

ars 2/1983

ars

CS ISSN 0044 — 9008

2/1983

z umenia 17. a 18. storočia

ars

71 — 020 — 83
509/58 09/3
Kčs 26,— I

**VEDA
VYDAVATELSTVO
SLOVENSKEJ
AKADÉMIE VIED**

SLOVENSKÁ AKADÉMIA VIED
UMENOVEDNÝ ÚSTAV

VEDECKÝ REDAKTOR
akademik Ján Dekan

RECENZENTI
Prof. Dr. Ivo Krsek, CSc.
Dr. Ladislav Šášky

ZOSTAVOVATEĽ
Dr. Fedor Kresák

ars 2/1983

z umenia 17. a 18. storočia

VEDA
VYDAVATEĽSTVO SLOVENSKEJ AKADÉMIE VIED
BRATISLAVA 1983

Obsah ● Содержание ● Table des matières ● Inhalt

| | | | |
|--|----|---|----|
| Elena Lukáčová | | Viera Luxová | |
| Kompozičné princípy ranobarokovej architektúry na Slovensku | 6 | A contribution to the life and work of John Weinhart | 61 |
| Ivan Rusina | | Katarína Závadová | |
| Z ikonografie kamennej plastiky Slovenska 17. storočia | 41 | Emblem in book graphic in Slovakia | 75 |
| Viera Luxová | | Mária Malíková | |
| Príspevok k životu a dielu Jána Weinharta | 61 | Data from registries on Bratislava sculptors and stone cutters of the 18 th century | 89 |
| Katarína Závadová-Jančová | | Elena Lukáčová | |
| Emblém v knižnej grafike na Slovensku | 75 | Kompositionsprinzipien der Frühbarockarchitektur in der Slowakei | 6 |
| Mária Malíková | | Ivan Rusina | |
| Údaje z matrik o bratislavských sochároch a kamenároch 18. storočia | 89 | Aus der Ikonographie der Steinplastik der Slowakei des 17. Jahrhunderts | 41 |
| | | Viera Luxová | |
| Елена Лукачова | | Beitrag zum Leben und Werk von Johann Weinhart | 61 |
| Композиционные принципы архитектуры раннего барокка | 6 | Katarína Závadová | |
| Иван Русина | | Das Emblem in der Buchgraphik in der Slowakei | 75 |
| Из истории иконографии каменной пластики Словакии 17-го века | 41 | Mária Malíková | |
| Вера Луксова | | Angaben aus den Matrikeln über Bildhauer und Steinhauer des 18. Jahrhunderts in Bratislava | 89 |
| Заметки о жизни и творчестве Яна Вайнхарта | 61 | Elena Lukáčová | |
| Катарина Завадова-Янчова | | Principes de composition de l'architecture de baroque initial en Slovaquie | 6 |
| Эмблема в книжной графике Словакии | 75 | Ivan Rusina | |
| Мария Маликова | | De l'iconographie de la plastique de pierre en Slovaquie du XVII ^e siècle | 41 |
| Выписки из метрических книг, касающиеся бра- тиславских скульпторов и каменотесов 18-го века | 89 | Viera Luxová | |
| | | Contribution à la vie et l'oeuvre de Jean Weinhart | 61 |
| Elena Lukáčová | | Katarína Závadová | |
| Composition principles of the early baroque architecture in Slovakia | 6 | Emblème dans la graphique de livre en Slovaquie | 75 |
| Ivan Rusina | | Mária Malíková | |
| From the iconography of stone plastic in Slovakia of the 17 th century | 41 | Données des matricules sur les sculpteurs et tailleurs de pierres de Bratislava du XVII ^e siècle | 89 |

Kompozičné princípy ranobarokovej architektúry na Slovensku

ELENA LUKÁČOVÁ

Začiatok 17. storočia priniesol nové myšlienkové prúdy, ktoré narušili jedliatosť renesančného slohu u nás. V súvislosti s historicko-spoločenskými a ekonomickými podmienkami zasiahli zmeny v myslení a nazeraní na svet aj našu spoločnosť. Nové umelecké videnie skutočnosti umožňovalo interpretovať svet s väčšou voľnosťou, s uplatnením fantázie. V architektúre 17. storočia na Slovensku nadobúdal nad požiadavkami účelovými a prísnyimi pravidlami rozumovými prevahu formálny, vonkajší prejav a citový prístup k tvorbe.¹

Barokový sloh nevznikol na našom území. Jeho prvé podnety prenikli k nám, do prostredia so silnou renesančnou tradíciou, v druhom desaťročí 17. storočia. Až do päťdesiatych rokov 17. storočia môžeme hovoriť o zdomácnovaní baroka na Slovensku a o zavŕšení dôležitého prechodného obdobia od renesancie k baroku. V prvom desaťročí 18. storočia aj tu vývoj architektúry došiel k vrcholnému štádiu vývoja barokového slohu.

Z uvedenej periodizácie vidieť, že Slovensko podstatne nezaostávalo v čase nástupu raného baroka, iba prechod do vrcholného obdobia sa vplyvom nepriaznivých podmienok presunul do 18. storočia. Tu sa už ukázali aj podstatné rozdiely v kvalite stavebnej činnosti oproti susedným zemiam (Rakúsko, Čechy, Nemecko).

Prvé tridsaťročné prenikania baroka bolo chudobnejšie na pozoruhodné objekty, okrem niektorých stavieb v hlavných strediskách vtedajšej tvorby (Bratislava, Trnava). Prelínala sa tu neskororenesančná a dokonca stredoveká kon-

cepčia s novými podnetmi, ktoré sa však ujímali pomerne ťažko a prijímali sa s rozpakmi. Nepriaznivé podmienky pre stavebnú činnosť – vojny, povstania, neúroda, hlad, epidémie, časté požiare, málo stavebníkov (väčšinou stavala len cirkev) a tiež úplný nedostatok domácich staviteľov – to všetko sa odrazilo aj na architektúre prvej polovice 17. storočia. No vývoj viedol k postupnej prevahe udomácnujúcich sa barokových elementov, avšak za veľmi zložitej všeobecnej situácie, keď prevahu nadobudla protireformácia s drastickými opatreniami a násilnými zásahmi do myslenia a kultúry vtedajšej spoločnosti.

V druhej polovici 17. storočia barokový sloh vstúpil už do vedomia verejnosti ako výraz nových podmienok, nového štýlu života, vyjadrujúci silu cirkevnej i svetskej moci. Prevahe barokových elementov bola od päťdesiatych rokov stále zreteľnejšia. Neskororenesančné stavby ubúdali počtom a pomaly sa stotožňovali s typmi renesančno-barokovými. Koniec storočia znamenal v našich podmienkach ukončenie dlhodobého procesu prijímania a osvojovania si nového slohu. Táto úvodná fáza pripravila vhodnú pôdu na vrcholné obdobie, začínajúce 18. storočím.

Architektúra závisí od stupňa rozvoja človeka a spoločnosti. Je úzko spätá s pracovnou a sociálnou skúsenosťou. Čím sú zložitejšie spoločenské vzťahy, rozvinutejšie zmyslové vnímanie a bohatšie citové a rozumové skúsenosti tvorcov, tým skôr je architektúra schopná špecificky vyjadriť mnohotvárnosť života a skutočnosti stá-

le sa prehĺbujúcimi a mnohostrannejšími umeleckými prostriedkami. „Jazykom“ architektúry je signalizácia umeleckým tvarom, ktorý má historicky podmienenú platnosť, je všeobecne zrozumiteľný. Myšlienky, ktoré architektúra vyjadruje, sú obsahom architektonického diela. Sú to idey hovoriace o živote, o názoroch, citoch a potrebách doby, o postoji umelca k nim. Obsah vždy znamená najdôležitejšiu stránku predmetu, vyjadruje jeho podstatu, základné vlastnosti a znaky. Spôsob, ktorým sa tlmočí obsah a ktorý sa stáva priamym dorozumievacím signálom ako vonkajšia, hmotná podoba, je formou architektonického diela. V podstate forma spája prvky obsahu, bez nej nie je sám obsah možný. Nemá byť apriórna, náhodná, iluzívna. Forma a obsah sú kategóriami dialektického materializmu, tvoria jednotu a majú veľký význam pre pochopenie procesov vývinu aj v oblasti architektúry.

Architektúra, okrem možnosti vyjadriť zásadné city a myšlienky (môže nadchnúť i dojať, môže byť radostná i vážna, intímna i monumentálna, jemná i drsno pôsobiaca), musí zodpovedať účelu, užitočnosti, hospodárnosti. Architektonická tvorba, aby zohľadnila všetky požiadavky a aby jej výsledkom bolo i účelné dielo, je zložitým procesom svojimi zákonitosťami, ktorých pochopenie nám umožňuje skúmať a porozumieť nielen architektonické diela súčasnosti, ale aj dávnej i nedávnej minulosti. Architektonická kompozícia má širší význam, keďže obsahuje nielen vlastný proces tvorby – „komponovania“, ale aj spätné problémy a vzťahy častí architektúry už realizovanej.

Pri skúmaní a hodnotení historických pamiatok treba ich sledovať zo širšieho hľadiska, vžívať sa do procesov tvorby tej-ktorej doby – od zasadenia do prostredia, až k vlastnému riešeniu celkového komplexu, k skladbe jednotlivých hmôt a priestorov – ako aj sledovať väzby tvarov a ich súvislosti kritériami architektonickej kompozície. Jednotlivé princípy architektonickej kompozície sú estetickými kategóriami. Nemožno ich všeobecne hierarchizovať, úzko sa prelínajú a prekrývajú. Hlavnou úlohou architektonickej kompozície je správne rozvinúť a uviesť do harmonických vzťahov jednotlivé

architektonické vyjadrovacie prostriedky – princípy, pomocou ktorých architekt dokáže vyjadriť každý svoj zámer (subjektívny činiteľ – inteligencia autora, vlastnosti, sklony), ale aj potreby spoločnosti (objektívny činiteľ – potreby adresáta, objednávateľa, prostredie, funkcia, obsah).²

Pri rozbere a dokumentovaní kompozičných princíпов ranobarokovej architektúry možno tie najhlavnejšie uvádzať v nasledovnom poradí: hmota, priestor, proporcionalita, tektonika, tvaroslovie.

1. Hmota

Základnými elementmi kompozície v architektúre sú línia, plocha, objem a priestor.

Línia je najjednoduchší prvok pri vytváraní plôch a telies – objemov, hmôt. Je to čiara – hrana, rovná alebo krivá, ale aj obrys, silueta. Pôsobí buď statickým, pokojným dojmom (rovná línia), alebo dynamickým (krivky konvexné či konkávne), v smere horizontálnom alebo vertikálnom.

Plocha je ďalším prvkom pri vytváraní hmoty. Uplatňuje sa tvarom, rozmermi, povrchom, farbou a členením. Plochy môžu byť rovné, pravidelné, oblé a guľové (stredovo symetrické), polopravidelné a nepravidelné. V architektúre sa uplatňujú aj rôzne kombinácie tvarov plôch. Podobné členenie plôch líniami môže byť horizontálne, vertikálne a kombinované.

Objem v architektúre, to je základná hmota, skutočný reálny útvar, vytvorený vonkajšími plochami architektonického diela, inými slovami, priestor, ktorý vyplňa nejaké teleso.

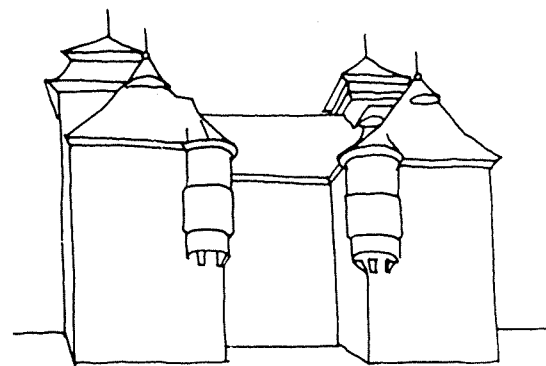
Priestor má v architektúre podstatný význam; bude predmetom rozboru, ako opačný útvar, v ďalšej kapitole.

Kompozícia hmôt je obyčajne skladbou základných geometrických telies (kocka, hranol, ihlan, valec, kužeľ, guľa a ich kombinácie), a to radením tvarov, ich násobením alebo prenikaním. Vonkajšie plochy sú buď rovinné (priesečnice plôch sú priamky – pôsobenia statiky), alebo rotačné (priesečnice sú krivky – pôsobenia dynamiky). Dôležitým kritériom pri skladbe hmôt je aj obrys – silueta a členenie hmôt lí-

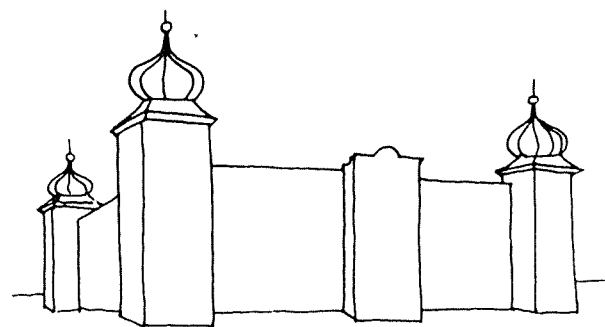
niami a združovaním architektonických článkov do vodorovných pásov (dojem pokoja) alebo zvislých pásov (dojem pohybu). Sú to prostriedky, ktoré nás informujú o základnom utváraní architektonickej hmoty, vysvetľujú a buď divákovi otvorene približujú skladbu stavby alebo využitím iluzívnych prvkov (perspektíva, optické klamy) zámerne skresľujú jej pravú podobu s cieľom účinnejšie zapôsobiť na pozorovateľa.

Silueta sa uplatňuje najmä v panoramatických, diaľkových pohľadoch. Architektúra na svoje okolie reaguje, nie je k nemu ľahostajná. V prírode pôsobí buď kontrastne alebo sa krajine prispôbuje, podriaďuje. Vertikálna hmota v krajine vyniká, ale aby sa presadila v siluete, musí zreteľne prevyšovať okolitú hladinu zástavby alebo byť dominantne umiestnená na vyvýšenine.

V izolovanom umiestnení vnímame hmotu trojrozmerné, zo všetkých strán; v radovej, uličnej zástavbe hmota pôsobí hlavnou plochou –



1. Diviaky, kaštieľ



2. Brunovce, kaštieľ

svojím priečelím. Priestorové uplatnenie hmôt je vždy pôsobivejšie než plošné. „Kompozícia hmôt nemôže byť náhodným útvarom, ale zámerne organizovanou sústavou s jasne vyjadrenou hlavnou zložkou a podružnými motívmi, s rytmickým alebo postupne gradovaným usporiadaním, so vzájomnou spojitostou jednotlivých zložiek.“³

Kompozícia hmôt ranobarokovej architektúry na Slovensku priamo nadväzuje a vychádza z renesančných zásad kompozície. U niektorých stavebných druhov používa ešte výhradne neskororenesančné princípy tvorby architektonickej hmoty.

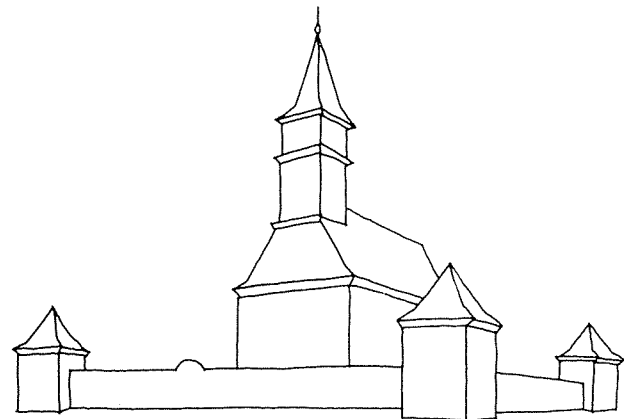
Kaštiele 17. storočia, či štvorcové alebo obdĺžnikové monobloky, s dvoma alebo štyrmi nárožnými vežami, poloopené alebo s vnútorným nádvorím, pôsobia v hlavných obrysoch renesančne. Základná hmota je geometrická, kubická, hranolovitá. Nárožné arkierie (Diviaky) alebo veže majú kvádrový (Hanušovce nad Topľou, Čakany, Brunovce) alebo valcový tvar (Dolná Mičiná, Liptovská Štiavnica). Hlavnú hmotu niekedy ukončujú atiky (Brunovce); často sa vyskytujú sedlové, valbové, neskôr manzardové strechy. Veže okrem ihlanovitého alebo kužeľovitého zastrešenia bývajú zakončené aj helmicovito alebo cibulovito. Zaujímavé zoskupenie hmôt predstavuje kaštieľ v Diviakoch ako poloopený typ s dvoma nárožnými valcovitými arkiermi a dvoma vežičkami.

Siluety našich kaštieľov zo 17. storočia pôsobia kľudne; sú umiestnené v zeleni parkov ako solitérne stavby vnímané priestorovo. Ranobarokové zásady pri kompozícii kaštieľov sa najmarkantnejšie prejavili v členení ich hmôt. Ubudli horizontálne prvky sgrafít, bosáže a atik, začalo sa koncentrovanie výzdoby do stredu priečelia k hlavnému bodu, vstupnému portálu (Hanušovce nad Topľou, Čakany).

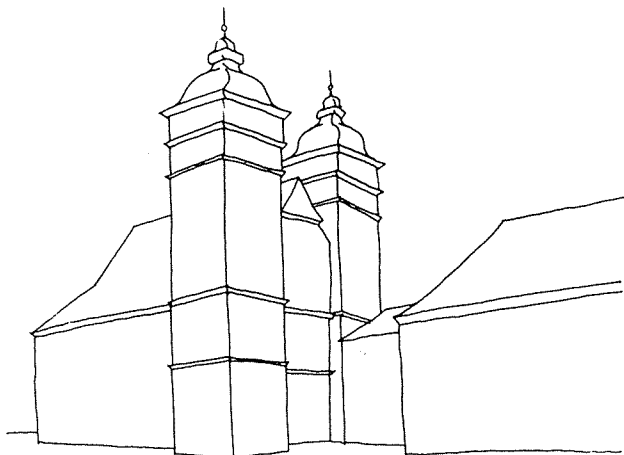
Mestské obytné stavby v radovej zástavbe ulíc zdôrazňovali hlavné plochy hmoty, uličné priečelia. V zásade neskororenesančné typy obytných domov dostali ranobarokové členenie. Pultové strechy s atikami vystriedali strechy valbové s hrebeňom rovnobežným s hlavnou rímsou (Kežmarok, Skalica). Nárožné domy lepšie uplatňujú hmotu (Beckov, Krupina).



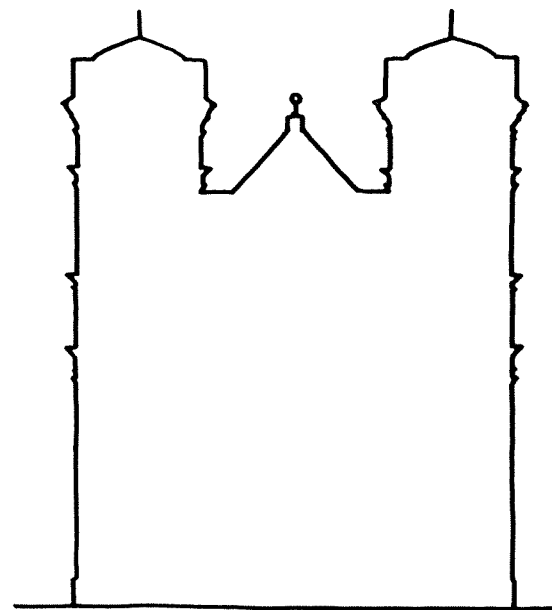
3. Čakany, kaštieľ (časť priečelia s nárožnou vežou)



4. Gajary, opevnený kostol



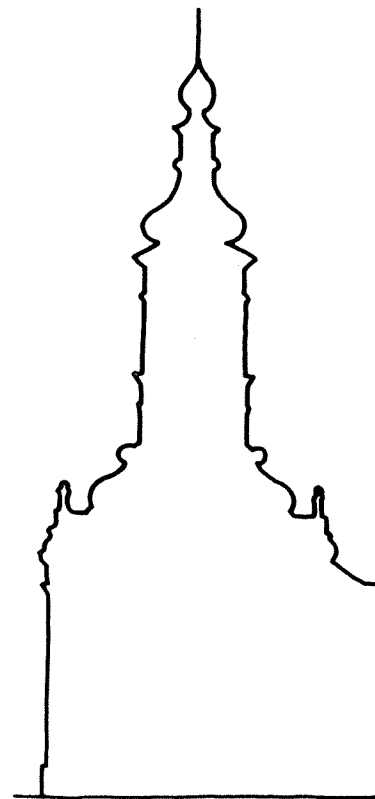
5. Zborov, dvojvežový kostol s prvkami renesancie



6. Košice, kostol jezuitov

Kostoly a kláštory, ako najtypickejšie a najrozšírenejšie stavby baroka, aj v ranobarokovej kompozícii predstavujú postupne architektúru s novými zásadami a väčšou voľnosťou v tvorbe hmôt. Prechodné typy a niektoré staršie zbarokizované kostoly sú ešte pomerne hmotné a zložené z geometricky jasne tvorených častí, napr. opevnené kostoly v Divíne a v Gajaroch. Samostatne stojaci kostol v Pezinku má mohutnú predstavanú vežu pred pozdĺžnou loďou kostola. Čiastočne predstavaná je aj veža kláštorného kostola v Jure pri Bratislave. Bez veže, len jednoduchou hmotou lode kostola sa uplatňuje napr. bývalý evanjelický, neskôr jezuitský kostol v Bratislave a jezuitský kostol v Rožňave, ktorý však má už štítové priečelie, odstupňované a gradované výraznejším členením. Z dvojvežových kostolov niektoré prvky renesancie (hmotnosť, prevaha horizontálneho členenia) majú kostoly v Zborove a v Košiciach (jezuitský).

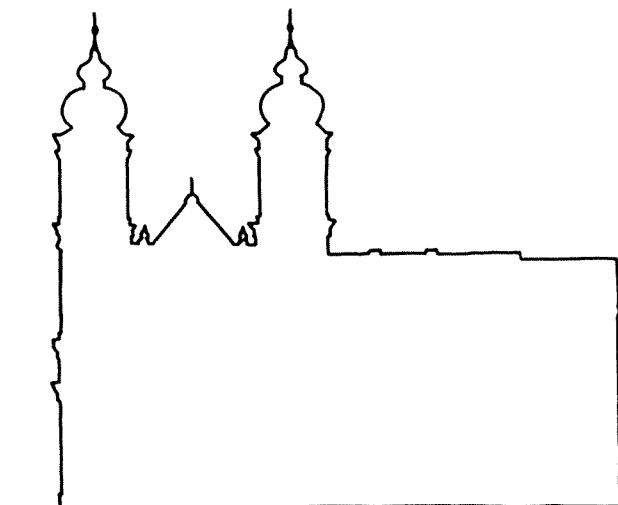
Ranobarokové kostoly a kláštory možno charakterizovať ako plastickejšie formované, stále komplikovanejšie a dohora smerujúce hmoty a plochy, akoby popierajúce zákony statiky. Hlavný dôraz sa sústredil na priečelia, ich výzdobu, ktorá bola akoby vývesným štítom katolíckej cirkvi a jej agitácie. Kulisové poschodové štítové priečelia, prebrané z renesancie a zakrývajúce vlastné telo stavby, dostali výraznejšie členenie so znalosťou perspektívy a účinku na pozorovateľa, meniaceho pozorovacie stanovisko. Spočiatku sa ploché priečelia stávajú plastickejšími striedaním predsadených pilastrov, polostĺpov a ník so sochárskou výzdobou. Priebežné rímasy bývajú už prerušované, zalamované, čo vyvoláva zmeny rytmu. Ukončujúci štít, obyčajne v strede medzi vežami, zdobili postranné voluty, veľmi obľúbený motív a dynamický prvok. Prevýšenie veží nad hlavnú hmotu stavby je oveľa výraznejšie. Zakončenie veží komplikovanými kupolami je charakteristickým motívom, ovládajúcim siluetu dominantných stavieb. Lode kostolov hranolovitej hmoty kryli sedlové alebo valbové strechy. Kontrast medzi architektúrou prizemných alebo jednoposchodových obytných domov a kláštorných budov a prevýšenou hmotou lodí a veží kostolov na



7. Trnava, kostol františkánov

námestiach alebo v uličkách miest bol zámerný, aby vynikli ako miesta náboženského kultu mierkou, veľkosťou a aby boli orientačnými bodmi. S obľubou sa na zástavbu využívali rohové parcely, v nároží s kostolom a s pripojenou hmotou kláštora. Medzi takéto stavby patria veľké komplexy kostolov a kláštorov v Trnave (jezuiti a františkáni), v Hlohovci, v Trenčíne, v Skalici, v Beckove, v Nitre (františkáni) a v Spišskom Podhradí. Komplex v Podolínci má kostol centrálne umiestnený. V Kremnici sú stavby v radovej zástavbe námestia a bývalý komplex kostola a kláštora kamaldulskej rehole v Nitre na Zobore bol umiestnený samostatne v zeleni, s voľnou rozvinutou dispozíciou jednotlivých budov. Dva príklady centrálnych kaplniek v Marianke ukazujú väčšiu voľnosť v koncipovaní hmôt aj votívnej architektúry.

Zaujímavý je vývoj siluety sakrálnych stavieb od kludnej, rovnej línie až po dynamický, vzrušený obrys dvojvežových typov, ako ho mô-

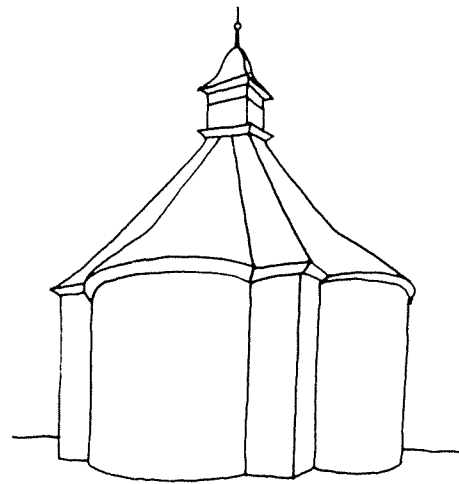


8. Trenčín, kostol a kláštor jezuitov

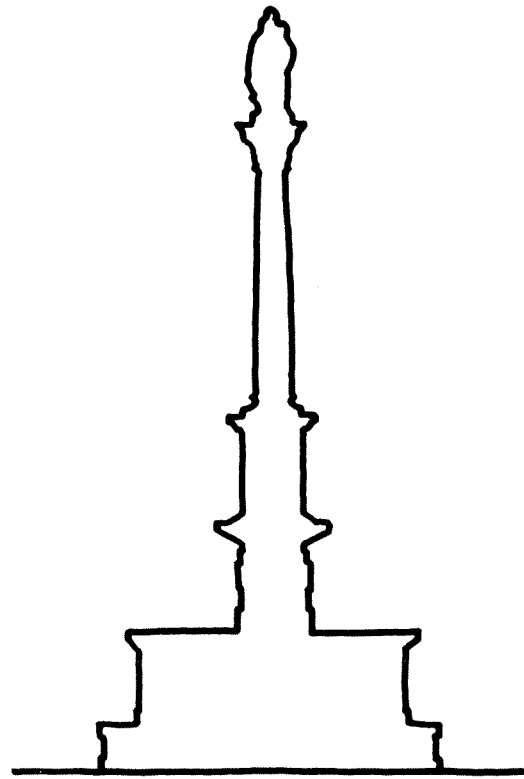


9. Podolíncec, kostol a kláštor piaristov

žeme sledovať na príkladoch kostolov, kláštorných komplexov, kaplniek a mariánskych stĺpov zo 17. storočia na našom území.

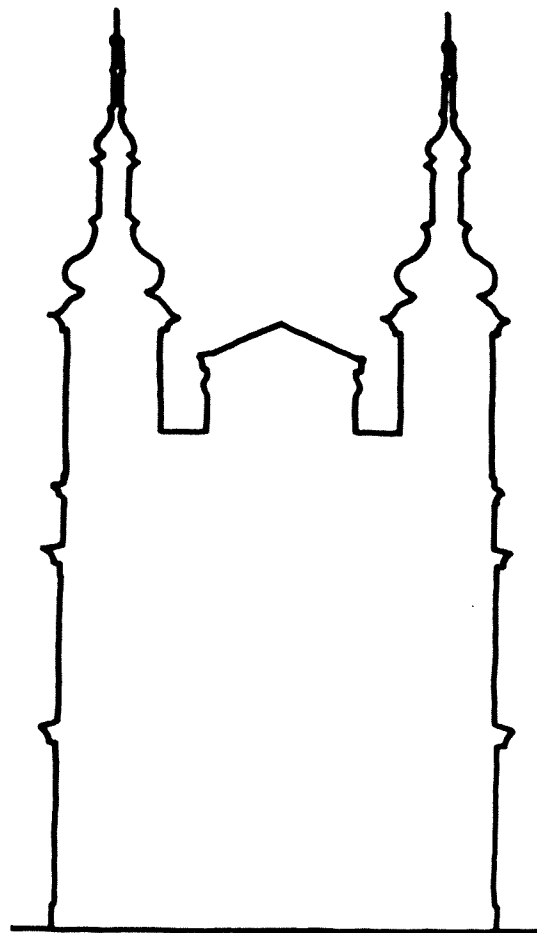


10. Marianka, kaplnka



11. Nové Mesto nad Váhom, mariánsky stĺp

Podrobnejší opis utvárania hmoty našej najvyspelejšej ranobarokovej stavby – univerzitného jezuitského kostola sv. Jána Krstiteľa v Trnave – dokumentuje spomenuté zásady kompozície. Jadrom stavby je pozdĺžna hlavná loď s bočnými kaplnkami. Loď je krytá valbovou strechou, osvetlená bazilikálnymi oknami, bočné



12. Trnava, univerzitný, jezuitský kostol (gradovaná silueta)

kaplnky s nižšou svetlou výškou sú kryté pulťovými strechami. Táto časť telesa kostola sa uplatňuje z bočného pohľadu. Je členená striedaním ník, v ktorých sú plastiky svätcov, s oknami polkruhovo ukončenými a nad nimi so slepými obdĺžnikovými oknami. Pred túto hmotu je predsadené poschodové priečelie s dvoma bočnými vežami. Hlavné priečelie je členené 3 priebežnými rímsami; prvé dve podlažia sú rovnocenné, 5-osové, členené plochými pilastrami, oknami a níkami, kým posledné podlažie tvorí horizontálny pás s malými štvorcovými oknami. Z tejto základnej hmoty vystupujú hranoly bočných veží, medzi ktorými je štít s postrannými volutami a tympanónovým zakončením. Veže prevyšujú hmotu lode kostola bohato tvarovaneým kupolovitým zastrešením. Toto priečelie



13. Trnava, univerzitný, jezuitský kostol (utváranie hmoty)

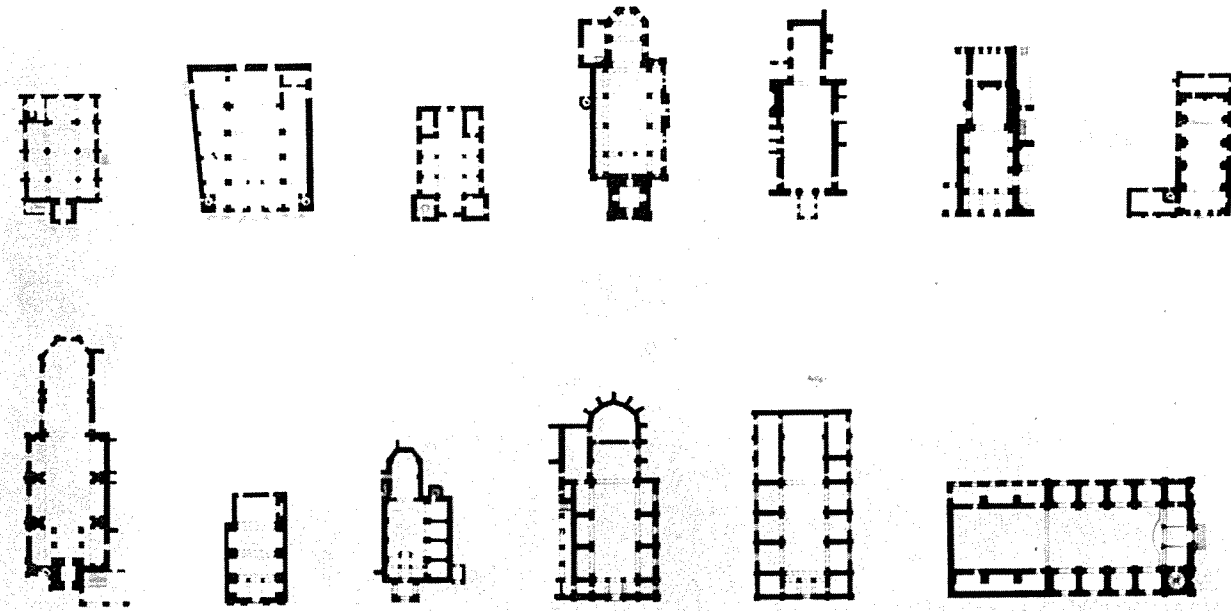
ovláda priestor Univerzitného námestia. Symetria hlavného priečelia s akcentom na bohato zdobenom hlavnom vstupnom portáli je prisne zachovaná. Impozantná výška lode a veží budí obdiv aj v súčasnosti.

Možno povedať, že architektonická hmot našich ranobarokových stavieb je tak v siluete ako i v členení gradovaná, stupňovaná, so zdôraznením hlavných bodov kompozície. Narušil sa pokoj a vyváženosť jasne geometricky formulovaných tvarov renesančnej architektúry túžbou tvorcov po voľnosti, uplatnení fantázie a individualizmu, ale zámerne využitých pre potreby katolíckej cirkvi ako hlavného objednávateľa a ideológa vtedajšej doby.

2. Priestor

Vo všeobecnosti je priestor prírodným útvarom, miestom, v ktorom je umiestnená hmot, alebo ktorý hmot obopína. V architektúre pod pojmom priestor rozumieme trojrozmerný útvar, umele vytvorený architektonickou činnosťou. Môže byť vonkajší, otvorený, vymedzený architektonickými hmotami, alebo vonkajší, uzatvorený, vymedzený 5 rovinami. Takéto priestory nazývame tiež urbanistickými, exteriéromi (ulica, námestie, nádvorie a pod.). V užšom slova zmysle architektonickým je vnútorný priestor (interiér), vymedzený 6 rovinami – obsah a podstata architektúry. „Architektúra je ako nejaká veľká dutá plastika, do vnútra ktorej môže človek vstúpiť a pohybovať sa v ňom.“¹

Architektonický priestor má aj štvrtý rozmer



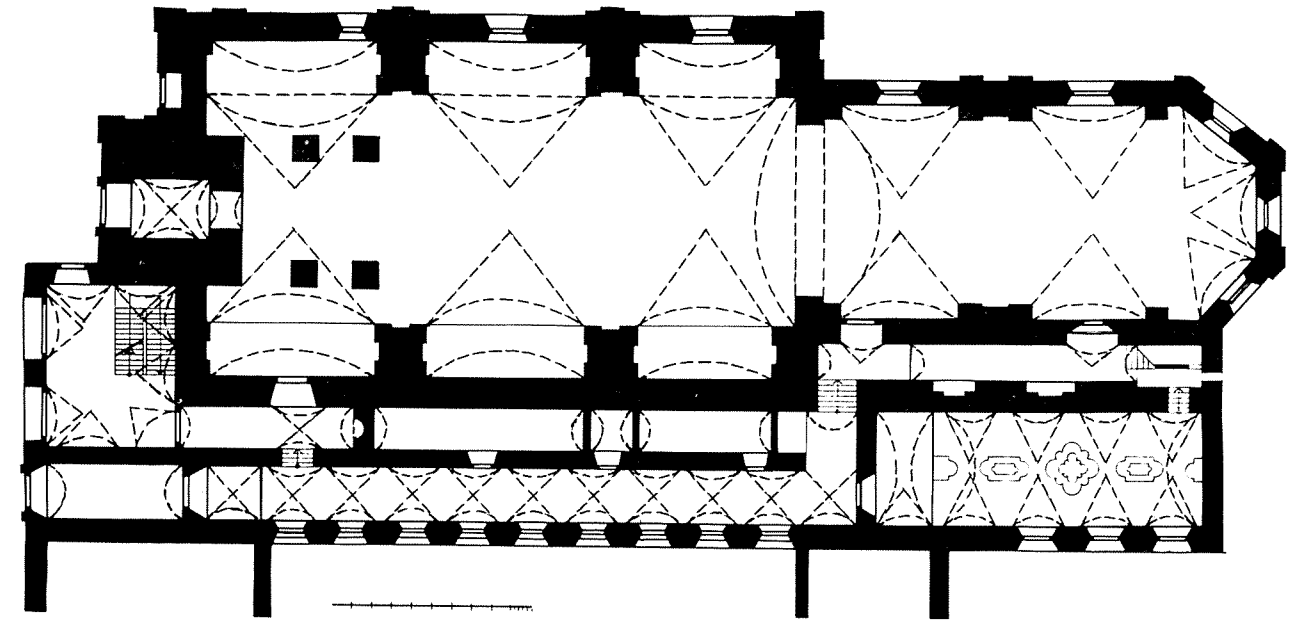
14. Typy kostolov 17. storočia (vývoj od halových dispozícií k pozdĺžnym s bočnými kaplnkami)

— čas, postupnú premenu zorného uhla z rôznych stanovíšť.⁵ Výsledkom skúseností človeka so životným prostredím je aj vytvorenie ustáleného vzťahu k rôznym priestorovým útvarom, ktoré zodpovedajú celkom určitej spoločenskej činnosti. Predstavy o priestore sú vždy historicky podmienené. Na človeka psychicky blahodarné pôsobí zmena priestorových útvarov — jednotvárnosť unavuje. Priestorová signálna sústava sa nerozvinula len staticky, ale i pohybove. Spolupôsobí tu spoločenská potreba (zmena činnosti, nutnosť premiestnenia) spolu s fyziologickou potrebou (adaptácia zrenic, zmena teploty). Architekt priestor modeluje. „Keď architekt tvorí priestorové hmotné prostredie, je to akoby programoval chovanie samého človeka; keď pozná zvláštnosti jeho chovania, môže pre neho vytvoriť čo najpriaznivejšie podmienky.“⁶ Vyjadrením mnohotvárnosti prístupu človeka k priestoru je napr. princíp postupného otvárania priestorov, princíp gradácie k jadrú dispozície.

Vnútorne priestory architektúry vznikajú usporiadaním na základe dispozičných potrieb, konštruktívnych možností, ale aj estetických

požiadaviek s ohľadom na človeka, ktorému budú slúžiť. Prevádzka je takto dôležitou technikou stránkou utvárania architektúry, ale sama jednoznačne neurčuje priestorovú organizáciu architektonického diela. Interiéry, na rozdiel od exteriéru, vnímame postupne, ako prechádzame jednotlivými miestnosťami. Odlíšenie miestností podľa účelu pôsobí prekvapivo. Pri hodnotení vnútorných architektonických priestorov nestačí skúmať len pôdorys, ale aj rezy, kde je dôležitá svetlá výška priestoru. Tvar priestoru môže sa prejavíť aj navonok, keď mu zodpovedá objemový koncept, ale vonkajšia forma nemusí zodpovedať vnútornému usporiadaniu. Kvalita interiéru okrem tvaru, veľkosti a členenia plôch líniami a architektonickými článkami sa posudzuje aj podľa kvality osvetlenia, farebnosti a druhu použitých materiálov. Najmä osvetlenie je dôležitým kompozičným činiteľom, pôsobiacim na psychiku človeka v priestore. Rôzne spôsoby prirodzeného alebo umelého osvetlenia vytvárajú v interiéri typickú atmosféru, ktorá podčiarkuje účinnosť pôsobenia priestoru na pozorovateľa.

