlavného mesta krajiny — Viedne, v Bratislave,
2. v okolí stredoslovenských banských miest,
3. na Spiši a v okolí Košíc.

Vo svojej práci sa venujem najväčšej z týchto troch oblastí — východoslovenskej.

I

Naše zlatníctvo, podnietené bohatým výskytom potrebnej cennej suroviny i honosným vkusom objednávateľov, prekvitalo oddávna; spočiatku v kláštoroch a na dvoroch feudálov, neskôr, približne od konca 14. stor., v rámci cechových organizácií. Tieto cechové organizácie usmerňovali v priebehu piatich storočí remeselnú výrobu našich zlatníkov; dbali o zachovanie kvality výrobku, regulovali počet členov cechu, starali sa o dorast atď. Každá cechová organizácia mala bohatý inventár rozličných predmetov, ktoré potrebovali funkcionári pri vykonávaní svojich povinností. Dnes sú tieto predmety — výrobky našich stolárov, cínarov, zlatníkov atď. — zväčša v zbierkach múzeí alebo v archívoch.

Výroba zlatníckeho artefaktu od prevzatia suroviny, ktorú zväčša dodal objednávateľ, až po opuncovanie hotového výrobku „próbmajstrom“, prebie-

hala v zlatníckej dielni. Túto dielňu poznáme zo starších čias iba z obrazov cechových pečatidiel zlatníkov, z 19. stor. sa však zachovala dielňa, ktorá je inštalovaná v expozícii banskobystrického múzea.

V priebehu storočí vychádzali z dielni našich zlatníkov typovo rozmanité liturgické, ozdobné a úžitkové predmety, ktoré dnes poznáme z terénnych výskumov z kostolov, z múzeí a zo zbierok súkromníkov.

II

Najvýznamnejším zlatníckym strediskom Spiša bola Levoča. Tu prekvitalo zlatnícke remeslo oddávna; dejiny levočskej organizácie však môžeme presnejšie poznať iba od druhej polovice 18. stor., pretože staršie cechové písomnosti zhoreli pri veľkom požiari r. 1747. V spišských kostoloch, v múzeách a v domácnostiach nachádzame i dnes cenné ukážky z tvorby levočských zlatníkov, ktoré mimoriadne silne odzrkadľujú vplyvy augsburského zlatníctva.

Kežmarský zlatnícky cech pôsobil v blízkosti Levoče, pod vplyvom tohto významného centra spišského zlatníctva. Práce kežmarských zlatníkov sa zachovali v chronologickom slede a sú dôkazom dobrého vzťahu ku kovopracujúcim umeleckým remeslám v tomto meste.

Problematiku košického zlatníckeho cechu, ktorý sa považuje za našu najstaršiu a najpočetnejšiu zlatnícku organizáciu, spracoval v minulosti veľmi podrobne J. Mihalik, preto sa v predloženej práci venujem košickému zlatníctvu iba okrajovo. Pre mimoriadny význam zlatníctva v tomto meste však nemôžem tento cech úplne obísť; vo svojej dizertácii spomínam pamiatky, ktoré dnes reprezentujú práce košických majstrov.

Prešovský zlatnícky cech vznikol v tesnej blízkosti Košíc vlastne v dôsledku konjunktúry zlatníckeho remesla v 16. a 17. stor. v tomto okolí. Cechové písomnosti, ktoré sa zachovali od založenia prešovského zlatníckeho cechu, umožňujú zachytiť dejiny organizácie od 17. stor. Práce prešovských zlatníkov poznáme od 17. stor., artefakty sú však najbohatšie zastúpené až od 19. stor. Napriek pomerne veľkému počtu známych prác môžeme konštatovať iba ich priemernú kvalitu.

Cechové písomnosti bardejovských a spišskonovoveských zlatníkov sa nezachovali; o týchto organizáciách nás informujú rôzne údaje zo zápisníc prešovských a levočských zlatníkov. V týchto mestách pracovali zlatníci iba ojedinele, preto poznáme len ukážky z ich tvorby.

Eva Toranová

ZLATNÍCKE CECHY NA VÝCHODNOM SLOVENSKU,

posudek kandidátskej dizertačnej práce

Po obsažnom bádání maďarském, zejména dvou Mihaliků, z nichž Sándor se obírá zlatníctvím historických Uher dodnes, objevuje se na Slovensku vážné úsilí zpracovat dějiny místního zlatníctví jakožto svébytného uměleckého projevu. Měl jsem v tomto roce v rukou dvě práce na toto téma, z nichž druhá, právě pojednávaná práce Evy Toranové jest vážným přínosem ve svém oboru. Není náhodou, že právě zlatníctví poutá pozornost onoho nečetného kádry slovenských historiků umění, kteří se zabývají uměleckým řemeslem své vlasti. Vedle keramiky je totiž zlatníctví skutečným slovenským specifickým na poli užitého umění, v němž odráží se příznačně souvislost přírodního bohatství s formováním společenského i hospodářského života slovenských měst i jeho kulturní nadstavby. V tom posledním je rozdíl mezi slovenským zlatníctvím a keramikou. Zatím co tato vydává svědectví o životním stylu a kultuře převážně slovenského venkova, zlatníctví je věrným, byť mezerovitým ukazatelem měnící se ekonomické prosperity, společenské reprezentace i kulturního uvědomění městského patriciátu na poli vlastních životních potřeb i na poli

