

071—069—87 ZUM
09 Kčs 23,—

ars 1/1988

ars

CS ISSN 0044 — 9008

1/1988

z umenia 15. a 16. storočia

ars

SLOVENSKÁ AKADÉMIA VIED
UMENOVEDNÝ ÚSTAV

VEDECKÝ REDAKTOR
Akademik Ján Dekan

RECENZENTI
PhDr. Štefan Holčík, CSc.
Doc. PhDr. Jaromír Homolka, CSc.

ZOSTAVOVATEĽ
Dr. Fedor Kresák

ars 1/1988

z umenia 15. a 16. storočia

Veda
vychovateľstvo Slovenskej akadémie vied
Bratislava 1988

Mária Spoločníková: K problému oltára Narodenia v Bardejove	7	Mária Spoločníková: Über die technologischen Probleme der Malerwerke vom Beginn des 16. Jahrhunderts	51
Ivan Chalupecký: Štefan Tarner — Bardejovský rezbár?	17	Ingrid Ciulisová: Ein Beitrag zur ostslowakischen Renaissanceattika	61
Fedor Kresák: Úvahy o renesancii na Slovensku, najmä o architektúre	21	Eva Toranová: Der Kelch aus Štvrtok na Ostrove	71
Mária Spoločníková: O technologických problémoch maliarskych diel zo začiatku 16. storočia	51	Viera Luxová: Das Grabmal in Očová	81
Ingrid Ciulisová: Príspevok k poznaniu východoslovenskej renesančnej atiky	61	Mária Spoločníková: Problems Concerning the Altar of the Nativity at Bardejov	7
Eva Toranová: Kalich zo Štvrtka na Ostrove	71	Ivan Chalupecký: Štefan Tarner — Carver from Bardejov?	17
Viera Luxová: Očovský náhrdelník	81	Fedor Kresák: Reflections about the Renaissance in Slovakia, Especially about Architecture	21
Мария Сполочникова: О проблеме алтаря Рождения в Бардейове	7	Mária Spoločníková: Technological Problems of the Paintings from the Beginning of the 16th Century	51
Иван Халупецки: Штефан Тарнер — бардейовский резчик по дереву?	17	Ingrid Ciulisová: A Contribution to the Study of the Renaissance Attic in Eastern Slovakia	61
Федор Кресак: Размышления о ренессансе в Словакии, в частности об архитектуре	21	Eva Toranová: The Chalice from Štvrtok na Ostrove	71
Мария Сполочникова: О технологических проблемах произведений живописи начала 16-го века	51	Viera Luxová: The Tombstone of Očová	81
Ингрид Циулисова: Вклад в познание восточнословацкого аттика периода ренессанса	61	Mária Spoločníková: Du problème de l'autel de la Naisance à Bardejov	7
Ева Торанова: Чаша из села Штврток на Острове	71	Ivan Chalupecký: Štefan Tarner — le sculpteur de Bardejov?	17
Вера Луксова: Очовский надгробный камень	81	Fedor Kresák: Considérations sur la Renaissance en Slovaquie, surtout sur l'architecture	21
Mária Spoločníková: Zum Problem des Altars der Geburt in Bardejov	7	Mária Spoločníková: Sur les problèmes technologiques des oeuvres picturales du début du 16 ^e siècle	51
Ivan Chalupecký: Štefan Tarner — ein Bardejover Schnitzer?	17	Ingrid Ciulisová: Une contribution à la connaissance de l'attique de Renaissance de la Slovaquie orientale	61
Fedor Kresák: Erwägungen über die Renaissance in der Slowakei, insbesondere über die Architektur	21	Eva Toranová: Le calice du village Štvrtok na Ostrove	71
		Viera Luxová: Le tombeau d'Očová	81

K problému oltára Narodenia v Bardejove

MÁRIA SPOLOČNÍKOVÁ

Gotickým krídlovým oltárom Narodenia z kostola sv. Egídia v Bardejove¹ sa už autorka zaoberala v samostatnej publikácii,² ktorá však slúži skôr reprezentačnému účelu a čitateľa plne neinformuje o stave vedeckého bádania. Hlbšie sa zapodievať otázkami doby vzniku a autorstva diela, jeho maliarskej technológie a rezbárskej techniky, ako aj jeho zaradením do vývoja nebolo možné, najmä pre nedostatok času. Autorka sa mohla oprieť len o dovtedajšiu literatúru,³ vychádzala teda z predpokladu, že tvorcom polychrómovaných plastík je „majster Stephanus Tarner“⁴ a že obrazy oltára zhotovila neznáma dielňa, v ktorej mohol pôsobiť aj „majster Severinus“.

Viac svetla do problému mohol vniesť len hlbší archívny výskum, na ktorý sa podujal dr. Ivan Chalupecký. Výsledky jeho práce pripájame v nádeji, že ďalšie údaje, týkajúce sa ostatných oltárov kostola sv. Egídia v Bardejove, bude môcť zverejniť v blízkej budúcnosti. Treba ešte vykonať revíziu prieskum košických, ale aj bansko-bystrických archívnych materiálov, ktorý môže mať pri riešení našich problémov rozhodujúci význam.

K problematike uvádzame niekoľko poznámok. Pôvodná drevená soška Ježiška sediaceho na kolénach matky vo výjave Klaňanie troch kráľov na predele oltára sa už dávnejšie odlomila a stratila.⁵ V čase rozobratia oltára roku 1960 už bola nevestná.

O postupe prác z metodického hľadiska, o použití materiálov a názoroch na doplnenie chýbajúcich častí, resp. o povrchovej úprave a scelení devastovaných artefaktov bola vypracovaná podrobná správa. Vymyká sa už z moci reštaurátora ovplyvniť majiteľa, alebo zabrániť užívateľom sak-

rálnych pamiatok v ďalších zásahoch a dodatočných úpravách. Tak sa na predelu nášho oltára dostala až po reštaurovaní a umiestnení celku na pôvodné miesto drevená polopostavička dieťaťa, ktorú na požiadanie farského úradu v Bardejove vyrezal akademický sochár Ján Mathé z Košíc na základe fotografií.⁶ Nový doplnok je na prvý pohľad odlišný a nasadený na spodnú časť tela dieťaťa pomocou dreveného kolíka tak, že sa dá ľahko snímať. Podľa platných zásad pamiatkovej starostlivosti, ktoré uvádza aj Encyklopédia Slovenska,⁷ treba pripomenúť, že na plastikách oltára, ktoré neutrpeli väčšiu ujmu (okrem premaľovania a zničenia červotočom), sa z obsahových dôvodov ponechali niektoré menej významné atribúty z 19. storočia, napr. na predele vo Zvestovaní drobná palma a ľalia v nepôvodných rukách anjela, v Klaňaní troch kráľov nádoby v nepôvodných rukách dvoch adorujúcich mágov, či korunky na hlavách štyroch svätíc, Margity, Kataríny, Doroty a Barbory, stojacich v bočných výklenkoch. O týchto symbolických znakoch možno predpokladať, že boli vyhotovené podľa pôvodných, ale poškodených sôch.⁸ Takisto ponechali v štíte oltára postavu sv. Ladislava, ktorá je tu použitá sekundárne. Pri reinstalácii všetkých oltárov po reštaurovaní v 19. storočí a demontovaní počas druhej svetovej vojny došlo totiž k zámene pôvodnej výzdoby štítov pri viacerých oltároch. Vo vrchole nadstavca nášho oltára ostali z pôvodnej figurálnej výplne iba dvaja miniatúrni, zboku letiaci anjeli, ktorými sa prv nikto nezaoberal. Sú vmontovaní en face do najdlhšej ohnutej fiály v strede štítu, ktorá sa vo výške dotýka oblúka a sleduje jeho krivku medzi dvoma stĺpmi chrámovej lode. Svojou krehkos-

K problému oltára Narodenia v Bardejove

MÁRIA SPOLOČNÍKOVÁ

Gotickým krídlovým oltárom Narodenia z kostola sv. Egídia v Bardejove¹ sa už autorka zaoberala v samostatnej publikácii,² ktorá však slúži skôr reprezentačnému účelu a čitateľa plne neinformuje o stave vedeckého bádania. Hlbšie sa zapodievať otázkami doby vzniku a autorstva diela, jeho maliarskej technológie a rezbárskej techniky, ako aj jeho zaradením do vývoja nebolo možné, najmä pre nedostatok času. Autorka sa mohla oprieť len o dovtedajšiu literatúru,³ vychádzala teda z predpokladu, že tvorcom polychrómovaných plastík je „majster Stephanus Tarner“⁴ a že obrazy oltára zhotovila neznáma dielňa, v ktorej mohol pôsobiť aj „majster Severinus“.

Viac svetla do problému mohol vniesť len hlbší archívny výskum, na ktorý sa podujal dr. Ivan Chalupecký. Výsledky jeho práce pripájame v nádeji, že ďalšie údaje, týkajúce sa ostatných oltárov kostola sv. Egídia v Bardejove, bude môcť zverejniť v blízkej budúcnosti. Treba ešte vykonať revízný prieskum košických, ale aj bansko-bystrických archívnych materiálov, ktorý môže mať pri riešení našich problémov rozhodujúci význam.

K problematike uvádzame niekoľko poznámok. Pôvodná drevená soška Ježiška sediaceho na kolienach matky vo výjave Klaňanie troch kráľov na predele oltára sa už dávnejšie odlomila a stratila.⁵ V čase rozobratia oltára roku 1960 už bola nevestná.

O postupe prác z metodického hľadiska, o použití materiálov a názoroch na doplnenie chýbajúcich častí, resp. o povrchovej úprave a scelení devastovaných artefaktov bola vypracovaná podrobná správa. Vymyká sa už z moci reštaurátora ovplyvniť majiteľa, alebo zabrániť užívateľom sak-

rálnych pamiatok v ďalších zásahoch a dodatočných úpravách. Tak sa na predelu nášho oltára dostala až po reštaurovaní a umiestnení celku na pôvodné miesto drevená polopostavička dieťaťa, ktorú na požiadanie farského úradu v Bardejove vyrezal akademický sochár Ján Mathé z Košíc na základe fotografií.⁶ Nový doplnok je na prvý pohľad odlišný a nasadený na spodnú časť tela dieťaťa pomocou dreveného kolíka tak, že sa dá ľahko snímať. Podľa platných zásad pamiatkovej starostlivosti, ktoré uvádza aj Encyklopédia Slovenska,⁷ treba pripomenúť, že na plastikách oltára, ktoré neutrpeli väčšiu ujmu (okrem premaľovania a zničenia červotočom), sa z obsahových dôvodov ponechali niektoré menej významné atribúty z 19. storočia, napr. na predele vo Zvestovaní drobná palma a ľalia v nepôvodných rukách anjela, v Klaňaní troch kráľov nádoby v nepôvodných rukách dvoch adorujúcich mágov, či korunky na hlavách štyroch svätíc, Margity, Kataríny, Doroty a Barbory, stojacich v bočných výklenkoch. O týchto symbolických znakoch možno predpokladať, že boli vyhotovené podľa pôvodných, ale poškodených sôch.⁸ Takisto ponechali v štíte oltára postavu sv. Ladislava, ktorá je tu použitá sekundárne. Pri reinstalácii všetkých oltárov po reštaurovaní v 19. storočí a demontovaní počas druhej svetovej vojny došlo totiž k zámene pôvodnej výzdoby štítov pri viacerých oltároch. Vo vrchole nadstavca nášho oltára ostali z pôvodnej figurálnej výplne iba dvaja miniatúrni, zboku letiaci anjeli, ktorými sa prv nikto nezaoberal. Sú vmontovaní en face do najdlhšej ohnutej fiály v strede štítu, ktorá sa vo výške dotýka oblúka a sleduje jeho krivku medzi dvoma stĺpmi chrámovej lode. Svojou krehkos-



Svätice zo štítu oltára Narodenia v Bardejove, stav pred reštaurovaním. Foto L. Spoločník

ťou a stvárnením drapérie zodpovedajú anjelom v arche. Ich pohyby a dopredu vystreté ruky pripomínajú asistenciu pri korunovaní a tým naznačujú možnosť, že na mieste robustnej, štýlovo odlišnej, ťažkopádnej sochy sv. Ladislava tu pôvodne možno stála korunovaná P. Mária, Assumpta nesená anjelmi, alebo súsošie Boha-Otca s korunovaním Márie, ktoré by, podľa našich predstáv, programovo vhodnejšie dopĺňali a ikonograficky dovърšili cyklus epizód zo života Márie. Horná doska archy uzatvárajúca strop skrine⁹ takisto dokumentuje inú zostavu. Otvory na upevnenie pôvodnej plastickej a architektonickej výzdoby sa nezhodujú s otvormi vytvorenými pre sekundárne použité sochy. Svätici zľava chýba poznávací znak. Ani sv. Alžbeta Uhorská (?) vpravo nemala pred reštaurovaním v rukách žiaden atribút; zo starých

reprodukcii však vieme, že pochádza zo štítu oltára sv. Alžbety tohto kostola. Bolo by správne premiestniť ju späť na pôvodné miesto. V štíte oltára Narodenia na mieste neznámej svätice mohla stáť pôvodne aj Alžbeta Starozákonná, ktorá by – ako Kristova príbuzná – spolu s Annou Metterciou, starou matkou Ježišovou, uzatvárala ikonografický okruh oltára.¹⁰ Na Radocsayovu pochybnosť,¹¹ či štyri ním menované bočné plastiky – sv. Alžbety Uhorskej (nie Márie), Mettercie (?), biskupov sv. Egidia a sv. Adalberta – v štíte tohto oltára sú pôvodné a neupravované, treba odpovedať, že sú síce gotické, ale patrili k iným oltárnym zostavám. Tu treba poopraviť aj Radocsayom¹² uvedený ná-kres oltára, ktorý sa nezhoduje so skutočnými pomermi strán archy a predely, rozmermi výklenkov a údajmi o polychrómi. Presné údaje o rozmeroch

architektúry, obrazov, rámov a plastik uverejňujeme v poznámkovom aparáte.¹³

Pozoruhodné je, že celý horný rad obrazov adventného cyklu zatvoreného hlavného oltára sv. Alžbety z rokov 1474–1477 v košickom dóme má tú istú zostavu štyroch tém ako na slávnostných stranách pohyblivých krídiel oltára Narodenia v kostole sv. Egidia v Bardejove. Na oltári sv. Alžbety v dóme sa cyklus začína Útekom do Egypta, vedľa je Vraždenie neviniatok. Cyklus pokračuje na pravom krídle Dvanástročným Ježišom v chráme a končí Smrťou P. Márie.

Všetky štyri výjavy boli zrejme namaľované podľa obdobných predlôh, s menšími, zanedbateľnými, miestami aj väčšími zmenami vo figurálnej kompozícii. Veľmi sa však líšia slohotvornými prvkami, a najmä technologickými postupmi i materiálom použitým pri polychrómovaní.¹⁴

Rozdiel možno čiastočne pripísať skoršiemu vzniku košických tabúl a použitiu staršieho vzorníka, ktorý Martin Schongauer neskoršie prepracoval podľa vlastných výtvarných názorov. Prepracovaný vzorník sa potom použil ako predloha k bardejovským obrazom a obohatil o prvky Dürerových grafických listov. Žiadalo by sa vykonať podrobnejší prieskum mikrokryštalických štruktúr a technického štýlu obidvoch diel, ako aj porovnať zaujímavu zúžený kolorit malieb s takmer lapidárnym tvaroslovím obrazov oltára sv. Alžbety v košickom dóme (najmä adventného, mariánskeho cyklu) s farebne pestrejším a kresliarsky istejším prejavom maliara v Bardejove, ktorého tvaroslovie nenadväzuje na štylizáciu staršieho maliarskeho úsilia, ale disponuje dynamickým rytmom a bohatosťou invencií. Zjavne vyspelejšia je i technika súboru obrazov bardejovského oltára pochádzajúceho z čias okolo roku 1490.

Technická výstavba s veľkorysou traktáciou farebných vrstiev a stupňovaním modelačnej funkcie farby s majstrovskými lazúrami dovolila autorovi bardejovských tabúl dosiahnuť pozoruhodné kvality. Priehľadná modelácia drapérií sa docielila disciplinovanou kresbou a husto nanášanými, pritom bravúrnymi šrafúrami, čo vylučuje chaotickú deformáciu plastických tvarov a prepožičiava detailom i v zložitej dispozícii tvarovú nadväznosť a jasnosť. Maliar ani vo vytváraní inkarnátov neprekročil overené hranice technickej jednoty, štý-



Svätica zo štítu oltára Narodenia, pôvodne umiestnená v štíte oltára sv. Alžbety. Foto L. Spoločník

lovej čistoty a únosnú mieru výtvarného cítenia. Intenzitu farebných tónov vybudoval na kontrastoch komplementárnych farieb. Vrstvenie umocnil sviežimi lazúrami, ktorých súlad a pôsobenie nemusel už zdôrazňovať v závere čiernymi obrysovými líniami. Tie boli účinným prostriedkom staršieho výtvarného názoru. Majster bol napriek použitému predlohám a dielenským vzorníkom vyhranenou umeleckou osobnosťou. V kresbe bol viazaný Schongauerovým poňatím telesného pohybu iba čiastočne. Ako príklad možno porovnať postavu plačúcej matky pod krížom z bardejovského Ukrižovania s tou istou postavou z rovnomennej Schongauerovej rytiny z roku 1480, ktorej obmenu Schongauer používa aj v kompozícii Noli me tangere.¹⁵ Objem postavy, vierohodnosť proporcií, obrysy a pohyb kľáčiacej Márie Magdalény pred Kristom zo Schongauerovho grafického listu spojil náš maliar s Máriou spod kríža zo Schongauerovho Ukrižovania a prekvapivo dokonale ju interpretoval v skupine Ukrižovania na bardejovskom obraze pašiového cyklu. Menšia obmena zložených rúk, pozoruhodný výraz tváre, malebnosť šatky



Polychrómovaná drevorezba v arche oltára Narodenia v Bardejove, detail, okolo 1490. Foto L. Spoločník

na hlave so záhybmi padajúcimi na ramená, domyselná skladba drapérie i silueta Máriinho rúcha dokladajú individuálnu schopnosť transformácie daných grafických predlôh. A to je len jedna z mnohých ukážok majstorskej pohotovosti nášho tvorcu.

Meno „Severinus pictor“ sa takisto objavuje v odbornej literatúre¹⁶ v súvislosti s bardejovskými obrazmi viacerých krídlových oltárov a spomína sa i možnosť jeho účasti na vyhotovení malieb hlavného oltára v košickom dóme. Ako vyplýva z prieskumu I. Chalupického, nemožno mu zatiaľ pripísať s istotou žiaden súbor tabuľových malieb, alebo účasť na konkrétnom diele. Navyše, podľa

zistenia I. Chalupického meno Severinus je v archívnych záznamoch v prvom prípade nečitateľné, v druhom prípade také torzovité, že ťažko možno vykladať slovo bezpečne do tvaru Severinus, mohlo by to byť aj Valerius a pod.

Keďže sme to vedeli už v čase vyhotovenia rukopisu publikácie spomenutej v úvode štúdie, s menom Severinus pictor sa autorka v spojitosti s bardejovskými oltárnymi obrazmi nemohla zaoberať. Píše o staršom rezbárovi s pomocníkmi a uvažuje o dvoch maliaroch tej istej dielne, ktorých mená však s určitostí doteraz nepoznáme. Spájať ich naďalej s niekdajšou košickou, široko pôsobiace a intenzívne prosperujúcou dielňou

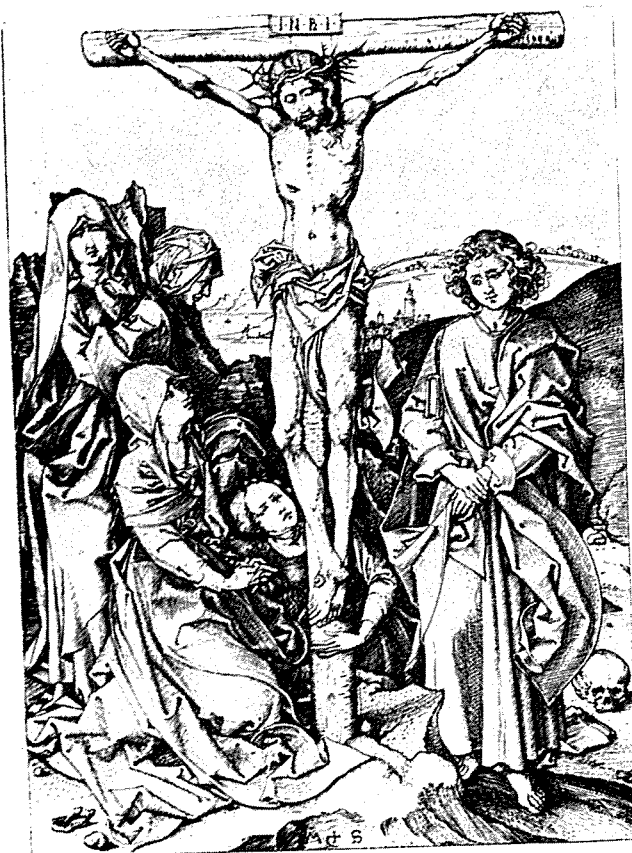
však treba, lebo historické súvislosti s ňou sa dajú preukázať.¹⁷ Pôvodcov vynikajúcich malieb oltára Narodenia v Bardejove, ktoré v mnohom predstihujú obrazy pašiového, alžbetinského i mariánskeho cyklu oltára sv. Alžbety v košickom dóme, treba asi hľadať skôr v okolí pogerhaertovských majstrov, ktorí vyrezali plastiky hlavného oltára v Košiciach (Gregora Erharta, rezbárov z Ulmu a pod.). Mohli byť spolu s nimi, alebo o nejaké desaťročie neskôr pozvaní vyhotoviť maľby v Bardejove. Na ich pozoruhodnej technike sú zjavné nielen skúsenosti starých dielni s osvedčenou remeselnou technikou, ale aj nové poňatie priestoru.

Ako sa ďalej presvedčíme, niet dôvodov pokladať Š. Tarnera za rezbára spomenutého oltára. Ani v tom prípade, keby sme oltár Narodenia – takto ho nazvali totiž iba novodobé dejiny umenia u nás – pokladali za mariánsky oltár. V čase vzniku zápisov do účtovných kníh i podľa ikonografickej náplne mohol sa tento oltár pokladať aj za oltár P. Márie. Hlavnou postavou v ústrednom výjave archy je Madona adorujúca pred novorodeniatkom. Úryvky z evanjelií, výtvarné spracovanie epizódy z jej života sú poprepleťované s výjavmi zo života Krista. Genealogický a pašiový cyklus je teda iba rámcom, na pozadí ktorého sa príbeh Márie odohráva. Škoda, že chýba pôvodná výplň fialového štítu oltára, ktorou by sa dala ikonograficky zdôvodniť taká zostava plastik, ktorá by jednoznačne potvrdzovala, že oltár bol zasvätený P. Márii a zápis v knihe výdavkov sa vzťahuje výlučne na toto „imago“.

P. Márii zasvätený je aj tzv. oltár Veroniky Magerovej v juhovýchodnej kaplnke,¹⁸ na ktorom mal pracovať domnelý majster Severinus. Slohotvorné a technické znaky poškodených malieb na zadných stranách jediného páru krídiel tohto menšieho oltára sú už od konca minulého storočia, najmä však od roku 1927 natoľko prekryté premaľbami, že sa zdá až opovážlivé súhlasiť s uvažovaním o majstroch s určitými charakteristickými autorskými a štýlovými znakmi na základe t. č. viditeľnej farebnej vrstvy. Oltárna skriňa stojí na pomerne vysokej predele, o ktorej sa D. Radocsay¹⁹ domnieva, že je nová, alebo vymenená za inú predelu, kedysi s reliéfnou výzdobou, ktorej obrisy sú podnes viditeľné na pozadí dosák predely oltára sv. Apolónie. Na základe rozsiahlejších sond, ktoré autorka

v čase reštaurovania oltára sv. Alžbety roku 1960 v Bardejove mala možnosť vykonať v kaplnke Veroniky Magerovej na predele oltára P. Márie, treba koštatovať, že predela pod oltárnou archou je pôvodná, maľovaná a nemala rezbárske dekorácie. Umiestnením blízko steny je dávnejšie znehodnotená nadmernou vlhkosťou a rozhodaná červotočom. Bola preto viackrát hrubo pretretá spolu s ostatnými súčasťami oltára. Pod premaľbami na predele sa nachádza motiv veraikonu. Maximálne zjednodušená, až schematická kresba pôsobí neumelo, rukopis originálu je menej uhladený, takmer drsný a nános štetcom rozbrázdnený. Tento iba na základe legendy rozšírený výjav sa stal po čase symbolickým znakom. Jeho použitie malo byť poukazom na donátorku a nepriamo aj zvečnením jej mena. Doteraz odkryté menšie časti maľby na predele nedovoľujú však s určitosťou posúdiť zásadné dielenské súvislosti s tabuľovými obrazmi na zadnej strane pohyblivých, spredu reliéfmi zdobených krídiel, s maľbami hlavného oltára v Košiciach, maľbami oltára Narodenia, oltára sv. Alžbety, resp. s maľbami ďalšieho oltára P. Márie z kostola sv. Egídia v Bardejove. Takisto rezbary mariánskeho oltára v kaplnke Veroniky Magerovej, ktoré podľa viacerých bádateľov mali vyjsť z rúk domnelého majstra Š. Tarnera a jeho pomocníkov, sa archívnymi nálezmi I. Chalupického stávajú prácami neznámeho, zatiaľ neidentifikovaného sochára. To isté možno konštatovať o časti plastik reštaurovaných v rokoch 1958–1960, ktoré zdobia oltár sv. Alžbety tohože interiéru.

Ďalšie dva mariánske oltáre v Bardejove – starší z rokov okolo 1390–1410 (?) a oltár Márie a Erazma s datovaním rokom 1505²⁰ – sú v torzovitom stave. Zostavy plastik svätíc a svätcov sprevádzajúcich P. Máriu v obidvoch skrinách boli viackrát popremieňané a fragmenty v archách pospájané podľa zatiaľ neznámeho kľúča, pravdepodobne však živelné a podľa približne rovnakej výšky sôch do nesúrodých celkov. Iba po dôkladnejších reštaurátorských úpravách architektúry a po umeleckohistorických prieskumoch by bolo možné teoreticky zrekonštruovať niekdajší vzhľad a ikonografický obsah obidvoch oltárikov. Nie je však predmetom nášho príspevku zaoberať sa týmito problémami. Zatiaľ nie je ani výhľadovo v pláne takého prieskumu uskutočniť.



Martin Schongauer, *Ukrižovanie*, medirytina z rokov 1480—1490. Repro L. Spoločník

Martin Schongauer, *Noli me tangere*, medirytina z rokov 1480—1490. Repro L. Spoločník

V súčasnej situácii je isté iba to, že domnelý autor sochárskej výzdoby viacerých oltárov v kostole sv. Egídia v Bardejove Š. Tarner, bol podľa prieskumu I. Chalupeckého vlastne dodávateľom materiálových potrieb, zásobujúci náboženské bratstvá, ktoré obhospodarovali oltárne retábulá a nové tvoriace sa „imago“.

Z dekrétov vzťahujúcich sa na liturgické úkony rím.-kat. cirkvi vieme, že stredoveké, najmä včasnostredoveké, z kameňa stavané a murované menzy, na ktorých sa odbavovala eucharistická obeta, museli byť dôstojne adjustované z dôvodov praktických, najmä však ideovo symbolických.

Zo starších románskych a ranogotických honosných, umelecky bohato dekorovaných antependií a antimensií z drahých kovov a látok, ktorých potreba vychádzala z oslavného významu²¹, ako náhrada po zmene liturgických obradov ostala neskôr v používaní prakticky iba trojitá vrstva prikrývk. Tá pozostávala z najspodnejšej z hrubšieho vlneného súkna a z dvoch plachiet z ľanového

plátna. Tie po bokoch oltárnej menzy viseli až k dlažbe,²² boli menej nákladné, zdobené drahšími i jednoduchšími ručnými výšivkami. K nim treba pripočítať aj používanie ďalších paramentov, omšové rúcha a pod. Podľa predpisov rímskeho rítu používali sa z jemného bieleného ľanového plátna jednoduché tuniky, alby, korporále, humerále, ale kazuly, pluviály, štóly, dalmatiky atď. mohli byť vyhotovené aj z vlny, hodvábu, brokátu, zamatu, karmazínu, vyšívané striebornými a zlatými niťami, ktoré mohli pochádzať jednak z dovozu, ale mohli čerpať aj z bohatých domácich zdrojov.²³ Rozvinuté plátenníctvo, súkenníctvo i výšivkárstvo stredovekého Bardejova nemalým počtom vzácnych exemplárov dokladajú muzeálne zbierky, ale aj fond umelecky a historicky cenných paramentov v majetku kostola sv. Egídia.

Podľa výsledkov najnovšieho bádania možno sa domnievať, že dodávateľom a sprostredkovateľom tohto tovaru mohol byť práve kupec Š. Tarner.



Ukrižovanie z oltára Narodenia v Bardejove, okolo 1490. Foto L. Spoločník

Takisto mohol byť dodávateľom väčšieho množstva olova, medi, ale aj iného kovu, ktorý bolo potrebné použiť pri spájaní kamenných, ručne kresaných dekoratívnych článkov a stavebných dielcov neskorogoticky koncipovanej architektúry bočnej kaplnky Veroniky Magerovej, pristavanej z juhu ku kostolu sv. Egídia v rokoch 1482–1486. Mohol dodávať aj technické potreby na inštalovanie monumentálnej kalvárie vo víťaznom oblúku, pochádzajúcej takisto z donácie Veroniky Magerovej.

Poznámky

¹ Autorka príspevku je reštaurátorkou diela.

² SPOLOČNÍKOVÁ, M.: A bártfai Jézus születése oltár. Budapest 1984.

³ DIVALD, K.: A bártfai szent Egyed templom. Archeologiai értesítő, 32, 1917, č. 1–5, s. 114, 115; RADOCSAY, D.: A középkori Magyarországon faszobrai, Budapest 1967, s. 69; HOMOLKA, J.: Gotická plastika na Slovensku. Bratislava 1972, s. 230; VACULÍK, K.: Gotické umenie Slovenska. Bratislava 1975, s. 74.

⁴ DIVALD, K.: c. d., s. 118; DIVALD, K., in: Magyarországon művészeti emlékei. Budapest 1927. Majstra Tarnera ako autora rezieb oltára Narodenia už neuvádza.

⁵ Na fotoreprodukcii v knihe: WAGNER, V.: Dejiny umenia na Slovensku. Trnava 1930, s. 86, ešte jestvuje. Reprodukcia je totožná s fotografiou, ktorú použil už DIVALD, K.: c. d., tab. XVI; RADOCSAY, D.: c. d., s. 152, pripomína, že Ježiškova postavička je po reštaurovaní oltára nahradená novšou (1967); HOMOLKA, J.: c. d., s. 151 a 152: predela tesne po reštaurovaní a reinštalácii je bez doplnku Ježišovho horného tela (pozri uverejnenú dvojstránkovú reprodukciiu).

⁶ RADOCSAY, D.: c. d., s. 154; pozri aj pozn. 4.

⁷ Encyklopédia Slovenska. Zv. 5, R-Š. Bratislava 1981, s. 74, heslo reštaurátorstvo.

⁸ Hlavy štyroch svätíc vo výklenkoch oltára boli v 19. storočí práve kvôli novovytvoreným korunkám po obvode vlasov a zátylku upravené obrezaním. Pôvodné korunky súviseli s telom plastík a boli vyrezané z jedného kusa dreva. Sošky reštaurovala I. Mészárosová roku 1964.

⁹ Reštauroval J. Bartl roku 1962.

¹⁰ Súsošie sv. Anny — Mettercie s Ježiškom na pravej, P. Máriou na ľavej ruke, ktoré DIVALD, K.: c. d., reprodukuje, sa v štíte oltára Narodenia nenachádza. Podľa neho patrilo pôvodne na miesto sv. Ladislava. Ani jeho štýlové znaky sa však nezhodujú s vycibrenými slohotvornými prvkami ostatných, jedinečne modelovaných plastík tohto oltárneho súboru. Je ale možné, že postava dieťaťa na rukách sv. Anny bola dodatočne rezbársky upravená. Celok pôsobí na fotografii (DIVALD, K.: c. d., tab.

vej. Za dodaný materiál, plátno, súkno, olovo, meď, mu mohli vyplatiť neskôr, ale mohol ním on sám prispieť na oltáre, kalváriu a stavbu. To by vysvetľovalo záznamy v knihe účtov a na prvý pohľad nejasný výskyt mena dodávateľa práve v rubrike týkajúcej sa výdavkov v súvislosti s oltárom, „obrazom“, výplňou triumfálneho oblúka, resp. so stavbou kaplnky Veroniky Magerovej, na dekorovaní ktorej sa možno zúčastnil aj domnelý maliar Severinus.

XVI) značne hrubo, premaľované a voči celku oltára cudzo, najmä pri porovnaní riasenia rúcha, prikrývky hlavy sv. Anny a pod. Dá sa predpokladať, že sochu už začiatkom 19. storočia sem na čas premiestnili z iného oltára.

Pôvodné umiestnenie dvoch už spomenutých anjelíkov vo výške hlavy sv. Ladislava sa takisto nedá ikonograficky zdôvodniť. Nemohli patriť ani k postave sv. Anny — Mettercie. Ak aj prijmem názor, že súsošie v štíte predsa len stálo, potom určite nie na mieste sv. Ladislava, ale možno ako pendant druhej postrannej postavy. Súsošie sv. Anny — Mettercie je po reštaurovaní prof. Slánskym v Prahe t. č. sekundárne umiestnené v oltári sv. Apolónie z rokov 1500–1510. Podľa D. Radocsaya by malo stáť v arche oltára sv. Anny z roku 1485 v tom istom interiéri. Tu však treba spomenúť klasicistickú kaplnku z roku 1822 na bardejovskom cintoríne s patrocinom sv. Anny, stojacu na mieste niekdajšieho dreveného špitálskeho kostolíka zo začiatku 15. storočia. Jej existenciu potvrdzuje aj HUDÁK, J.: Patrocinia na Slovensku. Bratislava 1984, s. 62, 295. Vzhľadom na symbolický význam sv. Anny bolo by možné predpokladať, že v minulosti premiestnili oltárik alebo sochu z tohto zaniknutého objektu do kostola sv. Egídia?

¹¹ RADOCSAY, D.: c. d., s. 152.

¹² Tamže.

¹³ Výška oltárnej stavby od menzvy po vrchol ohnutej strednej fiály je 765 cm, od dlažby spolu s menzou 900 cm, šírka oltára s otvorenými krídlami je 474 cm. V oltárnom komplexe je spolu 44 plastík a 12 tabuľových obrazov. Rozmery predely: výška 102 cm, šírka na hornej rímse 292 cm, šírka na dolnej rímse 216 cm, reliéf Zvestovanie 57 × 30 cm, reliéf Klaňanie troch kráľov 58 × 87 cm, reliéf Navštívenie 58 × 30 cm. Reštaurovala v rokoch 1960–1962 M. Spoločníková. Rozmery archy: výška bez rímse 236 cm, šírka od pánov krídiel 236 cm, výška reliéfu v arche 195 cm, šírka reliéfu v arche 148 cm, výška anjelov v arche od 30 do 55 cm, výška postavičiek pastierov v arche 20, 21, 27 cm, priemerná výška svätíc vo výklenkoch s korunkou a soklom 73 cm, bez korúnok a soklov 65 cm. Rozmery oltárnych krídiel s tabuľovými obrazmi:

výška obrazu na pohyblivom krídle bez rámu 101,5 cm, jeho šírka 98 cm, jeho šírka s rámom 118 cm, šírka lišty rámu na pohyblivom krídle 10,7 cm, šírka strednej deliacej lišty pohyblivého krídla 9,5 cm, výška obrazu na zadnom nepohyblivom krídle 106,5 cm, jeho šírka 102,8 cm, šírka lišty rámu na zadnom nepohyblivom krídle 7,2 cm, šírka strednej deliacej lišty na zadnom nepohyblivom krídle 7,7 cm. Reštaurovala v rokoch 1962–1964 M. Spoločníková. Nadstavec s fiálami má 3 baldachýny v strede s postavou sv. Ladislava, výška 144 cm, na stranách vpravo sv. Alžbeta Uhorská (?), výška 56 cm, sv. Egidius, výška 64 cm, vľavo svätica bez atribútu, výška 52 cm, sv. Adalbert, výška 65 cm. Plastiky z nadstavca, archu, baldachýny nad archou, v predele a v bočných výklenkoch, predelu, fiály, kraby, rozety deliace prelomované zábradlie a rámy obrazov reštauroval J. Bartl. Na predele v dvoch nárožných nikách stáli gotické plastiky, v 19. storočí nahradené neogotickými. Vľavo to bola sv. Cecília, vpravo okridlený anjel. Krátko po ukončení reštaurátorských prác roku 1964 boli tieto novodobé doplnky z výklenkov odcudzené. Medzičasom sa stratila aj vyrezávaná ovečka vpravo z výjavu Klaňanie troch kráľov. Jazdci na koňoch sprevádzajúci kráľov sú pôvodní a goticky polychrómovaní. Na ústrednom reliéfe Narodenia stojace 2 postavy pastierov do pôvodného reliéfu nepatrili, preto sa po reštaurovaní na toto miesto nevrátili. Reštauroval Fr. Sysel.

¹⁴ Výjavy tabuľových malieb všetkých troch cyklov hlavného oltára sv. Alžbetu v Košiciach reštauroval v rokoch 1952–1959 prof. K. Veselý. Na začiatkovej fáze prác sa v rokoch 1952–1956 zúčastnila aj M. Spoločníková, ktorá pri rozobratí a reštaurovaní oltára Narodenia z kostola sv. Egídia v Bardejove v rokoch 1962–1964 mala možnosť porovnávať technické riešenia, použité materiály a polychrómovanie obidvoch súborov tabuľových malieb. Prieskum pôvodných vrstiev bardejovských obrazov okrem iného ukázal, že farba tu nie je menej významná ako kresba, že je svojprávnym prvkom, ktorý možno hodnotiť ako najmarkantnejší výrazový prostriedok. Získané poznatky

zdôrazňujú potrebu podrobnejšej analýzy košických cyklov, ktorých technické faktory nie sú paralelné s bardejovskými. Uvádzame ich ako stručné podklady pre syntézu na výpomoc budúcim výskumom. Poznanie umožnil transfer farebnej vrstvy z červotočom celkom zničených dosák bardejovských obrazov na nové viacvrstvé podklady s parketážou z dreva a kovu v rokoch 1962–1964.

¹⁵ Vo viacerých kompozíciách obrazov pašiového cyklu majster použil okrem Schongauerových aj Dürerove grafické predlohy. Viaceré detaily postáv obmenil, kombinoval počet postáv a samostatne riešil motívy krajín.

¹⁶ DIVALD, K.: c. d., s. 114; RADOCSAY, D.: A középkori Magyarországon táblaképfestészet. Budapest 1955; VACULÍK, K.: c. d., s. 74; HOMOLKA, J.: c. d., s. 230.

¹⁷ DIVALD, K.: c. d., s. 133.

¹⁸ Literatúra nazýva pristavok kaplnkou Šeredyovcov, ktorí tu mali rodinnú hrobku, resp. tumbu s náhrobným kameňom z červeného mramoru z čias okolo roku 1557.

Polychrómia voľných plastík v arche oltára Veroniky Magerovej, reliéfov predných strán krídiel, architektonických častí skrine, najmä však sochárskej výzdoby vyrezávaného nadstavca je podnes v havarijnom stave kvôli uvoľneniu sa od podkladu a hrubo nanesenému kriedovaniu s premaľbami. Na mnohých miestach farba s originálnou vrstvou už opadala, červotočom napadnuté drevo je obnažené a spráchnivené, čo sťažuje porovnanie jemnosti opracovania dlátom a napokon aj bližšie určenie autorstva.

¹⁹ RADOCSAY, D.: c. d., s. 154.

²⁰ DIVALD, K.: c. d., s. 120; RADOCSAY, D.: c. d., s. 151, 155.

²¹ DOERING-HARTIG, O.: Christliche Symbole. Freiburg 1940, s. 162, 169.

²² PODHRADSKÝ, G.: Lexikon der Liturgie. Innsbruck 1967, s. 14, 15, 20, 25, 26.

²³ JANKOVIČ, V.: Neskorý feudalizmus a jeho kríza pred buržoáznou revolúciou 1848. In: Dejiny Bardejova, s. 116, 117, 118, 124.

О проблеме алтаря Рождения в Бардейове

Автор в своей работе рассматривает готический створчатый алтарь в церкви Святого Эгидия в Бардейове, относящийся к периоду около 1490-го года, который она реставрировала. Она приходит к заключению, что картины торжественных сторон этого алтаря тематически тождественны с картинами адвентного цикла закрытого главного алтаря Святой Алжбеты периода 1474–1477 годов в кошицком кафедральном соборе и что оба набора были созданы по иконографически тождественным образцам, отличающимся однако по

времени. Автор считает, что кошицкие росписи возникли по более древнему альбому образцов неизвестного мастера, в то время как бардейовские росписи были созданы по более новому переработанному альбому образцов Мартина Шонгауера. Автор росписей бардейовского алтаря по своему уровню превышает кошицкого автора: у него более уверенный рисунок, он использует более богатый колорит, он сам более эрудирован и технически развит. Его имя нам пока еще неизвестно, но на основании анализа его стиля можно

его искать в круге мастеров мастерской кошицкого кафедрального собора. В связи с этим алтарем автор уделяет внимание также алтарю Вероники Магеровой в Бардейове, она, однако, отмечает, что до сих пор вскрытые росписи на его пределе еще не позволяют с определенностью оценить взаимосвязь с росписями

других позднеготических алтарей в городах Бардейов и Кошице. Она полностью согласна с заключениями архивных исследований И. Халупецкого, из которых следует, что Штефан Тарнер не был художником, и поэтому ему невозможно приписывать художественные произведения.

Zum Problem des Altars der Geburt in Bardejov

Die Autorin befaßt sich mit dem gotischen Flügelaltar in der Kirche des Hl. Ägidius in Bardejov aus der Zeit um das Jahr 1490, der von ihr restauriert wurde. Sie gelangt zur Ansicht, daß die Bilder der feierlichen Seiten dieses Altars thematisch identisch mit den Bildern des Adventzyklus des geschlossenen Hauptaltars der Hl. Elisabeth aus den Jahren 1474–1477 in dem Dom in Košice sind, und daß beide Komplexe nach den ikonographisch identischen, aber zeitgemäß unterschiedlichen Vorlagen gemalt wurden. Sie ist der Meinung, daß die Bilder in Košice nach einem älteren Musterblatt eines unbekannten Meisters entstanden sind, während die in Bardejov nach einem neueren überarbeiteten Musterblatt von Martin Schongauer gemalt wurden. Der Maler der Bilder des Altars in Bardejov überragt mit seinem Niveau denjenigen

in Košice: er ist zeichnerisch sicherer, benützt einen reicheren Kolorit, ist erudierter und technisch entwickelter. Momentan kennen wir seinen Namen noch nicht, doch es ist möglich, ihn auf Grund der Stilanalyse in dem Kreis der Maler der Werkstatt des Doms von Košice zu suchen. In Zusammenhang mit diesem Altar beachtet die Autorin auch den Altar von Veronika Mager in Bardejov; sie stellt jedoch fest, daß die bisher freigelegten Bilder an dessen Predella noch nicht erlauben, den Zusammenhang mit den Bildern der weiteren spätgotischen Altäre in Bardejov und in Košice klar zu beurteilen. Sie stimmt mit den Ergebnissen der Archivforschung von J. Chalupický überein, daß Štefan Tarner kein bildender Künstler war, und deshalb es nicht möglich ist, ihm Kunstwerke zuzuschreiben.

Štefan Tarner — bardejovský rezbár?

IVAN CHALUPECKÝ

V súvislosti s oltárom Narodenia v Bardejove nemôžeme sa vyhnúť problému jeho autorstva. Na Slovensku sotva poznáme mesto, ktoré by malo archív taký bohatý na písomnosti z 15.–16. storočia ako Bardejov. V úradných i účtovných knihách nachádzame nejednu zmienku o maliaroch a rezbároch, neraz aj s údajom o práci na určitom objekte. Často však objekt nie je vyslovene určený, alebo práca nie je podrobne rozpísaná, či autor presne pomenovaný. Vtedy si neraz pomáhame logickými kombináciami. Ich výsledky by však mali spočívať jednak na presnom a kritickom využití príslušného údaja v prameňoch, jednak by sa vždy mali uvádzať a citovať s rezervou. Stáva sa však, že niekto uvedie do literatúry na základe nepresnej citácie či interpretácie prameňa údaj, ktorý sa potom v literatúre petrifikuje a ostatní bádatelia ho preberajú ako dokázaný fakt. Tak sa dostal do odbornej literatúry aj Štefan Tarner z Bardejova ako rezbár. O jeho tvorbe sa uvažuje, polemizuje a prejavuje sa aj úsilie o vymedzenie jeho diela. Zaoberá sa nim dokonca aj Dénes Radocsay, ktorý mu pripisuje nielen oltár Veroniky Magerovej, ale aj oltár sv. Alžbety a dokonca i oltár Narodenia,¹ napriek názoru Jozefa Mihalika, že Tarner bol iba kupcom, ktorý zhotovenie oltára sprostredkoval.² Opiera sa o nepresnú citáciu z účtovnej knihy Bratstva P. Márie Matky Milosrdenstva z Bardejova, podľa ktorej dostal Š. Tarner roku 1484 (sic!) v Bardejove za mariánsku sochu 15 zlatých a 67 denárov.³ Keďže uvedená účtovná kniha dodnes jestvuje,⁴ môžeme si údaj preveriť a spresniť. Lenže tu vychádza najavo niečo celkom iné.