Dejinami architektúry sa vinú problémy rie-

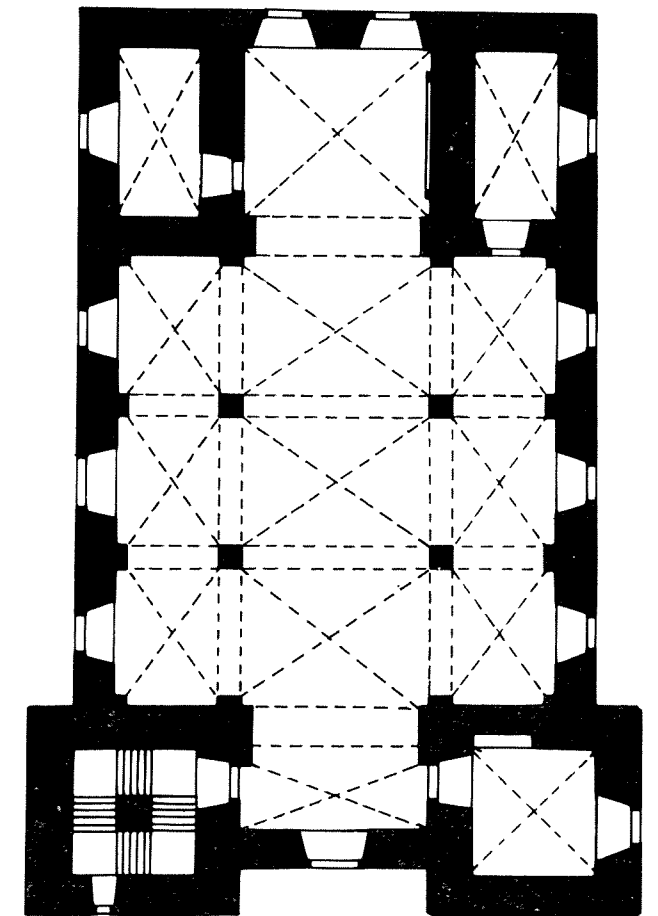


16. Trnava, pôdorys kostola františkánov ranobarokovej koncepcie

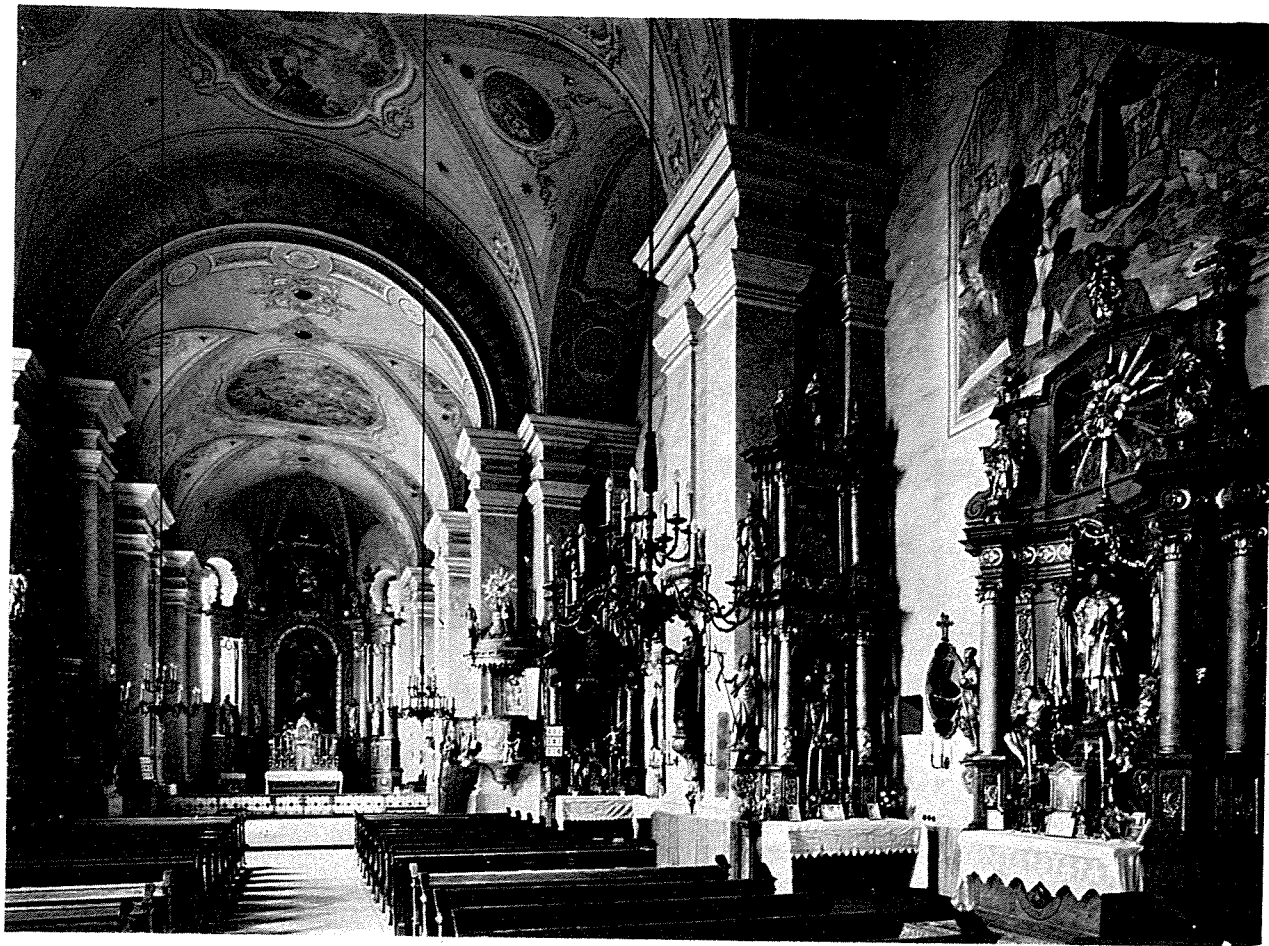
šenia priestoru, jeho rôznych koncepcií, zápasu o pravdivé vystihnutie obsahu architektúry. Každé slohové obdobie možno charakterizovať iným prístupom k vnútornému priestoru rôznych druhov stavieb. Podľa toho, ktorý druh stavieb stál v popredí konkrétneho obdobia, stáli aj jemu zodpovedajúce priestory v popredí a na nich sa odzrkadlili potreby, požiadavky a snaha doby.

Počas obdobia renesancie prevládajúcimi druhmi stavieb boli občianske, obytné a verejné budovy a riešenia ich priestorov. Barok navrátil prioritu sakrálnym stavbám, a preto na nich možno najlepšie sledovať vývoj barokového priestoru.

Ranobaroková architektúra na Slovensku dokumentuje v otázkach priestorotvorných všeobecný trend prechodu od centrálnych renesančných k pozdĺžnym barokovým vnútorným priestorom. Vývoj kostolného priestoru u nás v 16. storočí stagnoval. Pretrvávala tu neskorogotická halová dispozícia, ktorá sa v renesancii nevyvinula v typický centrálny pôdorys. Preto ani nebolo väčších prekážok nadviazať na pozdĺžny priestor, u nás v gotike všeobecne rozšírený. Tá-



15. Zborov, pôdorys kostola 3-loďovej dispozície



17. Trnava, interiér kostola františkánov

to spojitost je zjavná, avšak vývoj ranobarokového priestoru prebiehal na iných konštrukčných, účelových a estetických princípoch než v gotike.

Kostoly na začiatku 17. storočia na Slovensku sú priestornými halami s vnútornými piliermi, členiacimi loď na tri skoro rovnako široké polia klenieb, pričom bočné sú v rovnakej výške ako stredné pole. Presbytérium obyčajne chýbalo alebo bolo len plytké. Medzi takéto kostoly patrí kostol v Senici, pôvodne evanjelický, neskôr jezuitský kostol v Bratislave a kostol pri kaštieli v Zborove. Ďalším typom je typ s bočnými emporami, pričom piliere ustúpili viac k obvodovým stenám, čím vznikla širšia a dlhšia loď. Ako príklad možno uviesť pôvodne evanjelický, neskôr katolícky kostol v Pezinku, kostol v Jure

pri Bratislave, alebo pôvodne gotický, ranobarokovo upravený priestor kostola v Čachticiach. Čiže halový typ dispozície rozvíjali väčšinou evanjelické kostoly.⁷

Úplne nová, ranobaroková koncepcia kostolného priestoru vznikla posunutím vnútorných nosných pilierov do obvodového muriva, čím sa utvoril jednolodový voľný hladký priestor (kostol františkánov v Malackách, kostol piaristov v Podolínci). Vyčnievali viac alebo menej z vnútornej strany obvodového muriva, čím vytvárali plytšie alebo hlbšie výklenky – priestory pre bočné oltáre. Prvým takýmto priestorom u nás bol ranobarokovo upravený interiér pôvodne gotického kostola františkánov v Bratislave. Poďľa jeho vzoru mali všetky novostavby františkánskych kostolov v 17. storočí už podobne for-

movaný jednolodový interiér (Trnava, Kremnica). Aj kostoly ďalších reholí prevzali už ranobarokové poňatie vnútorného priestoru (Trnava – paulíni, Bratislava – milosrdní bratia). Snaha po väčšej plasticosti interiérov a najmä praktická potreba vytvárať polootvorené zákutia – bočné kaplnky so samostatnými oltármi vyvolali aj u nás realizácie typu už vyvinutého kostola s bočnými priestormi (prevzatého z Talianska a Rakúska), ktorý pôvodne vznikol z trojlodového pôdorysu zmenou bočných lodí na oddelené kaplnky (Il Gesú a i.). Kombináciu priestoru s dovnútra vtiiahnutými piliermi na jednej a s tromi bočnými kaplnkami na druhej strane pôdorysu predstavuje františkánsky kostol v Nitre. Po tri bočné kaplnky na oboch stranách má františkánsky kostol v Prešove (prestavaný z gotického trojlodia) a kostol jezuitov, neskôr premonštrátov v Košiciach. Najvyvinutejším ranobarokovým vnútorným priestorom je interiér kostola jezuitov (univerzitný) v Trnave, ktorý má štyri bočné kaplnky. Všetky tieto priestory možno definovať ešte ako statické; zmenou stanovišťa sa nemení zorný kužel, perspektívny obraz zachováva konštanty.⁸

V našej ranobarokovej architektúre vnútorných priestorov nenachádzame dynamické prvky. Základným tvarom priečneho a pozdĺžneho rezu je pretiahly štvoruholník, vymedzený bočnými a uzatvárajúcimi stenami, ktoré sú ukončené viac alebo menej vyloženými rímsami v úrovni klenbových pätičiek. Tieto rímasy sú buď súvislé okolo celého priestoru alebo prerušované (v miestach bočných výklenkov).⁹

Obvodové steny interiérov ranobarokových kostolov sú buď hladké (Podolínec, Beckov) alebo členené pilastrami a sú zdobené štukovou ornamentikou v kombinácii s maľovanými freskami a ornamentmi (Malacky, Nitra, Prešov, Trenčín, Nové Mesto nad Váhom, Trnava). Klenby sú podobne výtvarne dotvorené; maľby nepokrývajú ešte celú plochu klenby, ale sú sústredené ako obrazce v štukových rámoch (Hlohovec, Prešov, Trnava). Iluzívne maľby poznáme u nás až z 18. storočia (oltár vo františkánskom kostole v Prešove, klenba kostola jezuitov v Trenčíne a ostatné interiéry vrcholného i neskorého baroka).

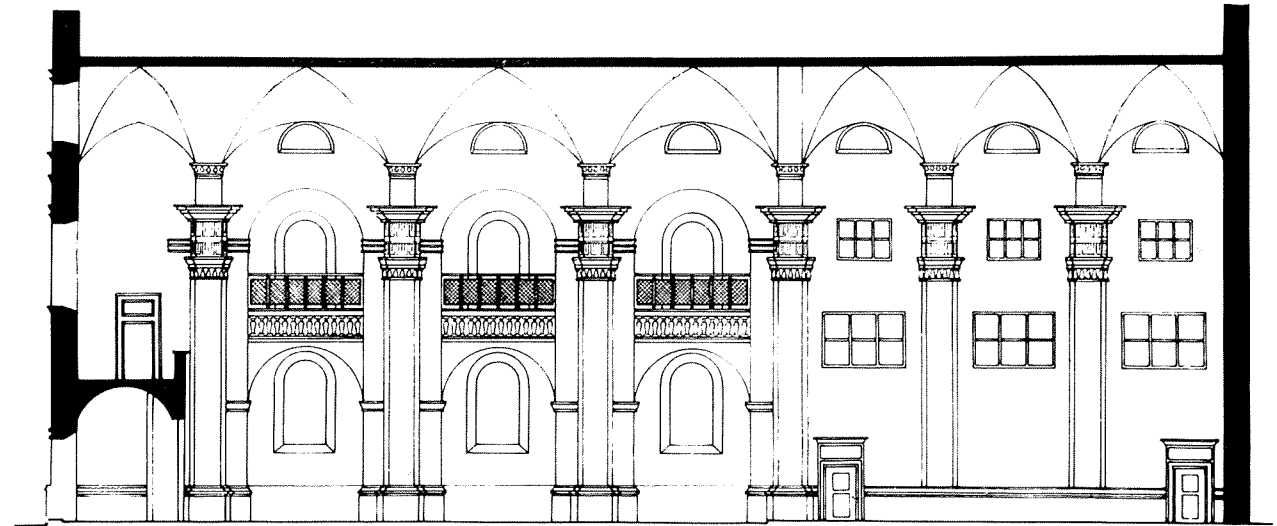
Osvetlenie ranobarokových vnútorných priestorov je odlišne koncipované než v gotických a renesančných kostoloch. Hlavnou zásadou bolo usmernenie svetla na tie časti interiéru, ktoré bolo treba zdôrazniť, aby upúťali pozornosť návštevníka (oltáre, kazateľnica). Bočné steny boli prerezané okennými otvormi obyčajne iba z jednej strany, opačná stena bývala plná (u rehoľných kostolov z tejto strany bývala napojená budova kláštora). Rovnomernejšie osvetlenie prichádzalo zhora, z oboch strán cez bazilikálne okná už v úrovni klenieb (v lunetách) alebo v úrovni empôr nad bočnými kaplnkami. Presbytérium a bočné kaplnky bývali samostatne osvetlené. Celkovo tieto priestory sú polotemné; prevládalo tu šero. Väčšia svetlosť sa dosahovala svetlými farbami stien, pričom zariadenie interiéru, prevažne z dreva, kontrastovalo tmavými tónmi (lavice, kazateľnica, oltáre).

Vnútorné priestory obytných stavieb 17. storočia sa v zásade neodlišovali od renesančných. Boli to štvoruholníkové miestnosti s oknami na jednej alebo dvoch susedných stranách, s rovným stropom alebo zaklenuté klenbami, ktoré niekedy mali jednoduchú štukovú výzdobu. Tieto priestory boli priechodné (mali viacero dverí) alebo len s jedným vstupom. Svetlá výška bola prispôbená obytnému účelu. Na hrade Červený Kameň sa nachádza reprezentačný ranobarokový interiér sally terreny s pozoruhodnou sochárskou a maliarskou výzdobou.

Čo sa týka vonkajšieho, urbanistického priestoru, architektúru tu vnímame v zástavbe izolovanej alebo súvislej, ale vždy v spojitosti s prostredím, s prírodnými a terénnymi podmienkami. Na rozdiel od interiérov, v exteriéri priestor vymedzuje a ohraničuje nielen stavebná hmota, ale aj zeleň, vegetácia, voda, terénna konfigurácia. Urbanistický priestor môže byť uzatvorený, polouzatvorený a otvorený.

Veľmi dôležitým kritériom v architektonickej kompozícii vonkajších priestorov je zorné pole pozorovateľa, vychádzajúce z prirodzených možností ľudského oka. Je to priestor, ktorý obsiahne okom pri priamom pohľade.¹⁰

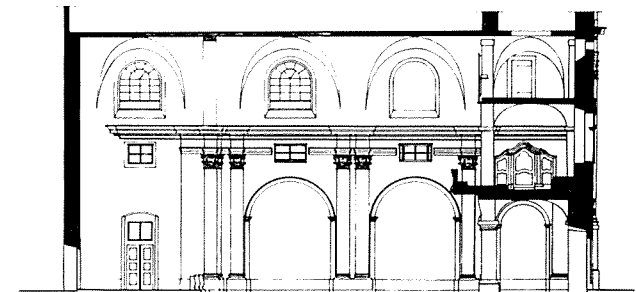
Priestory vonkajšie nadväzujú obyčajne na priestor vnútorný; niekedy sa prelínajú a spolu



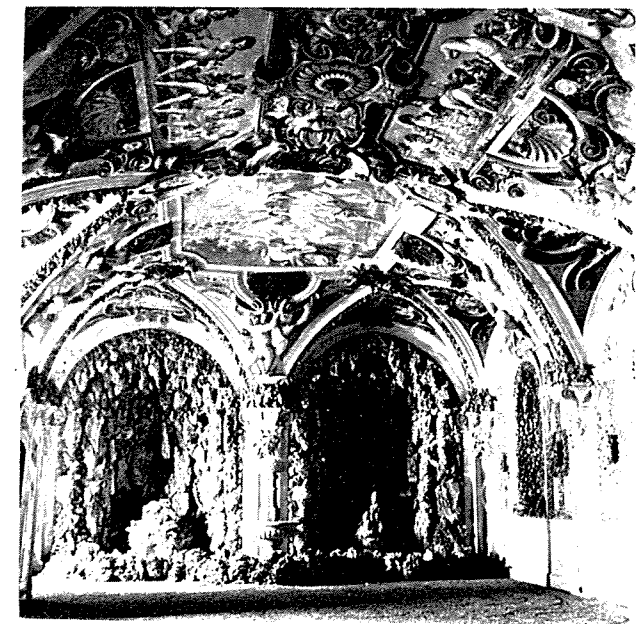
19. Košice, pozdĺžny rez kostolom jezuitov



21. Trnava, interiér univerzitného kostola

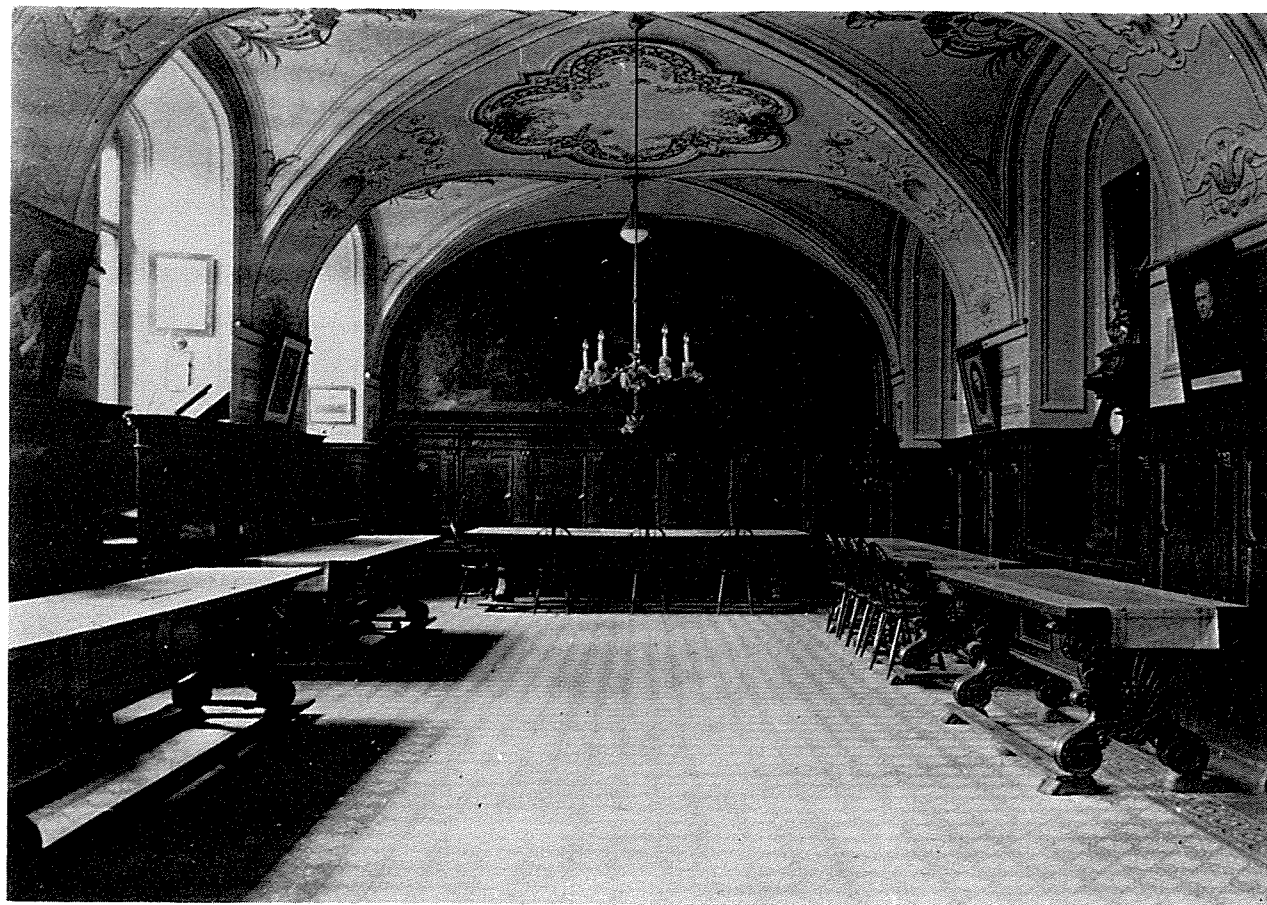


20. Bratislava, pozdĺžny rez kostolom milosrdných bratov



22. Červený Kameň, hrad, salla terrena

18. Podolíneec, interiér kostola piaristov



23. Bratislava, interiér jedálne v kláštore milosrdných bratov

súvisia. Vonkajšie priestory raného baroka boli taktiež statické, prevládali osovú kompozície, symetria. O kompozícii špeciálne ranobarokových urbanistických priestorov u nás však nemôžeme hovoriť, pretože zachované urbanistické celky boli dedičstvom starších dejinných epoch, gotiky a renesancie a nové v tomto období nevznikli.

Aj keď nepoznáme príklady typických miest, námestí či ulíc založených v 17. storočí, veľké množstvo novostavieb raného baroka dotvára staršiu zástavbu. Niektoré ranobarokové stavby majú dominantné postavenie v urbanistických súboroch starších námestí a ulíc. Novým dotvárajúcim prvkom je zeleň a úprava záhrad. Mariánske, neskôr morové stĺpy, podieľajú sa na doriešení už existujúcich, pôvodom gotických alebo renesančných námestí. Aj tu sa začínajú

uplatňovať v praxi poznatky perspektívy na zvýšenie účinku pôsobenia architektúry a okolitého priestoru na človeka.

Z uvedeného vidieť, že ranobarokové princípy kompozície priestorov sa ujali viac v interiéroch, a to najmä sakrálnych. 17. storočie bolo u nás dôležitým prípravným obdobím formovania barokového priestoru. Renesančná prísna viazanosť ustúpila väčšej voľnosti a snahe po slobodnejšej tvorbe priestoru. Priestor je stupňovaný podobne ako vonkajšia hmota a hlavné kompozičné body sú zdôraznené. Výzdoba až na niektoré výnimky nie je prehnaná, sochárske a maliarske diela vhodne dopĺňajú architektonické články v interiéroch. Vnútroštruktúre priestoru sa v ranom baroku venuje pozornosť v rovnakej miere ako vonkajšej hmote a priestorom. Interiér je tu skutočným obsahom, jad-

rom a vyvrcholením architektúry, uspokojujúcej nielen potreby účelu, ale aj estetické požiadavky.

3. Proporcionalita

Ďalšími významnými prostriedkami architektonickej kompozície sú proporčné vzťahy, mierka, rytmus, symetria, asymetria, gradácia, prevažne výtvarno-psychologickej povahy, na rozdiel od iných (hmota, priestor, tektonika, konštrukcie, materiály), ktoré patria k činiteľom materiálnym. Tieto prostriedky navzájom súvisia, prelínajú sa, ale všetky pomáhajú dotvárať architektúru pôsobením špecifických zákonitostí.

a) Proporčné vzťahy

Proporcie, to je vnútorný vzťah veľkosti rozmerov v danom celku vyjadrený číselne, a to buď vzájomný vzťah medzi jednotlivými časťami alebo vzťah medzi časťou a celkom. Veľkosť častí alebo celku môže byť veľkosťou jedno-, dvo- alebo trojrozmernou. Proporcie sú však vždy vzťahom medzi veličinami rovnakého rádu. Do obsahu pojmu je zahrnutý tiež vzťah základných rozmerov útvaru, t. j. pomer šírky k výške a k dĺžke, ktorý možno nazvať „základné proporcie“. Podobne je v definícii zahrnutý aj proporčný vzťah k modulu – „modulová proporcia“.¹¹

Sledovaním číselných zákonitostí boli vyhľadávané najrozmanitejšie rady proporcií, obyčajne dvojakého druhu: 1. prirodzené číselné rady, vrátane číselných násobkov, súčtov, i rady modulových proporcií, teda v podstate čísla racionálne; 2. sled čísel iracionálnych (napr. $1 : \sqrt{2}$, $1 : \sqrt{3}$...).

Stavby komponované so zreteľom na proporčné vzťahy sa vyznačujú tým, že rozmery ich hmoty, ich jednotlivých priestorov, častí a detailov sú zviazané pevným rádom, zákonitosťou, tvoriacou harmóniu. Základný význam pre estetickú kvalitu v účinku proporcií má predovšetkým určitý spôsob ich použitia, v ktorom spolurozhoduje využívanie proporčnej príbuznosti alebo rozdielnosti častí a celku kompozície, ich polohy.

Proporčné vzťahy sa počas historického vý-

voja neustále menili. Pre jednotlivé slohové obdobia platili vždy určité proporčné zákonitosti, viac alebo menej záväzné. Teoretici dospeli k názoru, že nie je možné nájsť absolútne krásne proporcie. Modulové proporcie boli vodidlom najmä antickým umelcom, predovšetkým Grékom (priemer stĺpa bol záväzným modulom). Geometrické vzťahy pomáhali stredovekým architektom vysporiadať sa s pôdorysným rozvrhom chrámových lodí v závislosti od klenbových systémov (používali sa trojuholníkové a štvorcové modulové siete – triangulácia, kvadratura). V renesancii sa najviac teoretizovalo a skúmalo v oblasti proporčných vzťahov (návrat k zákonitostiam „zlatého rezu“ – $\sqrt{5} - 1$; $1 : 1,618$; v praxi $3 : 5$, $5 : 8$) a dosiahla sa skvelá harmónia i dokonalá súhra častí a celkov.

Začiatok obdobia barokovej architektúry naznačuje postupné upúšťanie od prísnej geometrickej viazanosti, ktorá do určitej miery obmedzovala tvorbu. Dospelo sa k názoru, že praktické potreby vyžadovali stavby odlišné od architektúry založenej len na konštrukciách číselných proporcií. Do popredia sa dostávali praktické požiadavky. V období vrcholného baroka je „reálna geometrická proporcionalita takmer anulovaná princípom vizuálneho účinku dynamicko-priestorových prvkov a nimi vyvolaného iluzionizmu“.¹² Zákony geometrie sa tu uplatnili inakšie. Umožnili realizovať zložité krivočiare perspektívy freskových malieb na klenbových plochách.

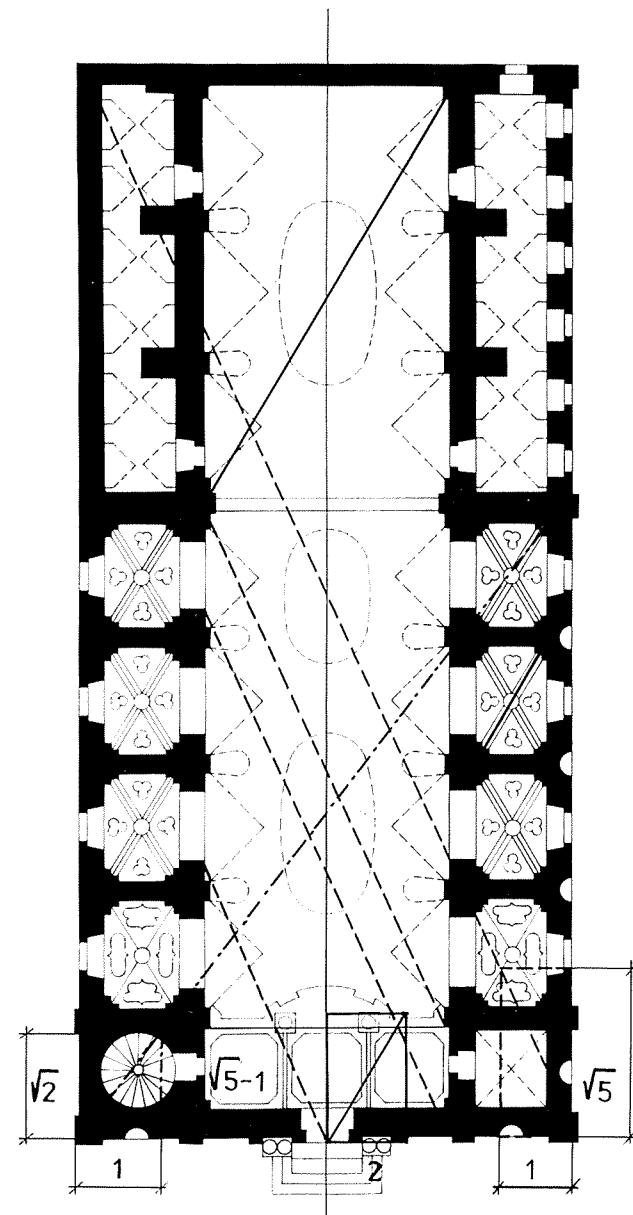
V dôsledku silnej renesančnej tradície počas celého 17. storočia možno na niektorých popredných stavbách raného baroka na Slovensku sledovať proporcionalitu, založenú na geometrickej viazanosti jednak prirodzených číselných radov (napr. pôdorys jezuitského kostola v Trenčíne $s : dl = 1 : 2$), ale najmä iracionálnych číselných vzťahov (kostol jezuitov – univerzitný v Trnave).

Na príklade jezuitského kostola v Trnave možno pozorovať nasledovné proporčné vzťahy:

$$1. \text{ Pôdorys} - \text{celková šírka} : \text{celkovej dĺžky} = 1 : \sqrt{5}$$

$$\text{šírka lode} : \text{dĺžka lode} = 1 : \sqrt{5}$$

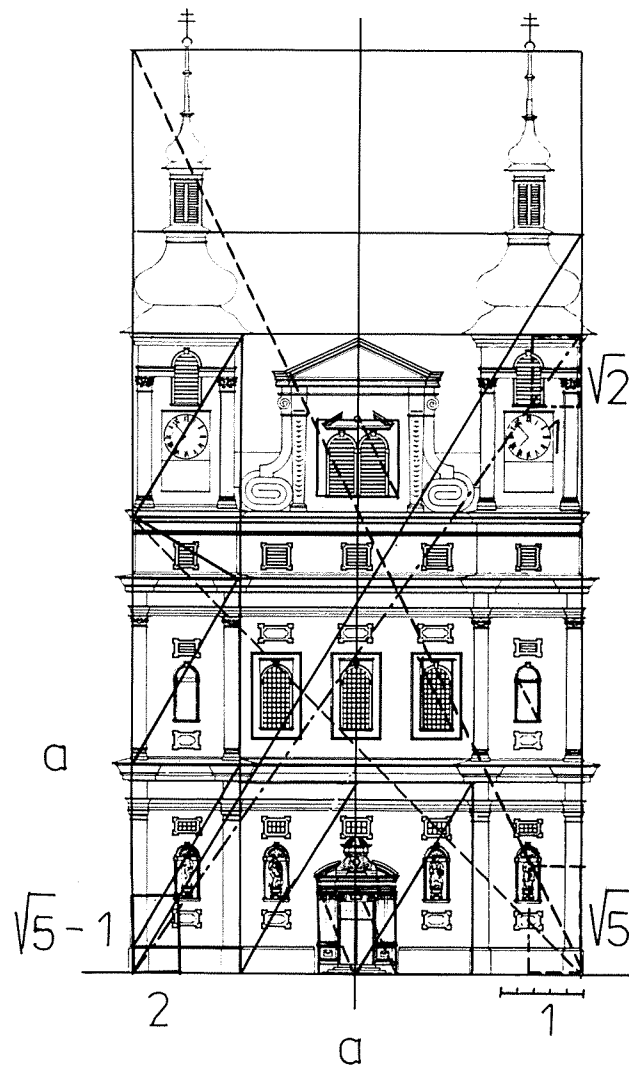
$$\text{šírka bočnej kaplnky} : \text{šírka lode} = 1 : 2$$



24. Trnava, pôdorys univerzitného kostola (geometrické vzťahy dispozičného riešenia)

šírka pôdorysu : dĺžke lode so vstupnou predsieňou po presbytérium = $1 : \sqrt{2}$
 šírka presbytéria : dĺžke presbyt. = $1 : 1,618$ (pomer „zlatého rezu“)
 šírka bočnej kaplnky : dĺžke kaplnky = $1 : 1,618$

2. Priečelie — celková šírka : celkovej výške = $1 : \sqrt{5}$



25. Trnava, priečelie univerzitného kostola (geometrické vzťahy vonkajšej formy)

V tomto istom pomere sú aj plochy medzi pilastrami bočných polí, niektoré okná a niky; hlavný portál má pomer šírky : výške po supraportu $2 : \sqrt{5}$;

šírka priečelia : výške po hlavnú rímsu (po veže) = $1 : 1$

šírka priečelia : výške vrátane veží bez zastrešenia = $1 : \sqrt{2}$

Na priečelí sa uplatnil pomer „zlatého rezu“ vo viacerých plochách. Z uvedeného vidieť jednotnosť kompozície prevádzky a vonkajšej formy tejto architektúry.

Dnes možno povedať, že proporčné systémy môžu byť len určitým pomocným prostriedkom, ktorý prispieva k zjednoteniu kompozície. Môžu byť nositeľom určitej idey jednoty nie ako určujúci prostriedok tvorby, ale v súvislosti s ďalšími princípmi, zákonitostami a zámermi.

b) Mierka

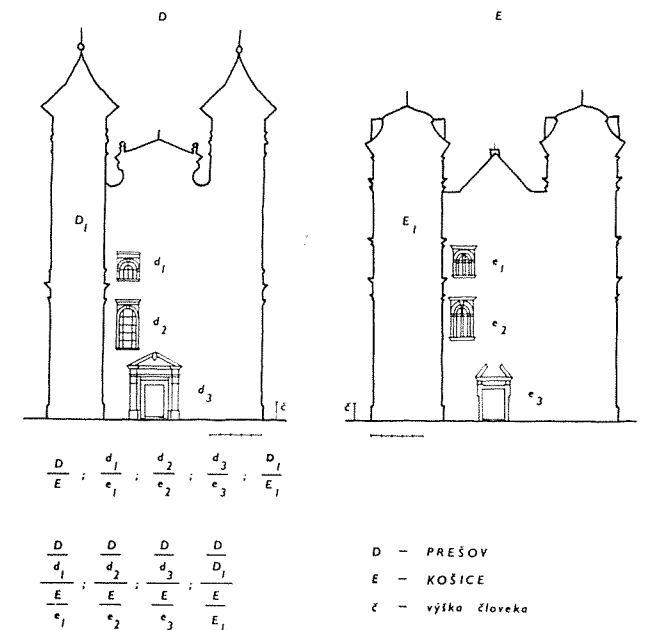
Proporcie veľmi tesne súvisia a prelínajú sa s ďalšou kategóriou architektonickej kompozície a tou je architektonická mierka. Vo všetkých epochách bola významným faktorom, ovplyvňujúcim či už vedome alebo nevedome problematiku tvorivého procesu a jeho výsledkov. Možno ju definovať ako opticko-psychologické pôsobenie rozmerov architektonického diela na človeka, keď pozorovateľ vzťahuje všetky časti stavby na svoje ľudské rozmery (mierka človeka — absolútna), alebo ako úhrn proporčných vzťahov jednotlivých častí stavby k celku, resp. dvoch celkov k sebe navzájom (mierka relatívna). Inými slovami mierka je „ako vonkajší vzťah veľkostí daná nepomenovaným číslom, ktoré je produktom pomeru dvoch veľkostí“¹³ a možno ju vyjadriť matematickou formuláciou:

$\frac{\text{celok A}}{\text{celok B}} ; \frac{\text{časť a}}{\text{časť b}} = \text{mierka prostej veľkosti};$
 mierkou sa stáva vec, s ktorou zrovnávame tú, ktorej mierku hľadáme.

celok A mierka charakteru veľkosti je vzťahom vzťahov; nepotrebujeme vedieť celok B vždy číselnú hodnotu vzťahu A/a, ale časť b — len približne, či je väčší alebo menší než B/b.¹⁴

Dva príklady priečelí kostolov (Prešov, Košice) dokumentujú tieto vzťahy.

Je zrejmé, že pre mierku stavby hrá významnú úlohu nielen mierka celkových rozmerov, ale aj mierka štruktúry, členenia. Čím je menšie, tým sa hmoty a priestor zdajú väčšie a naopak. Vertikalita členenia pôsobí ako drobná mierka v smere horizontálnom a veľká mierka v smere vertikálnom. Pri horizontálnom členení je to



26. Priečelie františkánskeho kostola v Prešove a jezuitskeho kostola v Košiciach (vzťahy mierok celkov a detailov)

naopak. Ukazovateľom architektonickej mierky sú tzv. sprostredkujúce články ako dvere, okná, zábradlia, balustráda, výšky parapetov, ale aj veľkosť kameňov v sokli, výšky stupní schodov alebo iných známych konštrukčných, tektonických a výtvarných prvkov. Ak môžeme pomocou sprostredkujúcich článkov odhadovať veľkosti a vzdialenosti, hovoríme o mierkovej orientácii. Spôsob a charakter členenia a zámerné využitie článkov, ktoré sprostredkujú predstavu o mierke, umožňuje vyvolať dojem mohutnosti alebo drobnosti stavby, nezávisle od jej skutočných rozmerov. Nečlenené stavby nemajú mierku štruktúry.

Umelecké zveličenie alebo zmenšenie je oprávneným a hodnotným vyjadrovacím prostriedkom, ak je zachovaná mierka. Dovoľuje zdôrazniť podstatné a potlačiť vedľajšie prvky kompozície. Stupeň zdôraznenia je ovplyvnený subjektívnym cítením autora. Prehnanie veľkosti mierky netýka sa len nadmerného stupňa samého mierkového rozdielu, ale môže dôjsť aj k nevhodnému spôsobu použitia tohto rozdielu.

V histórii architektúry boli obdobia, keď mierka stavieb sa nevyvíjala zo zaužívaných noriem,



27. Gajary, jednověžový, 3-osový kostol, výrazne symetrickej kompozície s rytmom a — B — a

a to bolo zvyčajne vtedy, keď rozmery človeka boli určujúcim vodidlom, porovnávacím meradlom (hovoríme o „ľudskej mierke“ antickej, renesančnej a klasicistickej architektúry). V iných obdobiach prehnaná mierka stavieb alebo ich častí mala slúžiť najmä ideologickým zámerom (veľkosť obytných sídiel feudálov, svetlé výšky lodí gotických katedrál, mohutnosť barokových komplexov).

Možno konštatovať, že v období baroka mier-

ka zohrala výraznú úlohu pri účinku architektúry na pozorovateľa ako nikdy predtým. Podstatné časti sa zdôrazňovali, vedľajšie zámerne potlačovali členením architektúry. Aj menšie stavby svojimi reálnymi, skutočnými rozmermi, už svojim situovaním a členením, s využitím kontrastov v mierkach získali a upúťali pozorovateľa, pretože zámer sa kryl s vhodným a v ranom baroku ešte citlivým využitím zákonov architektonickej mierky. Až v období vrcholného a neskorého baroka došlo k prekročeniu miery umeleckého zveličovania, keď sa úplne stratila mierka človeka, aj keď architektúra mala slúžiť jeho potrebám.

Pri grafickom zobrazení architektúry (priechyľia, pôdorysy, rezy, detaily) treba uvádzať pomer zmenšenia (M 1 : 100, 1 : 200 . . .), aby bolo možné utvoriť si predstavu o skutočných rozmeroch daných stavieb. Plánová dokumentácia ranobarokovej architektúry názorne ukazuje využitie zákonitostí architektonickej mierky v spojitosti s proporčnými vzťahmi na stavbách u nás.

c) Rytmus, symetria, asymetria, gradácia

Tieto kategórie architektonickej kompozície taktiež úzko súvisia a tvoria skupinu s podobnými zákonitosťami a problematikou.

Vo všeobecnosti nazývame rytmom pravidelné striedanie fáz nejakého deja; v poézii striedanie prízvučných a neprízvučných, dlhých a krátkych slabík vo verši, v hudbe pravidelné striedanie ťažkých a ľahkých dôb. V architektúre pod pojmom rytmus rozumieme opakovanie alebo striedanie architektonických prvkov v rovnakých alebo pravidelne sa striedajúcich vzdialenostiach. Nezáleží na tom, či sa to odohráva na priečeli, v pôdoryse (rytmus bodový, lineárny, plošný), v interiéri alebo urbanistickom priestore (rytmus priestorový, rytmus hmôt). Rytmicke sledy môžu byť prosté alebo kombinované. Prostý rytmus môže vytvárať opakovanie jediného elementu, oddeleného „cezúrou“, čiže prerывom, intervalom, zrejým odlúčením od seba. Pri opakovaní dvoch odlišných prvkov rytmus môže byť: otvorený — ababab, alebo uzavretý — abababa.

Keď sa opakuje väčší počet elementov badá-

me, že sa stráca postupne výraznosť rytmu, napr. abcdabcdabcd. To, čo zvyrazňuje rytmus v takomto slede, je pravidelné opakovanie a striedanie intervalu rôznej veľkosti — ab-cd-ab-cd-ab. Zväčšením rozdielov medzi elementmi, t. j. prostým zdôraznením niektorého z nich, dosiahne sa podobný účinok — abcDabcDabcD. Kombinované rytmické sledy vznikajú prelínaním dvoch alebo viacerých prostých sledov, vystriedaním, napr.: aaaabbbbaaaabbb, aba-aba-aba.

Najnižší počet prvkov vôbec, ktorým môžeme vyjadriť rytmus, je štyri. Tri prvky síce rytmus naznačujú, sú však len osove súmernou skupinou.

Rytmus v radoch nad sebou je vnímaný ako vertikálny, keď $y < 3x$.

Rytmus je vnímaný ako horizontálny, keď $y = 3x$ a viac.

Rytmus sa prirodzene uplatňuje v horizontále. Vertikály na architektúre sa vo vzájomnom vzťahu váhove tratia. Musia sa skladať vždy z iných foriem, potom nemôžu tvoriť rytmy.¹⁵ Členenie po výške je predmetom tektoniky. Zmenšovanie statických síl k vrcholu stavby už samo navodzuje nemožnosť použitia rytmických sledov vertikálne. Rytmus je kompozičný princíp, ktorý pomáha rozlíšiť a súčasne zjednocuje kompozíciu, automaticky vytvára systém a poriadok v architektúre a jej prvkoch. Bez variant a kombinácií rytmov by bola architektúra studená, nezaujímavá, nevýrazná, zbavená akéhokoľvek účinku.