III

Naše domácí zlatníctvo nemalo čisto domácí črty, ale podliehalo rozličným zahraničným vplyvom. Práce našich zlatníkov v mnohom poznačilo priame poznanie cudzej tvorby a od 16. stor. importované vzorkové knihy.

Nemecké — najmä augsburské a norimberské zlatníctvo — ovplyvňovalo najsilnejšie zlatnícku prácu v tejto oblasti. Zlatníci, ktorí v 16. a 17. stor. emigrovali z južných častí Uhorska a ktorí sa usadili zväčša v Košiciach, zaviedli v tomto meste niektoré zvláštnosti sedmohradského zlatníctva.

K textovej časti svojej práce pripájam katalóg zlatníckych prác a cechových pamiatok, ako aj obrazové prílohy.

Historii zlatnictví v těchto centrech předesílá autorka kandidátské práce obsáhle, více než padesátistránkovou stať o organizaci, technologii i družích zlatnické práce středověké i novověké; stať přehlednou, založenou převážně na excerpce dosavadní literatury, avšak doplněnou i vlastními poznatky z archivního bádání a historického studia místních poměrů. V tom je odůvodnění i cena této stati, jinak kompilující obecně známé, po celé Evropě běžné zvyklosti zlatnického řemesla. Zde bych měl prvou závažnou připomínku. Autorka nezná a tudíž necituje právě Zikmunda Wintra, hlavně jeho *Dějiny řemesel a obchodu v Čechách XIV. a XV. století*, vydanou Českou akademií v Praze 1906, kde je bohatě shrnuto vše, co tvoří podstatu uvedené stati Toranové. Obsahem Wintrový práce, zejména jeho výkladem o posloupnosti bratrstev a cechů a hlavně pak citací jeho pasáží o statutech Bratrstva pražských zlatníků, prvního sdružení řemeslníků na území našeho státu vůbec, pocházejícího z r. 1324, by mohla Toranová podstatně objasnit i systém organizace zlatnické práce na Slovensku a mohla vysvětlit okolnosti pozdního vznikání zlatnických cechů východoslovenských. Také srovnání poměrů ve zlatnickém řemesle kutnohorském, velmi analogických slovenským, líčených na mnoha místech u Wintra, by práci Toranové prospělo. Jistě více než laická příručka zaměstnance „Soluny“ Karla Taubla *Zlatnictví*, vydaná v Praze 1963, což je jediné české bibliografické heslo, citované v její práci. Ad vocem této česko-slovenské vzájemnosti na poli zlatnické práce, mám vůbec pocit, že by se našli leckteré konkrétní souvislosti, hlavně v období Jagelonců, do kdy spadá umělecký i technický vrchol našeho zlatnictví vůbec. Ovšem autorka sleduje slovenskou zlatnickou tvorbu, jen pokud je bezpečně dokumentována jako dílo autochtonních cechů, tedy dílo poměrně pozdní z konce 16. stol. a dalších století a velmi opatrně a kriticky připouští rané nesignované nebo jen připsané výtvořky středověké, jako je relikviářový kříž spišského Mikuláše Gallica ze 14. stol. či kalich košického mistra Antonína z r. 1502. Jinak bych měl k této stati ještě jen nepatrné poznámky: autorka v technologii nemluví o stříhání plechu, běžném v stříhaném ornamentu pozdní gotiky, v posloupnosti emailéřské práce bych uvedl především email buňkový a pak jamkový, námětem emailu 17. stol. byly především naturalistické květy, méně figurální náměty, typické až pro 18. stol. — pokud církevní kalichy přelomu 16. a 17. stol. mají menší rozměry, pak to byly laické poháry na víno, věnované

dodatečně kostelům, zatím co velikost liturgických kalichů, aspoň katolických, měla celkem konstantní míry, ve výzdobě liturgických nádob 18. stol. bych uvedl i skleněné imitace drahokamů, které dokonce převažují nad drahými kameny jakožto osvědčený prostředek barokního iluzionismu, v barokizujících tvarech nádobí 19. stol. nejde o přetrvávání tvarů 18. stol., ale o novou romantizující koncepci nové doby, související s formováním tzv. historických slohů.