Pre lepšie pochopenie príslušného zápisu treba vysvetliť, že ide o bratstvo založené roku 1449,⁵ ktoré združovalo významnejších mešťanov a v 16. storočí bolo dokázateľne zapojené do výroby a obchodu s plátnom.⁶ V jeho predstavenstve nachádzame mená kupcov a výrobcov plátna: napr. roku 1489 to boli Michal Reusz, Jeronymus Hantczko a Mathias Schwarcz.⁷ Títo preberali po zvolení do správy kapitál bratstva, ktorý však nebol vysoký.⁸ Z neho vyplácali pisára, duchovného, hradili výdavky na svoj patronátny oltár – na jeho údržbu i zveľaďovanie – i na majetok bratstva. Výdavky i príjmy od členov a iných darcov, prípadne zo zbierok, zúčtovali niekoľkokrát ročne v uvedenej knihe. Pravda, zápisy nie sú vždy exaktné, neraz sú nezrozumiteľné a neúplné. A to je aj v prípade účtov spomínaných Š. Tarnera. Kvôli lepšiemu prehľadu všimnime si všetky zápisy z viacerých účtovných období (uvedené sú slovom: Exposita) roku 1489 – lebo ide o tento rok a nie o rok, na ktorý sa odvoláva D. Radocsay – týkajúce sa umeleckej činnosti, oltárov alebo obrazov, a to presne podľa riadkov, ako sú zapísané v uvedenej knihe⁹:

Exposita: Severino pictori fl. 1/2 ad rationem pro cerda d. 33 ad imaginem ad imaginem beate virginis pro auro fl. 5 pro creta fl. 1/2
Exposita: pictori organiste fl. 1/2
Exposita: pro auro ad imaginem fl. 1 1/2 d. 16 pro coloribus d. 9, pictori pro Imagine fl. 6
Exposita: organite pictori fl. 4
Severino pictori fl. 2 d. 53 d. pro panno

Steffani Tarner pro Imagine beate virginis
pro plumbo ad imaginem d. 15
pro cera fl. 1 d. 38
pro auro et argeto ad Imaginem beate virginis
fl. 1 d. 83, lapicide d. 20, Sartori d. 5
Summa pro Imagine facit fl. 15 d. 67.¹⁰

Z uvedeného zápisu teda nijako nevyplýva, že by bol Š. Tarner dostal za oltár 15 zlatých a 67 denárov, ani že by bol býval rezbárom. Otvorenou ostáva otázka, prečo sa tu uvádza. Vzťahujú sa naň údaje predchádzajúceho riadku, že dostal 53 denárov za súkno či plátno, alebo nasledujúceho riadku, že dostal 15 denárov za olovo? Suma, ktorú mu D. Radocsay pripisuje, sú celkové náklady na obraz či oltár, na ktorom pracuje maliar Severinus. Zo zápisu však nie je jasné, o čo tu išlo: o nejaký obraz Madony, alebo snáď o polychrómiu mariánskej sochy? Uvedená suma totiž nezodpovedá celkovým nákladom na oltár. Otázkou je tiež, o ktorý oltár ide. V Bardejove sú podnes tri mariánske oltáre. Ktorý z nich bol patronátnym oltárom uvedeného bratstva? Zo zachovaných oltárov by to podľa našej mienky najskôr mohol byť oltár Piety, ktorý vznikol približne v čase založenia bratstva. Alebo to bol nejaký oltár, ktorý sa nezachoval? Nezachovalo sa všeličo. V inventári kostola či Bratstva Božieho Tela z rokov 1477–1479 sa napr. uvádza drevená socha sv. Mikuláša

s relikviami, kamenná socha sv. Barbory s relikviami, 19 kalichov...¹¹

Vráťme sa však k Š. Tarnerovi. Bol zámožným bardejovským mešťanom a zdá sa, že skutočne kupcom, ktorý sa koncom osemdesiatych rokov 15. storočia presťahoval do Košíc. Roku 1478 mal spor s Matejom Tschöfom o dva sudy vína, ktorý sa skončil dohodou.¹² Členom či prispievateľom uvedeného bratstva bol v rokoch 1484–1485 a 1489–1491. Roku 1491 už bol Košičanom.¹³ Zdá sa, že roku 1484 bol členom bardejovskej rady.¹⁴ Jeho príbuzný, Tomáš Tarner, bol členom mestskej rady roku 1496.¹⁵ Š. Tarner mal roku 1482 dom na bardejovskom námestí a platil daň 4 zlaté, čo bola v tom roku najvyššia taxa.¹⁶ Patrila teda medzi najbohatších mešťanov. Napokon sa s ním stretávame ešte v súvislosti so stavbou kaplnky Veroniky Magerovej. Roku 1481 zložil na ňu nemalú sumu – 80 zlatých, pričom ostal ešte dlžný 20 zlatých, ktoré zložil roku 1482.¹⁷ Išlo teda o pohľadávku kupeckej vdovy Veroniky Magerovej voči nemu, čo by tiež dosvedčovalo jeho kupeckú činnosť.

Archív mesta Bardejova obsahuje skutočne množstvo významných údajov týkajúcich sa umeleckých pamiatok tohto mesta. Nazdávame sa, že je potrebné urobiť ďalší hlboký a fundovaný archívny prieskum, ktorý by objasnil okolnosti vzniku aj iných umeleckých diel mesta Bardejova.

Poznámky

¹ RADOCSAY, D.: A középkori Magyarországnak faszobrai. Budapest 1967, s. 69.

² MIHALIK, J.: Egy fejezet a kassai Szent Erzsébettemplom történetéből. Budapesti szemle, 1922, s. 48–55.

³ RADOCSAY, D.: c. d., s. 69.

⁴ Štátny okresný archív Bardejov, Mesto Bardejov (ďalej len: AMB), sign. 2306.

⁵ Dejiny Bardejova. Košice 1975, s. 123.

⁶ JANKOVIČ, V.: Dejiny mesta Bardejova za feudalizmu. In: 60 rokov Šarišského múzea v Bardejove. Košice 1967, s. 187.

⁷ AMB, sign. 2306, fól. 12v.

⁸ Napríklad roku 1489 činil len 29 zlatých. Tamže.

⁹ Zápisy sú v AMB, sign. 2306, na fól. 12v–13v, 14v a 15.

¹⁰ Kvôli presnosti poznamenávame, že pri hodnote 1/2 zlatého nie je celkom isté, či nejde o celý zlatý.

¹¹ AMB, sign. 2025.

¹² AMB, sign. Mag. 305, f. 79.

¹³ AMB, sign. 2306, fól. 1v, 3, 13v, 18v a 21.

¹⁴ Pred menom sa uvádza písmeno H (Herr), čo zvyčajne označovalo členstvo v mestskej rade. AMB, sign. 2306, fól. 1v.

¹⁵ AMB, sign. 3121, fól. 91.

¹⁶ AMB, sign. 2248, námestie.

¹⁷ AMB, sign. 2215.

Штефан Тарнер — бардейовский резчик по дереву?

Вряд ли еще один город в Словакии может похвалиться столь богатым архивным материалом 15–16-го веков, как Бардейов. Его данные, не всегда достаточно точные, вызвали в прошлом рождение гипотез, которые неоднократно принимались в качестве фактов. К их числу относится также гипотеза о Штефане Тарнере,

которого считали автором резьбы по дереву готического алтаря Рождения в Бардейове. Однако это ни в коем случае не следует из архивной записи, из которой делалось ошибочное заключение о его авторстве. Наоборот, Тарнер был богатый бардейовский гражданин, по всей вероятности, купец, но не художник.

Štefan Tarner — ein Schnitzer aus Bardejov?

Kaum eine andere Stadt in der Slowakei besitzt ein so reiches Archivmaterial aus dem 15.–16. Jahrhundert wie Bardejov. Seine Angaben, die nicht immer genug genau sind, führten in der Vergangenheit zu Hypothesen, die oftmals als Fakta übernommen wurden. Zu ihnen gehört auch die Hypothese über Štefan Tarner, der für den Autor

der Holzschnitzereien des gotischen Altars in Bardejov gehalten wurde. Aus der Archivnotiz, von der seine Autorschaft falsch abgeleitet wurde, geht dies jedoch überhaupt nicht hervor. Im Gegenteil, Tarner war ein reicher Bürger im Bardejov, offensichtlich Kaufmann, und kein bildender Künstler.

Úvahy o renesancii na Slovensku, najmä o architektúre

FEDOR KRESÁK

Chceme sa zaoberať otázkou, ako renesancia na Slovensko prišla a aké sú jej charakteristické črty na našom území. Mienime sa zamerať najmä na architektúru, nepokúšame sa však o rekapituláciu jej dejín.¹ Keďže ide o ucelený sloh prejavujúci sa aj v iných oblastiach výtvarného umenia nevyhneme sa tomu, aby sme do nich aspoň okrajove nezačreli. Nezaoberáme sa problémom vyčerpávajúco a netrúfame si priniesť vždy hotové riešenia. Naše úvahy sa budú neraz pohybovať v oblasti hypotéz. V snahe o stručnosť uvádzame viaceré podstatné údaje len v poznámkach.

Je až neuveriteľné, že renesancia, sloh značiaci prelom v dejinách výtvarného umenia, bola dielom malej skupiny umelcov, ktorí sa navzájom poznali a priatelili: Brunelleschi, Ghiberti, Donatello, Luca della Robbia, Masaccio. Takisto prekvapuje, že takmer po tri desaťročia nebola ani len národným slohom. Obmedzovala sa na svoju kolísku, Florenciu. Až okolo polovice 15. storočia sa začala rozpínať do okolia: od Milána až po Neapol, ba i za more, na východné brehy Jadranu.

Prvou oblasťou mimo Talianska, kde sa renesancia udomácnila, bola Dalmácia, ktorá tým predbehla aj mnohé talianske kraje. Renesančné prvky odvodené z tvorby Donatella a Ghibertiho nachádzame už v rokoch 1444–1448 v Splite v tvorbe Juraja Dalmatínca.² Ešte pred rokom 1452 prenikol nový sloh do Dubrovníka.³ V rokoch 1466–1468 tvoria pri dóme v Trogire Andrija Aleši (Alexius, Alecxi)⁴ a Niccoló Fiorentino (Nikola Florentinac)⁵ vynikajúce, už celkom renesančné baptistérium. Kým o druhom z nich vieme, že roku 1468 na baptistériu pracoval,⁶ prvý sa podpísal nad vchod: Andreas Alexius Dyrrachinus, opifex

MCCCCLXVII. Ten istý podpis si neskoršie vytetšal aj v Splite na náhrobok.⁷ Od 4. januára 1468 pracovali obidvaja sochári na kaplnke trogirského patróna sv. Ivana Ursiniho pri tejže katedrále. Neskoršie, asi až krátko po roku 1490, kaplnku doplnil dvoma sochami Ivan Duknovič (Giovanni Dalmata),⁸ syn kamenára z Trogiru, obľúbený sochár Mateja Korvína.

I. Duknovič nebol zďaleka jediným Dalmatíncom v Matejových službách. Roku 1912 publikoval slovinský historik umenia Vojeslav Molé⁹ v Šibeniku objavený latinský testament kamenára Ivana Grubaniča¹⁰ z Trogiru, napísaný 1. decembra 1487 (deň pred smrťou) na Budíne, v dome majstra Lukáša zo Splitu.¹¹ V testamente sa vyskytuje rad mien kamenárov, ktorí súčasne pôsobili na Budíne: majstri Marin z Brača, Michal z Hvaru, zvaný Puhara, František Radi zo Zadaru a Peter, syn Rade Busanina, z Trogiru. František sa v dokumente uvádza ako pomocník majstra Lukáša, Peter ako bývalý žiak I. Grubaniča. Testament a udalosti okolo neho dokladajú silnú súdržnosť vtedajšej zrejme početnej dalmatínskej umeleckej kolónie na Budíne.

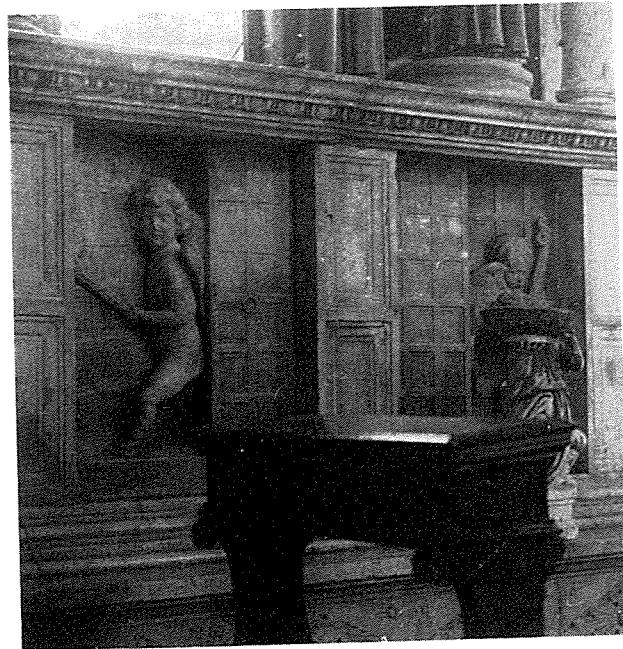
Maďarská výtvarná historička Rózsa Feuerová-Tóthová¹² vyvodila na budapeštianskom kongrese CAHA roku 1969 z dokladov, ktoré publikoval Molé, nasledujúce závery. Ide zrejme o členov dielne. Na jej čele stál asi majster Lukáš, keďže roku 1487 už vlastnil na Budíne dom, v ktorom spomínaní kamenári bývali. Asi tam pôsobil už niekoľko rokov, keď si zarobil na dom. Všetci kamenári pochádzajú z miest, kde pôsobil Niccoló Fiorentino (Trogir, Split, Šibenik), alebo z ich okolia (Brač, Hvar, Zadar). To autorku priviedlo

k domnienke, že pochádzali z jeho dielne, čo by zodpovedalo aj časovo. Hypotézu podoprela nápadnými analógiami tvarov diel zachovaných na Budíne a v Dalmácii, najmä v Trogire, ba zvažila aj možnosť prelínania sa Lukášovej a Duknovičovej dielne. Dalmatinských umelcov si mohol najat' buď Matej Korvín za predpokladanej cesty na jadranské pobrežie roku 1481,¹³ alebo mu ich mohol dojednať niektorý z jeho početných tamjších priateľov.

Na Budín teda renesanciu prinášali popri talianskych aj dalmatinski majstri. Neboli to len kamenári, vysekávajúci kamenné články osadzované do stavieb, ale aj sochári. Dosvedčuje to skutočnosť, že najlepší Matejov sochár Ivan Duknovič i na Budíne pôsobiaci Jakub z Trogiru¹⁴ boli takisto Dalmatinci.

Prvé renesančné pamiatky na Slovensku sú epitafy z červeného mramoru, zrejme súvisiace s tvorbou budínskej huty.¹⁵ Sú vytesané v slohu florentskej ranej renesancie, hoci s doznievajúcim gotickým cítením. Keďže ide o náhrobky vojvodcov Mateja Korvína, sú si príbuzné motivicky aj kompozične. Ich pravzorom mohol byť náhrobok príslušníka rodu Huňadyovcov v Alba Iulia.¹⁶ Najstarší z nich je epitaf Imricha Zápoľského¹⁷ v Spišskej Kapitule, ktorý zomrel roku 1487. Ikonograficky i kompozične s ním súvisí epitaf jeho brata Štefana¹⁸ z roku 1499, takisto v Spišskej Kapitule. Renesančné výtvarné cítenie v ňom ešte zosilnelo, robustnosť postáv a odlišná fyziognómia anjelov nasvedčujú rukám iného autora. Epitaf Tomáša Tarczaya¹⁹ z roku 1493 v Lipanoch kompozične sleduje predchádzajúci typ, avšak s odchýlkami. Posledné dva náhrobky sú už z čias po Korvínovej smrti, keď stavebná i sochárska činnosť na Budíne zrejme ustáva.

Pri hodnotení týchto východoslovenských epitafov si treba uvedomiť, že v čase ich vzniku renesancia z Talianska okrem Dalmácie, severného Maďarska a Moskvy, ktorej Kremel tvoril akúsi renesančnú enklávu uprostred tradičnej architektúry starého Ruska,²⁰ ešte nikam neprenikla. Na Moravu, hoci už od roku 1478 spojenú s Uhorskom osobou panovníka, sa dostáva až po smrti Mateja Korvína (Tovačov, Moravská Třebová 1492).²¹ Takmer súčasne prichádza aj do Prahy²² zásluhou Benedikta Rieda, ktorý sa s ňou bezpo-



N. Fiorentino, výzdoba domu v Trogire, Juhoslávia, 1468—1472. Foto F. Kresák

chyby zoznámil na Budíne. Vladislav Jagelovský v snahe udržať si sympatie českých stavov aj po presídlení do Budína vyvíja Riedovým prostredníctvom na Pražskom hrade intenzívnu stavebnú činnosť, vrcholiacu stavbou Vladislavskej sály. Štýl, akým jeho huta na hrade prinajmenej od roku 1493 pracovala, je kombináciou brunelleschiovskej a albertiovskej fázy renesancie s neskorou gotikou, akú nachádzame aj na stavbách budínskeho okruhu, u Rieda však v strohejších, ale monumentálnejších formách. Do poľského Krakova prichádza renesancia zásluhou Žigmunda I., ktorý sa s ňou asi zoznámil u svojho brata Vladislava na Budíne, od roku 1502 prostredníctvom Francesca Fiorentina (Franciszek Florentczyk) v čistých florentských tvaroch.²³ Ani na západe Európy sa renesancia neobjavuje skoršie. Do Francúzska prenikajú jej prvky až začiatkom 16. storočia. Až roku 1516 tam prichádza Leonardo da Vinci, aby na zámku Amboise v povodí Loiry strávil jeseň svojho života.

Prvou stavbou na Slovensku s prvkami nového slohu je radnica v Bardejove z rokov 1505–1509. Staví sa už renesančným spôsobom: staviteľ Ján z Prešova staví budovu,²⁴ do ktorej kamenári

osadzujú stavebné články. Ján, cítením ešte gotik, bol asi prešovský rodák. Jeho činnosť je archívne doložená v rokoch 1480–1523. Ak ho stotožníme s Jánom Brengiszeynom,²⁵ archívne doloženým 1485–1521 (roku 1524 už nežil), kamenárom a váženým prešovským občanom, potom Trenčín, Budín²⁶ a Krakov²⁷ sú najvzdialenejšie miesta, kam sa podľa nateraz známych životopisných údajov dostal. Budínska renesancia sa jeho tvorby zrejme nedotkla. Majster Alexander, s ktorým mesto Bardejov už roku 1505 uzavrelo zmluvu o vytesaní okien prizemia,²⁸ bol asi takisto domáci kamenár, nič bližšie o ňom zatiaľ nevieme. Pravdepodobne bol autorom obidvoch vstupných portálov stredného traktu prizemia.²⁹

Roku 1507 sa na stavbe objavuje majster Alexius,³⁰ s ktorým mesto uzavrelo zmluvu na „talianske okná“. Majster Alexius je aj autorom portálov na poschodí a radničného arkiera. Už jeho meno naznačuje dalmatinsky pôvod: jediný umelec tohto mena, ktorého sa nám podarilo zistiť, bol jeho trogirský menovec.³¹ Jediný renesančný kamenár, ktorý sa nám v prvej štvrtine 16. storočia zjavuje na východnom Slovensku – dokonca v okolí Bardejova – bol takisto Dalmatinec, Vincent z Dubrovníka, pracujúci o 6 rokov neskoršie spolu s tým istým Jánom z Prešova.³² Alexiovými vnútornými portálmi radnice renesancia na Slovensku vrcholí na samom začiatku: vyváženosť proporcií, dokonalá znalosť renesančnej ornamentiky, kvalita realizácie predstihujú ešte po desaťročia všetky slovenské renesančné portály. Ozdobné prvky sú stredomorského pôvodu; v Taliansku sa tradovali od antiky aj cez románske obdobie.³³ Archivolta nad najlepším z portálov poukazuje na ranú florentskú renesanciu.³⁴ Hravým, teplejším poňatím kontrastuje Alexiovo dielo s monumentálnou, prísnejšou tvorbou Riedovej pražskej huty, antikizujúcou formou prekonáva aj niečo neskoršie portály krakovského Wawelu.³⁵ Kým ranorenesančné Alexiove okná tvarovo zodpovedajú portálom, v arkieri dožívajú ojedinelé neskorogotické prvky: dá sa tu predpokladať zásah iného majstra, asi Jána z Prešova.³⁶ Alexiovo dielo ovplyvnilo aj okná bibliotéky kostola sv. Jakuba a vnútorný portál v dome č. 40 na Mierovom námestí v Levoči, nesúci letopočet 1530.³⁷ V Bardejove ovplyvnila Alexiova účasť na stavbe radnice kamenárske práce vše-



Náhrobok Štefana Zápoľského v Spišskej Kapitule, 1499. Foto L. Borodáč

obecne, najmä okná na nárožnom dome Námestia SNP a Hviezdoslavovej ulice, ale aj vnútorné portály meštianskych domov na Námestí SNP,³⁸ opakujúce v zjednodušenej forme – bez ornamentu a oblúka v nadpraží – schému Alexiových radničných portálov.

V porovnaní s Alexiovým bardejovským dielom zdajú sa nám práce Vincenta z Dubrovníka značne slabšie, oveľa viac zrústikalizované. Jeho pôsobenie u nás sa začína prestavbou kostola v Lipanoch, kde zhotovil 2 portály, pastofórium a vôbec renesančné prvky a kde sa na portáli aj sebavedome podpísal, ako to bývalo zvykom v renesančnom Taliansku i v rodnej Dalmácii: 1513 Vincenzo de Ragusa hoc opus fecit. Na základe slohového roz-



Majster Alexius, arkier radnice v Bardejove, 1507.
Foto L. Borodáč

boru mu môžeme pripísať vnútorný portál kostola v Brezovici (1520), asi obidva vnútorné portály³⁹ (medzi 1518–1520) a kazateľnicu (1526) kostola v Sabinove a asi aj portál Bakóczovej kaplnky v Rožňave (1516). Aj Vincentovo dielo zaniká na východnom Slovensku bez výraznejšej ozveny. Vnútorný portál kostola v Ražňanoch (1540) ho síce kompozične pripomína, je však od neznáameho majstra Harnida.

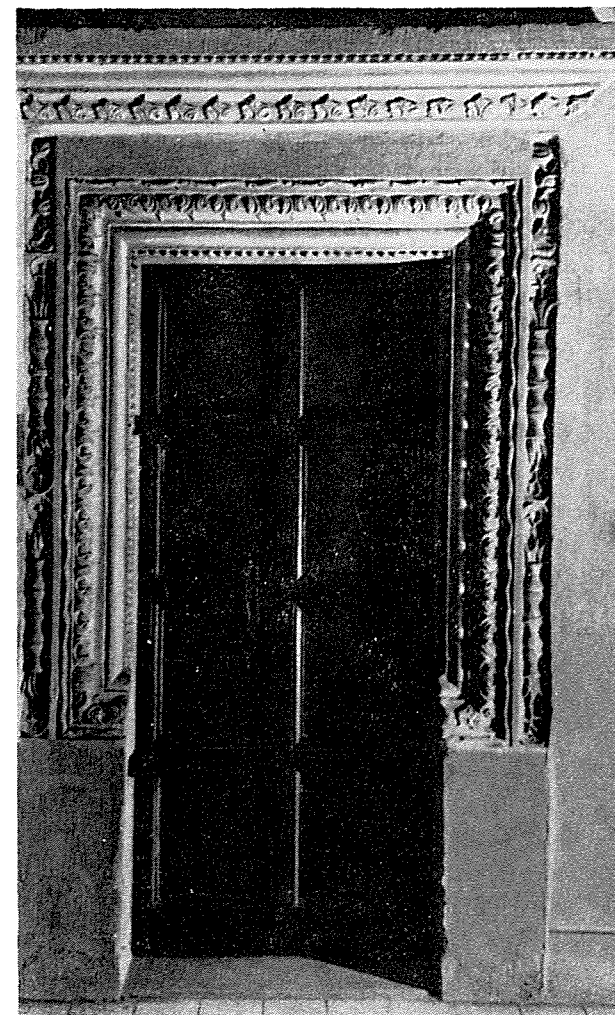
Aký bol vzťah medzi Alexiom a Vincentom, okrem predpokladaného spoločného pôvodu, nevieme. Obidvaja spolupracovali s Jánom z Pre-

šova, no ak vylúčime ich kooperáciu v Sabinove, nevyskytujú sa spolu na žiadnej stavbe. Alexius sa nám roku 1507 javí už ako vyspelý umelec, jeho ďalšie osudy nepoznáme. Vincent bol asi od neho mladší: ak si porovnáme jeho pastofórium z Lipian (1513) s portálom v Brezovici (1520), potom badať, že na Slovensku vyspel. Jeho proporciám postupne ubúda robustná ťažkopádnosť, dielo nadobúda na slohovej čistote. Alexiovu úroveň však nedosiahol.⁴⁰

Prešli obidvaja budínskou stavebnou hutou? Tvaroslovie nám otázku nerozhodne. Pre túto hypotézu hovorí najmä skutočnosť, že Budín bol centrom, kam sa upínal záujem uhorských miest, kým priame styky s Dalmáciou boli asi zriedkavejšie. Ako sme videli, na Budíne pôsobili viacerí Dalmatinci, najmä kamenári. Je však možné, že po smrti Mateja Korvína, keď o nich na Budíne upadol záujem,⁴¹ usilovali sa Dalmatinci u nás uplatniť aj priamo.

V druhom desaťročí 16. storočia sa objavujú renesančné prvky aj na západe Slovenska. Treba tu spomenúť najmä hlavný oltár kostola v Jure pri Bratislave a portál južnej predsieni bratislavského domu. Súvisia s umeleckým prostredím neďalekej Viedne, kam renesancia prichádza z celkom iného centra, po karavánovej ceste vedúcej z Benátok. Benátky vďaka čulým obchodným stykom už v stredoveku ovplyvnili architektúru Dolného Rakúska⁴² a priľahlej západnej časti Slovenska.⁴³ Úlohu tu zrejme zohrali aj stredoveké procesie, putujúce po tejto ceste do Ríma.

Jurský oltár je čisto sochárske dielo. Jeho kompozícia tvorí akýsi prechod medzi tradičným neskorogotickým krídlovým oltárom a kameňosochárskymi renesančnými náhrobkami benátskej šľachty.⁴⁴ Postavy na oltári sú ešte neskorogotické, ich fyziognómia je skôr nemecká ako talianska. Ornamentálna výzdoba zodpovedá vývojovému štádiu talianskej renesancie v poslednej štvrtine 15. storočia. Rakúsky historik umenia K. Oettinger dal jurský oltár do súvislosti s oltárom z augustiniánskeho kostola vo Viedni, teraz v tamojšom Diecéznom múzeu, a pripísal ho majstrovi z okruhu Antona Pilgrama. Tomuto hypotetickému autorovi pripísal aj iné dolnorakúske diela z druhého desaťročia 16. storočia.⁴⁵ Kompozičná, tvaro-



Majster Alexius, vnútorný portál poschodia radnice v Bardejove, 1507. Z knihy *Umení na Slovensku*. Repro M. Červeňanský

vá i motivická príbuznosť obidvoch oltárov je nápadná, ba zdá sa, že i fyziognómia niektorých postáv sa opakuje. Jurský oltár je veľkolepejší, viedenský možno pokladať za jeho predchodcu. Viedenský oltár vysvätili roku 1512,⁴⁶ takže jurský asi vznikol v priebehu druhého desaťročia 16. storočia.

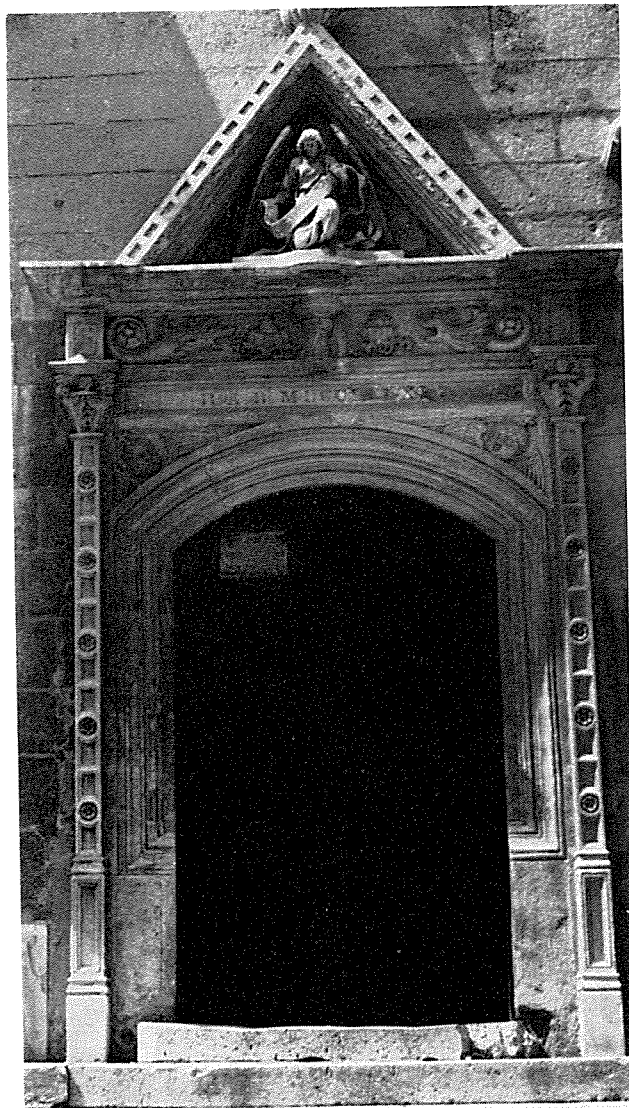
Na portáli južnej predsieni bratislavského domu⁴⁷ z roku 1523 renesančné prvky ešte silnejú. Nákladu nesú štihle kandelábrové pilastre na vysokých podstavcoch, zdobené renesančnou ornamentikou: autor sa usiluje o renesančné tvary, nepochopil však ducha renesancie. Delfíny a kraby

v architráve spájajú ešte neskorogoticky chápaný portál so stredomorskou oblasťou, puttá v rohoch a postava anjela s Toskánskom. Edikula nízkym splošteným oblúkom nadväzuje ešte na tradíciu bratislavskej žigmundovskej huty, aj vnútorná klenba predsieni je neskorogotická.

Autorov obidvoch diel možno hľadať aj medzi Talianmi aklimatizovanými v podunajskej oblasti, skôr však medzi domácimi umelcami, ktorí prišli do styku s novým umením prostredníctvom viedenskej svätoštefanskej huty.

Ďalšiu fázu renesancie na Slovensku ovplyvnili politické udalosti, najmä nápor Turkov po ich víťazstve pri Moháči. Roku 1526 sa Ferdinand I., od roku 1521 vládnucci v Rakúsku, ujíma vlády v českých krajinách a v Turkami neobsadenej západnej časti Uhorska. Obnovu Viedenského hradu vyhoreného ešte pred tureckým obliehaním zveruje Jánovi Čertovi,⁴⁸ českému staviteľovi z Brna, kým výstavbu Pražského hradu ponecháva až do smrti roku 1534 Benediktovi Riedovi. Do Uhorska povoláva roku 1532 ako svojho najvyššieho architekta Giovanniho Maria Speciacasu,⁴⁹ asi Neapolčana, zrejme rutinovaného fortifikačného inžiniera. Voľba architektov zodpovedá situáciou vynútenému stavebnému programu. Kým v hlbokom zázemí, v pražskom Ferdinandovom sídle, ba čiastočne aj vo Viedni stojí v popredí reprezentačná architektúra, v Turkami ohrozenom Uhorsku sú to pevnostné stavby. Ich staviteľov najmä Ferdinandovi najmä jeho benátsky vyslanec.⁵⁰ Neboli to však len Benátčania či tzv. komaskovia (umelci z tradičnej kamenárskej oblasti pri Comskom a Luganskom jazere). Ich pôvod bol dosť pestrý. Renesančnú architektúru k nám neprinášajú ako celok, ale spravidla len jednotlivé stavebné prvky; nové chápanie pôdorysu a hmoty sa v našom prostredí dlho neuplatňuje. Prinášajú k nám až neskoré, manieristické formy. S klasickou fázou renesancie – od Albertiho po Bramanteho – sa na Slovensku nestretávame.

Pod tlakom tureckého nebezpečenstva bolo potrebné najprv urýchlene zdokonaľiť opevnenie miest a hradov, už prekonané vývojom delostreleckej techniky. Až potom bolo možné prikrčiť k stavbe nových pevností. Avšak čisto fortifikačnú architektúru, hoci tvorí na Slovensku bohatú



Portál južnej predsiene dómu v Bratislave, 1523.
Foto M. Smoláková

kapitolu, z úvah vynecháme.⁵¹ Svojou povahou patrí viac do dejín techniky ako do umenia. Bude nás zaujímať len prínos jej nových stavebných prvkov, uplatňujúcich sa aj esteticky; jej projektanti len, ak môžu byť ich autormi.⁵²

Jediným významnejším prínosom v celkovej koncepcii stavby bol importovaný typ talianskeho castella s nárožnými vežami, na štvoruholníkovom pôdoryse okolo stredového dvora. Tento v Taliansku už od 14. storočia sa tradujúci typ prevzal v rokoch 1370–1380, teda ešte v období gotiky,

Zvolenský zámok, vybudovaný na príkaz Ľudovíta I. z Anjou, po ňom Viglaš a za žigmundovskej prestavby Bratislavský hrad. Plne sa však uplatnil až v renesancii. V rokoch 1537–1556 dochádza k prestavbe, prakticky k znovuvýstavbe hradu Červený Kameň.⁵³ Staval si ho augsburský boháč Anton Fugger ako mohutný opevnený sklad tovaru. Od talianskeho castella sa líši okrúhlym typom nárožných bášt. V rokoch 1583–1590 bol hrad prestavaný na pohodlný zámok už v duchu talianskeho manierizmu. Od roku 1548 sa začína veľká renesančná prestavba Zvolenského zámku, ktorá však rešpektovala jeho pôvodný pôdorys.⁵⁴

V období rokov 1552–1562 sa prestavuje Bratislavský hrad⁵⁵ na dočasné reprezentačné sídlo cisára a trvalé sídlo uhorského miestodržiteľa podľa projektu cisárskeho architekta P. Ferrabosca. Neskoršie prestavby renesančný charakter hradu zotrel. O vtedajšej jedinečnej vnútornej výzdobe hradu, už manieristickej, svedčia len dve miestnosti v juhovýchodnom nároží 1. poschodia, ktoré sa zachovali v ochudobnenej podobe. Výzdoba je prácou dielne pod vedením talianskych umelcov z okruhu viedenského dvora a v čase svojho vzniku patrila medzi najhodnotnejšie v strednej Európe.⁵⁶

Renesančný Bratislavský i Zvolenský hrad vznikli prestavbou gotických objektov, Červený Kameň bol novostavbou približne na mieste zrúcaného hradu. Stoja ešte na kopcoch ovládajúcich okolie. S pokrokom delostrelectva staré hrady stratili na význame. Kaštieľ v Bytči je už typom talianskeho poklasického opevneného vodného kaštieľa, postaveného na nížine. Dal ho vybudovať ako svoje prepychové sídlo v rokoch 1571–1574 palatín František Thurzo.⁵⁷ Staviteľom a zrejme aj projektantom bol majster Kilian z Milána, na Slovensku už trvalo usadený.⁵⁸ Aj jeho spolupracovníkov možno hľadať v okruhu u nás už aklimatizovaných talianskych majstrov.⁵⁹ Pevnostným dojmom pôsobiaca fasáda so štyrmi valcovými nárožnými vežami a piatou hranolovitou, týčiacou sa nad hlavným vstupom, skrýva nádvorie s arkádami zo všetkých štyroch strán, ako to bývalo obvyklé v renesančnej Florencii.⁶⁰ Florentské paláce pripomína aj prehľadná dispozícia i horné poschodie, pristavané zrejme až pri adaptácii zámku roku 1605 Andreom Pocabellom, takisto udomácneným Talianom, ktorého dielom je aj pomer-



Hrad Červený Kameň, 1537–1556. Foto L. Borodáč

ne masívna prestavba arkád, avšak s dôslednou klasickou tektonickou logikou.

Štvorkrídlový pôdorys s nárožnými vežami a ústredným dvorom preberajú viaceré renesančné kaštiele,⁶¹ napr. v Bošanoch (nedostavaný), Šali, či Radvani. Stoja obyčajne na rovine, na okraji obcí. Ich zredukovaným variantom sú početné šľachtické kúrie, rozosiate najmä po severnom Slovensku. Vzhľadom na menšie rozmery to bývajú kubické stavby bez stredového dvora, s nárožnými vežičkami či arkiermi (niekedy len na jedinom nároží), reprezentujúcimi sociálny pôvod majiteľa. Patria však už do ďalšej fázy vývoja renesančnej architektúry na Slovensku, do jej udomácnenia sa.

Stavebným prvkom, ktorý k nám priniesli talianski fortifikační inžinieri ešte pred polovicou 16. storočia a ktorý prenikol aj do meštianskej architektúry, sú štítkové atiky.⁶² Vyskytujú sa na západe Slovenska. Približne súčasne sa zjavujú aj v Rakúsku, v Čechách a na Morave, v Sliezsku a v Malopoľsku.⁶³ Sú zakončené hrebeňom zo štvrtkruhových, polkruhových, či vo vrchole zalomených štítkov, z tzv. lastovičích chvostov alebo z kombinácií vymenovaných štítkov, prípadne vlysom, zdobeným motívmi týchto štítkov. Všetky sú benátskeho pôvodu.

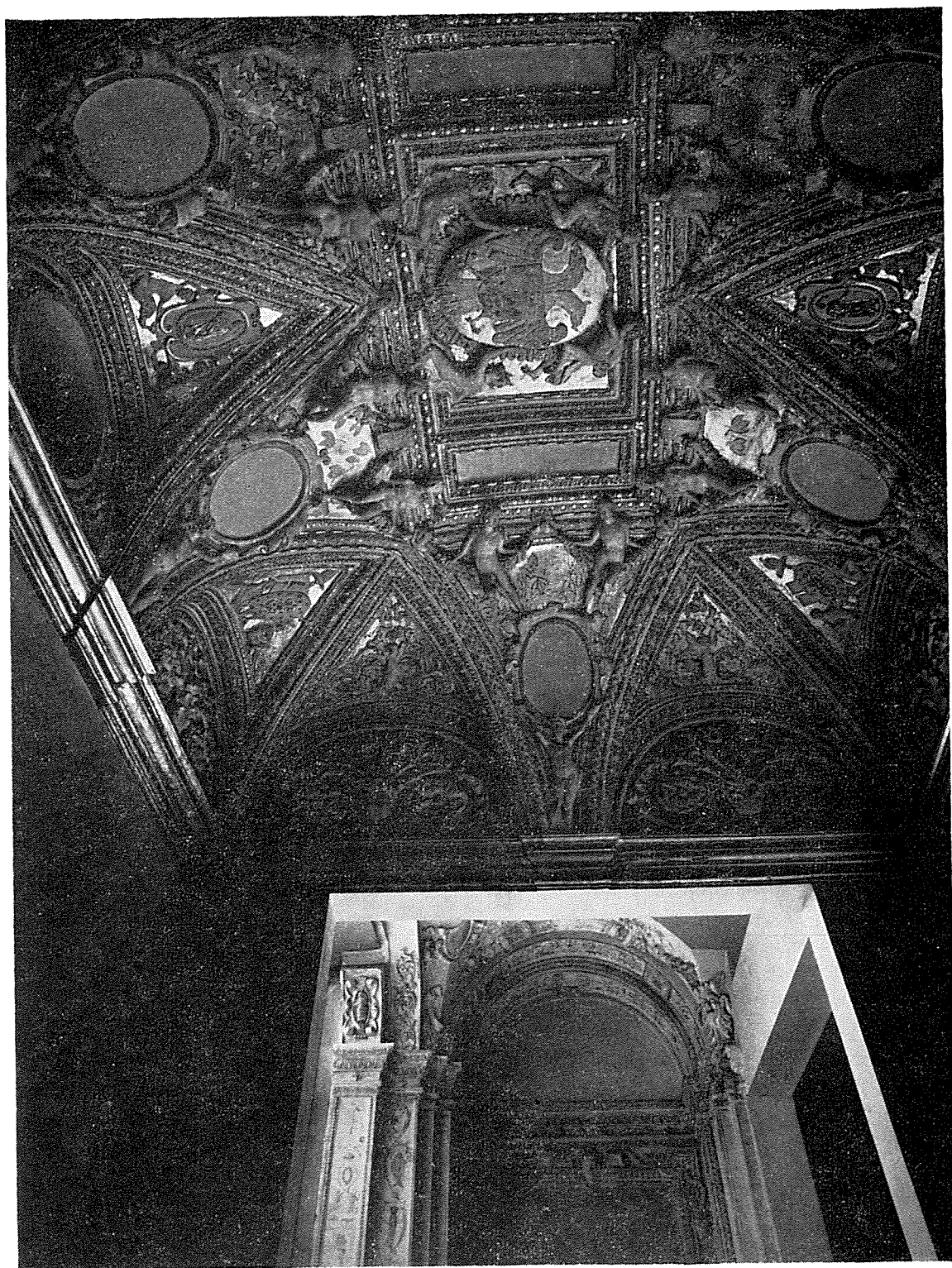
Prvé atiky zakončené polkruhovými štítkami nachádzame na renesančne prestavovaných hradoch:

na Beckove⁶⁴ (formou najranejšia, nie je ešte rím-sou oddelená od telesa stavby), na Strečne⁶⁵ a na Lietave. Takúto atiku mal aj Bratislavský hrad⁶⁶ od prestavby v rokoch 1552–1562, mestské hradby Zvolena⁶⁷ aj obidve brány severného barbakanu opevnenia Trnavy.⁶⁸

Na Trenčianskom hrade⁶⁹ oblúčiková atika do-



Grotesková výzdoba Bratislavského hradu, 1560–1566.
Foto F. Kresák



Štuková výzdoba Bratislavského hradu, 1560—1566. Foto L. Borodáč

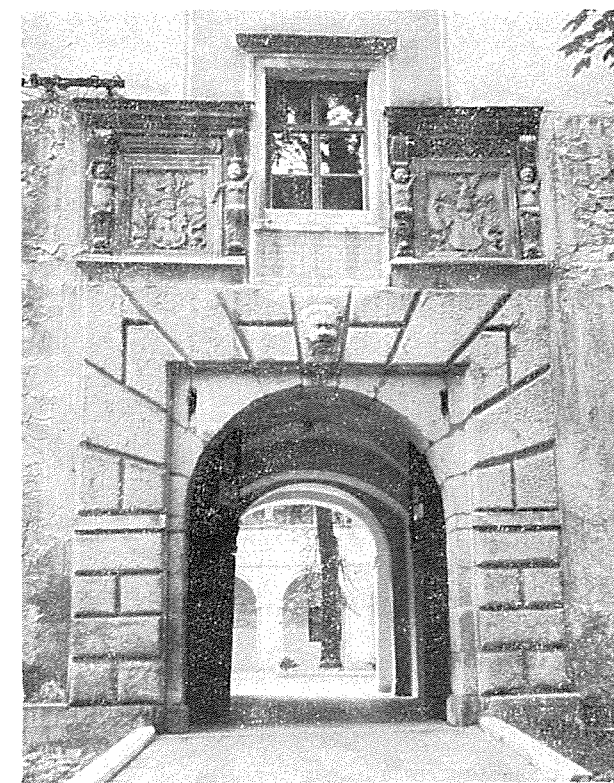
stáva podobu vlysu obiehajúceho po korune budov a výtvarne zjednocujúceho postupne vzniknuté teleso stavby. Do oblúčikov sú prerazené strieľne. Podobnú atiku asi dostal aj Zvolenský zámok pri prestavbe od roku 1548.⁷⁰

Samostatný motív lastovičích chvostov sa na Slovensku prakticky nevyskytuje. Bežnejší je v kombinácii s oblúčikovými šitkami. Takto kombinovaný býval na Devíne⁷¹ a ešte podnes ho nachádzame pri vstupe do Trenčianskeho hradu, kde ho D. Menclová pripísala osobne Ferraboscovi,⁷² i na Nitrianskom hrade, kde sa zachoval na vnútornej bráne. Ako vidieť z leptu V. Hollara z roku 1657, mal takúto atiku aj tamojší arcibiskupský palác.⁷³ Ani tu sa nedá vylúčiť Ferraboscovo autorstvo. Atikové šitky rovnakej kombinácie sú aj na kaštieľoch v Bošanoch a v Moravanoch, ako aj na hradbách opevneného kostola v Šenkviaciach spreď roku 1582,⁷⁴ kde sa obidva typy šitiek striedajú nepravidelne a korunovú rímsu zdobí zuborez.

