

071-061-88 OIT  
09 Kčs 19,—

**ars**

**ars**

CS ISSN 0044 — 9008

2/1988

o ikonografii,  
typológii a metrológii

---

SLOVENSKÁ AKADÉMIA VIED  
UMENOVEDNÝ ÚSTAV

VEDECKÝ REDAKTOR  
Akademik Ján Dekan

RECENZENTI  
Akademik Viliam Plevza  
PhDr. Jiří Dvorský, CSc.

ZOSTAVOVATEĽ  
Dr. Fedor Kresák

---

**ars**

**2/1988**

**o ikonografii,  
typológii a metrológii**

Veda  
vydavateľstvo Slovenskej akadémie vied  
Bratislava 1988

<b>Heřman Kotrba:</b> O zmluvách a mierach výtvarných diel neskorej gotiky a renesancie	7	<b>Štefan Holčík:</b> Der Karlstor der Burg von Bratislava	57
<b>Ingrid Ciulisová:</b> Výtvarná výzdoba hornej rímsy bardejovskej radnice	27	<b>Katarína Zavadová:</b> Der Classicist Giovanni Battista Piranesi (1720—1778). Zum Vorkommen seiner Werke in der Slowakei	65
<b>Ivan Rusina:</b> Ikonografia bratislavskej plastiky 17. a 18. storočia	39	<b>Mária Malíková:</b> Unbekannte Werke von J. K. Merville in der Galerie der Hauptstadt Bratislava	87
<b>Štefan Holčík:</b> Karolova brána Bratislavského hradu	57		
<b>Katarína Zavadová:</b> Klasicista Giovanni Battista Piranesi (1720—1778). K výskytu jeho diel na Slovensku	65	<b>Heřman Kotrba:</b> About Contracts and Measures of Works of Art in the Late Gothic and the Renaissance	7
<b>Mária Malíková:</b> Neznáme diela J. K. Mervilla v Galérii hl. mesta Bratislavy	87	<b>Ingrid Ciulisová:</b> The Decoration of the upper Cornice of the Town hall in Bardejov	27
<b>Гержман Котрба:</b> О договорах и мерах художественных произведений позднеготического периода и ренессанса	7	<b>Ivan Rusina:</b> The Iconography of the 17 <sup>th</sup> and 18 <sup>th</sup> century sculpture in Bratislava	39
<b>Ингрид Циулисова:</b> Художественное оформление верхнего карниза ратуши в городе Бардейов	27	<b>Štefan Holčík:</b> The Charles Gateway from the Castle of Bratislava	57
<b>Иван Русина:</b> Иконография братиславской пластики 17-го и 18-го столетия	39	<b>Katarína Zavadová:</b> The Classicist Giovanni Battista Piranesi (1720—1778). Some Reflections on the Appearance of his Works in Slovakia	65
<b>Штефан Голчик:</b> Кароловы ворота Братиславского кремля	57	<b>Mária Malíková:</b> Unknown works of J. K. Merville in the Art Gallery of Bratislava	87
<b>Катарина Завадова:</b> Классицист Джованни Баттиста Пиранези (1720—1778 гг.). О наличии его произведений в Словакии	65	<b>Heřman Kotrba:</b> Contracts et mesures des oeuvres du gothic tardif et de la renaissance	7
<b>Мария Маликова:</b> Неизвестные произведения Ю. К. Мервилла в Галерее столицы Словакии Братиславе	87	<b>Ingrid Ciulisová:</b> Le décor de la corniche de l'hôtel de ville a Bardejov	27
<b>Heřman Kotrba:</b> Über Verträge und Maße der Kunstwerke aus der Zeit der Spätgotik und der Renaissance	7	<b>Ivan Rusina:</b> L'iconographie de la sculpture à Bratislava dans le 17 <sup>ème</sup> et 18 <sup>ème</sup> siècles	39
<b>Ingrid Ciulisová:</b> Die Dekoration des oberen Gesimmses des Rathauses in Bardejov	27	<b>Štefan Holčík:</b> Le portail de Charles VI. au chateau fort à Bratislava	57
<b>Ivan Rusina:</b> Ikonographie der Plastik des 17. und 18. Jahrhunderts in Bratislava	39	<b>Katarína Zavadová:</b> Giovanni Battista Piranesi (1720—1778). Ses oeuvres dans la Slovaquie	65
		<b>Mária Malíková:</b> Oeuvres inconnus de J. K. Merville dans la Galerie de ville à Bratislava	87

## O zmluvách a mierach výtvarných diel neskorej gotiky a renesancie

HEŘMAN KOTRBA

V našej štúdii sa chceme zamerať na pracovný postup stredovekého umelca, na otázku, ako spoločenská objednávka ovplyvňovala formu a obsah výtvarného diela a do akej miery sa dá z rozmerov diela usudzovať na miesto či oblasť jeho pôvodu.

O závažnom podiele objednávateľa na vzniku diela<sup>1</sup> nás poučajú stredoveké zmluvy s maliarmi a rezbármi. Hans Huth svojho času zozbieral a uverejnil celý rad takýchto kontraktov.<sup>2</sup> Tieto zmluvy sa napodiv podstatne nelíšia od rozpočtov a hospodárskych zmlúv o výtvarných dielach v súčasnosti,<sup>3</sup> sú však jednoduchšie, hoci ich splnenie si neraz vyžadovalo 2—3 roky usilovnej a zodpovednej umeleckej práce. Ako príklad citujeme zmluvu maliara Michaela Pachera s opátom kláštora v Mondsee z roku 1471 o zhotovení oltára pre St. Wolfgang:<sup>4</sup>

„Zaznamenáva sa dohoda o zhotovení tabule v St. Wolfgangu medzi ctihodným duchovným pánom Benediktom, opátom v Mondsee a jeho konventom tamže, a Majstrom Michalom, maliarom v Brunecku na deň sv. Lucie v LXXI. roku. Item po prvé sa pripomína, že tabuľu treba urobiť podľa výťahov a plánov, ktoré on sám priniesol do Mondsee, čo sa týka veľkosti. Item predela má byť zvnútra pozlátená, k tomu postavy sediacej P. Márie s dieťaťom, Jozefa a Troch kráľov s darmi a ak to nezaplní celý výklenok, treba urobiť viac sôch alebo ozbrojencov, všetko pozlátené. Item v skrini má byť korunovanie P. Márie s anjelmi a pozlátenými kobercami, čo najdrahšie a najlepšie, aké (majster) dokáže vytvoríť. Item z jednej strany sv. Wolfgang s infulou, barlou, kostolom a seke-

rou, z druhej sv. Benedikt v birete, s barlou a pohárom, celé pozlátené a postriebrené podľa potreby. Item zvonka po stranách tabule majú stáť sv. Florian a sv. Juraj, dobrí rytieri, pozlátení a postriebrení podľa potreby. Item na vnútornej strane krídel majú byť dobré maľby, pozadie pozlátené a s mriežkovými rezbami a fiálami, každá so štyrmi námetmi. Item tie druhé, tiež pozlátené a dobré maľby ako predchádzajúce. Item vonkajšie krídla, keď je tabuľa zatvorená, majú mať dobré farebné maľby a ozdoby pozlátené, námety o sv. Wolfgangovi. Item sochy nad korpusom majú byť, ako je uvedené v návrhu nadstavca, polychrómované s pozlátenou svätožiarou. Item, keď bude tabuľa pripravená, má nám ju poslať do Oberhallu na svoj náklad (Majster Michal — pozn. prekladateľa) a potom osobne sprevádzať na náš náklad a zodpovednosť až do Braunau, odtiaľ ju máme my doviezť do St. Wolfgangu na náš náklad, avšak čo by sa po ceste polámalo, má zasa opraviť. Item v St. Wolfgangu, keď tabule dohotoví a postaví, máme my ich opatrovať a poskytnúť železá na postavenie tabuľ, takisto lešenie, ak by ho bolo treba. Item zadáva sa za 1200 uhorských zlatých alebo dukátov či za inú menu, podľa toho, ako platí zlatý. Item, ak by tabuľa nemala túto hodnotu alebo bola o niečo lepšia a my by sme sa o tom spolu nedohodli, tak majú obidve strany prizvať znalcov, ktorí by o tom rozhodli. Item jednalo sa o tom, že tabuľa nemá byť drahšia ako tých 1200 uhorských zlatých. Item dali sme mu 50 uhorských zlatých a dukátov. Item ak by potreboval peniaze, má nám vždy poslať



potvrdenku. Item Majster Michal má nám zaručiť dobrých pracovníkov za peniaze, ktoré mu dávame na vyhotovenie tabule: taktiež má od nás dostať písomnú záruku pre prípad, že by sme mu uvedenú čiastku načas nezaplátili, až bude tabuľa hotová a odovzdaná.“

Musíme vskutku obdivovať prostotu našich predkov, tak majstrov rezbárov, ako aj ctihodných pánov kostolných hospodárov, ktorá sa zrači z týchto zmlúv. Sú to dokumenty vrcholnej vzájomnej dôvery. Len ojedinele sa objavuje klauzula, ktorou si „opatrní a prezieraví“ páni, ktorí zastupovali obec alebo spravovali kapitál na postavenie oltára, zaistili plnenie záväzkov zo strany umelca. V podstate však majú tieto zmluvy jedno spoločné: jasne určujú, čo jedna strana žiada a druhá má za to dostať.