Pokud jde o holbu v Židovském muzeu v Praze, nutno text upřesnit v tom zmyslu, že z technických důvodů nebylo možno zjistit předpokládanou levočskou značku (na str. 78). Tato pasáž jest v druhé hlavní stati práce věnované historii a památkám zlatnických cechů v uvedených městech východního Slovenska. V této stati je váha, hlavní užitek i význam předložené kandidátské disertační práce. Je tu mnoho nového materiálu, řada cenných údajů a hlavně přehlednost rozdělení na drobná monografická pojednání podle měst, třeba se tu mnohé opakuje. Autorka identifikuje dochované památky, hodnotí jejich umělecký význam a dochází k celkové klasifikaci významu té které cechovní organizace. Ev. námitka přílišné faktografičnosti této stati padá před důkladností a základní povahou práce, podrobně odhalující u nás méně známou nebo vůbec neznámou kapitolu slovenské výtvarné minulosti. Poznámkový doprovod, operující převážně maďarskou odbornou literaturou, a konečně i připojená bibliografie sama, ukazují přesvědčivě užitečnost a potřebnost nové a původní domácí práce Toranové. Obsah této bibliografie však potvrzuje i skutečnost, která je podle mého soudu nejzávažnějším nedostatkem práce a která sejevila i v poznámkovém doprovodu, že totiž Toranová nevzala na vědomost mou stať o slovenském zlatnictví, uveřejněnou ve sborníku *Staré umění na Slovensku*, vydaném v Praze Uměl. besedou 1938, kde je reprodukováno a z valné míry i popsáno na 170 položek. Tento nedostatek, zatím omluvitelný tím, že dizertací jde o vylíčení poměrů a výsledků prací zlatnických cechů, jeví se neúnosným v katalogu zjištěných památek východoslovenského zlatnictví, jemuž je věnován zvláštní svazek. V tomto katalogu je slabina práce. Chybí zde uvedení slohu popisovaných památek, což je přednostní úkol uměleckohistorické publikace, a zároveň citování příslušné literatury, popř. publikovaných reprodukcí. Dále popisy jsou příliš stručné a leckde opomíjejí i údaje tak závažné, jako je ikonografické určení. V tom ohledu nutno konstatovat, že údaje zmíněné stati ve *Starém umění na Slovensku*,

kteří mají paralely v katalogu Toranové, jsou úplnější. Metodicky jsou popisy schématické, stereotypně začínající detailem, aniž by v úvodu uvedly celkovou charakteristiku popisovaného předmětu. Leckde neodpovídá popis detailu skutečnosti, nebo je popis neobratný pro malou zásobu výstižných odborných termínů. Ne všude odpovídá označení předmětu vžitě speciální terminologii, např. holba je tu označována jako konvice, kropáč jako rozprašovač, oltářní kříž jako pacifikál, doza jako krabička, není vyznačen rozdíl mezi hubičkou a výlevkou u konvic, girlanda se zaměřuje s festónem, palmeta s akantovým listem, termín píšťal na povrchu nádob je opsán nepřesným „plastickým vroubkováním“, kráter se označuje jako amfora, vlys jako pás, medaile jako mince, lupeny jako rostlinný dekor, baldachýn jako nika atd., u nápisů není uveden typ písma a jeho rozvržení. Prostě je vidět, jak naléhavý je řádný uměleckohistorický terminologický slovník. V popisech dále nejsou zmínky o pozdějších úpravách předmětů, resp. o restauračních zákrocích.

V seznamu postrádám zmínku o Szilassyho ciboriu ve Vranově u Topolčan (viz *Staré umění na Slovensku* č. 895) a rovněž tu není uvedeno dvanáct emailovaných destiček téhož zlatníka, resp. ve *Starém umění* č. 903—14.

Pro informaci autorky práce uvádím též překrásný

Eva Toranová,
ZLATNÍCKE CECHY NA VÝCHODNOM SLOVENSKU
posudok kandidátskej dizertačnej práce

Eva Toranová, pracovníčka Slovenského národného múzea v Bratislave, sa podobrala na spracovanie zaujímavého a významného úseku dejín našich umeleckých remesiel. Ide o oblasť, ktorá bola v slovenskej odbornej literatúre spracovaná zatiaľ buď iba úryvkovite, nesúrodne, resp. v nedostatočnej postupnosti, alebo naopak, len v príliš zbežnej syntéze. Ba možno povedať, že vytýčená problematika bola dosiaľ predmetom záujmu vlastne iba inonárodnej odbornej spisby, ktorá ju sledovala, pravda, v inom vymedzení a v iných súvislostiach.

Tým väčšmi treba privítať iniciatívu Evy Toranovej, ktorá predstupuje pred odbornú verejnosť s prvou v slovenčine koncipovanou vedeckou prácou z dejín

sign. kalich a monstrance Szilassyho z r. 1753—1756 v kostele v Josefově u Jaroměře v Čechách, darované generálem Ondřejem Hadíkem z Futoku, jedním z budovatelů josefské pevnosti (viz *Soupis památek XLVIII*, s. 45).