Symetria je relatívne najjednoduchším vyjadrovacím prostriedkom, usilujúcim o výtvarnú jednotu diela. Systém z 3 a 5 elementov vytvára symetriu. V architektúre ide o symetriu podľa osi, ak elementy na jednej strane symetrály sú nielen zrkadlovými obrazmi elementov na jej druhej strane, ale sú aj vyvážené, úmerné, harmonické. Menej často sa vyskytuje symetria podľa bodu, ktorá vzniká v dvojici elementov pootočením jedného z nich okolo stredu symetrie o 180°. Os súmernosti je najdôležitejším miestom symetrickej kompozície. Snahou tvorcov v praxi je neviest os symetrie podradnými prvkami, ani neutrálnymi (plocha). Symetria sa spája s predstavou „dokonalých vlastnos-

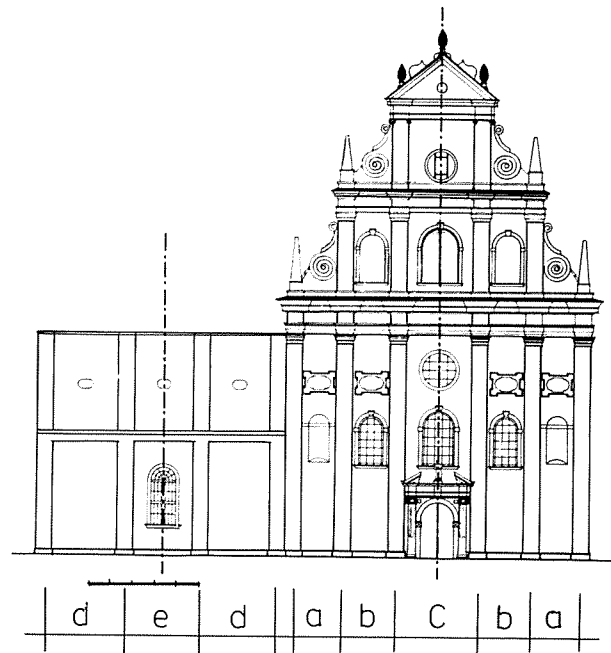
tí“, vyvoláva obyčajne kladné pocity.¹⁶ Vyjadruje klud, vyváženosť, statickosť a logickosť. Ak je os symetrie zdôraznená, prípadne jediná, hovoríme o „výraznej symetrii“. Pri pravidelnom striedaní a opakovaní tých istých výrazne symetrických elementov vzniká situácia, že popri hlavnej osi symetrie celkového útvaru vznikajú i vedľajšie osi symetrie, ktoré oslabujú jej účinok. Hovoríme o „nevýraznej symetrii“.

Aj so symetriou sa pri tvorbe musí citlivo zaobchádzať. Symetrické rozvrhnutie architektonického diela je opodstatnené, ak mu zodpovedá aj symetrické riešenie priestoru okolo neho a ideový zámer, ktorý má vyjadrovať dôležitosť, vážnosť a monumentálnosť. Symetria vyžaduje zhodu. Symetrický útvar možno považovať za kompozíciu ukončenú, viazanú, ktorú nemožno meniť.

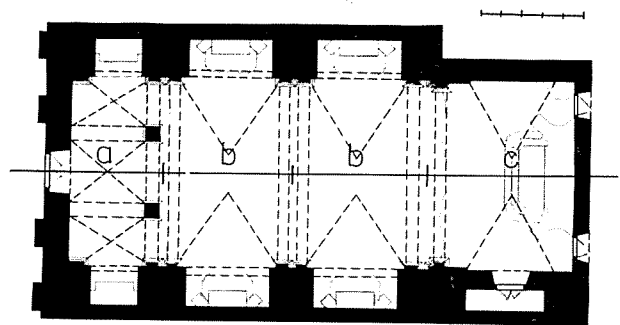
Protikladom symetrie a pravidelného rytmu je asymetria. V asymetrii hrá významnú úlohu poloha a vzájomný vzťah veľkosti jednotlivých častí celku. Najbližšie k symetrii má tzv. rovnovážna asymetria, keď po oboch stranách osi nie sú síce prvky rozmiestnené zrkadlovo, ale napriek tomu svojou veľkosťou sú vyvážené. Asymetria nerovnovážna, čiže dynamická, je taká, kde výrazne prevažuje časť na jednej strane osi; dôraz sa prenáša na najvýznamnejšiu časť kompozície, čím sa dosahuje určitý výraz pohybu. Tento druh asymetrie je znakom voľnej, neukončenej kompozície, čo umožňuje väčšiu pružnosť v riešení takýchto objektov a možnosť ich dodatočných úprav.

Asymetrické útvary veľmi reagujú na proporčné a mierkové vzťahy nerovnako členených častí celku. Zväčšovaním protikladov jednej časti oproti druhej sa dosahuje veľmi účinný kontrast v kompozícii (kontrast veľkostí, tvaru, objemu, polohy, smeru, materiálu, farby, konštrukcie atď.), čo oživuje dielo a núti pozorovateľa porovnávať; obracia ešte väčšiu pozornosť na zámerne zdôrazňované elementy.

Gradáciou v architektúre nazývame pravidelné i nepravidelné stupňovanie, zosilňovanie prvkov, hmôt, priestorov, nielen čo do množstva, ale aj kvalitatívne (veľkosť, farba, tón, štruktúra). Preto gradácia úzko súvisí s rytmom. Pre normálny rytmický sled je charakteristická



28. Trnava, kostol paulínov s vedľajším kláštrom, nevýrazná symetria s rytmom $d - e - d / a - b - C - b - a$



29. Bratislava, pôdorys kostola milosrdných bratov, gradácia v interiéri hlavnej lode $a - b - b - c$

jeho kludná plynulosť, pre rytmický sled v gradácii je charakteristické stupňovanie pohybu, alebo vystupňovanie dôrazu jeho zakončenia. Gradáciou je takto jednoznačne vyjadrená podstata, príprava na to hlavné – vlastné jadro a vyvrcholenie architektonického diela.

Gradácia môže byť vertikálna, horizontálna, šikmá, centrálna. Gradácia centrálna súvisí so symetriou, vertikálna s tektonikou (výraz tiaže, ľahkosti), v šikmom a horizontálnom slede sú-

visí s asymetriou a môže sa tu dosiahnuť najväčší dynamický účinok.

Všetky tieto spomenuté kategórie architektonickej kompozície (rytmus, symetria, asymetria, gradácia) v plnej miere používali aj tvorcovia ranobarokovej architektúry u nás.

Rytmus a symetria architektúry 17. storočia vychádza z tradícií v rytmizovaní a usporiadaní renesančných stavebných pamiatok. Horizontálna renesančnej architektúry podporovala plynulé členenie, kludné rytmické rady bez zmeny základného intervalu. Takéto rytmy majú najmä niektoré renesančno-barokové objekty: kaštiele, kostoly v Zborove, v Pezinku, v Bratislave – Lamači, seminár v Bratislave na Kapitulskej ul. č. 20 atď.

Ranobarokové stavby sú v rytme priečeli a priestorov pestrejšie. Najmä zdôrazňovaním určitých článkov (portály, bočné kaplnky kostolov) sa dosiahlo väčšej rozmanitosti v kombinácii viacerých rytmických sledov. Uplatnila sa tu väčšinou výrazná symetria s akcentom na osi. Tieto tvrdenia dokumentujú nasledovné príklady:

Kostoly – priečelia jednověžové alebo štítové, 3-osové: Bratislava, milosrdní bratia; Gajary, Beckov, Malacky, $a - B - a$ (symetria); štítové, 5-osové: Trnava, paulíni, $a - b - C - b - a$ (symetria); dvojvežové: Trenčín, jezuiti; Košice, jezuiti, $x - y Z y - x$ (symetria); Trnava, jezuiti, III. podlažie, $e - d d d - e$, II. podlažie, $a - c c c - a$, I. podlažie, $a - a B a - a$ (symetria);

Priestory kostolov – interiér hlavnej lode Bratislava, milosrdní bratia, $a b b c$ (gradácia); Košice, jezuiti, $a b b b a a a$; Trnava, jezuiti, $a b b b b c c c$ (gradácia);

Komplexy kostolov a kláštorov – priečelia pri symetrickom umiestnení kostola: Podolíneec, piaristi, $c c c c c c c c d c c - A B A - c c d c c c c c c c$ pri asymetrickom umiestnení kostola: Nitra, františkáni, $d - c c c c c c c c c c - A B A$ (gradácia – kontrast);

Kaštiele: Čakany $b c b - b b - A - b b - b c b$

Hanušovce nad Topľou $x - y y y - x Z x - y y y - x$

Obytné domy: $a a - B$ (asymetria);

Mestské paláce: Bratislava, Nálepškova 17 $a a a B a a a$

Košice, Leninova 94 II. podlažie $a a a b b a a a$, prízemie, $A A B A A B A A$

Asymetria je najpôsobivejšia pri komplexoch kostolov a kláštorov, umiestených na rožných parcelách ulíc a námestí, taktiež pri mestských obytných domoch, kde portál nebýval v strede priečelia. Gradáciu, ktorá vo vrcholnom baroku bola jedným z prvoradých kompozičných princípov, v ranom baroku môžeme pozorovať najmä v interiéroch kostolov. Od vstupu do pozdĺžnej lode kostolov až po oltár sa stupňujú architektonické články, ďalej štuková výzdoba pilastrov, bočných kaplniek a výklenkov.

4. Tektonika

V procese dlhodobého vývoja architektúry ľudia nadobúdali vždy nové skúsenosti so stavebnou hmotou, materiálmi a samou stavebnou konštrukciou. Zovšeobecnené skúsenosti stali sa umeleckým dorozumievacím prostriedkom, vyjadrujúcim určité myšlienky a zámery (stĺp symbolom vzravnosti, ľahkosti, stena symbolom mohutnosti, pevnosti atď.). Spôsob skĺbenia jednotlivých častí konštrukcie stavby závisel vždy aj od stupňa rozvoja techniky a vedy (statika, pružnosť). Sem možno zaradiť aj fyzikálne skúsenosti s hmotou, z ktorých pre architektúru sú najdôležitejšie štruktúra a farba povrchov stavebných hmôt (tepelné, optické, akustické vlastnosti).

a) Tektonika, konštrukcie

Predstavy o stabilite, únosnosti, pružnosti a pevnosti, konštruktívnej logike tlmočí tektonika. Tektonika je takto nielen „výtvarným prepisom hmoty konštrukcie a jej ovládnutia vnútorných síl (tým menej jej dekor), ale zároveň je výtvarným vyjadrením ovládnutia priestoru hmotou konštrukcie v ich jednote“.¹⁷ Je jednotou konštrukcie a jej výtvarnej formy, jej výtvarného

účinku. Teda tektoniku treba chápať z dvoch hľadísk:

1. zo vzájomného vzťahu hmoty konštrukcie a priestoru, ktorý konštrukcia vytvára,

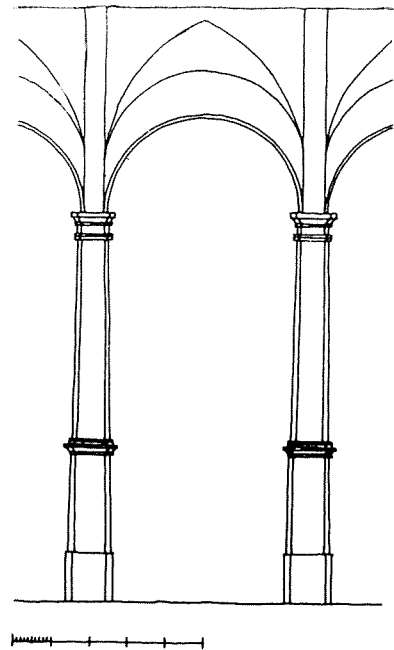
2. zo vzájomného vzťahu hmotných častí konštrukcie medzi sebou. Preto hovoríme o tektonike konštrukčno-priestorového riešenia a o tektonike samej hmoty konštrukcie.

V architektonickej kompozícii má tektonika významnú úlohu, lebo spája výtvarnú problematiku architektúry so stavebnými konštrukciami; patrí k materiálnym kompozičným princípom. Už samou nevyhnutnosťou konštrukcie sa vytvárajú predpoklady pre nevyhnutnosť jej výtvarnej kvality. V tom je sila účinku tektoniky v architektonickom diele.

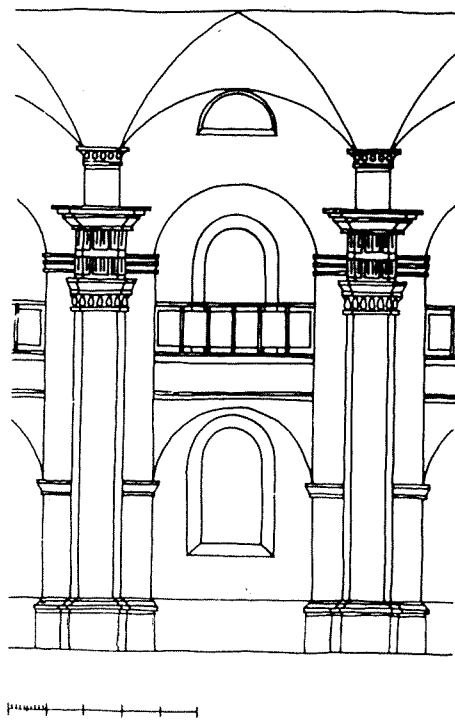
Každému historickému úseku dejín architektúry zodpovedal vždy určitý tektonický systém alebo ich kombinácie. Základné tektonické systémy možno deliť nasledovne: 1. systém stĺpu a kladia, 2. systém celistvej steny, 3. systém kostry, 4. systém tektoniky priestorov podľa spôsobu zastropenia, 5. kombinácie uvedených systémov.

1. Systém stĺpu a kladia bol typický pre architektúru Egypta, antického Grécka, pre renesančnú a klasicistickú architektúru. Avšak v každom období aj tento tektonický systém bol vyjadrovacím prostriedkom úrovne poznania zákonitostí hmoty. Egyptské stĺpy a kladie boli mohutné, predimenzované; v ich článkovaní sa síce prejavila snaha o znázornenie prírody, ale aj bezmocnosť človeka. Systém stĺpu a kladia, článkov nesúcich a nesených, vyvrcholil v antickú grécku architektúru, ktorá tiež napodobňovala prírodu, ale už so znalosťou priebehu statických síl v hmote. Vlastnosti a konštrukcie stavebných hmôt dreva a hliny boli prenášané do kameňa na kultových stavbách. Prepracovanie tohto systému do najmenších podrobností svedčí o veľkom cite a skúsenosti, je vyjadrením prirodzeného vzťahu vtedajších tvorcov k prírode a k človeku. Renesancia a klasicizmus systém stĺpu a kladia nepoužívali ako jediný, ale obohatili ho odvážnejším použitím na rôznych druhoch stavieb (ďalšie vylahčenie stĺpov a zväčšenie interkolumnií na hranicu únosnosti).

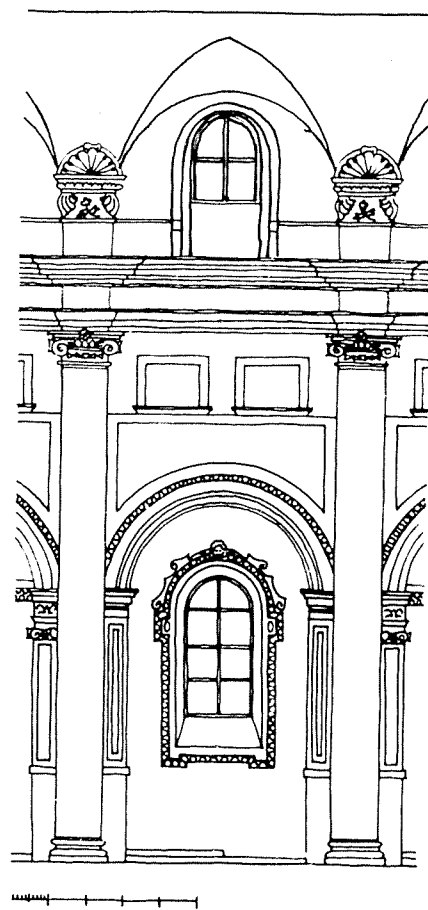
2. Systém celistvej steny mal vyjadrovať sú-



30. Bratislava, kostol jezuitov (tektonika nosných stĺpov)



31. Košice, kostol jezuitov (tektonika nosných pilierov v spojení s emporami v poschodí a s kaplnkami v prízemí)



32. Trnava, interiér univerzitného kostola (kombinovaný tektonický systém vysokého rádu pilastrov so stenou – v prízemí s kaplnkami – nesúci valenú klenbu s lunetami)

vislosť, monolitickosť, pevnosť; stena bola nosná v celej ploche. Najtypickejší je pre románsku a renesančnú architektúru. Stenu z kvádrov rôznej veľkosti (dolu väčšie, smerom nahor menšie), plastickosti, (v renesancii napr. bosáž) a rôzneho spárovania členia a vylahčujú rozmanité otvory (dôležitý pomer plnej steny a otvorov). Otvory opticky zväčšuje rôzne orámovanie. Celistvú stenu obyčajne ukončuje vyložená rímsa, nad ktorou v renesancii bývali štítové atiky. Systém celistvej steny podľa spôsobu zapojenia do kompozície má nosnú a ohraničujúcu funkciu, s charakterom pevnosti.

3. Systém kostry sa zakladá na nosnosti priestorovej konštruktívnej osnove, doplnenej lah-

kým výplňovým murivom. Výplňové murivo nemá nosnú, ale len ohraničujúcu funkciu. V historickej architektúre systém kostry sa najviac rozvinul v gotike. Výplňové murivo sa maximálne vylahčovalo (okná), oporné piliere sa dostali z interiéru do exteriéru. Celý systém bol založený na plynulosti priebehu statických síl od vrcholu klenby až k päťke piliera. Postupne sa odstraňovali články, ktoré rušili túto plynulosť (hlavice, horizontálne rímsy).¹⁸ Tento systém bol tak prísne viazaný svojimi časťami, že len v celistvosti mohol plniť svoju tektonickú úlohu (antický stĺp vyvážený mohol stáť sám osebe, gotická prípora sama by sa zrútila).

4. Podľa spôsobu zastropenia vnútorných priestorov rozoznávame tektonické systémy s rovnými stropmi a s klenbami. Tie sa v interiéri kombinujú so stenou, tiež tektonicky rozlične stvárnenou. Niekedy v interiéroch prevážovala stránka čisto dekoratívna nad tektonickou.

Rôzne stropy z rôznych materiálov (od antiky cez románsku a renesančnú architektúru) sa skladali obyčajne z trávov a výplne medzi nimi alebo tvorili sieť kaziet. Buď priamo dosadali na nosnú stenu, alebo boli oddelené rímsou. Stropné trámy pokračovali na stenách pilastrovi, lizénami, konzolami, ktoré obyčajne bývali plošnejšie než v exteriéroch. Výplne stvárňovala maliarska a sochárska výzdoba.

Systém klenieb sa vyvíjal od antickej rímskej architektúry a rozvinul sa najmä v architektúre epochy feudalizmu. Podstatou klenieb je prenášanie zvislého zafazenia od vrcholu klenby do jej pätičiek, pričom vodorovnej tlakovej zložke čelia podpory. Klenba buď vytvárala so zvislými podporami jeden celok alebo bývala dojmovo oddelená rímsou. Klenba valená vyžaduje dve protiľahlé nosné steny, križová prenáša tlaky do rôznych bodov pôdorysu.

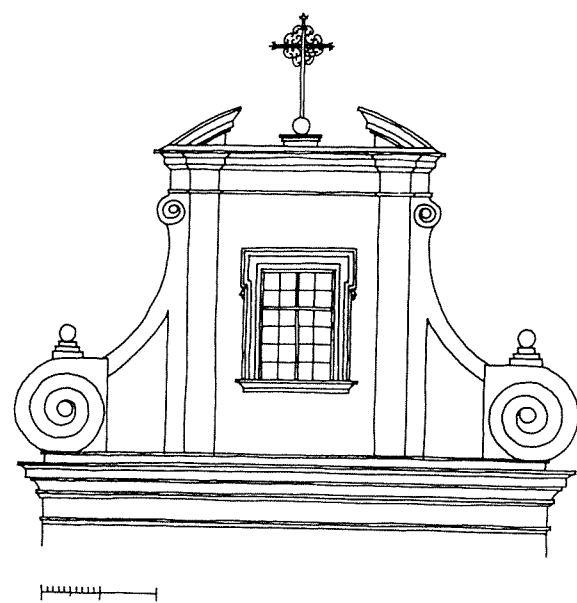
Pre rané obdobie baroka je charakteristické používanie klenieb, ktoré boli vytvorené v predošlých historických epochách. Bolo však treba preklenúť obyčajne väčšie rozpony jednoduchých priestorov ranobarokových kostolov. Najviac sa uplatnila klenba valená, priama s pásmi, veľmi často s lunetami, ďalej klenba pruská, česká placka, v obytných priestoroch tiež klen-

ba korytková a zrkadlová, v kláštorech klenba križová. S kopulovitým zastropením sa v našej ranobarokovej architektúre nestretávame. V interiéroch raného baroka na území Slovenska vidieť v niektorých prípadoch súvislosť tektoniky steny a klenby – pásy klenieb sú podchytené pilastrovi alebo piliermi steny; inokedy je táto súvislosť popretá tým, že mohutná rímsa niekedy zložite zalamovaného kladia tvorí nápadné rozhranie medzi systémom klenby a steny. Zvislé steny, bohato členené celými zrastlicami pilastrov s prudkými kontrastmi svetla a tieňov, začínajú byť v protiklade k ploche klenby, na ktorej postupne začína prevládať jemná maliarska výzdoba. Pri nástupe vrcholného baroka povrch klenby tvorí už súvislý, vzdušný obal, ktorý postráda plastickosť. Nastáva úplné, optické oddelenie klenby od sústavy podpór a popretie jej tektonických vlastností. Neskôr iluzívne maľby úplne zotrelí predstavu o tektonickom utváraní klenby a navodzovali predstavu nekonečnosti priestoru.

5. V ranobarokovej architektúre u nás, najmä na vonkajších priedeliach sa najviac používala kombinácia základných tektonických systémov. Systém stĺpov a kladia aplikovaný na celistvej stene poznáme hlavne z rímskej antiky. Dosiahla sa jednak väčšia stabilita steny (stĺpy, polostĺpy, pilastre ako kostra + výplň), jednak stĺpy s kladím a archivoltami mohli byť štíhlejšie a s väčšími rozponmi. Aj v renesancii sa v nemalej miere používali kombinované tektonické systémy. Najmä vysoký rád neskorej renesancie a manierizmu so stenou vylahčenou otvormi umožňoval uniesť aj zložité a bohaté atikové ukončenie stavieb. Takýto tektonický systém možno považovať za pravdivý, podporujúci realizmus architektúry. Kým v renesancii sa dosiahla dokonalá rovnováha medzi nesúcimi a nesenými článkami v spojitosti s výplňou steny, v ranom baroku začína silnieť tendencia popierať ich logický vzťah. Nesúce články začali byť predimenzované (zmnožovanie do skupín stĺpov, pilastrov). Nesené články bývali prerušované, akoby roztrhané, čo uvoľňovalo viazanosť článkov navzájom. Vlastná stena býva potlačovaná plastickosťou stĺpov a kladia (vo vrcholnom baroku vyústenie až do kulisovosti).



33. Trnava, kostol paulínov (ukončujúci štít)



34. Kežmarok, zámocká kaplnka (ukončujúci štít)

Priklady kombinovaných tektonických systémov niektorých našich neskororenesančných a ranobarokových stavieb (kostoly v Bratislave, v Pezinku, v Košiciach, v Trnave) ukazujú postupne zrejmu odlišnosť medzi renesančnými a barokovými princípmi tektoniky.

Z tektoniky samých konštrukčných prvkov je zaujímavé štítové ukončenie lode našich dvoj-

vežových kostolov alebo menších kostolov a kaplniek bez veží (Košice, Rožňava, Prešov, Trnava paulíni a jezuiti, Kežmarok – kaplnka).

b) Materiály, farba

V dlhodobom procese stavebnej činnosti človek okrem konštrukčných a tektonických skúseností s hmotou nadobúdal aj skúsenosti fyzikálne. V architektonickej kompozícii pri používaní rôznych materiálov je veľmi dôležité zachovať mieru, materiál nepreťažovať, nepoužívať ho samoúčelne, ale správne vyjadriť jeho prirodzené vlastnosti a možnosti. Materiál ako základný stavebno-konštrukčný prostriedok ovplyvňuje kompozíciu buď využitím kontrastov (kontrast omietnutého muriva a kamenných článkov, resp. rezného muriva), alebo má zjednocujúci účinok (použitie jednotného materiálu). Rôznymi materiálmi možno zdôrazniť kompozičné princípy – rytmus, tektoniku, proporcie, mierku atď. V interiéroch sa obyčajne kladie na materiál väčší dôraz a používa sa širšia škála materiálov než na vonkajších plochách: jednak bezprostrednejšie pôsobia v uzatvorenom priestore, jednak môžu byť aj v nákladnejšom prevedení, lebo zhubný vplyv poveternosti na ne pôsobí len v menšej miere. Vonkajšie povrchy musia byť predovšetkým trvanlivé a pevné. Spôsob použitia materiálu na vonkajšej strane je zase dôležitý pri zapojení architektonického diela do krajiny, kde geometrické tvary hmoty stavby obyčajne kontrastujú s prírodnými tvarmi. Materiál môže byť práve zjednocujúcim činiteľom pre nájdenie spoločného, harmonického vzťahu architektúry a prírodného okolia.

Od najstarších čias sa najčastejšie používali ako základné stavebné materiály kameň, tehla, drevo, ktoré prevažujú aj v barokovej architektúre. V jednotlivých slohových epochách z týchto materiálov vznikli vždy iné charakteristické formy, ale základné výtvarné vlastnosti materiálu (mramor – slávnosťnosť, trvanlivosť, chlad; lomový kameň – pevnosť; tehla – ľahkosť, vzdušnosť; drevo – mäkkosť, teplo) predurčili ich použitie. Je známe aj prenášanie hotovej formy na iné materiály (drevené konštrukcie napodobované kamenným materiálom, v renesancii napodobovaný kamenný obklad – sgra-

fitová rustika, v barokovej architektúre povrch dreva bol prifarbovaný ako napodobenina mramoru alebo pozlacovaný, napodobovanie textilu v štukovej omietke interiérov – drapérie a pod.). Preháňanie a neodôvodnená záměna materiálov (z lacnejšieho vzbudí zdanie prepychu, honosnosti) pôsobí falošne a odpudivo.

V našej ranobarokovej architektúre sa materiály používajú ešte triezvo a pravdivo, s vkusom a účelne. Až na rozhraní 17. a 18. storočia začína pri výzdobe interiérov, najmä sakrálnych stavieb, plytvanie materiálmi a ich používanie nevhodným spôsobom.

Niektoré materiály majú stálu prirodzenú farbu (kameň, tehly, krytiny, drevo), omietky sa prifarbojú.

Farbami nazývame rôzne premeny svetla, sprostredkované našimi zrakovými orgánmi. Jednotlivé farby sú charakterizované svetlosťou, farebným tónom a sýtosťou. Svetlosť možno posudzovať podľa toho, koľko dopadajúceho svetla predmet odráža. Farebný tón závisí od dĺžky vln, ktoré prevládajú v svetelnom prúde, odrážanom predmetom. Sýtosť je stupňom výraznosti určitého farebného tónu.¹⁹

Farba v architektúre vyjadruje spätosť s prírodným prostredím, s názormi na život a súvisí s otázkami videnia. Je veľmi dôležité poznať zákony jej pôsobenia. V architektonickej kompozícii farba ovplyvňuje pôsobenie architektonických priestorov a hmôt po stránke tvarovej, zdôrazňuje architektonickú štruktúru, tektoniku, rytmus, mierku, uľahčuje priestorovú orientáciu a odlišuje hlavné časti od vedľajších. Najmä v architektúre baroka a klasicizmu sa používalo odlišenie nesúcich článkov od výplňového muriva (biely pilastrový rád, stena v tmavšom farebnom tóne). Vo výškovom členení priečeli najtmavšiu farbu má sokel, ukončujúce časti bývajú svetlejšie. Podobne vo vnútornom priestore obyčajne podlaha býva najtmavšia, steny a strop svetlejšie. Ak priestor má pôsobiť nižším dojmom než je jeho skutočná svetlá výška, vtedy je opodstatnený strop tmavší než bočné steny. Svetelný kontrast sa dá dosiahnuť vrhnutými tieňmi jednotlivých plastických architektonických článkov. Vhodne navrhnutá farebnosť môže ovplyvniť dojem presvetlenosti pries-

toru. Možno hovoriť o psychologickom pôsobení farieb ako o silnom vyjadrovačom estetickom prostriedku, ak niektoré farby pôsobia ukludňujúco, smutne, vzrušujúco či radostne.

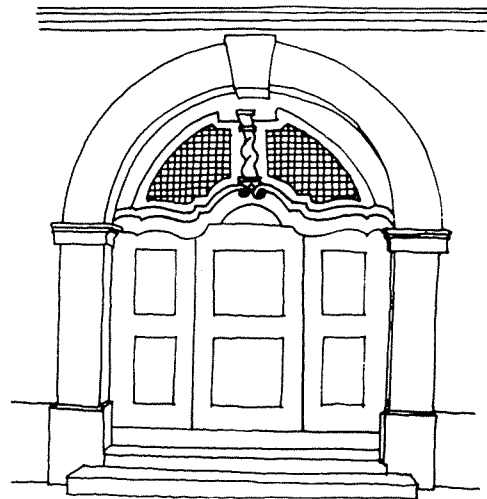
Rané baroko venovalo väčšiu pozornosť kompozícii a harmónii farieb v interiéroch, než na priečeliach. Svetlé farby pomáhali zväčšovať priestory lodí kostolov i obytných a reprezentačných miestností, aj keď neboli dostatočne osvetlené prirodzeným svetlom. Kontrasty svetlých stien a tmavých predmetov zariadenia vytvárali protiklad steny ako ustupujúceho pozadia a farebne zdôraznených oltárov, lavíc, kazateľníc atď. Sochárske a najmä pestrejšie maliarske práce vhodne dopĺňali farebnú vyváženosť ranobarokových interiérov (Červený Kameň, hrad – salla terrena, kostoly v Beckove, v Hlohovci, v Nižnej Šebastovej, v Trnave atď.). Na farebnosť priečeli okrem farebného odlišenia pilastrového rádu od výplne vplývali aj tmavšie drevené rámy okien a dverí a kamenné detaily hlavíc, pätičiek ríms, parapetov a pod.

5. Tvaroslovie

Každé slohové obdobie je charakterizované určitým architektonickým tvaroslovím, súhrnom tvarov a článkov architektúry. Články majú svojim usporiadaním vyjadrovať konštrukčnú a estetickú funkciu v organizme stavby. Veľkosťou sa môžu meniť, ale ich forma a zaradenie zostávajú v podstate rovnaké.

Podľa tvarového vyjadrenia tektonickej úlohy hovoríme o článkoch vzperných, podporujúcich, spojovacích, resp. deliacich a ukončujúcich. Základná terminológia bola ustálená už v antickovej architektúre, nové články pribudli v románskej a najmä v gotickej architektúre. Renesancia, ktorá nadviazala na antiku, prevzala aj väčšiu časť antického tvaroslovia a doplnila ju niektorými špecifickými článkami. Každá časť, každý detail bol domyslený do podrobností a opodstatnený vo funkcii.

V barokovej architektúre sa používali články prevzaté z renesancie (čiže až z antiky), ale niekedy s iným významom než bol pôvodný. V ranom baroku tieto protiklady nie sú ešte tak jednoznačne vyhranené. Od antiky sa používali



35. Kežmarok, Dukelská ul. č. 12, neskororenesančný portál obytného domu

články podporujúce (echinus, kyma, vlastný stĺp s pätkou, driekom a hlavickou), články vzperné (trochilos), články spojovacie, alebo deliace (pásiky – astragal vo forme pletenca, perlovca, vajcovca, meandra, torus, lizény), články nesené (časť kladia – architráv, vlys), články ukončujúce (rímsa : článok podporujúci + doska + + sima). V tvarosloví sa tektonika vyjadruje formami pevnými a odolnými (kvádre, dosky – abakus) alebo deformáciou pod váhou bremana (mäkké krivky – echinus, kyma, sima) alebo články naznačujú rast a priebeh statických síl (rozširovanie drieku stĺpov k pätku, odľahčovanie pilastrov smerom nahor na poschodových priečeliach a pod.).

Okrem tektonickej funkcie architektonické články plnia aj výtvarnú úlohu. Súčasťou tvaroslovia každého slohu je vždy určitý typický ornament, ktorý môže byť dvojrozmerný – plošný (maľovaný), či trojrozmerný – reliéf (štuková výzdoba, kamenné a tehlové detaily), podľa tvaru geometrický, rastlinný alebo figurálny.

V barokovej architektúre všeobecne architektonické články nie sú tak prísne viazané ako v renesancii, strácajú klasickú tektonickú úlohu. Zmnoženie nesúcich článkov, prehnanie ich veľkostí porušilo rovnováhu voči článkom neseným. Na úkor tektonickej funkcie vzrástla a prevládala dekoratívna stránka barokového architek-

tonického tvaroslovia. Snaha upozorniť na dôležité stránky kompozície sa prejavila bohatou dekoráciou článkov a konštrukcií (vstupné portály, štíty, okná významných miestností atď.). Často sa hovorí o „barokovom pleonazme“ – výrazovom prostriedku, vznikajúcom pôsobivým hromadením článkov približne rovnakého významu.

Pre náš raný barok je charakteristické najmä článkovanie portálov a okien, na ktorom sa najviac prejavila fantázia a uvoľnenie predtým prísnej viazanosti.

Neskororenesančné portály na Slovensku boli väčšinou pilastrové alebo stĺpikové, s rovným nadpražím alebo oblúkovým, vo forme archivolty. Pilastre a stĺpiky bývali hladké, kanelované alebo členené pásovou naznačenou bosážou a prstencami. Klenáky prenikli až do kladia. Najjednoduchšie boli len lemované v omietke pásovým rámovaním, šambránou. Nadpražie bývalo zakončené štítom vo forme tympanónu, buď hladkého alebo zdobeného štukovou výzdobou (erby, chronostichony, figurálne motívy). Medzi takéto patria napr. portál kaštieľa v Jaseníci, bočné portály kostola jezuitov v Bratislave, portál kláštora františkánov v Trnave, kostola františkánov v Prešove, portál obytného domu v Kežmarku na Duklianskej ul. č. 12, jezuitského seminára (Collegium Emericanum) v Bratislave, Kapitulská č. 20, portál františkánskeho kostola v Pruskom a hlavný vstupný portál na hrade Červený Kameň.

Renesančno-barokové portály niekedy rastlinnou ornamentikou a proporčnými vzťahmi šírky k výške pripomínajú rozložené renesančné portály. Ušnicové šambrány, rôzne volutové motívy, rozlomené frontóny s krídlami rovnými alebo segmentovými, kartuše s ušnicovou ornamentikou sú však už znakmi raného baroka. Takýmito prechodnými typmi sú napríklad hlavný vstupný portál jezuitského kostola v Bratislave (po úprave v druhej polovici 17. storočia), portál kostola jezuitov v Košiciach, kostola paulínov v Trnave, piaristov v Jure pri Bratislave, bočný portál „dolného“ kostola v Pezinku, portál kaštieľa v Hanušovciach nad Topľou, kostola v Smoleniciach, jezuitského kolégia v Bratislave na Kapitulskej ul. č. 26.

Jednoduché ranobarokové portály sú charakterizované väčšou plasticitou v profilácii rámujujúcich ušnicových šambrán (ucha v tvare voluty, ušnice, otáznika s kvapkami – guttae), rozlomenými frontónmi, medzi ktorými je plastická výzdoba so štylizovanými akantovými a ušnicovými motívmi, erbmi, prípadne sochami a symbolmi svätých (u sakrálnej architektúry).



36. Bratislava, kostol sv. Mikuláša, jednoduchý ranobarokový portál

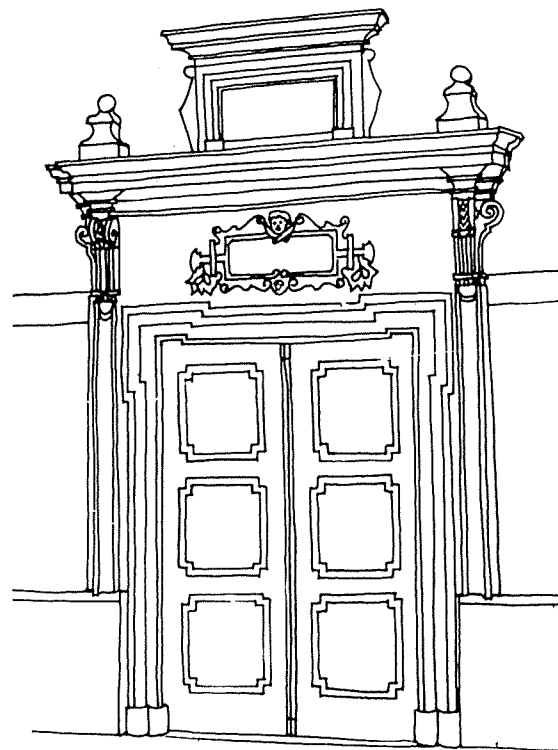


37. Trnava, kostol františkánov, ranobarokové vstupné portály, okno a nika

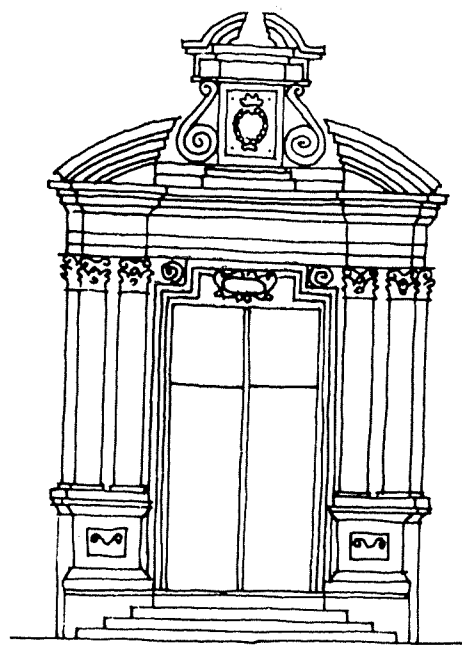
Opäť sa používa prvok granátového jablka, píniovej šišky, obeliskov, podporných konzol vo forme volút. Portály kostola v Gajaroch, františkánskeho kostola v Beckove, kostola sv. Mikuláša a kostola milosrdných bratov v Bratislave tomu nasvedčujú.

U pilastrových a stĺpikových portálov sa dosahuje väčšia plasticita zalamovaným kladím a predsadzovaním pilastrov (menia sa na pilieriky) a stĺpikov pred priečelie. Pilastre, piliere a stĺpy majú vyššie postamenty. K takémuto druhu možno zaradiť portál záhradného priečelia kaštieľa v Čakanoch, portál kostola františkánov v Beckove, kostola jezuitov v Trenčíne, hlavný portál kostola františkánov v Trnave, portál zámockej kaplnky v Kežmarku.

Najvyvinutejšie ranobarokové portály majú už zdvojené stĺpiky na spoločnom postamente (napr. hlavný portál kostola jezuitov v Trnave). Pri prechode do vrcholného baroka získavajú aj niektoré dynamické prvky, ako vytočený a



38. Bratislava, portál kostola milosrdných bratov



39. Trnava, kostol jezuitov, hlavný portál so zdvojenými stĺpkami

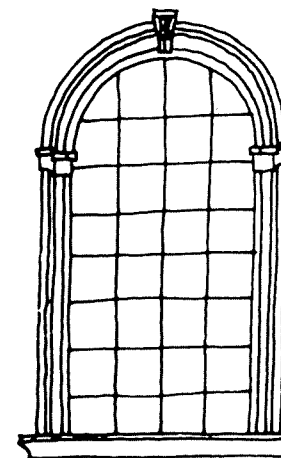
skrútený rozlomený frontón v nadpraží, silne zalomené kladie, odsadenie stĺpikov od steny (napr. portál kostola jezuitov v Skalici).

Všetky portály svedčia o vysokom majstrovstve autorov (architekt, kamenár, sochár). Sú najtypickejšími detailmi, kde plne vyzneli nové prvky v používaní a usporiadaní architektonických článkov. Aj v porovnaní s rakúskymi a českými ranobarokovými portálmi stoja na vysokej umeleckej úrovni a v ničom nezaostávajú.

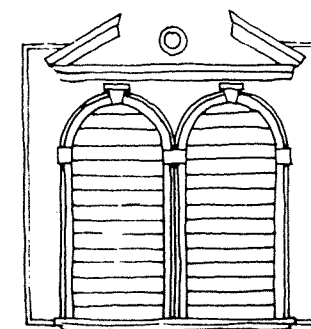
Ranobarokové okná neboli tak silne akcentovanými prvkami, ako portály. Napriek tomu aj tu môžeme pozorovať podobný vývoj problematiky architektonického stvárnenia.

Z renesancie prevzaté okná aj v 17. storočí boli obdĺžnikové (väčšinou na stavbách civilnej architektúry), ďalej polkruhovo či segmentovo ukončené, alebo okrúhle, niekedy združené po dvojiciach. Jednoduché rámovanie obdĺžnikových okien v rohoch vystupovalo – tzv. „etruské ucho“. Aj malé, slepé dekoratívne okienka bývali takto rámované. Také sú niektoré okná na jezuitskom kostole v Košiciach, na paulínskom a jezuitskom kostole v Trnave. Málo z priečelia vystupujú okná jezuitského kostola v Bratislave.