Takmer z každej z týchto zmlúv vyplýva, hoci to v nich priamo nestojí, že ich uzavretiu predchádzalo rokovanie medzi stranami. Niekedy môžeme predpokladať aj návštevu umelca na mieste, aby sa zoznámil s priestorom, určením diela a tematikou, ktorú malo zobrazovať. Výzor stredovekého oltára závisel od rôznych okolností. Predovšetkým jeho výška bola daná určením, t. j. či to bol hlavný alebo vedľajší oltár; v druhom prípade záležalo aj na význame svätca, ktorému patril. Hlavný oltár býval zasvätený patrónovi kostola. V hierarchickom poradí nasledovala P. Mária v rozličných podobách, ak už nestála spolu s patrónom na hlavnom oltári. K pilierom a stenám kostola sa stavali skôr oltáre patrónov cechov, bratstiev a podobných organizácií. Kompozíciu ovplyvňovala aj tematika. Archa s mnohofigurálnymi výjavmi musela mať iný tvar ako skriňa pre jednu či dve postavy. V neposlednom rade závisela podoba oltára aj od financií. Napriek istým obmedzeniam daným významom miesta a tematikou — napr. ak oltáre boli pristavené k pilierom asi archa svojou šírkou nesmela zakrývať pohľad na hlavný oltár — bolo možné bohatším vyhotovením rezby alebo drahšou polychrómiou vzdvihnúť aj menej významného patróna. Všetky tieto okolnosti musel umelec poznať prv než prikočil k vypracovaniu návrhu diela.

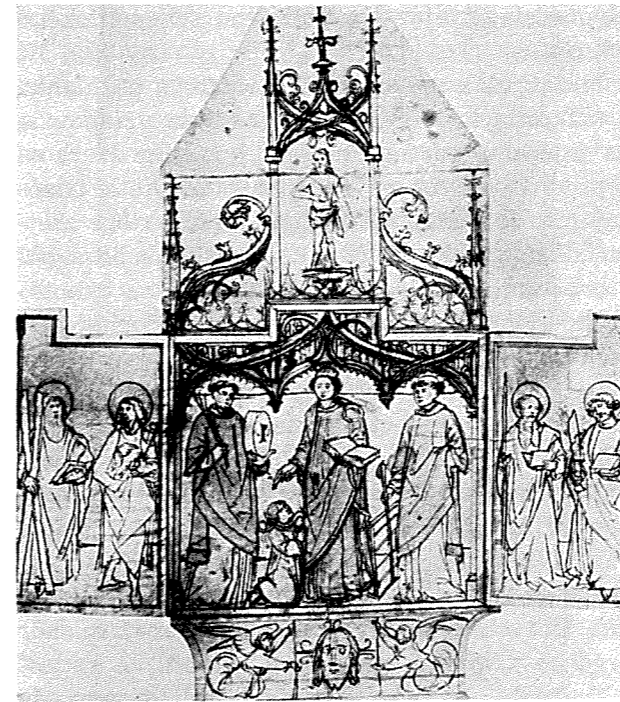
Takmer v každej zmluve z tých čias sa poukazuje na plán, predložený majstrom korporá-

cii, ktorá si oltár objednala. Aj v citovanej zmluve Michaela Pachera s kláštorom v Mondsee sa výslovne poukazuje na predložený návrh. Takýmto návrhom, „visierungom“, autor znázornil zamýšľanú podobu diela s prihliadnutím na dané podmienky, t. j. na miesto, určenie, tematiku a asi aj na finančné možnosti objednávateľa. Vyplýva to zo zmlúv, ktoré uverejnil Huth.<sup>5</sup>

Objednávateľ teda určoval zameranie výzdoby. Napríklad v zmluve maliara Adriana van Overbecka z Antverp s bratstvom sv. Jozefa v Kempen sa píše: „...Majster Adrian sľúbil a zaviazal sa vyhotoviť spomenutú tabuľu s výjavmi, ako mu bolo oznámené v dvadsiatich bodoch.“<sup>6</sup> Z toho vidieť, že mu objednávateľ dodal veľmi podrobný opis tematiky diela. Umelci tých čias iste ovládali bežnú ikonografiu, najmä ak išlo o najčastejšie žiadaných svätcov. Tematika ich legend poskytuje pomerne malý výber výjavov. Opakom boli legendy niekoľkých obľúbených patrónov z konca stredoveku, napr. sv. Mikuláša, Doroty, Kataríny či Margity. „Legenda Aurea“ poskytla množstvo námetov, z ktorých si umelci vyberali zrejme tie najfrekvencovanejšie. Záležalo len na počte krídel či ich delení na menšie polia, koľko výjavov tam umiestnili. Užší výber mohol umelcovi urobiť objednávateľ, rovnako ak išlo o menej známeho patróna alebo miestnu legendu, ktorú umelec zo vzdialenejšej oblasti možno ani nepoznal.

Inštrukcie objednávateľa pri bežných výjavoch bývali stručné. Ich kompozícia bola do značnej miery určená tradíciou. Pri zriedkavejších žiadaných témach zrejme zostavoval presný program teologicky školený objednávateľ. Záviselo od obrazotvornosti umelca, ako si danú tému predstavoval, či a ako ju chcel prizdobiť štafážou osôb, prípadne krajinou v pozadí.

Flexibilná výška honorára, ktorú nachádzame v zmluvách, dokazuje rôznorodosť druhov, rozmerov a bohatosti diel. Pochopiteľne, najvyšší honorár sa platil za vysoké oltáre, kde museli byť aj sochy a iné súčasť väčších rozmerov. Nákladnosť zhotovenia, najmä pri polychrómi, ovplyvnilo aj použitie drahých materiálov. Cena závisela, samozrejme, aj od počtu sôch či relié-



Návrh oltára, Bazilej. Repro M. Červeňanský

fov. Drobnejšie mnohofigurálne reliéfy si určite vyžiadali viac času, a teda aj vyššiu odmenu za prácu, ako tri väčšie sochy v skrini bežného typu retabula. Rezbárovi iste záležalo na presnom rozpise tematiky, aby podľa neho vykalkuloval cenu.

V jednom prípade maliar Caspar Isenmann z Colmaru uzavrel zmluvu o zhotovení oltára pre kostol sv. Martina bez toho, že by vedel, čo na oltár namaluje. Buď sa vtedy objednávateľ ešte nerozhodol o obsahovej náplni jednotlivých tabúl, ktorých počet už bol určený, alebo pri výpočte odmeny nezáležalo na bližšom určení námetu. Text pasáže: „...Ďalej obrazy a figúry, ako mu budú oznámené a vymenované...“<sup>7</sup> pripúšťa takýto výklad. Možno Majstrovi Casparovi zadali oltár, ktorý mal byť pendantom k už existujúcemu, pochádzajúcemu z jeho dielne, takže rozmery a spôsob vyhotovenia boli už dané. Ak sa teda menila len tematika výjavov pri rovnakom počte a veľkosti tabúl, mohol sa zaviazat, že zhotoví druhý oltár za rovnaký honorár a nepotreboval znova kalkuloval cenu.

Isté je, že objednávateľ maliarovi alebo rez-

bárovi plne dôveroval. Vyberal si určitého umelca zrejme preto, lebo poznal kvalitu jeho práce. Zriedkavo sa v zmluvách objavuje aj klauzula o použitom materiáli. Takmer vždy tu ide o suroviny na polychrómiu. V kvalite dreva pre rezbárske práce neboli podstatné rozdiely a navyše na akosť dozerali cechy. Starostlivosť objednávateľa o kvalitu polychrómie bola pochopiteľná, lebo od nej často závisela trvanlivosť a vzhľad diela. Napríklad zámenu rýdzeho zlata za lacnejší, tzv. cvišgold vtedajší objednávateľ nemohol rozoznať. Avšak poctivý majster, ktorý sa navyše musel báť prípadných pokút či dokonca straty majstrovského práva, sám vyvaroval, aby vydával takýto materiál za pravý. Twistgold čiže v pozlacovačskom žargóne „cvišgold“ sa vtedy bežne vyrábalo.<sup>8</sup> Používal sa najmä na pozlátenie hlbokých partií drapérie alebo menej viditeľných plôch, alebo takých častí, kde sa zlato nemuselo leštiť.<sup>9</sup> Pri tomto materiáli záležalo na okolí a na klimatických podmienkach, nakoľko a ako dlho si udržal charakter zlata, kým pod ním ležiaca vrstva striebra cez tenkú vrstvu zlata neoxidovala. Ešte dnes má napr. pozlátenie sochy sv. Margity v Mlynici pri Poprade cvišgoldom v hĺbkach záhybov takmer farbu zlata. Tam, kde zrejme neboli také dobré podmienky, tenučkú vrstvu zlata pohltila oxidácia striebra a od celkom sčernalého striebra sa líši len mierne nahnedlým tónom.