Není možno do detailu uvádět všechny připomínky ke katalogu. Jsou vyznačeny na příslušných místech tužkou pro případné uvážení a ev. začlenění do textu.

Třetí svazek práce Toranové obsahuje konečně 9 tabulí značek východoslovenských zlatníků a 174 reprodukcí jakožto příloha ke katalogu. Značky jsou opravdovým přínosem a podstatně obohacují dosavadní uměleckohistorickou výzbroj na poli studia zlatnické práce evropské. Bylo by velmi užitečné publikovat tyto značky souhrnně, pochopitelně s náležitým popisem, v některém odborném časopise, aby nezůstaly mrtvým kapitálem, pakliže ovšem nedojde k otištění celé práce Toranové. Neboť vzdor kritickým připomínkám ke katalogu, což není nijak těžko akceptovat a upravit, pokládám práci Evy Toranové za zdárný výsledek poctivé heuristické práce, za dílo metodicky uvážené a přehledné, za syntézu vědecky a odborně vybudovanou, obohacující podstatně dosavadní vědomosti o jednom z hlavních odvětví slovenského uměleckého řemesla a doporučuji ji k obhajobě, jako podklad k dosažení hodnosti kandidáta věd.

Emanuel Poche

konzument výrobkov (s. 36—43) a napokon druhy výrobkov (s. 44—60). V druhej časti sa autorka zaoberá jednotlivými zlatníckymi cechmi a v nich pôsobiacimi majstrami v poradí: Levoča (s. 61—100), Kežmarok (s. 101—120), Košice (s. 121—137), Prešov (s. 138—170), Bardejov (s. 171—178), Spišská Nová Ves (s. 179—182). Tu je uložený a vyjadrený autorčin hlavný prínos, založený nielen na čiastočnom štúdiu prameňov, ale predovšetkým na bádateľskej práci v teréne. Objavné sú najmä partie venované niektorým regiónom, najmä Levoči, Kežmarku, Spišskej Novej Vsi a Prešovu.

K práci je (popri prehľadnej tabuľke majstrov pracujúcich v jednotlivých cechoch) pripojený v osobitnom zväzku katalóg zlatníckych prác, ako aj cechových pamiatok. Pokiaľ ide o zlatnícke výrobky, katalogizované sú len cechové značkované práce, ktoré sa nateraz nachádzajú na území Slovenska. Ostatné zlatnícke pamiatky zostali mimo autorkinej pozornosti.

Výklad Evy Toranovej by získal na presvedčivosti a stavebnej logickosti, keby už vstupná časť práce obsahovala vymedzenie predmetu zo stránky pojmovej i zo stránky teritoriálneho ohraničenia, keby ohodnotila rôznorodú literatúru vzťahujúcu sa na predmet a keby primerane vysvetlila a zdôvodnila svoj postup.

Z pojmu východného Slovenska nemožno totiž obvykle vylúčiť napr. Rožňavu, kde v 18.—19. stor. pôsobil zlatnícky cech, ktorý mal síce nadväznosť napr. na rimavskosobotský zlatnícky cech, ale nemenšiu mal aj na známy košícký, ako aj spišské cechy.

V záujme jasnosti a vzájomnej sklbenosti pojmov by sa žiadalo čo najpresnejšie definovať pojem zlatníctva v užšom i širšom význame a určiť vzťah strieborníctva, šperkárstva a klenotníctva k nemu. Definícia, ktorú uvádza autorka iba en passant v závere svojej práce a ktorou zlatníkov stotožňuje so „šperkármi a tepcami strieborného riadu“ (s. 183), je nepresná a nedostačujúca, pretože nielenže nezahŕňa celý program zlatníckej tvorby, ale obmedzuje zlatnícku techniku iba na tepanie.

Pokiaľ ide o metodický postup, autorka ho vysvetľuje namiesto úvodu až na s. 44, na ktorej uvádza, že smerodajné boli pre ňu iba artefakty, ktoré mohla presne identifikovať a lokalizovať. To je dôvod toho, že sa opiera zväčša o predmety od 16. stor., t. j. od doby, keď sa u nás zaužívalo značkovanie zlatníckych prác. To, pravda, zužuje do istej miery jej pohľad na vývin východoslovenského zlatníctva, pretože

takto zameranému pohľadu unikajú mnohé neznačkované práce.

Domnievam sa, že najmä pokiaľ ide o šperky, autorčiným výskumným prameňom mohol byť popri archívnych a literárnych správach aj dosiaľ nepovšimnutý ikonografický materiál, najmä maľované podobizne a sčasti aj maľované epitafy; spodobené osoby (najmä ženy) bývajú na nich zachytené i s telesnými a odevnými ozdobami, ktoré bývali najmä v starších obdobiach kreáciami domácich zlatníkov a strieborníkov.