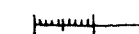
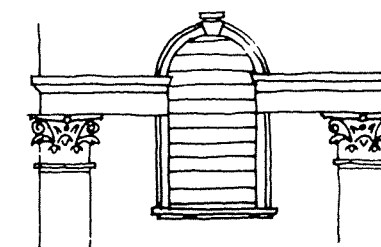
Okná kláštora františkánov v Nitre a kaštieľa v Jasenici patria k najjednoduchším typom renesančných obdĺžnikových okien, ktoré sa vyskytovali najmä na obytných stavbách počas celého 17. storočia. Väčšia plastickosť a článkovanie charakterizujú okná tzv. „Bramantovho typu“, ukončené polkruhovo archivoltou, ale na priečeli ešte orámované pravouhlou profiláciou, ktorá je architektonicky ukončená rímsičkou (po prvýkrát použité na paláci Cancelleria v Ríme).²⁰ U nás na renesančno-barokových alebo ranobarokových stavbách sa takéto okná vyskytujú veľmi často, napr. na kostoloch jezuitov v Bratislave, v Košiciach, na kostole františkánov v Prešove. Združené renesančno-barokové okno je na priečeli „dolného“ kostola v Pezinku. Polkruhovo ukončené okná bez ukončujúcich supraport alebo frontónov nachádzame na ranobarokových stavbách kostola františkánov v Nitre, paulínskeho kostola v Trnave, zámockej kaplnky v Kežmarku a piaristického kostola v Jure



40. Jur pri Bratislave, okno kostola piaristov



41. Trnava, univerzitný kostol (okná priečelia)



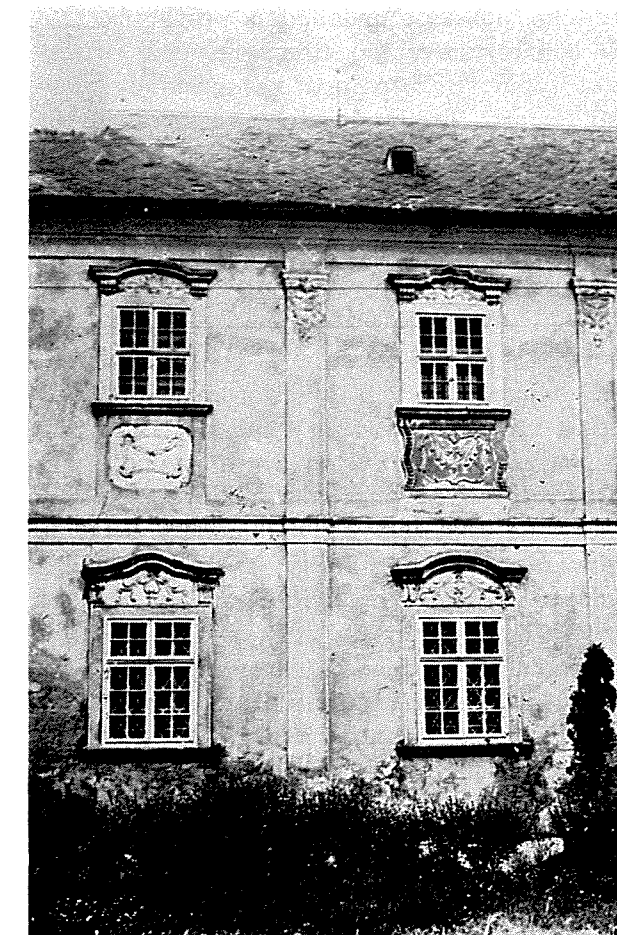
pri Bratislave. Polkruhovo ukončené okno jezuitského kostola v Rožňave je rámované lizénami a štukovou girlandou. Ranobarokové okná jezuitského kostola v Trnave majú rozlomený frontón, podobne ako okná františkánskeho kostola v Trnave, a parapet s kuželkovou balustrádou. Balustrádu majú aj okná veži jezuitského kostola v Košiciach.

Prechod do vrcholného baroka naznačuje okno jezuitského kostola v Skalici, ktorého rímsová supraporta je oblúková. Frontóny s krídlami a bohatou štukovou ornamentikou nachádzame na kostole františkánov v Prešove, kaštieľa v Čakanoch a kaštieľa v Hanušovciach nad Topľou.

Vcelku možno konštatovať, že u okien na architektúre 17. storočia nenachádzame takú širokú škálu v rozmanitosti druhov ako u portálov. Okná neboli tak nápadnými prvkami kompozície, pretože ich početnosť na priečeli nútila tvorcov k umiernenějšímu vyjadreniu opakovaného rytmického motívu, akým bolo okno na ranobarokových priečeliach.

K spestreniu a k väčšej plastickosti priečeli architektúry, najmä sakrálnej, slúžili aj niky, ktorých tvar sa veľmi málo líšil od renesančných, napr. v Nitre, v Košiciach, v Prešove, v Rožňave, v Trnave. Oblúbeným prvkom boli aj typické kartuše, najmä elipsovitého tvaru, orámované štukovou výzdobou – napr. v Prešove.

Všetky spomenuté architektonické články a



42. Čakany, okná kaštieľa

prvky umeleckého dotvorenia architektúry svedčia o bohatých možnostiach vyjadrenia vtedajších tvorcov a o rozmanitosti foriem pred nástupom vrcholného baroka u nás.

Záver

Architektúra prechodného obdobia od renesancie k baroku na území Slovenska verne odzrkadľuje potreby života, úroveň kultúry, umeleckého cítenia, myslenia a problémy feudálnej spoločnosti v 17. storočí. Obdobie raného baroka javí sa ako rozhodný prelom, začiatok formovania štýlu s novým obsahom, zápas s predošlými formami a hľadanie priliehajúceho výtvarného stvárnenia. Nová kvalita existovala vedľa prežitého, ale stále nadobúdala prevahu.

O bohatej stavebnej činnosti svedčí rozmanitosť typov. Boli to fortifikačné stavby, pevnosti, zámky, hrady, kaštiele, mestské obytné stavby, kostoly a kláštory, kaplnky, pamätne stĺpy. Niekedy aj na tej istej stavbe vidieť rozpor a nejednotnosť názoru tvorcu, kolísajúceho medzi vžitou tradíciou, ale už silne ovplyvneného novým prúdom. Najtypickejšími stavbami raného baroka na Slovensku boli sakrálné stavby, ktoré vynikali kvalitou a prevládali kvantitou; stavby ktorých investorom bol hlavný ideológ vtedajšej doby — katolícka cirkev. Pri hlbšom rozoberaní účelu a ich dobového poslania vystupujú do popredia záporné momenty cirkevných stavieb, avšak odhliadnuc od týchto argumentov, spôsobených vývojom vrcholného feudalizmu, nemožno nevidieť ich umelecký a architektonický prínos.

Vniknúť do problémov tvorby z odstupu takmer 300 rokov umožňuje skúmanie kompozičných princípov ranobarokovej architektúry. Architektonická hmota, priestor, tektonika, pro-

porcionalita, tvaroslovie a ďalšie vyjadrovacie prostriedky informujú a umožňujú zväziť kvalitu stavebnej činnosti. Jednotlivé kompozičné princípy a ich zákonitosti využívali tvorcovia sledovaného obdobia so znalosťou a obohacovali ich citlivým zaobchádzaním. Novátorské bolo praktické využívanie základných kategórií architektonickej kompozície.

Na slovenskej architektúre 17. storočia je pozoruhodná dôslednosť v realizácii celkov a detailov. Škála výrazových prostriedkov bola najprv skromná, neskôr širšia než v období renesancie. Prínosom bolo novátorské formovanie vnútorných priestorov, začiatok snahy o kompozíciu väčších voľných celkov v zeleni, tektonická a konštrukčná odvážnosť pomerne technicky zložitých stavieb, jednota architektúry s ostatnými výtvarnými umeniami a podriadenosť jednotlivých zložiek celkovému zámeru. Porušenie rovnováhy medzi nesúcimi a nesenými článkami malo nesmierny význam pre zvýraznenie pôsobenia architektúry na pozorovateľa. Architektúra nie veľká svojimi skutočnými rozmermi sa stávala monumentálnou a nie jednotvárnou a nenápadnou.

V posledných desaťročiach stúpol záujem o barok vo svete i v jednotlivých národných oblastiach. Pomer dnešnej doby k odkazu minulých epôch je priaznivý, naša spoločnosť umožňuje zaoberať sa tvorbou starých majstrov. Umenie pretrváva dobu svojho vzniku a aj so zánikom pôvodných podmienok má čo povedať ďalším generáciám, pretože je obrazom zápasu človeka o zmocnenie sa okolitého sveta.

Tak je to aj v prípade ranobarokovej architektúry a jej kompozičných princípov.

Fotografie sú z archívu Katedry teórie a dejín architektúry, kreslenia a modelovania Fakulty architektúry SVŠT. Obrázky kreslila Ing. arch. Elena Lukáčová a Elena Kocková.

VÝZNAMNÉ STAVBY 17. STOROČIA NA SLOVENSKU

| 1620 | 1630 | 1640 | 1650 | 1660 | 1670 | 1680 | 1690 | 1700 |
|---|---|---|---|---|--|--|---|---|
| 1613—1616, Bratislava úprava františkánskeho kostola | 1622—1642, Nitra úprava kostola na hrade | 1628—1635, Bratislava jezuitské kolégium | 1629—1637, Trnava jezuitský univerzitný kostol | 1630, Nitra, kostol a kláštor františkánov | 1633—1640, Trnava kostol františkánov | 1635—1649, Bratislava prestavba hradu | 1636—1638, Bratislava jezuitský kostol | 1637—1648, Hlohovec kostol a kláštor františkánov |
| | | | 1641—1642, Bratislava kolégium sv. Imricha | 1643—1688, Trnava budovy univerzity | 1643—1694, Nové Mesto nad Váhom prepošstvo | 1647—1651, Podolíneec kostol a kláštor piaristov | 1649—1678, Červený Kameň úprava hradu | |
| | | | | 1651—1654, Jur pri Bratislave kostol piaristov | 1653, Malacky, kostol a kláštor františkánov | 1653, Košice, Leninova 94 Rákocziho palác | 1653—1657, Trenčín kostol jezuitov | 1653—1660, Kremnica kostol a kláštor františkánov |
| | | | | 1655—1659, Pezinok kostol Premenenia Pána | 1663, Komárno nová pevnosť | 1665—1669, Leopoldov pevnosť | druhá polovica 17. storočia Trnava, Seminárska 5, obytný dom | druhá polovica 17. storočia Hanušovce nad Topľou kaštieľ |
| | | | | 1667—1675, Nové Mesto nad Váhom prestavba kostola | 1671—1684, Košice kostol jezuitov | 1675, Bratislava mariánsky stĺp | posledná tretina 17. storočia, Čakany kaštieľ | 1690—1692, Beckov kostol a kláštor františkánov |
| | | | | | | | 1692—1699, Bratislava kostol milosrdných bratov | 1693, Skalica mariánsky stĺp |
| | | | | | | | koniec 17. storočia, Krupina obytný dom | 1693—1724, Skalica kostol a kláštor jezuitov |
| | | | | | | | 1695—1697, Brunovce kaštieľ | 1696, Marianka kaplnka |
| | | | | | | | | 1696, Nové Mesto nad Váhom mariánsky stĺp |
| | | | | | | | | 1706, Vidiná kaštieľ |

Poznámky

¹ Práca je výňatok z kandidátskej dizertačnej práce Ranobaroková architektúra na Slovensku a jej kompozičné princípy, obhájenej na SVŠT v Bratislave r. 1930.

² BEISETZER, L.: Architektonická tvorba a kompozícia — výskumná úloha FA — KAT I., Bratislava 1975.

³ STAŠKOVÁ, H.: Architektonická kompozície budov. Praha 1955.

⁴ ZEVI, B.: Jak se dívat na architekturu. Praha 1966, s. 14.

⁵ V architektúre „je tvorcom štvrtého rozmeru človek pohybujúci sa v budove a sledujúci ju z rôznych stanovíšť, týmto pohybom pozorovateľ dotvára priestor v jeho celistvej skutočnosti“. ZEVI, B.: c. d., v pozn. 4, s. 20.

⁶ Architektonická kompozícia. Zborník statí sovietskych autorov. Praha 1974, s. 74.

⁷ „Chránové priestory katolíckej a reformačnej majú veľa spoločného, v mnohom sa dopĺňajú, aby na druhej strane mali svoje vlastné charakteristické rysy, vyplývajúce z odlišnosti náboženských obradov a z rôzneho názoru na chránovú prevádzku. Spoločné obidvom chránom je to, že orientujú veriaceho k určitému miestu, kde prebieha hlavný úkon bohoslužieb, pričom katolícka cirkev kladie ešte osobitnú požiadavku na to, aby hlavná os hlavného priestoru smerovala podľa možnosti na východ. Protestantizmus nežiada viac miest pre bohoslužobný úkon, než iba jedno, jeden oltár, zatiaľ čo priestory katolíckej majú okrem hlavného oltára rad oltárov vedľajších, situovaných v rôznych

miestach chrámu bez prísnej požiadavky orientácie, často umiestnených v bočných alebo priečných lodiach a kaplnkách, v samostatných prístavbách, dokonca aj v kryptách. Protestantský chrám nepotrebuje vedľajšie kaplnky, lebo nemá vedľajšie oltáre. Je teda jeho priestor jednoduchší, priamočiarejší a tým je daná i celá výtvarná línia jeho historického vývoja". PIFFL, A.: Dynamické ilúzie v barokovej architektúre. Technický zborník. Bratislava 1950, s. 107.

⁸ „Nezáleží, či steny architektúry sú delené pilastrami alebo sú prelomené do vedľajších lodí, či má priestor strop rovný alebo zaklenutý akýmkoľvek klenbovým systémom. Rozhodujúci je logický a jasný rast architektúry, neexperimentujúci výtvarne a konštruktívne a prezentujúci priestor ako ľahko pochopiteľné geometrické teleso, jednoducho definovateľné a všetkým návštevníkom zrozumiteľné. Pojem statickosti ostáva ten istý, keď sa pozorovateľ bude dívať iným smerom, ako práve po lúči rovnobežnom s vedúcimi hranami priestoru. Všetky tieto pozorovania dejú sa už pod vplyvom prvého dojmu, ktorým zapôsobil priestor ako celok“. PIFFL, A.: c. d., s. 104–105.

⁹ „Pri veľkej väčšine barokových statických longitudinálnych končí bohatosť architektúry práve na čiare horných ríms a tvar klenbových plôch predstavuje optické prelomenie do klamných priestorov, vytvorených štetkami barokových maliarov na freskách pokrývajúcich často celé klenutie (u nás až vo vrcholnom baroku — pozn. autorky). Keby sme chceli charakterizovať z tohto hľadiska longitudinálny gotický a longitudinálny renesanč-

né a barokové, mohlo by nám pre väčšinu prípadov poslúžiť ako vedúci znak to, že gotické priestory, nemajúce odsadenie vertikálnych stien a klenieb päťocnými rímsami, zapájajú klenby do hlavného priestoru, aj posunujú štvoruholník rezu až do vrcholov nadokenných oblúkov, takže priestor je korunovaný bohatosťou klenby, kdežto pri priestoroch renesančných a barokových nie je už na klenby kladený taký výtvarný nárok, nevymýšľajú sa už pre ne nové tvary, lebo bohatosť sa presťahovala na zvislé steny a štvoruholník rezu končí pod klenbovými rímsami“. PIFFL, A.: c. d., s. 105–106.

¹⁰ Zorné pole pre šírku postrehu je uhol od 22°–27° (pole detailného pozorovania), do 54° (pole celistvého pozorovania), do 135° (len možnosť postrehu). Výšku ideálne pozorujeme do 18° (detail), do 45° (celok), do 60° (možný postreh). Viď Stavebnícky náučný slovník, diel V/1. Bratislava 1966.

¹¹ ZACHYSTAL, M.: Základní výtvarní kategorie architektonické kompozice. Praha 1965.

¹² STRUHÁR, A.: Geometrická harmónia historickej architektúry na Slovensku. Bratislava 1977, s. 155.

¹³ ZACHYSTAL, M.: c. d., s. 28.

¹⁴ Tamže, s. 28–30.

¹⁵ BEISETZER, L.: c. d.

¹⁶ Architektonická kompozícia. Praha 1974.

¹⁷ ZACHYSTAL, M.: c. d., s. 13.

¹⁸ STAŠKOVÁ, H.: c. d.

¹⁹ Tamže.

²⁰ SYROVÝ, B.: Architektura, náučný slovník. Praha 1961, s. 144–145.

Композиционные принципы архитектуры раннего барокко

Резюме

В 17-ом веке в архитектуре Словакии встречаются новостройки в стиле поздней эпохи ренессанса, в стиле ренессанса — барокко, в стиле раннего барокко и постройки старших, особенно готических объектов, в стиле барокко.

Возможность для более глубокого изучения архитектурных памятников в стиле раннего барокко и оценки их качества по прошествии времени предоставляют основы архитектурной композиции — средства выражения, говорящие о творческих проблемах архитекторов того времени. Материал, пространство, пропорциональность, тектоника и морфология были наиболее выразительными критериями оценки выбранных сохранившихся памятников.

Принципы композиции нашей архитектуры в стиле раннего барокко исходят из основ ренессанса, но обогащают их еще новыми элементами, типичными для формирующегося стиля барокко. Архитектурная материя является уже как в силуэте, так и в расчленении

градированной, более пластичной, подчеркивающей главные точки композиции. Строгая связь пространства в стиле ренессанса сменяется большей свободой. Хотя пространство остается статическим, особенно внутреннее пространство — интерьер является ядром, настоящим содержанием и вершиной архитектуры, удовлетворяющей не только требования цели, но и эстетические требования. Отдельные постройки 17-го века стали доминантами в старших урбанистических комплексах.

Пропорциональные отношения, основанные на геометрической связи, которая постепенно становилась свободнее, являются вспомогательным средством, которое помогало объединить композицию, но не являлось определяющим условием творчества. В настоящее время мы восхищаемся умелым использованием контрастов, сопоставлением части и целого и делением зданий.

Здания, построенные в стиле раннего барокко отличаются комбинацией нескольких ритмических последовательностей. Заметна выразительная симметрия с уда-

рением на ось. Асимметрия встречается в комплексах костелов, монастырей, в городских жилых домах.

Тектоника зданий в стиле раннего барокко создается комбинацией основных тектонических систем. Начинается нарушение равновесия между несущим и несенным элементом; преимущество получают несущие элементы, которые были перегружены. Несенные элементы не были

сплошными и компактными, но скорее прерванными, как бы разорванными. У архитектурных элементов выступает вперед их декоративная сторона. Для нашего раннего барокко является характерной особенно морфология порталов и окон. Все элементы свидетельствуют о богатых возможностях решения, о художественном мастерстве и точности архитекторов того времени.

Kompositionsprinzipien der Frühbarockarchitektur in der Slowakei

Zusammenfassung

Im 17. Jahrhundert finden wir in der Architektur in der Slowakei nebeneinander Spätrenaissance-, renaissance-barocke, Frühbarockneubauten und Umbauten älterer, hauptsächlich gotischer Objekte im Geiste des Barocks.

Eine tiefere Forschung der architektonischen Frühbarockdenkmäler und die Wertung ihrer Qualität vom Zeitabstand ermöglichen die Prinzipien der architektonischen Komposition — die Ausdrucksprinzipien, die über die schöpferischen Probleme der damaligen Architekten sprechen. Die Materie, der Raum, die Proportionalität, Tektonik und Formgebung waren die ausdrucksvollsten Kriterien der Wertung der ausgewählten erhaltenen Denkmälern.

Die Frühbarockprinzipien der Komposition unserer Architektur gehen aus den Renaissanceprinzipien aus, aber sie werden auch noch um neue Elemente bereichert, die typisch für den sich formenden Barockstil sind. Die architektonische Materie ist schon wie in der Silhouette so auch in der Gliederung gradiert, plastischer, die Hauptpunkte der Komposition betonend. Die strenge Renaissancegebundenheit der Räume weichte einer grösseren Freiheit. Auch wenn der Raum momentan statisch ist, hauptsächlich der innere Raum — ist das Interieur der Kern, der wirkliche Inhalt und Gipfelung der Architektur, die nicht nur die Bedürfnisse des Zweckes, sondern auch die ästhetischen Forderungen befriedigt. Die einzelnen Bauten des 17. Jahrhunderts wurden zu Dominanten in den älteren urbanistischen Komplexen.

Die Proportionsbeziehungen, begründet auf der geometrischen Gebundenheit, die sich allmählich lockerte, stellen nur ein Hilfsmittel dar, das jedoch zur Vereinigung der Komposition beitrug, sind aber keine bestimmende Voraussetzung der Schöpfung. Heute bewundern wir die Kunst in dem Umgehen mit den Kontrasten und mit den Massen der Teile und des Ganzen, sowie auch die Gliederung der Bauten.

Die Frühbarockbauten ragen in der Rhythmisierung der Fassaden und der Räume durch die Kombination mehrerer rhythmischer Folgen hervor. Deutlich ist die ausdrucksvolle Symmetrie mit dem Akzent auf der Achse. Die Asymmetrie kam bei Komplexen von Kirchen, Klöstern und bei städtischen Wohnhäusern vor.

Die Tektonik der Frühbarockbauten ist auf der Kombination der tektonischen Grundsysteme gegründet. Es beginnt die Störung des Gleichgewichtes zwischen den tragenden und getragenen Elementen; eine Übermacht gewannen die Tragglieder, die überdimensioniert waren. Die getragenen Glieder waren nicht durchlaufend und kompakt, eher unterbrochen, als ob zerrissen. Bei den architektonischen Gliedern gelangt in den Vordergrund ihre dekorative Seite. Für unseren Frühbarock ist hauptsächlich die Formgebung der Portale und Fenster charakteristisch. Alle Glieder zeugen von den reichen Ausdrucksmöglichkeiten, von der künstlerischen Meisterschaft und Präzision der damaligen Schöpfer.

Z ikonografie kamennej plastiky Slovenska 17. storočia

IVAN RUSINA

Sochársku tvorbu na začiatku 17. storočia na Slovensku charakterizuje slohová pluralita renesancie, manierizmu, historizmu a nastupujúceho raného baroka. V skorej fáze tohto slohu sa zmeny prejavujú predovšetkým v obsahovej stránke, v oblasti ikonografie, kým výtvarná forma ostáva v podstate nezmenená a stojí v úzadí. Novonastupujúci sloh pracuje so staršími tvarmi, dáva im však nový obsah.¹

Plastická tvorba na Slovensku je síce neoddeliteľnou súčasťou stredoeurópskej, no predsa sa od mnohých iných zemepisných oblastí líši už tým, že jej chýbalo významnejšie dvorské stredisko, aké sa utvorilo v Prahe, Viedni, Mníchove či Krakove; preto u nás badať absenciu širokej sféry ikonografie dvorského umenia.

Významný predstaviteľ dvorskej kultúry Nemecka tých čias, básnik Martin Opitz (1597–1639), píše v básni *Uprostred hrôz a bied*:

Uprostřed hrúz a béd, uprostřed dopuštění,
jakého nebylo, co svět je světem, dnes,
kdy pravda umírá a krvelačný bés
co živo, ubíjí a celé země plení,
kdy právo ohýbat je pouhé vyražení
a páchat zvěrstva cnost — jak za veškerou mez
já vezím v nicotách! Tvář milenčina, ples
těch líček lahodných, to čím mi je a není,
jak jde, jak bdí, jak sní, jak hledí, to je nač
můj duch se upíná, můj jásot i můj pláč.²

Z toho istého obdobia, zo začiatku 17. storočia pochádza i báseň Vavrinca Benedikta z Nedožier (1555–1615) *Ach, Bože svatý, jakých časův sme se dočkali . . .*:

K nám se teď nepřátelé Turci přiblížili
tvých věřících křestanův množství mečem zbili.
Stůj při nás,
bojuj za nás,
ó Kriste, králi náš!

...

Nechte válek již domácích, již spokojte se,
byť nepotlačil Turek nás, ó spokojte se!
Buď při nás,
spokojž ty nás,
ó Kriste, králi náš!³

Prvé časti básní obidvoch autorov sú z obsahového hľadiska zhodné, Opitz i Benedikt z Nedožier charakterizujú tragédiu doby. Bola taká zrejmá, že ju stačilo len zachytiť, nebolo treba hlbšie hľadať a objavovať. Obidva hlasy básnikov nie sú osamelými, ale sú súčasťou všeobecného volania a prosieb za mier. Dokladá to i báseň J. Jakobeá (1591–1645) *Slzy, vzdychy a prosby slovenského národa*:

. . . zoslanie blaha
mieru z neba si žiadajú. „Mier“, hlas každučký šepce.⁴

Obidvoch básnikov — Opitza a Benedikta z Nedožier — charakterizuje spoločná črta — opis i vízia tragickej situácie a pocitu, ale básne kladieme do protikladu pre protikladné riešenie. Situácia doby prerástla sily jedinca žijúceho v neistom svete, a tak Benedikt z Nedožier a s ním väčšina básnikov prosí Boha, Máriu, svätcov o zásah a pomoc. Hlavným znakom nie je odklon od páľčivých spoločenských problé-

mov, ale naopak, snaha vyrovnať sa s nimi pomocou náboženstva. Povedané slovami K. Marxa „náboženská bieda je jednak výrazom skutočnej biedy, jednak protestom proti skutočnej biede. Náboženstvo je povzdych utlačeného tvora, cit bezcitného sveta, duch bezduchých pomerov.“⁵ Aj Opitz si uvedomuje nemožnosť žitia v takomto svete, ale jeho riešenie je úplne iné. Láska, jeho súkromný svet je mu prednejší a rezignuje s pocitom viny na riešenie: „tu muka žiť a preč krom lásky neznat látky“.⁶ Je typickým predstaviteľom skupiny dvorskej spoločnosti, ktorá žila vo svojom snovom zjemnelom svete s aristokratickými, dvorskými ideálmi.

Kamenná plastika Slovenska 17. storočia, určená predovšetkým pre exteriér, sa svojim poslanstvom neobracala k úzkej sociálnej vrstve; bolo to naopak umenie pre všetky vrstvy spoločnosti. Toto umenie s náboženskou tematikou sa stalo zbraňou i obranou viery, bolo pamiatkou víťazstva i dokumentom minulosti. Preto je ikonografia kamennej plastiky Slovenska 17. storočia jasným výrazom i odrazom doby. Pod tlakom reformácie, katolíckej cirkvi i Habsburgovcov mizne profánna ikonografia prvej polovice 17. storočia, ktorá bola ešte svedectvom renesančného antropocentrizmu. Súčasne mizne i pluralita ikonografie z obdobia okolo polovice 17. storočia a do popredia sa dostáva len jediný motív – motív Márie – ktorý súvisel so sľubom Habsburgovcov i katolíckej cirkvi vytvoriť z Uhorska „Máriino kráľovstvo“ (Regnum Marianum).

Ikonografické premeny plastiky Slovenska 17. storočia sledujeme ďalej v troch okruhoch: v oblasti antickej, svetskej a kresťanskej ikonografie.

Jedným zo základných slohových prúdov 16. a 17. storočia bola renesancia a jej zásluhou sa v umení dostáva do popredia záujem o konkrétneho jedinca – *renovatio hominis* – čo sa odrazilo i v tvorbe náhrobnej plastiky, základného typu renesančného sochárstva. Avšak renesancia má i druhú stránku, snahu obnoviť klasické princípy – *renovatio antiquitatis*. Z formálnych znakov badáme postupné uplatňovanie renesančných princíпов v budovaní priestoru, kompozície, v kánone postavy. V ikonografii však chýbajú klasické antické motívy – či už myto-



1. Ján Weinhart, arkier Ebnerovho domu. 1636, Banská Bystrica. Ikonografia zľava doprava: David, Marcus Curtius, Mucius Scaevola. Foto R. Kedro

logické, alebo príbehy z gréckych a rímskych dejín. Táto absencia antickej ikonografie je charakteristická nielen pre sochárstvo, ale aj pre maliarstvo tohto obdobia; umenie 16. a začiatku 17. storočia má pre túto absenciu antickej ikonografie črtu „neklasickej renesancie“.⁷

V literatúre tohto obdobia je však vzťah k antickej tradícii veľmi silný, takže si musíme položiť otázku, prečo je v literatúre takéto smerovanie bežnou súčasťou tvorby, a prečo tomu tak nie je v zobrazujúcich umeniach – sochárstve a maliarstve. Literárny humanizmus na Slovensku v prvej fáze je zviazaný s mecénmi, katolíckymi biskupmi Oláhom, Bornemisom a Verančičom, pričom sa „obmedzil len na akúsi formu kultúrneho životného štýlu s klasicou erudíciou a prázdnyimi frázami“.⁸ Spomenutí cirkevní hodnostári nemali dôvod pestovať drob-

né umenie, kde sa predovšetkým rozvíjala antická ikonografia, pretože cirkev bojovala o svoju záchranu pred úplnou reformáciou. Aj umenie muselo byť bojujúce, ktoré hovorilo k masám, nie umenie, ktoré by malo súkromný ráz, či bolo len pre úzky okruh ľudí. Napríklad veľký mecén literatúry M. Oláh si v teste želal náhrobok len ako prostú nefigurálnu tabuľu. A nižšia šľachta či meštianski stúpenci humanizmu zase nemali dostatok prostriedkov na inakšie riešenie. Významným činom obdobia renesancie „bolo vytvorenie inštitúcie kultúrneho mecenátu“,⁹ avšak videli sme, že ani vysokí cirkevní hodnostári, ani nižšia šľachta neboli patrónmi, ktorí by podporovali rozvoj antickej tematiky. Nimi bola vysoká šľachta, dvor; skutočnosť, že jej na Slovensku nebolo, znamená, že sa ani nevytvorili predpoklady tvorby s antickou tematikou.¹⁰ Napriek tomu, že sa o umení druhej polovice 16. storočia hovorí ako o renesančnom, nemáme zachovaný ani jeden jej prípad v sochárstve a situácia sa nezlepšila ani v storočí nasledujúcom.

Po prvý raz sa antické motívy v dejinách sochárstva na Slovensku objavujú až roku 1636 na reliéfoch Ebnerovho domu v Banskej Bystrici, ktoré vytvoril sochár Ján Weinhart. Na čelnej strane parapetu arkiera sú dva reliéfy z rímskych dejín: o Muciovi Scaevolovi a Marcovi Curtiovi.¹¹ Dopĺňajú ich postavy zo Starého zákona: Dávid s hlavou Goliáša a Judita s hlavou Holoferna. Druhú skupinu diel s antickou tematikou tvorila sochárska výzdoba Červeného Kameňa. Roku 1654 objednal M. Pálffy u sochára Weissa dnes nezachovanú sochu Pallas Atény a sochy niektorých rímskych cisárov. V tom istom období, okolo polovice 17. storočia, vznikla výzdoba záhrady letného arcibiskupského paláca v Bratislave, ktorá sa tiež nezachovala.¹² Z opisu záhrady, ale i z grafických listov vieme aj o dielach s antickou tematikou – o hore Parnas, o Pegasovi, Apolónovi i múzach.

Druhú tematickou oblasťou kamennej plastiky 17. storočia na Slovensku je ikonografia svetských výjavov, v podstate totožná s ikonografiou osôb z náhrobkov a epitafov, pretože ostatné svetské výjavy sú ojedinelé a v kontexte



2. Epitaf A. Balassovej. Začiatok 17. storočia, Považská Bystrica. Foto K. Šllinger

tvorby ich môžeme považovať za okrajové. Na náhrobkoch a epitafoch máme zachytené podoby konkrétnych historických osôb 17. storočia rôznych sociálnych vrstiev – šľachticov, cirkevných hodnostárov, zriedkavejšie mešťanov. Ich zoznam je dôležitým doplnkom historickej ikonografie Slovenska.¹³ K tejto skupine náhrobkov pristupujú i portrétné busty z Nitrianskeho



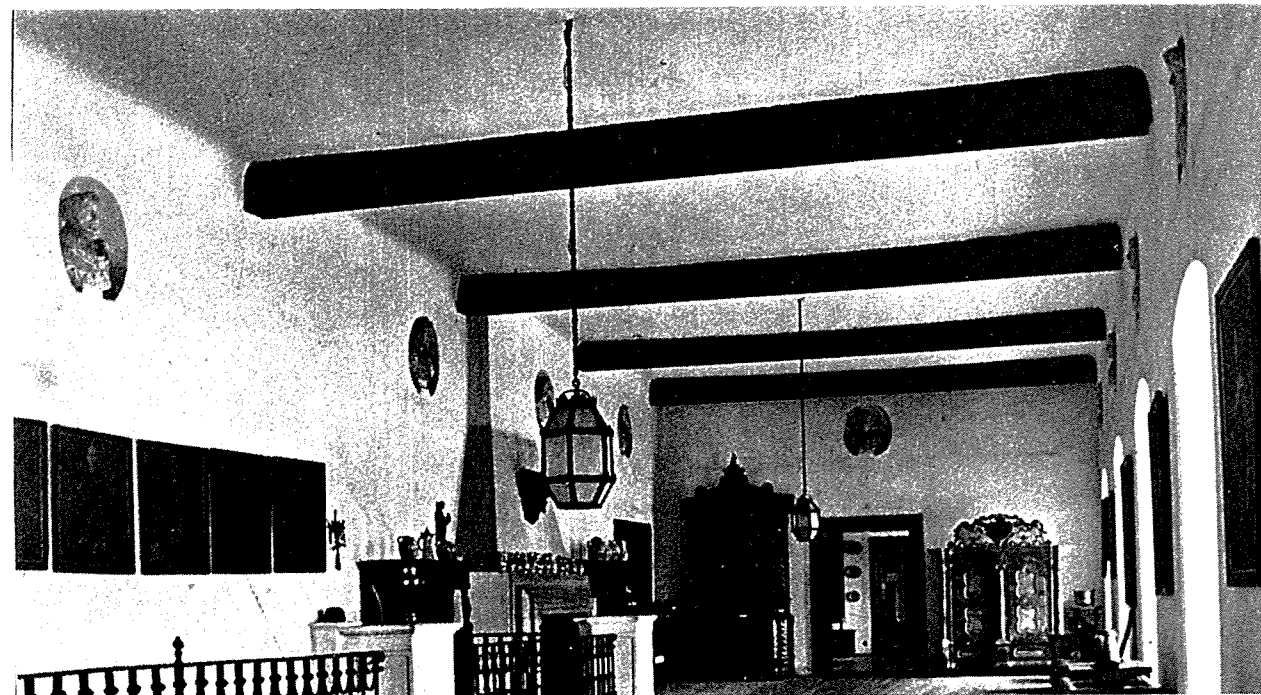
3. Epitaf G. Illesházyho. 1649, Trenčín. Foto Š. Pisonň

hradu, ktoré tento záber rozširujú o ikonografiu vysokých štátnych i cirkevných hodnostárov Uhorska – cisára Leopolda I., biskupov T. Pálffyho a L. Kollonicha. Sem radíme i ojedinelý celok, portrétnu galériu ríšskonemeckých cisárov z hradu Červený Kameň.¹⁴ Historický výjav poznáme len jediný, je nim Bitka s Turkami; reliéf bol pôvodne umiestnený v nástavci Pálffyho epitafu z roku 1601 v bratislavskom dóme, avšak pri regotizácii dómu v 19. storočí bol prenesený na Červený Kameň. Dielo ikonograficky patrí do skupiny bojových výjavov s protitureckou tematikou, ktorá bola veľmi častá v európskej ikonografii tej doby.¹⁵ Ako „reprezentanta“ ostatných výjavov môžeme uviesť krajinu, hoci ju nepoznáme samostatne, ale len ako doplnok náboženského výjavu. Je zvyčajne len kulisou uzavierajúcou zadný plán, ale v tomto období sa začínajú objavovať i diela, na ktorých je krajina rovnocenným prvkom kompozície,

napr. na epitafe Balassovcov (začiatok 17. storočia, Považská Bystrica).

Treťou oblasťou, ktorá zohrala v plastike 17. storočia rozhodujúcu úlohu, bola ikonografia dvoch základných vierovyznaní – protestantizmu a katolicizmu. Ešte na začiatku 17. storočia mala rozhodujúci vplyv na ikonografiu reformácia s jej redukciami na christocentrické témy, ale s nastupujúcou tvrdou protireformáciou prichádza k ikonografickej zmene, a práve v tejto oblasti môžeme výrazne sledovať nástup nového slohu – baroka. S potlačením reformácie ustupuje i protestantský redukcionizmus. Nielen biblické udalosti, ale aj príbehy z kresťanskej tradície sa stávajú témou zobrazenia. „Rozšírenú ikonografiu“ môžeme rozdeliť do týchto skupín: Starý zákon, Nový zákon, hagiografická tematika, mariánska tematika, ostatné výjavy. Ak sa protestantská ikonografia obmedzila len na prvé dva body (Starý a Nový zákon), katolicizmus ju rozšíril aj na ostatné druhy.

Ikonografia Starého zákona je v kamennej plastike 17. storočia pomerne zriedkavá, bez ohľadu na vierovyznanie. Katolicizmus i protestantizmus ju využívali ako tzv. typologický paralelizmus, ktorým vyjadrovali vzťah Starého a Nového zákona; starozákonné výjavy mali význam samy osebe, ale súčasne boli i predobrazom novozákonných dejov. Jedno z prvých riešení máme doložené na pezinskom epitafe neznámeho (okolo 1600) s námetom Abrahámovej obete. Epitaf je pravdepodobne protestantský a starozákonný príbeh je predobrazom novozákonnej obete – ukrižovania Krista. So starozákonnou postavou Mojžiša spolu s postavou Krista – Dobrého pastiera sa stretáme i na epitafe neznámeho v Levoči (okolo 1600). Tento typologický paralelizmus môžeme doložiť nielen u protestantských epitafov, ale aj na najvýznamnejšej barokovej stavbe Slovenska 17. storočia, na univerzitnom kostole v Trnave. Na priečeli sú umiestnené dve starozákonné postavy, pričom Dávid je typologickou paralelou Krista.¹⁶ Poslednú skupinu tvoria starozákonné postavy Ebnerovho domu v Banskej Bystrici – Dávid, Judita – z roku 1636. Nemajú diachronickú väzbu s postavami Nového zákona, ale synchronicky sa viažu s antickými motívmi, pri-



4. Červený Kameň, sála I. poschodia s nikami a bustami cisárov



5. D. Weiss, busty rímskych cisárov. 1654. Červený Kameň. Foto P. Breier



6. D. Weiss (?), Leopold I. 1363, Nitra

čom s nimi zachovávajú typologický paralelizmus obetovania.

Najfrekvencovanejším motívom z oblasti Nového zákona je Kristus, ale záberom je to len neširoké zoskupenie. Ikonograficky najpočetnejšiu skupinu tvorí Ukrižovaný ako súčasť epitafu spolu s donátormi. Tento typ sa plne rozvinul v druhej polovici 16. storočia, ale existoval i v 17. storočí, napr. na epitafoch Laczita (1605, Stará Lubovňa), Fleisch (1620, Kremnica), Balassu (začiatok 17. storočia, Považská Bystrica), Seciechovia (okolo polovice 17. storočia, Stará Lubovňa), Mollicia (prvá polovica 17. storočia, Nižné Ružbachy). Ďalšiu skupinu tvorí námet zmŕtvychvstania Krista ako istota viery v spasenie. Poznáme ho ako samostatnú postavu nástavcov epitafu, napr. Rhaela (1612, Levoča), Langa (1639, Levoča), ale aj ako námet zmŕtvychvstania s postavami vojakov na pezín-

skom reliéfe z roku 1609. Tretiu skupinu tvoria pašiové výjavy, ktoré sú osamotené a neopakujú sa: Muž bolesti (1627, Bratislava), Snimanie z kríža (1662, Nitra), Ecce Homo (1670, Bratislava), Kristus s nástrojmi utrpenia (1694, Bratislava). Z prehľadu vidíme, že na rozdiel od protestantskej literatúry (Silván, Láni, Tranovský, Chalupka, Pilárik, Sinapius) je táto ikonografia potlačená do úzadia nielen zriedkavým výskytom témy najmä v druhej polovici 17. storočia, ale aj pre jej zúženie na pašiový cyklus, lepšie povedané na niektoré jeho výjavy.¹⁷

Reformácia radikálne zredukovala bohatú stredovekú kresťanskú ikonografiu potlačením kultu svätcov i Márie, ale víťazný rekatolizačný postup znamenal nielen návrat stredovekých svätcov do umenia, ale aj rozšírenie ich počtu o nových barokových svätcov. Podľa učenia katolicizmu boli „sprostredkovateľmi spásy“, prihovárali sa za spasenie, čo máme doložené i v dobovej literatúre:

Svatí patronové,
uherští pánové,
proste nám u Boha,
Svatého Ducha!¹⁸

alebo na inom mieste:

Všichni svatí pomáhejte,
u knížete pokoje,
ať dědictví své zachová,
zažene války, boje.¹⁹

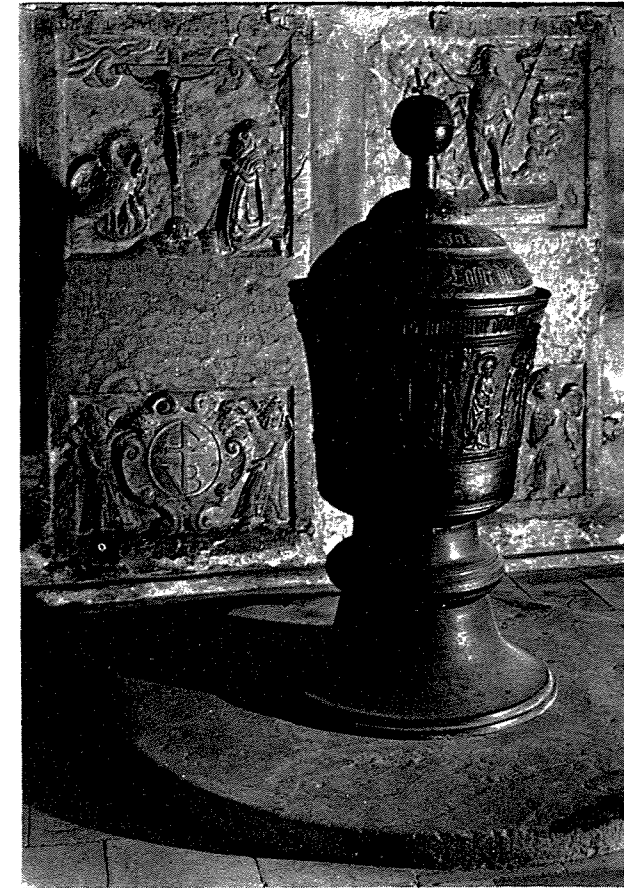
Tento zosilnený kult svätcov sa prejavuje vo všetkých druhoch umenia, a môžeme ho doložiť i v kamennej plastike. Sú to napr. Hieroným, Anton Pustovník, Pavol, Vojtech, Svorad, Onufrius, Klára, Rozália (okolo 1650, Bratislava – dnes nezachované), Anton Padovánsky (1674, Bratislava, Malacky), Mikuláš (1661, Bratislava), Juraj (1650–1660, Bratislava), Mikuláš (1683, Trnava), Juda Tadeáš, Ján (sedemdesiate roky 17. storočia, Trnava). Z prehľadu je zrejmé, že ikonografia svätcov v kamennej plastike je záležitosťou druhej polovice 17. storočia, čo súvisí s víťazstvom protireformácie. Sochy svätcov boli väčšinou umiestnené na fasáde kostola, ktorý im bol zasvätený, napr. na kostole sv. Mikuláša v Bratislave i v Trnave; u kostola trnavských jezuitov išlo o výzdobu celej fasády. Skupina



7. J. Lippay, Juraj. Okolo polovice 17. storočia. Bratislava, Primaciálny palác

svätcov – pustovníkov (Pavol Pustovník, Anton Pustovník, Svorad) bola súčasťou eremitória bratislavskej primaciálnej záhrady. Anton bol umiestnený na stĺpe pred františkánskym kláštorom v Báci ako svätec tohto rádu a Juraj s Tobiašom boli postavami fontán záhrady letného arcibiskupského paláca v Bratislave.