V zmluvách sa spravidla vyskytuje aj určenie termínu postavenia diela. Neobvyklé sú však také prípady, kde objednávateľ žiada, aby sa majster venoval výhradne práci na jeho objednávke. Tak maliar Henning Leptzow z Wismaru sa v zmluve na hlavný oltár kostola sv. Juraja v Parchime z roku 1421 zaväzuje: „Takisto nemám prevziať iné maliarske dielo... kým táto tabuľa nebude dokončená, iba ak na radu a so súhlasom horemenovaných pánov.“<sup>10</sup> Takto sa objednávateľ poistoval proti omeškávaniu sa zo strany umelca. Majster mohol zveriť čiastkové úkony aj pomocníkom. V citovanej zmluve Michaela Pachera s kláštorom v Mondsee sa píše, že Pacher si má zaistiť dobrých pomocníkov. Aby sa však neznižila kvalita diela, vyskytovala sa niekedy v zmluve podmienka, aby majster

pracoval na diele aj sám. Vyplýva to zo zmluvy o pastofóriu pre kostol sv. Laurinca v Norimbergu z roku 1493, vysokú vežovitú, bohato členenú, jedinečnú stavbu. Keďže z veľkej časti išlo o kamenársku, hoci vysokoodbornú prácu, mohli ju vykonávať aj skúsení pomocníci. Dokonca objednávateľ, miestny veľkoobchodník Imhoff, predpisuje v zmluve Majstrovi Adamovi Krafftovi zamestnávať viac pomocníkov.<sup>11</sup> Keďže tento sochár bol v širokom okolí najchýrnejší, mal veľkú dielňu a mnohé objednávky, nemohol ho Imhoff nútiť, aby pracoval len pre neho. Súhlasil teda, že môže súčasne vykonávať aj iné práce, ale poistil sa klauzulou: „Keďže Majster Adam... má ešte aj iné objednávky... má mať na takú prácu iných tovarišov ako tých, ktorí majú pracovať na pastofóriu; taktiež nemá Majster Adam na týchto dielach nič robiť okrem toho, že má dávať tovarišom návody, a to asi hodinu denne a nie dlhšie...“<sup>12</sup>

Z textu zmluvy badať opatrnosť bohatého mešťana. Nebol však malicherný a zrejme sa trochu vyznal aj v problematike staviteľskej a sochárskej práce. Vybral si významného majstra a natoľko mu dôveroval, že sa uspokojil s vysvetlením istých zvláštností „visierung“, ktorý predložil Majster Adam. V zmluve sa totiž píše, že sa má postaviť pastofórium podľa návrhu vypracovaného Majstrom Adamom. Text pokračuje: „Keďže tento Majster Adam povedal... že sa nedá bez veľkých ťažkostí urobiť plán celkom podobný dielu...“<sup>13</sup> Význam vety pre vzťah medzi objednávateľom a umelcom pochopíme, ak si uvedomíme, ako asi vyzeral tento „visierung“ v porovnaní s konečnou podobou diela. Koncom 15. storočia umelci síce už poznali perspektívu, ale používali ju málo. Návrh na pastofórium asi vyzeral zjednodušene, ako zachovaný plán veže dómu v Ulme, projektovaný v tzv. ideálnom pohľade. Vidieť na ňom prakticky len jednu zo štyroch strán — osembokých ihlanov, kryjúcu ostatné strany, bez perspektívnych priehľadov. Podobne asi vyzeral plán pastofória; možno okrem frontálneho pohľadu obsahoval aj pôdorys. Rezy asi zhotovené neboli. Objednávateľ zrejme z praxe dostatočne poznal tvaroslovie slohu a mohol si die-

lo predstaviť aj z predloženého schematického návrhu.

Nie je však vylúčené, že Krafftova poznámka o ťažkostiach detailného nákresu sa vzťahovala na figurálne partie. Pri veľkej väčšine Huthom reprodukováných návrhov na oltáre totiž pozorujeme, že technické časti návrhov, ktoré zrejme slúžili rezbárovi či stolárovi ako podklad pri stavbe architektúry, bývali dosť presne vyhotovené, kým figurálne len naznačené. Sochár alebo rezbár vtedy pracoval podľa vopred zhotoveného modelu, ale zrejme komponoval postavu alebo skupinu celkom voľne, podľa miesta alebo rozmerov materiálu. Najmä pri viacfigurálnych výjavoch zaplnal priestor pozadia ďalšími postavami, štafážou. Či bol príčinou tzv. „horror vacui“, alebo to robil preto, že mu bolo ľúto pekného, zbytočne osekaného materiálu, nevieme. U týchto poctivých majstrov možno skôr predpokladať druhý dôvod, skutočnú radosť z tvorenia. Navyše ešte nepoznali zásadu, že menej je niekedy viacej. Práve pri figurálnych výjavoch, ktoré majster sám komponoval, nepotreboval sa viazať presným nákresom, ktorý by podľa čiastočne náhodných situácií musel na mieste meniť. (Preto asi Krafftova poznámka o ťažkosti realizácie podobného návrhu.)

V technických častiach boli tieto nákresy spracované podrobne<sup>14</sup> už preto, lebo stolár či rezbár pri vypracovaní oltárnej architektúry potreboval presne a definitívne stanovené tvary a rozmery. Rezbárske časti, t. j. ornamentika a sochy, boli len naznačené; pracovník, ktorý ich rezal, nemohol sa pri zhotovení nákresu pevne viazať. Časti, ktoré mal urobiť, nameral až na hotovej kostre architektúry vo výklenku alebo medzi stĺpkami archy či predely. Dôkaz o tejto praxi nájdeme aj v citovanej zmluve o zhotovení oltára v St. Wolfgangu.<sup>15</sup> Vyplýva z nej, že zrejme ani v nákrese Majstra Adama neboli presne vyznačené figurálne partie. Inak by sa v zmluve nemohlo výslovne žiadať prípadné doplnenie ďalšími sochami, ak by sa podľa už schváleného nákresu nezaplnil dostatočne priestor výklenku.

Rezbár alebo maliar, ktorý pre rezbára vypracoval nákres, musel pred zhotovením návrhu poznať presné rozmery priestoru, v ktorom

mal oltár stáť. Potrebné dáta si mohol zadovážiť premeraním miesta.<sup>16</sup> Ako vtedy rezbár dokázal vkomponovať oltár do daného priestoru poznáme z niekoľkých vynikajúcich prác, ktoré sa zachovali na pôvodnom mieste. Na hlavnom oltári dómu v Košiciach či farského kostola v Levoči sa kryje línia šírky archy s obrysami okien na skosených stranách presbytéria. V Košiciach sa navyše vonkajšie obrysy krídel dotýkajú vonkajšej línie týchto okien. V zhode rezbárskeho diela so základnými prvkami architektúry priestoru musíme rozhodne vidieť kompozičný zámer, ktorý predpokladá znalosť priestoru, prípadne jeho pôdorysu. Táto zhoda však nastáva len pri pohľade z jediného bodu, ležiaceho v určitej vzdialenosti od oltára, presne na osi lode. Každé vychýlenie sa z osi alebo priblíženie či vzdialenie sa značí skreslenie pomerov. So spomenutým tzv. bodom optimálneho pohľadu musel rátať aj autor návrhu („visierung“).<sup>17</sup>

Údaje rozmerov boli dôležité, najmä ak išlo o hlavný oltár umiestnený v presbytériu, ktoré bývalo nižšie ako loď, kde stávali menšie bočné oltáre. Na nich nebolo diferenciu badať, kým hlavný oltár mával často proporcie presne zodpovedajúce priestoru. Preto objednávateľia neraz dodali majstrovi rozmery kostola. Dozvedáme sa o tom zo zmluvy medzi johanitmi z Wiesenfeldu a františkánmi z Meitterdorfu, ktorí mali zrejme rezbársku dielňu.<sup>18</sup> Podobnú správu uvádza aj Vasari o talianskom umelcovi Giottovi (1276—1336) v diele Životopisy umelcov, kde nájdeme zmienku o zaslaní rozmerov objednaného diela, náhrobku biskupa Quida Tarlatiho da Pietramala.<sup>19</sup>

Záujemca o dielo zrejme zistil potrebné dáta premeraním miesta a určil umelcovi presné rozmery. Takéto údaje o rozmeroch sú občas v zmluvách. Huth uvádza kontrakt maliara Engelhardta Hoffmana s konventom františkánov v Überlingene o postavení retabula.<sup>20</sup> Vyplýva z neho, že objednávateľ zadal maliarovi dielo kompletne a poveril ho, aby vypracoval návrh a potom rezbárske práce zadal príslušnému odborníkovi. Zmluva uvádza aj rozmery objednaného oltára: výška 37 stôp, šírka archy asi 10,5 stopy.