K časti, v ktorej E. Toranová podniká zbežný exkurz aj do vzdialenejších historických epoch, poznamenávam, že nemožno sa nedotknúť ani veľmi vyspelého šperkárstva, ktoré je u nás doložené už v období predveľkomoravskom a rozvíjalo sa pod vplyvom byzantsko-pontického okruhu (viaceré materiály o tom uverejnila Slovenská archeológia).

Kapitola I ukazuje, že autorka pristúpila k svojej úlohe po heuristickej príprave, ktorá jej umožnila zasvätený pohľad do zvyklostí a života cechov, do zlatníckych techník, typológie výrobkov atď. Pravdaže, túto heuristiku by bolo možné obohatiť o ďalšie zdroje správ o zlatníkoch a o zlatníctve najmä systematickým štúdiom rozličných závetí, súdnych výrokov, záznamov o nadobudnutí meštianskych práv a matričných záznamov (krstné rodičovstvo, svedkovia pri sobášoch, matriky zomrelých) a pod. Viac a diferencovanejšej pozornosti by si bol zaslúžil pohľad do kultúrnych pomerov jednotlivých miest a krajov a v neposlednom rade i do predcechového obdobia zlatníctva. Pomerne neskoré osamostatnenie zlatníkov nebolo u nás podmienené azda absenciou zlatníckeho remesla a zlatníckeho umenia, ale skôr pomerne značným rozptylom zlatníkov do väčšieho počtu lokalít, čo im zabraňovalo združovať sa do samostatných cechových organizácií.

V kapitole, v ktorej sa hovorí o jednotlivých druhoch výrobkov (s. 44 a n.), mal by sa hlbšie a smelšie uplatniť výklad o štýlových a vkusových premenách, ktorým podliehalo zlatníctvo. V súvislosti s kalichom ako hlavným výrobkom našich zlatníkov mala by sa uviesť jeho terminológia s uplatnením predovšetkým domácich pomenovaní jeho jednotlivých zložiek.

Ako som už uviedol, podstata práce je uložená v kapitole II. Tu sa vykresľuje vývin jednotlivých cechov a profily najvýznamnejších zo zistených majstrov. Jednotlivé artefakty, prípadne aj ich skupiny sa tu podrobujú vzájomnému porovnaniu, z čoho rezultuje aj nejedna výstižná charakteristika a hod-

notenie zo stránky estetickej. Viacero prác sa autorke podarilo tiež atribúovať a úspešne zaradiť časovo. V tejto časti využíva E. Toranová produktívne svoje vlastné archívne výskumy.

S odvolaním sa na to, že o košíckom zlatníctve existuje monografia Józsefa Mihalika, zaoberá sa Eva Toranová košíckým zlatníckym cechom iba veľmi stručne. Ak by sa autorčina práca mala publikovať, bude treba tomuto najstaršiemu a najväčšiemu východoslovenskému zlatníckemu cechu venovať primeranú pozornosť. Mihalikova maďarská práca z r. 1899, resp. 1900 je totiž jednak ťažko prístupná a jednak z viacerých stránok zastaraná a prekonaná.

Medzi východoslovenské mestá, v ktorých pôsobili zlatnícke cechy, autorka zaradila aj Spišskú Novú Ves, hoci tam zlatnícky cech doložený nie je, no na druhej strane nespomína ani slovom Stropkov, kde mal byť podľa I. Houdka v 16. stor. zlatnícky cech (Cechovníctvo na Slovensku, 26). Možno Houdkov údaj neobstojí, ale ani tak ho nemožno obísť mlčaním. Zaradenie Spišskej Novej Vsi (nech už je akokoľvek cenné a vítané) v každom prípade do istej miery narušá koncepciu práce a oprávňuje k výčitke, prečo nie sú tu čo len spomenuté aj ďalšie východoslovenské mestá, v ktorých sú zlatníci doložení (napr. Sabinov, ale možno aj ďalšie).

V závere chýba zhodnotenie vzájomných vzťahov medzi jednotlivými východoslovenskými a hádam aj ostatnými slovenskými zlatníckymi cechmi, ale najmä smelšie teoretické zovšeobecnenie niektorých štýlových, vkusových a iných javov. Bolo by to žiadúce, aby si čitateľ hlbšie uvedomil a fixoval povahu, význam a vývojové cesty zlatníckeho remesla a umenia na východnom Slovensku.

Rušivo pôsobí, že sa tu (s. 186) opakuje (obdobne ako na s. 121) obrat o zlatníckej produkcii na „severovýchodnom Slovensku“, resp. „v severovýchodných častiach krajiny“ — tieto nedopatrenia vznikli zrejme pod vplyvom sugescie z maďarskej odbornej literatúry, ktorá bola písaná vo vedomí celistvo prežívaného a vnímaného Uhorska; pritom pri predstave Uhorska možno v súvislosti s východným Slovenskom isteže hovoriť ako o „severovýchodnej časti krajiny“, ale

vo vzťahu k Slovensku severovýchod krajiny je napr. oblasť Sniny alebo Medzilaboriec.