V maliarskej výzdobe hradných fasád doznievajú ešte neskorogotické prvky – kvádrowanie a šachovnicové polia (Oravský a Zvolenský hrad).

Iným významným výtvarným prvkom hradov boli portály. Vzhľadom na charakter architektúry sú robustné, patetické, bosované, nadsadených proporcií. Nadväzujú takisto až na architektúru poklasického obdobia (hrady Trenčín – vchod do 1. nádvorja, Nitra – vnútorná vstupná brána).

Ide o portály s padacími mostami, takže pozostávajú z dvoch vrstiev: vnútornej, nesúcej most, a vonkajšej, vždy bosovanej. Vnútnu vrstvu uzatvára oblúk, vonkajšia je akýmsi štylizovaným rozvedením edikuly do plochy. Tektonickosť portálu je už manieristicky porušená: kým podpory sa menia na mohutnú plochu z bosovaných kvádrov, preťatú len abakusom, koncentricky zoradené klenáky architrávu, takisto len naznačené v ploche, mu dodávajú dramatický odstredivý pohyb. Vrcholový klenák býva zvýraznený. Trenčiansky a nitriansky portál sú si natoľko príbuzné, že pripúšťajú totožnosť autora: do úvahy by prichádzal zasa Ferrabosco.⁷⁵ Na Bytčianskom zámku plošnosť portálu vrcholí. Abakus je len naznačený škárami, vrcholový klenák zdôraznený hlavou leva. Plasticky zdobený nadstavec s oknom vo vrchole naznačuje už manieristický horror vacui. V Nitre



Portál kaštieľa v Bytči, 1574. Foto F. Kresák

a v Bytči sa stretávame s obdobným vývojovým štádiom portálu ako na západočeskom zámku Kaceřov (1540–1556).⁷⁶ Vnútrné portály Trenčianskeho hradu⁷⁷ vznikli asi tesne po polovici storočia. Ich stíšený pátos zodpovedá funkcii: nie sú to vstupy do hradu, ale do izieb. Sú – rovnako, ako aj renesančné okná hradu – asi tiež dielom talianskych kamenárov.⁷⁸

Hoci sme pevnosti zo svojich úvah vynechali, o jednej z nich sa predsa len treba zmieniť. Sú to Nové Zámky (okolo 1580). Ich založenie nebolo len významným fortifikačným, ale aj jedinečným urbanistickým činom. Do pevnosti pravidelného hviezdicového tvaru tu vstavali celé mesto. Nové Zámky sú dokladom, ako v priebehu 16. storočia fortifikačná architektúra v Uhorsku vypsela – v čase bitky pri Moháči a následného obliehania Viedne bola v porovnaní s Talianskom veľmi zaostalá – čo však je ešte významnejšie, sú jednou z prvých realizácií ideálneho renesančného mesta na svete.⁷⁹

Hodnotiť jednotlivých talianskych architektov,



Antonio Abondio, medaila s portrétom architekta P. Ferrabosca, 1575. Repro M. Červeňanský

ktorí prispeli k formovaniu renesancie na Slovensku a v Uhorsku, je dnes, keď poznáme už len mená a torzo ich diela bez bezpečných atribúcií, ťažké. Uprostred štyridsiatych rokov 16. storočia stáva sa vedúcou osobnosťou Pietro Ferrabosco a ostáva ňou po celé tri desaťročia.⁸⁰ Postavenie tohto na obrovskom území monarchie činného architekta sa v medzinárodnom meradle podnes nedocenilo. G. M. Speciacasa a Fr. Pozzo mohli byť ďalšími významnejšími osobnosťami. V rámci svetových dejín architektúry majú svoje miesto aj Nové Zámky, vrcholné dielo bratov Baldigarovcov.⁸¹

Stavebné prvky prinesené talianskymi architektmi sa po polovici 16. storočia prenášajú do miestnej architektúry a udomácnujú sa. Nastupuje umenie zväčša anonymných majstrov, archívny materiál o nich zatiaľ chýba. Z domácej tradície neskorej gotiky pretrvávajú v ich tvorbe malebnosť. Hmota stavby ostáva v podstate neskorogotická, na nej sa uplatňujú renesančné prvky. Prijímajú sa predovšetkým tvary hravých, intimných Benátok, lepšie zodpovedajúce domácej malebnej tradícii. Vývoj architektúry v južných oblastiach Čiech a Moravy,⁸² v Dolnom a Hornom Rakúsku⁸³

a v západnej časti Slovenska – máme na mysli celú oblasť povodia Dunaja v protiklade k povodiu Tisy – je navzájom príbuzný. Naopak, na východe Slovenska vykazuje architektúra paralelné črty s vývojom v južnej časti Poľska. O slovenskej renesancii môžeme teda hovoriť do tej miery, do akej hovoríme o uhorskej, rakúskej, českej či poľskej renesancii: všade sa stretávame s udomácneným, miestnou tradíciou pretaveným umením a autonómnym vývojom zemepisne ohraničených oblastí, ktoré sa nekryjú ani s politickými, ani s národnostnými, ani s bývalými konfesijnými hranicami.

Kým v Čechách zdomácnenu renesanciu pestovala najmä šľachta, na Slovensku to boli predovšetkým kráľovské mestá, ktoré mali v živote krajiny významnú úlohu: veď z najstarších 8 uhorských kráľovských miest sa na Slovensku nachádzalo päť.

Ako sa u nás renesancia udomáčňovala súbežne s bohatnutím miest dokladajú radnice. Niektoré z nich poznáme už len z vyobrazení (Košice, Trnava, Zvolen), iné možno len približne rekonštruovať z prvkov objavených pri reštaurátorskom výskume (Kežmarok), ďalšie boli len prestavbami viazanými pôvodnou hmotou (Bratislava). O bardejovskej radnici sme sa už zmienili, a tak si treba všimnúť len dve z najvýznamnejších, v Banskej Bystrici a v Levoči. Obidve vznikli, ako to bývalo časté, prestavbou ešte neskorogotických radníc, ktorých stavebné myšlienky v nich pretrvávajú, a obidve sa nám zachovali v málo pozmenenej podobe.

Vzhľad banskobystričkej radnice z čias tesne po roku 1500 pravdepodobne zachytáva na pozadí reliéfu Kristus na Olivovej hore v nike južnej steny bystrického farského kostola: ako dvojpodlažnú budovu s predstavanou arkádou a zubovitým cimburím.⁸⁴ Svoju dnešnú podobu okrem atiky dostala radnica zhruba pri prestavbe roku 1546, ktorú viedol možno domáci, možno dolnorakúsky majster Linhard⁸⁵ s tromi banskobystrickými pomocníkmi Šimkom Murárom, J. Kameníkom a J. Hedvábnym.⁸⁶ Radnica bola pôvodne vstavaná do hradieb mestského hradu. Do vnútorného priestoru hradieb sa otvárala arkádovou loggiou, v pravidelnom rytme obiehajúcou jej stereotómnou, kubickú hmotu: stretávame sa tu s prvou radničnou galériou na Slovensku. V rokoch 1564–1565 galériu



Radnica v Banskej Bystrici, podoba približne z roku 1546. Foto L. Borodáč

prestavoval možno z okolia Banskej Bystrice pochádzajúci, možno putovný majster, označovaný ako Peregrinus.⁸⁷ V rokoch 1613–1617 prestavoval radnicu Bystričan Vavrinc Mušľa⁸⁸ a po ňom Jakub de Laurentiis a Jakub II. Puali, zrejme v Bystrici usadení Taliani.⁸⁹ Pôvodne sa radnica otvárala arkádami aj na prízemí.

Systémom arkád na prízemí i na poschodí podobá sa bystrická radnica levočskej; dokonca na obidvoch radniciach sa v arkáde vyskytujú osemboké stĺpy.⁹⁰ Levočská radnica patrí ešte k typu východoslovenských neskorogotických radníc s trojtraktom slúžiacim obchodu na prízemí a s administratívnymi miestnosťami na poschodí. Renesančnú podobu dostala až pri prestavbe po veľkom požiari roku

1550. Na prízemí sa zachoval pôvodný gotický pôdorys. Na poschodí prevláda dvojloďová ústredná sieň s bohatou, ešte neskorogoticky chápanou sieťovou hrebienkovou klenbou. Tu sa už hlási severský vplyv ďalekého Flanderska: pravzor týchto dvojloďových, poňatím ešte gotických hál možno hľadať v reprezentačnej sieni tržnice na súkno v Yproch ešte z 13. storočia.⁹¹ Z vnútorných portálov poschodia najviac zaujme najstarší, v literatúre obyčajne mylne datovaný do roku 1549; musel vzniknúť až po roku 1552.⁹² Portál vedúci zo siene na priame vonkajšie schodište, pristavané k západnej fasáde, nesie letopočet 1575 a určuje najneskorší dátum vzniku schodišťa. Arkády zrejme vznikli trochu neskôr, najneskoršie však po



Sieň radnice v Levoči, po roku 1552. Foto L. Borodáč

požiari z roku 1599; sú teda mladšie ako bansko-bystrické. Na poschodí sú osemboké stĺpy už nahradené modernejšími, toskánskymi na podstavcoch.⁹³

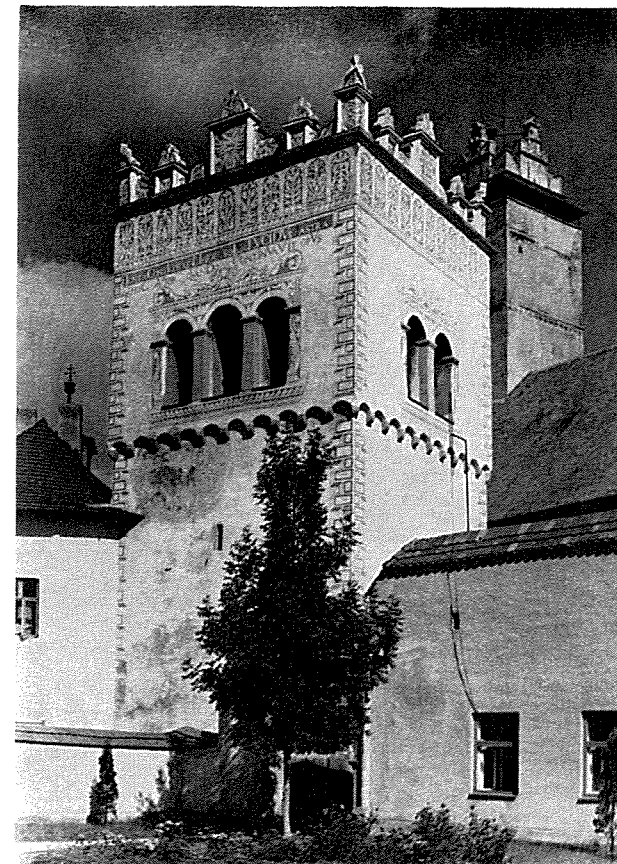
Súčasne prebieha – ako o tom svedčia dátumy 1547 vo veži a 1558 v susedstve podchodu – aj renesančná prestavba radnice v Bratislave. Tento postupne vzniknutý radničný komplex dostáva novú fasádu smerom do dnešného Námestia 4. apríla, z dvorovej strany arkády na toskánskych stĺpoch a atiku s oblúčikovými štitkami. Radikálne sa menia aj interiéry. Podiel bratislavských majstrov, umelcov z priľahlej oblasti Rakúska a ešte pred polovicou storočia do Bratislavy prichádzajúcich Talianov⁹⁴ nevieme odlíšiť, chýbajú presnejšie archívne údaje. Dvorové poschodové arkády s atikou sa prv pripisovali Bartolomejovi z Wolfshalu, blízkej dedinky na rakúskej strane Dunaja, ako donedávna jedinému po mene známemu majstrovi na prestavbe radnice a dávali sa rokom

1581. Avšak údaje uverejnené Ivanom Rusinom⁹⁵ veľmi spochybňujú túto hypotézu. Priniesli ďalšie mená a pripúšťajú skoršie datovanie arkád. Spomedzi nim uvedených majstrov na prestavbe radnice zaujme meno Andreasa Luttringera, takisto Rakúšana z Deutsch-Altenburgu, tvorcu krásnej fontány Maximiliána II.⁹⁶ pred radnicou, ktorý dodal dva vnútorné portály.⁹⁷ Súdiac podľa umeleckej hodnoty fontány, bol to umelec značných kvalít. Údaj, že ostenia renesančných okien zjednocujúcich a pravidelne rytmizujúcich fasádu tesal roku 1599 M. Cannazzi⁹⁸ naznačuje, že on môže byť autorom fasády. Jeho meno poukazuje na taliansky pôvod.

Bratislavská radnica bola jedným z mála prípadov, kde sa podarilo fasádu rozvinúť do šírky. Renesančnej zmene dispozície mestských domov bránili úzke stredoveké parcely a stiesnenosť zástavby v hradbách. Len tam, kde došlo k zlúčeniu viacerých parciel (Academia Istropolitana v Bratislave, Thurzov dom v Banskej Bystrici a i.) uplatnila sa širškovo koncipovaná fasáda, hoci s porušenou symetriou. Všeobecne sa v mestách udržiavala stará schéma trojosového domu až do polovice 17. storočia. Keďže malá šírka parcely bola príčinou umiestnenia portálu na krajnú os, aj arkier leží asymetricky.⁹⁹

Malebnosť do našej renesančnej architektúry vniesli najmä atiky. Od talianskych fortifikačných inžinierov prevzatý oblúčikový typ bol bežný v Trnave. Na rytinách z 18. storočia sa vyskytuje na starej radnici z roku 1544,¹⁰⁰ na spomenutom severnom barbakane,¹⁰¹ arcibiskupskom paláci z roku 1562, nárožnom dome dnešnej ul. J. Hollého oproti Univerzitnému kostolu¹⁰² (asi býv. Albertinum) postavenom pravdepodobne až roku 1623 a asi aj na ďalších domoch. Tento typ atiky bol častý aj v meštianskej architektúre Dolného Rakúska.¹⁰³ V kombinácii s kľúčovými strieľňami sa zachoval na kaštieli uprostred neďalekého Senca.

Motiv dvoch obkročmo sa pretínajúcich pásov polkruhových oblúkov sa u nás vyskytuje len v meštianskej architektúre. Jeho pôvod treba hľadať znova v Taliansku, ba asi priamo v Benátkach.¹⁰⁴ S týmto malebným motívom sa stretávame v Pezinku a v tvare vlýsu na Thurzovom dome v Banskej Bystrici z prestavby okolo roku 1580,



Zvonica v Kežmarku, 1586, v pozadí veža kostola s atikou z roku 1591. Foto L. Borodáč

kde je zasa kombinovaný s kľúčovými strieľňami.¹⁰⁵

Veľmi ozdobný typ atiky sa vyvinul na východnom Slovensku. Významnú úlohu tu asi zohrala atika na kaštieli v Betlanovciach z roku 1564–1568. V jej hrebeni sa strieda motív polkruhu a dvoch navzájom odvrátených štvrtkruhov (teda v podstate lastovičieho chvosta), medzi štvrtkruhy sa však vkladá polkruhom zakončený stĺpik. Atikové štitky majú už striedavý rytmus, charakteristický pre východoslovenskú a najmä juhopoľskú renesanciu. Betlanovský typ atiky sa na východe Slovenska niekoľkokrát opakuje.¹⁰⁶ Dosadením na kostolné veže a osamotene stojace zvonice, zvlášťnosť východoslovenskej renesancie,¹⁰⁷ atika stráca horizontálny rytmus, jednu zo základných črt talianskej renesancie.

Atikové hrebene zvoníc a kostolných veží mali symbolický význam. Sú pôvodne fortifikačným



Veža kostola v Spišskom Hrhove, atika po roku 1591. Foto L. Borodáč

prvkom, vyjadrovali na Slovensku, v druhej polovici 16. a začiatkom 17. storočia ešte prevažne evanjelickom, obranu viery, luteránsky „hrad prepevný“.¹⁰⁸ Ich početný vzostup a úpadok súvisí teda s mocenským postavením reformácie.

Malebnosťou prekonáva betlanovský typ atika, ktorej vzorom bola zvonica v Kežmarku z roku 1586 od miestneho staviteľa, asi spišského Nemca Ulricha Materera. Vyskytuje sa prakticky len na Spiši. Má takisto striedavý rytmus. Plasticky obrúbené, ešte ploché stĺpiky spájajú zjednodušené volúty. Oblúčiky na stĺpikoch prechádzajú na vrchole do palmiet. Celý hrebeň má charakter plošnej kulisy. Materer postavil roku 1598 aj neskoršie zbarokizovanú zvonicu v Spišskej Sobote,¹⁰⁹ jej pôvodnú podobu už nepoznáme. Do tohto typu atík, na ktorom sa volúty zjednodušujú takmer do zaoblených priečok, patria aj atiky ďalších zvoníc,¹¹⁰ kostolných veží a kaštieľov.¹¹¹ Typickými

znakmi spišských zvoníc sú trojitá arkáda pod atikou a sgrafitová výzdoba. Neskoršie pod atikový hrebeň umiestňovaná slepá arkáda je na zvonici v Kežmarku už naznačená sgrafitom.

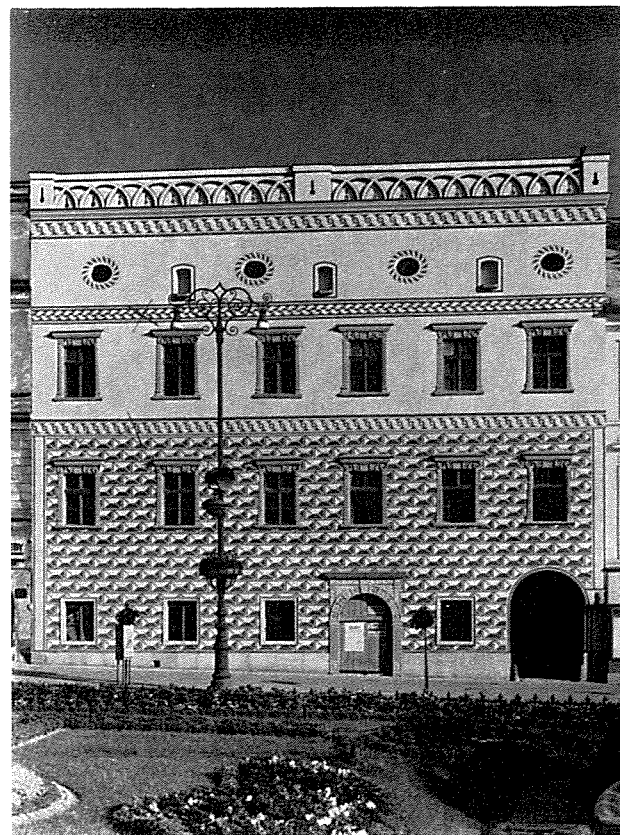
Zdrobneným, malebným rozvinutím betlanovského motívu štítkov sú atiky na kostolných vežiach v Kežmarku z roku 1591 – pre malý časový odstup asi od tohože Materera – a o niečo mladšia atika v Spišskom Hrhove, obidve bez arkatúry.

Časť atiky pod hrebeňom býva v slovenskej renesancii hladká, len minimálne členená okrúhlymi otvormi. Bývajú kruhové,¹¹² či oválne,¹¹³ sú benátskeho pôvodu a do strednej Európy sa šírili najmä spismi Sebastiana Serlia.¹¹⁴ Častejšie sa v atike objavuje motív kľúčových strielín, prevzatý z fortifikačnej architektúry.¹¹⁵ Vyskytuje sa nielen v oblasti ohrozenej Turkami. Niekde strielne plnia ešte svoju pôvodnú obrannú úlohu (kaštieľ v Senci), inde sú len ozdobou (Thurzov dom v Banskej Bystrici).

Maľovaná figurálna výzdoba priechlí bola na Slovensku asi zriedkavejšia. Jej príkladom je fasáda meštianskeho domu v Bratislave na Wolkerovej ul., pochádzajúca z druhej štvrtiny 16. storočia. Zhotovili ju asi podľa predlohy prevzatej z juhonemeckej grafiky.¹¹⁶

Prostriedkom, ktorým sa dosahovala malebnosť priechlí, bývalo sgrafito. Sgrafitová ornamentálna výzdoba bola pokračovaním tradície farebných fasád neskorého gotiky. S obľubou napodobňovala tehlu. Spočiatku sa usilovala o ilúziu plasticity, tehlu napodobňovala tieňovaním plôch.¹¹⁷ Neskoršie sa táto kresbová nápodoba zmenila na geometrický ornament pripomínajúci moderné kachlice. Dva blízko seba stojace domy na Námestí SNP v Banskej Bystrici dokumentujú, že k tejto premene u nás došlo na prelome posledných dvoch štvrtín 16. storočia. Kým na staršom Thurzovom dome sgrafito pokrýva celú šírku priechlí tvar tehly napodobňuje tieňovaním,¹¹⁸ na neďalekom dome č. 7¹¹⁹ sa už tehla mení na plošný geometrický ornament. Časté bývajú aj priebežné ornamentálne pásy.¹²⁰

Na východnom Slovensku rozvoj sgrafitovej výzdoby nastal, zdá sa, až po roku 1580. Sgrafito tu opticky odhmotňovalo územčité, pomerne nízke zvonice (Kežmarok, Strážky). Často sa používalo aj na zdanlivé odhmotnenie atík kaštieľov



Thurzov dom v Banskej Bystrici, podoba asi z roku 1580. Foto J. Kanka

(Fričovce) a kostolných veží (Svinia), ba nelogicky sa použilo aj na opevnení hradu (Kežmarok).

Scelenie námestia podľubiami bolo u nás zriedkavejšie. Podnes ho nachádzame v Žiline a archívne je doložené v Levoči,¹²¹ v oboch prípadoch sa však tradovalo z gotiky.

Charakteristickou črtou meštianskej architektúry 16. storočia bola snaha o zväčšenie obytného priestoru a vyhládka arkierom. Na Slovensku sa vyskytujú prevažne dva typy renesančných arkierov. Prvý z nich je plochý, s nízkymi bočnými okienkami umožňujúcimi výhľad do strán aj pri zatvorených oknách, podopretý dvoma či troma konzolami spojenými oblúkom. Je ešte pozostatkom gotiky. Jeho domovom je západné Slovensko a tvary jeho konzol nasvedčujú, že boli prevzaté ešte z drevenej architektúry. Za svoje rozšírenie tento typ vďaka asi neskorogotickému arkieru bratislavskej radnice, ktorý vznikol krátko po roku 1443, hoci obdobný arkier má už Barborin palác

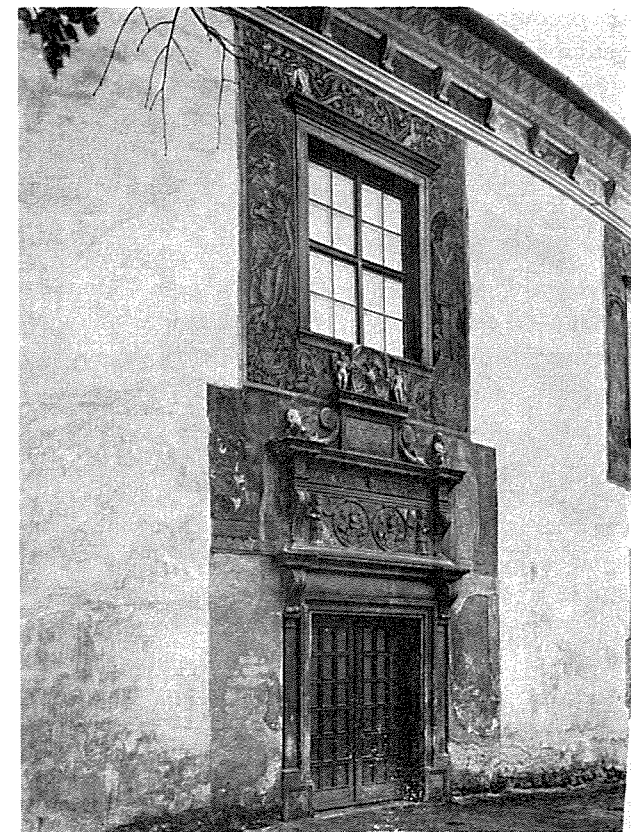
Trenčianskeho hradu z rokov 1435–1438. Častejšie sa vyskytuje v Bratislave, Trnave, Pezinku a v Jure. Jeho výskyt v meštianskej architektúre aj na južnej Morave a v rakúskom Podunajsku¹²² poukazuje na oblasť spoločného vývoja. Na nároží bývajú spravidla valcové arkiere, odvodené z nárožných veží opevnených kaštieľov a kúrií. Aj ich účelom je predovšetkým reprezentácia a príjemné bývanie. Bývajú presvetlené veľkými oknami.¹²³ Po celej výške budovy sa vyskytujú najmä na západnom Slovensku (meštianske domy v Pezinku, kaštieľ v Senci), ešte častejšie však v rakúskom povodí Dunaja.¹²⁴ Inokedy nebývajú priebežné, ale pod poschodím podopreté konzolami (Bratislava, Trnava, Zvolen, Banská Štiavnica). Polygonálne arkiere sa na Slovensku prakticky nevyskytujú.

Domácu renesanciu charakterizujú aj ornamentálne klenby, vyskytujúce sa popri tradičných hrebienkových, valených či lunetových. V oblasti Banskej Bystrice¹²⁵ sa mimoriadne často stretávame s klenbami s osemľaločnými ružicami vo vrchole, jednoduchými či dvojitémi koncentrickými. Začiatkom 17. storočia sa štuková výzdoba v Banskej Bystrici rozrastá do malebných ornamentálnych vzorov so srdiečkovým motívom v tvorbe udomácnených Talianov Jakubov di Pauli (otec a syn).¹²⁶ Ružicový motív na klenbe sa vyskytuje aj v tvorbe predpokladanej dielne pracujúcej okolo roku 1600 v Pezinku a v Jure, a v obzvlášť dekoratívnej forme v Bardejove,¹²⁷ odvodennej zrejme z ružicovej výzdoby tamojšieho radničného arkiera.

V horských oblastiach najmä severného Slovenska sa vyskytujú zdobené drevené kazetové povaly. Ako vzor na našom území poslúžila vynikajúca povala radnice v Bardejove,¹²⁸ zdobená takisto ružicami. Zrejme sa tu stretávame s tradíciou jestvujúcou na oboch stranách Karpát ešte pred príchodom severského manierizmu.¹²⁹

Stĺpy sa v slovenskej renesancii vyskytujú spravidla len toskánske, teda tvarove najmenej náročné.¹³⁰ Arkády obvykle podopierajú jednoduché mohutné piliere. Klasická zásada, že stĺpové poriadky majú postupovať smerom nahor tak, aby bol dole najťažší a hore najľahší, sa u nás chápala v tom zmysle, že na prizemí arkád sa používali piliere a na poschodí stĺpy.¹³¹

Po polovici 16. storočia začína do našej archi-



Priechlie Sobášneho paláca v Bytči, 1601. Foto L. Borodáč

tektúry – spočiatku nesmelo – vstupovať severský manierizmus. Zo svojej kolísky v severnom Francúzsku a najmä v protestantskom Holandsku k nám prichádza cez Sasko, Sliezsko a Malopoľsko a na tejto ceste preberá zľudovené formy. Je dekoratívny, naivný, nepozná cieľavedomú rafinovanosť talianskeho akademického manierizmu.¹³² Ako protiklad patetickej architektúry protireformného Ríma sa presadzuje najmä v protestantskom mestskom prostredí, a preto sa – až do náporu protireformácie koncom prvej štvrtiny 17. storočia – ochotne prijíma aj na Slovensku. V evanjelickom prostredí pretrváva súbežne s raným barokom až takmer do konca 17. storočia. Kým dovtedajší ráz našej renesančnej architektúry bol vďaka dozývajúcej neskorogotickej tradícii malebný, charakter severského manierizmu je predovšetkým plastický. Aj ornament sa chápe sochársky: je akoby poprilepovaný, popribíjaný na podkladovú vrstvu. Prejavuje sa v bohatej, neraz

až prebujnenej, často figurálnej, mnohovravnej výzdobe, usilujúcej sa zaplniť každú plochu. Aj u nás sa stretávame s javom, nazývaným v dejinách umenia „manieristický horror vacui“. Kľúčom k poznaniu severského manierizmu sú najmä epitafy, z ktorých neraz čerpá inšpiráciu aj architektúra.

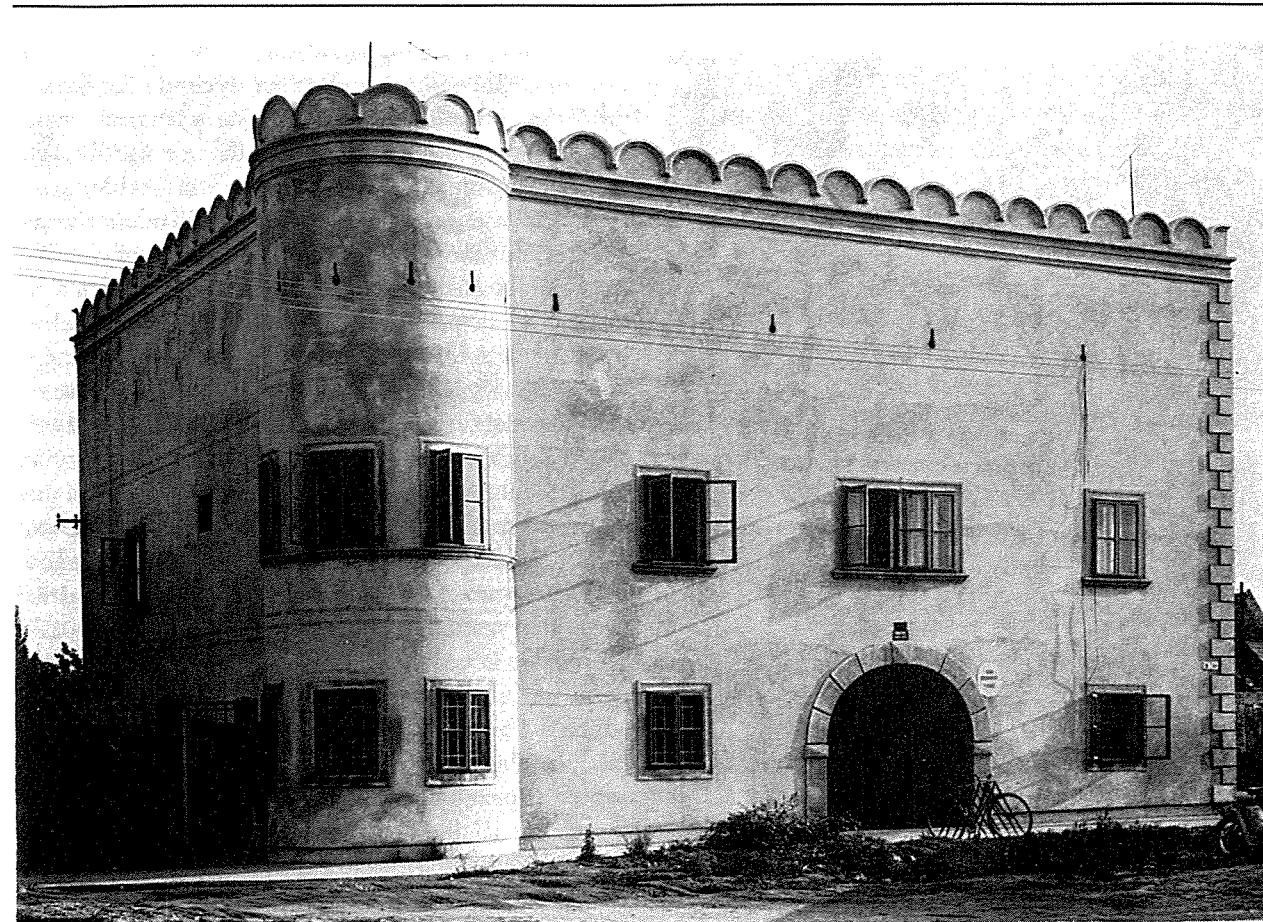
Manierizmus mení i hmotu stavby. Stráca sa snaha o vytváranie priestoru. Aj v samom Taliansku sa upúšťa od pôdorysu s ústredným arkádovým dvorom; palác tvorí kubické teleso, otvárajúce sa navonok. Kaštieľ v Betlanovciach značil prelom vo vývoji aj pôdorysom a hmotou. Tvorí ho na šírku postavený, uzavretý kváder, zvnútra dvojtrakt predelený stredovou stenou rovnobežnou s priečelím. Okolo poschodia obiehala zvonka drevená pavlač. Tzv. Sobášny palác v Bytči, v susedstve už spomenutého kaštieľa, má tiež tvar na šírku položeného kvádra. Postavili ho roku 1601 zrejme u nás natrvalo usadení Taliani, najskôr murársky majster nazývaný Antonio a kamenár Andrea Pocabello.¹³³ Malebný dojem vyvoláva bohatá, oknami rytmicky členená fasáda, ktorej maliarska výzdoba je až rafinovane kombinovaná s pokojnými bielymi plochami. Pretavenie importovanej renesancie do malebných, menej tektonických foriem síce ešte zodpovedá domácej tradícii, avšak v ornamente a sochárskom detaile už prevláda severský manierizmus. Dominantou budovy je priestranná sála na poschodí rozmerov 34,5 × 12,5 m, u nás už dimenziami neobvyklá, dobre presvetlená veľkými oknami. Na kaštieli vo Fričovciach (1623), dielo košického staviteľa Michala Sorgera, širko rozloženú fasádu už z obidvoch strán zvierajú vystupujúce masívne rizality, okná sa zoskupujú do stredu a do krídiel. Tvary atikového hrebeňa, slepá arkáda a sgrafitová výzdoba výtvorne spájajú kaštieľ so severom, s Poľskom. Kaštieľ v Senci svojim pôdorysom, so symetriou porušenou valcovým nárožným arkierom, naznačuje už orientáciu na hĺbkovú os. Výtvorne súvisí s rakúskym Podunajskom, resp. jeho prostredníctvom – podobne ako Fričovce zasa poľským prostredníctvom – s Benátkami. Kaštieľ v Necpalocho (okolo 1600, prestavba 1673) značí ďalší krok vo vývoji pôdorysu smerom k orientácii na pozdĺžnu os a na kaštieli v Diviakoch (krátko po roku 1630) je táto orientácia najvýraznejšia. Hoci stav-

by nie sú presne chronologicky zoradené, naznačujú vývojovú líniu. Všetky majú už vnútornú nosnú stenu rovnobežnú s priečelím (okrem Bytče).

V mestách rozvinutiu priečelia do šírky dlho bránili úzke stredoveké parcely. Až v manierizme sa prejavuje snaha o symetriu stavby. V Bratislave sa objavujú domy, ktorých fasády zvierajú z obidvoch strán rizality či arkiere (tzv. Brämerova kúria, 1620,¹³⁴ tzv. Segnerova kúria, 1648¹³⁵). Poschodové arkády vo dvore sú charakteristické najmä pre Levoču. Navonok sa dom otvára loggiou len celkom výnimočne (Benického dom v Banskej Bystrici).¹³⁶

Na prelome dvadsiatych a tridsiatych rokov 17. storočia silnie na Slovensku protireformačný tlak. Najmä príchod jezuitov a výstavba ich veľkých stavebných komplexov v obidvoch politických centrách – vtedajšom hlavnom meste Uhorska Bratislave a arcibiskupskom sídle Trnave – zasiahli aj do tunajšieho stavebného vývoja. S jezuitmi prichádzajú ďalší talianski umelci,¹³⁷ predovšetkým z oblasti Comského jazera (Ravovci, Spazzovci, Canevalovci a i.). Bratislavské jezuitské kolégium a kláštor klarisiek sa vracajú k schéme i tvarom rímskych renesančných palácov s ústredným arkádovým dvorom. Ba ešte aj najvýznamnejšia stavba jezuitov na Slovensku, kostol v Trnave,¹³⁸ stojí na rozhraní talianskeho manierizmu a nimi neskoršie tak propagovaného baroka. V nasledujúcich desaťročiach existujú u nás manierizmus a barok súbežne, až koncom storočia prevláda barok.

Značne skôr ako v celkovej koncepcii stavby sa severský manierizmus prejavil v jednotlivých stavebných prvkoch. Jeho rané prenikanie badať už po polovici 16. storočia na portáloch Banskej Štiavnice.¹³⁹ Renesančná vyváženosť proporcií ustupuje v manierizme presýtenosti detailom. Namiesto hlavíc stĺpov neraz podopierajú rímsu portálu ozdobné volúty.¹⁴⁰ Do portálov sa vkladajú erby ako prejav vzrastajúceho sebavedomia jednotlivca.¹⁴¹ Častým dekoratívnym prvkom býva dvojica symetricky položených delfinov.¹⁴² Snaha o zaplnenie priestoru vedie až k preťaženosti supraporty.¹⁴³ V neskorom bansko-bystrickom portáli a arkieri tzv. Ebnerovho domu na Námestí SNP od Jána Weinhardta (1636)¹⁴⁴ severský manierizmus vrcholí.



Kaštieľ v Senci, koniec 16. storočia. Foto F. Hideg

Západnú časť Slovenska severský manierizmus menej ovplyvnil ako východnú. Portál sa tu ešte aj po prelome storočí usiluje o taliansku poklaskú robustnosť. Bežne sa používa bosáž. Vyskytuje sa janovské prestrihávajúce dvoch vrstiev (Trnava, dom na Radlinského ul. č. 6). Honosný, ťažký portál trnavského arcibiskupského paláca kombinuje toto vzájomné prestrihávajúce dvoch vrstiev s edikulou, pobíjaným ornamentom a maskarónmi ako dôkaz snáh ranej protireformácie prispôbiť sa domácej manieristickej módej vlne. Naopak, portál pôvodne evanjelického, neskoršie jezuitského kostola v Bratislave z roku 1638 nadväzuje zasa na tradície monumentálneho talianskeho manierizmu.¹⁴⁵ Manieristickým prvkom je aj diamantová bosáž,¹⁴⁶ použitá niekedy na všetkých kameňoch archivoly,¹⁴⁷ častejšie však len na vrcholovom klenáku a pätkových rímsach. Vyskytuje sa aj vysadenie edikuly na podstavce.¹⁴⁸

Typy východoslovenských atík, ktoré sme prv sledovali a ktorých prototypom bola asi atika zvonice v Kežmarku, spájala s domácou zľudovenou renesanciou malebnosť a plošnosť, avšak s juho-poľskou, viac poznačenou nastupujúcim severským manierizmom, najmä striedavý rytmus štítkov. Kežmarská atika stojí na rozhraní dvoch epoch, po nej severské vplyvy stále silnejú.

Aj dekoratívna poľská atika vychádzala z benátskeho tvaroslovia, hoci sprostredkovaného severo-západom Európy. Jej charakteristické znaky sú striedavý rytmus hrebeňa, slepá arkáda pod ním, plasticosť a dekoratívnosť.¹⁴⁹ Používa nové tvary: fantastické maskaróny,¹⁵⁰ položenú volútu, pravouhlé stĺpiky, vázy a i.

Slepé arkády, prvok prevzatý poľským prostredníctvom asi zo Starých prokurácií v Benátkach, nastupujú na východnom Slovensku¹⁵¹ až v 17. storočí. Najskôr asi na kaštieli vo Fridmanoch (PLR,



J. Weinhart, arkier v Banskej Bystrici, 1636. Foto R. Kedro

blízko našich hraníc) s atikovým hrebeňom strohých, zjednodušených foriem, vychádzajúcich ešte z tvarov atiky v Kežmarku. Na Rákocziho dome v Prešove (okolo 1600), na kaštieli vo Fričovciach (1623–1630), či na kostolnej veži vo Svinej (1623) majú arkády štíhle tvary, rýchly rytmus a oblúk tvaru polkruhu. Okolo polovice storočia sú už arkády nižšie, robustnejšie, oblúk sploštený;¹⁵² popri rustikalizácii hlásia sa prvé náznaky barokového poňatia.

Dekoratívne atikové hrebene kaštieľa vo Fričovciach a Ľubovnianskeho hradu (1634) fantastickými tvarmi štítkov pripomínajú vzdialené Benátky. Vplyv holandskej renesancie cítiť z atiky kostolnej veže vo Svinej v Šariši.³⁵¹ Malebný, až minuciózny typ atiky má Rákocziho dom v Prešove. Hrebeň zrastá do plošnej kulisy, jeho rytmus zdôrazňujú – zdá sa, že pre Šariš typické – predstavané volúty. Slepé arkády rytmus ešte zrýchľujú.

Atika je až preplnená sgrafitom: tendencia k minucióznej ozdobnosti, ktorá sa na východe Slovenska preniesla až do rokoka. Neskoršie výtvarné prvky meštianskych domov Prešova i Levoče nadobúdajú znova robustnosť. Uplatňuje sa motív škeble, atika sa vysadzuje na konzoly: severský manierizmus i tu začína ustupovať barokovému poňatiu.

Súvislosť nášho manierizmu s humanizmom a reformáciou sa prejavuje aj v ikonografii figurálnej výzdoby, v ktorej sa odráža postupná premena myslenia. Kým výmalba priečelia na Wolkerovej ul. v Bratislave (okolo roku 1530–1550) podávala ešte biblický príbeh v súvekom šate ako výjav z každodenného života, okolo prelomu storočia nastupujú na fasády postavy antických hrdinov, bohov a učencov, stredovekých vojvodcov a panovníkov, alegorické postavy, ba i súveki príslušníci bohatých vrstiev (Sobášny palác v Bytči, 1601,¹⁵⁴ radnica v Levoči, 1615, kaštieľ vo Fričovciach so sgrafitmi z roku 1630 od Martina Waxmana). Výzdoba už nemá demonštrovať pokoru a zbožnosť, ale vzdelanie a bohatstvo objednávateľa. Tento proces súbežne badať aj v sochárskej výzdobe, ako o tom svedčí ikonografia už spomenutého portálu s arkierom v Banskej Bystrici na Námestí SNP z roku 1636.¹⁵⁵ Figurálna výzdoba sa často kombinuje s rastlinným ornamentom.

Plastický charakter zdomácneného severského manierizmu sa prejavuje aj v sgrafite. Motívy prevzaté zo sochárskej výzdoby (pobíjaný ornament rozvedený do plochy) sa na Spiši a v Šariši miešajú so starším rastlinným ornamentom, motívom, ktorý v ľudovom umení žije podnes. Kľúčovú úlohu v tejto oblasti možno zohral Majster HB, autor sgrafitovej výzdoby zvoníc v Kežmarku (1591) a v Strážkach (1629). Obidve zvonice naznačujú nielen jeho osobný, ale aj dobový vývoj. V Kežmarku prevládajú ešte rastlinné prvky, náročná bosáž sa usiluje o ilúziu plasticity pomocou zle pochopenej perspektívy. V Strážkach už vidieť pobíjaný ornament okolo arkády, náročná bosáž sa mení na geometrický ornament. V obidvoch prípadoch sa stretávame so snahou o ilúziu plasticity pomocou maliarskych prvkov.

Záverom možno zhrnúť: renesančnú architektúru na Slovensku môžeme rozčleniť na niekoľko vývojových etáp: 1. v najranejšej fáze (od roku

1507) sa na východnom Slovensku v diele dalmatinských kamenárov spája raná florentská renesancia s domácou neskorogotickou tradíciou. Dalmatinci k nám prichádzajú buď cez Budín, ale možno aj priamo, keď po smrti Mateja Korvína o nich upadol na Budíne záujem; 2. ešte pred bitkou pri Moháči sa na západnom Slovensku objavujú renesančné prvky, súvisiace s oblasťou Viedne, ovplyvnenej Benátkami; 3. po obliehaní Viedne prichádzajú k nám talianski fortifikační inžinieri a používajú neskoré, už manieristické, najmä benátske prvky najprv v architektúre hradov; 4. okolo polovice storočia sa nový výtvarný sloh na Slovensku udomácňuje a prechádza do meštianskej architektúry. Vďaka silnej neskorogotickej tradícii nadobúda intimita a malebnosť; 5. po polovici 16. storočia vniká do slovenskej architektúry se-

Poznámky

¹ Spravili to už iní, najnovšie KUHN, I.: *Renesančná architektúra na Slovensku*. Ars, 1982, 2, s. 16–72; KAHOUN, K.: *Renesancia. Architektúra*. In: Slovensko. Kultúra. — 1. časť. Bratislava 1979, s. 715–726.