Jednotka dĺžky vyskytujúca sa v zmluvách býva obvykle stopa alebo lakeť. Obidve miery sa používali až do zavedenia metrickeho systému v 19. storočí. Miera lakťa sa rozchádzala podľa miesta či kraja, väčšinou sa však pohybovala v rozpätí 56—60 cm.<sup>21</sup> Napríklad pražský lakeť meral 59,14 cm.<sup>22</sup> Dĺžka stopy sa v rozličných krajinách príliš nerozchádzala. Rímska stopa merala 29,59 cm, poľská 28,8 cm, viedenská 31,608 cm, hebrejská 32,26 cm. Pražská stopa merala polovicu lakťa, teda 29,57 cm a so starorímskou sa rozchádzala len o 0,02 cm; možno predpokladať, že v Čechách išlo o prevzatie rímskej miery. Používala sa tam po celý stredovek.<sup>23</sup>

O zachovanie starovekých merných jednotiek sa iste zaslúžili aj stredoveké stavebné huty. Už Karol Veľký v snahe nadviazať na tradície rímskej ríše si nechal dovážať z Ríma, Ravenny a iných miest antické stavebné články, ktoré potom druhotne použil na nových stavbách.<sup>24</sup> Staviteľia jeho doby zrejme nepreberali len tvary. Pri použití starých kvádrov a stĺpov museli sa aj z technických dôvodov riadiť rozmermi a proporciami starých článkov. Navyše bolo všetko rímske pre nich vzorom. Práve v Trevíre, kde stojí jedna z najlepšie zachovaných rímskych stavieb na sever od Álp, tzv. Porta nigra, stredoveká stopa meria 29,4 cm. V inom meste so starorímskou tradíciou, v Augsburgu, stopa meria 29,6 cm. Môžeme predpokladať, že v obidvoch prípadoch ide o takmer zhodnú mieru s rímskou stopou, konzervovanú tam prevzatím starorímskych stavebných článkov, resp. poučením tamojších kamenárov zo zvyškov rímskych stavieb.

Zdanlivo indiferentné dáta a rozmery v centimetroch a metroch sa nám po prepočítaní na mernú jednotku používanú v čase vzniku diela premenia na kompozičnú schému. Presvedčivo to dokazuje nasledujúci príklad. Výška známeho levočského oltára od Majstra Pavla (18,62 m) nám hovorí nielen, že je to najvyšší oltár tohto druhu na svete. Akonáhle ju prepočítame na stopy alebo lakte, čísla sa premenia na súmerný rad proporcií. Levočská stopa merala 31,1 cm. Pôvodná výška oltára 18,66 m je rovných 60 stôp (v 19. storočí zvýšili pôvodnú dlažbu o 4 cm),



šírka rímsy archy je 6,22 m, t. j. 20 stôp, a tak by sme mohli prepočítať aj ďalšie časti oltára. Napríklad výška sochy Madony uprostred archy 2,47 m sa líši od 8 levočských stôp (2,488 m) len o 1,8 cm, čiže o hodnotu prípustnú pri soche veľkých rozmerov.

Ak sochár i objednávateľ používali rovnakú mieru, mohli nastať komplikácie pri postavení hotového diela len výnimočne, buď omylom pri meraní, alebo nedodržaním rozmerov pri zhotovení diela. Problém však nastal, ak sa na rozličných miestach používala tá istá jednotka s rozdielnou hodnotou. Takáto situácia bývala v stredoveku napriek pokusom o unifikáciu mier<sup>25</sup> obvyklá. V Čechách sú archívne doložené desiatky stredovekých miestnych mier, ktoré dožívali až do 17. storočia.<sup>26</sup> A na malom území Tirolska a Vorarlberska sa v neskorom stredoveku používalo dokonca 30 rozličných laktov!<sup>27</sup>

Huth uvádza prípady, keď oltáre museli byť pri montáži dodatočne upravované.<sup>28</sup> Boli asi zhotovené podľa odlišnej miery platnej v miestach ich vzniku. Napríklad Pacher zhotovil oltár určite podľa dodaných rozmerov a nie podľa odhadu. Výška oltára v St. Wolfgangu, 14 m, zodpovedá približne 24 laktom: v kolínskom lakti je to 13,8 m, v pražskom 14,19 m. Ak by napr. rozdiel v laktach používaných v Mondsee a v Brunecku bol podobný ako medzi kolínskym a pražským laktom, potom by bol rozdiel pri 24 laktach takmer 40 cm čiže taký, že dielo mohlo presiahnuť plánovanú výšku. Keď sa dielo tesne vkomponovalo do daného priestoru, ako napr. hlavný oltár v kostole sv. Jakuba v Levoči, kde sa krížový kvet vo vrchole dotýka klenby, mohlo sa pri montovaní fialového nastavca ukázať, že niet miesta medzi archou a klenbou. Potom musel rezbár upravovať dĺžku nosných fiál, zarovnávať alebo prevrtať čapy.

Bežným meradlom býval až do 19. storočia drevený lakeť, ešte dnes používaný v textilnom obchode, len s metrickým delením.

Pražskí kamenári, ako sa dozvedáme zo správ o platbách na stavbe chrámu sv. Víta,<sup>29</sup> merali na stopy a palce. Ako meradlo zrejme používali drevený lakeť, delený na štvrtiny a palce. Remeselníci pracujúci s väčšími rozmermi,

u ktorých natoľko nezáležalo na presnosti, napr. murári alebo tesári, používali asi povrazec: ním možno pomerne ľahko deliť známe dĺžky opakovaným prekladaním na polovicu, štvrtinu či osminu. V zbierkach Spišského múzea v Levoči sú tzv. cechové zvolávacie tabuľky zo 17. a 18. storočia, vyrezávané z dreva či tepané v kove. Na tabuľkách stavbárskych cechov a krajčírskoho cechu sú zobrazené aj náradia a meracie tyče. Ako symbol kamenárov vidieť kružidlo a latku, čiarami rozdelenú na 12 dielov: je to zrejme stopa delená na 12 palcov. Na tabuľke krajčírov je latka rozdelená na štvrtiny a posledná z nich na polštvrtiny; zrejme znázorňuje lakeť.

Meracia tyč dlhá 1 stopu by bola príliš krátka, a tak sa v praxi zrejme používala dlhšia meracia tyč, asi 4 stopy. Jej existenciu dokazujú vyobrazenia kamenára na tepanom štíte zo súpravy pohrebných rekvizít kamenárskeho cechu z kostola sv. Laurinca v Norimbergu. Vidieť tam kamenára v krátkej zástere, s kružidlom a meracou tyčou v ruke. Ďalším dokumentom o tejto dlhšej meracej tyči je polychrómovaná drevená socha mestského tesárskeho majstra z roku 1564, umiestnená pôvodne na strednom stĺpe dreveného domu v Zürichu.<sup>30</sup> Socha predstavuje bradatého muža v pestrom dobovom kroji s krátkou zásterou. V pravej ruke drží kružidlo, v ľavej meraciu tyč. Obdobne ako u norimberského kamenára mu tyč siaha asi po pás. Socha je polychrómovaná, a tak je na nej zreteľne vidieť, že jedna z polovic hnedej tyče je bielymi čiarami rozdelená na 24 dielov — zrejme lakeť delený na 24 palcov — kým druhá je prázdna. Takto teda vyzerala meracia tyč tesárov a kamenárov: majster je tu znázorený (vlastnou rukou?) s typickým náradím svojho stavu.

Na základe uvedených poznatkov o krajo- vých rozdieloch používaných mier nás bude zaujímať, či sa pri starých maliarskych a rezbárskych dielach dá zistiť použitá merná jednotka a či táto jednotka môže dokázať pôvod diela.