Z jednotlivých podružnejších vecí uvádzam:

S. 45, ako aj 112 a 183 — namiesto „pečatortec“ (inde aj „rezač pečatí“) by malo byť správne: rytec pečatí; s. 47 — namiesto „kruhopsis“ správne: kolopis; s. 61 — namiesto „medotepec“ správne: meditepec; s. 64 a 104 — namiesto „Lemberg“ správne: Lvov; s. 67 — namiesto „maďarské práce“ správne: uhorské práce; s. 70 a 212 — namiesto „Alanda“ správne: Alauda; ide o latinskú formu rodinného mena, ktorého nemecká forma je Lerch, t. j. Chochoľúška — toto meno sa vyskytuje v tejto dubletnej forme častejšie a je známe aj z dejín levočského maliarstva a azda aj z rezbárstva; s. 70 a i. — nejasný prameň poznatku: literárna správa? Vlastné zistenie z terénu? S. 105 — meno „majster Olomutz“ je evidentne nesprávne — ako to vychádza z kontextu, ide o Mikuláša z Olomouca; s. 138 n. — o dejinách Prešova existuje už nová dvojzväzková práca z posledných rokov; Šabola práca je už dávno prekonaná; s. 179 — namiesto nemeckého „Silberarbeiter“ by sa mal používať domáci termín: strieborník a strieborníctvo; z neznámych príčin autorka tieto výrazy nepoužila ani raz; s. 181 a 239 — „Alt-Ofen“: ide pravdepodobne o lokalitu Óbuda (dnes časť Budapešti); s. 183 a i. — namiesto „plátkové zlato“ správne: lístkové zlato; s. 224 — „Gurko z Trnavy“ má sa správne transkribovať: Jurko z Trnavy.

Autorka na viacerých miestach používa termín „strieborný riad“, namiesto ktorého by bolo príhodnejšie hovoriť o stolovom striebre (zodpovedá tomu nemecké: Tafelsilber). V práci sa prejavuje vôbec hodne názvoslovného kolísania i vyslovených omylov.

V prípade publikovania bude treba dielo podrobiť dôkladnej revízii aj z hľadiska štylistického a pravopisného.

Záverom: Napriek všetkým vysloveným poznámkam a deziderátom pokladám prácu Evy Toranovej za cenný príspevok k dejinám nášho umenia. Svojou dizertáciou, opretou o mnohoročný výskum, autorka dokázala, že si osvojila metodológiu samostatného umeleckohistorického bádania a koncipovania v syntéze. Jej prácu preto odporúčam na obhajobu pre získanie vedeckej hodnosti kandidáta vied.

Ladislav Saudín

Práca Evy Toranovej *Zlatnícke cechy na východnom Slovensku* predstavuje veľmi dobre fundovaný a archívny výskumom podložený pokus o spracovanie dejín zlatníckej výroby na východnom Slovensku, a to hlavne v 16. a 19. stor. Autorka k nej pristúpila s pomerne náročnými predsavzatiami a hneď v úvode treba povedať, že väčšinu z nich sa jej podarilo splniť, čím svojou prácou prispela k objasneniu významného úseku z dejín materiálnej kultúry na Slovensku, ktorej výskum sa, ako možno sledovať, stáva hlavnou náplňou kolektívu pracovníkov historického oddelenia Slovenského národného múzea.

Dejiny zlatníctva na Slovensku sú stredobodom záujmu bádateľov už dávnejšie, pretože už od druhej polovice minulého storočia sa maďarskí historici, ako to čiastočne vidieť aj z literatúry, ktorej zoznam autorka k práci pripojila, veľmi intenzívne zaoberali dejinami zlatníctva na Slovensku a publikovali o ňom celý rad časopiseckých štúdií i menších knižných monografií. Väčšiu syntézu z dejín zlatníctva sa však nepodarilo zatiaľ vytvoriť. Staršie štúdie však zhromaždili veľa cenných faktov, na ktorých môže budovať i dnešné bádanie.

Jedným z hlavných problémov výskumu dejín zlatníctva je, že si vyžaduje, aby patričný odborník bol dobre pripravený ako zo stránky historickej, tak i zo stránky umeleckohistorickej, no túto pripravenosť len málokedy možno nájsť v jednej osobe. I Eva Toranová, ako z práce vidno, je predovšetkým historičkou umenia, a zaiste sa nemýlime, ak vyslovíme domnienku, že tie časti práce, ktoré sú písané z pozície dejín umenia, pôsobia dojmom suverénneho zvládnutia problematiky. Ako historik, ktorý nemá umeleckohistorické vzdelanie, môžem však zaujať svoje stanovisko iba k častiam všeobecnohistorickej povahy, a to tým skôr, že sa už dlhšie zaoberám dejinami remeselnej výroby na Slovensku, kde som patričnú pozornosť venoval i zlatníctvu.