² Ide o náhrobok biskupa Raineriusa, pôvodne v kostole sv. Eufémie v Splite, teraz v neďalekom Lukšiči. KOKOLE, S.: O vprašanju renesančnih elementov v kiparskom opusu Jurija Dalmatinca. Zbornik za umetnostno zgodovino, nova vrstva, 21, 1985, s. 105–121, obr. 40–52. Jurij Dalmatinac (Giorgio da Sebenico), ktorý od roku 1441 viedol stavbu domu v Šibeniku, prišiel z Benátok, avšak dá sa predpokladať, že sa vyškoliť vo Florencii. Hoci jeho sochársku tvorbu ovplyvnila už toskánska renesancia, ako architekt sa ešte nevymkol spod vplyvu benátskej gotiky.

³ V tomto roku odišiel Pietro Martino da Milano, ktorý ju tam zrejme zanesol, z Dubrovníka do Neapola, na dvor Alfonsa I., ktorý si ho vyžiadal od dubrovnických rektorov, aby v Neapole pracoval na triumfálnom oblúku v Castel Nuovo spolu s Dalmatincom Francescom Lauranom, pôvodom z Vranj pri Zadare. Už skutočnosť, že si ho vyžiadal vtedy najmocnejší panovník Talianska, svedčí o Pietrovej mimoriadnej umeleckej povesti. Pietro Martino zhotovil v Dubrovniku okrem iného aj krásnu fontánu v ranoflorentskom štýle, pôdorysom pripomínajúcu Herkulesovu fontánu vo Visegráde a studňu kráľovnej Beatrice na Budínskom hrade. Matej Korvín fontánu, za predpokladanej návštevy Dubrovníka, asi videl a zapáčila sa mu. FEUER-TÓTH, R.: Le rôle de Dalmatie dans l'expansion de la Renaissance Florentine en Hongrie. Évolution générale et développements régionaux en histoire de l'art, Actes du 22^e Congrès international d'histoire de l'art Buda-

verský manierizmus. Prichádza najmä cez južné Poľsko, súvisí s nástupom reformácie a prejavuje sa najmä strohou plasticitou a preťaženosťou detailom. Renesancia a manierizmus žijú v 17. storočí popri nastupujúcom baroku (po roku 1630), ktorý ich celkom potlačí až na konci storočia.

Počas celého vývoja slovenskej renesančnej architektúry možno sledovať dva zemepisne odlišné výtvarné okruhy: a) západoslovenský (povodie Dunaja), súvisiaci s južnými oblasťami českých krajín a rakúskym Podunajskom; b) východoslovenský (povodie Tisy), obdobne súvisiaci s južným Poľskom. Prirodzený vývoj sa teda neodržiaval ani štátnych, ani národnostných, ani niekdajších konfesionálnych hraníc. Nie je to však jav len slovenský, obdobná situácia je aj v susedných krajinách.

pest 1969. Budapest 1972, zv. 1, s. 623–630, cituje na s. 629 list Mateja Korvína, odoslaný 24. 12. 1480 zo Záhrebu do Dubrovníka, v ktorom Matej oznamuje svoj príchod, takže jeho pobyt v Dubrovniku môžeme predpokladať.

⁴ Okolo 1430 – asi 1504. Pochádzal z Drača v severnom Albánsku, údajne zo slovanských rodičov. Vyučil sa v Zadare, Dalmáciu už asi nikdy neopustil. Žil väčšinou v Spliti, kde sa oženil, nadobudol občianstvo i zomrel. O jednotlivých dalmatinských umelcoch pozri Enciklopédia umetnosti, Zagreb 1959–1966, a Thieme-Becker Künstlerlexikon, Leipzig 1907–1950.

⁵ VENTURI, L.: La scultura dalmata nel secolo XV. L'arte 1908, s. 114, stotožnil ho s Niccolom Coccarim (Cocharim), ktorý v rokoch 1443–1451 pomáhal Donatellovi v Padove na fasáde a hlavnom oltári domu. Túto spočiatku takmer všeobecne prevzatú hypotézu podopiera nápadná podobnosť typov i rukopisu Donatella a Fiorentina, ktorý roku 1468, ale asi už skôr, pôsobil v Trogire, od roku 1472 v Spliti a od roku 1477 až do smrti roku 1505 viedol stavbu domu v Šibeniku. Úroveň svojich prác, najmä trogirskou sochou apoštola Pavla, podľa našej mienky predstihol Alešiho i Duknoviča. Najnovšie SCHULZ, A. M.: Niccolo di Giovanni Fiorentino and the Venetian Sculpture of the Early Renaissance, New York 1978 a pred ňou aj iní autori, toto stotožnenie poprela a Niccolovi pripísala rad diel v Benátkach z rokov 1457–1468. Pozri ŠTEFANAC, S.: Relief iz kroga Nikolaja Florentinca v Londonu, c. d. v pozn. 2, s. 123–130, výpočet pripísaných diel v pozn. 2. Schulzovej atribúcie a hypotézu o Niccolovom pobyte v Benátkach veľmi spochybnil KRUFT, W. H., Kunstchronik, 33, 1980, s. 3, s. 108–110. Kruft sa okrem iného od-

voláva na dielo WOLTERS, W.: La scultura veneziana gotica, Venezia 1976, ktorý dospel k záveru, že dalmatínske sochárstvo sa vyvíjalo autonómne, nezávisle od benátskeho. Napriek odlišnosti uvedených názorov Donatellov vplyv na dalmatínsku plastiku je nepochybny. Mohla ho sprostredkovať jeho padovská dielňa (1443—1452).

⁶ FEUER-TÓTH, R.: c. d., s. 626, s odvolaním sa na prácu: FISKOVÍČ, C.: Alesi, Florentinac i Duknovič u Trogiru. Bulletin Instituta za likovne umetnosti JAZU, 7, 1959, č. 21, s. 39.

⁷ Roku 1454 sa na kaplnke v Rabe podpísal Andreas Alecxii.

⁸ Vyučil sa zrejme u svojho otca v Trogire, v mladosti (dokázateľne od roku 1466) pôsobil v Ríme a v Umbrii aj ako spolupracovník Antonia Bregnu a Mina da Fiesole, s ktorým zhotovil náhrobok pápeža Pavla II. vo Vatikáne. Roku 1484 alebo krátko predtým vstúpil do služieb Mateja Korvína. Pracoval na Budíne, vo Visegráde a v Diosgyóri. Jeho tamojšie diela sa stali obeťou tureckej náboženskej neznášanlivosti. Matej ho pokladal za svojho najlepšieho sochára, o čom svedčí jeho korešpondencia. Cituje ju BALOGH, J.: Mattia Corvino e il primo rinascimento ungherese. Évolution générale... (c. d. v pozn. 3), s. 611—621, citáty na s. 612, 613. Daroval mu kaštieľ Majkovec v Chorvátsku a zrejme ho poveril aj zhotovením svojho náhrobku, avšak krátko po jeho smrti Duknovič o kaštieľ zase prišiel a náhrobok nikdy nezhotovil. V rokoch 1497—1510 a zdá sa, že ešte začiatkom roku 1514 žil v Trogire. Koncom jeho života sa jeho diela objavujú znova aj v Taliansku (Benátky, Padova, Ancona). Pozri o ňom: FISKOVÍČ, C.: Ivan Duknovič Dalmata. Acta historiae artium, 13, 1967, s. 263—270 a literatúru tam uvedenú v pozn. na s. 270.

⁹ MOLÉ, V.: Urkunden und Regesten zur Geschichte der dalmatinischen Kunst aus dem Notariatsarchiv in Sebenico. Jahrbuch des kunsthistorischen Institutes der k. k. Zentralkommission für Denkmalspflege 1912, s. 155—159.

¹⁰ Magister Johannes de Tragurio, filius Katherinae condam Grubanich, „Lapicida Serenissimi Regis de Monte Budense“. Bol asi vdovec, matka mu v Šibeniku opatrovala 3 dcéry. Tamže, s. 157, 158.

¹¹ ...in domo Magistri Lucae lapicidae... Svedkovia kamenári Marin z Brača, Michal z Hvaru a knihovník Juraj zo Zadaru sa v testamente označujú ako „ibidem habitanti“. Tamže, s. 156. Lukáš zo Splitu sa v testamente označuje ako „lapicida regiae majestatis“. Tamže, s. 158.

¹² FEUER-TÓTH, R.: c. d., s. 624—630.

¹³ Pozri pozn. 3.

¹⁴ FEUER-TÓTH, R.: c. d., s. 628 a pozn. 20, uvádza, že podľa L. Gerevicha bol Jakub autorom dnes nezvestného basreliéfu madony a lial na Budíne aj sochy. Basreliéf sa pripisoval Lukášovej dielni a do Matejovho kostola na Budíne (Notre Dame) ho mal preniesť Michal z Hvaru, takže Jakub bol asi tiež členom tejto dielne.

¹⁵ BALOGH, J.: c. d., s. 620, a pred ňou už DIVALD, K.: Szepesvármegye a művészeti emlékei, zv. 2, 1906, s. 101—103, sa domnievajú, že vznikli na Budíne a odtiaľ ich rodiny dali previezť na Slovensko. Myslíme skôr, že ich

tesali kamenári z Budína na mieste jednak pre obťažnosť prepravy, jednak pre analógiu s prípadom, keď Vladislav Jagelovský požičal zo svojej stavby v Nyéku Ctiborovi Tovačovskému na jedno leto najlepšieho kamenára. ŠAMÁNKOVÁ, E.: Architektura české renesance. Praha 1961, s. 11. Červený mramor, používaný na Budíne, nie je bez chemickej analýzy dôkazom tamojšieho vzniku. Veď napr. ďalšie náhrobky v Spišskej Kapitule, či celé baptistérium v Trogire sú takisto z červeného mramoru.

¹⁶ Na ikonografickú súvislosť upozornila už BALOGH, J.: A művészet Matyas király udvarában, Budapest 1966, zv. 2, s. 212, obr. 311. Pochovaného označuje za člena rodu Huňadyovcov a značne deštruovaný náhrobok kladie do šesťdesiatych rokov 15. storočia. VATASIANU, V.: Istoria Artelor Plastice in Romania, București 1968, s. 419 a obr. 424, pochovaného pokladá za Ladislava, brata Mateja Korvína, ktorý zomrel roku 1457. Už tu stojí rytier v brnení na levovi a po stranách sú anjeli.

¹⁷ Zápoľský v brnení stojí na levovi a drží sa za srdce (infarkt?). Obkolesujúci ho anjeli sú podaní v duchu lyrickej ranej florentskej renesancie, gotika dožíva najmä v stenčených korintských stĺpoch. Katalóg Schallaburg '82, Mathias Corvinus und die Renaissance in Ungarn 1458—1541, Wien 1982, s. 683, č. 836, text od J. Baloghovej, vidí viaceré tvarové analógie s dielami nájdenými na Budíne. Aj z dokonalej antikvy autorka súdi na prácu člena budínskej dielne. Vznik kaplnky, v ktorej je náhrobok, kladie až do rokov 1488—1493.

¹⁸ Tamže, obr. 19 a text od J. Baloghovej na s. 683—684, č. 837.

¹⁹ Tamže, s. 684, s. 838 aj s obr. Chýba už lev pod nohami rytiera, anjelov nahrádzajú renesančné puttá. Zväčša zakrytá tvár spodobeného má, zdá sa, individuálne črty už vo väčšej miere, anatomia je ešte stále nedokonalá. Zato písmo znova poukazuje na istú ruku renesančne školeného majstra.

²⁰ Ako prvý renesančný majster sa v Moskve objavuje Aristotele Fioravanti, rodák z Bologne. Roku 1467 pracoval na Budíne. Thieme-Becker Künstlerlexikon, zv. 11, Leipzig 1915, s. 592. V rokoch 1475—1479 postavil v Kremli Uspenský chrám zámerne v duchu ruskej tradície, ale už s ranorenesančnými prvkami. V rokoch 1485—1495 postavené opevnenie Kremľa používa severotalianske renesančné motívy, napr. lastovičie chvosty. Účasť Talianov na jeho výstavbe je archívne doložená. Vrcholom moskovskej renesancie je Granitový palác, ktorý začal stavať roku 1487 Marco Ruffo a dokončil roku 1491 popredný milánsky architekt Pietro Antonio Solari. Bližšie: Dejiny ruského umenia. Bratislava 1977, s. 83—86.

²¹ ŠAMÁNKOVÁ, E.: c. d., s. 10—11.

²² Dátum 1493 na vlyse okna Vladislavskej sály. Tamže, s. 12. Súčasne sa renesančný ornament zjavuje aj v Kutnej Hore. MATĚJKOVÁ, E.: K nově odkrytým malbám v kutnohorském Hrádku. Zprávy památkové péče, 20, 1960, s. 233; KROPÁČEK, J.: The penetration of the renaissance into Central Europe in 1490—1510. Évolution générale (c. d. v pozn. 2), s. 639—644.

²³ ZACHWATOWICZ, J.: Architektura polska do połowy 19. wieku. 2. vyd. Warszawa 1956, s. 15; MIŁOBĘDZKI, A.: Zarys dziejów architektury w Polsce. Warszawa 1963, s. 99; WILIŃSKI, S.: Il rinascimento del Wawel. Acta historiae artium, 13, 1967, s. 133—136; KOZAKIEWICZ, S. a H.: Renesans w Polsce. Warszawa 1976, s. 24.

²⁴ Roku 1507 s ním mesto uzavrelo zmluvu o stavbe štitov radnice, teda radnica stála už krátko pred ukončením. MYSKOVŠKY, V.: Bártfa középkori emlékei. Budapest 1880. Zv. 2, s. 73.

²⁵ Ako to urobili K. Divald, B. Iványi a K. Kahoun. KAHOUN, K.: Neskorogotická architektúra na Slovensku a staviteľia východného okruhu. Bratislava 1973, s. 45. (Brengisteynom? — pozn. autora).

²⁶ KAHOUN, K.: c. d., s. 46.

²⁷ CIULISOVÁ, I.: Výtvarná výzdoba hornej rímsy Bardejovskej radnice. Rukopis pripravený pre Ars, s odvolaním sa na IVÁNYI, B.: Az eperjesi Szt. Miklós templom. Az Országos Szépművészeti Múzeum évkönyvei, 4, 1927, s. 53.

²⁸ MYSKOVŠKY, V.: c. d., s. 72.

²⁹ Pre nápadnú podobnosť hlavných portálov bardejovskej a levočskej radnice možno súhlasiť s domnienkou, ktorú vyslovili nezávisle KIBIC, K.: Renesanční dům radni v našich zemích, rkp. kand. diz. práce, Bratislava 1958, a KAHOUN, K.: c. d., s. 65—66, pozn. 173, že Alexander mohol byť aj autorom portálu radnice v Levoči, čo by značilo, že portál je z pôvodnej stavby a nie až z jej renovácie roku 1549 a že obidve radnice vznikli v rozpätí niekoľkých rokov.

³⁰ Archívne záznamy zreteľne odlišujú mená Alexius a Alexander. MYSKOVŠKY, V.: c. d., s. 72—73.

³¹ O ňom pozn. 3.

³² KAHOUN, K.: c. d., s. 66, pozn. 175, dokonca nevyučuje spoluprácu všetkých troch v Sabinove.

³³ Napríklad hlavice stĺpov domu sv. Ľarka v Benátkach, či portály domu a baptistéria v Pise.

³⁴ Asi ju po prvý raz použil Brunelleschi v kostole Santo Spirito vo Florencii, vyprojektovanom roku 1436.

³⁵ Z rokov 1524—1529. ZACHWATOWICZ, J.: c. d., obr. 171, 172. Napriek ich vynikajúcej úrovni možno konštatovať, že Alexius sa bližšie primýka k antickej tradícii, kým wawelské portály obsahujú podstatne viac neskorogotických prvkov, hoci invenciou Alexiovo dielo prekonávajú.

³⁶ Poschodie arkiera mohol ovplyvniť aj súčasný arkier Domu kráľovnej na Waweli od Francesca Fiorentina (1507—1509). MIŁOBĘDZKI, A.: c. d., s. 100, obr. 56.

³⁷ DIVALD, K.: Szepesvármegye művészeti emlékei. I. Eptészeti emlékek. Budapest 1905, s. 66 a obr. 50, upozorňuje na iníciały MILLFHO na parapete portálu, ktoré dešifruje: Magister I. L. (Leutschoviensis?) lapicida fecit hoc opus.

³⁸ HROMADOVÁ, E. — HRIADELOVÁ, R.: Bardejov. Bratislava 1977, s. 72, 76, 77, obr. 36, 38, 42.

³⁹ Domnievame sa, že i juhozápadný portál je Vincenovým dielom. Robustnosť, masívnosť náklady akoby za-

tláčajúcej šambránu do zeme, proporcie, dožívanie gotických prvkov (flankovanie oblúka kolkami obdobne ako fiálami na pastofóriu v Lipanoch) ho odlišujú od bardejovských portálov majstra Alexia, hoci ozdobné prvky šambrány vykazujú istú príbuznosť. Skôr sa domnievame, že Vincent videl Alexiove práce v Bardejove, vzdialenom len asi 30 km. Navyše bardejovskú i sabinovskú stavbu viedol ten istý Ján z Prešova. Motív delfínov prichádza na Slovensko možno cez Budín, kde sa zjavuje na fríze kráľovského paláca. FEUER-TÓTH, R.: Mittelalterlicher Königspalast in der Burg von Buda. Führer durch die Ausstellung. Budapest 1968, s. 39, obr. 21. Vývoj renesančného portálu na Slovensku dokumentuje KUHN, I.: Renesančné portály na Slovensku. Bratislava 1954.

⁴⁰ FISKOVÍČ, C.: c. d. v pozn. 8, v pozn. 20 uvádza, že istý Vincent Alvisii, rodák z ostrova Korčula, pôsobil v druhej polovici 16. storočia v Dubrovniku a na Korčule. V meste Korčula postavil roku 1569 stĺp s benátskym levom, ktorý stojí umelecky nepomerne vyššie ako práce Vincenta z Dubrovniku na východnom Slovensku. Ak by sme aj prijali názor, že u nás sa stretávame s Vincentovou ranou a v Korčule s vyzretou tvorbou, odstup 56 rokov medzi portálom v Lipanoch a stĺpom v Korčule sa nám vidí priveľký na možnosť stotožnenia obidvoch autorov. Stĺp v Korčule odtláča Enciclopedia Italiana, zv. 21, Milano 1931, tab. 48 pred s. 185.

⁴¹ Nasvedčuje tomu aj vyhnanie Ivana Duknoviča z Majkovca krátko po Matejovej smrti.

⁴² Bližšie DONIN, K. R.: Vendid und die Baukunst von Wien und Niederösterreich. Wien 1963.

⁴³ Napríklad gotická galéria bratislavskej radnice, obrátená na Námestie 4. apríla, s párnym rytmom združených okien a—b—b—a, postavených na kordónovú rímsu. Plošné, akoby rezbársky opracované, až čipky pripomínajúce priečelie je rovnako charakteristické pre Benátky, ako pás združených štyroch okien opakujúci sa na veľkom počte palácov (napr. Cà Foscari, Palazzo Bernardo, Tiepolo, Soranzo, Manolesco-Ferro), kružby umiestnené nad galériou (Dóžov palác, Cà Foscari, paláce Bernardo, Cavalli-Franchetti, Dandolo), či hladké stĺpy s rastlinnými hlavicami. Bratislavskou zvláštnosťou je vinný list na hlavici stĺpov, motív z francúzskej gotiky.

⁴⁴ Z Benátok oltár prevzal vertikálne členenie piliermi pokrytými plochým sochárskym rastlinným ornamentom, ako na náhrobkoch dóžov v kostole S. Giovanni e Paolo, ba oltár kompozíciou vzdialene pripomína priečelie kostola S. Zaccaria. Niektoré prvky sú domáceho pôvodu: klasy, šišky.

⁴⁵ OETTINGER, K.: Anton Pilgram und die Bildhauer von St. Stephan. Wien 1951. Cituje KÁLMÁN, J.: Viedenský bliženec jurského oltára. Ars '77/81, s. 258—262.

⁴⁶ KÁLMÁN, J.: c. d., s. 262, s odvolaním sa na katalóg výstavy Gotik in Österreich, Krems 1967.

⁴⁷ Južnú predsieň pripísali manželja Menclovci in: Bratislava. Stavebný vývin a pamiatky mesta. Bratislava 1961, s. 62, do okruhu hlavného staviteľa viedenského domu Antona Pilgrama. Portál však zrejme vznikol až po jeho

smrti. Pilgram sa vo Viedni naposled spomína roku 1515; roku 1516 je menovaný hlavným staviteľom domu Martin Hauser; Encyklopedie českého výtvarného umění. Praha 1975, s. 363.

⁴⁸ ŠAMÁNKOVÁ, E.: c. d., s. 29. Ján Čert pochádzal zo starej brnenskej rodiny. Roku 1509 sa presťahoval do Viedne. Keďže za obliehania mesta Turkami roku 1529 preukázal odvahu a pôsobil ako fortifikačný inžinier v obklúčenom meste, nebolo pre cisára ľahké odstaviť ho, hoci sa Čert pridral k luteranizmu. Zomrel vo Viedni roku 1552; Thieme-Becker Künstlerlexikon. Zv. 33. Leipzig 1939, s. 462.

⁴⁹ ŠAMÁNKOVÁ, E.: c. d., s. 32.

⁵⁰ MENCLOVÁ, D.: Architektura do konce 18. století. In: Umění na Slovensku. Odkaz země a lidu. Praha 1938, s. 44. Prostredníctvom svojho benátskeho vyslanca získava talianskych architektov aj jeho nástupca Maximilián II., ako to vyplýva z korešpondencie, ktorú cituje DONIN, K. R.: c. d., s. 55—56.

⁵¹ Charakterizoval ju KUHN, I.: c. d. v pozn. 1, s. 31—36.

⁵² Výdatným, ale nespoľahlivým prameňom poznania činnosti talianskych fortifikačných architektov na Slovensku je dielo MAGGIOROTTI, L. A.: L'opera del genio italiano all'estero. Gli architetti militari. 2 zv. (Roma 1935). Je poznačené vyhotoreným talianskym nacionalizmom doby svojho vzniku. Označenia viacerých umelcov za Talianov sú pochybné. Maggiorotti napr. uvádza, že z fortifikačných architektov v 15.—16. storočí v Uhorsku bol domáceho pôvodu iba jediný, istý majster Ján a že možno aj ten bol Talian a volal sa Giovanni Mesleri, s. 89 (nem. Meissler = kamenár, pozn. autora). Konštatuje, že istý Giovanni Alessio, zvaný Fugherio alebo Nanni Unghero, roku 1544 opevňuje Pistoju. Z toho si utvára hypotézu, že to bol syn bardejovského Alexia, s. 101. Táto hypotéza mu dovoľuje bardejovského Alexia označiť ako Alexius Italicus, hoci toto označenie sa v žiadnom archívnom prameni nevyskytuje, s. 95. Takisto bez zdôvodnenia označuje Vincenta z Dubrovníka za otca známeho kartografa a obidvoch kamenárov, Alexia i Vincenta, za talianskych architektov, dokonca v službách samého kráľa Vladislava II., s. 95. Aj Ivana Duknoviča pokladá za Taliana: zomrel vraj v Ancone „po návrate do vlasti“. Ďalej: na mieste Bratislavského hradu vraj stálo rímske castrum a už v 14. storočí bola v Bratislave založená škola „podľa vzoru bolonskej univerzity“, s. 298. Nitra vraj bola hlavným mestom Markomanov, Veľkú Moravu a Slovákov Maggiorotti vôbec nepozná, s. 321. Ružomberok si mylí s Rožňavou v Čechách, s. 323. Košický dóm je vraj už z roku 1231, s. 341. Práca neobsahuje poznámkový aparát, len zoznam použitých prameňov s veľmi širokým označením, napr. Vojnový archív vo Viedni. Uhorská dvorská kancelária. Napriek tomu však uvádza množstvo mien, ktoré nám za súčasného stavu prebádanosti archívneho materiálu týkajúceho sa Slovenska môžu poslúžiť ako stopa, najmä ak sa spájajú s konkrétnou stavbou, lokalitou, či dokonca archívom. Na Maggiorottiho dielo nás s pripomienkou, že k nemu treba pristupovať kriticky, upozornil ing. arch. Ivan Kuhn.

⁵³ KRAMPL, J.: Hrad Červený Kameň. Bratislava 1975, s. 6—7. Stavebné práce viedol Ján (Giov.) Spazzo z Bratislavy, zrejme príslušník rozvetveného rodu komaskov z Val d'Intelvi.

⁵⁴ Súpis pamiatok na Slovensku, zv. 3. Bratislava 1969, s. 477—478, text E. Križanová uvádza, že k renesančnej prestavbe Zvolenského zámku došlo od roku 1548 a že sa zdá, že práce viedol G. M. Speciacasa spolu so Sigismondom Pratoveterim, ktorí súčasne pôsobili aj v Banskej Bystrici. MAGGIOROTTI: c. d., s. 326, uvádza, že Zvolenský zámok staval Francesco Pozzo a Jacobus Italus (asi Jacopo Falubreso — pozn. autora), po ňom Giovanni Maria Italus a Sigismondo de Pratoveteri. Sigismondo vraj v liste nazýva svojho partnera G. M. Olga, a tak ho Maggiorotti so Speciacasom nestotožňuje. Avšak na inom mieste spomína, že sa Sigismondo da Pratoveteri v prameňoch označuje aj ako da Pratovecchio, da Prato il Vecchio, de Pretta de Pisa a podľa nášho názoru bude asi totožný so Sigismondom da Pisa a da Preda. Preto si myslíme, že aj v prípade G. M. Italusa ide o staviteľa Speciacasu.

O Maggiorottiho údaje sa opiera aj MENCLOVÁ, D.: Hrad Zvolen. Bratislava 1954, s. 51—52, ktorá sa domnieva, že hrad podľa inštrukcií Fr. Pozza prestavoval od roku 1553 G. M. Speciacasa so S. da Pratoveterim, ktorého druhom bol G. M. Olga (tiež Olgiati). Speciacasu pokladá za Benátčana, Olgu za Milánčana.

⁵⁵ LICHNER, J., in: Bratislavský hrad. Bratislava 1960, s. 81—92.

⁵⁶ O maliarskej zložke bližšie KRESÁK, F. — ŽIŠKOVÁ, T.: Manieristické grotesky na Bratislavskom hrade. Vlastivedný časopis, 29, 1980, č. 1, s. 25—29. Dospeli sme k názoru, že sú prácou dielne pod vedením zatiaľ neznámeho talianskeho špecialistu na grotesky, podriadenej Ferraboscovi. Uvažovali sme aj nad možnosťou, či vedúcim maliarom dielne nebol osobne Ferrabosco a zaujali sme stanovisko, že je to málo pravdepodobné. Za nepravdepodobné sme pokladali aj autorstvo Giulia Licinia či Ulissa da Volterra (označenie Romanus možno značí, že bol rímskym, t. j. cisárskym maliarom). Vznik grotesknej výzdoby sme položili tesne pred rok 1562. Označili sme ju za prácu tej istej dielne, ktorá predtým vymaľovala strop Švajčiarskej brány Viedenského hradu a potom miestnosti v Bučovickom zámku.

RUSINA, I.: Renesančná a baroková plastika v Bratislave. Bratislava 1983, s. 40, nevyklučujúc ani náš záver, sa priklonil k názoru, že autorom maliarskej výzdoby bol skôr G. Licinio s pomocníkmi. Uvedené dve miestnosti pokladá za cisárske oratórium, ktoré bolo súčasťou kaplnky, doteraz mylne situovanej do severozápadného nárožia hradu. Domnievame sa, že charakter výzdoby oratória nezodpovedá. Archívne záznamy pripúšťajú možnosť, že na čele dielne, podriadenej Ferraboscovi, stál práve Licinio, ktorý po asi dvojročnom pobyte roku 1561 skončil prácu v Augsburgu. Už roku 1563 dostáva Licinio zaplatené za prácu v Bratislave. KRČÁLOVÁ, J.: Pietro Ferrabosco und sein Schaffen im Königreich Böhmen. Passauer Jahrbuch für Kunstgeschichte, 11, 1969, s. 183 uvádza, že Maximilián

II. ešte 15. júla 1564 nazýva Ferrabosca architektom Bratislavského hradu. Licinio teda asi istý čas pracoval pod jeho vedením. Proti Liciniovmu autorstvu však svedčí jeho už neexistujúca výzdoba fasády Rehlingerovho domu v Ph. Welser-Strasse v Augsburgu z rokov 1560—1561. Od bratislavskej sa líšila výraznou snahou o monumentálnosť. Podobu Giulia Licinia, autora renesančnej výzdoby takisto už neexistujúcej kaplnky Bratislavského hradu z rokov 1563—1568, v detstvom veku zachytil jeho strýko Bernardo Licinio (okolo 1489 — po 1549) na obraze Portrét Arriga Licinia s rodinou, teraz v Galerii Borghese v Ríme. Dielo reprodukuje BERCKEN, E.: Malerei der Renaissance in Italien. Wildpark-Potsdam cop. 1927, s. 217; a katalóg výstavy Šedevry venecijanskej živopisi, Lenin-grad 1985, s. 21 a text na s. 20, 22. Giulio je zrejme jeden z dvoch chlapcov vľavo, v popredí pred otcom. Mladý muž s torzom Apollóna Belvederského v rukách nie je Fabio Licinio, o šesť rokov starší brat Giuliov, zlatník, ale iný člen umeleckej rodiny. Fabio je asi pred ním stojaci chlapec s prsteňmi v ošatke, vtedy ešte zlatnícky učeň. Podľa dát narodenia Fabia a Giulia, 1521 a 1527, môžeme dátum vzniku portrétu spresniť okolo roku 1534.

V otázke autorstva bratislavských grotesiek sa eventuálne črtá ešte ďalšia možnosť. FEUCHTMAYR, K. in: Thieme-Becker Künstlerlexikon, zv. 27, Leipzig 1933, s. 252, spomína roku 1565, teda v čase, keď Licinio pracoval v Bratislave, Antonia Ponzana (z Ponzzone v južnom Piemonte?) ako pravdepodobného Liciniovmu pomocníka v službách cisára Maximiliána II. Opiera sa asi o listinu, ktorú cituje LILL, G.: Hans Fugger und die Kunst. Leipzig 1908, s. 51, vystavenú 17. decembra 1565 vo Viedni. Nariaďuje sa v nej vyplatiť trom maliarom — menami Plinio Talcutina, Jakob Passtern a Antonio Pomzono (aj prvé dve mená sú zrejme skomolené) — za neznámu prácu po 40 zlatých. Súvislosť s Liciniom zo zmluvy nevyplýva, tú asi Feuchtmayr vyvodil zo skutočnosti, že Licinio pracoval vtedy v cisárskych službách a že ešte v októbri 1573 (LILL, G.: c. d., s. 67) sa pokúšal získať Ponzana, s ktorým sa zrejme poznal, do Benátok za svojho spolupracovníka. Ponzano bol práve špecialista na grotesky. Spolu s F. Sustrisom, synom v Taliansku aklimatizovaného Holanďana, vyzdobil juhonemeckému boháčovi Hansovi Fuggerovi jeho dom v Augsburgu. Ako vyplýva z výplat za štukové pásy, (LILL, G.: c. d., s. 70) bol Ponzano aj štukatér. Výzdoba sa zachovala len vo dvoch miestnostiach so signatúrou Ponzano a datovaním 1571/1572 vo väčšej z nich. Podľa A. Petrovej, ktorá výzdobu videla, pripomína jej kolorit bratislavské grotesky, chýba však manieristické točenie postáv. Navyše, proti Ponzanovmu autorstvu bratislavských grotesiek hovorí skutočnosť, že pre autorstvo viedenských a bučovických grotesiek Ponzano neprichádza do úvahy: v čase vzniku viedenských bol ešte primladý, v čase vzniku bučovických bol už trvale usadený v Bavorsku. Sustris neprichádza do úvahy vôbec.

Ferraboscovo autorstvo či spoluautorstvo viedenských grotesiek je nepochybné. Ako jediného autora ho uviedol už SCHLAGER, J. E.: Materialien zur österreichischen

Kunstgeschichte. Archiv für Kunde österreichischen Geschichts-Quellen. Zv. 2. Wien 1849, s. 179. Bratislavskú výzdobu pripomínajú len biele polia s groteskami; väčšina výzdoby je slabšej kvality a poukazuje na ruku iného autora. V literatúre sa vyskytujúci názor, že autorom viedenských grotesiek bol údajne na nich podpísaný Battista Porti, je celkom neopodstatnený. Jeho menom označená postavica drží v ruke veľikánsky kľúč, ktorý v súvislosti s menom zobrazeného svedčí, že to bol kľučiar zatvárajúci bránu („porta“), a nie maliar.

Bratislavské grotesky vznikli asi v období rokov 1560—1565, teda v čase, keď výzdoba tohto druhu bola veľmi obľúbená. Vznikli približne súčasne s výzdobou nádvorí florentskej radnice (Palazzo Vecchio, 1565, kolektív talianskych autorov, ktorý poznáme) a Uffizií (od 1564, Vasari so spolupracovníkmi), o niečo skôr ako fuggеровské grotesky v Augsburgu (1569—1573, Ponzano a Sustris) a asi aj ako grotesky na zámku Amrass pri Innsbrucku (po roku 1563, neznámy autor). Manieristické točenie postáv, také typické pre bratislavskú výzdobu, na všetkých týchto groteskách chýba, hoci jej kolorit je dobový.

V štukových rámoch v hornej časti bočných výklenkov bratislavského arkiera (pod archivoltou) boli zrejme nástenné veduty Bratislavy a Viedne. Súdime tak z analogického umiestnenia zobrazení rozličných miest na nádvorí radnice vo Florencii, vyzdobenom štukatúrou, vedutami a groteskami z príležitosti sobáša Františka Medici s príslušníčkou habsburského rodu roku 1565. Z tvorcov tejto výzdoby však ani jeden pre autorstvo bratislavskej výzdoby neprichádza do úvahy.

Z okruhu možných autorov maliarskej výzdoby nemožno celkom vylúčiť ani Ulissa da Volterra, doloženého na hrade až roku 1570.

Štukovú výzdobu klenby na pozlátanom podklade v menšej z obidvoch miestností sme pôvodne položili až do prestavby hradu okolo roku 1640. Podľa Rusinu vznikla súčasne so susednou groteskovou výmaľbou. Medzičasom — na základe zistenia módného výskytu štukovej výzdoby na pozlátanom podklade v Taliansku okolo roku 1560, bližšieho tvarového rozboru a zrejmej funkčnej súvislosti obidvoch miestností — sme dospeli k totožnému názoru s Rusinom, že výzdoba obidvoch miestností vznikla približne súčasne a je prácou tej istej dielne.

Naším novším zistením je nápadná závislosť bratislavskej výzdoby od výzdoby loggiety rímskej Villy Madama (1519—1527), autorom ktorej bol Giovanni da Udine. Charakter bratislavskej výzdoby je rímsky, len lomený kolorit a proporcie zodpovedajú už benátskemu manierizmu. Bližšie pozri: KRESÁK, F.: Manieristická výzdoba interiérov Bratislavského hradu. In: Z umenia 16. až 18. storočia. Bratislava 1987.

⁵⁷ Vyštudoval v Padove, od roku 1539 biskup v Nitre, neskoršie protestant. Od roku 1557 mal v držbe Oravský a od roku 1558 aj Lietavský hrad. Patril medzi najbohatších magnátov Uhorska. Roku 1574, približne s dostavbou kaštieľa v Bytči, zomrel. Je zobrazený na nástennej maľbe v prízemnej arkáde nádvorí.

⁵⁸ HROMADOVÁ, L.: Štátny kaštieľ v Bytči. Pamiatky a múzeá, 4, 1955, s. 10—14, cituje listinu z roku 1575 z archívu Kilianovcov v Martine, č. LXI.: „Magistri Kiliano Syröth de Mediolano muratoris... afundamento istius castelli Bytchae exhibuit.“ Jeho autorstvo potvrdzuje aj bohatá odmena od F. Thurzu. Zrejme ide o Taliana, pôvodom z Milána, trvale usadeného na thurzovskom panstve v Hornom Hričove, kde roku 1612 žil asi jeho syn. Rodina sa teda u nás zrejme asimilovala. Bližšie o stavbe zámku KOČIŠ, J.: Bytčiansky zámok. Bratislava 1974, s. 37—69, ktorý spresňuje aj meno staviteľa na Ján Kilian. Na s. 39 uvádza mená 15 talianskych murárov a kamenárov, usadených roku 1612 na thurzovskom bytčianskom panstve a na s. 48 datuje nástenné maľby na poschodí arkád zámku do roku 1721. Pozri aj zborník Bytča 1378—1978, Bratislava 1978, zost. J. Kočiš a S. Churý, najmä príspevok o architektúre zámku od K. Chudomelku, s. 216—231.

⁵⁹ Na základe najnovších, sčasti ešte nepublikovaných výskumov sa dá usudzovať, že projektantom zámku bol spomenutý Kilian, autorom pôvodných malieb z čias okolo roku 1574 maliar Santi (menovec Rafaela), doložený v thurzovských službách aj na Oravskom a Lietavskom hrade a dvorové arkády pristaval neskoršie, okolo roku 1605, Andrea Pocabello, taliansky kamenár usadený v Bytči. Autora pôvodnej sochárskej výzdoby a portálu z čias okolo roku 1574 (ktorá je na vyššej úrovni ako sochárska výzdoba susedného Sobášneho paláca), autora vynikajúcich sgrafití okolo portálu zámku, ktorý pracoval aj na fasáde Sobášneho paláca, a autora nástennej maliarskej výzdoby z roku 1721, slabších kvalít, zatiaľ nepoznáme. Pri týchto záveroch sa opierame o cenné informácie riaditeľa Štátneho archívu v Bytči, dr. J. Kočiša.

⁶⁰ Na rozdiel od moravských zámkov, kde sú zvyčajne okolo troch strán. Vjazd mal pôvodne atiku s polkruhovými štítkami, znázornenú na obraze mŕtveho Juraja Thurzu (zomrel roku 1616) na Oravskom zámku. HROMADOVÁ, L.: c. d., s. 11. Zvláštnosťou zámku je komín s figurálnou výzdobou a letopočtom 1574. Komíny sa najviac poškodzujú, zachováva sa z nich len malé percento.

⁶¹ MAJZLÍK, D.: K otázkam architektonickej kompozície renesančných kaštieľov na Slovensku. Výtvarný život, 5, 1960, s. 384—390. Ich výpočet: KUHN, I.: c. d. v pozn. 1, s. 57—59.

⁶² Ešte v stredoveku sa v talianskom Popadí, najmä v oblasti Verony a Mantovy, používajú atiky so štítkami tvaru M, tzv. lastovičie chvosty. Ich výskyt aj v samých Benátkach dokladá mapa, ktorú uverejnil už CAMESINA, A.: Plan der Stadt Venedig aus dem 14. Jahrhundert. Mitteilungen der k. k. Central-Commission 15, 1870, s. 28—35, medzi s. 32 a 33 (na námestí sv. Marka a na Arzenáli). Časom sa štítky zvnútra zaobľujú, až dostávajú tvar dvoch navzájom odvrátených štvrtkruhov. Autor hradieb benátskeho Arzenálu Mauro Coducci kladie okolo roku 1460 takto zaoblené lastovičie chvosty husto vedľa seba a priestor medzi nimi zaplňa takmer po ich vrcholce. K spojeniu štvrtkruhov do polkruhu bol len krok. Na vedute Benátok od Jacoba de Barbari v Schedelovej Svetovej kro-

nike z roku 1493 vidieť už oblúčikovými štítkami zakončené atiky: ich malé zalomenie vo vrchole možno pripísať nedokonalkej technike drevorezu. Pozri ZWIEDENECK-SÜDENHORST, H.: Venedig als Weltmacht und Weltstadt. 3. vyd. Bielefeld — Leipzig 1925, s. 6 a 7. Oblúčikový typ atiky vo veľmi dekoratívnej forme prináša Scuola San Marco (1485—1495) tiež od Maura Coducciho. Ozdobné atiky boli v Benátkach obľúbené už za čias gotiky, napr. na Dóžovom paláci či na Cà d'oro.

⁶³ ZLAT, M.: Attika renesansowa na Śląsku. Biuletyn historii sztuki, 17, 1955, č. 1, s. 48—79, na s. 67 uviedol vlastnú hypotézu o šírení sa oblúčikovej atiky po strednej Európe. K tejto hypotéze postupného šírenia sa atiky sa neprikláňame. U nás sa tento typ atiky vyskytuje najprv na stavbách cisárskych architektov, ktorí prišli zo severného Talianska; stavebné prvky môžu jednotliví umelci prenášať aj na značné vzdialenosti. Zlat nemá jednotlivé atiky, s výnimkou Salzburgu, kde sa zjavujú až pred rokom 1553, presnejšie datované.

⁶⁴ KODOŇOVÁ, M.: Beckovský výtvarný okruh v neskoršej gotike. Ars, 1984, 1, s. 51—79, obr. na s. 63 a 64.

⁶⁵ Poznáme ju už len z vyobrazení. PRIORATO, G. G.: Historia di Leopoldo Cesare. Vienna d'Austria 1670, s. 175; ZÁVADOVÁ, K.: Verný a pravý obraz slovenských miest..., Bratislava 1974, obr. 279; MAGGIOROTTI, L. A.: c. d., s. 309 uvádza hypotézu, že atiku staval Baldigara; má na mysli zrejme Ottavia Baldigaru.

⁶⁶ Podľa drevorezu H. Mayera z roku 1563. ZÁVADOVÁ, K.: c. d., obr. 17.

⁶⁷ PRIORATO, G. G.: c. d., prevzal MENCL, V.: Středověká města na Slovensku. Bratislava 1938, obr. 12.

⁶⁸ MENCL, V.: c. d., obr. 14; ZÁVADOVÁ, K.: c. d., obr. 309. Veduta je možno staršia ako z roku 1781.

⁶⁹ LICHNER, J.: c. d., s. 85, spomína, že Ferrabosco uviedol cisárovi v žiadosti o zvýšenie platu (zrejme roku 1559 — pozn. autora), že pôsobil ako hlavný projektant a staviteľ na Trenčianskom hrade; Súpis pamiatok na Slovensku, zv. 3, Bratislava 1969, s. 303, text A. Jursa, datuje jeho činnosť rokom 1556; MAGGIOROTTI, L. A.: c. d., s. 109, 310, 430, 434 a MENCLOVÁ, D.: Hrad Trenčín. Bratislava 1956, s. 89—93, ktorá zväčša prevzala jeho údaje, uvádzajú aj mená ďalších staviteľov činných na Trenčianskom hrade v rokoch 1549—1583, väčšinou Talianov.

⁷⁰ Podľa veduty Jána Willenberga z roku 1596.

⁷¹ Takto atiku znázornil Bernardo Belotto na olejomaľbe Devína z rokov 1759—1760 vo Viedni, Kunsthistorisches Museum. Na medirytinách M. Engelbrechta podľa F. B. Wernera z roku 1735, ZÁVADOVÁ, K.: c. d., obr. 106, Leonhardta z konca 18. storočia, ŠÁŠKY, L.: Devín. Vlastivedný časopis, 12, 1963, č. 4, s. 160—165, a v diele MEDNYANSKÝ, A.: Malebná cesta dolu Váhom. Bratislava 1969 (pôvodné vydanie Wien 1818), vidieť len atiku s jednoduchými polkruhovými štítkami. Belottov obraz pokladáme za spoľahlivejší prameň ako predchádzajúce grafické zobrazenia. Štítky boli zrejme aj na komíne hrade.

⁷² MENCLOVÁ, D.: c. d., s. 92, pripisuje Ferraboscovi bosovanú prvú hradnú bránu a štítkové atiky v predbráni.

Jeho činnosť na Trenčianskom hrade kladie až do roku 1583, čo sa nám vzhľadom na jeho životopis zdá byť prineskoré. Spomenuté prvky mu pripisuje na základe analógie s viedenskou Neugebäude, stavanou asi podľa jeho projektu od roku 1569. Neugebäude mala ten istý striedavý typ atiky ako predbránie. Vyobrazenie v diele: MERIAN, M.: Topographia provinciarum Austriacarum..., 1649, ktoré reprodukuje DONIN, K. R.: c. d. v pozn. 40, obr. 32. Ak by sme prijali datovanie Mencilovej, značilo by to, že trenčianska atika vznikla neskoršie ako podobná v Šenkviaciach, postavená pred rokom 1582. Poradie vzniku bolo zrejme opačné.