→  
Majster Pavol: Hlavný oltár kostola sv. Jakuba v Levoči. Foto H. Kotrba. Repro M. Červeňanský



Nie je ťažké porovnať väčší počet sôch alebo oltárov z určitej oblasti s tam platnými mernými jednotkami. Výsledok takého pokusu potvrdil, že rozmery skúmaných objektov zodpovedajú miestnym jednotkám. Zhoda často prekvapuje. Rozchádzajúce sa údaje, či už vznikli nepresným meraním (asi vo väčšine prípadov) alebo nedodržaním daných rozmerov umelcom, sú malé. Pritom si treba uvedomiť, že požiadavky objednávateľov nebývali také rigorózne, ako by boli dnes. Na niekoľkých tabuľkách porovnáваме miestne miery s výtvarnými dielami a zistíme aj príčiny, ktoré prípadne viedli k rozdielom medzi skutočnou a objednávateľom predpokladanou mierou.

Názov diela	Miesto uloženia	Rozmery v cm (prepočítané na praž. stopy)	Rozmery v praž. stopách
Epitaf zo Zlíčova	Praha, Národná galéria	124 × 93 (125,7 × 96,1)	4 1/4 × 3 1/4
Oplakávanie (stojace)	Praha, súkromný majetok	140 × 120 (140,5 × 118,3)	4 3/4 × 4
Madona	Kájov	120 (118,3)	4
Madona z Olomouca	Brno, Moravská galéria	133 (133,1)	4 1/2
Madona z Třebetovic	Hluboká	133 (133,1)	4 1/2
Olivová hora (sv. Peter)	Olomouc, sv. Moric	89 (88,7)	3
Sv. Katarína	Praha, Národná galéria	118 (118,3)	4
Svätica	Praha, Národná galéria	73 (73,9)	2 1/2
Madona	České Budějovice	109 (110,9)	3 3/4
Madona (sediaca)	Kájov	120 (118,3)	4
Mária a sv. Ján z Kalvárie	Praha, Týnsky chrám	194,2 (192,2)	6 1/2
Krucifix	Praha, Týnsky chrám	asi 240 (242,3)	8 1/2
Pieta	Lutín	97 (96,1)	3 1/4
Pieta	Nesvačily	97 (96,1)	3 1/4
Pieta	Jihlava	120 × 87 (118,3 × 88,7)	4 × 3
Pieta	Brno, sv. Tomáš	140 × 145 (140,5 × 147,9)	4 3/4 × 5
Kristus trpiteľ (z Novomestskej radnice)	Praha, Múzeum	136 (133,1)	4 1/2
Svätovítska madona	Praha, Národná galéria	89 (88,7)	3
Sv. Anna	Nová Říše	160 (160,2)	5 1/2
Krumlovská madona (variant)	Praha, Národná galéria	116,5 (118,3)	4
Madona	Český Krumlov, Vlastivedné múzeum	60 (59,1)	2
Sv. Katarína	Jihlava	116,5 (118,3) chýba vrchol	4
Krumlovská madona	Viedeň, Kunsthistorisches Museum	112 (110,9)	3 3/4
Madona	Třeboň	124 (125,7)	4 1/4

K rovnakým výsledkom dospejeme porovnaním tabuľ, uvedených v knihe Česká malba gotická, Praha 1938, s pražskou stopou:

Pozrime sa na rad plastík, zachovaných in situ alebo vo verejných zbierkach, ktoré vznikli v oblasti predpokladaného rozšírenia pražského lakťa, a prevedme ich rozmery, dané v centimetroch, na miery používané v čase ich vzniku. Porovnávanie môžeme začať portálom Týnskeho chrámu v Prahe, ktorý výškou 248 cm a šírkou 300 cm zodpovedá rozmerom 8 1/2 × 10 1/4 pražskej stopy (251,34 × 303,09 cm). Podobne je to pri sochách v nasledujúcej tabuľke. Najprv uvádzame veľkosť objektu v centimetroch, potom v zátvorke centimetrové hodnoty zodpovedajúce rozmerom v pražských stopách, ktoré uvádzame v ďalšom stĺpci.

Zbraslavská madona	89 × 59,5 (88,7 × 59,1)	3 × 2
Reininghausov oltár	155,5 × 87,5 (155,2 × 88,7)	5 1/4 × 3
Vyšebrodská madona	97,5 × 75,5 (96,1 × 73,9)	3 1/4 × 2 1/2
Vratislavská madona	93 × 73 (96,1 × 73,9)	3 1/4 × 2 1/2
Klačiáci anjel z Kostelca	67,5 × 44 (66,5 × 44,3)	2 1/4 × 1 1/2
Strahovská Barbora	75,5 × 53,5 (73,9 × 51,7)	2 1/2 × 1 3/4
Českobudějovická adorácia	57 × 57 (59,1 × 59,1)	2 × 2
Svätotomášska madona	43,5 × 30,5 (46,3 × 29,5)	1 1/2 × 1
Madona od sv. Trojice, Alšova galéria	95,5 × 75 (96,5 × 73,9)	3 1/4 × 2 1/2
Cirkvická P. Mária	88 × 75,5 (88,7 × 73,9)	3 × 2 1/2
Tabuľa z Dubečka	118 × 96,5 (118,22 × 96)	4 × 3 1/4
Madona so sv. Bartolomejom	110 × 125 (110,87 × 125,67)	3 3/4 × 4 1/4
Adorácia dieťaťa z Hlubokey	125,5 × 93 (125,67 × 96,5)	4 1/4 × 3 1/4
Ukrižovanie zo sv. Barbory	125 × 95 (125,67 × 96,5)	4 1/4 × 3 1/4
Třeboňský oltár, kladenie do hrobu	135 × 93 (133,06 × 96,5)	4 1/2 × 3 1/4
Třeboňský Kristus na Olivovej hore	132 × 92 (133,06 × 96,5)	4 1/2 × 3 1/4
Třeboňské zmŕtvychvstanie	132 × 92 (133,06 × 96,5)	4 1/2 × 3 1/4
Oltár z Mühlhausenu	233,5 × 233,5 (236,56 × 233,56)	8 × 8
Ukrižovanie z Emauz	132 × 98 (133,06 × 96,5)	4 1/2 × 3 1/4
Votívny obraz Jána Vočka z Vlašimi	181 × 96 (184,81 × 96,5)	6 1/4 × 3 1/4
Ukrižovanie	221,5 × 175 (221,76 × 177,42)	7 1/2 × 6
Kaufmannovo ukrižovanie	67 × 29,5 (66,53 × 29,57)	2 1/4 × 1
Madona z Kladska	186 × 95 (184,81 × 96,5)	6 1/4 × 3 1/4

Porovnávanie sťažuje okolnosť, že sa pri tabuľových obrazoch z veľkej časti nezachovali pôvodné rámy, ktoré tvorili súčasť tabule. Dnešný rozmer obrazu sa preto môže oproti pôvodnému značne líšiť. Pri tabuliach v pôvodnom ráme pozorujeme výraznú zhodu s predpokladanou mernou jednotkou, s pražským lakťom. Rozdiely sa niekedy pohybujú v rámci niekoľkých milimetrov. Názor, že pražský lakeť sa používal aj na Morave, podporuje gotická tabuľa moravského pôvodu z Moravskej galérie v Brne. Tabuľa s pôvodným ozdobným rámom má rozmery zodpovedajúce pražskému lakťu: výška 133,5 cm je 2 1/4 lakťa (133,06 cm), šírka 110,57 cm je 1 7/8 lakťa (110,87). V Moravskej galérii sú aj dve krídla oltára rozmerov 138 × 58,6 cm, teda 2 3/8 × 1 lakeť. Šírka archy, z ktorej krídla pochádzajú, mohla byť asi 118,2 cm: k dvojnásobku šírky krídla treba totiž pripočítať 1 cm ako potrebnú vzdialenosť medzi zatvorenými krídlami. Aj tieto krídla nasvedčujú používaniu českého lakťa na Morave.

Nápadne často sa v tabuľkách objavuje hodnota okolo 96 cm, ktorá sa rovná 1 5/8 pražského lakťa, čiže 3 1/4 pražskej stopy. Pri porovnávaní rozmerov tabuľ netreba zabúdať, že tvorili

často súčasť väčšieho celku, a preto sa od určitej presnej miery mohli líšiť jednotlivo, ich súčet však zodpovedal pevnej jednotke. Takýmto prípadom sú Karlštejnské tabule. Pri tabuliach Třeboňského majstra, tvoriacich pôvodne oltárny celok, by sa mohol rozdiel medzi skutočnou šírkou (92—93 cm) a v iných prípadoch častejšie nameranou hodnotou 96 cm rovnať hrúbke kostry retabula, v ktorom boli pôvodne tabule spojené, resp. šírke deliacich líšt medzi tabuľami.