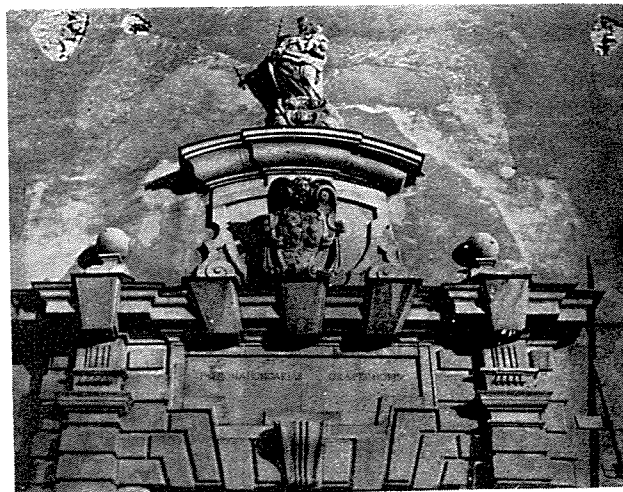
V okruhu katolíckej ikonografie kamennej plastiky Slovenska má mariánska ikonografia v druhej polovici 17. storočia dominantné postavenie. Ikonografická zmena súvisí s politicko-náboženskou situáciou, so zmenou poňatia Márie ako patrónky Uhorska (Patrona Hungariae). Nástupom reformácie táto myšlienka stratila údernosť, ale po násilnom potlačení stavov i protestantizmu jej význam bol obnovený sľubom cisára Leopolda I. a arcibiskupa Szelepché-



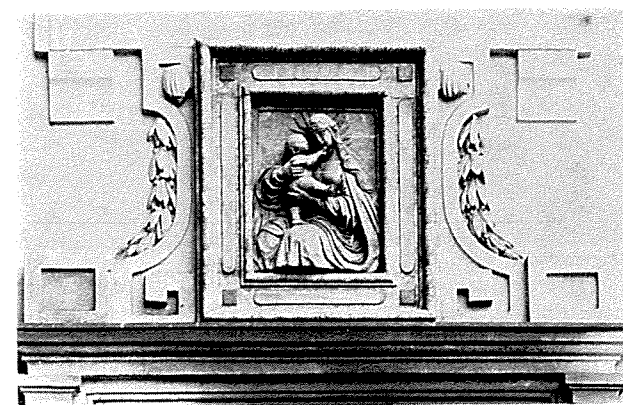
8. Epitafy bardejovského kostola sv. Egídia. 17. storočie. Foto H. Fialová

nyho urobiť z Uhorska Mariánske kráľovstvo (Regnum Marianum).²⁰ Skutočnosť, že základným motívom kamennej plastiky 17. storočia sa stala Mária neznamená zánik sveta katolíckych svätcov, ale iba ich presun do interiérov kostola. Napríklad v Skalici vo farskom kostole si jednotlivé cechy v 17. storočí postavili oltáre zasvätené ich patrónom – vinohradníci Urbanovi, krajčírka Katarína a pod. Pokiaľ išlo o záujem celku mesta – svätci jednotlivých sociálnych skupín mu ustúpili, čo sa v Skalici prejavilo aj tým, že pred farský kostol postavili stĺp so sochou Panny Márie (1695).²¹ Preto prevažne v kamennej exteriérovej plastike je mariánska tematika vyjadrením záujmu celku, či už ide o panovníka, cirkev alebo mesto.

Toto sústredenie sa na mariánsky motív je



9. Madona. Druhá polovica 17. storočia, Červený Kameň. Foto Zelms



10. Madona. Okolo polovice 17. storočia, Bratislava, Primaciálny palác. Foto P. Breier – J. Ptáček

súčasťou širšieho európskeho kontextu, ktorý by sme mohli nazvať – úcta k žene. V 17. storočí, najmä vo Francúzsku, to bola naozaj žena, ktorá si vynútila zmenu v mravoch, obliekaní, v živote najvyššej spoločnosti; jej záľubou prišla do módy „vysoká literatúra“ a začalo sa prihliadať i na dôležitosť umenia. Onou ženou, ktorá podstatne prispela k týmto zmenám, bola Catherine de Vivonne, markíza de Rambouillet. Vychovaná v kultivovanom talianskom prostredí, po príchode do Francúzska našla krajinu, ktorá sa zďaleka nemohla honosiť talianskou bystrozrakosťou, záľubou v literatúre, ba ani len

inteligentnou konverzáciou šľachty a kráľovského dvora. Preto si otvorila salón (1624 – povestnú modrú izbu), v ktorej táto „zákonodarkyňa preciozity“ vyše štyridsať rokov prijímala výlučne ľudí bystrého ducha, literárneho talentu, galantných spôsobov, ktorí boli schopní „počestne“ zabaviť chorľavú rozhovorom, literárnymi zábavami a nežnými spoločenskými hrami.²² Móda salónov sa rozšírila a hoci žiadny z neskorších nedosiahol kvalít salónu madame de Rambouillet, spoločné mali jedno: donútili hrubých a nevzdelaných šľachticov prvej polovice 17. storočia dbať o svoj jazykový prejav i zovňajšok a nesporne postavili ženu do stredu ako objekt obdivovania, vzdávania počt a úplného rešpektu. Tento obdiv a úcta k žene boli len jedným pólom počty. Druhým bolo uctievanie ženy – svätice, Panny Márie, formou mariánskeho kultu, nesmierne rozšíreného v období baroka, pričom črta zmyselnosti a erotiky poznačila v mnohých prípadoch aj sochársku tvorbu s mariánskou ikonografiou.²³ Zatiaľ čo krajiny, ktoré mali aj významnú dvorskú kultúru, poznali obidva póly uctievania ženy, pre Slovensko je typická len jedna forma – mariánsky kult.

Panna Mária bola patrónkou Uhorska (Mária Virgo Hungarorum Mater) a jej kult šírili najmä mariánske kongregácie, spolky na oslavu Márie, formou pútí, osláv mariánskych sviatkov a procesií.²⁴ V priebehu 17. storočia vzniká veľké množstvo sôch a obrazov „zázračných Márií“ a pútnických stredísk. V rokoch 1690 a 1696 vyšla kniha palatína Esterása, ktorá opisuje tieto Márie a ich skutky.²⁵ Kniha patrí do skupiny diel s mariánskou tematikou, spomedzi ktorých vyniká *Atlas mariánsky* od nemeckého jezuitu V. Gumpenbergera z prvej polovice 17. storočia.²⁶ Mária bola považovaná za prvú pomocnicu, sprostredkovateľku milosti, orodovnicu u Boha a katolícka hierarchia radikálne odsudzovala, prípadne potierala tých, ktorí „hlásali, že svätí neorodujú u Boha za ľudí, alebo, že vzývať svätých je modlárstvo“.²⁷

Mariánsky kult sa prejavil vo všetkých oblastiach a bol veľmi silný i v poézii, napr. v básni *Svätá Maria, pros za nás alleluja*. Vo vlyse vstupného portálu na Červenom Kameni sa

prosba opakuje nápisom Patrona Hungariae ora pro nobis. Mariánska tematika je častá i v barokovej lyrike ako súčasť nárekov nad krajinou, napr. v básni *Ach, oplakávam te, krajina Uher-ská*:

Mario Panno, všem křesťanom matko,
učiň to tak smutnej krajine –
skrže tvé potešení kvíliti prestane.²⁸

Zosilnený kult Panny Márie, utiekanie sa k nej, orodovanie u nej má základný cieľ: získať pomocníka a prostredníka k vytvoreniu pokoja, poňatého však v intenciách katolíckej cirkvi a Habsburgovcov. Mariánsky kult, ale aj kult svätcov, má teda svoje korene v tlaku protireformačnej politiky, avšak druhým zdrojom, „zdrojom zdola“, bola tragická situácia strednej Európy i Slovenska 17. storočia. Tridsaťročná vojna, v ktorej zahynula tretina obyvateľov Európy, Turci, pred ktorými si nikto nebol istý životom, priemerný ľudský vek 25 rokov, časté epidémie, pred ktorými nebolo obrany, hladomory znamenajúce „takmer istú smrť pre najslabších, starcov, deti, samodruhé ženy a pokles populácie v nasledujúcich rokoch“ viedli k tomu, „že za takejto všeobecnej neistoty sa ľudia modlili a vzývali nadprirodzené sily“.²⁹ Mariánsky kult sa viaže k všetkým vrstvám spoločnosti – šľachte, cirkvi, meštianstvu i prostému ľudu. Mariánske motívy sa objavujú v kamennej plastike už od päťdesiatych rokov 17. storočia, ale až od sedemdesiatych rokov sa stali základným motívom kamennej plastiky Slovenska, čo súviselo s politickou situáciou, predovšetkým s potlačením Wesselényiho povstania (1670) a delegovanými bratislavskými súdmi (1673–1674). Ich prehľad: päťdesiate roky 17. storočia – Bratislava okolo 1650, Bratislava 1650–1660; šesťdesiate roky – Stropkov 1665; sedemdesiate roky – Bratislava 1675, Bratislava 1676, Devín 1677, Marianka 1671, Modranka 1673, Smolínske 1678; osemdesiate roky – Banská Bystrica 1681, Holice 1689, Levoča 1689; deväťdesiate roky – Trnava 1690, Prievidza 1693, Skalica 1695, Trnava 1695, Nové Mesto nad Váhom 1696, Trnava 1698, Bratislava deväťdesiate roky 17. storočia; druhá polovica 17. storočia: Boj-

nice, Červený Kameň, Trnava, Horné Štitáre, Myslénice.

V predchádzajúcom texte sme používali pojem mariánska ikonografia všeobecne. Zobrazenia Márie môžeme rozdeliť do dvoch veľkých okruhov: 1. scény zo života, 2. sama postava Márie. V kamennej plastike 17. storočia Slovenska poznáme predovšetkým samu postavu Márie, scény z jej života sú výnimočné: Koronovanie P. Márie (1695, Trnava), Adorácia P. Márie (druhá polovica 17. storočia, Trnava). V plastike sa najčastejšie vyskytuje Mária s dieťaťom, čo označujeme pojmom Madona, hoci ako výnimku poznáme i postavu samej Márie (1677, Devín). S novooživením mariánskeho kultu vznikajú i nové ikonografické typy Márie, ktorá bola vyzdvihnutá ako najvyššia vládkyňa a ochrankyňa veriacich. Týmto typom dominuje „Maria Immaculata ako stelesnenie nepoškvrneného počatia“.³⁰ Ak zhrnieme predchádzajúce ikonografické špecifiká v kamennej plastike 17. storočia na Slovensku, objavia sa nám tri základné typy zobrazenia Márie: 1. Mária (zriedkavý výskyt), 2. Madona (častý výskyt), 3. Immaculata (zriedkavý výskyt). Napriek tomuto rozboru sme si vedomí, že celkový obraz o význame postavenia Márie je zatiaľ neúplný a že sa bude môcť doplniť až na základe kultúrno-historického bádania – poézie, kázni, dejín mariánskeho kultu a pod.

Do poslednej ikonografickej skupiny zaraďujeme anjelov Rafaela a Michala z epitafu Pálffyho (1601, Bratislava) a postavy kresťanských cností Caritas (Láska), Spes (Nádej) a Justitia (Spravodlivosť) z epitafu Štefana Illesházyho v Pezinku (1609).

Exkurz: sochy fasády univerzitného kostola v Trnave³¹

Medzi najvýznamnejšie stavby 17. storočia patrí nesporne ranobarokový univerzitný kostol v Trnave. V literatúre mu venovala veľkú pozornosť monografia J. Dubnického,³² ale i príspevky ďalších autorov. Rovnako ako sama architektúra, aj sochárska výzdoba hlavného a bočného priečelia patrí k popredným dielam 17. storočia na Slovensku, avšak na rozdiel od



11. Univerzitný kostol v Trnave. 1629–1637. Foto Podhorský

architektúry jej význam nebol zdôraznený, ale skôr obmedzený na nepatrné zmienky.³³

Jezuiti začali so stavbou svojho kostola (univerzitný, Jána Krstiteľa, invalidný) roku 1629 a ich mecénom bol palatín Mikuláš Esterházy. Hoci nemáme dost správ o priebehu práce, stavba pokračovala pomerne rýchlo, pretože už roku 1633 boli objednané krovy a roku 1637 boli skončené murárske práce. Dňa 30. 8. 1637 kostol slávnostne vysvätil jágerský biskup Juraj Lippay.³⁴ Po skončení tejto prvej fázy pokračovali jezuiti v dotváraní interiéru. V rokoch 1637–1640 vytvorili B. Knilling a V. Stadler spolu s ďalšími majstrami hlavný oltár, tabernákulum a kazateľnicu. Zároveň sa zahájili práce na výzdobe jednotlivých kaplniek. O priebehu týchto úkonov sme informovaní na základe archívnych údajov, ale údaje o kamen-

ných exteriérových sochách fasád chýbajú. Nepoznáme ikonografický rozvrh sochárskej výzdoby, jej pôvodné umiestnenie, slohové súvislosti, rovnako ako nepoznáme autora a datovanie. Na základe slohových súvislostí sa však pokúsime o hypotézu, ktorá by mohla zodpovedať na uvedené otázky.

Pokiaľ ide o ikonografiu, môžeme pristúpiť k rekonštrukcii na základe zachovaných diel, grafického listu a analógií. Z fasád kostola sa zachovalo deväť sôch (za predpokladu, že anjelov nástavca portálu berieme ako celok) a grafický list z konca 17. storočia, ktorý zachycuje hlavnú fasádu univerzitného kostola v Trnave. Z princípu analógie predpokladáme, že exteriérová výzdoba bola tvorená na základe rovnakých princíпов ako sochárska výzdoba hlavného oltára, či maliarska výzdoba lode, ktorá ostala neporušená.

Maliarska výzdoba hlavného oltára a lode sa viaže k životu Jána Krstiteľa výjavmi: Navštívenie, Narodenie, Krst Krista, Na dvore Herodesa, Vo väzení, Státie Jána Krstiteľa, Herodesova hostina. Sochárska výzdoba hlavného oltára je členená nasledovne: starozákonné postavy (Melchisedech, Mojžiš, Dávid, Zachariáš), apoštoli (Peter, Pavol, dve neurčené postavy), evanjelisti (Marek, Matúš, Lukáš, Ján), jezuitskí svätci (Ignác, František Xaver, Alojz, Stanislav), Madona a ostatní svätci.³⁵

Porovnaním ikonografie fasádových sôch podľa grafického listu a podľa zachovaných diel prichádzame k záveru:

(podľa grafického listu) (podľa zachovaných sôch)

| | |
|--------------|--------------------|
| 1. Zachariáš | 1. Zachariáš |
| 2. Alžbeta | 2. Alžbeta |
| 3. Dávid | 3. 0 |
| 4. Joachim | 4. Joachim |
| 5. Anna | 5. Anna |
| 6. Jozef | 6. 0 |
| 7. 0 | 7. Ján Evanjelista |
| 8. 0 | 8. Juda Tadeáš |
| 9. 0 | 9. Apoštol |
| 10. 0 | 10. Apoštol |

Podľa Dubnického analýzy bolo na fasáde spolu 16 ník,³⁶ preto je pravdepodobné, že bolo vytvorené rovnaké množstvo sôch. Na základe

grafického listu a dnešného stavu poznáme týchto desať sôch:

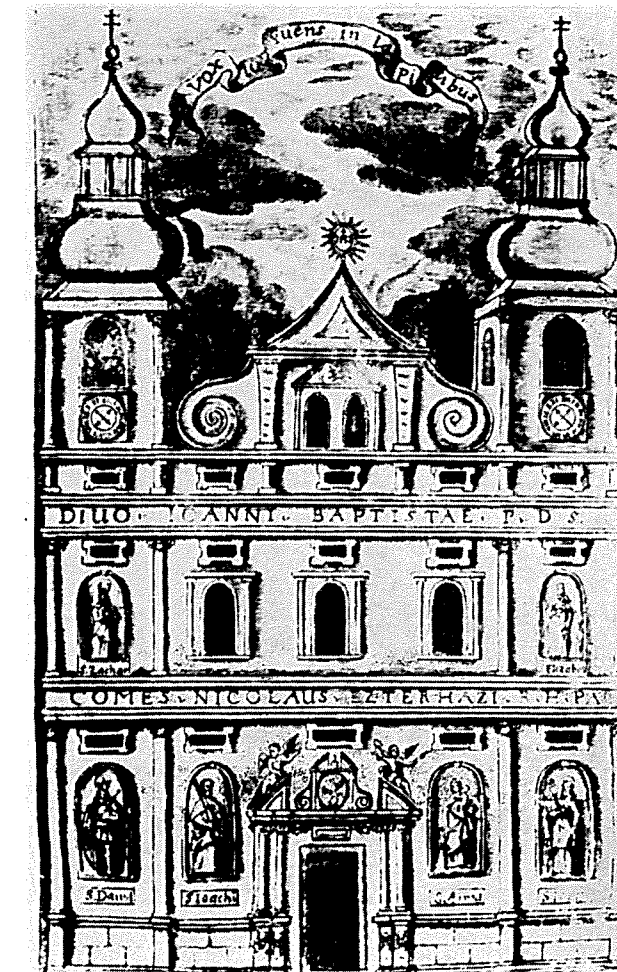
1. Zachariáš
2. Alžbeta
3. Dávid
4. Joachim
5. Anna
6. Jozef
7. Ján Evanjelista
8. Juda Tadeáš
9. Apoštol
10. Apoštol

Šesť sôch, ktoré boli na fasádach, zostalo neznámych. Avšak tretím princípom, na základe ktorého môžeme analyzovať, je analógia a porovnanie ikonografického rozvrhu interiéru a exteriéru:

| (interiér) | (exteriér) |
|---|--|
| 1. Starozákonné postavy Melchisedech, Mojžiš Zachariáš, Dávid | 1. Starozákonné postavy Dávid |
| 2. Apoštoli Peter, Pavol, dve neurčené postavy | 2. Apoštoli Juda Tadeáš, dve neurčené postavy |
| 3. Evanjelisti Marek, Matúš, Lukáš, Ján | 3. Evanjelisti Ján |
| 4. Jezuitskí svätci | 4. 0 |
| 5. Madona a svätci | 5. 0 |
| 6. 0 | 6. Rodinné dvojice Zachariáš, Alžbeta Joachim, Anna Jozef |

Ikonografický rozvrh hlavného oltára má svoju vnútornú logiku danú programom. Diela nie sú osamotené, vystupujú vždy v širšom kontexte, ktorý chýba sochám hlavnej a bočnej fasády univerzitného kostola. Pravdepodobne i ony mali túto súvislosť; dotvárali ju diela dnes nezvestné, ktoré môžeme hypoteticky predpokladať. Pretože 10 sôch poznáme a nik bolo pôvodne 16, je zrejme, že chýba 6 sôch. Z ikonografického rozvrhu vyplýva, že všetky postavy sa viazali do cyklov, že boli ponímané symetricky, a práve táto symetria dovoľuje predpokladať, že postavy museli byť minimálne dve, prípadne násobok dvoch.

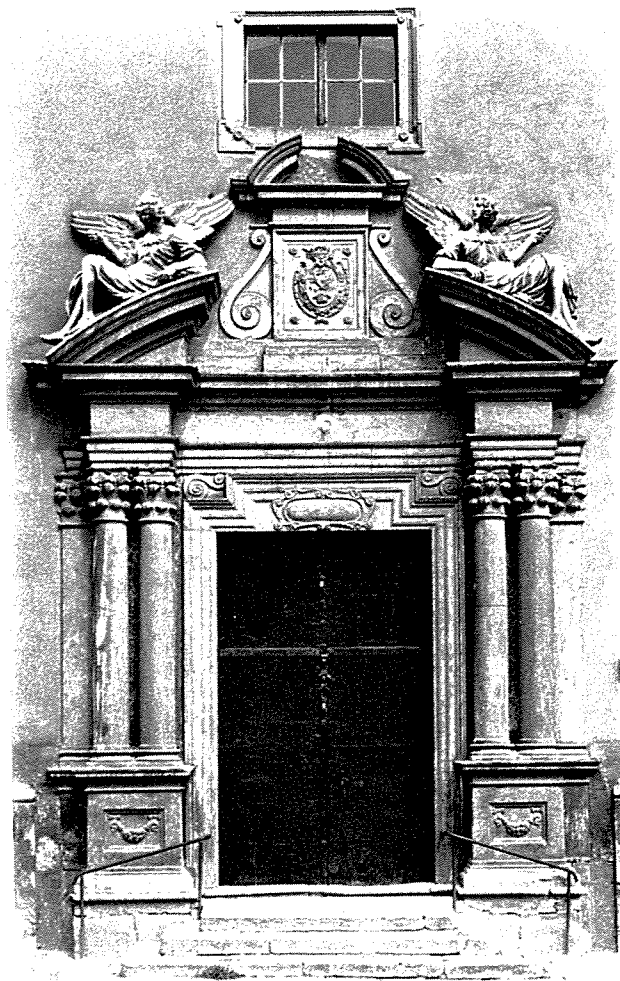
Z toho vyplýva, že chýba ďalšia starozákonná postava, ďalej postava evanjelistu a apošto-



12. J. V. Nypoort, Priečelie univerzitného kostola v Trnave. Medirytina. Foto P. Breier

la. Vidíme, že na fasáde sú i figúry, ktoré pomocne označujeme ako rodinné dvojice, len Jozefovi chýba jeho protiklad – Mária. V úsilí o úplné dokončenie tohto ikonografického radu by sme mohli prijať záver, že tu boli umiestnení i jezuitskí svätci, ktorých nachádzame nielen na hlavnom oltári univerzitného kostola v Trnave, ale aj na priečelí jezuitského kostola vo Viedni. Hypotetický rad môžeme teda zostaviť:

- A. Starozákonné postavy
 1. Dávid
 2. Starozákonná postava
- B. Apoštoli
 3. Juda Tadeáš
 4. Apoštol
 5. Apoštol



13. P. Pozzo, hlavný portál univerzitného kostola. 1648, Trnava. Foto P. Breier – J. Ptáček



14. P. Pozzo, Anjel hlavného portálu univerzitného kostola, 1648, Trnava. Foto P. Breier – J. Ptáček

- 6. Apoštol
- C. Evanjelisti
- 7. Ján
- 8. Evanjelista
- D. Rodinné dvojice
- 9. Zachariáš
- 10. Alžbeta
- 11. Joachim
- 12. Anna
- 13. Jozef
- 14. Mária
- E. Jezuitskí svätci
- 15. Jezuitský svätec
- 16. Jezuitský svätec

Ďalšia otázka je otázka autorstva sôch. Už 31. marca 1629 uzavrel Mikuláš Esterházy v Eisenstadte zmluvu s kamenármi Jánom Krstiteľom Lecklom (Lecolom) a Šebastiánom Resslerom na opracovanie kameňov pre jezuitský kostol či kolégium v Trnave. Roku 1630 sa Esterházy dohodol s neznámym kamenárom „ktorý mu prisľúbil, že vykoná všetky kamenárske práce za takú sumu, akú dostane kamenár jezuitského kostola vo Viedni“.³⁷ V rokoch 1639–1640 vyplatili jezuiti peniaze aj kamenárom, ktorí pracovali v kryptách chrámu (P. Spazzo, J. K. Leckl-Lecolo, L. Latono). Roku 1643 zadali jezuiti kamenárske práce na východnom trakte kolégia J. K. Lecklovi. Roku 1648 uzavreli Daniel a Wolfgang Esterházy zmluvu s kamenárom P. Pozzom na zhotovenie troch portálov pre jezuitský kostol.³⁸ Napriek tomu, že poznáme mená viacerých kamenárov, ktorí pracovali na tejto stavbe, nepredpokladáme, že by niektorý z nich bol tvorcom exteriérovej kamennej plastiky, ktorá bola určená pre niky fasády; jednak preto, že išlo len o remeselníkov, kamenárov, jednak preto, že v zmluve sa skoro vždy uvádza náplň práce. Táto možnosť sa dá vylúčiť aj na základe tvarového rozboru, keďže sochy vznikli až v druhej polovici 17. storočia.

Zdôraznili sme, že tieto diela prekračujú rámec sochárskej tvorby 17. storočia na Slovensku a radia sa k najvýznamnejším realizáciám tohto obdobia. Ak hľadáme obdobie – pokiaľ ide o kvalitu – potom by sme mohli uviesť Weissove sochy v Nitre. Avšak spomenutá skupina napriek tomu, že je kvalitou rovnocenná, nadväzuje na tradíciu, zatiaľ čo trnavské sochy



15. Zachariáš. Sedemdesiate roky 17. storočia, Trnava. Foto P. Breier – J. Ptáček



16. Anna. Sedemdesiate roky 17. storočia, Trnava. Foto P. Breier – J. Ptáček

otvárajú cestu radikálnemu baroku. Práve táto skutočnosť nám nedovoľuje pripísať diela domácejmu majstrovi. Situáciu ešte komplikuje fakt, že diela sú rôznorodé a zo slohovej analýzy vyplýva, že sa na tvorbe zúčastnili viacerí sochári s rôznym slohovým cítením. Preto sochársky celok fasády môžeme rozdeliť do troch skupín:

1. Sochy anjelov hlavného portálu, ktoré vytvoril roku 1648 P. Pozzo, pričom východiskom bola klasicizujúca tendencia slohu.

2. Sochy nadväzujúce na domácu tradíciu – Zachariáš, Anna. Túto skutočnosť zdôraznil už Dubnický, keď napísal: „kamenár sa tu ešte pridržal stredovekej tradície a Pannu Máriu zobrazil nie v skutočných proporciách dieťaťa, lež ako dospelú ženu, pravda, v zmenšenom merítku“.³⁹

3. Sochy, ktoré boli vytvorené v slohovom názore radikálneho baroka (Joachim, Alžbeta, Ján, Juda Tadeáš, apoštol, apoštol).

Zostáva otvorený problém sochára, ktorý vytvoril diela tejto tretej skupiny, najvýznamnejšie sochy fasády univerzitného kostola. Roku 1962 uverejnila M. Aggházy porovnávaciu recenziu Blažičkovej (1958)⁴⁰ a Stechovej knihy (1959)⁴¹ o barokovej plastike v Čechách; upozornila v nej na možné autorstvo pražských sochárov J. J. Bendla a J. Kohla u trnavských sôch.⁴² J. J. Bendl (1620–1680) bol predstaviteľom barokového realizmu v českom sochárstve okolo polovice 17. storočia, ale i sochárom, ktorý prinášal poučenie rímskou plastikou. Vo svojom diele „sahajícím od členité téměř pozdně gotické zdobnosti po monumentální objemovou sevřenost“⁴³ naznačil hlavné obrýsy i možnosti čes-



17. J. J. Bendl, Joachim. Sedemdesiate roky 17. storočia, Trnava. Foto P. Breier – J. Ptáček

kého barokového sochárstva. Medzi jeho najvýznamnejšie realizácie patrí skupina drevených sôch – apoštolov, ktoré dodal pre spovednice sv. Salvátora v Prahe, pričom sa opieral o talianske vzory. A práve zo slohového názoru tejto skupiny vychádzajú niektoré trnavské diela. Podobnosti sú v monumentalite poňatia (napr. Joachim), v kompozičných typoch (Juda Tadeáš, Ján Evanjelista), v traktovaní drapérie (socha apoštola), v detailoch, napr. v type tváre trnavského Joachima a pražského Judu Tadeáša. Ďalšie podobnosti badáme aj s tvorbou pražského barokového sochára J. Kohla⁴¹ (1632–1709). Je otázkou či diela vytvoril Bendl alebo Kohl, prípadne či sa na tvorbe podieľali obi-



18. J. J. Bendl, Juda Tadeáš. Sedemdesiate roky 17. storočia, Trnava. Foto P. Breier – J. Ptáček

dvaja. Ak áno, ktorý sochár vytvoril ktoré sochy? Je nesporné, že aj v tretej skupine trnavských sôch kvalita nie je vyrovnaná a kolíše. To však ešte nemusí svedčiť proti tvorbe Bendla ako autora všetkých sôch, pretože ak pracoval s pomocníkom, práve jeho účasť by vysvetlila tieto rozdiely. Ak by sme však uvažovali aj o účasti Kohla, potom treba pripísať Bendlovi sochy Joachima, Jána Evanjelistu a Judu Tadeáša, zatiaľ čo ostatné tri sochy Kohlovi. Kohlova „těžká těla jsou dosti blízká postavám Bendlovým, liší se od nich však větší hybností, pohybovou pádností a také dekorativním smyslem, patrném v spracování celku i v zaostřené modelaci jednotlivostí.“⁴⁵ Práve na základe

tejto charakteristiky môžeme Kohlovi pripísať dve sochy apoštolov (zosilnenie pohybu, dekoratívnosť drapérie) a sochu Alžbety na základe podobnosti rúcha s Kohlovou sv. Voršilou.⁴⁶

Datovanie sôch v literatúre kolíše, autori sa však zhodujú v tom, že diela vznikli v druhej polovici 17. storočia, najneskôr roku 1683. V tom roku totiž bola v textovej časti trnavského kalendára použitá medirytina Justa van den Ny-poorta,⁴⁷ ktorá zachycuje hlavné, západné priečelie i s jednotlivými sochami. Jednotlivé sochy (či skupiny) nemuseli byť vytvorené v tom istom čase, čo potvrdzuje i skutočnosť, že anjeli vznikli ako prví už roku 1648. Z hľadiska formálnej analýzy je vylúčené, aby diela tretej skupiny pochádzali z tohto obdobia. Ak prijme názor, že diela vytvorili J. J. Bendl a J. Kohl, potom nám túto skutočnosť upresní i datovanie. Pretože J. Bendl zomrel roku 1680 a sochy, ktoré urobil pre spovednice kostola sv. Salvátora vznikli v rokoch 1673–1675, môžeme predpokladať, že trnavské sochy tretej skupiny sú z druhej polovice sedemdesiatych rokov 17. storočia. Je nevyriešenou otázkou, či diela pochádzajú z Prahy a do Trnavy boli dovezené, alebo či boli vytvorené priamo v Trnave.

Ako sa pražskí sochári dostali do styku s trnavskými jezuitmi? Ako to, že im zadali sochárske práce? Podľa Aggházyovej sú možné dve cesty. Prvou bola osoba trnavského staviteľa Spazza, o ktorom sa autorka domnievala, že bol činný i v Prahe.⁴⁸ Druhou možnou cestou je osoba novomestského prepošta Jakuba Hašku. Pretože posledné kaplnky trnavského kostola majú erb Hašku, nie je vylúčené, že Haško bol mecénom trnavských jezuitov v medziobdobí po smrti Mikuláša Pálffyho, kým jezuiti nezískali priazeň jeho syna Pavla.

Tretím sprostredkovateľom mohol byť podľa našej mienky sám jezuitský rád, to znamená, že jezuiti pozvali takého sochára, ktorý pracoval na ich inej rádovej stavbe. A takým sochárom bol Bendl, ktorý pracoval pre pražských jezuitov. Potvrdenie názoru by sme našli aj vo vysvedčení rektora jezuitskej koleje v Prahe „který nejprve mluví zcela obecně o Bendlově dobré schopnosti zhotovovati sochy pro kamenné fasády, z čehož by sme mohli soudit, že asi



19. J. Kohl, Alžbeta. Sedemdesiate roky 17. storočia, Trnava. Foto P. Breier – J. Ptáček

jezuité jej zamestnávali častěji, snad i pro jiné kostely“.⁴⁹ Je to pravdepodobné, pretože jezuiti zadávali bežne objednávky sochárom z iného mesta, napr. na zhotovenie mariánskeho stĺpu do Trnavy povolali bratislavského sochára V. Schreiberera a bratislavskí jezuiti objednali sochy Kalvárie u rakúskeho sochára G. Giulianiho (1663–1744). A posledný príklad z trnavského kostola: keď jezuiti zadali vyhotovenie oltára Františka Xaverského A. Lengenichovi, zaviazal sa, že sochy objedná vo Viedni. Pretože hospodárske i umelecké vzťahy západného Slovenska s Viedňou boli vždy čulé, je otázkou, či nemohli povolať sochára z Viedne, sochára viedenského jezuitskeho kostola, ktorý sa staval



20. J. Kohl, Apoštol. Sedemdesiate roky 17. storočia, Trnava. Foto P. Breier — J. Ptáček

približne v rovnakom čase (1627–1631). Táto štvrtá možnosť je nepravdepodobná, pretože videnský kostol dostal sochársku výzdobu až začiatkom 18. storočia (Katarína, Jozef, Barbora, Leopold), súvisiacu s činnosťou P. Strudela.

Viacrát sme zdôraznili, že sochy hlavnej i bočnej fasády patria k najvýznamnejším dielam sochárstva 17. storočia svojou kvalitou i označením novej sochárskej aktivity. Diela v interieri a hlavný oltár sú ešte v zajatí staršej tradície „gotických drevených krídlových oltárov“ a samé sochy charakterizuje frontálnosť, statickosť a klátovitosť. Sochy tretej skupiny priečelia radikálne lámu zväzky s touto tradíciou, naznačujú a niektoré i naplňajú formy radikálneho baroka, ktorý sa ako program stredo-európskeho sochárstva rozvinul od osemdesiatych rokov 17. storočia. Ak by sme i napriek



21. J. Kohl, Apoštol. Sedemdesiate roky 17. storočia, Trnava. Foto P. Breier — J. Ptáček

nedostatku archívnych údajov pripustili účasť Bendla na výzdobe trnavského kostola, potom sa rozšíri katalóg jeho diela a súčasne sa získa aj nový pohľad na jeho tvorbu, v ktorej bol tak zaznávaný, totiž na prácu v kameni.⁵⁰ Ak v Prahe Bendl svojou tvorbou vytvoril „typy“, ktoré boli neskoršie zhodnotené a využité napr. Brokoffom, tak diela umiestnené v nikách priečeli trnavského univerzitného kostola a ich výtvarná reč ostali pre trnavskú tvorbu len nevyužitou možnosťou; a to nielen pre Trnavu, ale i pre celú oblasť západného Slovenska. Napriek tomu, že sochárska aktivita v Trnave bola veľmi intenzívna, sochári nenadväzovali na výdobytky týchto diel, ale naopak prikláňali sa k starším tradíciám — napr. socha mariánskeho stĺpu, socha výklenku mariánskeho seminára i ďalšie — a tak významná lekcija ostala nevyužitá.

Poznámky

¹ Je to typické aj pre literatúru, kde „je pravidlom, že meniaci sa životný postoj sa prejavuje najprv v obsahovej stránke literárnych diel, ktorá tak pôsobí vo vývine ako aktívny, pretvárajúci a formujúci činiteľ“. BAKOŠ, M.: Literárna história a historická poetika. Bratislava 1973, s. 105.

² V českom preklade: Růže ran. Básně německého baroku. Praha 1969, s. 19.

³ MIŠIANIK, J.: Antológia staršej slovenskej literatúry. Bratislava 1964, s. 280–284.

⁴ Jakub Jakobeus. Red. J. Minárik a M. Vyvíjalová. Bratislava 1963, s. 303. Roku 1663 napísal M. Institoris báseň Túžby po zlatom mieri.

⁵ Stručný filosofický slovník. Praha 1966, s. 295.

⁶ C. d. v pozn. 2, s. 19.

⁷ Výnimku tvorí výzdoba Bratislavského hradu. Pozri: KRESÁK, F. — ŽIŠKOVÁ, T.: Manieristické grotesky na Bratislavskom hrade. Vlastivedný časopis, 1980, č. 1, s. 25–29.

⁸ Humanizmus a renesancia na Slovensku v 15. a 16. storočí. Red. L. Holotík a A. Vantuch. Bratislava 1967, s. 200.

⁹ C. d., s. 207.

¹⁰ Jeden z omylov obecných historikov Slovenska je názor, že i v umení na Slovensku bežne poznáme antické motívy.

¹¹ LIVIUS, T.: Dějiny. Praha 1971. Kniha II, 12–13 a VII, 6.

¹² Bližšie pozri: RUSINA, I.: Statuengruppe des Hl. Georg in Bratislava. Ars 77–81, s. 108–122.

¹³ Celkový súpis chýba, pre 17. storočie pozri: RUSINA, I.: Kamenná plastika 17. storočia na Slovensku. Bratislava 1978, s. 263–264. Kandidátska dizertačná práca v archíve Umenovedného ústavu SAV.

¹⁴ Celok tvorí skupinu 16 portrétnych búst.

¹⁵ Predovšetkým v grafike a v maliarstve, ale tému nájdeme i v sochárstve napr. u Adriana Vriessa.

¹⁶ V záhrade letného arcibiskupského paláca v Bratislave bola i starozákonná postava Samsona, ktorá patrí tiež do tejto skupiny — „predobry Kriste Ježíši, Samson nejsilnější, bojuj za nás, za svou říši, zvlášt tento čas nynější“. Pozri České baroko. Praha 1941, s. 69.

¹⁷ Z bratislavského pašiového cyklu Kalvária v 17. storočí vznikli len tri diela — Kristus v mladosti, Rozlúčka Márie s Kristom, Ukrižovaný — ostatné diela pochádzajú až z 18. storočia.

¹⁸ MIŠIANIK, J.: c. d., s. 254.

¹⁹ České baroko. Praha 1941, s. 69.

²⁰ Spôsob bol krutý a nevyberaný. K hlavným strojcom rekatolizácie patrili arcibiskup Szelepchényi, ktorý bol presvedčený, že ak jednoduchý ľud nebude mať nekatolíckych duchovných a nekatolícke kostoly, bez ťažkostí sa vráti do cirkvi. Bol iniciátorom bratislavských delegovaných súdov v rokoch 1673–1674, v ktorých bola odsúdená veľká časť nekatolíckych duchovných.

²¹ Pred touto sochou sa konali i pobožnosti, čo poznáme i v ďalších mestách, napr. v Bratislave.

²² V týchto hrách sa napr. hľadala zlodejka v hre o ukradnutom srdci, poriadala sa honba za láskou, ktorá sa skrývala v očiach dámy, hrali sa s papierom v ruke na rôzne literárne duchaplnosti a viedli sa tu veľmi závažné debaty: Je k zrodu lásky nevyhnutná krása? Aký účinok v láske má neprítomnosť? Toto „duchaplníctvo“ kritizoval vzápätí Molière v Smiešnych preciózkach.

²³ „Rozkošnický prohnutá Madonna, ktorá titérne malými nožkami dotýka se hlavy hadovy s nastudovaným gestem veľké dámy, sestupujúci z kočáru, není než povrchně náboženskou stylisací něžné ženy, oddané sladkým hrám lásky“. NOVÁK, A.: Praha barokní. Praha 1915, s. 8.

²⁴ Táto problematika je v slovenskej historiografii veľmi málo spracovaná.

²⁵ Kniha vyšla znovu v Bratislave v Belnayovskej tlačiarňi roku 1836 v nemčine a maďarčine, roku 1838 v slovenčine. Pôvodný text spracoval Aleš Jordánsky.

²⁶ Paralelou precióziok môže byť Mapa Ríše Nehy, či Slovník precióziok z roku 1660.

²⁷ TAPIÉ, V.: Barok. Bratislava 1971, s. 37.

²⁸ MIŠIANIK, J.: c. d., s. 363.

²⁹ TAPIÉ, V.: c. d., s. 36.

³⁰ Immaculata bola v habsburských zemiach uctievaná a slávená ako patrónka obnoveného katolíctva.

³¹ Je to sochárska výzdoba priečelia a bočnej fasády trnavského univerzitného kostola. Diela nie sú umiestnené v pôvodných nikách a zachovala sa z nich len táto časť:

a. J. J. Bendl: Joachim. Sedemdesiate roky 17. storočia,

b. J. J. Bendl: Ján Evanjelista. Sedemdesiate roky 17. storočia,

c. J. J. Bendl: Juda Tadeáš. Sedemdesiate roky 17. storočia,

d. J. Kohl: Alžbeta. Sedemdesiate roky 17. storočia,

e. Kohl: Apoštol. Sedemdesiate roky 17. storočia,

f. Kohl: Apoštol. Sedemdesiate roky 17. storočia,

g. Slovenský sochár: Anny. Druhá polovica 17. storočia,

h. Slovenský sochár: Zachariáš. Druhá polovica 17. storočia,

ch. P. Pozzo: Sochy anjelov portálu. 1648.

Diela sú z pieskovca, nadživotnej veľkosti a majú drobné mechanické poškodenia. Atribúcie zdôvodňujeme v nasledujúcom texte.

³² DUBNICKÝ, J.: Ranobarokový univerzitný kostol v Trnave. Bratislava 1948. Prehľad stavu bádania o autorstve stavby pozri KRESÁK, F.: Poznámky o trnavských Spazzovcoch. Ars 72/74, 1–6, s. 58–67.

³³ Prehľad staršej literatúry uvádza AGGHÁZY, M.: A barokk szobrászat Magyarországon. Budapest 1959 zv. 2, s. 192.

³⁴ Tieto údaje sme čerpali z práce DUBNICKÝ, J.: c. d., s. 53.