⁷³ ZÁVADOVÁ, K.: c. d., obr. 210. MAGGIOROTTI, L. A.: c. d., s. 321, uvádza, že za pobytu Ferrabosca v Nitre v rokoch 1559—1562 nastali na hrade radikálne zmeny. Keďže s Ferraboscom a štítkovými atikami sme sa stretli už v Trenčíne a na opevnení Trnavy, nebudeme asi ďaleko od pravdy, ak sa domnievame, že Ferrabosco prinajmenšom prispel k rozšíreniu týchto atík na západnom Slovensku.

⁷⁴ Letopočet na západnom portáli hradieb. Obec založili chorvátski utečenci pred Turkami ešte pred polovicou storočia.

⁷⁵ Jednoduchší trenčiansky portál je príbuzný s Bramantovou prízemnou arkádou na Palazzo dei Tribunali v Ríme (1512). MENCLOVÁ, D.: c. d., s. 91—92, pripísala portál Ferraboscovi a položila až do čias okolo roku 1583. Rok 1556 ako dátum vzniku portálu, ktorý uvádza Súpis... (c. d. v pozn. 69), zv. 3, s. 303, pokladáme za pravdepodobnejší. O Ferraboscovej účasti na prestavbe Nitrianskeho hradu pozri pozn. 73. V porovnaní s trenčianskym je nitriansky portál veľkolepejší.

⁷⁶ ŠAMÁNKOVÁ, E.: c. d., s. 30 a obr. 43.

⁷⁷ MENCLOVÁ, D.: c. d., obr. 51 a 52.

⁷⁸ Na oknách sa ako miera používa rímska stopa. STRUHÁR, A.: Geometrická harmónia historickej architektúry na Slovensku. Bratislava 1977, s. 131.

⁷⁹ KUHN, I.: c. d., s. 34 konštatuje, že spolu s juhoslovanským Karlovacom boli prvou realizáciou ideálneho renesančného mesta na svete.

⁸⁰ Ferrabosco bol v stálom styku s vývojom v Taliansku a za Alpami sa asi nikdy plne neudomácnil. Často cestoval na návštevy do vlasti a roku 1572 si dokonca dal do zmluvy vložiť klauzulu, ktorá ho oprávňovala každé 2 roky stráviť 3 mesiace v Taliansku. Uvádza to KRČÁLOVÁ, J.: Pietro Ferrabosco und sein Schaffen im Königreich Böhmen. Passauer Jahrbuch für Kunst und Völkerkunde 11, 1969, s. 183—192. Svedčí to o jeho význame u dvora i o vzťahu k domovu.

⁸¹ MAGGIOROTTI, L. A.: c. d., s. 430 uvádza, že v Uhorsku pôsobilo niekoľko bratov Baldigarovcov. Pochádzali vraj z Terstu alebo z Vercelli. Ottavio podľa diela: TIETZE, H.: Österreichische Kunsttopographie (2, Wien, Bezirke X.—XXI. Wien 1908, s. 13 n., pracoval na zámku Kaiser — Ebersdorf (spolu s Ferraboscom). Potom podľa Maggiorottioho pôsobil v Záhrebe, Košiciach, na Spiši a v Mukačeve. Od roku 1580 staval Nové Zámky, kde roku 1588

aj zomrel. Stavbu po ňom prevzal jeho brat Marcantonio. Na s. 108 má Maggiorotti trochu odlišné údaje. Ottavia uvádza v Nových Zámkoch až od roku 1584. Na s. 314 píše, že pôvodný projekt novozámockej pevnosti vypracoval roku 1567 Giulio Baldigara, Ottaviov brat, nové opevnenie potom asi Ottavio. Na s. 318 uvádza, že výstavbu Nových Zámkov viedol v rokoch 1571—1583 Giulio pod vplyvom Ottavia, potom Ottavio a po jeho smrti ďalší brat Marcantonio. O význame Ottavia svedčí listina cisára Maximiliána II., označujúca ho ako „obrista in alta Ungheria“ a určujúca mu na 4 roky mesačný plat 50 zlatých, aby si mohol udržať služobníctvo a koňa. (MAGGIOROTTI, L. A.: c. d., pozn. 22.) Ing. arch. Ivan Kuhn, ktorý nás na Maggiorottioho prácu upozornil, ju v čase, keď písal svoju štúdiu pre Ars, uvedenú v pozn. 1, ešte nemal v rukách.

⁸² ŠAMÁNKOVÁ, E.: c. d., s. 107 ohraničuje v Čechách a na Morave túto oblasť líniou kryjúcou sa na západe približne s bývalým česko-nemeckým národnostným rozhraním, pokračujúcou Polabskou nížinou a Hornomoravským úvalom.

⁸³ Porovnaj DONIN, K. R.: Das Bürgerhaus der Renaissance in Niederdonau. Wien — Leipzig 1944.

⁸⁴ Toto zubovité cimburie vidieť ešte na vedute J. Willenberga, ktorú uverejnil PIFFL, A.: Nové kresby Jana Willenberga. Časopis spoločnosti přátel starožitností, 58, 1950, s. 1—8, obr. č. 5. Rovnakú atiku má aj zvolenská radnica na Willenbergovej kresbe z roku 1596. Obidve kresby vznikli asi súčasne. Vedutu Zvolena pozri KUHN, I.: c. d. v pozn. 1, s. 43.

⁸⁵ Uvádza tak Súpis..., zv. 1, s. 36. Majstri Linhard v rokoch 1546—1547 a po ňom Pankrác roku 1556 prestavali aj tzv. druhú radnicu na Námestí SNP č. 1, ktorú mesto získalo roku 1539; Tamže, s. 47. Meno Linhard sa viac v Banskej Bystrici neobjavuje, ale v prepise Lienhard sa s ním stretávame v Dolnom Rakúsku. Roku 1544 postavil istý Lienhard, kamenár v Kremse, požiarom zničenú vežu v neďalekom St. Michaeli. Uvádza to TIETZE, H.: c. d., Die Denkmale des politischen Bezirkes Krems. Wien 1907, s. 20 a 562, odvolávajúc sa na záznam v archíve kláštora v St. Floriane. Renováciu veže mu vyúčtoval stavebný majster Pankrác Xinner. Aj s menom Pankrác sa stretáme v Banskej Bystrici. Na základe slohového rozboru pripísal TIETZE, H.: c. d., s. 21 Lienhardovi tzv. Pasovský dvor v Steine, dnes spojenom s Kremsom, s takmer tožnou atikou, ako má veža v St. Michaeli. Pasovský dvor sa tak podobá na Thurzov dom v Banskej Bystrici, že poslužil dr. ing. K. Chudomelkovi ako vzor pri jeho pamiatkovej obnove zrejme bez toho, že by Chudomelka o spomínaných súvislostiach vedel. CHUDOMELKA, K.: Pamiatková oprava Thurzovho domu v Banskej Bystrici. Pamiatky a múzeá, 8, 1959, č. 2, s. 84—89. Napriek okolnosti, že Krems bol v tých časoch jednou z báz protestantizmu v Rakúsku a Bystrica bola takisto evanjelická, môžu byť uvedené skutočnosti len podkladom hypotézy. Môže ísť len o náhodnú zhodu mien.

⁸⁶ Šimko a Hedvábny sa spoločne spomínajú aj roku 1561 na stavbe tzv. slovenského kostola v Banskej Bystri-

ci. Súpis . . . , zv. 1, s. 36. Neboli to bezvýznamní remeselníci, keď dokázali kostol aj zaklenúť.

⁸⁷ Peregrinus = latinsky cezpoľný, súčasne však aj cudzinec, teda najskôr Talian.

⁸⁸ Podpísaný na klenbe zrúcaného kostola v neďalekom Brezne.

⁸⁹ Súpis . . . , zv. 1, s. 36.

⁹⁰ V Levoči len na prízemí. Vyskytujú sa aj na dvorovej arkáde Zvolenského hradu z renesančnej prestavby okolo roku 1548. Tieto osemboké stĺpiky sa u nás obyčajne pokladajú za zvyšok gotického cistenia domácich majstrov. MENCL, V. in: Zprávy památkové péče, 1953, s. 190, konštatuje, že (v českých krajinách — pozn. autora) po roku 1570 nastupujú na miesto osembokých stĺpov nové toskánske, teda v ranej renesancii sa zrejme vyskytujú častejšie a na širšom území.

⁹¹ Jej obdobou boli aj dvojloďové siene Staromestskej radnice v Prahe a radnice vo Wroclawe.

⁹² V tomto roku podľa levočskej mestskej kroniky: HAIN, C.: Löcsei kronikája. Löcse 1910—1913, s. 99, na radnici zreštaurovanej po veľkom požiari zo 7. júna 1550 — zrejme ešte len na obnovenom prízemí — zasadala mestská rada. Letopočet 1549 bol nad portálom datočne primaľovaný. Upozornil na to už HENSZLMAN, I.: Löcse régiségei. Budapest 1878. Vzdialený vzor tohto portálu možno asi hľadať v portáli rímskej Cancellerie, postavenej v rokoch 1489—1498.

⁹³ Škoda, že radnicu koncom 19. storočia znehodnotili romantickou prístavbou 2. poschodia, tvrdo kontrastujúcou s pôvodnou hmotou a slohom stavby.

⁹⁴ Pri posudzovaní národnosti a pôvodu umelcov treba veľmi kritický prístup. Nielen v stredoveku a v renesancii, ale ešte aj v baroku bývalo zvykom prekladať do jazyka textu aj mená, takže archívne dokumenty obsahujú často ich skomoleniny. Ako príklad môžeme uviesť listinu o rokovani domáчих a talianskych majstrov o problémoch bratislavského murárskeho a kamenárskeho cechu z roku 1619, ktorú spomína KRAJČOVIČOVÁ, K.: Cech murárov a kamenárov v Bratislave. Zborník Bratislava, 7, 1971, s. 217—247, s. 229. Zástupcovia bratislavských Talianov sa v nej uvádzajú takto: Daniel Herman, Hans Moritz, Paul von der Leben, Matthes Sturm, Peter Geger, Bartolomeus Glaser. Pod nemeckými menami sa tu skrývajú Taliani.

⁹⁵ RUSINA, I.: c. d., s. 10.

⁹⁶ Tamže, s. 42. Fontána už nemá pôvodnú podobu. Bližšie HOLČÍK, Š.: Maximiliánova fontána v Bratislave. Zborník Bratislava, 7, 1971, s. 341—353.

⁹⁷ RUSINA, I.: c. d., s. 10.

⁹⁸ Tamže.

⁹⁹ Asymetria fasády je dôsledkom tradičného, ešte gotického pôdorysu a nie zámerom rakúskej podunajskej renesancie, ako sa domnieval DONIN, K. R.: c. d. v pozn. 85, s. 10.

¹⁰⁰ Strhnutá pred rokom 1793, zachoval sa z nej len mestský znak s letopočtom 1544. Je to možno najstaršia presne datovaná atika tohto typu u nás. Zobrazenie pozri v pozn. 68.

¹⁰¹ LICHNER, J.: c. d., s. 85, pripomína, že opevnenie Trnavy uviedol medzi svojimi dielami Ferrabosco v žiadosti o zvýšenie platu (1559). Súpis . . . , zv. 3, s. 303, text A. Jursa, túto jeho činnosť datuje rokmi 1553—1556. Avšak MAGGIOROTTI, L. A.: c. d., s. 312 uvádza, že opevnenie Trnavy začal stavať roku 1553 Francesco Pozzo a že Ferrabosco tam bol podľa listiny vo viedenskom Vojnovom archíve len roku 1556 na inšpekcii. Pozzo bol Milánčan, asi od Ferrabosca starší. Podľa Maggiorottiho zomrel roku 1559 alebo 1560 ako „superintendent kráľovstva“, teda s rovnakým titulom ako mal Ferrabosco. Roku 1552 pôsobil Pozzo aj v Banskej Bystrici a vo Zvolene.

¹⁰² Obidva domy pozri ZÁVADOVÁ, K.: c. d., obr. 299, 300, 306, posledný aj DUBNICKÝ, J.: Ranobarokový univerzitný kostol v Trnave. Bratislava 1948, tab. IV., obr. 5.

¹⁰³ Na Merianovej vedute mesta Krems z roku 1649 badať častý výskyt týchto atík, podobne ako v Trnave. Zborník Aus alt Krems, Krems 1895, tab. XXI.

¹⁰⁴ Vyskytuje sa vo forme vlysu už na románskych stavbách od Sicílie až po Alpy. V Benátkach ho podnes nájdeme na gotických kostoloch S. Maria dei Frari, S. Giovanni e Paolo, S. Maria della Salute a v podobe kružby na Palazzo Pisani. Priamo v Bratislave je na Zigmundovej bráne hradu z čias tesne po roku 1430.

¹⁰⁵ Autor rekonštrukcie domu CHUDOMELKA, K.: c. d., uvádza, že ho zreštauroval približne do podoby z poslednej prestavby okolo roku 1580. Spomína, že dom bol pôvodne len dvojpodlažný, pripúšťa však možnosť renesančných úprav už pred rokom 1580. S motívom navzájom sa pretínajúcich oblúčikov, avšak umiestnených do vlysu, sa stretávame aj na Pasovskom dvore v Steine. Súpis . . . , zv. 1, s. 48, veľkú renesančnú prestavbu datuje už rokom 1557, teda 3 roky po veľkom požiari Banskej Bystrice, a ako jej autora uvádza majstra Oswalda. Oswald bol asi domáci staviteľ a podľa c. d., s. 52, prestavoval roku 1561 podnes stojacu budovu mestskej váhy na námestí SNP, o rok neskôršie tzv. Vodnárske domček na Bakošovej ul. a okolo roku 1575 (dátum na ostení v dvorovej časti) spolu s majstrom Boženikom aj dom na Námestí SNP č. 7, RUSINA, I., in: Slovensko IV. — Kultúra I., Bratislava 1979, s. 727 uvádza, že Boženík, doložený v Banskej Bystrici v rokoch 1562—1596, bol Oswaldovým zaťom. Ich vzájomný vzťah ukazuje, za akých podmienok sa mohol Slovák v 16. storočí uplatniť v rámci vtedajších cechových obmedzení v meste ovládanom nemeckým patriciátom. Podľa rukopisu bývalého bystrického archívára Emila Jurkoviča v Mestskom archíve v Banskej Bystrici, pochádzajúceho zo začiatku nášho storočia a týkajúceho sa prevažne len mestských fortifikácií, Oswald vystaval aj Striebornú a Lazovnú mestskú bránu (JURKOVICH, E.: c. d., V, pozn. 10, 27 a 40 s odvolaním sa na príslušné záznamy v mestskej knihe účtov), kým majster Krištof (Tamže, V, list 5 a pozn. 40, 41) Hornú a Dolnú bránu. Tento Krištof bude asi totožný s Krištofom Krainerom, ktorého Súpis uvádza na rozličných bystrických stavbách v rokoch 1573—1586. Priezvisko Krainer (podobne ako u Talianov Italus, Vlach či Wallisch) je asi označenie pôvodu. Pochádzal

zrejme z Krajiny (Krain, Kraňsko), teda zo západnej časti Slovinska. Dejiny meštianskeho staviteľstva v Banskej Bystrici, asi nateraz na Slovensku najviac prebádané, ukazujú značnú pestrosť pôvodu stavebných majstrov v 16. a 17. storočí. Podľa mien možno usudzovať na činnosť domácich slovenských i nemeckých, ale aj rakúskych, českých a talianskych majstrov.

Motiv obkročmo sa pretínajúcich pásov oblúčikov je aj na vlyse zvonice v Matejovciach na Spiši z prestavby roku 1728, avšak pri jeho neobvyklosti v barokovej architektúre môžeme pripustiť, že bol prevzatý z pôvodnej stavby.

¹⁰⁶ Bližšie štúdia I. Ciulisovej v tomto čísle.

¹⁰⁷ Zvonica ako stavebný typ sa na východnom Slovensku zjavuje súčasne s reformáciou, súvislosť so severotalianskymi kampanilami je asi len vzdialená, nepriama. Prvý dôkaz o ranej existencii kostolných veží nachádzame na miestne bližšie neurčenej mozaike stredomorského pôvodu z konca 5. storočia v parížskom Louvri: po obidvoch stranách záveru zobrazenej baziliky stoja od hmoty stavby oddelené veže. Samostatné kampanily stoja pri veľkých starokresťanských bazilikách v Ravenne z prvej polovice 6. storočia, S. Apollinare Nuovo a S. Apollinare in Classe. Zvyk stavať samostatné zvonice sa odtiaľto zrejme rozšíril do Benátok (už dóm v Torcelle, S. Maria e Donato v Murane, S. Barbara). Ako to dokladá zvonica na Námestí sv. Marka oproti dómu, či pri S. Giorgio Maggiore, takéto kampanily sa v Benátkach stavali aj v období renesancie. Hoci mesto na lagúne udávalo stredoeurópskej renesancii tón, nedomnievame sa, že by s ním východoslovenské zvonice priamo súviseli. Zakončenie kampanily atikovými štítami talianska renesancia nepozná už pre fortifikačný charakter takýchto atík, kým na východnom Slovensku boli atiky zvoníc od začiatku dekoratívnym prvkom.

¹⁰⁸ KUHN, I.: c. d. v pozn. 1, s. 52.

¹⁰⁹ DIVALD, K.: Szepesvármegye művészeti emlékei. Budapest 1905, s. 81.

¹¹⁰ Približný vývojový rad odtláča KUHN, I.: c. d., s. 45, obr. 35.

¹¹¹ CIULISOVÁ, I.: c. d., pozn. 28, ale aj 22.

¹¹² Kaštiele v Betlanovciach a v Radvani, dom v Pezinku na Leningradskej ulici. V Benátkach sa takéto otvory vyskytujú na chráme sv. Marka z 11. storočia a sú asi byzantského pôvodu. Pretrvávajú po celé románske a gotické obdobie. V renesancii sa vyskytujú napr. na Starých prokuráciách, na fasáde i nádvorí Dózovho paláca a na viacerých palácoch. DONIN, K. R.: c. d. v pozn. 42, s. 21, 68, 84.

¹¹³ Kaštiele v Strážkach a v Moravanoch, Thurzov dom v Banskej Bystrici.

¹¹⁴ SERLIO, S.: Regole generali di architettura sopra cinque maniere. Venezia 1537, roku 1542 preložené do nemčiny. Serlio ovplyvnil aj Palladia.

¹¹⁵ Rad príkladov publikuje ZÁVADOVÁ, K.: c. d.

¹¹⁶ SMOLÁKOVÁ, M.: Objev renesančného priečelia v Bratislave. Ars, 1982, s. 1, s. 100—115.

¹¹⁷ Právě bosované priečelie sa po prvý raz objavuje

v Bologni na paláci Bevilacqua medzi rokmi 1474—1482. Malebná stredoeurópska renesancia motív prenáša do sgrafita, v Čechách asi po prvý raz na Švarcenberskom paláci v Prahe okolo roku 1560. Pozri DRAŽAN, V.: Gotický a renesanční městský dům jižních Čech a Moravy. Zprávy památkové péče, 10, 1950, č. 5, s. 159.

¹¹⁸ CHUDOMELKA, K.: c. d., kladie sgrafitovú výzdobu Thurzovho domu do prestavby okolo roku 1580.

¹¹⁹ Ostenie nesie letopočet 1575, interiérová výmalba 1580. Súpis . . . , zv. 1, s. 49. Zdá sa, že sgrafitá obidvoch domov vznikli krátko po sebe. Kým priečelie Thurzovho domu preberá v sgrafite schému bosovaného priečelia paláca Bevilacqua, dom č. 7 prenáša do sgrafita schému priečelia Palazzo dei Diamanti vo Ferrare od Biagia Rosettiho z roku 1492. Tu je podobnosť ešte nápadnejšia. Dom preberá dokonca nárožný vertikálny ornamentálny pás.

¹²⁰ Napríklad povrazcový pás na Thurzovom dome v Banskej Bystrici, či na dome č. 16 na Nálepckovej ul. v Bratislave.

¹²¹ CHALUPECKÝ, I.: K architektonickému vývoju meštianskych domov v Levoči. Vlastivedný časopis, 35, 1986, č. 1, s. 39—40, kresba z roku 1843.

¹²² DONIN, K. R.: c. d. v pozn. 85, s. 16, 21.

¹²³ Donin pokladá odhmotnenie nároží za typicky benátsky prvok, kým v ostatnom Taliansku sa naopak hmota sústreďuje do nároží. Tamže, s. 90.

¹²⁴ Tamže, s. 63—66 a obr. 55—72.

¹²⁵ Viaceré domy v Banskej Bystrici, kaštiele v Hronseku a v Radvani.

¹²⁶ Za vrchol ich tvorby možno pokladať klenbu v dome na Hornej ul. č. 7 z roku 1634, dielo mladšieho z nich.

¹²⁷ Námestie SNP č. 32.

¹²⁸ Pravzorom týchto povál bol zrejme strop ranorenesančného kostola S. Lorenzo vo Florencii od Brunelleschiho (projekt z roku 1418). K preneseniu motívu do dreva došlo v 15. storočí v severnom Taliansku.

¹²⁹ Pozri aj WOLFF, B.: Einige Probleme der bemalten Holzdecken in Polen in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts. Acta historiae artium, 13, 1967, s. 243—256.

¹³⁰ Zaujímavú výnimku tvoria stĺpy s korintskými hlavicami a hladkými driekmi v tzv. Rákoczyho dome v Prešove. HABÉTÍN, J. — REICHERT, M.: K adaptácii tzv. Rákoczyho domu v Prešove. Pamiatky a múzeá, 2, 1953, č. 4, s. 230—247, obr. na s. 244, 246. Sú už z čias okolo roku 1600. Kanelované bývajú len pilastre po okrajoch portálov, stĺpy len výnimočne (Levoča, Námestie SNP č. 55 — zrejme už neskorý, na vysokom podstavci).

¹³¹ Už kaštiele v Bytči, Topoľčiankach, Radvani.

¹³² BIAŁOSTOCKI, J.: Pojęcie manierizmu i sztuka polska in: BIAŁOSTOCKI, J.: Pieć wieków myśli o sztuce. Warszawa 1959. 2. vyd. 1976, s. 190—211, porovnáva taliansky manierizmus s poľským umením 16. a 17. storočia, ktoré na rozdiel od nás nepokladá za manierizmus, ale dáva do protikladu voči talianskemu manierizmu. Na s. 206—207 definuje ich odlišné znaky. Domnievame sa, že to, čo pokladá za charakteristické pre poľské umenie 16. a 17. storočia, platí aj pre slovenské umenie tých čias. Na

Slovensku však bol vplyv tradície malebnej neskorej gotiky silnejší, kým v Poľsku prevládol zľudovený dekoratívny sloh, odvodený z talianskeho manierizmu preneseného najprv do Fontainebleau, odkiaľ prišiel, postupne sa pretvárajúc, do Poľska nami spomenutou severnou cestou, ktorú možno logicky predĺžiť až na severné a východné Slovensko. Používame teda výraz „severský manierizmus“ v protiklade k talianskemu manierizmu, ktorý nazývame aj umením poklasickej epochy. Špecifickosť umenia 16. a 17. storočia na poľskom území tým nepopierame.

¹³³ Usúdil tak na základe vtedy mu dostupných archívnych prameňov KOČIŠ, J.: c. d., s. 42.

¹³⁴ BEL, M.: *Notitia Hungariae novae historico-geographica*. Viennae 1736, spomína už neexistujúci latinský nápis asi so skrytým letopočtom 1620, na ktorý upozornil KEMÉNY, L.: *Pozsony város és váralja*. Bratislava — Pozsony 1933.

¹³⁵ RUSINA, I.: c. d., s. 12, upozorňuje, že maskaróny na priečelí sú blízke figurálnym konzolám Pajštúnskeho hradu, ktorý predstavoval F. Lucchese. Maskaróny použil už Brunelleschi v Santo Spirito vo Florencii po roku 1434. Svojím poňatím ešte zodpovedajú iracionálnemu stredoveku.

¹³⁶ Súpis, zv. 1, s. 51 pripisuje loggiu banskobystrickému príslušníkovi rodu Di Pauli, portál z roku 1660 kamenárom J. Dobretakovi a C. Püstnerovi.

¹³⁷ Už pred rokom 1585 existovalo v Trnave bratstvo talianskych murárov. JANKOVIČ, V.: *Zo stavebných dejín univerzitnej budovy v Trnave*. *Vlastivedný časopis*, 29, 1980, č. 1, s. 36. Príchod jezuitov veľmi oživil stavebnú činnosť v meste. DUBNICKÝ, J.: c. d., prináša po roku 1630 viaceré mená Talianov v ich službách.

¹³⁸ Problémom autorstva jeho projektu sa tu nezaobráma.

¹³⁹ V tretej štvrtine 16. storočia zrejme pôsobila v Banskej Štiavnici severským manierizmom ovplyvnená, veľmi produktívna kamenárska dielňa, avšak nie príliš vysokých kvalít. Výsledkom jej činnosti bola séria portálov s ťažkou vykrepanou nákladou, prepĺnenou až neúhladne rozloženým písmom, podopretou pilastroch s motívom ružíc a so skomolenými plošnými korintskými hlavicami. Niektoré z týchto portálov sú datované. Za ranú prácu dielne pokladáme portál na Fučíkovej ul. (1552) s nelogicky zavesenou nákladou nad hladkou šambránou, za neskorú portál zámku v Slovenskej Lupči (1573), ktorý v čase vzniku diela dostal do zálohu štiavnický podnikateľ P. Rubigall.

Z manieri tejto dielne sa čiastočne vymykajú dva štiavnické portály: dva razy (1556 a 1579) datovaný portál na tzv. Paumgartnerovskom dome a nedatovaný portál na nádvorí Starej pošty, obidva tektonicky nelogické, bez podpôr. Prvý z nich spája s ranou tvorbou dielne prehustený nápis a nelogicky zavesená náklada so skomolenými konzolami (1556), kým v neskoršej fáze (1579) sa asi uplatňuje majster, ktorý sa v dielni po prvý raz objavuje na supraporte vnútorného portálu tzv. Schönefelderovho domu (1567). Asi on skomponoval portál do podoby rovnoramenného trojuholníka s postrannými, na nose stojacími delfin-

mi, ktorých použil aj v supraporte predchádzajúceho portálu a ktorí majú v sebe čosi z kuriózneho humoru neskorogotických maskarónov. V konečnej podobe je portál ukážkou krajne zľudoveného poňatia renesancie.

Z rúk iného kamenára vzišiel manieristický portál prvého nádvorí Starej pošty, zrejme nedokončený, s bohatou profiláciou a rastlinnou výzdobou. Portál sa vymyká z bežného štiavnického typu, prevyšuje ho kvalitou a možno ho bezpochyby položiť ešte do 16. storočia. Jeho logickým pokračovaním je neskorý portál tzv. Limpacherovho domu z rokov 1625—1627. Oblúkový portál s plošným pobíjaným ornamentom je tu vstavaný do edikuly na štíhlych stĺpoch s vysokými podstavcami a skomolenými hlavicami. Erb majiteľa domu je podľa štiavnického zvyku umiestnený v obdĺžniku nad nákladou. Ako sa v Štiavnicí líšilo protestantské manieristické umenie v tých časoch od katolíckeho, dokumentuje portál jezuitskej kaplnky z roku 1627 v Komornom dvore, nie príliš vysokých kvalít.

Hoci sa na štiavnických portáloch stretávame so zľudoveným poňatím manierizmu, zjavujú sa na nich aj skomolené severotalianske prvky. Motív ružíc na korintských pilastroch pochádza zo Scuoly San Marco v Benátkach, 1485—1495.

¹⁴⁰ Už spomenutý portál na levočskej radnici, po roku 1552, na Thurzovskej kaplnke Oravského zámku či na hradnom kostole v Trenčíne, obidva okolo roku 1560.

¹⁴¹ Viackrát v Banskej Štiavnici, zámok v Slovenskej Lupči, 1573, kaštieľ v Bytči, 1574, hrad Červený Kameň, 1590.

¹⁴² Dva prípady v Banskej Štiavnici, 1567 a 1575, dom v Kežmarku, po roku 1550.

¹⁴³ Portál kaštieľa v Bytči, 1574, hrad Červený Kameň, 1590, Sobášneho paláca v Bytči, 1601.

¹⁴⁴ Blížšie LUXOVÁ, V.: *Príspevok k životu a dielu Jána Weinhardta*. *Ars*, 1983, č. 2, s. 61—73.

¹⁴⁵ Stredný klenák vniká do náklady, ostenie naznačuje prudký excentrický pohyb, vykrepaná rímsa, podopretá antickými triglyfmi na plošných toskánskych pilastroch, už pohyb vpred. Nadstavec nad rímsou je neskorší, vznikol zrejme hneď po zabratí kostola jezuitmi roku 1672.

¹⁴⁶ Motív pochádza z talianskej Emílie, kde sa najprv používal po celej ploche fasády. Diamantovou bosážou obdĺžnikového tvaru obložili po prvý raz Palazzo Bevilacqua vo Ferrare, štvorcového tvaru Palazzo dei Diamanti v Bologni. Pozri pozn. 117 a 119.

¹⁴⁷ Trnava, Radlinského 4, Radvanský zámok, Segnerova kúria v Bratislave.

¹⁴⁸ Arcibiskupský palác v Trnave, Limpacherov dom v Banskej Štiavnici.

¹⁴⁹ ZLAT, M.: c. d., najmä s. 58 n.

¹⁵⁰ Vzorom tohto typu atiky boli krakovské Sukienice s atikou z rokov 1555—1557, ktorá ovplyvnila už atiky spišských zvoníc okolo roku 1580.

¹⁵¹ DIVALD, K.: *A felsőmagyarországi renaissance építészet*. Budapest 1900, pokladal zvonice s arkatúrou za

zvláštnosť šarišskej renesancie v protiklade ku spišskej. Ich výskyt v Šariši je síce častý, avšak oproti Poľsku oneskorený a ani na našom území sa neobmedzuje na Šariš.

¹⁵² Zvonice v Sabinove, Poprade a v Podolínci, kostolná veža v Červenici (všetko z rokov 1657—1659).

¹⁵³ Jej tvarovou redukciou vznikla veža kostola v Červenci.

¹⁵⁴ Fasáda Sobášneho paláca v Bytči si zaslúži pozornosť nielen pestrosťou ikonografie, ale aj výtvarných techník, dnes už zväčša zotretou farebnosťou a najmä kvalitou realizácie. Spomenuli sme až rafinovanú kultivovanosť rozloženia výzdoby po fasáde. Jemnosť ťahov, najmä ženských tvárí, pripomína florentské quattrocento a spája niektoré časti výzdoby s vyrytou dekoráciou okolia vstupného

Размышления о ренессансе в Словакии, в частности об архитектуре

Настоящая работа посвящена развитию искусства периода ренессанса в Словакии, прежде всего архитектуры. Целый ряд существенных данных из-за недостатка места приводится автором в примечаниях, причем он неоднократно попадает в область гипотез. Он разделяет архитектуру периода ренессанса в Словакии на несколько этапов: 1. В ранней фазе в произведениях далматинских каменщиков в Восточной Словакии сочетается ранний флорентинский ренессанс с отечественной позднеготической традицией. Далматинцы приходят к нам либо через Будин, или прямым путем, когда интерес к ним на королевском дворе после смерти Маттея Корвина уменьшился. 2. Еще до битвы под Могачем в Западной Словакии появляются художественные элементы ренессанса, связанные с областью Вены, находящейся под влиянием Венеции. 3. После отражения турецкого нашествия на Вену в 1529 году на нашу территорию приходят итальянские фортификационные инженеры, которые используют позднеренессансные, маньеристические, в частности венецианские элементы

порталу соседнего замка до той меры, что са да судитъ на тождество автора а doby vzniku, t. j. okolo roku 1600. Výtvarné vzdelanie tohto autora prezrádza aj použitie antického úponkového ornamentu. Treba pripomenúť aj tematickú príbuznosť výzdoby hornej rímsy paláca s takmer o storočie staršou výzdobou korunnej rímsy radnice v Bardejove (zverokruh, zvieracie motívy, hudobné nástroje), ktorou sa bližšie zaoberá I. Ciulisová v štúdiu pripravenej na uverejnenie v Arse. Maliarska výzdoba Sobášneho paláca nepochádza od jediného autora. Výzdoba jeho interiérov je už na slabšej úrovni.

¹⁵⁵ RUSINA, I.: *Z ikonografie kamennej plastiky Slovenska 17. storočia*. *Ars*, 1983, 2, s. 43; LUXOVÁ, V.: c. d., s. 65.

сначала в архитектуре замков. 4. Новый художественный стиль прививается в Словакии и переходит в мещанскую архитектуру. Благодаря сильной позднеготической традиции, от которой он никогда полностью не отрывается, этот стиль приобретает живописность и интимность. 5. После половины 16-го века в словацкую архитектуру проникает северный маньеризм, поступающий главным образом через Южную Польшу. Он связан с началом периода реформации и проявляется прежде всего пластичностью, а также перенасыщением деталями.

В процессе целого развития словацкой архитектуры периода ренессанса можно наблюдать два художественно отличающихся округа: а) западнословацкий округ (бассейн Дуная), связанный с южными областями Чехии и Моравии и с австрийским Подунайском; б) восточнословацкий округ (бассейн Тиссы), аналогичным образом связанный с Южной Польшей. Естественное развитие ренессанса не придерживалось ни государственных, ни национальных границ. Аналогичное положение вещей можно наблюдать также у соседних наций.

Erwägungen über die Renaissance in der Slowakei, insbesondere über die Architektur

Der Beitrag befaßt sich mit der Entwicklung der Renaissancekunst in der Slowakei, vor allem der Architektur. Mehrere grundlegende Angaben führt der Autor wegen Platzmangel nur in Bemerkungen an und bewegt sich oftmals auf dem Gebiet der Hypothesen. Er teilt die Renaissancearchitektur in einige Entwicklungsphasen ein: 1. In der Frühphase vereint sich im Werke der dalmatinischen Steinmetze in der Ostslowakei die florentinische Frührenaissance mit der heimischen spätgotischen Tradition. Die Dalmatiner kamen zu uns entweder durch Buda oder di-

rekt, als nach dem Tode von Matthias Corvinus am Hofe das Interesse für sie abflaute. 2. Noch vor der Schlacht bei Mohács erscheinen in der Westslowakei Renaissanceelemente der bildenden Kunst, die mit dem Gebiete des von Venedig beeinflussten Wiener Beckens zusammenhängen. 3. Nach der Abwehr des Ansturmes der Türken auf Wien im Jahre 1529 kommen auf unseres Gebiet italienische Fortifikationsingenieure, die manieristische, besonders venezianische Spätrenaissanceelemente in der Architektur der Burgen anwenden. 4. Der neue Stil wird in der Slowakei

heimisch und geht in die bürgerliche Architektur über. Dank der starken spätgotischen Tradition, von der er sich nie vollkommen losmacht, erhält er das Malerische und die Intimität. 5. In der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts dringt in die slowakische Architektur der nordische Manierismus ein, der hauptsächlich durch Südpolen kommt. Er hängt mit dem Antritt der Reformation zusammen und äußert sich vor allem mit seiner Plastizität sowie überlastetem Detail.

Während der gesamten Entwicklung der slowakischen

Renaissancearchitektur können wir in der bildenden Kunst zwei unterschiedliche Kreise verfolgen: a) den westslowakischen (Donaugebiet), der mit den südlichen Gebieten Böhmens und Mährens und mit dem österreichischen Donaugebiet zusammenhängt; b) den ostslowakischen (Theißgebiet), der wieder mit Südpolen zusammenhängt. Die natürliche Entwicklung der Renaissance hielt sich weder an die staatlichen, noch an die Nationalitäten- oder die ehemaligen konfessionellen Grenzen an. Eine ähnliche Situation kann man auch bei den Nachbarvölkern beobachten.

O technologických problémoch maliarskych diel zo začiatku 16. storočia

MÁRIA SPOLOČNÍKOVÁ

Pri rozboře výtvarných diel treba si všimnúť aj ich materiálovú stránku a technologické postupy, ktorými boli zhotovené.

V ranom stredoveku autor striktne nadväzoval na tradíciu, budoval formu na kánone a prísne dodržiaval receptúry. V priebehu nasledujúcich storočí sa formálna výstavba diela uvoľňuje. Súbežne sa obohacuje štruktúra výtvarných materiálov a rozširuje škála technických metód. Ešte pred polovicou 16. storočia – miestami už koncom jeho druhého desaťročia – nastupujú u nás namiesto honosných krídlových oltárov so stroho koncipovaným a jednotným ikonografickým programom diela poňatím prímkyňajúce sa bližšie k realite. Patria medzi ne aj niektoré v posledných rokoch zreštaurované diela z východného Slovenska. Výsledky ich výskumu počas reštaurovania pomôžu skorigovať naše doterajšie vedomosti v oblasti dejín výtvarnej technológie.

Konkrétne ide o bohatšie zdobený oltár sv. Márie Magdalény z Danišoviec v Múzeu spišskej výtvarnej kultúry v Levoči,¹ o nekompletný oltárik sv. Kataríny z Vyšných Repáš², inštalovaný v kaplnke sv. Juraja v kostole sv. Jakuba v Levoči a o maľované dosky na dvoch oltárnych krídlach s obrazmi štyroch svätíc vždy v dvoch poliach nad sebou, s náznakmi dvoch postáv z výjavu Zvestovania, anjela a Márie, na rube. Tieto dosky, teraz takisto v Levočskom múzeu, pochádzajúce možno z Danišoviec,³ mohli patriť k už nerekonštruovateľnému oltárnemu komplexu, zasvätenému akiste P. Márii, ktorej 120 cm⁴ vysoká plastika je tiež v Levočskom múzeu.

Predbežná analýza, výskum techniky a totožná materiálová výstavba, ale aj povrchová maliarska

štruktúra s princípmi polychrómovania poukazujú pri všetkých troch objektoch na totožnú dobu vzniku a slohové východisko, ba aj na dielenskú súvislosť, i keď v realizácii detailov nachádzame technickú rozkolisanosť a isté odlišnosti v aplikácii materiálov.

Neskorogotický krídlový oltár z Danišoviec

Architektonická stavba oltára (výška 155 cm, šírka 285 cm) vychádza z klasického krídlového oltára. Pozostáva z archy lichobežníkového pôdorysu (výška 155 cm, šírka 141 cm), a páru krídiel (výška 155 cm, šírka 70 cm, so štyrmi obrazmi v dvoch poliach nad sebou v pôvodných jednoduchých profilovaných rámocho). Nadstavec a pôvodná predela sa nezachovali. Oltár má priemernú úroveň a je zasvätený Márii Magdaléne.

Malé polychrómované plastiky svätíc v strieborných pláštoch po bokoch archy sú zhotovené v intenciách vysokého reliéfu, miestami nejasné, zjednodušené tvary sú ešte neskorogotické. Vľavo je Katarína, pod ňou Margita, vpravo Barbora, pod ňou Dorota. Stred archy, dole s maľovaným soklíkom v úzkom pruhu, vyplňala pôvodne asi nádherná socha Márie Magdalény, známej ako „z Danišoviec“, 117 cm vysoká, od Majstra madony z Lomničky z rokov okolo 1400–1410,⁵ ktorá sa ako zvyšok niekdajšieho staršieho oltára zachovala premaľovaná, ale v rezbársky neporušenom stave. Pre ňu zhotovili v rokoch 1520–1530 novú oltárnu stavbu. Bezfarebná silueta na pozadí postriebrenej, polychrómovej a štylizovaným kvetom dekorovanej gravírovanej archy oltára nesie stopy obrysov a ohybu osi tela sochy.

Ranogotický kostol v Danišovciach z čias okolo roku 1270 bol asi pôvodne zasvätený prvému parížskemu biskupovi Dionýzovi, čomu by nasvedčoval aj názov obce. Výnimočnosť tohto patrocinia – na našom území sa zachovalo z dvoch iba jedno⁶ – nabáda k úvahám o možnosti hľadať aj východiská slohu plastiky Márie Magdalény (zatiaľ jediného pôvodného kusa zachovaného zo začiatku 15. storočia z tohto sakrálného objektu) vo vzťahu k predlohám, ktoré mali korene vo Francúzsku. Patrocinium mohlo nadväzovať aj na iné, neznáme činitele, alebo mohlo tkvieť v záujmoch vládnucej dynastie (Anjouovci). Hlavný oltár kostola bol zasvätený akiste patrónovi. Prvý, pôvodný oltárik Márie Magdalény mohol byť bočný. Tomuto predpokladu zodpovedajú aj rozmery oltárika. Patrocinium kostola sa zmenilo, zatiaľ nevedno kedy a z akých dôvodov, na patrocinium Márie Magdalény.

Tabuľové maľby oltára znázorňujú výjavy zo života Márie Magdalény. Obrazy sú maľované len na predných stranách krídiel. Na ľavom krídle hore Mária Magdaléna umýva nohy Kristovi, dole je výjav „Noli me tangere“, na pravom krídle hore je Vzkriesenie Lazara, v dolnom poli Mária Magdaléna nesená štyrmi anjelmi.

K oltáriku mohla patriť aj dvojica krídiel azda s obojstranne maľovanými obrazmi; ako a kde boli k arche pripevnené nie je možné po reštaurovaní zistiť. Sú síce zavesené na pántoch, ale takto nemohli plniť svoj účel. Chrbty dosák obrazov boli pri reštaurátorských prácach ošetrované fixážou a upravené parketážou. Pri prieskume nepomaľovaných strán sa nenašli žiadne záznamy ani nápisy.⁷ Predné strany obrazov boli zbavené všetkých neskorších nánosov premalieb, miestnych retuší, starých tmelov a stmavnutých lakov. Čistením sa odkrylo pôvodné polychrómovanie, ktoré malo všetky špecifické znaky ďalších dvoch oltárnych objektov. Konfrontácia mikroprierezov farebnými a podkladovými vrstvami vylúčila alternatívu, že dielo bolo vyhotovené v inom dielenskom okruhu.

Po sniatí náterov z 19. storočia sa ukázalo, ako sa plošný gotický maliarsky prejav začiatkom 16. storočia radikálne zmenil. Avšak nie všetky zmeny dokázal tvorca založiť na súlade priestorovo odstupňovaných plánov. Niektoré maľované kompozície, v úsilí podať stručný obsah legiend a úryv-

kov evanjelií, prikláňajú sa k prehľadnosti i k „abstrahovaniu“ prostredia, v ktorom sa dej odohráva. Tým sa zásadne líšia od vyobrazení staršieho vývojového stupňa, v ktorých schematizácia bola zámerná.

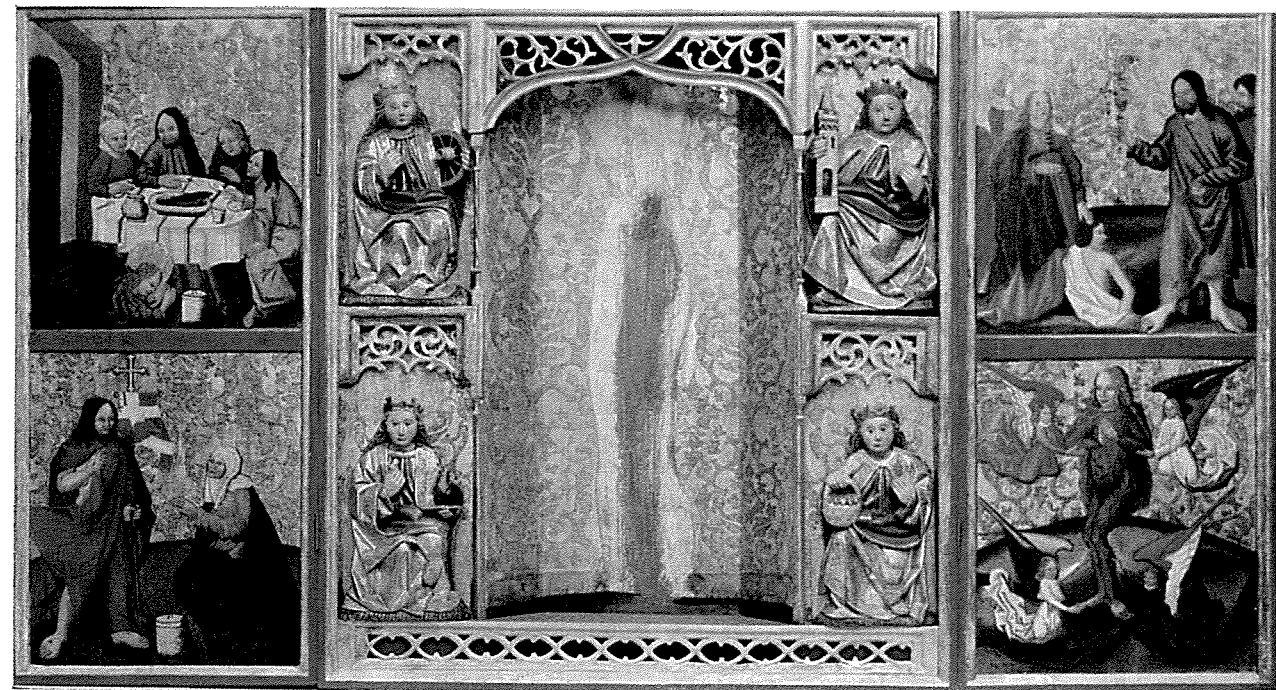
Maľbám možno síce pripísať istú dynamickosť, úprimnú snahu vyrozprávať príbeh, ako aj cit pre situačnú, resp. časovú rovinu, ale miestami je predstavivosť ťažkopádna. Kresba so zjednodušenými a lapidárnymi ťahmi je málo presvedčivá a disproporčná, paleta je obmedzená na červenú, modrú, šedozelenú a striebornú. Inkarnátom chýba typická sústava podmalieb a zložitejšia optická hra farebných vrstiev, ktorá podmienovala krásu farby pleti a celkový kolorit starších obrazov. V kompozíciách tabuľových malieb zračia sa aj nemalé názorové rozdiely vo výbere a typológii postáv, neujasnené hľadanie perspektívy, ktoré nedokáže prekryť ani úsilie o mierne redukovanú naratívnu. Pociťuje sa v nich aj individuálny prínos autora, zväčša však iba na remeselnej úrovni.