Prekvapujúco sa však líšia rozmery obrazov madon s maľovanými rámami, hoci aj medzi nimi sú také, ktorých rozmery zodpovedajú pražskému lakťu. Väčšinou sú to tabule menších, až drobných rozmerov. Ich proporcie mohli skôr podliehať príležitostnej potrebe a neviazali sa natoľko na oficiálne bežné jednotky. Počet diel so zhodnými rozmermi či s pomerne malou odchýlkou však prevyšuje počet diel, ktorých rozmery sa s predpokladanou mierou rozchádzajú. Rozdiely vznikli aj neúplným stavom, napr. u madon, ktorým sa stratili listy koruny.

Treba si uvedomiť aj niektoré iné okolnosti, ktoré mohli ovplyvniť veľkosť umeleckého diela a tým odchýlku od predpokladaných hodnôt.

Neraz sa stávalo, že si rezbár na kameni, z ktorého pílou oddeľoval klát potrebnej dĺžky, nameraný síce výšku presne, ale pri odrezávaní mu píla trochu pokĺzla, takže už tým mohol vzniknúť malý rozdiel. Inokedy rezbár úmyselne podrezal klát, aby vznikla šikmá základňa a socha tak dostala malý záklon. Znížilo sa tým nebezpečenstvo, že vypadne zo skrine: gotická socha totiž zriedkakedy bývala v oltárnej skrini odzadu pripevnená.

Niektoré hodnoty nemusia byť dosť exaktne namerané. Pri presnom meraní sa socha položí medzi dve pravouhlo postavené dosky a zisťuje sa vzdialenosť od prednej hrany soklu či plinty po povrch temena. Pri obvyklom meraní postojacky sa meria od základne plochy po temeno, čím sa získavajú menšie hodnoty. Rezbár mohol pri opracovaní hore malú časť aj ubrať; niekedy badať na temeni nezahladené stopy po odrezaní menších častí pílou. Neraz chýba aj dierka po čape, ktorým bola socha upevnená v pracovnej stolici.

U madon a svätíc s korunou na hlave rezbár vypracúval spravidla len obrúčku koruny v celistvosti, jej listy rezal osobitne. Ak sa listy neskoršie stratili, pozorujeme v korpuse koruny zárezy, dole mierne rozšírené: tu boli pôvodne vsadené listy. Ak sochár na tieto listy od začiatku nepamätal, socha je vyššia ako sa predpokladalo. Socha sa potom trochu zasúvala za spodnú hranu baldachýnu nad ňou, takže zakrýva časť koruny.

Praha bola významným obchodným centrom; preto je pochopiteľné, že sa jej miery používali v celej krajine. Podobné postavenie mal aj Kolín nad Rýnom. Od založenia Rimanmi bolo toto mesto pokračovateľom antickej kultúry a po celý stredovek centrom umenia. Ako stredisko západnej vetvy Hansy malo svoje miery a váhy, zrejme používané vo veľkej časti Porýnia i v priľahlých oblastiach. Kolínsky lakeť meral 57,52 cm. Obdobná skúška ako s pražským lakťom aj tu potvrdila dôsledné používanie tejto miery umelcami a objednávateľmi priľahlej oblasti.<sup>31</sup> Zhoda je tu niekedy úplná. Ak sa aj vyskytnú rozdielne hodnoty, potom nie sú také veľké, aby mohli vzniknúť pochybnosti o použití tejto miery.

Pri objektoch väčších rozmerov badať zhodu častejšie ako pri objektoch s výškou pod 1 lakeť. Medzi kolínskymi drevenými sochami je aj madona vysoká 55 cm. Táto zriedkavá veľkosť však zodpovedá starým cechovým predpisom, podľa ktorých mal uchádzač o titul majstra zhotoviť ako majstrovský kus sošku P. Márie vysokú približne 1 lakeť. Nemožno vylúčiť, že v tomto prípade nejde o takúto majstrovskú prácu.

Pri objektoch menších rozmerov, t. j. menej ako 1 lakeť (2 stopy), sa ich rozmery s mierami síce nekryjú, ležia však tak blízko seba, že ich hodnoty bývajú v rozsahu prípustnej tolerancie. Odlišné je to pri objektoch veľkosti 1 1/2 lakťa či viacej. Tu sa už rozdiel merných jednotiek prejaví, ako ukazuje nasledujúce porovnanie, v centimetroch:

	1 1/2 lakťa	2 lakte	2 1/2 lakťa	3 lakte
pražský lakeť	88,71	118,28	147,85	177,42
kolínsky lakeť	86,28	115,0	143,8	172,56

Pri vyšších hodnotách sa zhoda či nezhoda s určitou mierou dá odhľadať ľahšie.

Zaujímavý pohľad poskytla výstava Spätgotik am Oberrhein, usporiadaná roku 1970 v Karlsruhe. Pri porovnaní vystavených objektov z tejto menej bohatej oblasti s kolínskym lakťom sa ukázalo, že s veľkou pravdepodobnosťou platila táto jednotka v celom Porýnsku vrátane veľkých miest, ako napr. Štrasburg. Zhoda s kolínskou mierou sa dala zistiť pri 67 zo 116 objektov prichádzajúcich do úvahy pre takýto rozbor, t. j. pri prevažnej väčšine drevených plastik. Medzi preskúmanými drevorezbami bolo 32 od rozličných autorov, ktoré sa pôvodom (autorom či miestom vzniku) i rozmermi líšia od kolínskej stopy.

Zo získaných poznatkov o zhodných a odlišných rozmeroch rezbárskych diel z oblasti horného a dolného Rýna možno uzavrieť, že vplyv Kolína na dolnom Rýne nedovolil, aby sa v širokom okolí vytvorilo väčšie centrum, v ktorom by sa mohla presadiť samostatná merná jednotka. Na hornom Rýne je však celý rad miest, ktoré nedosahovali veľkosť ani význam Kolína,



H. Burgkmair: Sochár pri práci, drevorez.  
Repro M. Cerveňanský

vyvíjali sa však ako samostatné kultúrne centrá, kde sa mohli uplatniť aj ich vlastné merné jednotky. Blížime sa tu totiž k už spomenutej voralbersko-tirolskej oblasti, v ktorej existoval taký veľký počet merných jednotiek. Na hornom Rýne ležia mestá ako Štrasburg, Freiburg, Breisach, Colmar, Bazilej či Kostnica, z ktorých vynikajúci umelci, napr. N. Gerhaert či M. Schongauer, urobili umelecké centrá. Rozkvet umenia v nich súvisí nielen s okolnosťou, že tri z nich boli sídlami biskupstiev, ale najmä s rozvojom obchodu, ktorý bol v stredoveku hlavným zdrojom bohatstva miest, a tým živnou pôdou pre rozvoj umenia. Tu sa sústreďovali obchodné trasy severnej a západnej Európy pred prechodmi cez Alpy do Talianska.<sup>32</sup>

Umelecké dielne sa vtedy mohli vyvíjať aj v menších mestách. Na ich dielach zisťujeme potom miestne merné jednotky. Avšak v hornorýnskej oblasti nachádzame v širokom rozptyle aj práce, ktorých rozmery zodpovedajú kolínskej miere. Je to celá tvorba würzburškého

sochára T. Riemenschneidera, oltár v Blaubeuren, náhrobky Jörga Truchsesa vo Waldsee a kráľa Kazimíra v Krakove (od V. Stossa), známa skupina sv. Juraja v Stockholme (možno vznikla v Lübecku) a madona pod baldachýnom z Dalu v Nórsku. Táto madona môže byť dovozom z oblasti, v ktorej sa používala kolínska miera, o čom svedčí takmer úplná zhoda rozmerov. Zaujímavý je na nej pomer rozmerov 2—3—6 (hĺbka—šírka—výška), pričom výška vlastnej sošky je presným priemerom šírky a celkovej výšky. Tieto rozmery vyplývajú zo zámernej kompozičnej schémy. Podobnú reláciu 3—4—6 nachádzame aj na skrini sv. Gervaisa v Breisachu.

Zhodu rozmerov umeleckých diel s miestnou jednotkou možno zistiť aj na rade prác z okruhu augsburského maliarstva. Ide o epitafy a tzv. „rímske baziliky“, tabule v zbierkach galérie v Augsburgu. Podobne ako v Bratislave, Prahe či v Levoči, aj tu sa zachovala na radnici zamurovaná, úradne overená stopa, ktorá nám umožnila porovnať rozmery týchto tabúl. Naopak, na základe zhody rozmerov umeleckých diel s mernou jednotkou možno vypočítať miestnu jednotku z väčšieho súboru prác určitej oblasti.