- ³⁵ DUBNICKÝ, J.: c. d., s. 105—111.
³⁶ Tento počet je otázný, mohlo ich byť aj 14.
³⁷ DUBNICKÝ, J.: c. d., s. 47—48.
³⁸ DUBNICKÝ, J.: c. d., s. 59.
³⁹ DUBNICKÝ, J.: c. d., s. 82.
⁴⁰ BLAŽÍČEK, O. J.: Sochařství baroku v Čechách. Praha 1958.
⁴¹ ŠTECH, V. V.: Die Barockskulptur in Böhmen. Praha 1959.
⁴² AGGHÁZY, M.: Zu den böhmischen Beziehungen der Barockskulptur in Ungarn. Acta historiae artium, 8, 1962, s. 165.
⁴³ NEUMANN, J.: Český barok. Praha 1974.
⁴⁴ BLAŽÍČEK, O. J.: c. d., s. 76—78.
⁴⁵ NEUMANN, J.: c. d., s. 192.
⁴⁶ O. J. Blažíček nesúhlasí s názorom J. Neumanna ohľadne Bendlovho autorstva niektorých sôch spovednice sv. Salvátora — pozri NEUMANN, J.: c. d., s. 192—

Из истории иконографии каменной пластики Словакии 17-го века

Резюме

Автор разбирает иконографию каменной пластики Словакии 17-го века. Скульптура в начале 17-го века отличается плюрализмом ренессанса, маньеризма, историзма и, одновременно, в этот период формируется стиль раннего барокко. Начальный период этого стиля характерен изменениями, прежде всего в области иконографии, в то время как вопросы формы стоят на заднем плане. Возникающий стиль использует старую форму, но дает ей новое содержание; поэтому для скульптуры 17-го века является важным иконографическое исследование. Иконография скульптурного творчества Словакии 17-го века является социально обусловленной намного больше, чем в других странах Средней Европы; ее связь с политической ситуацией — более прямолинейна, чем в вышеупомянутых странах. В Средней Европе того времени большое значение имели монархические дворы (в Праге, Вене, Мюнхене, Кракове), где концентрировалась придворная культура, возникало придворное искусство. Иконография этого творчества была сравнительно разнообразна и свободна, а так как в Словакии такого центра не было, нет здесь и целой области этого творчества. Каменная пластика 17-го века, предназначенная для экстерьера, не обращалась своим посланием к узкой социальной прослойке, наоборот, это было искусство, предназначенное для всех слоев общества. Это искусство становится оружием и защитой веры, документом славного прошлого, напоминающим о победе, поэтому иконография каменной пластики является таким ясным

выражением и отражением своего времени. Под давлением движения направленного против реформации католицизма и Габсбургов, исчезает светская иконография первой половины 17-го века и разнообразие иконографии периода около половины 17-го века. В каменной пластике после половины 17-го века выступает на первый план лишь один мотив, мотив Марии, который связан со стремлением Габсбургов (Леопольда I) и церкви (Селепчени) превратить старую Венгрию в королевство святой Марии (Regnum Marianum).

193 — a preto sa domnieva, že autorom trnavských sôch nebude Bendl, ale bližšie neurčený viedenský sochár. Pozri jeho posudok autorovej kandidátskej dizertačnej práce, uvedenej v pozn. 11.

⁴⁷ Pozri RADVÁNI, H.: Grafika v trnavských kalendároch do konca 17. storočia. Vlastivedný časopis, 25, 1976, č. 1, s. 16—20, obr. na s. 19.

⁴⁸ Názor neskoršie vyvrátil KRESÁK, F.: c. d., v pozn. 32.

⁴⁹ NOVOTNÝ, V.: Účast J. J. Bendla na výzdobě kostela sv. Salvátora v Praze. Památky archeologické, 40, 1937, s. 44.

⁵⁰ „Bendlovy kamenné sochy bývají spravidla ve svých málo pročleněných objemech těžkopádné, ale řezbářské práce, v nichž gotické a renesanční reminiscence ustoupili vyspělému baroknímu názoru římské orientace, mají na svou dobu mimořádnou úroveň“. NEUMANN, J.: Český barok. Praha 1974, s. 51.

Иконографические изменения мы разберем в дальнейшем по следующим пунктам: 1) антическая иконография (встречается редко, известна лишь в гг. Банска-Бистрица, Братислава, Червенный Камень); 2) светская иконография (особенно — надгробных памятников и эпитафий с первой половины 17-го века) и 3) христианская иконография. Во второй части статьи, в отступлении, автор занимается разбором группы каменных скульптур главного и бокового фасада костела, принадлежавшего университету в г. Трнава, которые относятся к наиболее значительным скульптурным группам Словакии и Средней Европы. Об этих скульптурах у нас имеется мало информации, отсутствуют все основные данные: иконографический план, первоначальное размещение, взаимосвязь стилей, имя автора, время возникновения. На основе девяти сохранившихся скульптур, графики Й. Нипорта с 1683 года и аналогичных с оформлением интерьера костела, автор стремится реконструировать иконографию

каменную пластику Словакии 17-го века. Скульптура в начале 17-го века отличается плюрализмом ренессанса, маньеризма, историзма и, одновременно, в этот период формируется стиль раннего барокко. Начальный период этого стиля характерен изменениями, прежде всего в области иконографии, в то время как вопросы формы стоят на заднем плане. Возникающий стиль использует старую форму, но дает ей новое содержание; поэтому для скульптуры 17-го века является важным иконографическое исследование. Иконография скульптурного творчества Словакии 17-го века является социально обусловленной намного больше, чем в других странах Средней Европы; ее связь с политической ситуацией — более прямолинейна, чем в вышеупомянутых странах. В Средней Европе того времени большое значение имели монархические дворы (в Праге, Вене, Мюнхене, Кракове), где концентрировалась придворная культура, возникало придворное искусство. Иконография этого творчества была сравнительно разнообразна и свободна, а так как в Словакии такого центра не было, нет здесь и целой области этого творчества. Каменная пластика 17-го века, предназначенная для экстерьера, не обращалась своим посланием к узкой социальной прослойке, наоборот, это было искусство, предназначенное для всех слоев общества. Это искусство становится оружием и защитой веры, документом славного прошлого, напоминающим о победе, поэтому иконография каменной пластики является таким ясным

ческую программу скульптурных украшений, которые состояли, по всей вероятности, из следующих шестнадцати скульптур: Давид, неопределенная ветхозаветная фигура, Иуда Тадеаш и три неопределенных апостола, Ян Евангелист и следующий неопределенный святой, Захарий, Елизавета, Анна, Иосиф, Мария и двое незунитских святых. Костел создавало большое количество каменотесов, автором портала является П. Поццо, но ни один из них не был автором шести, по стилю наиболее совершенных, скульптур фасада: Нахима, Елизаветы, апостола, Яна Евангелиста, Иуды Тадеаша и второго

апостола. Эти скульптуры автор на основе анализа стиля приписал И. П. Бендлу и Й. Колу. Работы, возникшие в семидесятих годах 17-го века, порывают связи со старыми традициями, некоторые из них имеют радикальную форму барокко и относятся к среднеевропейскому скульптурному творчеству этого периода. Несмотря на то, что скульптурное творчество в г. Трнава было на очень высоком уровне, скульпторы последующих произведений не исходили из этих результатов, наоборот, они приняли более старую традицию и, таким образом, значительный вклад остался неиспользованным.

Aus der Ikonographie der Steinplastik der Slowakei des 17. Jahrhunderts

Zusammenfassung

Der Autor befasst sich mit den Problemen der Ikonographie der Steinplastik des 17. Jahrhunderts in der Slowakei. Die Bildhauerei wird am Anfang des 17. Jahrhunderts durch eine Stilpluralität der Renaissance, des Manierismus, des Historismus charakterisiert und gleichzeitig wird auch der Frühbarock in dieser Zeit geformt. In der Frühphase des Stils kommen vor allem die Veränderungen im Bereiche der Ikonographie zum Ausdruck, während die Fragen der Form im Hintergrund stehen. Der neuantretende Stil wendet die ältere Form an, er verleiht ihr jedoch einen neuen Inhalt: deshalb ist für das 17. Jahrhundert die ikonographische Forschung entscheidend. Die Ikonographie des Bildhauerschaffens des 17. Jahrhunderts in der Slowakei ist um vieles mehr als in den anderen Ländern Mitteleuropas sozial bedingt, ihre Verbundenheit mit der politischen Situation ist geradliniger als in den angeführten Ländern. In Mitteleuropa dieser Zeit waren die Höfe von Bedeutung (Prag, Wien, München, Krakau), wo sich die höfische Kultur konzentrierte, wo die höfische Kunst entstand. Die Ikonographie dieses Schaffens war verhältnismässig verschiedenartig und frei, und da in der Slowakei diese Zentren fehlten, fehlt hier auch das ganze Bereich dieses Schaffens. Die Steinplastik des 17. Jahrhunderts, bestimmt für das Exterieur, wendete sich mit ihrer Aussage nicht zu einer engen sozialen Schicht, im Gegenteil diese Kunst war für alle Schichten der Gesellschaft bestimmt. Diese Kunst wird zur Waffe und Verteidigung des Glaubens, sie war die Erinnerung an den Sieg und das Dokument der ruhmreichen Vergangenheit, und deshalb ist die Ikonographie der Steinplastik ein so klarer Ausdruck und Widerspiegelung der Zeit. Unter dem Druck der Gegenreformation des Katholizismus und der Habsburger verschwindet die profane Ikonographie der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts sowie auch die Pluralität

der Ikonographie aus dem Zeitabschnitt um die Mitte des 17. Jahrhunderts. In der Steinplastik nach der Mitte des 17. Jahrhunderts gelangt in den Vordergrund nur ein Motiv, das Marienmotiv, das mit dem Bestreben der Habsburger (Leopold I.) und der Kirche (Szelepechényi) zusammenhing, aus Ungarn ein Marienkönigreich (Regnum Marianum) zu machen. Die ikonographischen Umwandlungen verfolgen wir weiter nach folgenden Punkten: 1. antike Ikonographie (seltenes Vorkommen — wir kennen es nur in Banská Bystrica, Bratislava und auf Červený Kameň), 2. weltliche Ikonographie (hauptsächlich der Grabmäler und Epitaphie — erste Hälfte des 17. Jahrhunderts) und 3. christliche Ikonographie. Im zweite Teil des Beitrages — im Exkurs — befasst sich der Autor mit einer Gruppe von Steinstatuen der Haupt- und Nebenfassade der Universitätskirche in Trnava, die zu den bedeutungsvollen Bildhauerkomplexen der Slowakei und auch Mitteleuropas gehören. Über diese Werke gibt es nur wenig Informationen, es fehlen alle Grundangaben: die ikonographische Verteilung, die ursprüngliche Plazierung, Stilzusammenhänge, wir kennen weder den Autor noch die Zeit des Entstehens der Werke. Auf Grund der neun erhaltenen Statuen, des graphischen Blattes von J. Ny-poort aus dem Jahre 1683 und der Analogien mit der Verzierung des Interieurs der Kirche bemühte sich der Autor um die Rekonstruktion des hagiographischen Programmes des Bildhauerschmuckes, den wahrscheinlich folgende sechzehn Statuen bildeten: David, eine nicht bestimmte alttestamentliche Gestalt, Juda Tadeas und drei nicht bestimmte Apostel, Johannes der Evangelist und ein weiterer nicht bestimmter Evangelist, Zacharias, Elisabeth, Anna, Joseph, Maria und zwei Jesuitenheilige. An der Kirche arbeiteten viele Steinhauer, Autor des Portals aus dem Jahre 1648 ist A. Pozzo, aber keiner von ihnen ist Schöpfer der sechs

stilmässig fortgeschrittensten Statuen der Fassade: des Joachim, der Elisabeth, des Apostels, des Johann des Evangelisten, des Juda Tadeas und des zweiten Apostels. Diese schrieb der Autor auf Grund der Stilanalyse den Prager Bildhauern J. J. Bendl und J. Kohl zu. Die Werke, die in den siebziger Jahren des 17. Jahrhunderts entstanden, brechen die Bindungen mit der älteren Tradition; einige besitzen eine radikale Barockform und

werden in das mitteleuropäische Bildhauerschaffen dieser Epoche eingereiht. Trotzdem, dass das Bildhauerschaffen in Trnava sehr reichhaltig war, knüpften die Bildhauer dieser Werke an diese Ergebnisse nicht an, aber im Gegenteil, sie neigten sich zur älteren Tradition zu und so blieb die bedeutungsvolle Lektion unausgenutzt.

Príspevok k životu a dielu Jána Weinharta

VIERA LUXOVÁ

Meno kameňosochára Jána Weinharta (Weinhardtta), pôsobiaceho na našom území v priebehu 17. storočia, ostalo podnes známe vďaka signatúre pod postavou sirény na fasáde meštianskeho domu v Banskej Bystrici (tzv. Ebnerov dom, nám. SNP č. 22). Nápis „Iohannes Weinhart Olasiens: scvlpsit a d 1636“, ktorým sa Weinhart priznal k autorstvu sochárskej výzdoby priečelia objektu, poskytol navyše prvé — i keď strohé — biografické údaje a stal sa tak východiskom pre rad životopisných hypotéz. Štúdia K. Divalda z roku 1909,¹ v ktorej sa Weinhartovi cestou formálnej analýzy pripísali ďalšie dve banskobystrické kompozície (náhrobník E. Höflingera vo farskom kostole a krstiteľnica v kostole sv. Križa) predstavovala pritom do konca šesťdesiatych rokov materiálúvú základňu pre všetky nasledujúce štýlovo-kritické úvahy. Až roku 1969 totiž P. Horváth zverejnil archívny doklad,² ktorým ako posledný prispel k obohateniu autorovho ovre o dovtedy autorsky neidentifikovanú náhrobnú dosku S. Thurzu (farský kostol v Levoči).

Signatúra na banskobystrickom dome ako donedávna jediný známy a vieryhodný prameň pre uzávery o Weinhartovom živote však priviedla bádateľov neraz k mylným domnienkam. Popri poukazoch na autorov taliansky pôvod ho zvyčajne prezentovali ako domáceho kameňára, ktorý počas vandrovky navštívil Nemecko.³ Archívny výskum realizovaný v posledných rokoch priniesol však niektoré nové údaje, ktoré nám umožňujú do istej miery korigo-

vať spomenuté uzávery a detailnejšie vykresliť sochárov životopis.

J. Weinhart pochádzal z Mníchova, kde sa narodil okolo roku 1589.⁴ S najväčšou pravdepodobnosťou bol synom tamojšieho sochára Andreja Weinharta, ktorý v čase jeho narodenia býval v Althamovej ulici (v dome grófa Ottheinricha von Schwarzenberga⁵). Keďže jeho otec už roku 1598 zomrel, vyučil sa Ján zrejme v dielni svojho otčima Wilhelma Königa.⁶ O období Weinhartovej vandrovky ani o prvých rokoch jeho samostatnej činnosti nevieme nateraz nič konkrétnejšie. Vzhľadom na charakter práce Köniogovej dielne treba iba predpokladať, že popri znalosti kamenárskeho remesla oboznámil sa Ján v Mníchove i s rezbárskou technikou.

Takisto nedokážeme spoľahlivo určiť kedy a na čí podnet prišiel J. Weinhart na Spiš. Začiatkom 17. storočia stretáme napríklad medzi poprednými mešťanmi Levoče viacero rodákov z južného Nemecka (M. Hain z Norimberka, A. Rhael z bavorského Schrobenu), prostredníctvom ktorých mohol Weinhart získať prvú kameňosochársku úlohu na našom území. Napriek tomu sa zdá vieryhodnejšie, že tu natrvalo zakotvil vďaka Thurzovskej rodine. V prospech tejto hypotézy hovoria jednak úzke kontakty Thurzovcov s juhonemeckou oblasťou, jednak koncentrácia autorovej činnosti práve do miest, ktorých ekonomický i politický vývin roky usmerňovali — do Levoče a Banskej Bystrice. Keďže v polovici druhého desaťročia Weinhart v Spišských Vlachoch už býval⁷ ne-



1. Postava bojovníka z epitafu A. Rhaela († 1612), severná bočná loď farského kostola v Levoči. Foto R. Kedro

možno vylúčiť, že na Spiši začal pôsobiť ešte v prvom desaťročí 17. storočia. Jeho dom sa nachádzal v blízkosti radnice,⁸ čo poukazuje na Weinhartovo popredné postavenie v mestskej societe (člen mestskej samosprávy?). Nedokážeme však dnes vysvetliť, prečo roku 1638 túto

nehnutelnosť vymenil za dom J. Sechelschmidta (?).⁹ Popri čisto osobných či finančných dôvodoch mohla v tomto prípade zavážiť i sochárova častá neprítomnosť v meste, podmienená prácou v Banskej Bystrici. Pre torzovite zachované matriky zo 17. storočia nepoznáme ani dátum Weinhartovho sobáša so ženou Katarinou ani počet jeho detí. V záznamoch, ktoré existujú až od tridsiatych rokov spomenutého storočia, je uvedený len pri krste svojich dvoch dcér a pri smrti tretej.¹⁰

Od druhej polovice štyridsiatych rokov do Weinhartovej smrti 16. 5. 1668¹¹ postrádame písomné doklady, ktoré by umožnili bližšie osvetliť sochárovi ďalšie životné či pracovné osudy. Vzhľadom na jeho vek možno iba predpokladať, že v tomto období viedol dielňu už niektorý z Jánových spolupracovníkov – azda jeho syn Henrich. O Henrichovi vieme, že ako vyškolený sochár sa od roku 1657 v Bratislave zdokonaľoval v kamenárskom remesle,¹² roku 1659 tu výučbu ukončil a obdržal kamenársku značku.¹³ Pravdepodobne ešte v šesťdesiatych rokoch odišiel však do Saska. V druhej polovici sedemdesiatych rokov sa stal mešťanom Freibergu, kde aj roku 1677 zomrel.¹⁴ O živote Weinhartovho ďalšieho syna či vnuka Juraja (?), ktorý sa roku 1684 spomína v súvislosti s predajom domu v Spišských Vlachoch, nič nevieme.¹⁵

Weinhartova činnosť súvisela na Slovensku zrejme bezprostrednejšie s výtvarnými požiadavkami príslušníkov Thurzovskej rodiny. Azda práve vďaka týmto úlohám získal sochár dôveru i ďalších levočských či banskobystrických patricijov. Rozsah jeho miestnej tvorby však nedokážeme presne vymedziť. Vzhľadom na dobové zvyklosti sa dá iba usúdiť, že popri figurálnych kompozíciách sa v jeho dielni realizovali i prosté kamenárske práce ako nápisové tabule, dekoratívne prvky fasád meštianskych domov a pod. Z pamiatkového materiálu, ktorý sa z prvých desaťročí 17. storočia na Spiši zachoval, dovoľujú úvahy o prípadnom Weinhartovom autorstve dve figurálne sepulkrálné práce z levočského farského kostola: epitaf Antona Rhaela († 1612) a náhrobík Krištofa Thurzu († 1614).



2. J. Weinhart (?), náhrobík K. Thurzu († 1614), krstná kaplnka farského kostola v Levoči. Foto T. Leixnerová

Rhaelov epitaf sa už v predvojnovnej literatúre uvádza ako dielo kamenára z Nemecka, pričom sa upozorňuje i na kvalitatívne rozdiely medzi jeho orámovaním a ústrednou časťou.¹⁶ Túto atribúciu iba podporujú poukazy na kompozičnú zakotvenosť diela v severotalianskom umení 16. storočia a na jeho viditeľný manieristický prízvuk¹⁷, najmä ak uvážime, že od konca spomenutého storočia prezrádza tvorba celej juhonemeckej oblasti zjavne taliansku a nizozemskú orientáciu. Z hľadiska doteraz známej Weinhartovej tvorby zaujmú z figurálnej náplne epitafu dve postavy bojovníkov, ktoré sú



3. J. Weinhart, náhrobík S. Thurzu, 1625–1626, krstná kaplnka farského kostola v Levoči. Foto R. Kedro

situované po stranách centrálnej nápisovej tabule. Charakterizuje ich kludný postoj, vyvážené komponovanie a až minuciózny záujem o detail tváre či odevu (hlavy na výzbroji, oči a pod.). Weinhartovmu plastickému čítaniu sú zbrojnoši blízki najmä úsilím o anatomickú presvedčivosť, hmotovým i trocha pritvrdým skulptívnym chápaním. Pre neznalosť sochárových raných prác sa však nateraz nedá vymedziť autorský dosah spomenutých príbuzností. Popri lákavej hypotéze Weinhartovej úlohy vedúceho majstra pri dielenskej realizácii epitafu nemožno dnes vylúčiť ani možnosť jednorazo-

vého zásahu autora, pochádzajúceho z juhone-meckého prostredia.

Kompozičné či materiálové podobnosti s Rhae-lovým epitaľom signalizuje síce niekoľko ďalších levočských kompozícií — napríklad epitaľy Krištofa Langa († 1618), Michala Eicklera († 1629), Jána Langa († 1639).¹⁸ Žiaden z nich však neprehrádza očividnejší modelačný súvis s Weinhartovou tvorbou, čo poukazuje skôr na ich vznik mimo okruhu pôsobnosti tohto kameňsochára.

Náhrobná doska Krištofa Thurzu (dnes v krstnej kaplnke kostola)¹⁹ sa hlási k dolnorakúskemu tvorivému okruhu. Kompozične nadväzuje — asi na žiadosť objednávateľa — na spiškokapitulský náhrobník Štefana Zápoľského († 1499), no už spôsob a miera akceptovania tohto vzoru pripomína Weinharta. V mene akcentácie ústrednej figúry autor vypúšťa architektonický detail i dolných dvoch anjelov. Zachováva však dôraznejšiu plastickosť postavy, ktorej význam podčiarkuje i komponovaním dekoratívne pôsobivého závesu v pozadí. Príbuznosti s náhrobníkom S. Thurzu v situovaní leva, v ornamentike, riešení a hornom ukončení skladov drapérie možno ešte vysvetliť miestne podmienenou životnosťou tradičných schém. Výstavba obidvoch rytierov (dôraz na osobu zosnulého, rozkročenie, dvojpostoj,²⁰ strnulý pohyb rúk) a modelácia ich tvárí (najmä očí, fúzov) vykazujú však už natoľko zhodné črty, že dovoľujú zaradiť dielo do okruhu Weinhartovej tvorby. Uvedenú autorskú hypotézu podporuje napokon i skladba anjelov v hornej časti náhrobníka, pre ktorých typ, prakticky celkový charakter, nachádzame v neskorších Weinhartových realizáciách nejednu paralelu.

Približne po desiatich rokoch, ktoré nevieme materiálovo doložiť, vyhotovil Weinhart náhrobnú dosku Stanislava Thurzu (krstná kaplnka levočského kostola)²¹ v zmysle zmluvy z 9. 7. 1625.²² Oproti kompozícii K. Thurzu však celok ďalej zjednodušil (vypustil štandardu i putti) a tým monumentalizoval.²³ Napriek zjavnej tradičnosti typu a dvojpostojovosti zaujme postava stupňujúcou sa civilnosťou a zvýraznením sebavedomia individua. Citlivá modelácia odkrytých častí tela, tváre a rúk pa-



4. J. Weinhart, arkier banskobystrického domu na námestí SNP č. 22, 1636. Foto R. Kedro

latína, potvrdzuje súčasne solidnú remeselnú pripravenosť autora, vďaka ktorej výtvarne prevyšoval väčšinu miestnych kameňsochárov. Vo všeobecnosti dekoratívnejší podtón kompozície spolu s citlivejším rozíhramím priestorotvorných hodnôt naznačuje pritom možnosť autorovho bližšieho oboznámenia sa s dobovým sochárskym úsilím sliezsko-poľskej oblasti.

Zo sochársky menej atraktívnych úloh realizovala Weinhartova dielňa v Levoči zrejme i rad pamätných tabúľ či kamenných erbov. Väčší počet nápisových dosiek pre členov Thurzovskej rodiny, ktorý sa zachoval v krstnej kaplnke miestneho kostola, však neposkytuje vieryhodné vodidlo pre formálnu analýzu. Spôsob uplatnenia písma a rovnaký druh kartuše ako jediného výzdobného prvku prác sú totiž málo spoľahlivým ukazovateľom pre autorskú identifikáciu. A tak len na základe spoločenských či iných výtvarných súvislostí možno uvažovať o autorstve tohto pracovného kolektívu, napri-

klad pri vzniku nápisovej dosky Stanislava Thurzu.²⁴

Štýlový rozbor však pripúšťa Weinhartovo autorstvo v prípade jedného Thurzovského erbu v krstnej kaplnke kostola (prvá tretina 17. storočia).²⁵ Hlava leva i chochol naznačujú tu totiž očividný modelačný súvis s realizáciami sochárskej dielne.

Z ostatných spišských prác obdobného významu a kameňsochárskeho zamerania treba do Weinhartovho ovre zaradiť ešte pamätnú dosku zapustenú do dvorovej fasády prizemného domu v Spišských Vlachoch (Hviezdoslavova ul. č. 1/88).²⁶ Napriek značnému poškodeniu (z nápisu dnes možno iba usúdiť, že mala upomínať na zásluhy občana mesta J. Krompholza) potvrdzuje uvedené autorstvo charakter rolverkovej kartuše a hlavička spodného putti.

Prvou doteraz známou Weinhartovou prácou, ktorou prekročil hranice spišského regiónu, je až kameňsochárske doriešenie fasády banskobystrického domu z roku 1636. Možnosť jeho skoršej pôsobnosti v tomto meste však naznačuje niekoľko skutočností. Popri vyše storočnom čelnom postavení Thurzovcov v Banskej Bystrici a osobných kontaktoch mešťanov s obyvateľmi Spiša²⁷ podporujú uvedenú domnienku tiež správy o čulej miestnej stavebnej aktivite po požiari roku 1626, ktorú nepochybne sprevádzal i vzrast kameňsochárskych úloh. Neskoršie prestavby a módne úpravy fasád meštianskych domov, ktoré pozmenili vzhľad priečelia nejednej profánnej stavby, zúžili však súdoby pamiatkový fond natoľko, že v ňom dnes nenachádzame ďalšie stopy po Weinhartovej činnosti.

Sochárska náplň tzv. Ebnerovho domu²⁸ ostáva tak naďalej jedinou existujúcou ukážkou Weinhartovho prístupu k riešeniu úloh architektonického charakteru. Spomenutá signatúra — v našom prostredí vtedy priam výnimočná formou i situovaním — je pritom jednak dôkazom autorovho významného spoločenského postavenia, jednak prejavom jeho stotožnenia sa s dosiahnutým výsledkom. Preto i keď dnešný rozsah fasádovej výzdoby azda plne nezodpovedá pôvodnému stavu,²⁹ poskytuje i tak dostatok podnetov pre vymedzenie Weinhartovho výtvarného zámeru, východísk i cieľov.

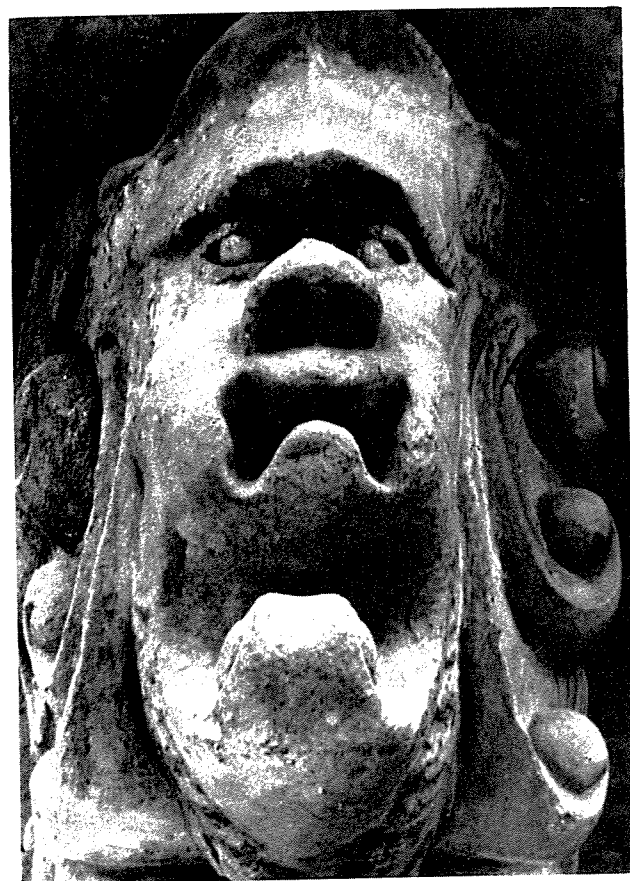


5. J. Weinhart, detail výzdoby meštianskeho domu v Banskej Bystrici, 1636. Foto J. Šťasný

Významové jadro zachovanej výzdoby (t. j. dolnej tretiny arkiera, jeho nosných stĺpov a vstupného portálu)³⁰ tvoria štyri figurálne kompozície parapetu arkiera. Z nich dve na čelnej stene sú vkomponované do elipsovitej kartuše a zobrazujú scény z rímskej histórie: Marca Curtia (? — ozbrojenec na koni)³¹ a Mucia Scaevola (bojovník si páli ruku). Tieto nateraz prvé známe príklady uplatnenia antickej motivácie v našej sochársko-architektonickej tvorbe 17. storočia³² dopĺňajú v plytkých nikách na bokoch arkiera monofigurálne kompozície — stojaca Judita a Dávid. Výzdoba mala zrejme symbolickou rečou zvýrazňovať meštianske cnosti. Vzhľadom na uvedené myšlienkové zacielenie reliéfov treba predpokladať, že vlastníkom objektu bol popredný patricij, prípadne člen mestskej samosprávy.



6. J. Weinhart, detail výzdoby parapetu arkiera bansko-bystrického meštianskeho domu, 1636. Foto S. Mallý



7. J. Weinhart, maskarón krakorca domu na námestí č. 22 v Banskej Bystrici, 1636. Foto S. Mallý

Výtvarne zaujme kameňosochárska výzdoba motívickou bohatosťou i mierou variabilnosti ornamentálno-dekoratívnych prvkov (napríklad masiek a hláv levov). Kvalitatívne dokumentuje pozoruhodnejšiu úroveň v daných súvislostiach napríklad postava sirény v strede portálu, ktorá tým prezrádza ruku samého majstra ako realizátora. Výstavba reliéfnych scén nevykazuje závažnejšie kompozičné či priestorové hodnoty. Na rozdiel od plasticky zvýraznených rytmizujúcich prvkov parapetu (okrem iného hlavy levov) sú zapustené do plochy nosnej steny, dejove prosté (zakaždým ide o monofigurálny výjav) a kompozične nenáročné (neutrálne pozadie niky či minimálny náznak prostredia). Charakter modelácie Judity a Dávida, vsadených do plytkých ník, naznačuje výraznejší zásah Weinhartovho spolupracovníka. Kameňosochárske riešenie fasády budovy ako celku stáva sa tak zrkadlom uspôsobenia Weinhartovho talentu i jeho sochárskych schopností. Súčasne poukazuje na podiel viacerých autorov pri jeho realizácii.

Otázka prípadnej Weinhartovej činnosti v Pirne³³ ostáva však naďalej otvorenou. Napriek osobným (neskoršie pôsobenie syna Henricha v tomto meste) i výtvarným dôvodom (námetové a kompozičné príbuznosti medzi sochárskym riešením fasády bansko-bystrickej stavby a domu z roku 1624 v Pirne),³⁴ ktoré túto hypo-

tézu podporujú, hovorí niekoľko momentov i v prospech iného sprostredkujúceho článku uvedených formových súvislostí. Vzhľadom na kvalitatívne rozdiely medzi reliéfmi obidvoch budov natíska sa domnienka podnetnosti grafickej predlohy, objednávateľom poskytnutej skice a pod. Nie je azda bez významu, že – ak odhliadneme od závažnosti saských vplyvov na Spiši – zasiahla práve Banskú Bystricu v predchádzajúcom storočí zjavnejšia vystaňovalecká vlna zo Saska.³⁵

Z pamiatkového fondu stredoslovenskej banskej oblasti nastoľuje otázku Weinhartovho autorstva i poprsie baníka, ktoré sa dnes nachádza v Múzeu mincí a medailí v Kremnici.³⁶ Napriek povrchovému poškodeniu poukazuje totiž formulácia tváre, vlasov i krčnej partie na ruku sochára a na vznik práce v prvej polovici 17. storočia. Objednávateľa busty ani jej pôvodné poslanie či umiestnenie nepoznáme. V kontexte Weinhartovej tvorby zaujme najmä vyjadrením pohybovej akcie, vyznievajúcej v natočení ramien a hlavy, ktoré signalizuje oboznámenosť autora s portrétnym úsilím A. Vriesa. Vzhľadom na spôsob stvárnenia pohybu, na kompozičnú skladbu (napr. vyjadrenie pohybu ľavej paže, vzťah vysokej čapice k bustovému výrezu) a na stupeň portrétneho záujmu možno usúdiť, že poprsie predstavuje iba torzo niekdajšej kompozície.³⁷

Oproti dnešnému stavu na úseku architektonicko-sochárskeho pamiatkového materiálu zo 17. storočia dokumentuje priaznivejšiu situáciu bansko-bystrická sepulkrálna tvorba. Medzi náhrobnými kameňmi, sekundárne vsadenými do múrov miestnych kostolov,³⁸ nachádzame totiž i také, ktoré Weinhartovo autorstvo vcelku pripúšťajú. Jeden z nich, vyhotovený pre Jána Frisowitza († 1620) a jeho ženu Magdalénu († 1637, dnes na fasáde kostola sv. Križa),³⁹ pripomienka Weinhartu uplatnením ornamentálnych prvkov (typ vavrínového venca, kartuš, detaily erbu), modeláciou poprsia (jeho čelné situovanie, riešenie tváre, skladov drapérie) i harmonickou, osove cítenou výstavbou pozostávajúcou z troch relatívne samostatných častí. Tematická náplň náhrobnej dosky, ktorá sa vyznačuje okrem iného použitím doteraz neznámeho mo-



8. J. Weinhart (?), busta baníka, tridsiate roky 17. storočia, majetok Múzea mincí a medailí v Kremnici. Foto R. Kedro

tívu v rámci autorovej tvorby (kompozične akcentovaný boh otec v oblakoch), vyrastala nepochybne z miestnych zvyklostí či požiadaviek objednávateľa.

Za nasledujúcu prácu realizovanú v okruhu Weinhartovej dielne možno považovať náhrobnú dosku Henricha Thielleho († 1638)⁴⁰ a jeho ženy Anny Schneeweiss (južná fasáda bansko-bystrického farského kostola). Jej ústrednú časť – nápisovú dosku – zvierajú zo strán hermy, ktorých modelácia (riešenie vlasov, tváre, odkrytých partií tela) hovorí v prospech uvedenej hypotézy práve tak, ako motív erbov a putti vo vrchole a v spodnej časti kompozície.

Náhrobník Ericha Höflingera († 1648) a jeho dvoch žien Lucie a Zuzany⁴¹ začlenil medzi



9. J. Weinhart — dielňa, detail náhrobnička H. Thiella († 1638), fasáda farského kostola v Banskej Bystrici. Foto F. Hideg

Weinhartove práce už Divald,⁴² ktorý upozornil i na signatúru na rolverku horného erbu (HW). S uvedenou atribúciou treba zaiste súhlasiť, no pri realizácii náhrobnička žiada sa predpokladať už ruku Weinhartovho spolupracovníka (syna Henricha?). Odlišnosti v stvárnení anjela (jeho ťažkopádnosť, obhrublosť i disproporčnosť) poukazujú totiž na zásah menej skúseného autora.

V prípade Divaldom spomínanej krstiteľnice v kostole sv. Kríža (z roku 1652)⁴³ nie je autorstvo práve jednoznačnou záležitosťou. V charaktere hláv rezonuje síce Weinhartov vplyv,

10. J. Weinhart — dielňa, náhrobnička E. Höflingera († 1648), južná predsieň farského kostola v Banskej Bystrici. Foto F. Hideg

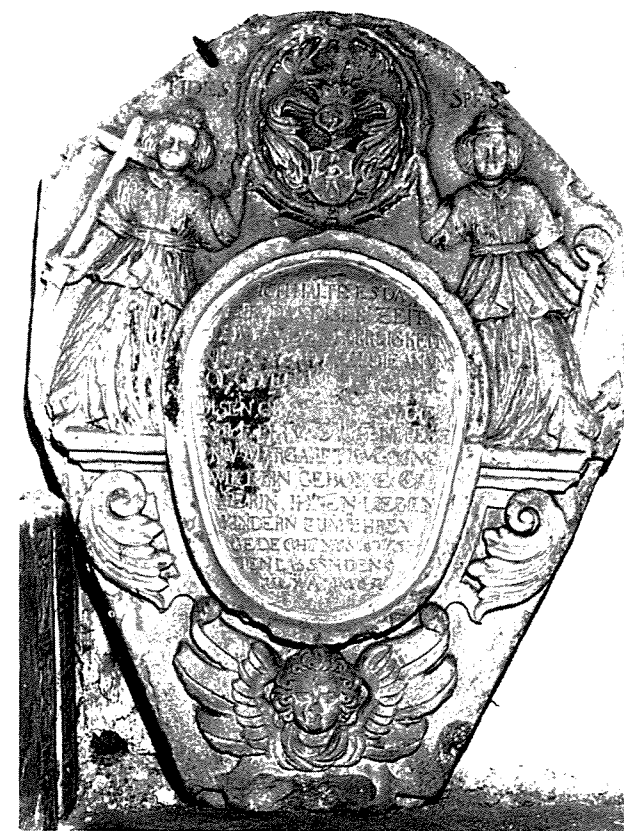
11. J. Weinhart — dielňa, detail náhrobnička E. Höflingera. Foto F. Hideg



no pre princíp výstavby celku a pre rad motívických či modelačných detailov nenachádzame nateraz v jeho tvorbe vhodnú paralelu. Dominantne ornamentálno-dekoratívny rytmus práce, spôsob uplatnenia a riešenia figurálneho prvku nás nútia uvažovať tu skôr o autorstve pracovníka, pochádzajúceho z okruhu Weinhartovej dielne.

Za poslednú kompozíciu realizovanú vo Weinhartovej dielni za jeho života treba dnes považovať levočský náhrobnička detí pani Margity Gosnowizovej z roku 1665 (krstná kaplnka farského kostola).⁴⁴ Jeho figurálna časť, postavy viery a nádeje po stranách centrálneho nápisu nadväzujú typom, modeláciou skladov drapérie i charakterom tváre na líniu, ktorá vedie od banskobystrickej Judity k anjelovi náhrobnička E. Höflingera. Pre naše prostredie netradičný tvar náhrobnej dosky (osemuholník) poskytla zrejme vzor tvorba poľsko-sliezskej oblasti. Kompozičné riešenie celku nesie však viac znaky svojského prístupu samotného majstra.

V kontexte sochárstva 17. storočia na Slovensku predstavuje Weinhart technicky dobre pripraveného autora, schopného realizovať i náročnejšie figurálne úlohy. Zásadný význam pre jeho názorovú orientáciu mala výuka v otcovej (neskôr otčimovej) mnichovskej dielni. V juhonemeckom prostredí, ovplyvnenom v tom čase talianskou (najmä Benátky, Verona) a nizozemskou tvorbou (prostredníctvom grafiky a účinkovania H. Gerharda), formoval sa Weinhartov štýl, vyrastajúci približne z polôh európskeho manierizmu. Poznatky, nadobudnuté v Mníchove, mohol však rozšíriť i priamym štúdiom severotalianskej tvorby počas vandrovky. Weinhartovo úsilie, doložené u nás prednostne sepulkrálnou tvorbou, prezrádza preto vo všeobecnosti prelínanie poznatkov severotalianskeho a juhonemeckého pôvodu, neskôr profilované znalosťou súdobých saských a sliezske-poľských vzorov. Spôsob autorovho oboznámenia sa so severonemeckou a poľskou tvorbou však nevieme zatiaľ objasniť. I keď nemožno vylúčiť Weinhartov prípadný pobyt v týchto oblastiach, zavážili tu azda skôr rytinové predlohy rozširované po strednej Európe v nespočetných kópiách.



12. J. Weinhart — dielňa, náhrobnička detí M. Gosnowizovej, okolo roku 1665, krstná kaplnka farského kostola v Levoči. Foto T. Leixnerová

Vďaka uspôsobeniu svojho talentu a charakteru školenia spočívala Weinhartova sila v monofigurálnych, staticky chápaných kompozíciách. Figurálny prvok či už v úlohe súčasti architektonicky koncipovaného epitafu alebo ako dominanta náhrobnej dosky dokladá pritom solídne anatomické i skulptívne poznatky (náhrobnička S. Thurzu). Vo vedome akcentovanej hmotovosti postáv doznieva pritom kde-tu neskororenesančné cítěnie.

Dejove a kompozične zložitejšie sochárske riešenie ostalo však Weinhartovmu skôr dekoratívne cítěniu cudzie. Reliéfy parapetu meštianskeho domu v Banskej Bystrici naznačujú totiž jednak redukciu pôvodnej predlohy, jednak minimálny záujem o priestorové hodnoty, o dôraznejšiu priestorovú diferenciáciu scén.

Weinhartove figurálne realizácie neprezrá-

dzajú ani evidentnejší portrétny záujem. Tváre zosnulých Thurzovcov hovoria napríklad o snahe autora zachytiť fyziognomické črty zobrazených, no v konečnom výsledku ide o všeobecnú charakteristiku, ktorá necielí k psychologicky nosnému výrazu. Prípadná vernosť vonkajších znakov individuí vyrastá preto viac z platformy autorovho starostlivého popisu detailov (napríklad brnenia, vankúša) ako z portrétneho záujmu a má preto zakaždým ideali- zujúci prízvuk.

Sochárske úsilie J. Weinhardta vyvrcholilo u nás viditeľne v prvej tretine 17. storočia. V priebehu štyridsiatich rokov prezrádajú kompozície už zjavný pokles modelačných kvalít, badateľný najmä pri figurálnych prvkoch (anjel náhrobníka F. Höflingera). V tom čase

Poznámky

¹ DIVALD, K.: Weinhard János, egy 17. századbeli köfaragó. Művészet, 1909, s. 372–375.

² ph.: Náhrobný reliéf Stanislava Thurzu v Levoči. Vlastivedný časopis, 18, 1969, č. 3, s. 135.

³ DIVALD, K.: c. d., s. 373; AGGHÁZY, M.: A barokk szobrászat Magyarországon. Budapest 1959, zv. 1, s. 28–29 a i.