Primárnym zámerom bolo vyhovieť liturgickým potrebám a požiadavke obsahovej správnosti; výtvorný princíp prejavu a jeho estetické pôsobenie sú druhotné.

Vyčerpanosť, istý náznak nespontánnosti a úpadku sú reakciou na predošlé obdobie, ktoré zdôrazňovalo bohatosť figurálnych kompozícií a nádhernu detailov uskutočnených pomocou technicky náročných postupov, čo malo byť súčasne aj výrazom hlbšieho záujmu o predmet zobrazenia. Dosiť súhrnne nezhodnotená a na historickom pozadí doby podrobne neanalyzovaná tvorba Spiša vykazuje tu síce mnohotvárne dielo, ktoré však pre dôslednú diferenciáciu a porovnanie vyžaduje mať k dispozícii väčšiu časť jestvujúceho fondu zreštaurovaných pamiatok.

Neskorogotický oltárik z Vyšných Repáš

Rozmermi menší dvojkrídlý oltárik sv. Kataríny z rím.-kat. farského kostola vo Vyšných Repášoch púta pozornosť vyššou umeleckou kvalitou, kresliarsky uvoľneným pohotovým rukopisom, jednotnejším štýlom podmalieb inkarnátov, rýdzejšou maliarskou traktáciou temperových farieb a väčšou zachovalosťou pôvodných vrstiev. Typická je i tu úspornosť zlátenia. Maľby vznikli podľa odbornej literatúry koncom druhého desať-



Neskorogotický oltárik z Danišoviec, 1520–1530, stav po reštaurovaní, Spišské múzeum v Levoči.

Foto L. Spoločník

ročia 16. storočia.⁸ Pokladajú sa za produkt menšej dielne pôsobiacej na Spiši, v Kežmarku.

Uprostred ustupujúcej archy lichobežníkového pôdorysu výšky 138,5 cm a šírky 60 cm stojí polychrómovaná drevorezba sv. Kataríny z lipového dreva, vysoká 105,5 cm. Jej pozadie vytvára štylizovaný, pozlátený a maľovaný brokátový záves, dole s maľovaným soklíkom, vyššie s dekoratívne umiestnenými prvkami „kameňov“ v červenom páse. Vo výške hlavy svätice je pozadie modré, na ňom je vyznačená gloriola. Na celej ploche predných strán pohyblivých krídiel výšky 137,5 cm a šírky 30,5 cm zobrazil maliar vpravo sv. Barboru a vľavo sv. Dorotu. Na zadných stranách umiestnil vpravo sv. Apolóniu a vľavo sv. Otiliu. Pozadia slávnostných strán obrazov sú z väčšej časti postriebrené, menej „pozlátené“. Štylizovaný ornament je tlačený a gravírovaný, rámy sú spredu plytko profilované. Zadné strany sú riešené hnedým tónovaním pozadia a bez profilovania rámov. Pôvodná predela ani nadstavec pri repášskom oltárikovi sa nezachovali.⁹

Repášsky oltárik štýlovo aj použitým materiálom poukazuje na spätosť s väčším počtom jestvu-

júcich oltárikov na Spiši, v Liptove a v Šariši, s ktorými sa však v tejto štúdii nemožno zaoberať, najmä pre ich zanedbaný stav, nejasný vzhľad a podrobne nepreskúmané technické metódy. Bezpochyby patrí do okruhu pôsobnosti takej dielne, ktorej produkty spĺňajú síce požiadavky objednávateľa, majú však menej významné výrazové znaky, ikonograficky vyhranenú a obmedzenú obsahovú náplň. Majú aj malý počet variácií námetov. Charakterizuje ich aj paleta farieb so značne zúženým výberom odtieňov.

V obrazoch možno odhaliť prejavy čisto formálneho konceptu a niekoľkých názorových rovín, ktoré sa premietli i do spôsobu použitia materiálu. Maliara obrazov, polychrómistu a jeho pomocníkov charakterizuje aj nezvyklosť technického postupu. Na dosiahnutie zvýšeného dekoratívneho efektu ornamentiky v maľovanej arche použili namiesto „brokátovania“ zlata kombinovanú metódu „koláže“ s prevažne striebornou fóliou, o ktorej sa ďalej podrobnejšie zmienime.

Jednotlivé technické riešenia a ich vzájomné prelínanie sa i v rámci tohto artefaktu tlmočia zmeny v estetickom cítení doby. Úsilie o istú kon-

tinuitu v technike nemožno uprieť ani týmto tabuľovým maľbám, ale treba vidieť – i popri pomerne vyššej kvalite maliara – aj rozpaky zrodu nového obdobia.

Záveru súvisiace so zmenou princípov polychrómovania bude možné formulovať len po reštaurovaní a výskume ďalších diel, o ktorých možno predpokladať, že súvisia s našimi, v tejto štúdii stručne opísanými oltármi, resp. ich fragmentmi.

Oltárik sv. Kataríny je našim najvýznamnejším dokumentom z daného historického obdobia, v ktorom sa už markantnejšie hlásil príchod nových hodnôt. Regionálny tvorca v rokoch okolo 1520–1530 mal sotva možnosť sa s nimi vyrovnáť bez ujmy na technickom vyhotovení. Techniky, ktoré sa usilovali využiť „cudzie“ nemaliarske materiály priamo v polychrómií mohli dôvodiť prínosom dosiaľ „nevidaných“ možností v inovácii výtvarných účinkov. Nachádzame v nich však nezrovnalosti a tým zmnožené zdroje pre pomerne rýchly zánik artefaktu. Nakoľko sa v ďalšej slohovej etape s takýmito „dômyselnými“ praktikami postupovalo, môžu ukázať až ďalšie výskumy diel z neskorších desaťročí 16. a zo začiatku 17. storočia. Konfrontácia by nebola problematická, pretože sa u nás zachovalo dosť epitafov zdôrazňujúcich maliarsku zložku aj čo do rôznorodosti materiálovej skladby farebných vrstiev.

Fragmenty bývalého oltára z Danišoviec

Tento názor možno najvýraznejšie demonštrovať na treťom, fragmentárne zachovanom malom súbore, na štvorici zreštaurovaných obrazov sv. Barbory, Doroty, Kataríny a Margity z levočského múzea. Majú rozmery 79 × 35 cm a sú v pôvodných profilovaných rámoch so zvyškami zlátenia, v dvojiciach nad sebou. Ich vznik sa kladie do prvého desaťročia 16. storočia.¹⁰ Ich umeleckú stránku nemožno hodnotiť privysoko ani po reštaurátorskom úsilí, ktoré dbalo na autenticitosť práve tak ako pri predošlých dvoch oltároch. Niektoré zložité historické javy mali na tvorbu dvadsiatych až tridsiatych rokov 16. storočia negatívny vplyv. Týkalo sa to nielen myšlienkového prejavu. Často sa stretávame i s technickou labilnosťou a unáhľenosťou traktamentu. Kvalita realizácie bola podmienená aj miestom, resp. vzdialenosťou od umeleckých a kultúrnych centier a charakterizuje ju



Fragmenty bývalého oltára z Danišoviec, 1520–1530, stav pred reštaurovaním, Spišské múzeum v Levoči.
Foto L. Spoločník

rustikalizácia prejavu. Pre maliarsky efekt poslúžili ako predlohy len vonkajšie formy bez vnútorného presvedčenia, ktoré iba mechanicky naznačujú spätosť so starými ideálmi. A tak niektoré naše maliarske pamiatky ostali sčasti pri remeselnom opakovaní toho, čo dávnejšie vytvoril spon-tánný umelecký zážitok a skutočný majstrovský

talent. Právom sa im vytýka skutočnosť, že maliari týchto obrazov boli iba interpretmi „umeleckých“ zámerov na provincionálnej úrovni a ich prístupy nemajú kvality tvorivého charakteru, že nedokázali tvorivým spôsobom riešiť podnety z novonastolených oblastí. Takto jednoznačne by sme mohli charakterizovať aj uvedený fragment.

Vyslobodenie farebných vrstiev pôvodnej polychrómie štyroch obrazov na predných stranách a dvoch na zadných stranách našich krídiel spod mnohých nánosov pomohlo i v tomto prípade odkrvť pravú tvár tejto vývojovej fázy a hlbšie poznať techniku síce s rozmanitejšou štruktúrou, ale s celkom rozkolísanou úrovňou kvality vyhotovenia dokonca i v hraniciach jednej obrazovej plochy.¹¹ Realizácia objednaných diel nenadväzovala na osvedčené tradície technologických postupov, ktoré priniesli predchádzajúce historické etapy. Dielne v 16. storočí pravdepodobne aj pre množstvo objednávok sa vzdali čistej, klasickej olejovotemperovej techniky, ktorá vyžadovala pomerne zdĺhavú, dôkladnú prípravu, skúsenosti a drahé materiály.

Niektoré silné cechové organizácie pri viac-menej zložitých vzájomných vzťahoch vyhovelí úsiliu menších kolektívov o osamostatnenie a umožnili im pracovať oddelene. Po umeleckej kulminácii vedúcich dielní v prvých dvoch deceniách 16. storočia pôsobili takmer paralelne menej náročné cechové združenia s rozdielnou úrovňou a – najmä, aby sa uspokojil dopyt – aj s nižšou kvalitou práce a s typickými formami realizácie. Ich produkcia nemohla byť však súčasná, ale skôr nadväzujúco následná, a preto pri chronologickom radení diel je potrebné uvažovať o posunutí dát ich vzniku aspoň o jedno desaťročie, t. j. do obdobia okolo roku 1520 a po roku 1530. Hospodársko-politická situácia, nástup reformácie a iné historické súvislosti iste zohrali nemalú úlohu aj v organizačných zásadách cechov.

Tabuľovým maľbám teraz chýba stálosť kvalitných materiálov, dôslednosť v aplikovaní rukopisov a traktácie štetca i pohotovosť, samostatne operujúca kresebnosť v prípravnej fáze. Lyrický podtext a poetická krehkosť tváří, ktorú prv maliari dokázali docieľiť bohato rozvinutým maliarskym rukopisom a účelne kladeným systémom farebných vrstiev na seba, najmä na inkarnátoch, sú



Sv. Dorota, detail, 1520–1530, stav po odkrytí inkarnátu a rečušovaní, Spišské múzeum v Levoči.
Foto L. Spoločník

deklasované. Postavy sú stereotypné, takmer robustné, tváre menej príťažlivé. Chýba im hĺbka výrazu, jemnosť ťahov a istota kresby, ktoré možno čiastočne ešte postrehnúť na postavách malieb oltárika sv. Kataríny z Vyšných Repáš. Príčiny takýchto negatívnych výsledkov vidíme už v nesplnení primárnych technických požiadaviek, v nesprávnom výbere základných materiálov a v upotrebení druhoradého, často nekvalitného materiálu, teda v obmedzených poznatkoch výtvarných prostriedkov, ale aj v aplikácii neoverených nových postupov a nakoniec aj v nedostatku zmyslu pre tradíciu.

Vysoko špecializovaným, náročným prvkom gotických maliarskych techník bolo znázornenie materiálu brokátového rúcha so zlatom na polimente s ornamentovými lazúrami, puncovanie, tremolirovanie, gravírovanie pozadia s tlačnou štýli-

záciou dekoru a pod., čo si vyžadovalo remeselnú zručnosť, širokú škálu vedomostí o príprave podkresby, pigmentov, o vzájomnom pôsobení farebných efektov, svetla a pod. Namiesto týchto metód prišli do praxe „koláže“, ktorými si niektoré dielne uľahčili prácu. Pozostávali z rôznych komponentov vglejených do podkladovej vrstvy, cudzích elementov, pofarbených papierikov, kúskov pergamenu, jemnej kože, vlákien plátna i farebných skiel, mozaikovito vsunutých do kriedovej prípravy. Tie mali slúžiť po menšej povrchovej úprave ako náhrada za zložité techniky nielen na docielenie rôznych efektov bez maliarskeho, štetcového traktovania farieb, ale aj z úsporných dôvodov. Vo zvýšenej miere sa používalo tzv. „omývateľné zlato“ (Waschgold), ktoré sa získalo pomocou striebra a lazúry z „dračej krvi“, aj prísadou iných živíc s pigmentom, ktorými sa docielil jednotný tón a farba zlatého lesku na lacnejšom striebre, známa a miestami s obľubou používaná už dávnejšie.

Striebornú fóliu predvídavo chránili pred oxidáciou aj vrstvou farebnej lazúry, čomu možno ďakovať, že partie striebra pod neporušenými pôvodnými lazúrami sa mohli podnes zachovať a nesčernieť. Farebné lazúry na striebre umožnili aj zvýšenú pestrosť, a treba ich pri reštaurovaní vždy ponechať v neodlakovanom a nestenčenom stave. Sú to originálne vrstvy, ktoré, žiaľ, dnes už len zriedkavo umožňujú zistiť spôsob pôvodného riešenia. Postriebrené miesta, z ktorých tenká vrstva lazúry následkom vlhnutia v šupinách odpadla, alebo z nevedomosti sa pri opravách drasticky oškrabala, po čase úplne sčernejú. Tmavé flaky na obnaženom striebre sa potom nesprávne pokladajú za povrchovú nečistotu, a preto sa často spolu so striebrom odstraňujú. Tieto oxidovaním stmavnuté časti by mali ostať nedotknuté. Striebru možno vrátiť, aspoň čiastočne, jeho kovový lesk iba jemným, mechanickým čistením a chrániť ho silnejším, bezfarebným lakovaním.

Blízkou paralelou týchto techník sú postupy použité najmä v polychrómií drevorezieb ako umelé „výšperkované“ rôznych častí rúcha, bordúr ornátov, gloriol a postrojov. Tu sa aplikácia dekoratívnych prvkov pôvodným tvorcom stáva organickou súčasťou diela.¹²

Kombinácie rôznorodých materiálov, olovených ozdôb liatych do formičiek, rozmnožených útvarov

z bronzu kombinovaných s klincami z dreva rôznych profilov a z lisovanej sadry viedli často takmer k samoúčelnej prezdobenosti. Prednosti a krása vlastného materiálu nepatrili vždy k vyjadrovacím prostriedkom umelcov tých čias.¹³

Tieto nové kategórie so zmenenou štruktúrou estetických znakov posunuli aj významové funkcie artefaktov do iných, často až extrémnych polôh. Podrobnejšie informácie o uplatnení rôznych technických metód v praxi by mali podávať prieskumové správy a reštaurátorské protokoly. Poznatky by sa mali publikovať nielen preto, aby sa osvetlili poľnútky a genéza technického riešenia, ale aby sa ozrejmili niektoré charakteristické črty dielní pôsobiacich v určitom časovom úseku u nás: konkrétne aj pre porovnanie polychrómie na našich tabuľových maľbách so vzdialenejšou produkciou.

Tabule so štyrmi sväticami na prednej strane a Zvestovaním na zadnej strane poskytujú priam školský príklad z dejín technologických postupov, poukazujú na úpadok estetického pôsobenia a odkrývajú súčasne aj príčiny znehodnotenia. Sú i napriek tomu prínosom do pokladnice našich pamiatok? Alebo sú iba bezduchými replikami, opakovaním výsekov istých názorov bez širšieho výtvorného záberu?

Materiálna báza týchto diel si vyžaduje oveľa väčšiu starostlivosť, sústavnú kontrolu a údržbu, najmä v tých detailoch, kde sa maliari vydali po zradných cestách „experimentov“.

Mechanické zmeny a degenerácia farebnej vrstvy s deštrukciou v podklade sa na našich maľbách prejavili kapilárnym pôsobením vlhkosti v dôsledku nerovnomerného vsakovania do hmôt nesúrodých materiálov: použitého dreva, pruhov plátna, glejovo-kriedového podkladu, polimentu s medzivrstvou z vajcového bielka, kazeínu, šelaku, najmä však papiera, kúskov pergamenu, ale i do adhezíva pigmentov, aplikovaných experimentálne práve na týchto látkach.

Veľká časť malieb sa uvoľnila, opadala a odhalila pôvodnú drevenú podložku, miestami s plátom a so zvyškami malých, krehkých, dolámaných zošúverených častí papierikov, pergamenov a lisovaných kartónikov. Boli viackrát do podložia vle-

Sv. Dorota, detail, 1520–1530, stav po reštaurovaní, Spišské múzeum v Levoči. Foto E. Spoločník



pované sčernalým glejom, ktorý sústavne vo vlhku bobtnal a poskytoval živnú pôdu mikroorganizmom. Na veľmi schátraných miestach sa vytvorili „mapy“ pliesní, húb a hniloby. Kondenzáciou pár a opätovným vyparovaním vody zanikol hladký pomaľovaný povrch. Farebná vrstva, ktorá mala ako podklad v spodných vrstvách glejovo-kriedového nánosu aj lisované plastické útvary a vystrihnuté papierové i pergamenové rozviliny, dostala vzhľad zvrásnenej, šupinovitej, drsnej masy. Pigment so zvetranými spojivami v niektorých častiach zasa spráškovateľ. Papierové i pergamenové vložky nepriaznivo rýchle reagovali i na zmeny teplôt a podľahli deformáciám. Zvlnili sa, po znečistení masťnými sadzami a prachom oťaželi, skrútili sa, až napokon odpadli. Na drobných nezáchrániteľných fragmentoch krúžkov, oválov, hviezdíc našla sa modrá farba z lapisu lazuli, nanesená v tenkej vrstve bez podmaľby. Na povrchu boli stopy po arabeske vytvorenej z kovového prášku na menších ploškách striebornej fólie nechránenej lazúrou, ani pigmentovým lakom zo živíc. Spôsob použitia a hodnota týchto technických pomôcok, pôvodne fixovaných medzi podkladové a farebné vrstvy brokátového rúcha, boli teda nevyhovujúce, a najmä nie trvalo efektne. Pokusy o záchranu nezabránili postupu ničivých účinkov, niektoré zásahy (nové glejové nátery, bielikovinové fixácie), naopak, urýchlili proces skazy. Dávala sa prednosť totálnemu premaľovaniu a neskôr aj strhávaní zvyškov plôch vykrojených z kartónov, papierov, resp. z pergamenov. Opravy porušených častí vo väčšine prípadov niesli so sebou zmeny vo výstavbe formy: zničili sa fragmenty kresby, sústava farebných nánosov a schéma svetla. Tým sa pôvodina vzdala od primárneho systému výstavby, od pôvodnej výtvarnej koncepcie a ani zvyšky obsahovej dynamiky neboli viac súčasťou diela. Uvedené diela možno hodnotiť ako odraz čias, v ktorých prestali platiť prísne zásady, tradície a etické normy. Prejav sa obmedzil na produkciu konvenčného rázu a rozvoj techník sa riadil momentálnymi okolnosťami i experimentom.

Na základe vykonaných prieskumov a hodnotenia technológie možno skúmané diela pokladať za artefakty pochádzajúce až z tretieho desaťročia 16. storočia. Diela pochádzajúce z rokov 1510–1520, ako dokazujú prieskumy techník (napr. zo Spiš-

skej Kapituly, Hrabušíc, Levoče a i.) takéto zostavy materiálov nemajú. Skúmané diela sú pri vzájomnom porovnaní mikropriezerov farebnej a podkladovej vrstvy v najužšom vzťahu jednak svojim technickým zhotovením, dokladajúcim ten istý zdroj, ale aj vonkajšími formálnymi znakmi. Na spresnenie poznatkov, ale aj preverenie nášho konštatovania mali by byť zatiaľ nereštaurované maľby oltárov z tohto okruhu, najmä zo Šariša, preskúmané čo najskôr už aj preto, že uchovanie materiálovej zložky sa pre budúcnosť stáva problematické. Dezolátnym stavom sa nenávratne strácajú neznáme finesy modifikovaného maliarskeho prednesu každej dielne a všetkých zúčastnených majstrov.

Pri tejto príležitosti je potrebné aspoň v krátkosti si všimnúť aj príčiny úbytku stredovekých tabuľových obrazov v porovnaní s bohatším fondom polychrómovaných drevorezieb z toho istého obdobia.

Stav polychrómie na drevených artefaktoch, najmä na gotických maľbách, závisí od mnohých činiteľov. Predovšetkým potrebujú vyrovnanú klímu v uzavretých interiéroch, so stabilnou vlhkosťou pri teplote bez väčších výkyvov po celý rok. Život umeleckého diela závisí od výberu vhodného druhu dreva, od správneho určenia miesta rezu z dreveného bloku, od hrúbky dreva, od časti kmeňa, ktorá má poslúžiť ako materiál na vyrezávanie plastiky, ako aj od dokonalosti prípravy podložného materiálu pred nanosením polychrómie. To sú aspoň tie najdôležitejšie faktory.

Maľby nanášané na nehrčovitú alebo kazov zbavenú, hustú a v letokruhoch rovnomerne silné drevo, na plátennom poťahom a hrubým sadrovo-kriedovým podkladom a viacerými nánosmi opatrené dosky, v styčných škárach spojené perami, s celkovou hrúbkou dosák 20–30 aj viac milimetrov reagujú na zmeny teploty a relatívnej vlhkosti v ovzduší neporovnateľne pomalšie, takisto ako zdravé, zozadu vyhĺbené bloky kmeňov pre plastiky. Režim nebadateľného pohybu – napučievania a zosychania hmoty dreva sa oproti vonkajším vplyvom oneskoruje a výkyvy sa prejavujú minimálne.

Maľby, pod ktoré sa použili riedke, najmä však veľmi tenké doštičky (4–6 mm hrúbky) a ako podkladový materiál aj tenká vrstva málo glejenej

kriedy bez sadry s menším počtom nerovnomerne nanesených náterov, neuveriteľne rýchlo reagujú na akúkoľvek zmenu v ovzduší. Dobrá a technicky správna príprava podkladu pod temperovú maľbu by mala vždy používať medzivrstvu plátna. Žiaľ, na dielach domácej proveniencie sa s ňou stretávame zriedkavo. Nanajvýš maliari použili na prekrytie zlepených častí jednotlivých dosák iba úzke pruhy zrebného plátna. Obrazy na krídlach sú vystavené tepelným a vlhkostným zmenám i pohybu vzduchu z oboch strán po celej ploche intenzívnejšie než blokované, masívnejšie plastiky chránené čiastočne archou, baldachýnmi, inými rezbami. Rozdiel je aj v napätí dreva medzi tabuľami krytými farebnými vrstvami mastnej tempéry po jednej alebo po oboch stranách drevenej podložky. Obnažené plochy dosák zadných strán pevných, nepohyblivých krídiel oltárov pristavených väčšinou k vlhkým stenám trpeli čo do rozsahu a hĺbky poškodenia dreva a polychrómie vždy viac ako predné a obojstranne pomaľované dosky na pohyblivých krídlach.

Z praxe vieme, že okrem vhodných mikroklimatických podmienok zaručili trvácnosť maľbám najmä hrubé, červotočom nenapadnuté, zväčša mohutné dosky s kvalitnou, technicky zvládnutou remeselnou predprípravou. U nás potvrdzuje tento poznatok napr. bezchybne zachovaný súbor obrazov výnimočne veľkých rozmerov od Majstra zo Spišského Podhradia, deponovaný v Slovenskej národnej galérii, inde zase skvosty zachovaných starých byzantských, či ruských ikon a pod. Kolísavé a nepriaznivé miestne podmienky zanechali vplyv v prvom rade na tenkých doskách.

Poznámky

¹ RADOCSAY, D.: A középkori Magyarországi faszobrai. Budapest 1957, s. 161. Nákres, opis, rozmery a sprievodný text hovoria o oltári P. Márie z rokov 1490–1500. Je to však práve oltár Márie Magdalény z rokov 1520–1530, ktorý po prevzatí z niekdajšieho Diecezálneho múzea v Spišskej Kapitule bývalým riaditeľom Felberom, je majetkom Spišského múzea v Levoči. So správnym označením: Oltár Márie Magdalény z roku 1520–1530 je vystavený v Spišskom múzeu. Madona, ktorú tu Radocsay uvádza, stála pôvodne inde, a to v oltári, z ktorého dve krídla (so štyrmi sväticami) sa takisto dostali z Danišoviec do

V našom pamiatkovom fonde podiel menších oltárov bol zrejme v minulosti vyšší. Konštrukcia oltárnych stavieb bola primeraná počtu krídiel a veľkosti obrazov. Použitie hrubých dosák na menších oltárnych stavbách nemohlo prísť do úvahy pre nadmernú hmotnosť, ktorá by zaťažovala krídla a po čase obmedzovala pohyblivosť v pántoch. Pre tieto praktické dôvody dávali teda prednosť tenším, ľahším doskám, ktorých životnosť bola obmedzená. Kým hrubé dosky obrazov, ale najmä hrubé bloky dreva plastik navlhnu, pomaly sa vysušia a opäť reagujú na zmenu z okolia často bez väčšej viditeľnej ujmy, tabuľové maľby na graticilných doštičkách navlhnu i vysychajú rýchlo, stratia pri zmene objemu, ustavičnom pohybe dreva glejovo-kriedový podklad spolu s maľbou a obnažené tenké drevo podlieha deštrukcii.

Niektoré lokality, najmä suché stavby kostolov uchovávajú priam zázrakom nielen od červotočov neporušené súbory obrazov a sôch, ale aj vlhkosťou nenarušenú štruktúru drevenej hmoty (Spišská Sobota, Huncovce, Lendak). V iných zasa drevo následkom vlhkosti a činnosťou červotočov sa rozsypalo na piliny. Celok, pokiaľ sa vôbec zachoval, drží miestami už len pancier nových kriedových vrstiev s neskoršími nánosmi premalieb (Lipany, Bardejov a i.). Sú to najčastejšie kostoly, kde vlhkosť kolíše okolo 90 % RH, ba dokonca sa táto hranica i prekračuje.

Zámerom tejto štúdie bolo oboznámiť čitateľa s prerodom názorov v oblasti historickej technológie, ako aj poukázať na niektoré z príčin úbytku gotických obrazov u nás.

Spišského múzea v Levoči ako fragmenty niekdajšieho mariánskeho oltára.

² GLATZ, A.: Doplnky k spišskej tabuľovej maľbe z obdobia 1440–1540. Galéria, 3, 1975, s. 54.

³ GLATZ, A.: c. d., s. 54.

⁴ RADOCSAY, D.: c. d., s. 161, výška madony je 120 cm a nie 119 cm.

⁵ RADOCSAY, D.: c. d., s. 161, „socha vznikla medzi rokmi 1400–1410“; VACULÍK, K.: Gotické umenie Slovenska, SNG, zvolenský katalóg, 1975, s. 68, pokladá plastikou za dielo „z roku okolo 1410“.

⁶ HUDÁK, J.: Patrociniá na Slovensku. Bratislava 1984, s. 47.

⁷ Reštaurovanie vykonal kolektív SÚPSOPu.

⁸ GLATZ, A.: c. d., s. 54.

⁹ Reštaurovala Alžbeta Darolová.

¹⁰ GLATZ, A.: c. d., s. 54.

¹¹ Reštaurovala Mária Spoločníková.

¹² Bern Notke, Henning von der Heide a i.

¹³ LIEBMANN, M. J.: Die deutsche Plastik 1350—1550, s. 56—59.

О технологических проблемах произведений живописи начала 16-го века

Использованный материал и технологический прием неоднократно помогают нам определить время создания произведения изобразительного искусства. Это имеет место, как мы считаем, также в случае трех спишских памятников: позднеготического створчатого алтаря из села Данишовце, небольшого створчатого алтаря из села Вышне Репаше и фрагментов алтаря из села

Данишовце. Все три памятники были в последнее время реставрированы и теперь находятся в городе Левоча. Автор анализирует технологическую и материальную сторону их создания и на основании результатов своего анализа приходит к заключению, что все упоминавшиеся произведения были созданы в период 1520—1530 годов и все они имеют региональное происхождение.

Über die technologischen Probleme der Malerwerke vom Beginn des 16. Jahrhunderts

Das benutzte Material und das technologische Verfahren sind uns oftmals behilflich, die Entstehungszeit des Kunstwerkes zu bestimmen. Unserer Meinung nach ist es so auch im Falle dreier Zipser Denkmäler: des spätgotischen Flügelaltars aus Danišovce, des kleinen Flügelaltars aus Vyšné Repáše und der Fragmente des Altars aus Danišov-

ce. Alle drei Denkmäler wurden in letzter Zeit restauriert und befinden sich heute in Levoča. Die Autorin analysiert die technische und materielle Seite ihrer Herstellung und auf Grund ihrer Analyse kommt sie zum Schluß, daß alle diese Werke in den Jahren 1520—1530 entstanden waren und regionalen Ursprungs sind.

Príspevok k poznaniu východoslovenskej renesančnej atiky

INGRID CIULISOVÁ

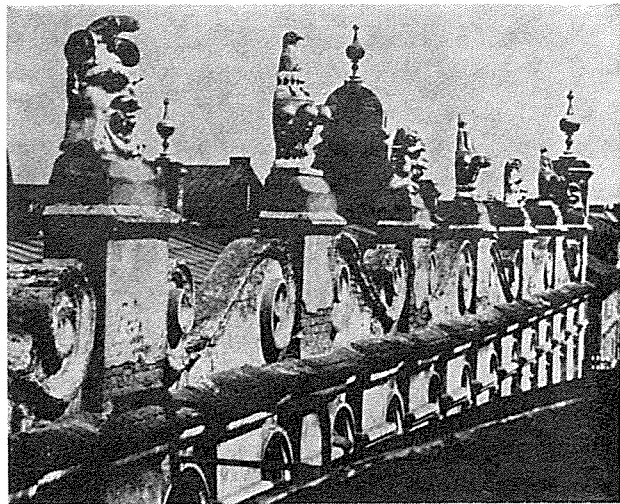
Problematike renesančnej atiky venovala pozornosť v spojitosti s našim územím poľská, maďarská a neskôr aj slovenská výtvarná historiografia. Hoci sa jednotliví bádatelia pri riešení otázky pôvodu a funkcie atiky názorovo líšili, zhodli sa na konštatovaní vzájomných spojitostí a typologických príbuzností renesančnej atiky sliezsko-poľskej oblasti a východného Slovenska.

Bol to predovšetkým Wacław Husarski,¹ ktorý roku 1936 prehodnotil názory historikov poľskej zakladateľskej generácie, W. Łuszczkiewicza, S. Szyllera a J. Zachwatowicza na otázky proveniencie a vplyvu sliezsko-poľskej atiky. Okrem pokusu o všeobecnú analýzu tektonickej výstavby atiky rozdelil Husarski renesančné stavby zakončené atikou do lokálne diferencovaných skupín. Neobmedzil sa len na územie Poľska a Sliezska, ale venoval pozornosť aj Sedmohradsku a renesančnej architektúre na Spiši. Okrem konštatovania špecifických znakov charakteristických pre región Slovenska stanovil Husarski rozdiel medzi poľsko-sliezskym a tzv. hornouhorským typom atiky.² Otázku priority vzniku a stupňa výtvarného poňatia atiky riešil vo vzťahu k susednému Slovensku a Čechám z nacionálneho hľadiska, v prospech prvenstva poľsko-sliezskeho typu. Za „poľský“ typ atiky pokladá typ lastovičieho chvosta, použitý na kaštieli v Betlanovciach, na kežmarských stavbách a na kostolnej veži v Jamníku. Rovnako predpokladá poľské vzory aj pri atike na meštianskych domoch v Prešove.

Tento prístup k riešeniu otázky vzájomných vzťahov medzi poľsko-sliezskym a slovenským typom atiky sa objavil len v málo pozmenenej podobe aj v prácach Husarského nasledovníkov.³

Možno zovšeobecniť, že starší bádatelia v rozhodujúcej väčšine pokladali atiku za originálny výtvarný produkt poľskej renesancie. Výnimkou bol azda iba K. Estreicher,⁴ ktorý predpokladal taliansku inšpiráciu a pravdepodobne ako prvý vyslovil názor, prezentujúci poľskú renesančnú atiku ako importovaný prvok. Podľa K. Estreichera sa atika na území Poľska objavila v spojitosti s činnosťou talianskeho staviteľa Giovanni Maria Padovana, ktorý pracoval na renesančnej prestavbe krakovských Sukienníc.

K stanovisku K. Estreichera sa neskôr pripojil Mieczysław Żłat,⁵ ktorý už pripúšťa, že atika renesančných sliezsko-poľských stavieb je výsledkom staviteľského umenia viacerých krajín, najmä Talianska a dokumentuje svoje tvrdenie na rade príkladov z celej strednej Európy. Atikový typ lastovičieho chvosta nachádza okrem sliezkeho a poľského územia už od polovice 16. storočia v celom Zaaľpsku, predovšetkým v nemeckých a rakúskych mestách. Żłat jednoznačne poznamenáva, že v otázke pôvodu renesančnej atiky nemožno priznať prvenstvo sliezsko-poľskému regiónu. Domnieva sa, že renesančná oblúčiková atika sa výtvarne zrodila z gotického stredovekého cimburia v Taliansku, odkiaľ sa potom starou podunajskou cestou dostala rovnako na územie Čiech, Moravy, Slovenska, ako aj do Poľska a Sliezska. Vysokú výtvarnú úroveň poľsko-sliezskej atiky odôvodňuje Żłat priamou účasťou cudzích majstrov na renesančných stavbách, napr. v Krakove (G. M. Padovano) či v Poznani (G. B. Quadro), a invenčným potenciálom domácich staviteľov a kamenárov. Ako vzory renesančných stavieb s atikovým zakončením uvádza benátske stavby.⁶ Za prvú sliezsku



Detail atiky krakovských Sukienníc, 1557. Repro M. Nešpor

stavbu, zakončenú atikou, pokladá Zlat wrocławský meštiansky dom Pod zlatou korunou z rokov 1521–1528. Autorstvo atiky typu lastovičieho chvosta, ktorá zakončuje priečelie objektu, pripisuje bádateľ anonymným komaskom, ktorí podľa mienky S. Kozakiewicza⁷ priniesli ako prví tento prvok do sliezskej renesančnej architektúry. Svoj názor demonštruje S. Kozakiewicz na príklade poľského pôsobenia staviteľa Giovanni Battistu Quadra, pochádzajúceho z taliansko-švajčiarskeho pohraničia. Zlat sa k problematike sliezske-poľskej renesančnej atiky vrátil ešte roku 1979,⁸ opäťovne zdôrazniac vklad komaskov do celku renesančnej sliezskej architektúry a do vývinu sliezskej atiky.

V rámci bádania o poľskej renesancii venovali pozornosť otázke atiky aj M. Morelowski (1961), J. Ross (1963), I. Burnatowa (1964), T. Jakimowicz (1970) a novšie, na konferencii historikov v Kielcach roku 1973, P. Bohdziewicz a J. Samek.⁹

Slovenskí historici umenia sa zaoberali atikou ako špecifickým prvkom východoslovenskej renesancie len okrajovo, v rámci všeobecných, rozsiahlejších štúdií o renesancii na našom území. Boli to najmä príslušníci pionierskej generácie V. Wagner, A. Güntherová-Mayerová, J. Špirko a i. Faktograficky sa zväčša opierali o staršie výsledky maďarských vedcov, predovšetkým K. Divalda, V. Myskovského, A. Divékyho, J. Vajdovského, a najmä o štúdie J. Lechnera, teda historikov ume-

nia, ktorí sa viac-menej programovo zaoberali renesančnými stavebnými pamiatkami východného Slovenska.¹⁰

Vladimír Wagner¹¹ hľadá pôvod štitkovej atiky v Taliansku, presnejšie v Benátkach, na stavbe Procuratie Vecchie. Predpokladá, že odtiaľ sa atika šírila do okolitých zemí, do Rakúska, Čiech, na Slovensko a do Poľska. Na východ krajiny sa podľa jeho názoru oblúčiková atika dostala cez južné a stredné Slovensko a prvýkrát sa objavila na stavbe kaštieľa v Betlanovciach; začiatkom 17. storočia zasahuje potom územie východného Slovenska poľský vplyv.¹²

Jozef Špirko¹³ sa pokúsil o stručné prehodenie dovtedajších názorov o pôvode východoslovenskej architektúry a v rámci nej aj atiky. Konštatuje, že väčšina bádateľov sa zhodla na tom, že atika renesančných stavieb východného Slovenska je talianskym importom. Zároveň však dodáva, že niektorí maďarskí historici (Divald, Vajdovský) hľadajú inšpiratívne východiská aj v susednom okruhu Poľska a Sliezska. Záverom vyslovil J. Špirko vlastný názor, interpretujúc východoslovenský renesančný sloh v polohe akejsi „zmiešaniny“ talianskych vzorov, nemeckého vplyvu a v neposlednom rade aj pôsobenia ornamentálnej zásobnice ľudového umenia.

Alžbeta Güntherová-Mayerová sa zaoberala atikou ako charakteristickým prvkom východoslovenskej renesančnej architektúry len okrajovo, v rozsiahlejších štúdiách o slovenskej renesancii.¹⁴ Autorka rozoznáva na území Slovenska dva typy atiky, a to polkruhový štitkovú atiku, ktorá sa rozšírila na západnom Slovensku a atiku zdobenú edikulami, slepými arkádami a vykrojenými štitkami, ktorá sa stala špecifickým prvkom východoslovenskej renesancie. Prvý typ atiky sa podľa nej dostal do strednej Európy pôsobením talianskych fortifikačných staviteľov (sem zaraďuje aj atiku betlanovského kaštieľa), druhý typ odvodzuje z talianskych a holandsko-severonemeckých renesančných vzorov, ktoré sa k nám dostali sprostredkované cez Poľsko.

Východoslovenskou renesančnou atikou sa zaoberala aj Dobroslava Menclová, ktorá pokladá za jej východisko oblúčikovú renesančnú atiku severotalianskych stavieb zo 14. a 15. storočia. Ranú formu tejto atiky, zostavenú z polkruhových alebo

štvrtkruhových oblúčikov a z kombinácie obidvoch (tzv. lastovičie chvosty) nachádza D. Menclová na veronskom Castel Vecchio z rokov 1354–1356. Odtiaľ sa tento typ atiky šíri cez Rakúsko známou cestou Podunajskom na západné Slovensko, aby sa v rokoch 1564–1568 objavil na východnom Slovensku (kaštieľ v Betlanovciach). Až neskôr zasahuje územie východného Slovenska vplyv zo severozápadu, zo Sliezska a Poľska, kam priniesli tento „dekoratívne, orientálne sfarbený severotaliansky štýl“ talianski majstri. Poľské stavby, Sukiennice v Krakove a radnica v Poznani sa stali podľa názoru D. Menclovej, vzorom pre celú východoslovenskú oblasť.¹⁵ Pôsobením obidvoch prúdov sa tu vytvorila lokálna škola, charakterizovaná jednak vplyvom zo západného Slovenska (resp. Rakúska), jednak vplyvom zo severozápadu (tzv. benátsko-poľským vplyvom), obohateným o holandsko-nemecké dekoratívne renesančné prvky.

Neskoršie pripísala D. Menclová významnejšiu úlohu talianskym staviteľom z okruhu viedenského cisárskeho dvora.¹⁶ Štitkovú oblúčikovú atiku nachádza okrem Komárna na všetkých ostatných profánnych cisárskych stavbách u nás. Ako prvú východoslovenskú renesančnú stavbu, zakončenú oblúčikovou atikou, opäťovne uvádza betlanovský kaštieľ. V porovnaní so svojou staršou koncepciou znižuje význam tzv. benátsko-poľského vplyvu a za základné východiská renesančnej atiky východného Slovenska pokladá okrem talianskeho oblúčikového typu „fantastické tvary holandsko-severonemeckých štitkov“, ktoré sa sem podľa jej názoru dostali prostredníctvom Poľska.

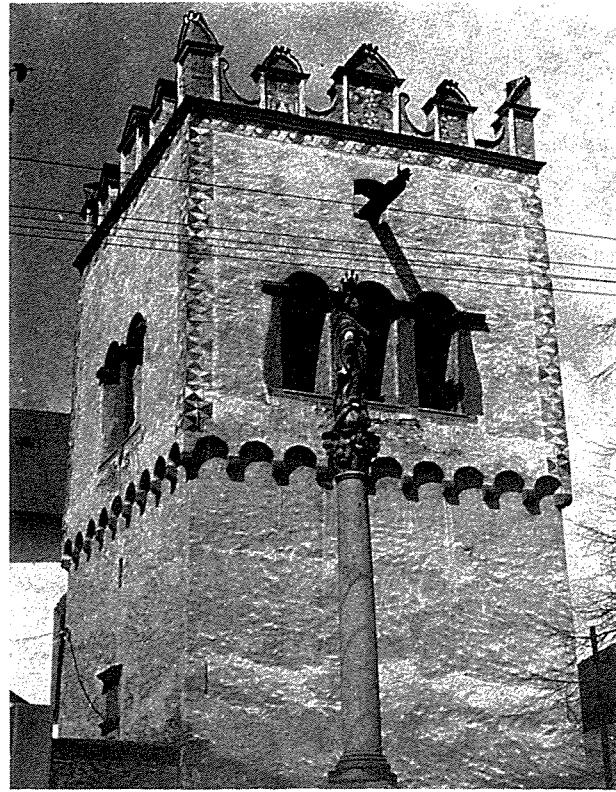
Koncepcia Menclovej ovplyvnila v rozhodujúcej miere prístup mladších historikov umenia k tejto problematike a spolu s výsledkami bádania V. Wagnera je doteraz základným študijným materiálom o otázkach renesančnej atiky východného Slovenska.

Najnovšie komplexnejšie prehodenil doterajšie poznatky o tomto charakteristickom prvku východoslovenskej renesancie Zdeněk Vácha,¹⁷ ktorý sa doteraz najpodrobnejšie zaoberal vzájomnými vzťahmi sliezske-poľskej a východoslovenskej renesančnej atiky. Vácha na základe geografických, ale predovšetkým konkrétnych spoločensko-historických spojitostí predostrel hypotézu, v ktorej priznal prioritu vplyvom architektúry sliezske-

poľského regiónu. Atiku kaštieľa v Betlanovciach charakterizoval ako „svedectvo, že do vývinu renesančnej atiky na Slovensku zasahuje aj ďalší jej zdroj rozširovania v strednej Európe – vplyv architektúry Sliezska“. Svoje tvrdenie podoprel podrobným rozborom rodinných a obchodných zväzkov rozvetvanej rodiny Thurzovcov, ktorej kaštieľ patril, s Poľskom. Predpokladá, že takmer súčasne s rozšírením oblúčikových atík na západnom a strednom Slovensku, kde úlohu sprostredkovateľa hrali podunajské oblasti, sa prvé príklady tohto typu mohli objaviť i na východe krajiny, aj keď sa tu dnes nedajú vysledovať do takej miery, aby bolo možné jednoznačne stanoviť podiel vplyvu sliezskej oblúčikovej atiky a oblúčikovej atiky podunajskej proveniencie. Inak je to však v prípade tzv. poľského typu atiky (termín preberá od Zláta), charakterizovaného esovicami a pásom plastickej arkatúry. Ten je bohato zastúpený na spišských a šarišských renesančných stavbách, často súbežne s geneticky starším oblúčikovým typom atiky, ktorý úplne nenahradil. Začiatky šírenia poľského typu atiky na územie východného Slovenska datuje do osemdesiatych rokov 16. storočia, keď sa poľská atika objavuje na renesančných objektoch v Kežmarku, Levoči, Prešove, aj keď nevylučuje, s odvolaním sa na Wagnera, že oblúčiková atika sa mohla na Spiši zjaviť už pred polovicou šesťdesiatych rokov na levočskej radnici. Toľko doterajšia odborná literatúra.¹⁸

Od druhej polovice 16. storočia sa jedným zo zdrojov východoslovenského renesančného staviťského umenia stala architektúra sliezske-poľskej oblasti. Práve tu nachádzame typologické modifikácie atík, ktoré sú z hľadiska tektonickej výstavby i z hľadiska výtvarného príbuzné spišským a šarišským atikám 16. a 17. storočia natoľko, že môžeme predpokladať priamu recepciu sliezske-poľských predlôh.