Príkladom, ako umelec i po presídlení používal mieru miesta svojho pôvodu, je Michelangelovo sochárske dielo. Michelangelo aj v Ríme používal miery rodnej Florencie. Za základ prepočtu sme vzali dĺžku florentského lakťa 58,4 cm<sup>33</sup> (stopa 29,2 cm), platnú v Taliansku pred zavedením metrickej sústavy roku 1861. Uvádžame vždy najprv názov diela, potom jeho rozmery v cm, potom tieto rozmery prepočítané z florentských stôp a nakoniec výsledné rozmery vo florentských stopách:

Náhrobok Júliusa II.	669 × 424	671,6 × 423,4	23 × 14 1/2
Mojžiš	255	255,5	8 3/4
Ráchel	203	204,4	7
Lea	207	204,4	7
Vítaz	259	262,8	9
Spútaný otrok	209	211,7	7 1/4
Umierajúci otrok	226	226,3	7 3/4
Nedokončený otrok	250	248,2	8 1/2



Nedokončený otrok	250	248,2	8 1/2
Nedokončený otrok	275	277,4	9 1/2
Nedokončený otrok	260	262,8	9
Skrčený chlapec	58	58,4	2
Giuliano Medici	180	175,2	6
Lorenzo Medici	180	175,2	6
Noc	200	197,1	6 3/4
Deň	211	204,4	7
Ráno	195	189,8	6 1/2
Večer	195	189,8	6 1/2
Madona Medici	207	204,4	7
Madona z Brúgg	125	124,1	4 1/4
Tondo Taddei	109	109,5	3 3/4
Tondo Pitti	81	80,3	2 3/4
Pieta zo sv. Petra	175	175,2	6
Pieta florentská	234	233,6	8
Pieta Rondanini	196,5	197,1	6 3/4
Kristus z Minervy	208	204,4	7
Petronius a Proculus	63	65,7	2 1/4
Anjel	51	51,1	1 3/4
Dávid	530	525,6	18
Peter, Pavel, Pius, Gregor	120	116,8	4
Matúš florentský	220	219,0	7 1/2
Bakchus	208	204,4	7
Pieta Palestr.	253	248,2	8 1/2
Apollo Valori	149	146,0	5
Bitka Kentaurův	79 × 89	80,3 × 87,6	2 3/4 × 3

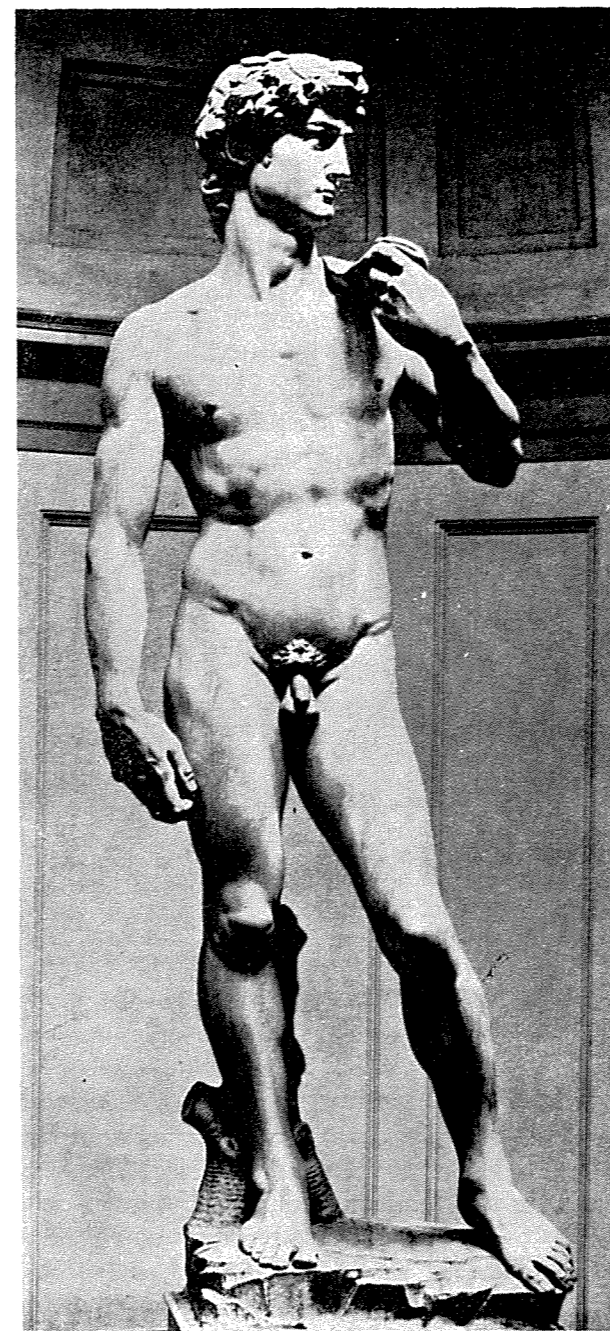
Skutočná výška s predpokladanou nesúhlasí celkom presne najmä preto, že veľká časť týchto diel nie je dokončená. Sú približne o toľko väčšie, o koľko bol väčší blok už v lome. Pri väčšine sôch, dokončených či nedokončených, je rozdiel medzi skutočnou a predpokladanou výškou nepatrný. Pritom na Michelangelovu tvorbu nemôžeme používať kritériá bežnej praxe, lebo on si pri svojom suverénom spôsobe práce mohol dovoliť — ako to urobil už vo Florencii (1501—1504)<sup>34</sup> v prípade Dávida — využiť celý blok vrátane prídavku aj pri ďalších sochách.

Hrubo otesaný blok sa ani dnes neexpeduje z lomu presne v objednaných rozmeroch, ale vždy s prídavkom. O dodaní surového, len zhruba otesaného bloku nám podáva správu Zikmund Winter,<sup>35</sup> ktorý spomína, že pražskí lámači kameňa na Petříně ho museli vyberať a prisekávať tak, aby sa v ňom už črtalo budúce

kamenárske dielo. Takýto kameň sa potom, pochopiteľne, ľahšie dopravoval. Z tých istých príčin osekával aj Michelangelo, ako sa o tom dozvedáme z jeho životopisu,<sup>36</sup> kamenné bloky, z ktorých vytvoril otrokov a iné sochy.

Správnosť predpokladanej dĺžky florentskej stopy — domnievame sa, že sa v prvej polovici 16. a 19. storočia podstatnejšie nelíšia — potvrdzuje okrem uvedenej tabuľky aj porovnanie Michelangelových diel s hodnotami uvedenými v zmluvách. Napríklad fasáda náhrobku Júliusa II. mala byť podľa tretej zmluvy z roku 1516 široká asi 11 florentských lakťov, t. j. 6,42 m. V skutočnosti je široká 6,69 m. Michelangelo určil šírku fasády asi podľa čiastočne dokončených dielcov architektúry a plánované rozmery zhruba dodržal. Štyri sochy na fasáde mali mať výšku 3 1/2 lakťa: zhotovil len dve, Ráchel a Leu. 3 1/2 florentského lakťa je 204,4 cm. Ráchel meria 203 cm, Lea 207 cm. Lea plánovanú výšku prekračuje o necelé 3 cm, čo je asi rovnaký prídavok, aký má socha Dávida, kde rozdiel oproti plánovanej výške vznikol využitím bloku do krajnosti. Michelangelo teda aj tu spracoval celý blok vrátane prídavku. Skvelým potvrdením tejto hypotézy je poznámka Ascania Condiviho v Michelangelovom životopise, napísanom roku 1533, teda za umelcovho života a zrejme z veľkej časti podľa jeho spomienok: „Michelangelo... zhotovil spomínanú sochu (Dávida — pozn. autora) tak presne, že na temeni hlavy vidieť starý povrch mramoru. Podobne to spravil aj na niektorých iných, ako na náhrobku pápeža Júliusa II. na soche predstavujúcej premýšľavý život. Je to znak majstrov a suverénnych pánov svojho umenia.“<sup>37</sup> Spomenutá socha je Lea.

O veľkosti reliéfu, dnes nazývaného Bitka s kentaurami, máme tiež súdobú správu a rozmery, ktorými si možno overiť Michelangelom používanú mieru. V liste G. Borromea zo 7. marca 1527 sa dočítame „o reliéfe s nahými bojujúcimi postavami, ktorý má 1 1/2 lakťa na výšku i na šírku...“ Jeden z jeho rozmerov skutočne zodpovedá udanej miere. Šírka je 89 cm, 1 1/2 florentského lakťa je 87,6 cm. Ako si Michelangelo zvykol myslieť a počítať v tejto jednotke už od mladosti dokladá jeho list z Ríma



Michelangelo: Dávid. Repro T. Leixnerová

z júla 1547. Michelangelo sa vtedy z poverenia pápeža zaoberal plánmi na dostavbu chrámu sv. Petra. Píše preto svojmu synovcovi Lionardovi do Florencie: „Chcel by som, aby si mi... zistil výšku kupoly Santa Maria del Fiore od päty lucerny až po zem a výšku celej lucerny

a poslal mi to. A pošli mi na dopise vyznačenú tretinu florentského lakťa.“

Florentský lakeť používal zrejme aj jeho predchodca na stavbe chrámu Sangallo, takisto Florentan, aj lámači kameňa v Carrare, kde si Michelangelo objednával mramor.