⁴ Tieto údaje vyplývajú zo záznamu o sochárskej smrti (pozri pozn. 11). Pre torzovitost matričných záznamov z druhej polovice 16. storočia v Mníchove sa dátum narodenia Jána Weinhardta doteraz nepodarilo upresniť.

⁵ Údaje o živote A. Weinhardta pozri: THIEME-BECKER-Künstlerlexikon, zv. 25. Leipzig 1931, s. 294.

⁶ Za túto informáciu ďakujeme dr. P. von Bomhardovi z biskupského archívu v Mníchove. Podľa láskavého upozornenia dr. Stahledera z Mestského archívu v Mníchove sa A. Weinhardta uvádza ešte v tzv. maliarskej majstrovskej knihe: Wilhelm Khinig, bildthauer, Andreas Weinhardt, bildthauer, iss ssin forfarer gewöss, 1610. Podľa informácií dr. Stahledera sa v Mestskom archíve v Mníchove o J. Weinhardta nezachovali žiadne ďalšie písomnosti.

⁷ V súpise nehnuteľností z roku 1613 (magistrát, s. 189 a n., Okresný archív v Levoči) sa Hans Weinhardta spomína ako majiteľ nehnuteľností na Uhorskej ceste (Ungarischer Weg).

⁸ Dom stál „zwischen dem Rathaus und Grünen Gertner (?)“. Kniha zmlúv a testamentov 1596–1659, s. 56, v Okresnom archíve, pobočka v Levoči.

⁹ Tamže, s. 56, uvádzajú sa podmienky výmeny do-

sochár ponechával zrejme realizáciu návrhov stále častejšie svojmu spolupracovníkovi. Po Weinhardtovej smrti napokon prevzal kamenársku dielňu pravdepodobne niektorý z jeho synov.

Podľa doterajších poznatkov prináležal Weinhardta k prúdu sochárov, prostredníctvom ktorých sa naše územie napájalo na umelecké smerovanie dobových centier Európy. Výtvarne patrilo do radu tých autorov prelomového obdobia, ktorých tvorba sa vyznačovala spolužitím tradičnejších a novších foriem. Remeselnou pohotovosťou, rozhladenosťou a schopnosťou reagovať i na nové štýlové podnety prevýšil Weinhardta pozoruhodne bežný priemer miestnej kameňsochárskej produkcie obdobia prvej polovice 17. storočia.

mov pod titulom „Haus Tausch zwischen Hanns Weinhardta undt Hans Sechelschmidt (?) wie folgt“.

¹⁰ Rím.-kat. krstná matrika Spišských Vlachov z roku 1636–1704: 4. 8. 1640 krst dcéry Kataríny, 1. 1. 1644 krst dcéry Žofie. Rím.-kat. matrika zomretých z roku 1639–1701: 7. 7. 1639 smrť dcéry Kataríny. Matriky sú v Štátnom oblastnom archíve v Levoči.

¹¹ 16. maji 1668 pol 21 Johannes Weinhardta, der alte Bildhauer, war bürtig von München aus Bayerland, ein Pöpstler Aet. 79 (matrika zomretých 1639–1701, Štátny oblastný archív v Levoči).

¹² Kniha murársko-kamenárskeho cechu 1630–1681 (Handt Werchs buech, Mestský archív v Bratislave, sign. Ce 197) tretí odsek s. 61: Anno 1657 den 10 January ist Wolff und Christoff Seyfridt Rosspeundtner Heinrich Weinhardta von Wöllendorf als ein Bilthauer noch auf 3 Jahr zu dem Steinmetz hand werch versprochen worden und ist meister Simon Cräner (?) und Wolff... Steinmetz für... worden geht seine Zeit an Zu warting 1656 und ist seine besoltung auf die 3 Jahr F. 45. Za upozornenie na existenciu tejto knihy ďakujeme dr. A. Špieszovi.

¹³ Kniha murársko-kamenárskeho cechu, l. c. s. 65: Anno 1659 am... Martii ist der Heinrich Weinhardta ein bildhauer welcher dem Wolff Rosspeundtner und dem Christoff Seyfridt ist zu gesprochen worden... frey gesagt von einen Steinmetz. Po pravej strane listu je uvedená kamenárska značka, ktorú publikoval už ŠPIESZ, A.: Stavebné remeslá a ich cechová organizácia na Slovensku za feudalizmu, Projekt 1978, č. 9–10, s. 83–84.

¹⁴ THIEME-BECKER-Künstlerlexikon, zv. 25., Leipzig 1931, s. 293.

¹⁵ Okresný archív — pobočka v Levoči, Protocoll des königl. Marck. Wallendorf 1665–1703, s. 306: Haus verkauf zwischen Ehren. Matias Lubowetzky und Girg Weynhart z 25. sept. 1684. V súpise nehnuteľností mesta z roku 1695 sa v „niedrigen Viertel“ uvádza istý Georg Weinert a Hans Weinert. Vzhľadom na nepresnosť v dobovom písaní priezvisk môže i v týchto prípadoch ísť o členov Weinhardtovej rodiny.

¹⁶ SCHÜRER, O. — WIESE, E.: Deutsche Kunst in der Zips, Brno-Leipzig 1930, s. 82. Na s. 209 sa uvádza materiál i neúplný nápis. Presné znenie: Memoria et honori nobilis ac egregii domini Anthonii Rhael ex oppido Bavariae Schrobenhavsens erti. Viri ut vita et moribus integer ita mvnifica de omnibus bene merendi virtute insignis. Anno salvt. hvm. MDCXII III. nov. Qvintil. Pia et Placida morte reb. hvmanis exemti. Aetatis svae an LXXV. Haeredes officii et debitae pietatis non immemores posver et consecrar. Materiál — červený mramor, vápenec, alabaster. Rozmery. 380 × 246 cm, výška zbrojnoša 90 cm. Epitaf je situovaný na severnej stene severnej lode kostola (po strane oltára).

¹⁷ RUSINA, I.: Kamenná plastika 17. storočia na Slovensku I., kandidátska dizertačná práca, Bratislava 1978, s. 42 a n.

¹⁸ Popisy týchto epitafov uvádza najnovšie RUSINA, I.: c. d., s. 53–54, 90–91, 98–99.

¹⁹ Náhrobná doska sa nachádza na južnej stene kaplnky. Rozmery: 258 × 134 cm, materiál — červený mramor. Nápis po obrube kameňa je natoľko poškodený, že možno identifikovať len niekoľko slov „... magnvs dnvs Christ... Thvrzo de Bethlenfalwa ♀♀ terrae scepvsiens... svae XXXIV... regiae o... cvbicvlar qvi pie in dno obdormivit a aetatis svae XXXI“.

²⁰ Zomretý súčasne spí a stojí ako na to naposledy upozornil RUSINA, I.: c. d., s. 85.

²¹ Náhrobná doska sa nachádza na južnej stene kaplnky. Materiál — červený mramor, rozmery: 275 × 147 cm. Nápis na obrube kameňa: Illvstrissimvs D:D: Comes Stanislavs Thvrzo de Bethlenfalva: regni hvngar: Palatinvs ivdex cvmanor terrae scepvsiens: ac Comitatus eivsd: PP comes: sacrat: principis et D.D. Ferdinandi II romanor imperatores, ac German Hvngar Bohem Zc. Regis Zc. intimvs Consiliarivs: et per Hvngar locvmtenens Mort. 1 May A 1625 aetat 49 sve.

²² Text vo výúčtovacích spisoch: HORVÁTH, P.: c. d., s. 136: Im Jahr 1625, dem 9 Tag Julius ist ein ordentlicher Vergleich gescheht, wegen Ihr wolgeborne Gnaden Her Palatinvs hochbleichere Gedechnis seines Begrebnis so der erbarne Meister Hans Weinhardt Bildhauer vom Wallendorf zu arbeiten. Písomný materiál, ktorý sa týka výúčtovania práce, našiel P. Horváth v Országos Levéltár v Budapešti sign. E 196 Archivum Familiae Thurzo, Fasc. XIII.

²³ O náhrobníku S. Thurzu písal už v 19. storočí V. Myskovszky vo Vasárnapi Ujság (28. júla 1887, s. 369

a n.). V článku popri životopisných údajoch S. Thurzu uvádza aj opis náhrobníka.

²⁴ Nápis na pamätnej doske: Hac svbrvpe iacet Stanslavs thvrzo secvndvs arege in regno, qui repvtatvs erat. pro patria miles, pro ivstitia qve fidelis, nec qvod in hoc posset carpere livor habet. Doska sa nachádza na južnej stene krstnej kaplnky farského kostola v Levoči. Materiál — červený mramor, rozmery: 56 × 96 cm.

²⁵ Erb je umiestnený na južnej stene kaplnky. Materiál — červený mramor, rozmer: 60 × 90 cm. Po stranách erbu sú písmená — kapitály (písané po riadkoch): I.G.D.D.S.T.D.B.F.R.H.Pzc.

²⁶ Materiál pieskovec, rozmer platne: 67 × 74 cm. V dome sa v 18. storočí nachádzala radná sieň (pozri nápis na druhej pamätnej tabuli z roku 1742).

²⁷ Zo Spiša pochádzal napríklad Ján Frisowitz, ako na to o. i. upozorňuje BALÁŠA, G.: Majitelia Bethlenovského domu v Banskej Bystrici. Pamiatky a príroda 1974, s. 19.

²⁸ S menom istého Mateja Ebnera, ktorý pochádzal z Norimberku, sa už v prvej polovici 15. storočia stretáme v Kremnici (KRIŽKO, P.: Z dejín banských miest na Slovensku, Bratislava 1964, s. 295). Meno Martina Ebnera sa uvádza v archíváliách mesta roku 1640 (pozri KRIŽKO, P.: Generale repertorium... tomus II., Štátny okresný archív v Kremnici). O príslušníkoch Ebnerovej rodiny v Banskej Bystrici nevieme nič bližšie.

²⁹ Už DIVALD, K.: c. d., s. 373 a n. uvádza, že pôvodnú stredovekú budovu v 17. storočí prestavali. Neskôr, v priebehu 19. storočia došlo okrem iného k zvýšeniu objektu o tretie poschodie a k romantizujúcej terakotovej úprave jeho fasády. Po druhej svetovej vojne, roku 1969–1970 reštauroval sochársku časť fasády Ladislav Pollák.

³⁰ V nadpraží portálu nápis: Anno Christi MDCXXXVI. Sochárska časť fasády je realizovaná z pieskovca.

³¹ Identifikáciu prvej scény uviedol už DIVALD, K.: c. d., s. 374, no jej vieryhodnosť zdá sa byť diskutabilná. Motív antického bojovníka na koni v pravici s vytaseným mečom a v pozadí s ohňom a dymom (horiace mesto?) nemusí zobrazovať práve skok Marca Curtia do priepasti; každopádne však symbolizuje hrdinstvo, odvahu.

³² Pozri RUSINA, I.: c. d., s. 96.

³³ RUSINA, I.: c. d., s. 97.

³⁴ AGGHÁZY, M.: c. d., s. 28.

³⁵ KRIŽKO, P.: Dejiny banskomestského seniorátu. Liptovský Mikuláš 1948, s. 8.

³⁶ Rozmery busty 61 × 47 cm, materiál — pieskovec. V knihe prírastkov múzea z roku 1956–1960 sa na s. 57 uvádza, že sa poprsie nachádzalo v majetku MNV v Kremnici, odkiaľ prostredníctvom Mestského archívu roku 1956 prešlo do zbierok miestneho múzea. V Štátnom okresnom archíve v Kremnici sme však nenašli doklad o príslušnej transakcii.

³⁷ Natíska sa otázka, či kompozícia netvorila pô-

vodne súčasť výzdoby niektorých z verejných budov (mestská brána?).

³⁸ Niektoré údaje — miestami nepresné — o náhrob-níkoch uvádza IPOLYI, A.: Schematismus historicus dioecesis Neusoliensis, 1876, s. 123 a n.

³⁹ Nápis na obrube kameňa z červeného mramoru: 1620 D 28 martii denatus et sepultus est gen. dn. ioh. frisowiz sac: caes. reg. mitis cam. schem. aetatis 54. Nápis v kartuši: A. 1637 D. 6 (?) avg obiit decoratiss: matr. Magdal: Frisowitz nata Brigant vxor eivsd. aetat 63.

⁴⁰ Nápis na doske: Memoriae sacrarivm Nobiliss ampliss. viri Henrici Thiele... illvstr. infer. austriac procer: ab officiis pre denati a. chr. 1638 die 14 janu et Annae Schne Weissianae coniugis ejusd. beate item demortuae a. chr. 1633 die 7 ap. possuare Ant. Thiel filius oficial defunctus a. ch. 16... die... et Ioannes Cheosy (?)... demortuae Ann. 1641 die 31 mart.

⁴¹ Nápis na ráme náhrobníka: Generos: dne Erich Höflinger ab Imbolkhaim. S:C:R. mattis: avlaefam: et... metael: Schemn. Engelsperg: A. iorvmq. cocor. cvlt: A: 1648 die... et vitae 58 hinc migrantis, morta,

e quod... vit hic sitv est. Nápis na 1 tabuli: Lvcia Höflingerin e familia Schmeideliana 4 cal IVLII A 1631 eatatis vero 31 placide mortva adlatis charissi: svi mariti hic sepulta est. Nápis na druhej tabuli: Susanna Höflingerin de stirpe Frisowicziana A 1644 die... expleto feliciter sv premo die aetatis avtem... it idem hoc svb condita est.

⁴² DIVALD, K.: c. d., s. 374—375.

⁴³ Nápis na obrube kalicha krstiteľnice: In lavdem gloriosi dei cvraviv fier Ia cobvs Wrbicki An 1652. Krstiteľnicu pripísal Weinhartovi DIVALD, K.: c. d., s. 375, ktorý uvádza jej materiál — žltkavý, polychromovaný pieskovec.

⁴⁴ Nápis na náhrobníku, ktorý sa nachádza na západnej stene kaplnky: Ich halte es dafür, das diser Zeit leiden der herrligkeit nicht werth sei die an vns sol offen baret werden Disen grab... hat die Edle ehr. vnd Tugendreiche Frav Margaretha Gosnowizerin geborne Cramerin, ihren lieben kindern zum ehren gedechtnus avfrichten lassen den 6 july A: 1665. Materiál — pieskovec, rozmery 175 × 130 cm.

Заметки о жизни и творчестве Яна Вайнхарта

Резюме

По данным последних исследований Ян Вайнхарт родился около 1589 года в Мюнхене и, по всей вероятности, был сыном мюнхенского скульптора Андрея Вайнхарта. Учился он в мастерской своего отца Вильгельма Кёнига и в период своих странствий, очевидно, посетил Италию. В Спешне он начал свою деятельность уже в первой половине 17-го века, как это видно из архивных документов. Поселился в Спешских Влагах, где принадлежал к числу первых горожан и где умер 16 мая 1668 года. Можно предположить, что со второй половины сороковых годов и до смерти скульптора мастерскую вел некоторый из его соратников, по всей вероятности, его сын Генрих. Генрих, как образованный скульптор, с 1657 года совершенствовал свое мастерство в Братиславе в обработке камня, в 1659 году окончил эту свою учебу и получил знак каменотеса. В шестидесятые годы он уехал в Саксонию.

К числу работ Вайнхарта относится надгробная доска С. Турза в Левочи (1625—1626 год, приходской костел), три работы в г. Банска-Бистрица: скульптурное украшение фасада так наз. дома Эбнера на площади, надгробный памятник Е. Гефлингера в приходском костеле

и купель в костеле св. Креста. Гипотетически можно предполагать его авторство в создании фигур воинов на надгробном камне А. Раела (умер в 1612 году) и в создании надгробного памятника К. Турза (умер в 1614 году) в г. Левоча, в приходском костеле. Из его мастерской, по всей вероятности, вышел и ряд скульптурно менее привлекательных работ, как в городе, так и в его окрестностях (мемориальная доска на выходящем во двор фасаде дома в Спешских Влагах, улица Гвездослава дом № 1/88, турзовский герб с первой трети 17-го века в крестильной капелле приходского костела в г. Левоча и другие). В период своей деятельности в г. Банска-Бистрица он мог создать и бюст шахтера, находящийся в кремницком музее. Его влияние в г. Банска-Бистрица отражается также в ряде надгробных памятников (например, надгробная доска И. Фризовица на фасаде костела св. Креста и надгробная доска Х. Тилле — на приходском костеле). Последней композицией, созданной в мастерской при его жизни, считается левочский памятник детей М. Гасновицовой с 1665 года.

Beitrag zum Leben und Werk von Johann Weinhart

Zusammenfassung

Nach den letzten Forschungen wurde Johann Weinhart um das Jahr 1589 in München geboren und war scheinbar Sohn des dortigen Bildhauers Andreas Weinhart. Er lernte in der Münchner Werkstatt seines Stiefvaters Wilhelm König aus und besuchte wahrscheinlich während seiner Wanderzeit Italien. In der Zips begann er vielleicht schon in dem ersten Jahrzehnt des 17. Jahrhunderts tätig zu sein, wie darauf die Archiveintragungen hinweisen. Er liess sich in Spišské Vlachy nieder, wo er zu den prominenten Bürgern gehörte und wo er auch am 16. Mai 1668 starb. Es kann vorausgesetzt werden, dass Weinharts Werkstatt seit der zweiten Hälfte der vierziger Jahre schon von einem seiner Mitarbeiter geleitet wurde, scheinbar von seinem Sohn Heinrich. Heinrich als ausgebildeter Bildhauer vervollkommnete sich seit dem Jahre 1657 in Bratislava im Steinmetzhandwerk, er beendete hier im Jahre 1659 seinen Unterricht und erhielt die Steinmetzmarke. In den sechziger Jahren ging er jedoch nach Sachsen fort.

Zu den Arbeiten von Weinhart wurden bisher die Grabtafel von S. Thurzo in Levoča (1625—1626, Pfarrkirche) und drei Werke in Banská Bystrica eingereicht: die Bildhauerverzierung der Fassade des sog. Ebner-

Hauses auf dem Hauptplatz, das Grabmal von E. Höflinger in der dortigen Pfarrkirche und das Taufbecken in der Hl. Kreuz-Kirche. Hypothetisch kann man heute seine Autorenschaft betrifft der Kämpferfiguren auf dem Epitaph des A. Rhael († 1612) und dem Grabstein K. Thurzos († 1614) in der Pfarrkirche von Levoča erwegen. Seine Werkstatt realisierte scheinbar eine Reihe von bildhauermässig weniger attraktiven Arbeiten in der Stadt und in der breiteren Umgebung (Gedenktafel an der Hoffassade des Hauses in Spišské Vlachy, Hviezdoslavova Strasse Nr. 1/88, das Thurzo-Wappen aus dem ersten Drittel des 17. Jahrhunderts in der Taufkapelle der Pfarrkirche in Levoča u. a.). In dem Zeitabschnitt seiner Tätigkeit in Banská Bystrica konnte er auch die Büste des Bergarbeiters aus dem Museum in Kremnica geschaffen haben. Sein Einfluss in Banská Bystrica spiegelt weiter eine Reihe von sepulkralen Arbeiten wider (Zum Beispiel die Grabtafeln von J. Frisowitz an der Fassade der Hl. Kreuz-Kirche und von H. Thielle an der Pfarrkirche). Für die letzte Komposition, die in Weinharts Werkstatt realisiert wurde, als er selbst noch lebte, halten wir das Grabmal der Kinder von Frau M. Gosnowitz aus dem Jahre 1665 in Levoča.

Emblém v knižnej grafike na Slovensku

KATARÍNA ZÁVADOVÁ-JANČOVÁ

V čase keď uvoľnenie zo stredovekej scholastickej viazanosti vyústilo do renesančného čítania, naplneného pokrokom a objavmi, vynález kníhtlačiarstva vytvoril pôdu pre vznik knižnej grafiky. Humanistické myslenie viedlo k integrácii obrazu a písma v jeden obsahový celok – ilustrovanú knihu. V poézii vznikli epigramy a emblematické verše, myšlienkovou formou typické pre manierizmus a barok. Charakterizovali proces zosvetštenia jedného prúdu umenia, ktoré čerpalo predovšetkým z odkazu antiky.

Oblasť emblematiky a tzv. emblematickej literatúry je príťažlivým prameňom bádania pre výtvarných aj literárnych historikov.¹ Na čele svetového výskumu stoja Holanďania, čo vyplýva aj z bohatého výskytu emblémov v nizozemskom výtvarnom umení. Popri iných národoch, najmä Angličanoch a Nemcoch, aj českí umenovedci sledujú v posledných rokoch ikonografické aspekty emblémov, ich aplikovanie na ideové programy a námety starých výtvarných diel komorného i nástenného maliarstva, štukovej výzdoby, sgrafít a umeleckoremeselného prejavu. M. Matyášová-Lejsková objavovala v katalógoch súdobých emblematických kníh mnoho prameňov, napr. pre štukovú a sgrafitovú výzdobu niektorých českých zámokových interiérov a exteriérov. H. Seifertová ikonologickou metódou sleduje význam emblematického čítania v porembrandtvskej portrétnej tvorbe. Teórii emblémov venuje pozornosť i brnenský literárny historik Petruš v Prolegomenach scénografickej encyklopédie. Za dôleži-

tú oblasť umenia považuje emblémy Lubomír Konečný. Vo svojich prenikavých analytických štúdiách a recenziách sa venuje výskumu sémantiky a interpretácii skrytého významu grafických emblémov.²

Emblém je dnes predmetom ikonologicko-ikonografického skúmania a faktografickým kultúrno-poznávacím prameňom. Vo vzájomnej oscilácii týchto aspektov bádania formuje sa obraz doby, v ktorej sa emblémy tvorili a ktorou sa vo svojich žánrových modifikáciách nasycovali. Vznikajú tak vyššie obsahové syntézy, najmä v podobe odkazov na citácie, ako ich rozpracúva česká výtvarná teória. L. Konečný definuje emblém ako umeleckú formu, ktorá spojením slova a obrazu vytvára uzavretý alegorický celok. Emblematika je 1. náuka o emblénoch a 2. systematický repertoár emblémov rozšírených vo forme edícií od 16. storočia. V gréčtine a v klasickej a stredovekej latinčine termín emblém – latinsky *emblemata* – označoval predovšetkým umelecké diela s naratívnym obsahom. Počiatky treba hľadať v antickom epigrame, náhrobnom alebo venovacom veršovanom nápise.³

Literárny epigram používa takmer výhradne elegický distichon a pestoval sa najmä v 5. storočí pred n. l. Vyznačoval sa uzavretosťou formy a silou výrazu. V helenizme slúžil na vyjadrenie nálad a zážitkov – epigramy pijácke, milostné, posmešné, mravoučné, satirické, nabádajúce užívať život alebo filozofovať. Najväčší rímsky epigramatik bol Martialis.⁴ Ako označenie špecifického literárneho žánru po prvý

Tempore cuncta mitiora.



PRÆTERIENS quidam vites, nondumque calore
Maturum arripiens gustat, damnatque racemum.
Quoniam pedibus contrivit, nullus ut inde
Austero imbueret succo sua labra viator.
Inducium prauum est hominum, nec tempora norunt
Expectare, minus cupiunt subisse labores.
Ardua sunt aditu primo, que pulchra fatemur,
Tempore sed sunt opera, et post mitia cuncta.
Sed refugit penitus botrum formosa puella,
Casta et ævoque enim, sidus nec palmis amicum est.
Verifera

1. Drevorez z knihy: J. Sambucus: Emblemata. Antverpy 1564. Foto S. Malý

raz použil emblém milánsky právnik Andrea Alciati v titule svojej knihy *Emblematum liber*, vydanaj v Augsburgu roku 1531.

Moderný emblém, tak ako ho stanovil Alciati a jeho početní nasledovníci, sa skladá z obrazu (ikon, pictura, imago), krátkeho výstižného nadpisu (lemma, motto, inscriptio, sententia) a prózou alebo veršom písaného výkladu rôznej dĺžky (subscriptio, epigram). Teoretici emblému sa v 16. až 18. storočí pokúšali stanoviť pre tieto tri jednotky a pre ich vzájomný vzťah pevné pravidlá, napriek tomu sa však knihy emblémov vyznačujú veľkou rôznorodosťou. Bibliografia kníh emblémov obsahuje asi tisíc titulov. Zlatým vekom emblému sú roky 1531 až 1720.

Pretože knihy emblémov obsahujú nielen vyobrazenia a opisy jednotlivých výtvarných a literárnych motívov, ale tiež výklady ich obsahu, sú neoceniteľnou pomôckou pre obsahovú interpretáciu a identifikáciu najmä manieristických a barokových umeleckých diel. Zaužívala sa i zjednodušená forma emblému – deviza, ktorá sa skladala z lemmatu a ikonu a vynechávala epigram. Osobitná skupina emblémov vznikala v bratstvách, tovaryštvách a protestantských strediskách. Pramenným materiálom boli súdobé stredoveké vzory, renesančná hieroglyfika, zbierky umenia, mytológia, ilustrácie zoologických, botanických, astronomických, ba aj topografických spisov, Biblia pauperum, Ars moriendi, Ezopove bájky, vyobrazenia z heraldiky. Pre európsku kultúru základný význam mali emblémy spracované pomocou antických tém.

Nový okruh emblémov začal vznikať ešte v neskorom stredoveku a v renesancii, keď sa nadviazalo na antickú tradíciu a na jej základe sa vypracovala nová zásoba typov emblémov vo svetskom i náboženskom význame, ktoré sa udržali do konca minulého storočia. V rôznych epochách a krajinách sa prednostne uplatňovali rozmanité kategórie poňatia i tematiky. Tak 16. storočie prinieslo heroické motívy, 17. storočie eticko-morálne, koniec 17. a 18. storočia motívy didaktické. V Taliansku a vo Francúzsku bola vhodná pôda pre emblematické publikácie na teoretické témy. Nemci priniesli tematiku politickú, Holanďania erotickú a zoologickú, Španieli dvorskú. V 17. storočí kvalita výrazu klesá, lebo aj okruh čitateľov, ktorému je venovaná táto literatúra, je menej náročný. Zvyšuje sa však kvalita ilustrácií kníh so skutočnými alegóriami. V období osvietenstva a klasicizmu oživuje sa svetská téma, ktorá stagnovala v období jezuitizmu a baroka. V 19. storočí móda emblémov už mizne. Angličania ich obľubovali skôr zo zberateľského popudu pre krásu rytín. Termín emblém sa vtedy rozšíril aj na vinety, ktoré však neobsahovali nič symbolického. Názov emblém sa vyskytoval najmä v anglickej literatúre a v politickej karikatúre minulého storočia.⁵

Umenie v 16. storočí, keď vznikol ilustrovaný emblém, mocne reagovalo na formálny idealiz-



Hora bona est homini nullo (Proverbia dicunt) Sit mala quoniam alicui: sic levo currit omnis.

Eines Glück (fast man ins Gemein)
Kann auch des andern Unglück seyn.

Also wird die Last aller Ding
Einem Theil leicht und gar gering.

2. Emblém s pohľadom na Komárno. Medirytina a lept Matthæusa Meriana podľa G. a J. Hoefnagla. Z knihy: D. Meissner – E. Kieser: Sciographia cosmica. Norimberk 1631. Foto F. Hideg

mus vrcholnej renesancie. Vplyv subjektu na umeleckú tvorbu spôsobil vznik širokej škály poňatia od vonkajšieho artizmu až po pálčivý najvnútornejší zážitok. Publicistika v 16. storočí bola novum: slúžila ako prostriedok dorozumenia so širokými vrstvami, ako nástroj vytvárania verejnej mienky. Hlavné dôvody vzniku kníhtlačiarstva spočívali v oblasti spoločenskej a politickej. Vydávanie kníh pomohlo intelektuálnej revolúcii v 17. storočí. Humanizmus a renesančné ideály dali impulz k didakticko-reflexívnej, aforistickej a epigramatickej poézii, ktorá stvárňovala myšlienky z aspektu laickej morálky alebo moralizovania. Vznikali knihy dobrej výchovy s textovými a obrazovými emblémami, ktoré si od polovice 16. storočia razili cestu celým humanistickým svetom.

Ján Sambucus (1531 Trnava – 1584 Viedeň), jeden z najväčších humanistov stredoeurópskej oblasti, u nás takmer neznámy, bol vydavateľom antických spisov, historiografom cisára Maximiliána II. a zberateľom vo Viedni. Vlastnil asi 600 latinských a gréckych rukopisov a inklinoval k francúzskym a talianskym humanistom. Zanechal dielo, ktoré podstatne prispelo k šíreniu humanistickej vzdelanosti v strednej Európe.⁶ Roku 1564 v Plantinovej oficíne v Antverpách vydal svoje *Emblemata* s vlastným výkladom pojmu emblém. Emblemata sú zbierkou alegorických obrázkov s veršovaným komentárom o mravoch, či prírode a čerpajú z antických mýtov. Majstrovstvo emblému u Sambuca spočíva v umení povedať tieto všeobecne platné pravdy stručne, vtipne a novým spôso-



3. Drevorezy z knihy: J. Bocatius. Hexasticha votiva. Bardejov 1612. Foto Státní knihovna ČSR, Praha

bom, doplniť ich satirickým postrehom, výstižným obrazom, zvýšiť ich evokatívnosť elegickým ladením alebo povzbudením a výzvou. Je to vlastne zbierka životnej múdrosti a praktickej filozofie.⁷ Autormi drevorezových emblémov boli grafici z okruhu Plantinovej antverpskej tlačiarne ako A. Nicolai, C. Muller, G. van Kempen, P. Huys a L'de Heere,⁸ ktorých ilustrácie enigmatickým výrazom aj vysokou výtvarnou hodnotou zodpovedali Sambucovým vtipným veršom.⁹

Emblematická literatúra bola adekvátna vzniku a vývinu manierizmu – myslenie v metafore imponovalo spoločnosti 16. storočia. O kni-

hy emblémov bol veľký záujem napr. na rudolfskom dvore v Prahe, kde v tomto odbore pribudli obľúbené diela dvoch historiografov cisára Rudolfa II. a to Jána Sambuca a nizozemského právnika Jacoba Typota.¹⁰ Tieto kolekcie alegorických a symbolických motívov sa stali príručkou a námetovou inšpiráciou pre dvorských manieristických umelcov.

Svojou podstatou a genealógiou patrí emblém k profánnemu umeniu. V 17. a 18. storočí prešiel i do diel religiózneho obsahu a užíval sa v umení oboch konfesií. Protestantská emblematica vychádzala z názorov Melanchtonových, jezuiti použili emblematicku v protirefor-

mačnom umení. Grafický emblém a jeho knižné ilustračné cykly slúžili v období baroka ako ideový program v nástennej freske, v štukovej výzdobe a dekoratívnom umení, ale aj v komornom maliarstve, a najmä v reliéfe. Aplikovanie grafického emblému v inom výtvarnom druhu bolo istou formou umeleckej citácie a myšlienkového interpretácie. Nesmierna koncentrácia výpovede v literárnom embléme, slovné novotvary, noblesa a subtilnosť erudovanej reči predpokladali humanistickú vzdelanosť. Kým skratkový epigram dovolil sprostredkovať malé skvosty, v baroku sa rozvinul kryptogram, hyperbola a metafora do alegorických monumentalizujúcich foriem.¹¹

Grafický emblém je žáner vyskytujúci sa v bohatej rozmanitosti a prekvapujúcej frekvencii aj na Slovensku. Materiál, ako ho poskytol náš výskum v starých zbierkach a fondoch historických knižníc, možno analogicky začleniť do stredo európskeho kontextu, a to už od poslednej štvrtiny 16. storočia, keď knihtačiarstvo a knižná grafika zapustili korene i na území Slovenska.

Predobrazom grafických emblémov je jedna z najzaujímavejších sérií ilustračnej grafiky v Bardejove, ba i na celom území Slovenska tej doby – drevorezové ilustrácie v knihe významného bardejovského humanistu Jána Bocatia *Hexasticha votiva*. Dielo vydal roku 1612 v známej tlačiarne Jakuba Klösa. Autor veršov J. Bocatius bol Lužický Srb, narodený roku 1569 pri Budyšíne, zomrel roku 1621 v Prahe. Kultúrou a vzdelaním bol protestant, zameraný na spoločenskú, typicky humanistickú, takmer občiansku poéziu. Roku 1597 mu cisár Rudolf II. na návrh priaznivcov Báthoryho, Forgácha, Drugetha a Teuffenbacha udelil titul „Poeta laureatus caesareus“. Panegyrické básne jeho prvej zbierky *Castra temperantiae* z roku 1597 obsahujú výchovné tendencie. Jeho ďalšie dielo *Hungaridos libri poematum V.* z roku 1599 predstavuje prvé zobrazené básne na Slovensku. Význam Bocatiovho diela spočíval v cieľavedomej spoločenskej adresnosti. Paradoxné je, že ešte roku 1598 ho cisár Rudolf II. povýšil do šľachtického stavu.¹² Bocatius sa však zapájal do politického života na protihabsburskej strane, po

boku Štefana Bocskaya a Gabriela Bethlena. Po prvom povstaní ho na päť rokov uväznili, druhé zaplatil životom.

Hexasticha votiva a *Salomon Hungaricus*, venovaný Matejovi II., patria medzi jeho neskoršie diela.¹³ *Hexasticha* – asi dvesto básničiek – venoval Bocatius rôznym osobám, mestám, šarišskej stolici a štátu. Lapidárny ráz veršov dopĺňa 46 drevorezov nerovnakého pôvodu a kvality. Niektoré sú použité zo staršej zásoby bardejovskej tlačiarne. Väčšinu z nich tvoria nevelké medailóniky – emblémy, ktoré zobrazujú spoločenské a šľachtické znaky, striedajúce sa so symbolickými zvieratmi. Zvieratká svojimi vlastnosťami pripomínajú charakter jednotlivých osôb; inokedy je v názve zvierata zašifrované meno oslovovej osoby. Obrázky nemajú signatúru ani inú poznávaciu značku, ale prezrádzajú školeného grafika, schopného jemne a výrazne zobraziť postavu v jej prostredí. Zámer použiť znak alebo zviera takej podoby, aby sa ním metaforicky charakterizovala osoba alebo jej meno, poukazuje ešte na renesančný spôsob myslenia. Tieto drevorezové medailóniky sa vyznačujú jadrou formou a lapidárnym výrazom, ktorý sprostredkúva prostý symbolický obsah a patria medzi prvé grafické prejavy v 17. storočí na Slovensku.

Medzi významné ilustrácie emblematického charakteru patria niektoré prílohy a titulné listy k dielam Jána Webera, ktoré vyšli v šesťdesiatych rokoch 17. storočia v Levoči. J. Weber (1612 Prešov – 1684) bol významný prešovský humanista a spisovateľ. V rokoch 1661 až 1667 pôsobil ako lekárnik a lekár v Prešove. Z tohto obdobia pochádzajú aj jeho literárne diela, ktoré vyšli z potrieb humanistického prúdenia a ku ktorým sa sústredila aj ilustrátorská činnosť domácich i cudzích medirytcov. V dielach *Janus Bifrons* z roku 1662 a *Lectio Principum* z roku 1665 vydanom v Levoči a venovanom kancelárovi Uhorského kráľovstva Jurajovi Szelepcsényimu, sa nachádza sedem medirytinových príloh rôznej umeleckej úrovne. Predtitulný list podľa neznámej, pomerne kvalitnej predlohy uplatňuje vtedy zaužívané architektonické klíše s nikami a postavami, ktoré sa striedajú s oválnymi medailónmi, alegorizujúcimi obsah knihy:



VII. CONIUNCTIO

est fides Deum & hominem conjungens.

USUS DIDACTICUS.

Joh. 1. p. 12. Quotquot autem receperunt eum dedit eis potestatem filios Dei fieri his qui credunt in nomine ejus.

USUS ANALYTICUS.

d. 1. Joh. 1. Dedit eis potestatem filios Dei fieri his qui credunt in nomine ejus. At verò potestas adoptionis nostræ in filios Dei non potest præcedere fidem, hac ratione confunderetur ordo causæ & effectus. Resp. nihil minus. Fides & beneficium *liberæ* sunt quidem simul scilicet tempore, ordine tamen habent se ut prius & posterius.

4. Medirytina Mauritza Langa z knihy: J. Sinapius Horčička: Parva Schola. Trenčín 1658. Foto F. Hideg

právo a spravodlivosť so sentenciami o zachovaní pravdy božej. Druhý celok tvoria výjavy o božích a ľudských právach, tretí sú alegórie štyroch richtárskych funkcií: richtár je ako lekár, lieči choroby spoločnosti verejnými zákonmi, je ako otec, ktorý miluje a trestá, skúsený kormidelník, čo vedie loď do cieľa a bdely pasťier, ktorý ochraňuje a všetko ovláda.¹⁴ Tento princíp alegorických výjavov, častý v nemeckej súdobej grafike emblematického zamerania, sa rytcovi podarilo zvládnuť kompozične i technicky. Ďalšou prílohou je medirytina nazvaná *Felicitas Principum* s alegóriami cností, ktoré symbolizujú dva antikizujúce stĺpy – princípy šťastia s nápismi AMORE a LABORE. Emblematické znaky – pelikán s mláďatami a včelie úle – symbolizujú obidve základné cnosti. Ďalší dvojlist so skupinou štyroch výjavov alegoricky vysvetľuje štyri povolania: pastier, kormidelník,



5. Drevorez Jonáša Bubenku z knihy: J. A. Komenský: Orbis sensualium pictus. Levoča 1686. Foto F. Hideg

lekár a oráč, ktoré dopĺňajú latinské štvorveršia Weberových synov s charakteristikou richtárskej funkcie. Autorom medirytín, okrem posledného dvojlistu, je Izrael Hiebner, narodený roku 1619 v saskom Schneebergu. Po štúdiách matematiky a astronómie v Lipsku a Erfurte nachádzame ho roku 1661 už v Prešove. Medzi vynikajúcimi osobnosťami vtedajších prešovských vzdelancov Hiebner spoznal i humanistu J. Webera. Pre neho teda amatérsky vytvoril spomínané ilustrácie a emblémy.¹⁵

Roku 1665 vydal Vavrinec Brewer Weberovo *Lectio Principum* doplnené niekoľkými medirytinovými prílohami profesionálnych rytcov, zväčša Augsburchanov, ktorí vtedy pôsobili na Spiši. Titulný list k tomuto dielu možno tiež zaradiť k žánru emblematickej grafiky. Vytvoril ho Matthaeus Küssel, člen rozvetvanej ryteckej rodiny z Augsburgu, neskorší rytec na dvore

nemeckého cisára. Titul spisu vkomponoval do fiktívnej dosky s mušľovým nástavcom, ku ktorému vedie schodište po bokoch strážené desiatimi levmi, symbolmi pevnosti a sily. Pozadie tvorí polkruhová archivolta reprezentačne pôsobiacej iluzívnej architektúry, zdobenej pompéznou drapériou. Kompozícia nezaprie zjavný vplyv Küsselových divadelných perspektív a scénických návrhov.

Neznámej proveniencie je emblemová medirytinová ilustrácia, ktorú uvádza Galéria hlavného mesta SSR Bratislavy ako voľný grafický list.¹⁶ Rytina malého formátu zobrazuje výjav troch mužov pri vatre, ktorej kúdol dymu zastiera slnko. Scéna sa odohráva na ľavom brehu Dunaja, v pozadí vidieť vedutu Bratislavy asi zo sedemdesiatych rokov 17. storočia. Sprievodný text zo Starého zákona a antické štvorveršie hovorí o víťazstve pravdy, ktorú nič neprevráti a nezastrie. Ak sa podarí nájsť knižnú publikáciu, z ktorej tento list pochádza,¹⁷ bude možné určiť bližšie súvislosti a motiváciu adresovanú ako emblém neznámemu čitateľovi.

Ojedinelým príkladom emblematickej ilustrácie a literatúry domácej proveniencie je učebnica latinskej gramatiky, ktorú s veľkou starostlivosťou doplnil rytinami známy bratislavský rytec augsburského pôvodu Mauritza Lang¹⁸ a vydal Ján Sinapius Horčička roku 1658 v Trenčíne. *Parva schola*, ako sa učebnica nazýva, má varianty emblemov pred každou z ôsmich kapitol i na titulnom liste, kde ich rytec umiestnil do menších oválnych kartuší. Osem emblemových medirytinových záhlaví pred každou kapitolkou, ako ich určuje osem slovných druhov vtedajšej gramatiky, znázorňuje scény v krajine s náboženským obsahom. M. Lang v nich uplatnil poučenie z nemeckej ryteckej školy nasledovníkov grafika a vydavateľa topografických diel Matthaëusa Meriana z Frankfurtu a vyberal znakovú symboliku z augsburských emblemových zásob. Alegorická stránka ilustrácií tu podporuje text a názorne uvádza žiaka do jeho obsahu, ktorý popri krátkej gramatickej definícii má i etické latinské zameranie.

Levočské vydanie Komenského *Orbis sensualium pictus* z roku 1686 obsahuje tiež v určitom

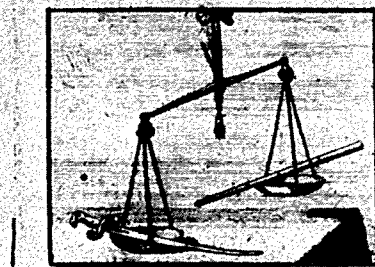
zmysle emblemové ilustrácie s didaktickým cieľom. Nemeckú predlohu norimberského vydania tohto slávneho spisu previedol do drevorezov Jonáš Bubenka, autor rudimentárneho talentu, pôvodom z Levoče. Bubenkove ilustrácie sa vyznačujú prostotou a výrazovou silou a reprezentujú prvú ukážku grafického umenia slovenského pôvodu.