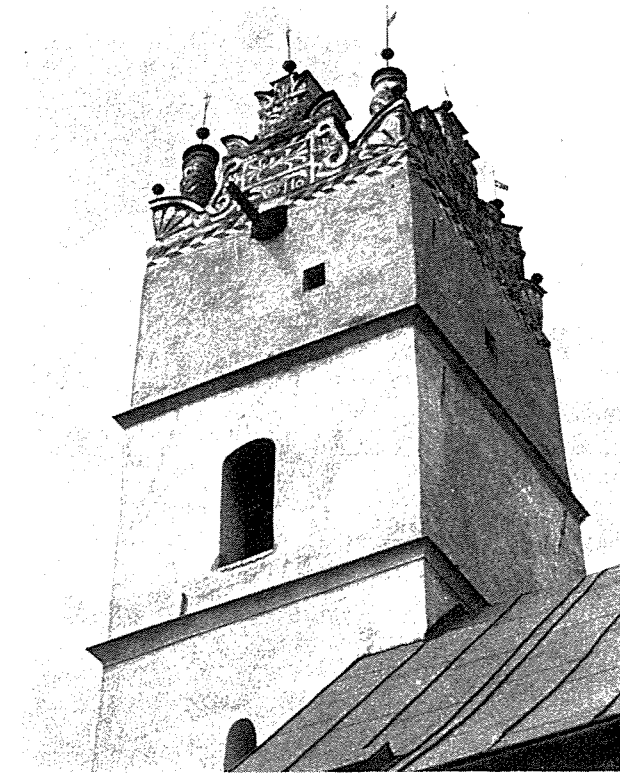
Najstarším zastúpeným typom v renesančnej architektúre poľského i východoslovenského regiónu je ranorenesančná oblúčiková atika, teda atika, ktorej hrebeň je zostavený zo štvrtí či polkruhových oblúčikov a ich rôzne obmieňaných zostáv. Na území dnešného Poľska sa s oblúčikovou atikou po prvýkrát stretávame po roku 1520 vo Wroclawi, na priečelí meštianskeho domu Pod zla-



Atika zvonice vo Vrbove, 1644.
Foto I. Ciulisová

tou korunou.¹⁹ Už v rokoch 1524–1532 sa analogické polkruhové štítiky objavujú aj na zámku v Ząbkowiciach. Jeho majiteľom bol v tomto období správca kráľovského dvora, vojvoda Karol, o ktorého významnom postavení svedčí už to, že si na prestavbu svojho sídla povolal samého kráľovského architekta, Benedikta Rieda.²⁰

Ako ukázal Zlat,²¹ motív oblúčikovej atiky ząbkowického zámku sa onedlho rozšíril aj na tamojšie meštianske domy a prostredníctvom majstra Jakuba sa dostal ďalej do Bolkowa. Majster Jakub v rokoch 1540–1549 zakončil múry bolkowského zámku atikou vytvorenou zo sústavy poloblúčikov a dvojice štvrtoblúčikov. Ide tu o najstarší príklad atiky typu lastovičieho chvosta v sliezskej renesančnej architektúre. Okrem susedných Čiech a stavieb na sliezskej území ovplyvnila poloblúčiková štítková atika zo ząbkowického zámku aj prvé atiky v Poľsku. Rovnako nemôžeme vylúčiť jej vplyv i na renesančnú atiku východného Slovenska, kde zaznamenávame typ rano-

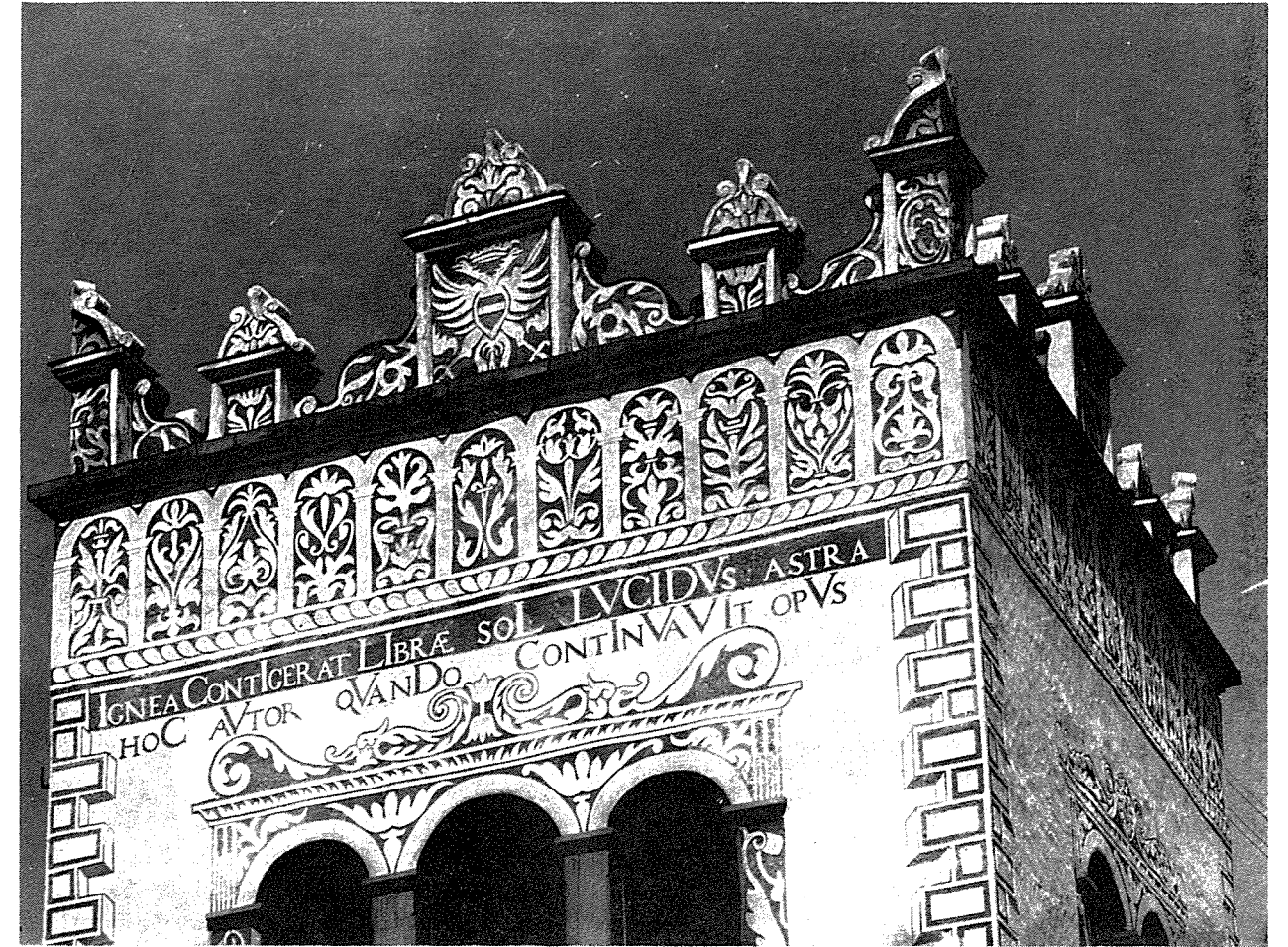


Atika veže kostola v Spišskom Hrhove, po 1591.
Foto I. Ciulisová

renesančnej atiky po prvýkrát takmer súčasne na dvoch profánnych stavbách, a to na kaštieliach v Strážkach (okolo roku 1560) a v Betlanovciach (1564–1568).²² V obidvoch prípadoch ide o atiku typu lastovičieho chvosta, v rytmickej kombinácii s poloblúčikmi.

Atika typu betlanovského a strážskeho kaštieľa sa na východnom Slovensku rýchlo udomácnila a stala sa častou predlohou pre domácich majstrov. Doznievala v analogickej či zjednodušenej podobe na vežiach kostolov v Podhoranoch (1570), v Kežmarku (1591), v Jamníku (začiatok 17. storočia), v Spišskom Hrhove (okolo polovice 17. storočia), ako aj na meštianskych domoch č. 88 a 90 na ul. Slovenskej republiky rád v Prešove (druhý z nich 1571). V rustikalizovanej forme dožívala výtvarná osnova ranorenesančnej atiky na vežiach kostolov v Granč-Petrovciach (1626) a v Harakovciach (1662).

Ako sme sa už zmienili, staršia umeleckohistorická literatúra prisudzovala poloblúčikovej výcho-



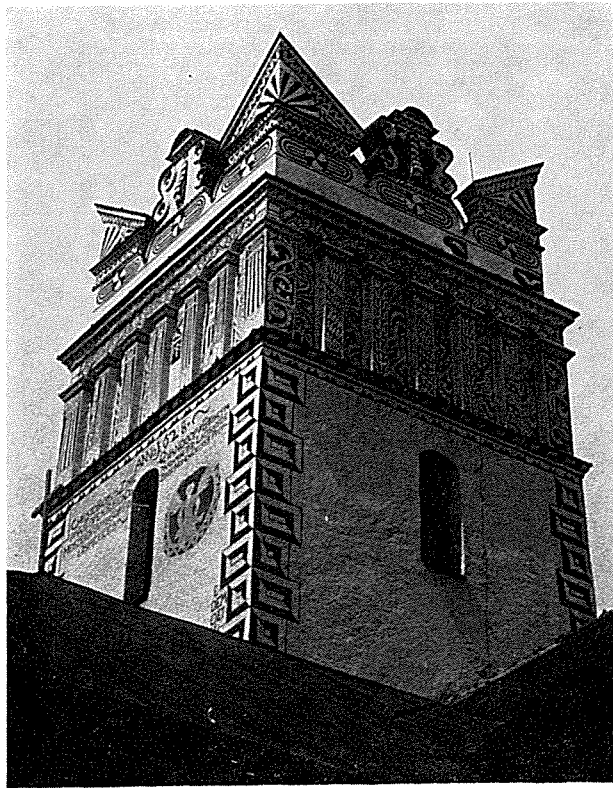
Atika zvonice v Kežmarku, 1586. Foto L. Borodáč

doslovenskej renesančnej atike podunajskú provenienciu prostredníctvom západného a stredného Slovenska. Podľa Váchu však inšpiráciu mohla poskytnúť aj architektúra sliezske-poľskej oblasti, kde sa ranorenesančná atika zjavuje už v prvej tretine 16. storočia. S prihliadnutím na vtedajšiu spoločenskú a politickú situáciu na východe krajiny, čulé obchodné styky a rodinné zväzky majiteľov betlanovského kaštieľa,²³ zdá sa nám táto domnienka pravdepodobná.

Okolo roku 1586 prináša novopostavená kežmarská zvonica „modernejší“ typ atikového hrebeňa. Tvori ho pás rytmicky sa striedajúcich kubusov, zakončených poloblúčikom s malým trojštítkom. Rozmermi odlišené kubusy sú navzájom pospájané murívom v tvare volúty. Atika kežmarskej zvonice preberá viaceré znaky tzv. poľskej atiky,

ako ich nachádzame na krakovských Sukienniciach.

Patriciát Krakova pristúpil k prestavbe ohňom zničených Sukienníc práve v období, keď renesančné výtvarné princípy, importované už na začiatku 16. storočia, zosilneli, predovšetkým po svadbe Žigmunda I. s Taliankou Bonou Sforzovou. Sukiennice dostali ozdobnú atiku, ktorá pozostávala zo slepej plastickej arkatúry, členenej pilastrami, a z horného hrebeňa, ktorý mal dvojakú podobu. Tvoril ho buď pás ležiacich volút v tvare písmena S a dekoratívne stĺpiky s maskarónovou sochárskou výzdobou, alebo boli volúty koncipované v tvare ležiaceho písmena C a stĺpiky zakončovali poloblúčiky.²⁴ Obidva typy sukiennickej atiky slúžili ako vzor pre renesančné atiky v Poľsku po celú druhú polovicu 16. storočia. Nájdeme ich



Atika veže kostola vo Svinej, 1628. Foto I. Ciulisová

na meštianskych domoch v Krakove, na radnici v Tarnove, Sandomierzi, Kazimierzi a i. V druhej polovici 16. storočia podnetne pôsobili aj na atiku Sliezska a v syntéze so starším typom sliezskej oblúčikovej atiky i na východoslovenskú atiku.

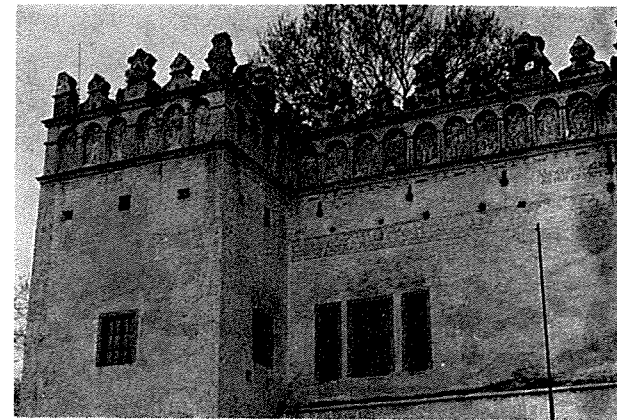
Keďže potreba katolíckych kostolov bola u nás v druhej polovici 16. storočia zhruba saturovaná a otázka možnosti stavať evanjelické kostoly nebola ešte jednoznačne doriešená, obmedzila sa stavebná iniciatíva len na prestavbu starších sakrálnych objektov, stredovekých zvoníc, kostolných veží a na interiérové úpravy v chrámoch.

Dominovali stavby zvoníc s atikovým hrebeňom, súvisiace bezprostredne s príchodom reformácie, ktorá sa šírila najmä tam, kde žilo nemecké obyvateľstvo. V spišskej Ľubici vraj farár Tomáš Preisner už roku 1520 prečítal z kazateľnice Lutherove články a ako vyplýva z obežníka vydaného spišským prepoštom Jánom z Lomnice 20. augusta 1524, určeného jednotlivým farnostiam, kňazi oduševnene prijímali nové náboženstvo a k novej vie-

re povzbudzovali aj svojich veriacich.²⁵ Myšlienky reformácie sa na Spiš dostávali najmä prostredníctvom študentov, študujúcich na nemeckých a poľských univerzitách, ale prinášali ich aj luteránsky zmýšľajúci kňazi, ktorí sem prichádzali s poľskými šľachticmi, keďže veľká časť spišských miest prináležala od roku 1412 poľskej korune. Tak to bolo napr. v Kežmarku, ktorý síce Poľsku nepatrilo, ale vlastníkom ktorého bol od roku 1528 Poliak Hieronym Łaski, synovec poľského arcibiskupa. Už okolo roku 1530 ustanovil za kežmarského kňaza známeho stúpenca reformácie Juraja Leudischera, čím sa podľa zásady „cuius regio, eius religio“ stalo celé mesto evanjelickým.²⁶

Architektonický typ kampanily s reprezentatívnou atikou a sgrafitovou výzdobou sa na východe nášho územia objavil po prvýkrát už v spomínanom Kežmarku. V rýchlom slede sa stavali, resp. prestavovali ďalšie zvonice, prakticky na celom území Spiša a Šariša,²⁷ pričom typ kežmarskej zvonice slúžil ako východisková základňa. Menili sa viac-menej len proporčné väzby jednotlivých architektonických článkoch atiky a výtvarné chápanie slepej plastickej arkatúry, typického prvku poľskej renesančnej atiky, ktorá nadobudla na ďalších stavbách oproti kežmarskej predlohe plastickú formu. Atika kežmarského typu sa okrem zvoníc dostala aj na šľachtické sídla protestantských veľmožov (Strážky, Fridman, Niedzica) a stala sa prevládajúcim funkčnodekoratívnym prvkom východoslovenskej renesančnej architektúry, hoci súbežne s ňou bola ešte po polovici 17. storočia stále aktuálna oblúčiková atika ranorenesančného pôvodu.²⁸

Výsledkom procesu koexistencie oblúčikovej a poľskej atiky v spišskej a šarišskej renesančnej architektúre, rovnako ako v sliezske-poľskom staviteľstve tohto obdobia bola jej nová typologická modifikácia charakterizovaná syntézou prvkov obidvoch atikových typov. Kým na sliezkych stavbách mala táto konfigurácia najčastejšie podobu lastovičieho chvosta, doplneného o pás slepej arkatúry, jej východoslovenský pendant zostával najčastejšie z atikového hrebeňa, ktorý tvorila sústava poloblúčikov a štvrtoblúčikov v spojení s esovnicami či volútami, prepájanými v tvare písmena C. Niekedy bol atikový hrebeň obohatený o prvok poľskej atiky, pás slepej plas-



Atika kaštieľa vo Fričovciach, 1623–1630. Foto I. Ciulisová

tickej arkatúry. Tak to môžeme sledovať napr. na vežiach kostolov vo Svinej (1628), v Chmiňanoch (okolo 1650), na Rákocziho dome v Prešove (začiatkom 17. storočia) a i.

Osobitou sa javí v týchto súvislostiach skupina stavieb s atikou, ktorá síce obsahuje vo svojej tektonickej výstavbe aj pás slepej plastickej arkatúry, ale ktorej atikový hrebeň sa výtvarným riešením bezprostrednejšie napája na nizozemské vzory, sprostredkované k nám po roku 1560 renesančnou architektúrou poľského Pomoria²⁹ (napr. atika kaštieľa vo Fričovciach, 1623–1630, atika veže evanjelického kostola v Chmeľove, 1634, a katolíckeho kostola v Brezove, 1652).³⁰

Stavby zakončené atikou sa stavali na východe Slovenska ešte hlboko do 17. storočia a uplatňovali sa ešte aj vtedy, keď sem začali prenikať prvé ohlasy barokového slohu. Dochádza k istej retardácii renesančného formového cítenia. Príčiny tohto zaujímavého javu treba hľadať predovšetkým v zložitých spoločensko-politických väzbách

spišských miest daných do zálohu poľskej koruny a v silnom pretrvávajúcom protestantizme východoslovenských miest. Samozrejme, mocné šľachtické rody, akými boli Thurzovci, Rákocziovci, Thökölyovci, usmerňovali v súlade so svojou politickou a náboženskou orientáciou aj stavitelskú činnosť na svojich sídlach a v im patriaciach mestách. Výstižne to dokumentujú veľkolepé prestavby kežmarského hradu, kaštieľa v Spišskom Štiavniku a kaštieľa v Strážkach za Štefana Thököliho v prvých desaťročiach 16. storočia, v rámci ktorých dostali tieto objekty aj atiku.

Pri zhrnutí výsledkov nášho skúmania sa nám atika východoslovenských renesančných stavieb javí ako špecifický výsledok prelínania sa viacerých renesančných výtvarných prúdov v postupnosti, ako prichádzali na naše územie od polovice 16. storočia. Najprv to bol prúd podunajský, ale súbežne s ním zasiahla východný región Slovenska pravdepodobne aj vlna sliezskej proveniencie. Do celku východoslovenskej renesančnej architektúry bola tak importovaná ranorenesančná oblúčiková atika. Jej prvými ohlasmi a zároveň prvými východoslovenskými atikami tohto typu boli atiky kaštieľov v Betlanovciach a v Strážkach. Už v poslednej tretine 16. storočia tu však prenikol vplyv architektúry Malopoľska, najmä z krakovského centra, a neskôr aj vplyv renesančného staviteľstva poľského Pomoria. Došlo k lokálnej koexistencii niekoľkých typov atík – oblúčikovej, poľskej a novovzniknutého špecifického typu domáceho pôvodu, ktorý sa stal v našej renesančnej architektúre osobitným príkladom procesu syntézy a zároveň rustikálneho doznievania talianskych a nizozemských vzorov, ako ich do strednej Európy rôznymi cestami a v niekoľkých etapách prinášal nový, progresívny renesančný výtvarný systém.

Poznámky

¹ HUSARSKI, W.: Attyka polska i jej wpływy na kraje sąsiednie. Warszawa 1936. Podkladem pre túto publikáciu bola autorovi jeho staršia štúdia Attyki renesansowe w Polsce i Czechach oraz ich wzajemne oddziaływanie. *Biuletyn historii sztuki*, 3, 1934/35, č. 2, s. 162—163.

² Atika renesančných stavieb na území Uhorska sa podľa autora vyznačuje väčším stupňom dekoratívnosti, kým poľsko-sliezsky typ akcentuje „architektonickejšie“ vyznenie jednotlivých tvaroslovných prvkov. HUSARSKI, W.: c. d., s. 12—13.

³ Z mladších bádateľov sa k Husarského línii pripojil napr. BIAŁOSTOCKI, J.: Renesans polski a renesans europejski. In: *Renesancia, sztuka i ideologia*. Warszawa 1976. Tenže: *The Art of the Renaissance in Eastern Europe, Hungary—Bohemia—Poland*. Oxford 1976. Białostocki zahrnul aj atiku na renesančných stavbách v Čechách, na Morave a na Slovensku pod jednotný názov poľskej atiky.

⁴ Dawna sztuka, 1, 1933, č. 1. Recenzia práce W. Husarského.

⁵ ZŁAT, M.: Attyka renesansowa na Śląsku. *Biuletyn historii sztuki*, 17, 1955, č. 1, s. 48—49; ZŁAT, M. — KOZAKIEWICZ S.: L'attico in Polonia nel periodo del Rinascimento e le sue relazione genetiche con l'arte Veneta. In: *Atti del XVIII Congresso Internazionale di Storia del Arte*. Venezia 1956, s. 275—277.

⁶ Dóžov palác, Ca d'Oro, Fondaco dei Tedeschi a Procuratie Vecchie.

⁷ KOZAKIEWICZ, S.: Początek działalności Komasków, Tessyńczyków, Gryzończyków w Polsce — okres renesansu (1520—1580). *Biuletyn historii sztuki*, 21, 1959, č. 1, s. 3—30.

⁸ V recenzii knihy J. Białostockého *The Art of the Renaissance in Eastern Europe, Hungary—Bohemia—Poland*, Oxford 1976. *Biuletyn historii sztuki*, 41, 1979, č. 1, s. 72—81.

⁹ Príspevky Piotra Bohdziewiczza a Jana Samka neboli autorke prístupné.

¹⁰ Najmä LECHNER, J.: *Tanulmányok a Lengyelországi reneszánsz építésről*. Budapest 1913; LECHNER, J.: *A pártázáhos rénészáns építés Magyarországi hátárai* korül. Budapest 1915. Lechner v nich prehodnotil aj niektoré ďalšie staršie práce maďarských autorov o tejto problematike.

¹¹ WAGNER, Vl.: Rozhľady po architektúre východného Slovenska. *Styl*, 6, 1925/26, s. 65 n.; WAGNER, Vl.: Architektonický obraz župy Šarišskej. *Prúdy*, 10, 1926, s. 555 n.; Tento názor zastával aj neskoršie WAGNER, Vl.: *Vývin výtvarného umenia na Slovensku*. Bratislava 1948.

¹² „Smer tento prinášal plastickú arkatúru attiky namiesto dovtedajšej sgrafitovej a voči predošlému smeru, ktorý zjavne prichodil z juhu, prichodil tento zo severu, stavajúc kaštiele vo Fridmane (1600), Štiavniku (1619), až prešiel hranice Spiša, kde zanechal kaštieľ vo Fričovciach (1623—1630).“ WAGNER, Vl.: *Architektonický obraz župy Šarišskej*. *Prúdy*, 5, 1926, s. 555.

¹³ ŠPIRKO, J.: Východoslovenský renesančný sloh. *Svojina*, 1946/47, s. 12—15. Okrajovo sa zaoberal atikou východoslovenských renesančných stavieb aj v publikácii *Umelecko-historické pamiatky na Spiši*. I. diel, *Architektúra Spiša*. Spišská Kapitula 1936.

¹⁴ GÜNTHEROVÁ-MAYEROVÁ, A.: Renesančné umenie na Slovensku. *Pamiatky a múzeá*, 4, 1955, s. 97—115; GÜNTHEROVÁ-MAYEROVÁ, A.: K problematike rozšírenia renesancie na Slovensku. In: *Po stopách výtvarnej minulosti Slovenska*. Bratislava 1975.

¹⁵ MENCLOVÁ, D.: Přehled vývoje renesanční architektury na Slovensku. Bratislava, 8, 1934, s. 48—51.

¹⁶ MENCLOVÁ, D.: Architektura od renesance do polovice XIX. století. In: *Umění na Slovensku*. Praha 1938, s. 44 n.

¹⁷ VÁCHA, Z.: Renesančná a baroková atika a štít na Slovensku. *Nepublikovaná diplomová práca*, FFUK, 1981.

¹⁸ Prácu F. Kresáka, uverejnenú v tomto čísle, autorka nemala možnosť v čase vzniku tejto štúdie poznať.

¹⁹ Atiku meštianskeho domu Pod zlatou korunou z rokov 1521—1528 roku 1903 zrúcali. ZŁAT, M.: *Attyka renesansowa na Śląsku*. *Biuletyn historii sztuki*, 17, 1955, č. 1, s. 55.

²⁰ Účasť Benedikta Rieda na tejto stavbe je potvrdená listom vojvodu Karla komornej rade Kráľovstva českého z roku 1529. Vojvoda v ňom požadoval buď priamu účasť pražského majstra, alebo aspoň jeho inštrukcie pre paliera Jorgena. Je pravdepodobné, že vzhľadom na vysoký vek Ried na túto stavbu už len dozeral. HOŘEJŠÍ, J.: *Pozdně-gotická architektura*. In: *Dějiny českého výtvarného umění*. Zv. 2. Praha 1984, s. 513; MENCL, V.: *Architektura*. In: *Pozdně-gotické umění v Čechách (1471—1526)*. Praha 1978, s. 100.

²¹ ZŁAT, M.: c. d., v pozn. 5.

²² Staršia umelecko-historická literatúra bez výnimky uvádza ako stavbu, na ktorej sa na východnom Slovensku po prvýkrát objavuje typ poloblúčikovej atiky, kaštieľ v Betlanovciach. Ako však ukázal terénny výskum strážskeho kaštieľa, realizovaný roku 1979 pracovníkmi ŠŮPSOPu v Bratislave, I. Gojdičom, S. Paulusovou a K. Kosovou, bol ohradzujúci múr kaštieľa už okolo roku 1560 zakončený atikou z lastovičích chvostov. Štítiky atiky boli posadené na priebežnej esovitej rímse a vlastný profil poloblúčikov i štvrtoblúčikov bol dekorovaný neskôr zosekanou rímso. Traduje sa, že atiku mala už v prvej polovici 16. storočia kežmarská radnica, renesančne predstavovaná po požari v rokoch 1541—1543 majstrom Kunzom. Jej pôvodnú podobu nepoznáme, keďže roku 1799 vyhorela.

²³ Kaštieľ v Betlanovciach dal postaviť Peter Feigel a jeho manželka Helena Bethlenfalvy, dcéra Magdalény, rodenej Thurzovej. O vzťahoch Thurzovcov ku Krakovu a Sliezsku pozri: SKLADANÝ, M.: Ján Thurzo z Betlanoviec. *Vlastivedný časopis*, 23, 1974, č. 2, s. 77—78; MENCLOVÁ,

D.: *Kaštieľ v Betlanovciach*. *Pamiatky a múzeá*, 2, 1953, s. 74.

²⁴ Po veľkom požari roku 1555 pristúpila mestská rada k oprave zničených Sukienníc už v novom výtvarnom poňatí. Hlavný prejazdový priestor zaklenul roku 1557 taliansky majster Pongracius a možno ho pokladať aj za autora celkovej výtvarnej koncepcie renesančnej prestavby. Nemožno vylúčiť, že bol benátskeho pôvodu. Podiel činnosti majstra G. M. Padovana je pravdepodobne menší, ako sa doteraz predpokladalo. Jeho projekt renesančnej prestavby Sukienníc z roku 1559 pravdepodobne len doplnil staršie projekty majstra Pongracia a Jana Frankstijna. S menom G. M. Padovana možno hypoteticky spojiť zrejme len neveľké loggie na poschodí. FISCHINGER, A.: *Główne kierunki włoskiej twórczości renesansowej w Polsce XVI. w.* In: *Renesans, sztuka i ideologia*. Warszawa 1976, s. 195—213.

²⁵ Poľského pôvodu bol farár Vavrinec Buchwald, ktorý roku 1545 uviedol reformáciu do Vrbova. Rýchly postup reformácie na Spiši však najvýstižnejšie dokumentuje protestantizovanie jednotlivých spišských škôl. Roku 1531 sa stalo evanjelickým kežmarské lýceum, roku 1544 levočská škola, roku 1546 zásluhou protestanta Vavrinca Serpilia škola v Spišskej Belej, roku 1547 škola v Spišskej Novej Vsi, roku 1559, za rektora Jána Subického, škola v Spišskej Sobote a i. BRUCKNER, V.: *A reformáció és ellen-reformáció története a Szepésségben*. Budapest 1921, s. 82; SEDLÁK, I.: *Kežmarské lýceum*. Bratislava 1984, s. 64.

²⁶ VARSÍK, B.: Husiti a reformácia na Slovensku do žilinskej synody. Bratislava 1932, s. 101.

²⁷ Napríklad v Spišskej Belej (1598), Spišskej Sobote (1598), Nižnej Šebastovej (1626), Strážkach (1629), Vrbove (1644), Levoči (drevená 1606, murovaná 1656), Sabinove (1657), Poprade (1658), Bardejove (1669). V literatúre sú zmienky aj o existencii zvoníc v Matejovciach a Krompachoch. Medzi renesančné východoslovenské zvonice sa zvykne zaraďovať aj Urbanova veža v Košiciach. Ako však ukázala S. Križanová, košická Urbanova veža vznikla s najväčšou pravdepodobnosťou pri stavbe dnešnej katedrály už

niekedy v poslednej tretine 14. storočia. Nahrádzovala pôvodnú vežu farského kostola počas prestavby. E. Križanová na základe tohto príkladu, ako aj na základe výsledkov terénneho prieskumu zvonice v Strážkach, navodzuje domnienku, že kampanily, pokladané doteraz za typicky protestantské stavby, sú stredovekého pôvodu. KRIŽANOVÁ, E.: *Urbanova veža v Košiciach*. In: *Monumentorum tutela*, Z, Bratislava 1971, s. 203 n. Križanovej hypotézu pokladáme za pravdepodobnú. Väčšina východoslovenských zvoníc je totiž datovaná buď na základe výzdoby (neraz nápisom na nich), alebo archívnym materiálom, kde ťažko odlišiť novostavbu od prestavby či opravy. Zväčša ide len o citáciu zmluvy s konkrétnym majstrom alebo o stručný záznam v účtovnej knihe. Mnohé zvonice mohli byť skutočne postavené už v stredoveku ako súčasť komplexu farského kostola, cintorína, či pohrebnej kaplnky. Zdá sa, že boli zabudované do ohrady okolo kostola s cintorínom často na južnej strane chrámu a že plnili aj úlohu pevnostného vstupu do areálu kostola.

²⁸ Typickým príkladom koexistencie obidvoch typov atík je zakončenie dvoch takmer súčasných kežmarských stavieb — veže kostola (s motívom oblúčika) a zvonice v jej susedstve (poľský typ atiky). Oblúčiková ranorenesančná atika je doložená ešte roku 1662 na veži kostola v Harakovciach.

²⁹ Napríklad atika radnice v Strzeline, 1564—1565, atika veže kostola v Ścinawe Nyskej, 1585—1586.

³⁰ Spojenie medzi Poľskom a Nizozemskom umožnil vznik poľsko-litovskej únie roku 1569, za vlády Žigmunda II. Augusta. Vtedy bolo k poľskému štátu pripojené aj Prusko, čím sa otvorila cesta do severného Nemecka a Nizozemska. Otázka vzájomných väzieb medzi nizozemskou podobou atiky a poľsko-sliezskym typom nie je v poľskej umelecko-historickej literatúre dostatočne preskúmaná. Jednotliví autori možné nizozemské predlohy buď vôbec neuvádzajú (napr. ZACHWATOWICZ, J.: *Attyka na Pomorzu*. *Biuletyn historii sztuki*, 2, 1933/34, s. 71—76), alebo možné spojitosti naznačujú len veľmi všeobecne (napr. BIAŁOSTOCKI, J.: c. d., s. 68—69).

Вклад в познание восточнословацкого аттика периода ренессанса

Проблематикой восточнословацкого аттика периода ренессанса занималась польская, венгерская и позднее также словацкая историография изобразительного искусства. В общем было отмечено типологическое родство восточнословацких аттиков с аттиками силезско-польской области.

Автор в начале анализирует взгляды отдельных авторов на данную проблематику, а затем высказывает свою точку зрения. Она констатирует, что щитковый аркообразный аттик в средневропейской области появляется после 1520-го года в городе Вроцлав и затем распространяется по всей Силезии. В 1540—1549 годы

в силезском Болкове появляется аттик в виде ласточкина хвоста. В Восточной Словакии периода раннего ренессанса аттик типа ласточкина хвоста, комбинированного с полуарками, встречается впервые в Стражках (около 1560-го года) и в Бетлановцах (1564—1568 гг.).

В 1586 году на кежмарской колокольне появляется новый тип аттика с некоторыми элементами, родственными с аттиком краковских Сукиенниц. Строительство колокольней с аттиковым гребешком — особенность восточнословацкого ренессанса — связано с началом периода реформации. Этот новый тип затем появляется в ряде модификаций в Восточной Словакии и сохра-

няется до конца 17-го века. Из польского аттика он принимает пластическую аркатуру под аттиковым грешком.

В заключение своей работы автор отмечает, что во-

стоцнославацкий аттик периода ренессанса представляет собой специфический результат постепенного взаимного переплетения целого ряда течений изобразительного искусства на нашей территории эпохи Возрождения.

Ein Beitrag zur ostslowakischen Renaissanceattika

Mit der Problematik der ostslowakischen Renaissanceattika befaßt sich die polnische, ungarische und später auch die slowakische Kunstgeschichte. Meistens wurde die typologische Verwandtschaft der ostslowakischen Attiken mit den Attiken des schlesisch-polnischen Gebietes festgestellt.

Die Autorin analysiert zuerst die Ansichten der einzelnen Autoren betreffs dieser Problematik, dann nimmt sie ihren eigenen Standpunkt ein. Sie stellt fest, daß die Zwerggiebel-Bogen-Attika auf dem mitteleuropäischen Gebiet nach dem Jahre 1520 in Wrocław erscheint und sich dann nach Schlesien verbreitet. In den Jahren 1540—1549 erscheint die Attika im schlesischen Bolkow in Form eines Schwalbenschwanzes. In der Ostslowakei erscheint die Frührenaissanceattika des Typus der Schwalbenschwänze kombiniert mit Halbbogen zum ersten Mal in Strážky (um das Jahr 1560) und in Betlanovce (1564—1568).

Im Jahre 1586 kommt auf dem Glockenturm in Kežmarok ein neuer Attika-Typus mit einigen Elementen vor, die mit den von Sukiennice (Tuchhäuser) in Kraków verwandt sind. Der Aufbau der Glockentürme mit einem Attika-Kamm, eine Besonderheit der ostslowakischen Renaissance, hängt mit dem Antritt der Reformation zusammen. Dieser neue Typ erscheint in einer Reihe von Modifikationen in der Ostslowakei und überlebt dann weit in das 17. Jahrhundert. Aus der polnischen Attika übernimmt man die plastische Arkatur unter dem Attika-Kamm.

Zum Schluß stellt die Autorin fest, daß die ostslowakische Renaissanceattika ein spezifisches Ergebnis der allmählichen Vermischung mehrerer Renaissanceströmungen auf unserem Gebiet darstellt.

Kalich zo Štvrťka na Ostrove

EVA TORANOVÁ

Pri hodnotení nášho zlatníctva od polovice 16. do druhej polovice 17. storočia sa vynára aj otázka jeho štýlovej orientácie. Presnejšie formulované, charakterizujú naše zlatníctvo v spomínanom období jednotné slohotvorné kritériá, môžeme toto zlatníctvo nazvať renesančné?

V našom príspevku sa chceme zaoberať touto otázkou a zároveň sa zamyslieť nad rozdielnosťou slohových znakov, ktoré dodávajú profánnym a sakrálnym artefaktom našej zlatníckej tvorby vo vymedzenom časovom úseku 16. a 17. storočia špecifické črty. Podnetom na túto štúdiu bol kalich z poslednej tretiny 16. storočia, ktorý príkladne odzrkadľuje impulzy a tendencie ovplyvňujúce charakter sakrálnych zlatníckych prác tohto obdobia.

Na rozdiel od raného, časovo i priestorovo úzko ohraničeného dvorského prejavu korvínovskej renesancie na prelome 15. a 16. storočia nachádza jej severskou renesanciou ovplyvnený variant od šesťdesiatych rokov 16. storočia priestorovo i spoločensky širší ohlas. Napriek tomu meštianstvo ani v tomto období nebolo čelným nositeľom renesančnej kultúry u nás. V bývalom Uhorsku mu chýbala hospodárska moc, politická a spoločenská zrelosť stať sa vedúcou silou svetonázorových zmien i predstaviteľom nového životného postoja; preto šľachta ostáva naďalej najvýznamnejším iniciátorom nového myšlienkového a umeleckého prúdenia v krajine.¹

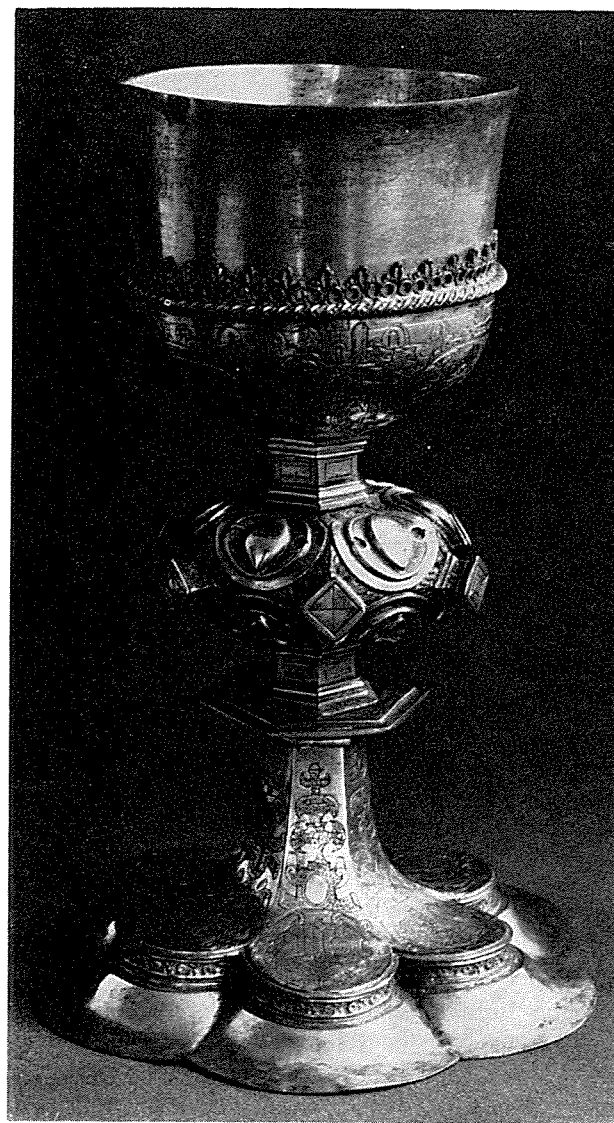
Vynikajúci humanistickí vedci i literáti, ktorí prichádzali do našich miest na pozvanie šľachtických mecénov, prinášali sem humanistické poňatie života, no zároveň pripravili pôdu reformačným ideám, ktoré navrátili viere prioritné miesto,

z ktorého ju pôvodne humanistické nazeranie na svet odsúvalo. Takáto orientácia sa odrazila aj vo výtvarnom umení, veď reformácia neodsúdila iba modloslužobné črty gotického umenia, ale zároveň zavrhovala aj bezbožné prejavy renesancie.²

Na Slovensku sa medzi šľachtou i meštianstvom, najprv v oblastiach s nemeckým obyvateľstvom, udomácnili postupne liberálnejšie formy lutherovskej reformácie. Na rozdiel od radikálnych, obrazoboreckých tendencií kalvínskeho smeru neprevážilo jednoznačne odmietavé stanovisko ani voči sakrálnym výtvarným dielam a predmetom, nakoľko modloslužba sa pokladala za dôsledok uctievania výtvarných diel, nie za ich podstatu. Výtvarným dielam sa prisudzovalo predovšetkým úžitkové poslanie.³ Tolerovali a používali sa preto aj mnohé funkčné sakrálné predmety, prevzaté od katolíkov. Svedčia o tom početné záznamy z vizitácií evanjelických kostolov zo 17. a 18. storočia. Dozvedáme sa z nich o omšových rúrach, monštranciách, kalichoch a iných predmetoch katolíckej liturgie, ktoré noví majitelia opatrovali a uchovávali aj potom, keď už boli mimo prevádzky.⁴

Kým humanistické vzdelanie a renesančná kultúra boli výsadou užšej spoločenskej elity, stali sa idey reformácie prístupné najširším vrstvám dobovej society. Humanistické myslenie priberá u nás protestantský obsah, čo dodáva aj životnému a umeleckému slohu doby osobitné črty.⁵

Hroziaca turecká expanzia poznačila v 16. storočí hospodárske a spoločenské dianie v bývalom Uhorsku, napriek tomu sa však na Slovensku rozmáhala a ďalej špecializovala remeselná výroba. Táto konjunktúra remesla determinovala aj roz-



Kalich zo Štvrtka na Ostrove. Foto T. Leixnerová

kvet nášho zlatníctva; zakladali sa nové zlatnícke cechy a rady domácich majstrov sa rozšírili o odborníkov, ktorí pred postupujúcim tureckým nebezpečenstvom prichádzali do našich miest.

Zvýšený dopyt po zlatníckych výrobkoch nebol v tomto období iba dôsledkom vedomej stavovskej reprezentácie: v nepokojných, vojnami ohrozených rokoch boli zároveň rezervou drahých kovov, v prípade núdze sa mohli premeniť na mince.

Svetonázorové zmeny a z nich vyplývajúce nové životné postoje stavali – na rozdiel od stredove-

kého cirkevno-scholastického nazerania – do stredobodu záujmu človeka, jeho ciele, ambície i záľuby, jeho chuť sprijemniť a skrášliť si svoje prostredie. Nový postoj k svetu a k životu vyvolal profanizáciu remeselnej aktivity a určoval aj orientáciu nášho zlatníctva. Boli to predovšetkým úžitkové nádoby a dekoratívne predmety, ktoré naši zlatníci vyhotovovali; zásobovali nimi klenotnice šľachty i domácnosti patriciátu a bohatého meštianstva. Produkciu bežného profánneho úžitkového riadu spoluurčovala – neraz do 17. storočia – gotická tradícia. Najcharakteristickejšou črtou týchto predmetov bola účelnosť; aplikovaná ozdoba sa na nich dostala k slovu iba veľmi skromne. Väčšinou tu prežívali zaužívané tvary a typy z predchádzajúceho obdobia (napr. gotické čaše). Renesancia prispela do stabilného sortimentu artefaktov predovšetkým obohatením typovej škály výrobkov. Reprezentatívne kusy profánneho zlatníctva, honosné dekoratívne a úžitkové nádoby, ktoré vznikali na individuálne objednávky šľachty, vedome napodobňovali zahraničné vzory. Vкус objednávateľa a umelecké ambície zlatníka ešte nedozreli natoľko, aby zahraničné podnety asimilovali a tvorivo prispôbovali novému prostrediu, a tak vytvorili špecificky domáce slohové ponímanie renesancie.

Širšie uplatnenie renesančných princípov charakterizuje naše zlatníctvo až od konca 16. storočia. V tvaroch a typoch profánnych zlatníckych artefaktov, predovšetkým však v ich výzdobe, začali prevládať neskororenesančné črty. Udomácnené a miestnymi prvkami obohatené prejavy neskorej renesancie boli v prvej polovici 17. storočia vedúcou silou v našom profánnom zlatníctve, prežívali však aj po nástupe baroka⁶ – súbežne s ním – do konca 17. storočia.

Konjunktúra zlatníctva v 16. storočí sa však netýkala produkcie sakrálnych artefaktov. V tejto oblasti zlatníckej tvorby zaznamenávame výraznú stagnáciu. Kritické stanovisko reformácie, odsudzujúce zbytočnú pompu katolíckych kostolov, sa odzrkadľovalo aj v odmietavom vzťahu k honosným zlatníckym prácam; radikálnejší kalvíni používali k svojim obradom starší profánny riad zo šľachtických domácností a liberálnejší smer lutherovskej reformácie sa spočiatku uspokojoval s nádobami, ktoré zanechali katolíci. Katolícka

cirkev napokon stratila v novej situácii o tieto výrobky záujem.

Stagnácia sakrálného zlatníctva v 16. storočí necharakterizuje iba vývin na Slovensku, ale aj v ostatných, reformáciou ovplyvnených európskych krajinách. Poklesom záujmu o liturgický riad sa obmedzila celková produkcia, ale aj typová rozmanitosť výrobkov. Sakrálne zlatnícke predmety reprezentoval iba kalich, ktorý sa funkčne uplatnil aj v obradoch reformovaných cirkví.