Všeobecne sa nazdávam, že celkový prístup E. Toranovej k danej problematike je z metodického hľadiska veľmi šťastný. Vo zvolených mestách, kde má doloženú existenciu zlatníckych cechov i patričných zlatníckych výrobkov, začína najprv stručným náčrtom dejín mesta, potom študuje problémy vývoja remeselnej výroby, najmä zlatníctva a pokúša sa

z existujúcich prameňov a literatúry zistiť, kedy v meste vznikol zlatnícky cech. Potom prechádza k jednotlivým zlatníkom, aby viac alebo menej podrobne rozoberala ich činnosť, umeleckohistorickú úroveň ich práce a celkove zhodnotila ich profil i prínos v oblasti dejín zlatníctva. Významnejším osobnostiam venuje zvýšenú pozornosť. Prednosťou práce je i autorkin dobrý štýl a prehľadnosť, s akou je dizertácia napísaná.

Celkove mám k práci a metodickému postupu autorky tieto pripomienky:

Pramenná báza štúdia danej problematiky je o dačo širšia, než na akej autorka buduje. Údaje o jednotlivých zlatníkoch možno získať aj z rôznych súpisov a prehľadov nových mešťanov (kde spravidla býva uvedené i zamestnanie), ktoré Eva Toranová, ako vidno zo zoznamu prameňov, využila len pri Kežmarku. Poznáme však tieto údaje i z Prešova a z Košíc. Pre autorku by boli veľmi vítané najmä dáta o pôvode (mieste narodenia) jednotlivých zlatníkov. Pre roky 1740—1780 by si tieto poznatky mohla vyexcerpovať i z kompletných údajov tohto druhu sústreďovaných v Uhorskej kráľovskej kancelárii, ktorých mikrosnímky sú v Historickom ústave SAV. Ďalej možno údaje o pôvode jednotlivých majstrov hľadať i v mestských protokoloch, najmä ak sú už k dispozícii isté predchádzajúce údaje. Prijatie za mešťana bolo totiž obyčajne zapísané aj do mestského protokolu. Len na ilustráciu uvádzam, že napr. skutočnosť, že levočský zlatník Szilassy pochádzal z Rožňavy, ktorú autorka musela dokazovať pomerne zložitými cestami, je vyslovene zapísaná v magistrátnom protokole Levoče z r. 1729 pri príležitosti jeho prijatia za mešťana.

Tak isto existuje možnosť presnejšej evidencie zlatníckych cechov, a to na základe odpisov ich štatútov, vykonávaných v rokoch 1730—1735. Taktiež sú uložené v Budapešti a ich evidencia je v Historickom ústave SAV. E. Toranovej sa napr. nepodarilo ani z archívnych materiálov zistiť existenciu a dobu založenia bardejovského zlatníckeho cechu, no na uvedenom mieste sa nachádzajú jeho štatúty z r. 1707, v ktorých je poznamenané, že staršie „artikuly“ sa zničili. Viac údajov by sa dalo vyčerpať i z rôznych matríc, zhromaždených v Štátnych archívoch.

Nazdávam sa, že autorka nenazvala svoju prácu dost šťastne a výstižne, keď jej dala titul „Zlatnícke cechy...“. Ide jej totiž zrejme o historický vývoj zlatníctva ako cechu, nielen o zlatnícke cechy alebo o mestá, kde sa rozvíjali. Ak by sa totiž principiálne vychádzalo iba z existencie zlatníckych cechov, muselo by mimo pozornosti zostať zlatníctvo v mestách, kde zlatnícke cechy neboli, ale zlatnícke remeslo tam predsa existovalo. Cechy sa totiž utvorili len tam, kde bolo viac predstaviteľov tohto remesla. Majstri z miest, kde neboli predpoklady na založenie samostatného cechu, vstupovali do cechov iných remesiel alebo do zlatníckych cechov na okolí. Autorkin názor o predcechovom gotickom období zlatníctva na Slovensku (s. 46) je pomýlený. Má síce pravdu, že z tejto doby nemáme doloženú existenciu žiadneho samostatného zlatníckeho cechu, ale to neznamená, že stredovekí slovenskí zlatníci neboli v cechoch, i keď to neboli samostatné združenia ich remesla. Fraternitas Corporis Christi z Levoče, ktorej boli miestni majstri členmi (s. 63), je vlastne takýmto stredovekým cechom, združujúcim sa okolo jedného oltára mestského farského kostola. Máme to doložené z viacerých miest. Na zakladanie úplne samostatných cechov bolo zlatníkov pred 16. stor. ešte málo. Autorka prakticky študuje zlatníctvo v širšom priestore ako iba v mestách, kde existovali zlatnícke cechy — o tom svedčí i skutočnosť, že venuje pozornosť i Spišskej Novej Vsi, kde samostatný zlatnícky cech nikdy neexistoval.