Výskyt emblematickej literatúry na Slovensku v 18. storočí bol oveľa bohatší, hoci v iných krajinách Európy, ktoré počiatky tejto literatúry už dávno prekonali, v tej dobe začal už doznievať. Najviac kníh s emblemami nachádzame na začiatku 18. storočia v Trnave vo vydaniach Univerzitetnej knihtlačiarne za faktorovania Jána Andreja Hörmanna a za prefektovania Martina Szentiványiho. Trnavské knihtlačiarstvo preživalo vtedy vrcholné obdobie, ktoré sa prejavilo v úprave kníh, vo vkusnom a estetickom ilustrovaní, dokonalej typografii, starostlivej väzbe, teda v celkovej knižnej kultúre. Tlačiareň zamestnávala celý rad významných profesionálnych grafikov, zručných medirytcov a majstrov leptu, ktorí sa po presídlení z cudziny udomácnili v Trnave. Zásluhou týchto rytcov a samozrejme predovšetkým zásluhou knihtlačiarov a vydavateľskej politiky sa trnavská Akademická tlačiareň stala najvýznamnejšou tlačiarňou v celom Uhorsku. Väčšina grafikov pochádzala z Nemecka, najviac z Augsburgu, ale žili tu aj Holanďania a Flámi.

Medirytinové ilustračné prílohy a emblémy boli oproti drevorezovým nákladnejšie, nemohli sa tlačiť naraz s textovou časťou. Ich výhodou bola menšia opotrebovateľnosť, predovšetkým mali však lepšie možnosti vyjadrenia sa detailnou kresbou. Vo valéroch mohli zobraziť svetelný reflex, plastickosť a jemnosť štruktúry hmoty a tým docieľovali pôsobivejší výraz výjavov v čitateľnejšej symbolicko-polohe. Medirytina sa stala rovnocenným sprievodcom textu knihy a jej obsahu. Ilustrovala vernejšie ako drevorez, stratila však jeho lapidárny výraz.

V trnavskej Akademicko-tlačiarňi vyšiel roku 1701 *Succus Prudentiae sive discursus ethici* Gabriela Hevenesiho, kniha emblemov venovaná Pavlovi Balašovi z Darmôtu. Emblémy sa viažu na etické poučenie a príslovia-moralitu,

16. **SYMBOLUM VI.**
Præstat opus.



Speculatio finè praxi inutilis.

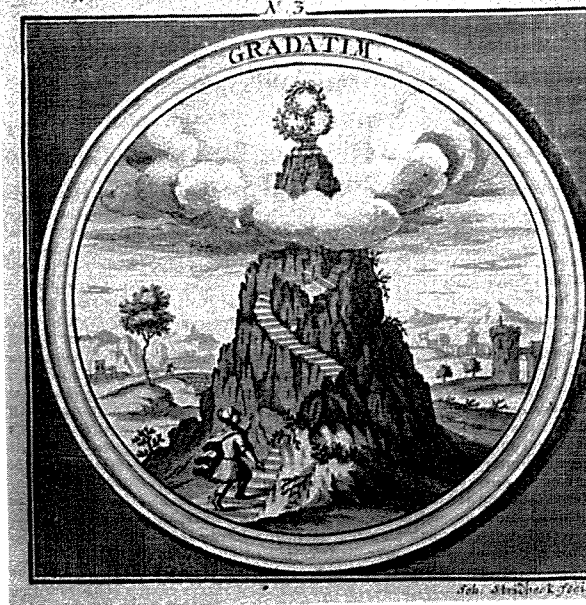
6. Lept z knihy: G. Hevenesi: Succus Prudentiae sive discursus ethici. Trnava 1701. Foto Matica slovenská, Martin

ktoré autor nazýva symboly a kniha ich obsahuje päťdesiat. Obrázky – emblémy sú vkomponované do štvorcových rámkov medirytinových štočkov a osvetľujú latinsky písaný text etického obsahu. Lepty vydavateľ prevzal zo zatial neznámeho nemeckého prameňa, poukazuje na frankfurtský pomerianovský okruh grafiky. Po formálnej stránke pôsobia presvedčivo a názorne, prostý výjav či symbol je adekvátny strohým porekadlám a obsažným prísloviam. Trnavské vydanie Hevenesiho spisu je klasickým príkladom emblematickej literatúry s ilustráciou na našom území.

O rok neskôršie vychádza v Trnave dielo Gabriela Szerdahelyiho *Meteorologia philosophico-politica* s 83 emblémami, ktoré v alegorických obrázkoch – výjavoch v krajinnom prostredí – ilustrujú krátke latinské ponaučenia

filozoficko-politického dosahu. Viacvrstvosť významu textov je ilustrovaná bohatstvom nápaditých obrázkov. Tvoria ich tondá v kruhových, plasticky pôsobiacich rámoch, ktoré z neutrálnej plochy vyzdvihujú výjav v ilúzii okna do prírody. Táto príroda je dramatická – odohrávajú sa v nej zvraty počasia i ročných období a pulzuje v nej dynamický život. Symbolizujú zmeny a podstatu ľudských vzťahov, spoločenskej a historickej určenosti vývinu vo výrečných paralelách. Viacerí autori týchto kultivovaných grafických výjavov patria do okruhu augsburských a lipských umelcov leptu z prelomu 17. a 18. storočia: A. M. Wolfgang z Augsburgu, Sibylla Kräusin, Jacob Müller, Wolfgang Joseph Kadoriza a ďalší, ktorí príležitostne pracovali aj na našom území. Kniha je príkladom kvalitnej výtvarnej úrovne, vytríbeného grafického umenia a typografickej starostlivosti. Roku 1702 vydala Akademická tlačiareň dielo Johanna Pickera *Imago Sapientiae* s niekoľkými emblematickými vyobrazeniami najmä bo-

CONCLUSIO POLITICA,
Politicus per gradus ascendat.



7. Lept Sebastiana Stridbecka z knihy: G. Szerdahelyi: *Meteorologia philosophico-politica*, Trnava 1702. Foto H. Radváni



8. Medirytina J. a A. Schmutzera z knihy: J. Arvai: *Venae poeticae e fonte...* Trnava 1734. Foto Matica slovenská, Martin

jovej a námornej tematiky. Obidve diela poskytujú materiál na podrobnejšiu analytickú štúdiu.

Pozoruhodné dielo Juraja Arvaia *Venae poeticae e fonte gratiarum Virgine Dei matre Vasvariensi* z roku 1734 používa osobitný druh emblematickej grafiky ornamentálno-dekoratívneho zamerania. Osem ilustrácií a frontispice vytvorili Joseph a Andreas Schmutzer, rytcia viedenského pôvodu, ktorí sa venovali prevažne portrétnej grafike. Bratia Schmutzerovci koncipovali ilustrácie ako sériu alegorických obrázkov, ktoré sa viažu k pútnickému miestu vo Vašváre. Prevláda v nich symetria a estetické zdôraznenie plasticky pôsobiaceho výseku krajiny

a výjavu v priestore. Pod obrazom v plošne vyjadrenej kartuši sa nachádza latinské hexametrové štvorveršie, ktoré korešponduje s výjavom a latinským príslovím na stuhe v hornej časti. Rám obrázkov tvorí naturalizujúca ornamentika, ktorá je tiež súčasťou ilustratívneho zámeru emblému. Ilustrácie sú príkladom spomienkových obrázkov obdobia vrcholného baroka.

Franz Leopold Schmittner (1703–1761) z Viedne je autorom leptov dvoch ďalších emblematicky koncipovaných trnavských tlačí. Roku 1738 vyšlo rétorické dielo Ferdinanda Litkeya *Rhetor officiosus honoribus*, určené pre filozofické oddelenie rétoriky na trnavskej univerzite, so sériou deviatich emblémov a frontispicom. Ich



*Charta, licet citreo fuerit perarata liquore,
Inscriptas reddet non nisi tincta notas.
Provida se quamvis nulli natura negarit,
Unde latens, virtus exerat alta, caput:
Si tamen banc, teneris nutrix non formet ab aëis
Cura, suo virtus semine testis jacet.*

Si

9. Medirytina F. L. Schmittnera z knihy: F. Litkey: *Rhetor officiosus honoribus*. Trnava 1738. Foto Matica slovenská, Martin



10. Medirytina Jozefa Jägera z knihy: R. P. A. Vanossi: Ethica in auditores distributa. Trnava 1746. Foto Matica slovenská, Martin

kartušové rámy tvorí skladba štylizovanej typicky barokovej ornamentiky bohatých foriem, preto symbolické figuratívne výjavy vyznievajú v nich kontrastujúco vecne. V tom istom roku vyšla knižka Omnis felicitas Hungariae e singulari favore Mariae s piatimi leptanými emblémami F. L. Schmittnera. Významová komunikatívnosť emblémov v obidvoch vydaniach spočíva vo dvoch súvislostiach a navzájom harmonicky zjednotených vrstvách — v mariánskom kulte a v oslave Uhorska. Aj forma rámičky, v ktorom sa objavuje triumfálna symbolika heraldického rázu, je súčasťou obsahu emblému.

V štyridsiatych rokoch 18. storočia v Trnave už dlhšie pôsobil medirytca pražského pôvodu Josef Jäger.¹⁹ V produktívnom trnavskom období tvoril votívne obrázky, exlibrisy, erby, portréty a knižnú výzdobovú grafiku — iniciály, vinety, frontispice, záhlavia, kompozície s námetmi z tureckých vojen, ilustrácie fyzikálnych diel. Ovládal bohatý námetový aj dekoratívny register symbolických motívov. Jäger vytvoril významnú kolekciu ilustrácií — súbor 24 a 26 leptov — do formátovo nevelkého dvojzväzkového spisu R. P. Antonia Vanossiho *Ethica in Auditores distributa* s názvom prvého dielu *Typus Philosophiae Morum* a druhého zväzku *Philosophiae Morum Politica*, vydaného roku 1746. Frontispice prvej časti tvorí symetricky komponovaný ideálny pohľad na park, v popredí ktorého stojí okrúhly stôl s granátovým jablkom — tzv. aurea alma, so symbolickým obsahom. Ďalšie ilustrácie znázorňujú výjavy a krajinárske motívy s klasickým epigramaticky rozvetveným typom emblémovej literatúry. Grafické emblémy sú leptané na nevelké dosky a odtlačané prevažne na os stránky, alebo tvoria jej záhlavie vždy pred etickou moralitou textu. Nepravdivý rám okraja obrazov tvoria rastlinné, zvieracie alebo vecné symboly. Kniha naberá harmonický rytmus obrazu a textu, nepravdivý okraj emblémov pôsobí ornamentálne. Dokonalosť obrazov a vysoká výtvarná náročnosť svedčia o tom, že rytca J. Jäger vytvoril mnohé emblémy podľa vybraných vzorov, ktoré sprostredkovala pravdepodobne Viedeň. Vtedy sa tam grupovali rytci a reprodukční grafici okolo spomenutého Franza Leopolda Schmittnera a v oblasti knižnej kultúry bol čulý styk najmä s Nemeckom a neskôr Francúzskom. Pri ilustrovaní etických spisov mohol Jäger použiť pestrú emblémovú formu alegórie vo viac alebo menej skonzervovanej podobe.

Popri spomenutých grafických emblémoch treba uviesť napr. i cyklus nezachovaných deviatich olejomalieb emblémov a 18 alegorických nástenných kompozícií s výtvarným programom apoteózy cisára Ferdinanda II., ktoré existovali na prvom poschodí Bratislavského hradu a ktoré dala Mária Terézia pri úprave svojho sídla odstrániť. Zachovali sa iba ich malé medirytinové

kópie od G. de Lamormainiho pod názvom *Ferdinandi II. Romanorum imperatoris virtutes* a opisuje ich Matej Bel. Maliarom obrazov bol pravdepodobne Paul Juvenel z Norimberku, ktorý po roku 1638 pôsobil v Bratislave, kde roku 1643 aj umrel.²⁰ Ich ikonografiou sa podrobne zaoberá Rózsa György.²¹

V polovici 18. storočia sa emblematická lite-

ratúra prestáva na Slovensku vydávať. Najčastejšie sa vyskytovala v eticko-filozofických a náboženských vydaniach trnavského kníhtlačiarstva. Mnoho otázok zostáva ešte nevyriešených a budú vyžadovať ďalšie bádanie v tejto zaujímavej oblasti. Úlohu bude možné splniť kolektívnou prácou literárnych historikov a historikov výtvarného umenia.

Poznámky

¹ VOLKMANN, L.: *Bilderschriften der Renaissance. Hieroglyphik und Emblematik in ihren Beziehungen und Fortwirkungen.* Leipzig 1923; HENKEL, A. — SCHÖNE, A.: *Emblemata. Handbuch zur Sinnbildkunst des 16. und 17. Jahrhunderts.* Stuttgart 1967.

² KONEČNÝ, L.: Albrechta Dürera Laus bombardae. *Umění, 20, 1972, č. 4, s. 326–347*; KONEČNÝ, L.: Edward Hodnet: Marcus Cheeraerts the Elder of Brugges, London and Antwerp. Utrecht 1971. *Umění, 23, 1975, č. 1, s. 82–89.*

³ VIDMAN, L.: *Psáno do kamene (Antická epitafie).* Praha 1975.

⁴ *Slovník antické kultury.* Praha 1974.

⁵ *Encyklopedie českého výtvarného umění.* Praha 1975, s. 104, autorom hesla je L. Konečný.

⁶ VANTUCH, A.: Ján Sambucus. Život a dielo renesančného učenca. Bratislava 1975.

⁷ VANTUCH, A.: Sambucus Pannonius Tyrnaviensis. Pokus o portrét. In: *Humanizmus a renesancia na Slovensku v 15.–16. storočí.* Bratislava 1967, s. 302–314.

⁸ HENKEL, A. — SCHÖNE, A.: c. d., s. 64.

⁹ Čaplovičova knižnica, Dolný Kubín, i. č. R II 64 — exemplár prvého Plantinovho vydania z roku 1564; Státní knihovna ČSR, Praha, Tres Bf 45 — exemplár z roku 1566, Tres Bg 65 — vydanie z roku 1569 (XL 45).

¹⁰ DENKSTEIN, V.: Hollarovy rané kresby z let 1625–30. *Umění, 25, 1977, č. 3, s. 1.*

¹¹ Poprední autori emblémov v Európe boli: Jost Amman, Stefano della Bella, Abraham Blomaert, Theodor de Bry, Pieter Brueghel st., Jacques Callot, Agostino Carracci, Galle, Gravelot, Hans Holbein, Cochin, Cruixshauk, Jan Luyken, Matthaeus Merian, Crispin de Passe, Romeyn a Egidius Sadeler, Lorenzo Lotto, Bernardino

de Rossi a ďalší. Pozri *Enciclopedia universale dell'arte.* Venezia-Roma 1971. Autorom hesla emblém je Mario Praz.

¹² BALENT, B.: Ján Bocatius a knižná kultúra na Slovensku. Rukopis prednášky prednesenej na zhromaždení bibliofilov v Uhorskom Hradišti roku 1971.

¹³ MINÁRIK, J.: Latinská humanistická príležitostná poézia od začiatkov do druhej polovice 17. storočia. K vývinu jej žánrov od dvadsiatych rokov 16. storočia do sedemdesiatych rokov 17. storočia. In: *Humanizmus a renesancia na Slovensku.* Bratislava 1967, s. 245.

¹⁴ ONDREJČEKOVÁ, Z.: Levočská knižná grafika 17.–18. storočia (1614–1754). Diplomová práca. Bratislava 1971.

¹⁵ Izrael Hiebner, matematik, hvezdár a medirytca — amatér v Sedmohradsku a Prešove v šesťdesiatych rokoch 17. storočia. PATAKY, D.: *A magyar rézmetszés története.* Budapest 1951, s. 140–141.

¹⁶ Galéria hlavného mesta SSR Bratislavy, i. č. C-7610.

¹⁷ Grafický list má pagináciu „24“ a je prílohou neznámej tlače, vydané v sedemdesiatych rokoch 17. storočia v Bratislave.

¹⁸ ZÁVADOVÁ, K.: Výtvarný profil Mauritza Langa. *Ars '72–74, s. 36–57.*

¹⁹ RADVÁNI, H., Jozef Jäger, grafik, knižný ilustrátor. *Vlastivedný časopis, 21, 1972, č. 2, s. 80.*

²⁰ Paul Juvenel (Juvenell) starší, maliar (1579 Norimberk — 1643 Bratislava). Tvoril v Mníchove, Norimberku, Sibiu a od roku 1638 v Bratislave najmä alegorické témy a portréty, návrhy na maľbu stropov. In: *Thieme-Becker Künstlerlexikon, 19, s. 365–367.*

²¹ RÓZSA, Gy.: *Magyar történetábrázolás a 17. században.* Budapest 1973, s. 82–97.

Эмблема в книжной графике Словакии

Резюме

Эмблема является художественной формой, которая соединением слова и изображения образует закрытое аллегорическое целое. Наука о эмблемах систематически изучает репертуар эмблемов, распространенный в форме серий начиная от 16-го столетия. Его предшественником является греческая античная эпиграмма, которая позднее в период маньеризма нашла свое место в графической эмблеме.

Эмблема нового времени, впервые использованная миланским юристом А. Алциати в 1531 году, нашла свое место в книгах эмблем. Развивая традицию антики, возникло большое количество эмблем светского и религиозного характера. В разных странах и эпохах выступали на первый план разнообразные категории и тематики. За героическими мотивами в 17-ом веке последовали этически-моральные, в конце 17-го века и в 18-ом веке — дидактические, в Италии и во Франции развивались темы теоретические, в Германии — политические, в Голландии — эротические и зоологические, в Испании — придворные. Кульминация графической эмблемы наступает в 17-ом веке, когда повышается качество аллегорических иллюстраций в книгах. В период классицизма оживает светская тема, которая в период барокко находилась в застое. Эмблема в 19-ом веке нашла свое место в английской литературе и в политической карикатуре.

Генезис этого жанра на территории Словакии мы наблюдаем начиная от 17-го века как в гражданской поэзии гуманистов в Бардейове и в Левочи, так и в учебниках грамматики (J. Vocatius *Hexasticha votiva*, J.

Weber *Janus bifrons a Lectio principum*, J. Sinapius *Horčička Parva schola*).

Наибольшее количество эмблем содержат издания университетской типографии в г. Трнава. В 18-ом веке граверы по меди, осевшие на территории Словакии немцы, голландцы и фламандцы создали целые серии эмблемных иллюстраций. При помощи интересной символической формы показывали значение этически-дидактической морали или же философско-политических аллегорий литературы об эмблемах, которая печаталась в г. Трнава (G. Hevenesí *Succus Prudentiae sive discursus ethici*, G. Szerdahelyi *Meteorologia philosophico-politica*, F. Litkey *Rhetor officiosus honoribus*, A. Vanossi *Typus Philosophiae Morum a Philosophiae Morum Politica*). Я. Самбук, образованный гуманист, происходящий из Трнавы, издал в 1564 году в Плантинтовой типографии в Антверпене свои стихотворные философские метафоры *Emblemata* с его собственным объяснением понятия эмблемы. Это произведение своей концентрацией высказываний, остроумной формой и блестящей резьбой по дереву нескольких мастеров, оказало вдохновляющее воздействие на рудольфинских маньеристов в Праге.

Эмблема, а особенно графическая эмблема, является предметом иконологического и иконографического изучения и источником познания культуры эпохи. Она стала центром внимания многих европейских искусствоведов. На первом месте по исследованию находится голландская, немецкая, чешская и венгерская школы.

Das Emblem in der Buchgraphik in der Slowakei

Zusammenfassung

Das Emblem ist eine Kunstform, die durch Verbindung des Wortes und Bildes ein abgeschlossenes allegorisches Ganzes gestaltet. Die Emblematische Lehre über Embleme verfolgt systematisch das Repertoire der in Form von Editionen verbreiteten Embleme seit dem 16. Jahrhundert. Sein Vorgänger war das griechische antike Epigramm, das dann im graphischen Emblem besonders in der Epoche des Manierismus zur Geltung kam.

Das moderne Emblem, wie es zum erstenmal vom Milaner Rechtsanwalt A. Alciati im Jahre 1531 angewendet wurde, entfaltet sich in den Emblembüchern

im 17. Jahrhundert. Durch Anknüpfung an die antike Tradition wurde ein neuer Bestand von Emblemen weltlicher und auch religiöser Bedeutung erarbeitet. In verschiedenen Ländern und Epochen kamen vorzugsweise mannigfaltige Kategorien und Thematiken zur Geltung. Nach den heroischen Motiven brachte das 17. Jahrhundert ethisch-moralische, das Ende des 17. Jahrhunderts und das 18. Jahrhundert didaktische Motive mit sich, in Italien und Frankreich wurden theoretische, in Deutschland politische, in Holland erotische und zoologische, in Spanien höfische Themen gepflegt. Das graphische Emblem kulminiert im 17. Jahrhundert,

als sich auch die Qualität der allegorischen Illustrationen in den Büchern erhöhte. Im Klassizismus frischte das weltliche Thema auf, das in der Epoche des Barocks stagnierte. Das Emblem kam in der englischen Literatur und politischen Karikatur im 19. Jahrhundert zur Geltung.

Auf dem Gebiete der Slowakei verfolgen wir die Genesis dieses Genres seit dem 17. Jahrhundert in der bürgerlichen Poesie der Humanisten in Bardejov und Levoča, aber auch in den Lehrbüchern der Grammatik (J. Vocatius *Hexasticha votiva*, J. Weber *Janus bifrons a Lectio principum*, J. Sinapius *Horčička Parva schola*). Das grösste Vorkommen von Emblemen vermerken die Ausgaben der Universitätsbuchdruckerei in Trnava. Im 18. Jahrhundert schufen hier die Kupferstecher, akklimatisierte Deutsche, Holländer und auch Flamen ganze Serien von Emblemillustrationen. In geistreicher symbolischer Form drücken sie die Bedeutung ethnisch-didaktischer Moralitäten oder philosophisch-politischer Allegorien der emblematischen Li-

teratur aus, die in Trnava gedruckt wurde (G. Hevenesí *Succus Prudentiae sive discursus ethici*, G. Szerdahelyi *Meteorologia philosophico-politica*, F. Litkey *Rhetor officiosus honoribus*, A. Vanossi *Typus Philosophiae Morum a Philosophiae Morum Politica*). J. Sambucus, ein gelehrter Humanist Trnavaer Abstammung, gab schon im Jahre 1564 in der Plantin-Offizin in Antwerpen seine in Versform gesetzte philosophische Metaphern *Emblemata* mit seiner eigenen Erläuterung des Begriffes Emblem aus. Durch Konzentrierung der Aussage, geistreiche Form und noblesse Holzschnitte mehrerer Graveure wirkten sie inspirativ auf die rudolfischen Manieristen in Prag.

Das Emblem und das graphische Emblem besonders ist Gegenstand der ikonologisch-ikonographischen Forschung und eine Erkenntnisquelle der Kultur der Zeit — es wurde zum Interessenzentrum vieler europäischer Kunstwissenschaftler. Im Vordergrund der Forschung steht die holländische, deutsche, tschechische und ungarische Schule.

Údaje z matrik o bratislavských sochároch a kamenároch 18. storočia

MÁRIA MALÍKOVÁ

Výskum starších dejín výtvarného umenia Slovenska v posledných desaťročiach pokročil aj vďaka širšiemu využívaniu archívneho materiálu. Ako výdatný prameň sa osvedčili zápisy v matrikách, ktoré nielen upresňujú biografické údaje o umelcoch a umeleckých remeselníkoch, ale poskytujú aj veľa informácií, týkajúcich sa nepriamo umeleckej tvorby, napr. o dedení dielni alebo o priateľských, a tým neraz o pracovných stykoch medzi jednotlivými umelcami.

Doteraz boli uverejnené zväčša len údaje týkajúce sa niektorej širšej témy. Tým vznikli medzery v publikovaní a archívny materiál z jednej oblasti bol rozptýlený do viacerých samostatných prác. Náš článok uvádza výlučne zápisy z určitej časovo, miestne i tematicky presne ohraničenej oblasti so snahou o ich úplnosť. Údaje z rím.-kat. matrik Bratislavy z rokov 1700–1799 sme usporiadali do slovníka sochárov a kamenárov, v tomto období v meste pôsobiacich alebo prechodne sa zdržujúcich. Chýbajú záznamy z evanjelických matrik, ktoré sú síce dosť rozsiahle, ale na údaje, týkajúce sa uvedených profesií, pomerne skromné. Vzhľadom na šírku materiálu sme údaje o kmotrovstve a svedčení pri svadbe obmedzili len na zachytenie dátumu. Bádateľ, ktorý sa bude chcieť niektorou osobnosťou zaoberať podrobnejšie, musí sa vrátiť k prameňu; údaj o dátume mu však ušetrí dlhé a úmorné hľadanie. V slovníku nie sú zachytené sporadicky sa vyskytujúce a často sa meniace záznamy o bydlisku, ako aj o príčine smrti.

Uvádzame údaje o sochároch (sculptor, sta-

tuarius, Bildhauer), o kamenároch (lapicida, scissor lapidum, Steinhauer), o sochárskych a kamenárskych pomocníkoch, t. j. tovarišoch (sculptor sodalis, lapicida sodalis . . .) a o príbuzných umeleckých remeselníkoch (štukatéri, rytci pečatí). Vynechali sme lámačov kameňa (fossor alebo fractor lapidum, Steinbrecher), ktorí vykonávali len mechanickú činnosť, a umelcov, označených ako „cupri sculptor“, ktorých pokladáme za rytcov grafických listov. Trocha neobvyklejšie označenie zamestnania alebo jeho varianty uvádzame v pôvodnom znení v zátvorke, rovnako ako odchylné citácie mena.

Vyexcerpovali sme roky 1700–1799 z nasledujúcich matrik, ktoré sú dnes v Štátnom oblastnom archíve v Bratislave: matriku narodených farnosti sv. Martina, knihy č. 12–29 (1697–1803), matriku zosobášených tej istej farnosti, knihy č. 50–55 (1674–1809), matriku zomretých tej istej farnosti, knihy č. 65–72 (1719–1805, staršie sa nezachovali), ďalej matriky farnosti Bratislava-Blumentál, založenej roku 1770, a to matriku narodených, knihy č. 101–102 (1770–1803), matriku zosobášených, knihu č. 110 (1770–1799) a matriku zomretých, knihu č. 114 (1770–1814).

Abbt, Juraj, kamenár. Manželka Katarína, deti Ján Krištof, nar. 25. 6. 1736, Mária Alžbeta, nar. 29. 11. 1737, ako krstný otec 2. 10. 1732, 1. 4. 1737, ako svedok 31. 5. 1735, 4. 2. 1739.
Akerman, Ján, sochár. Manželka Zuzanna Epplová, vdova, svadba 7. 1. 1773. Zomrel 19. 4. 1775 ako 30-ročný.
Ason (Asan), Tomáš, sochár zo Sliezska („Silesiae Fran-

kamenárovi Richterovi, svadba 29. 4. 1725. Ako krstný otec 27. 5. 1726.

Schranzweber, Michal, kamenár. Ako svedok 27. 5. 1760.

Schreiber, František Kristián, mestský kamenársky a murársky majster. Manželka Anna Katarína, deti Mária Anna, nar. 15. 6. 1715, vyd. 23. 10. 1736, Anna Katarína, nar. 14. 6. 1717, vyd. 27. 10. 1737, Eva Terézia, nar. 22. 10. 1719, Eva Rozína, zomrela 1. 8. 1721 ako 1-ročná, Anna Rozália, zomrela 28. 8. 1723, František Ignác, nar. 31. 7. 1724, Ernest Ján Juraj, 21. 5. 1727—9. 6. 1730, ako svedok 28. 4. 1722, 20. 8. 1724, 21. 5. 1725, 5. 10. 1727, 21. 7. 1732, 26. 5. 1733.

Schreiber, Vavrínek, mestský kamenársky a murársky majster. Manželka Eva Kunigunda, deti Mária Judita, vyd. 15. 8. 1715, Mária Kristína, nar. 14. 5. 1702, ako krstný otec 17. 9. 1702, 16. 2. 1703, ako svedok 12. 6. 1703, 16. 8. 1705. Zomrel pred 15. 8. 1715.

Schwartz (Svarz), Jakub František, sochár zo Sliezska, manželka Zuzana Pikissová, svadba 2. 2. 1744, deti Eva Mária, nar. 28. 11. 1744, Jozef Gašpar, nar. 24. 3. 1747, Jakub, nar. 26. 9. 1749.

Schweiger, Anton, sochár. Manželka Terézia Wientzerová, svadba 26. 8. 1753.

Schweiger (Schweiger, Schweig), Ján Michal, mestský sochár na Podhradí, pôvodom z Bavorska. Prvá manželka Anna Mária Frayová z Bratislavy, svadba 14. 9. 1724, druhá manželka Eva Mária Wimmerová, svadba 14. 8. 1730, tretia manželka Alžbeta Altmannová, svadba 30. 5. 1763, deti Alžbeta, nar. 23. 4. 1725, Anton, nar. 28. 4. 1726, Mária Alžbeta, 4. 11. 1728—8. 8. 1731, Melichar, 5. 1. 1731—31. 8. 1731, Alžbeta, nar. 8. 8. 1733, Katarína, 26. 10. 1733—16. 9. 1738, Mária Anna, 3. 8. 1736—27. 2. 1738, Ján Juraj, nar. 3. 11. 1738, Andrej Ignác, 28. 11. 1740—1. 4. 1741, Mária Katarína, nar. 7. 3. 1741, Eleonóra, nar. 8. 2. 1748, František, 26. 4. 1751—13. 6. 1760, Rozália, nar. 27. 8. 1753, ako svedok 1. 5. 1763, 8. 7. 1765. Keďže v Bratislave žili zrejme dvaja sochári rovnakého mena (pozri nasledujúci záznam) a predbežne sa nedá určiť, ktoré z detí patrilo ktorému, uvádzame všetky deti pod prvým z nich. Zomrel 26. 5. 1768 ako 73-ročný.

Schweiger, Ján Michal, sochár. Ako krstný otec 27. 4. 1777 (pozri aj predchádzajúci záznam).

Schweiger, Jozef, kamenár na Zuckermändli. Manželka Alžbeta Fridrichová, svadba 6. 8. 1775, ženích 30-ročný, nevesta 24-ročná, obidvaja z Bratislavy, deti Leopold, nar. 8. 10. 1777, Terézia, 16. 4. 1779—27. 6. 1779, Mária Magdaléna, nar. 8. 6. 1780, Jozef, nar. 2. 11. 1781, Alžbeta, 28. 4. 1784—21. 5. 1785, František, nar. 5. 10. 1785, Alžbeta, nar. 4. 11. 1787, ako krstný otec 10. 1. 1781, manželka ako krstná matka 10. 2. 1782, 17. 1. 1786, ako svedok 29. 9. 1776.

Schuber, Pavol, kamenár. Ako krstný otec 22. 7. 1757.

Schwanthaller, Ján, sochár. Manželka Mária Katarína Öllhasová, vdova, svadba 9. 1. 1704.

Signer, Jozef, sochár. Ako svedok 9. 7. 1798.

Soltra, Krištof, kamenár. Ako svedok 6. 8. 1753.

Spanlang, kamenár. Manželka Terézia, dcéra Alžbeta, nar. 13. 3. 1757.

Sprintzel (Schrentzl), Matej, mestský sochársky majster vo Viedni. Manželka Anna Mária, syn Jozef Mikuláš, nar. 5. 12. 1751, ako svedok 12. 2. 1741, 16. 9. 1750, 29. 10. 1752, 29. 7. 1753, 16. 9. 1753.

Stadler, Daniel, sochársky majster. Manželka Rozália Kraglová, svadba 3. 5. 1772.

Stadlmann (Stoidelmann), Ján Juraj, kamenár (sochársky tovariš). Manželka Mária Anna, deti Terézia, nar. 8. 10. 1779, František, zomrel 26. 4. 1783 ako 9-mesačný, ako krstný otec 30. 1. 1785, 5. 6. 1786, 25. 8. 1787, manželka ako krstná matka 12. 4. 1781.

Steidner, Jozef, kamenársky majster z Rakúska. Manželka Alžbeta, dcéra Alžbeta, vyd. 30. 9. 1742.

Stein, Ján, sochár. Syn Leopold, zomrel 15. 3. 1773.

Steiner, Ján, mestský kamenársky majster. Manželka Barbora, ako krstný otec 11. 1. 1790.

Steingruber, Ján Juraj, kamenár na Zuckermändli. Prvá manželka Zuzana Schupeková, svadba 27. 6. 1762, zomrela 3. 12. 1783 ako 48-ročná, druhá manželka Terézia Niedermayerová, „ex Sigelkirchen“, svadba 24. 2. 1784, ženích 45-ročný, nevesta 27-ročná, deti Ján Peter, nar. 1. 2. 1764, Mária Barbora, nar. 10. 11. 1765, Jozef nar. 13. 3. 1771, Mária Alžbeta, nar. 10. 11. 1773, Gašpar, nar. 28. 12. 1784, ako krstný otec 20. 6. 1764.

Steinmassler, Šimon, kamenár v Devíne. Ako svedok 18. 1. 1734.

Steinmassler, Štefan, mestský sochár. Manželka Jozefa Steinbichlerová z Viedne, svadba 27. 1. 1754, deti Anna Barbora, nar. 22. 11. 1754, Ján Jozef, nar. 10. 3. 1756, Anna Mária Terézia, 26. 5. 1757—13. 10. 1760, Ignác, nar. 18. 11. 1759, Ján František, nar. 11. 10. 1761, Ján, nar. 11. 5. 1763, Mária Terézia, 18. 4. 1766—9. 7. 1766, Alžbeta, nar. 16. 8. 1768, Leopold, nar. 15. 10. 1772, ako svedok 6. 2. 1763.

Sutormar, Leopold, sochár. Manželka Mária Magdaléna, dcéra Anna Mária, nar. 30. 9. 1713 (posthuma).

Szunner, Gašpar, mestský kamenár. Manželka Anna Mária, syn Matej, nar. 24. 10. 1764.

Švac (Szvacz), Michal, kamenár. Manželka Anna Mária, ako krstný otec 30. 12. 1777.

Tabotta, Anton, dvorný sochár vo Viedni (aulicus statuarius). Manželka Alžbeta, dcéra Anna, vyd. 6. 8. 1786 ako 28-ročná.

Talausek, Ján, kamenársky tovariš. Manželka Barbora Zeiseová, svadba 28. 4. 1722.

Tex, Teofil (Gottlieb), kamenár, „Bohemus“. Manželka Zuzana Pajerová, svadba 22. 8. 1775, ženích 23-ročný, nevesta 19-ročná, deti Júlia, nar. 10. 12. 1775, Ján Juraj, nar. 16. 11. 1777, Jozef, nar. 3. 3. 1779, Ignác, nar. 16. 7. 1781, ako svedok 1. 1. 1778.

Theit (Theil?), Matej, kamenár. Manželka Katarína, syn Andrej, nar. 30. 11. 1752.

Thurner, Matej, kamenársky tovariš. Dcéra Mária Anna, zomrela 12. 12. 1730 ako 2 a pol ročná.

Tick, Karol, kamenársky tovariš. Dcéra Mária Anna, zomrela 17. 3. 1778 ako 4-mesačná.

Tocht, Ján, kamenár. Zomrel 16. 11. 1772 ako 55-ročný.

Toll (Doly), Leopold, mestský kamenársky majster (statuarius). Manželka Anna Mária, vdova po kamenárovi Tomášovi Ramesmayerovi, svadba 14. 5. 1752, deti Ján, zomrel 20. 3. 1767 ako 19-ročný, Leopold, 13. 11. 1755—24. 10. 1759, ako krstný otec 16. 11. 1752, 28. 2. 1756, 5. 7. 1760, 12. 5. 1761, 10. 10. 1763, 2. 8. 1766, 24. 7. 1771, ako svedok 3. 2. 1754, 6. 5. 1760.

Trattner, Karol, štukatér („stukator arbeiter“). Manželka Magdaléna, dcéra Mária Terézia, nar. 17. 5. 1768.

Trostner, František, štukatér. Syn Ján Michal, nar. 5. 9. 1769.

Tulner (Tutner?), Anton, kamenár. Manželka Zuzana, syn Jakub, nar. 23. 3. 1773.

Ungleich, Matej, sochár. Ako svedok 21. 10. 1753.

Vajmon, Ján, sochár. Ako svedok 17. 1. 1790.

Veronik, Ján, kamenár. Ako svedok 28. 5. 1780

Vietor, Martin, kamenár. Ako svedok 24. 8. 1727.

Viczke, Jozef, kamenár. Ako svedok 7. 1. 1753.

Villterin (Villteirn?), František, mestský sochár. Ako svedok 5. 9. 1766.

Voraus (Foraus), Jakub, sochár z Bavorska. Prvá manželka Uršula, druhá manželka Regina (?), deti Mária Uršula, vyd. 19. 1. 1738, Katarína, vyd. 21. 11. 1745.

Wallner, Krištof, kamenársky tovariš. Syn Tomáš, zomrel 18. 6. 1730 ako polročný.

Weber, Adam, kamenár. Manželka Eva, dcéra Alžbeta, nar. 30. 10. 1768.

Wegerth, Jozef, kamenár (ein Steinmetz Juvenis). Manželka Anna Mária Rigewitzová, svadba 1. 7. 1731.

Weisinger, Jozef, sochár. Manželka Uršula Lochnerová, svadba 6. 10. 1744.

Weiss, František, kamenár. Prvá manželka Katarína, zomrela 18. 9. 1797 ako 42-ročná, druhá manželka Terézia Matiašeková, vdova, svadba 28. 11. 1798, ženích 44-ročný, nevesta 38-ročná, deti Františka Alžbeta, 20. 12. 1779—15. 8. 1780, Antónia Františka, nar. 21. 8. 1781,

Matej, nar. 5. 9. 1785, František Anton, nar. 8. 10. 1787, Rozália, nar. 27. 12. 1788, Alžbeta, nar. 16. 11. 1790, ako svedok 25. 6. 1780, 12. 1. 1784.

Wemer, Melchior, kamenár, sochár „ex Schlosshof“. Manželka Anna Mária Ammerová, svadba 18. 1. 1734, dcéra Mária Terézia, nar. 6. 10. 1741.

Wiederkehr (Wederker), Ján Konrád, kamenár v Devíne. Ako krstný otec 25. 3. 1729, 16. 12. 1731, ako svedok 18. 1. 1734.

Выписки из метрических книг, касающихся братиславских скульпторов и каменотесов 18-го века

Резюме

Статья содержит данные о братиславских скульпторах и каменотесах, взятые из римско-католических метрических книг с 1700—1799 годов, написанные в форме словаря. Некоторые данные ввиду ограниченного размера статьи мы сократили: в графах о кумовстве и свидетельстве на свадьбе приводится только дата, спорадические записи о перемене места жительства и причине смерти не даются.

Приводятся данные о скульпторах (sculptor, statuarus, Bildhauer), о каменотесах (lapicida, scissor lapidum, Steinhauer), о помощниках скульптора и каменотеса, т. е. подмастерьях (sculptor sodalis, lapicida sodalis), о профессиях, родственных художественному ремеслу (лепщик, гравёр печатей и т. д.). Не приводятся данные о каменоломах (fossor fractor lapidum, Steinbrecher) и художниках, называвшихся „cupri sculptor“

т. к. это были скорее гравёры графических листов. Несколько непривычные названия профессий или их варианты приводятся по подлиннику, в скобках, так же, как и отличные написания имен.

Выписки были сделаны из следующих метрических книг Государственного областного архива в г. Братислава: метрическая книга родившихся прихода св. Мартина, тома № 12—19 (1697—1803), метрическая книга браков того же прихода, тома № 50—55 (1674—1809), метрическая книга умерших того же прихода, тома № 65—72 (1719—1805, более старые не сохранились) и метрические книги прихода Блументал г. Братислава, открытого в 1770 году: книга родившихся, тома № 101—102 (1770—1803), зарегистрированных в браке, том № 110 (1770—1799) и умерших, том № 114 (1770—1814).

Angaben aus den Matrikeln über Bildhauer und Steinmetze des 18. Jahrhunderts in Bratislava

Zusammenfassung

Der Artikel enthält Angaben über Bildhauer und Steinmetze in Bratislava aus den römisch-katholischen Matrikeln der Jahre 1700—1799, alphabetisch gereiht. Einige Angaben verkürzten wir wegen des beschränkten Umfangs des Artikels: bei der Anwesenheit als Pate oder Zeuge bei der Hochzeit wird nur das Datum angeführt, sporadische Eintragungen über Wohnortsveränderung und Todesursache werden ausgelassen.

Wir führen Angaben über Bildhauer (sculptor, statuarus), Steinmetze (lapicida, scissor lapidum), Bildhauer- und Steinmetzgehilfen, d. h. Gesellen (sculptor sodalis, lapicida sodalis) und verwandte Kunsthandwerker (Stukkature und Stempelgraveure) an. Wir liessen Steinbrecher (fossor, fractor lapidum) und Künstler aus, die als „cupri sculptor“ bezeichnet sind, da es hier eher um Stecher von graphischen Blättern geht.

Eine ungewöhnlichere Bezeichnung des Berufes, oder dessen Varianten und abweichende Namenszitationen führen wir in originalem Wortlaut in Klammern an.

Wir haben folgende Matrikeln aus dem staatlichen Regionalarchiv in Bratislava exzerpiert: die Matrikel des Pfarrbezirkes des Hl. Martin, Bücher Nr. 12—29 (1697—1803), die Trauungsmatrikel desselben Pfarrbezirkes, Bücher Nr. 50—55 (1674—1809), die Sterbematrikel desselben Pfarrbezirkes, Bücher Nr. 65—72 (1719—1805, ältere sind nicht erhalten geblieben), weiter Matrikeln des Pfarrbezirkes Bratislava — Blumental, gegründet im Jahre 1770, und zwar die Taufmatrikel, Bücher Nr. 101—102 (1770—1803), die Trauungsmatrikel, Buch Nr. 110 (1770—1799) und die Sterbematrikel, Buch Nr. 114 (1770—1814).

ARS 2/1983

z umenia 17. a 18. storočia

Obálku navrhol Ladislav Donauer
Zodpovedná redaktorka publikácie
Jana Máderová
Výtvarný redaktor Oto Takáč
Korektorka Adriana Richterová

Vydanie prvé. Vydala VEDA, vydavateľstvo Slovenskej
akadémie vied v Bratislave, roku 1983 ako svoju 2405
publikáciu. Strán 96, AH 10,79, VH 11,18. Náklad 600
výťažkov. Vytlačili Tlačiarne SNP, n. p., Martin, závod
Neografia.

71 - 020 - 83
509/58 09/3
Kčs 26,- I