Pri štýlovej analýze kalichov zo 16. storočia sa nemôžeme opierať iba o konkrétne slohové charakteristiky, dôležitým informátorom je aj voľba ikonografie výzdoby, vedomá orientácia na námety blízke reformácii.⁷ Kalichy si výnimočne až do druhej polovice 17. storočia zachovali základnú stredovekú výstavbu so šesťlaločnou nohou, rotulami ozdobeným nodusom a ľaliovým vlysom kupy; badáme ju neraz aj pri kalichoch, ktorých slohovou dominantou sa už stal barokový ornamentálny dekor. Táto spätosť tvarov s príbuznými gotickými artefaktmi súvisela jednak s nezmenenou funkciou kalicha v cirkevnom obrade (vyhovovali mu osvedčené tvary a proporcie), ale aj s retardáciou vývinu v dôsledku kontinuity živej stredovekej tradície, posilnenej poklesom záujmu o sakrálny zlatnícky artefakt.

Výstižným príkladom tejto zlatníckej práce zo 16. storočia je kalich z rím.-kat. kostola vo Štvrtku na Ostrove. Základnými tvarmi spočíva tento kalich ešte v gotickej minulosti, jeho rytá výzdoba naproti tomu odzrkadľuje protestantom blízku, novú ideovú orientáciu.

Na základe niektorých štýlových znakov, predovšetkým rytej výzdoby, zaraďujeme tento kalich do poslednej tretiny 16. storočia. Artefakt je vyhotovený z pozlátenej meďi a nevyniká mimoriadnymi technickými či výtvarnými hodnotami. Ako väčšina sakrálnych zlatníckych diel tohto obdobia, charakterizujú aj tento kalich retardujúce tvary, pripomínajúce v základných črtách stredoveké práce. Gotickým princípom zodpovedá šesťlaločná noha, hranatý driek, masívny, výpuskami ozdobený nodus a liatym ľaliovým vlysom lemovaný kôš kupy. Výzdoba kalicha nám umožňuje určiť štýlovú dominantu a tým časové zariadenie tohto artefaktu.



Kôš kupy kalicha — detail. Foto F. Hideg

Kalich zo Štvrtka na Ostrove je ozdobený rytými kartušami; do rolverkového rámovania umiestnil rytec figurálne kompozície biblických postáv a dejov. Na šesťlaločnej nohe nádoby sú vyobrazenia štyroch evanjelistov⁸ a sv. Petra a Pavla. Výjavy na kupe kalicha čerpajú z christologického cyklu: Klaňanie pastierov, Nesenie kríža a Sväté ženy pri hrobe.

Autor výzdoby kalicha – pravdepodobne ním bol sám zlatník⁹ – použil k svojej práci rytinové predlohy. Na rozdiel od bežne používaných predlôh, t. j. vzorkových kníh a grafických listov, poskytujúcich zlatníkom výber zaužívaných typov nádob, predovšetkým však veľké bohatstvo dobových ornamentov, zodpovedá výzdoba kalicha vedome volenému ideovému programu; záujem o dekoratívnosť a účinnosť jej myšlienkového náplne sa tu vzájomne prekrývajú. Ikonografia výzdoby odzrkadľuje jasné akceptovanie reformačných ideí, veď námety rytín patria k tým, ktoré prívrženci lutherovskej reformácie pokladali vo výtvarnom umení za dobré a poučné. Objednávateľ kalicha musel byť preto prívržencom obrodzujúceho myslenia, ktorý svoj dar zamýšľal venovať kostolu nového vierovyznania.¹⁰

Predlohou výzdoby nášho kalicha boli drevoryty Virgila Solisa, jeho Biblické figúry,¹¹ ktoré tvorili obľúbenú ilustráciu súvekých lutherovských, neskôr aj katolíckych biblií a náboženských kníh v Nemecku i v zahraničí.¹²

Pri prenášaní drevorytov na plochu kalicha prišpôbil rytec pôvodné obdĺžnikové kartuše roz-



Noha kalicha — detail. Foto F. Hideg



Noha kalicha — detail. Foto F. Hideg



V. Solis: Drevoryt z knihy *Biblische Figuren...*, 1565. Foto Széchényi Könyvtár, Budapešť

merom a tvarom, ktoré určili proporcie zlatníckeho artefaktu; na šesťlaločnej nohe boli preto kruhové a na kupe oválne kompozície. Solisove Biblické figúry chápal rytec ako výtvarnú a ideovú inšpiráciu, nezamýšľal a v zmenšenom meradle ani nemohol vyhotoviť verné kópie predlohy. Prebral preto iba základné prvky Solisových drevorytov, predovšetkým hlavné postavy, zachoval však nezmazateľné spojitosti s predlohou, akceptoval gestá aktérov deja, podobnosť podstatných rekvizít a atribútov, napr. odlišné tvary stolov, kresiel a pod. Pri budovaní priestoru sa obmedzil na niekoľko výstižných, priestorotvorných de-



Drevoryt V. Solisa, 1565. Foto Széchényi Könyvtár, Budapešť

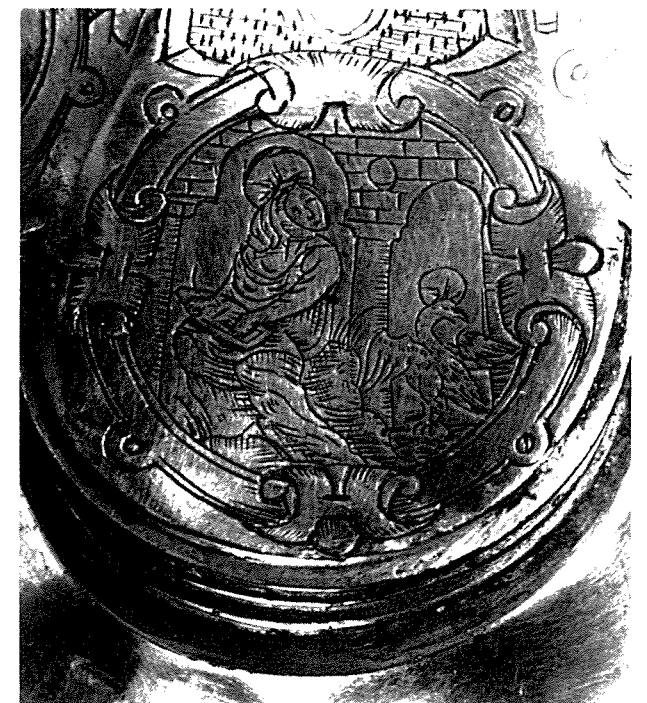
tailov; preto rád používal kvádrový múr, stĺporadie s arkádami a polkruhovo zaklenuté okenné otvory. Nakoľko by bolo prenášanie krajinového výseku do zmenšeného formátu na úkor prehľadnosti kompozície, volil architektonické prvky na vytvorenie priestoru aj tam, kde pri Solisových drevorytoch prekypovala bohatá vegetácia, napr. pri výjave s Jánom Evanjelistom.

Medzi rytými obrazmi na nohe kalicha a obrazmi kupy pociťujeme výrazné rozdiely. Predovšetkým výjav Svätých žien pri hrobe ostáva v polohe skice; postavy žien a ich tváre sú naznačené iba v základných obrysoch. Rytec sa tu

zjavne vzdialil od Solisovho drevorytu, azda iba jasná súvislosť dejového cyklu predlohy a nepatrné detaily pri tvarovaní čepcov vo výjave na kalichu naznačujú isté vzájomné vzťahy. Súvislosť s predlohou ostáva z troch kartuší kupy najkonkrétnejšia na výjave Nesenie kríža. Ústredná, do prvého plánu situovaná postava padajúceho Krista i štafáž – rímsky vojak a do kompozície vchádzajúci kôň, vznikali nesporne na základe sledovania detailov Solisovho diela.

Rozdiely medzi rytou výzdobou nohy a kupy kalicha, menej výrazné pri podávaní rolverkových kartuší a ovocných festónov, zjavnejšie pri figurálnych kompozíciách, nekorenia v nemohúcnosti zlatníka-rytca, ktorý by bol horšie zvládol rušné kompozície a ich realizáciu na oblom podklade kupy, ako prenášanie podstatne jednoduchšej výzdoby na viac-menej rovnú plochu nohy nádoby. Nie nedostatok zručnosti autora, ale časová tieseň určila tu konečné vyznievanie tohto zlatníckeho diela. Zlatník pravdepodobne nestačil na objednávatelom udaný termín kalich dokončiť, preto jeho výzdoba nadobudla nejednotné výtvarné hodnoty; najvýraznejšou črtou tejto zlatníckej práce sa stáva remeselnosť.

Pri skúmaní genézy, resp. proveniencie kalicha nám sám artefakt neposkytuje očakávané informácie. Spomínali sme už, že kalich je z pozlátenej medi, postráda preto cechové overovanie a majstrovské značky predpísané pre diela z drahých kovov. Práve tieto značky umožňujú bádateľovi viac alebo menej presnú atribúciu predmetu, nakoľko označujú mesto, resp. cech, v prostredí ktorého zlatnícky artefakt vznikol a identifikovaním majstrovskej značky vystupuje zlatník zo svojej anonymity. Kalich je teda bez overovacích značiek, chýba na ňom však aj ďalší zdroj informácie – dedikačný nápis, prezrádzajúci zväčša meno darcu a rok darovania. Ostáva nám preto upriamiť bádanie na písomné pramene a hľadať odpoveď v ich výpovedi. V prípade sakrálnnej zlatníckej práce to sú predovšetkým strohé záznamy kanonických vizitácií. Boli akousi kontrolou dodržiavania cirkevnej kázne, ale i kostola a jeho inventára duchovnou vrchnosťou, zachytávajú preto stav a počet, prípadne aj materiál spísaného hnutelného inventára kostola. Blížšie údaje obsahujú vizitácie iba výnimočne. Vizitátor štvrtého kostola roku



Noha kalicha — detail. Foto T. Leixnerová



Drevoryt V. Solisa, 1565. Foto Széchényi Könyvtár, Budapešť

1781¹³ o nájdených troch kalichoch konštatoval, že sú z pozláteneho striebra. Na dvoch registroval aj dedikačné nápisy týkajúce sa darcov: palatina Andreja Balassu roku 1583 a jeho manželky Anny Mérey.¹⁴ Vizitátor však nespomínal kalich z pozlátenej medi, a to pravdepodobne nie preto,



Noha kalicha — detail. Foto T. Leixnerová



Drevoryt V. Solisa, 1565. Foto Széchényi Könyvtár, Budapešť

lebo výrobok z menej hodnotného materiálu nepokladal za potrebné zaevidovať, pričom jeho pozornosti neušla ani nádoba na zaopatrenie chorých a monštrancia z pozlátenej medi. Kalich z takejto vý-

robnej suroviny sa v období vizitácie vo štvrtockom kostole preto buď nenachádzal, alebo – čo je pravdepodobnejšie – pôvodne slúžil obradom druhej viery, preto sa naňho v období protireformácie zabudlo.¹⁵

Podľa posledných informácií pochádza kalich z rím.-kat. kostola v Mierove; v tridsiatych rokoch nášho storočia totiž vtedajší štvrtocký farár preniesol kalich z filiály v Mierove do materského kostola.¹⁶ Kalich však pôvodne nemohol byť vyhotovený pre účely mierovského kostola. V jeho priestoroch dal okolo polovice 16. storočia – teda ešte pred obdobím vzniku nášho kalicha – zemepán Gašpar Serédy zriadiť sýpku.¹⁷ Neskôr sa kostol stal filiálou štvrtockej fary, vizitácie v ňom však kostolný inventár neregistrovali. Kostol v Mierove pravdepodobne pomaly chátral, a tak musel vizitátor v rokoch 1756 a 1781 konštatovať jeho deplóratívny stav.¹⁸

Na Žitnom Ostrove sa začalo reformačné hnutie udomáčňovať v 16. storočí; obyvateľstvo hromadne prestupovalo na novú vieru,¹⁹ preto aj väčšina katolíckych fár nebola obsadená. Vydobyte pozície si tu reformácia udržala takmer jedno storočie.

Palatín M. Esterházy dal vyhnáť protestantských duchovných z tohto kraja až roku 1644; koncom päťdesiatych rokov 17. storočia vrátili aj štvrtocký kostol katolíkom.²⁰ Vizitácia z roku 1634 konštatovala preto vo Štvrtku na Ostrove iba dvoch duchovných – evanjelického nemeckého a kalvínskeho maďarského kazateľa. V tejto vizitácii, podobne ako v neskoršej z roku 1694²¹ zaznamenali vo štvrtockom kostole štyri kalichy z pozláteného striebra. Kalich z pozlátenej medi zachytil vizitátor vo filiálach štvrtockého kostola v Tomášove roku 1694, v Čakanoch, Hubiciach a v Malinove až v 18. storočí. Z nedostatku podrobnejších údajov nevieme, či išlo o staršie práce, ktorými kostolný inventár obohatili, alebo to boli nové, barokové kalichy. Roku 1846 spomína vizitátor vo Štvrtku na Ostrove iba dva kalichy z pozláteného striebra a v Mierove kalich z pozlátenej medi.²² Tento kalich bol pravdepodobne totožný s tým, ktorý o sto rokov neskôr preniesol štvrtocký farár do svojho kostola.

O renovovanom kostole v Mierove poznamenal

roku 1859 Arnold Ipolyi, že jeho zrútenú klenbu nahradili provizórnym, rovným dreveným stropom v lodi i v chóre.²³ V chudobnom kostole bolo potrebné doplniť kostolný inventár. Náš kalich priniesol pravdepodobne štvrtocký farár, keď pri vykonávaní cirkevných obradov pocítil absenciu potrebného omšového riadu. Vybral ho asi z tých predmetov, ktoré – odložené možno ešte od čias reformácie – boli mimo bežnej prevádzky.

Nejednota slohových znakov – pri našom kalichu staršia gotická tradícia pri výstavbe, reformácii blízka ideová orientácia pri voľbe námetu výzdoby a renesančná ikonografia – nie je izolovaným javom zlatníctva tohto obdobia. Pri skúmaní

Poznámky

¹ Humanizmus a renesancia na Slovensku v 15. a 16. storočí (redigovali Holotík, Vantuch). Bratislava 1967.

² KLANICZAY, T.: Renaissance und Manierismus, zum Verhältnis von Gesellschaftsstruktur, Poetik und Styl. Berlin 1977, 27 n.

³ JANKOVIČ, V.: K otázke zachovania stredovekých pamiatok na Spiši a v Šariši v 16. storočí. Pamätková péče, 1965, č. 1, s. 33–38.

⁴ SOCHÁŇ, P.: Staré kostolné rúcha v cirkvách evanjelických dolno-trenčianskeho kontubernia. Slovenské pohľady, 1907, s. 54. Autor sa odvoláva na Holubyho, podľa ktorého sa na začiatku reformácie napr. bývalé katolícke ornáty používali pri evanjelických obradoch.

⁵ Odzrkadľovali sa aj pri tvorbe sakrálnych zlatníckych artefaktov a boli rozhodujúce pre ikonografiu ich výzdoby v 16. storočí.

⁶ Barok spočiatku určoval iba slohový charakter sakrálnych predmetov, pri tvorbe profánnych artefaktov naďalej prežívali slohové znaky neskorej renesancie.

⁷ Predstaviteľ slovenského protestantizmu Eliáš Láni zhrnul vo svojom diele Scutum libertatis Christianae stanoviská ortodoxného luteránstva k výtvarným pamiatkam. Okrem iného konštatoval, že poučenia z výtvarných diel môžu byť pozitívne a negatívne; tie prvé hovoria o dobrote, hneve a súde božom (napr. výjavy o narodení, mučení, zmŕtvychvstaní a nanebovstúpení Krista). Negatívne poučenia (výjavy zo života Márie a svätých) poukazujú na scestie, na ktoré dovedla človeka jeho nevedomosť. JANKOVIČ, V.: c. d., s. 36.

⁸ SACHS, H. — BADSTÜBNER, E. — NEUMANN, H.: Christliche Ikonographie in Stichworten. Leipzig 1973, s. 126 n. Od 2. storočia n. l. využíva výtvarné umenie postavy, resp. symboly štyroch evanjelistov. V zlatníctve stretáme tento motív napr. pri výzdobe zakončení ramien ol-

štylovej orientácie nášho zlatníctva v období, ktoré v rámci periodizácie výtvarného umenia na Slovensku zvyčajne zjednodušene označujeme pojmom renesančné, presnejšie však v období, v ktorom slohové znaky renesancie spoluurčovali výtvarné prejavy tohto umeleckého remesla, teda od polovice 16. do druhej polovice 17. storočia, môžeme zovšeobecňovať, že zlatníctvo v uvedenom období necharakterizujú jednotné slohotvorné kritériá. Renesancia preto nebola v našom zlatníctve pevne ohraničenou, jednotnou kategóriou, nebola slohom, ale javom, ktorý popri prežívaní gotickej tradície i po nástupe baroka spoluurčoval v rôznej intenzite slohový charakter domácej zlatníckej tvorby.

tárnych križov a pacifikálov, na viacaločnej nohe kalichov a pod. už v stredoveku.

⁹ Rytie patrilo k bežným technikám zlatníckej práce. V Košiciach a v Rimavskej Sobote napr. v 17. storočí si cvičili učni svoju zručnosť rytím do medeného plechu. BALLAGI, A.: Kecskeméti W. Péter ötvöskönyve. Budapest 1884, s. 47.

¹⁰ Aj zemepáni vo Štvrtku na Ostrove a jeho okolí sympatizovali s reformáciou. Méreyovci boli v 16. storočí katolíci. Michal Mérey (—1572) však bol v blízkom styku s Thurzovcami; pravdepodobne i on si osvojil humanistické myslenie a zásady reformácie. Rod Balassovcov (Andrej Balassa bol druhým manželom Anny Mérey) a Illésházyovci boli prívrženci reformácie.

¹¹ Biblische Figuren des Alten Testaments, Biblische Figuren des Newen Testaments gar künstlich gerissen Durch den weitberhumten Vergilium Solis Maler und kunststecher zu Nurnberg 1565, Getruht zu Franckfurt am Mayn durch Johannum Wolffum.

¹² UBISCH, E. von: Virgil Solis und seine Biblischen Illustrationen für den Holzschnitt. Leipzig 1889, s. 32. Istý uhorský magnát si za 200 guldenov prepožičal Biblické figúry pre tlač domácej biblie Bible auf Crabatsch und Zirulische sprach.

¹³ Primaciálny archív, Ostrihom, Batthyani Visitatio 1781, Liber XXXVIII, ... Parochiae Csöörtökiensis. ... Calices cum suis patenulis omnes sunt argentei, solide inaurati, quorum unus in parte interiori pedis hanc inscriptionem extribet C. Andreas Balassa Camerarius Imperatoris MCCCCCLXXXIII, Alter Calix in inferiori cupula inclusum habet vasculum Aureum in quo sequens legitur inscriptio Anna Mérey nupta C. Andreae Balassa.

¹⁴ Anna Mérey, dcéra pro-palatína Michala Méreya bola manželkou Gašpara Serédyho, po jeho smrti sa vydala za

Andreja Balassu, roku 1571 sa už spomína ako jeho manželka.

¹⁵ SILL, F.: Adalékok Csütörtök mezőváros történetéhez, 1970, rukopis na štvrtočkej fare; roku 1634 boli vo štvrtku na Ostrove iba dve katolícke rodiny, ktoré pravdepodobne používali kostol napriek tomu, že nemali vlastného farára. V tomto období tu spomínali iba evanjelického a kalvinského kazateľa.

¹⁶ Za informáciu ďakujeme bývalému štvrtockému farárovi J. Simkovi.

¹⁷ SILL, F.: c. d.

¹⁸ Batthyani Visatio: ... „in filialis Beke penes muros desolata“;

Csáky Visatio 1756, Fasc. IX, Liber 44 b, 36: Béke ... Ecclesia est desolata.

¹⁹ PÜSPÖKY-NAGY, P.: Podunajské Biskupice. Bratislava 1969, s. 80. Reformačná cirkev sa zakladala v Moste,

Kalinove, Čilistove, Šamoríne, Lehnici a vo štvrtku na Ostrove; ich dekan sídlil v Šamoríne. Roku 1562 v Čakanoch, Malinove, Hubiciach a vo štvrtku na Ostrove neboli obsadené katolícke fary, iba v Tomášove spomínali starého farára.

²⁰ SILL, F.: c. d.

²¹ Primaciálny archív, Ostrihom, Visatio Canon., 1634, Liber 3, 234; Chötörtök ... Calices protulerunt 4, Visatio Parochiarum ... Leop. Kollonicz, 1694, Fasc. II, Liber 8, Visitator St. Illyes, 216; Csötörtök ... Calices argentei inaurati 4.

²² Tamže, Visatio Canon., 1846, Liber 446, Visitator Adal. Pogany; Csötörtök ... Calices argentei inaurati 2, De Filialibus Ecclesiis ... Beke: Calic cupreus inauratus 1.

²³ IPOLYI-STUMMER, A.: Beschreibung der Baudenkmale der Insel Schütt in Ungarn. Wien 1859, s. 8.

Чаша из села Штвртток на Острове

С половины 16-го века до второй половины 17-го века для нашего ювелирного дела не были характеристическими единые стилиобразовательные критерии. Ренессанс в нашем ювелирном деле представлял собой не стиль, а лишь явление, которое наряду с сохранением готической традиции и после прихода барокко вместе определяло с разной интенсивностью стилиевый характер ювелирного творчества.

Несмотря на конъюнктуру ювелирного дела в 16-ом веке продукция сакральных ювелирных артефактов находилась в сильном застое, который явился результатом распространения идей реформации, осуждающих излишнюю роскошь католических обрядов. Вследствие падения интереса к литургической посуде ограничилось количество и типовое разнообразие изделий. Представителем этой области творчества была лишь чаша, которая в качестве функциональной посуды находила себе применение также в обрядах реформированных церквей. Чаши в исключительном порядке вплоть до второй половины 17-го века сохранили основную средневековую постройку с шестиплостной ногой, квадратным стволom и лилиеобразным ковшом кув-

шина, окаймленным фризом. Стилиевый характер этих работ потом определялся также барокковым орнаментом.

Наглядным примером сакральной ювелирной работы 16-го века является чаша из села Штвртток на Острове. Эта чаша своими основными формами исходит еще из готического прошлого, однако ее гравированные украшения отображают новую идейную ориентацию, близкую протестантам. Украшения чаши соответствуют заведомо выбранной идейной программе, здесь взаимно перекрываются интерес к декоративности и эффективность ее идейного содержания. Иконография украшений отчетливо отражает акцептацию идей реформации. Образцом для украшений служили библейские фигуры Виргила Солиса, которые были излюбленной иллюстрацией библии и религиозных книг того времени в Германии и за рубежом. Гравировщик — по всей вероятности, это был сам ювелир — понимал Библейские фигуры как художественное и идейное вдохновение, в уменьшенном масштабе он и не мог создать достоверные копии образца, однако в деталях он сохранил отчетливые связи с образцом.

Der Kelch aus Štvrток na Ostrove

Seit der Mitte des 16. Jahrhunderts bis zur zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts wurde unsere Goldschmiedekunst durch keine einheitlichen stilbildenden Kriterien charakterisiert. Die Renaissance in unserer Goldschmiedekunst war kein Stil, sondern nur eine Erscheinung, die neben dem Überleben der gotischen Tradition auch nach dem Antritt des Barocks in verschiedener Intensität den Stilcharakter des heimischen Golschmiedeschaffens mitbestimmte.

Trotz der Konjunktur der Goldschmiedekunst im 16. Jahrhundert erlebte die Produktion der sakralen Goldschmiedeartefakte eine Stagnation; diese war eine Folge der Verbreitung der Reformationsideen, die den überflüssigen Prunk der Zeremonien bei dem katholischen Gottesdienst verurteilten. Durch die Interessenabnahme für das lithurgische Geschirr beschränkte sich die Zahl und auch die Typenverschiedenheit der Erzeugnisse. Dieses Schaffengebiet repräsentierte nur der Kelch, der als Funktionsgefäß seine Geltendmachung auch bei dem Gottesdienst der reformierten Kirchen fand. Die Kelche erhielten sich ausnahmsweise bis in die zweite Hälfte des 17. Jahrhunderts ihren mittelalterlichen Grundbau mit dem sechslappigen Fuß, kantigen Rumpf, massiven Nodus und

einem Kuppenkorb mit gesäumten Lilienfries. Der Stilcharakter dieser Arbeiten bestimmte dann das Barockornament mit.

Ein zutreffendes Beispiel der sakralen Golschmiedearbeit aus dem 16. Jahrhundert ist der Kelch aus Štvrток na Ostrove. Mit seinen Grundformen beruht dieser Kelch noch in der gotischen Vergangenheit, seine gravierte Verzierung spiegelt jedoch eine neue den Protestanten nahe stehende Ideenorientierung wider. Die Verzierung entspricht bewußt dem gewählten Ideenprogramm, das Interesse für das Dekorative und die Wirksamkeit seiner Ideenfülle überdeckten sich hier gegenseitig. Die Ikonographie der Verzierung spiegelt das Akzeptieren der Reformationsgedanken wider. Als Vorlage der Verzierung dienten die Biblischen Figuren von Virgil Solis, die eine beliebte Illustration der zeitgenössischen Bibeln und Religionsbücher in und auch außerhalb Deutschlands waren. Der Graveur — wahrscheinlich war es der Goldschmied selbst — faßte die biblischen Figuren als eine Inspiration auf; im verkleinerten Maßstab konnte er keine getreuen Kopien der Vorlage verfertigen, in den Details hielt er jedoch die klaren Zusammenhänge mit der Vorlage ein.

Očovský náhrobník

VIERA LUXOVÁ

Obdobie protitureckých bojov prezentuje na Slovensku početný, kvalitatívne diferencovaný súbor náhrobníkov vojenských osobností. Osobitné miesto prislúcha platni Jána Arnauta, zosnulého v Očovej roku 1599. Náhrobník sa dnes nachádza na severnej stene lode miestneho rím.-kat. kostola.¹ Vo všeobecnosti prináleží do okruhu prác figurálneho základu, no od existujúceho pamiatkového materiálu sa odlišuje predovšetkým svojím sociálnym určením.

Vo figurálnej sepulkrálnej tvorbe 16. i začiatku 17. storočia sa u nás naďalej traduje typ náhrobníka s postavou rytiera a príslušnými atribútmi. Povedľa postáv s vankúšom pod hlavou, ktorý symbolizuje spánok zosnulého, množia sa prípady nenútené stojacich obrnencov. S obľubou sa uplatňuje schéma figúry, ktorá ľavou rukou zvierá erb či meč a v ohnutej pravici drží veliteľskú palicu. Popri realizáciách tohto druhu (P. Monaky v ložinskom kostole, 1590, Š. Chetneki v štítnickom kostole, 1594, V. Schwabovský v Slovenskej Vsi, 1597, J. Tapolczany v Topoľčanoch, 1598, zlomok platne L. Pribéka v Tibave, koniec 16. storočia a i.), prípadne variantov čo do umiestnenia príslušných atribútov, poznáme aj zopár ukážok odlišného riešenia. Zaujímavý je napr. rytier so zopätými rukami (P. Roussel, kaplnka sv. Michala v Košiciach, 1575), s rukami založenými v bok (M. Monaky? v ložinskom kostole, tretia tretina 16. storočia), alebo s hlavou opretou o pravú ruku (neznámy rytier, Bardejov ca 1580). Uplatnenie či situovanie atribútov rezonuje neraz vývinové odlišnosti medzi východnou (zástava v spišskej, šarišskej oblasti) a západnou časťou krajiny (postava sa opiera pravou rukou o helmicu – Sereď, Bratislava).

Náhrobníky s dobovo portrétnou cítenou bustou a nápisom, časté vďaka rímskemu vzoru v renesančnom Taliansku, na našom území v 16. storočí doložené nemáme. Za nový motiv, spätý skôr s meštianskou spoločenskou vrstvou, možno u nás pokladať reliéf polopostavy zosnulého. Spomenutý figurálny prvok však stretáme v pamiatkovom materiáli veľmi sporadicky. Typologicky ani kompozične pritom neprináša zásadnú zmenu skladby náhrobníka. Výtvarne zato evokuje príbuznosti s poľskou sochárskou tvorbou. Za popredných reprezentantov nového motivického prístupu treba pokladať náhrobníky A. Illenfelda v Košiciach a J. Arnauta v Očovej.

V prípade platne košického meštana a poručíka Andrea Illenfelda (Urbanova veža v Košiciach, 1587)² sa plasticky akcentovaná polopostava obrnenca kompozične i modelačne poníma v duchu zaužívaných celofigurálnych prác. Erb, situovaný v dolnej časti náhrobníka, nemá navyše charakter samostatného kompozičného prvku, ale navodzuje skôr dojem prekrytia spodnej partie tela platňou s címerom.

Očovský náhrobník principiálne nadväzuje na heraldický typ prác a síce na tú ich vrstvu, ktorá sa vyznačuje umiestnením erbu v hornej časti a nápisu v dolnej časti kompozície. Reliéf polopostavy obrnenca je v Očovej situovaný v mieste rodového znaku a komponovaný na vertikálnu os oválneho orámovania, ktoré harmonicky nadväzuje na spodnú pravouhlú nápisovú plochu. Funkciu prepájacieho článku medzi základnými geometrickými útvarmi spĺňa ornamentika – jednak stočený a jednak vybijaný motív. Polopostava vojaka má telo s kovovým chráničom orientované en face. Hlava, krytá helmicoú, je natočená k pravému



Náhrobník Jána Arnauta v Očovej z roku 1599.
Foto T. Leixnerová

plecu v trojštvrťovom profile. Ruky sú ohnuté v laktoch, pravá zvierá palcát (ľavá je poškodená). Neutrálne pozadie postavy oživuje iba rozviata zástava, vztýčená po pravici figurálneho motívu. Neobvyklé umiestnenie tohto prvku v pozadí, teda

mimo dosahu postavy, má azda naznačovať skôr Arnautovu príslušnosť k vojenskej jednotke, ako jeho veliteľské postavenie. Uplatnené atribúty (zástava, palica) priradujú pritom náhrobník k východoslovenskému okruhu tvorby.

Polopostava je modelovaná v nízkom reliéfe a pre citeľne plošné chápanie pôsobí grafickým dojmom. Portrétno úsilie závažnejšie neprevýšilo stupeň všeobecnej charakteristiky tváre (fúzy, brada) a spája sa s pozorným opisom detailov odevu. Oválny rám, akcentovaný v rovine zvislej i horizontálnej osi stočenou ornamentikou nesie kolopis³ a vytvára plytkú niku. V tomto výklenku – takpovediac v pomyselnom okennom otvorení – sa nachádza figúra, ktorá na rozdiel od košickej práce svojimi telesnými proporciami orámovanie nenarušuje. Strnulosť pohybu a nenáročnosť sochárskej traktácie poukazujú na autorstvo majstra, ktorý postrádal skúsenosti s realizáciou figurálnych prác. Pri výstavbe Arnautovej polopostavy sa mohol inšpirovať dobovou grafikou (protiturecké letáky, portréty vojenských hodnostárov a pod.).

V odbornej literatúre sa upozorňuje na bližšie neurčený grafický portrét Jána Zamoyského ako na predlohu pre Arnautov reliéf.⁴ Autor mal azda na mysli podobizeň tohto poľského štátnika, ktorú vydal Giacomo Franco.⁵ Obidve kompozície sú si niektorými detailmi naozaj blízke. Predovšetkým vo forme odkrytej partie čela, v pohybe hlavy, prípadne ľavej ruky. V rade ďalších podrobností (modelácia fúzov, pravej ruky, natočenie tela), najmä však v konečnom vyznení celku ide o značne odlišné realizácie. Zamoyského portrét na pozadí s motívom krajiny a bojujúcimi má znaky väčšej virtuosity a veľkorysejšej koncepcie. I keď predpokladáme, že Arnautov náhrobník vznikol až na začiatku 17. storočia, možno práve v čase vydania spomenutej grafickej podobizne, nedovoľujú nám uvedené diferencie predpokladať priamu súvislosť medzi obidvoma prácami. Obdobne pri ďalšom známom portréte poľského vojvodu, ktorý vyšiel v talianskej publikácii z roku 1635,⁶ treba uvažovať iba o vzdialenej inšpirácii. Napriek podobnostiam v pohybe ľavej ruky, v type a komponovaní veliteľskej palice sa pri grafickej podobizni stretáme nielen s iným, civilným oblečením, ale okrem iného najmä so zrelším charakterom vý-

stavby a presvedčivejšími priestorovými vzťahmi (napr. postavy k pozadiu). Stvárnenie Arnautovej polopostavy, pohybové akcie, odev predstavujú znaky natoľko všeobecné, bežné v čase vzniku kompozície, že sa dnes sotva možno dopátrať jediného bezprostredného vzoru. Popri grafike mohol autor Arnautovho náhrobníka čerpať poučenie z tvorby krakovsko-sliezskej oblasti.⁷ Typ sochárskej polopostavy sa totiž v poľskom sakrálnom umení rozšíril v priebehu prvej polovice 16. storočia a čoskoro našiel uplatnenie aj v sepulkrálnej sfére.⁸

Sociálnym určením a poslaním prezrádza očovský náhrobník udomácnenie renesančno-humanistických tendencií v našom prostredí. Spomedzi existujúceho dobového materiálu, reprezentujúceho vedúcu spoločenskú vrstvu, sa vyčleňuje ako jediná známa ukážka figurálneho typu, realizovaná na počesť prostého vojaka. Očovský náhrobník mal totiž prednostne splňať úlohu pamätníka a budúcim pokoleniam pripomínať hrdinské činy zosnulého.⁹ O živote J. Arnauta nás iba veľmi stroho informuje text nápisovej platne.¹⁰ Z neho vyplýva, že Arnaut pochádzal z mohamedánskej rodiny a sprvu slúžil v tureckej armáde. Z neznámych dôvodov sa zriekol pôvodnej viery a stal sa kresťanom. Nepochybne pri krste – podľa dobových zvyklostí – prijal nové meno Johannes Arnaut. Na rozdiel od prípadov, keď novopokrstený prebral meno svojho kmotra, má slovo Arnaut geografický pôvod.¹¹ Odvodené je asi od rodu zosnulého. V Turecku však ešte na začiatku 20. storočia existovali dve obce Arnautkôj: jedna v blízkosti Bosporu v bithynskej oblasti a druhá pri Marmarskom mori. Keďže prvá obec je historicky staršia, možno ju hypoteticky prijať ako miesto, odkiaľ Arnaut pochádzal. V protitureckej armáde sa Arnaut preslávil nezvyčajnou odvahou. O charaktere jeho vojenskej aktivity sa však nedochovali archívne doklady.¹² Možno iba predpokladať, že bol členom očovskej vojenskej posádky.¹³

V stredoslovenskej banskej oblasti dochádzalo v druhej polovici 16. storočia k častým potýčkam s Turkami. Očovú, situovanú na ceste medzi Zvolenom a Banskou Bystricou, ustavične sužovali v tom čase turecké nájazdy. V literatúre sa napr.

spomína spustošenie a vyplienenie obce v októbri 1565 a v júli 1576.¹⁴ Písomnosti z rokov 1575, 1577 a 1588 hovoria zasa o trvalom psychickom nátlaku nepriateľa na obyvateľov, od ktorých sa požaduje, aby uznali tureckú zvrchovanosť.¹⁵ Očová mala pevnosť,¹⁶ opevnený miestny kostol a strážnu vežu, ktorá sa nachádzala východne od neho. Od roku 1585 tu sídlila stála posádka¹⁷ (Banská Bystrica vydržovala v dedine až 150 drabantov). Baltazár Glosius v liste z mája 1591 referuje o veľkých stratách na strane obrancov (väčšinu zo živých vojakov odvliekli víťazi do zajatia) a žiada F. Radványiho zo Zvolenskej župy o zaslание posily.¹⁸ O rok neskôršie upozorňuje zasa vicekapitán Vigľaša veliteľov posádky v Očovej M. Sokyho a G. Borkyho na nové turecké nebezpečenstvo. V tom istom roku sa zvyšuje počet drabantov v obci o 80 mužov.¹⁹ Vo februári 1599 zaútočili Turci opäť na banské mestá.²⁰ A práve v týchto bojoch, ktoré doľahli aj na Očovú, sa vyznamenal J. Arnaut. Podľa ústnej tradície zaplatil životom za záchranu miestneho kostola pred jeho úplným zničením.²¹

Náhrobník J. Arnauta postráda znaky názorovo priebornej práce a zrejme nevznikol v dielni výraznejšej sochárskej osobnosti. Prezrádza skôr ruku miestneho kamenára. V tvorbe autora náhrobníka pravdepodobne prevažovali práce ornamentálno-dekoratívneho charakteru, ktoré riešil so zmyslom pre detail a pre vyváženosť skladby celku. Pri náročnejších – a zjavne zriedkavejších – figurálnych prácach totiž nedospel k napätiu odstupňovaných plastických hmôt a objemov, ale uspokojil sa s koncepciou dvoch plánov – neutrálnej plochy pozadia a telesnej hmoty. Preto jeho očovská práca vyznieva viac graficky ako výrazne sochársky. Tento charakter umocňuje kompozičný vzťah postavy k orámovaniu, ktorého ohraničujúcu funkciu telesné proporcie vojaka skôr podčiarkujú.

Napriek umeleckej nevýraznosti ostáva očovský náhrobník pozoruhodným dokumentom sociálnej a duchovnej atmosféry svojej doby. V kontexte nášho výtvarného vývinu mu totiž patrí prvenstvo v sochárskom zhmotnení tých myšlienok, ktoré povýšili vnútorné hodnoty jedinca nad stavovské privilégiá.

Poznámky

¹ Je z kameňa rozmerov 150 × 70 cm.

² Z pieskovca, rozmery 192 × 95,5 cm. Nápis poškodený: Andreas Illenfelt. rom. kay. mayt. Obristen zayg maister Ambts. Levtenambt. Ďalej text nečitateľný, podľa literatúry pôvodne pokračoval: in obr. hv. ngrn. starb den 21 7bris 1587. CSOMA, J. — CSERGHEO, G.: Néhány fel-sővidéki sírkő a 16. századból. Archeológiai Értesítő, Ú. F. 7, 1887, s. 332—342.

³ Kolopis uvádza Schematismus Historicus dioecensis Neosoliensis pro Anno saeculari 1876, s. 217: ars aliis. mihi mars nobile stemma dedit.

⁴ RUSINA, I.: Kamenná plastika na Slovensku. Kandidátska dizertačná práca, Bratislava 1978. Rkp., zv. 1. s. 105.

⁵ Fotografiu grafického listu uverejnili okrem iného v: Istoría Poľšči. 1. zv. Moskva 1956, s. 242 s podtitulkom portrét Jána Zamoyského, rytina Dž. Francu, 17. st. Práca je menovanému autorovi pripísaná zrejme omylom. Nápis na grafike: Ioannes Zamoischie magnvs cancellarios regni Poloniae et dvs militiae. Ann Privilegio Franco Forma.

⁶ Rittratti et elogi di capitani illustri... Roma 1635, s. 261, č. 118.

⁷ Poľsko-krakovské vplyvy v prípade očovskej práce spomína aj RUSINA, I.: c. d., s. 105.

⁸ Pozri napr. tondá s evanjelistami v Žigmundovej kaplnke pri wawelskej katedrále (1529—1531), polopostavy z fasády zámku v Brzegu (1551—1553, autor A. Walter I.), knieža Fridrich s manželkou (portál zámku v Chojnowe, 1546—1547, autor I. W.), potom náhrobník Montelupich (Mariánsky kostol v Krakove, začiatok 17. storočia), náhrobník J. Prybylu (Dolný Kazimierz, okolo 1600) a i.

⁹ Pozri kolopis na troch stranách obruby kameňa: Memorandae virtvti joannis arnavt militis generosissimi grata posvit posteritas.

¹⁰ Ille mahomedicis natvs genitoribvs Arnavt miles de getico milite christe tvvs Postqvam praeclare pro te res milite dignas gessit. in hoc posvit corpvs et ossa loco. mortv, est placide a° 1599. febr. 26.

¹¹ Za toto upozornenie vďačíme dr. M. Malíkovej.

¹² Vo viedenskom Vojenskom archíve sme v materiáli z rokov 1595—1600 o J. Arnautovi nenašli zmienku.

¹³ V písomnostiach starej Zvolenskej župy v Štátnom oblasťnom archíve v Banskej Bystrici sa nedochoval materiál k dejinám Očovej z rokov 1598—1599, ani sa tu nestretáme s menom J. Arnauta (za túto informáciu vďačíme riaditeľovi archívu dr. V. Korimovi). Obdobne neúspešný bol aj výskum v archíve Zvolen-Ostrá Lúka.

¹⁴ HORVÁTH, P. — KOPČAN, V.: Turci na Slovensku. Bratislava 1971, s. 79.

¹⁵ HORVÁTH, P.: Rabovali Turci. Bratislava 1972, s. 163, 166, 168.

¹⁶ Podľa zmluvy z roku 1577 pripadla Zvolenskej župe povinnosť starať sa o dobrý stav pevnosti. SASINEK, F.: Zvolenská stolica. Slovenský letopis, 1, 1876, s. 198.

¹⁷ Súpis pamiatok na Slovensku. Zv. 2, Bratislava 1968, s. 414.

¹⁸ Pozri list z Očovej, uložený v archíve Banskej Bystrice, fasc. 305, č. 139, ktorý zverejnil SASINEK, F.: c. d., s. 198, pozn. 4.

¹⁹ HORVÁTH, P. — KOPČAN, V.: c. d., s. 92, 98.

²⁰ Slovenský letopis, 3, 1879, s. 14.

²¹ Za túto informáciu vďačíme p. dekanovi z Očovej.

Очовский надгробный камень

Надгробный камень Яна Арнаута в селе Очова принадлежит к числу тематически исключительных произведений в Словакии. Он должен напоминать героические поступки простого солдата, который погиб при обороне очовской церкви в 1599 году. Из надписи на надгробном камне можно сделать вывод, что Арнаут происходил из мусульманской семьи и сначала служил в турецкой армии. Из неизвестных побуждений он принял христианство и при крещении получил новое имя, выведенное из названия его родного места (Арнауткеи под Боспором).

Очовский надгробный камень, расположенный в интерьере церкви, принадлежит к числу спорадически

сохранившихся у нас композиций с рельефом полуфигуры умершего в верхней части. Типологически он является продолжением вида работ данного направления, а с идейной точки зрения он основывается на позднеготических принципах. Однако портретное стремление здесь не превысило степень общей характеристики лица, что вместе с принципом моделирования персоны доказывает, что этот надгробный камень не был создан в мастерской яркой скульптурной личности. Создавая полуфигуру Арнаута, автор, по-видимому, вдохновлялся графикой своего времени, или творчеством краковско-силезской области.

Das Grabmal in Očová

J. Arnauts Grabmal in Očová gehört zu den thematisch einmaligen Werken in der Slowakei. Es soll an die Heldentaten eines einfachen Soldaten erinnern, der bei der Verteidigung der Kirche im Jahre 1599 gefallen war. Aus der Aufschrift auf dem Grabmal können wir entnehmen, daß Arnaut aus einer mohamedanischen Familie stammte und zuerst in der türkischen Armee diente. Aus unbekannten Gründen nahm er das Christentum an und erhielt bei der Taufe einen neuen Namen, der von der Benennung seines Geburtsortes abgeleitet ist (Arnautköi bei Bosporus).

Das Grabmal in Očová, das sich im Interieur der Kirche befindet, gehört zu den sporadisch bei uns erhalten geb-

liebten Kompositionen mit dem Relief der Halbgestalt des Verstorbenen im oberen Teil. Typologisch knüpft es an die heraldische Art der Arbeiten dieser Einstellung an und beruht auf den Grundsätzen der Spätrenaissance. Das Porträtschaffen überschritt hier jedoch nicht die Stufe der allgemeinen Charakteristik des Gesichtes, was zusammen mit dem Modelationsprinzip der Person beweist, daß das Grabmal nicht in der Werkstatt einer bedeutenden Bildhauerpersönlichkeit entstanden war. Bei der Lösung von Arnauts Halbgestalt wurde der Autor wahrscheinlich von der zeitgenössischen Graphik, eventuell von der Bildhauerkunst des Krakau-Schlesien-Gebietes inspiriert.



1/1988

z umenia 15. a 16. storočia

Obálku navrhol Ladislav Donauer
Zodpovedná redaktorka Jana Máderová
Výtvarná redaktorka Jana Sapáková
Korektorky Jana Hronová, Veronika Tarageľová

Rukopis zadáný do tlače 27. 12. 1986.
Vydanie prvé. Vydala VEDA, vydavateľstvo Slovenskej
akadémie vied, v Bratislave roku 1988 ako svoju 2695.
publikáciu. Strán 88. AH 9,12 (text 6,84, ilustrácie 2,26).
VH 9,55. Náklad 600 výtlačkov. SÚKK 1721/I-86.
Vytlačili Tlačiarne SNP, n. p., závod Neografia, Martin.

071—069—87 ZUM
09 Kčs 23,—