Pokiaľ ide o východoslovenské zlatníctvo, treba sem zahrnúť aj Rožňavu, kde existoval od r. 1708 dokázateľne samostatný zlatnícky cech, a zásadne treba venovať pozornosť i menším mestám, kde máme doloženú existenciu zlatníkov, ako napr. Sabinovu, Smolníku (Ilésy János: Magyarországi ötvösök 1732-ben, uverejnené v Archeológiai Értesítő 1904, s. 385 a n., uvádza tu po jednom zlatníkovi), Stropkovu, kde pri zakladaní väčšieho cechu r. 1583 figuroval i jeden zlatník, ako aj zlatníctvu v 13 spišských mestách zálohovaných Poľsku (nie 13 poľských miest, ako uvádza autorka na s. 75). Veríme, pravda, že autorka nezostane natrvalo iba pri východnom Slo-

vensku, ale že postupne rozšíri svoju pozornosť na celé Slovensko.

Nakoniec sa nazdávam, že autorka nevyužila dostatočne všetku literatúru týkajúcu sa tejto témy. Zo starších maďarských prác nevidíme v zozname literatúry (neuvádzajú sa tam časopisecké štúdie, iba knižné publikácie!) ani pri citovaní poukazy na početné časopisecké štúdie uverejnené sčasti ešte v minulom storočí v Archeológiai Értesítő a v iných časopisoch, tak napr. József Hampl: *Egy fejezet hazai ötvösség történetéből* (AÉ 1887, s. 97—131), Lajos Kemény: *Hazai pecsétmetszők* (AÉ 1904, s. 447—448 — mená troch výrobcov pečatí z Košíc), Béla Kövér: *Középkori sodronyomanc kéréséhez* (AÉ, 1892, s. 19—34), József Mihalik: *Tanulmányok a régi ötvösség köréből* (AÉ 1901, s. 104—110) a Elemér Winkler: *A kutatás némely módja az ötvösség történetében* (AÉ 1911, s. 33—50), ako aj niektoré drobné oznamy uverejňované pravidelne v tomto časopise, v ktorých je mnoho cenných údajov k danej téme. Z novej literatúry nám chýbajú príspevky k dejinám jednotlivých východoslovenských miest od Pollu, Halagu, Jankoviča i väčších kolektívov (Dejiny Prešova). Je to literatúra zameraná na tematiku len nepriamo, ale ak sa už autorka rozhodla robiť náčrt dejinného vývoja každého mesta, ktorého zlatníctvo študuje, nemôže budovať len na staršej literatúre, ktorá je už dnes z veľkej časti úplne prekonaná. Na niektorých miestach chýba presnejšie citovanie.

Tieto pripomienky nemajú za cieľ zmenšiť hodnotu práce, podanej ako kandidátska dizertácia, ale len lepšie usmerniť autorku pri ďalšom výskume tejto problematiky tak na východnom Slovensku, ako aj (ako dúfame v budúcnosti) na celom území našej vlasti. Autorka svoju odbornú pripravenosť pre túto oblasť preukázala už mnohými príspevkami, z ktorých niektoré poznám z recenzného posudzovania. Verím, že bude vedená k vypracovaniu ucelenej syntézy Dejín zlatníctva na Slovensku, na ktorú má všetky predpoklady.

Predložená dizertácia má, podľa môjho názoru, nepochybne takú úroveň, aby jej autorke mohla byť v zmysle platných predpisov udelená hodnosť kandidáta historických vied.

Anton Špiesz

Obhajoba sa uskutočnila dňa 20. 6. 1968 v Ústave teórie a dejín umenia Slovenskej akadémie vied v Bratislave.

ars
umeleckohistorická revue Slovenskej akadémie vied — 1972—74, 1—6, ročník
VI—VIII

Hlavný redaktor: Ladislav Saučín, redakčná rada: Elena Dubnická, Alžbeta Güntherová-Mayerová, Ján Lichner, Anna Petrová-Pleskotová, Karol Vaculík, výkonná redaktorka: Katarína Biathová.
Recenzenti: Marián Veselý, Viera Luxova-Dobešová, Katarína Zavadová, Eva Toranová, Ján Bakoš.
Vydal Umenovedný ústav SAV vo VEDE, vydavateľstve Slovenskej akadémie vied, v Bratislave roku 1975 ako svoju 1817. publikáciu. Strán 320. Redaktorky publikácie: L. Bahurinská, M. Baššovanská, B. Princová, výtvarný redaktor: Lubomír Míka. Rozširuje Poštová novinová služba. Objednávky a predplatné prijíma PNS — ústredná expedícia tlače, administrácia odbornej tlače, Bratislava, Gottwaldovo nám. 48. Objednávky do zahraničia vybavuje PNS — ústredná expedícia tlače, odd. vývozu tlače, Praha I, Jindřišská 14. — Vytlačili Tlačiarne SNP, n. p., Martin. AH 42,65 (text 25,86, ilustrácie 16,79), VH 43,37. Náklad 700 výtlačkov.