Čím väčšie sú vzájomné odchýlky miestnych mier, tým je väčšia pravdepodobnosť, že sa podarí určiť pôvod diela alebo autora na základe rozmerov prác. Za zaujímavý príklad možno pokladať Levoču a tvorbu Majstra Pavla.

Ako popredné kultúrne i obchodné centrum mala Levoča svoju mernú jednotku, levočský lakeť. Bol zamurovaný na radnici, vedľa vchodu do radničnej pivnice. Až nedávno sa stratil, obnovili ho však na pôvodnom mieste a v pôvodnej podobe. Bol železný, delený na štvrtiny. Podľa listu zo začiatku 18. storočia, teda z čias ešte pred tereziánskou unifikáciou mier na území habsburskej monarchie, uloženého v levočskom archíve,<sup>38</sup> ktorým sa nariaďuje zrovnať miestne miery s vienskými, mal vtedy levočský lakeť 4/5 vienského, teda 4 vienské lakte sa rovnali 5 levočským. Výpočtom zo známej dĺžky vienského lakťa 77,76 cm vychádza levočský lakeť 62,208 cm a levočská stopa 31,104 cm.

Na zhodu rozmerov hlavného oltára Majstra Pavla s levočskou mierou sme už upozornili. Možnosť overiť si správnosť tohto zistenia poskytol súbor prác levočského rezbára, sústredený pri príležitosti výstavy jeho diela roku 1967. Takmer úplná zhoda rozmerov sochy Madony z hlavného oltára 247 cm = 4 levočské lakte čiže 8 levočských stóp = 248,8 cm a ju sprevádzajúcich sôch sv. Jakuba a sv. Jána 235 cm = 7 1/2 stopy = 233,28 cm je jasná.<sup>39</sup> Z ďalších 35 Pavlových sôch vykazuje viac ako polovica (19 kusov) zhodu s rozdielom 0,1 až 2,0 cm, teda v spomenutom rozpätí, t. j. v dôsledku nepresností pri výrobe. Väčšie rozdiely pri ďalších objektoch možno zdôvodniť tým, že buď ide o asistenčné postavy, kde výšku asi určila potreba odlišiť ich od iných postáv (č. 8 a 9, 22, 23, 24 a 30), alebo o náprotivky, z ktorých jeden predstavuje prostovlasú osobu, druhý má hlavu zakrytú šatkou alebo klobúkom (č. 20 a 31), alebo o sochy z jedného súboru, kde Pavol pot-

reboval druhú odlišiť (anjela od P. Márie), alebo o prípad, kde nadmernosť vznikla pridaným podstavcom (č. 27). V tomto prípade sa podstatne zväčšuje počet sôch zodpovedajúcich levočskej miere a ostáva len malé percento diel iných rozmerov. Pri č. 15 a 16 sa autor musel prispôbiť výške priestoru pod baldachýnom a pri č. 20 a 21 išlo len o podružné postavy, na výške ktorých nezáležalo. Z tvorby Majstra Pavla poznáme aj práce mimo Levoče, ktorých rozmery súhlasia s levočským laktom. Napríklad oltár sv. Anny z farského kostola v Sabinove, dnes v Umeleckopriemyselnom múzeu v Budapešti, už neúplný, má výšku skrine 155,2 cm =

155,5 cm = 5 levočských stôp, šírku predely 187 cm = 186,62 cm = 6 levočských stôp.

Vcelku teda možno povedať, že tak ako v oblastiach pražského a kolínskeho laktá, aj tu sme bezpečne zistili, že sochy majú rozmery podľa mernej jednotky používanej v Levoči. Bolo to možné konštatovať nielen pri jednotlivých sochách. Nielen hlavný oltár, ale aj ostatné oltáre v levočskom kostole sv. Jakuba majú rozmery zodpovedajúce miestnemu laktu či stope. Nemáme tu na mysli len diela Majstra Pavla zo začiatku 16. storočia (okrem hlavného aj tri bočné oltáre), ale aj ďalších päť starších oltárov, ktoré postupne vznikli po polovici 15. storočia.

Prehľad aplikácie levočskej miery na práce Majstra Pavla:

	miesto	výška v cm	prepočet z levočskej stopy	výška v stopách
1. Sv. Barbora	Okoličné	75,0	77,76	2 1/2
2. Sv. Katarína	Okoličné	76,0	77,76	2 1/2
3. Madona	Banská Bystrica	188,0	186,62	6
4. Madona	Slovenská Ves	185,0	186,62	6
5. P. Mária	Chyžné	108,0	108,86	3 1/2
6. Archanjel Gabriel	Chyžné	118,0	116,6	3 3/4
7. Ukrižovaný	Bardejov	54,0	54,43	1 3/4
8. Sv. Ján	Bardejov	43,0	(38,8—46,6)	
9. P. Mária	Bardejov	43,0	(38,8—46,6)	
10. Kristus (polopostava)	Banská Bystrica	72,0	(69,9—77,7)	
11. Madona	Strážky	109,0	108,86	3 1/2
12. Madona	Lubica	171,0	171,0	5 1/2
13. Sv. Juraj (reliéf)	Spišská Sobota	178,6	178,8	5 3/4
14. Kristus (z nadstavca)	Spišská Sobota	84,0	85,5	2 3/4
15. Boh-Otec (z nadstavca)	Spišská Sobota	128,0	124,4—132,1	
16. P. Mária (z nadstavca)	Spišská Sobota	82,0	(85,5)	
17. Ukrižovaný	Spišské Vluchy	145,0	147,7	4 3/4
18. P. Mária (Csáky)	Levoča	155,0	155,5	5
19. Sv. Jozef	Levoča	133,0	132,19	4 1/4
20. Pastier (Csáky)	Levoča	97,0	(93—101)	
21. Pastier (Csáky)	Levoča	90,0	(93)	
22. Anjel (Csáky)	Levoča	64,0	(62,2)	
23. Anjel (Csáky)	Levoča	65,0	(62,2)	
24. Anjel (Csáky)	Levoča	67,0	(62,2)	
25. Sv. Ján Almužník	Levoča	109,0	108,86	3 1/2
26. Sv. Leonard	Levoča	101,0	101,0	3 1/4
27. Sv. Juraj (jazdec)	Levoča	150,0	147,7	4 3/4
28. Sv. Ján Evanjelista	Levoča	101,0	101,0	3 1/4
29. Sv. Ján Krstiteľ	Levoča	104,6	101,0	3 1/4
30. Sv. Mária Magdaléna	Stratená	105,0	(101,0—108,8)	
31. P. Mária	Spišská Nová Ves	160,0	163,2	5 1/4
32. Sv. Ján	Spišská Nová Ves	156,0	155,52	5
33. Sv. Margita	Mlynica	162,0	163,29	5 1/4
34. Sv. Martin	Sabinov	90,0	(85,5—93,3)	
35. Sv. Hieronym	Sabinov	77,0	77,76	2 1/2



Majster Pavol: Odpočívajúci apoštolovia, pravé krídlo hlavného oltára kostola sv. Jakuba v Levoči. Foto H. Kotrba

Len oltár Vir dolorum, nazývaný aj Korvínsky,<sup>40</sup> sa rozmermi líši od ostatných retabulí. Okrem iného charakteru rezby, ktorou sa Pavlove oltáre odlišujú od ostatných, je jasné, že sa táto archa skladá z dvoch nesúrodých častí. Skriňa s predelou sú o niečo staršie ako krídla, ktoré sú kratšie a pri uzavretí nechávajú hore i uprostred značnú medzeru, čo je vonkoncom neobvyklé a nepraktické. Pri porovnaní rozmerov zistíme, že ani archa, ani predela nezapadajú do rebríčka levočského laktá, pričom rozdiel pri predele je 25—55 mm vo výške, 30—42 mm v šírke, teda podstatne väčší ako prípustná tolerancia 20 mm. Rozdiel vo výške krídel je oproti levočskej miere 14 mm, pri šírke je zhoda úplná; preto môžeme krídla pokladať za miestnu prácu, stred za cudziu. Uvedené skutočnosti — venovanie,<sup>41</sup> rozchádzajúci sa tvar, slohový charakter a odlišné rozmery (navyššie sa líši aj celková výška oltára 42 stôp od výšky náprotiv-

ku, oltára P. Márie Snežnej, ktorý meria len 40 stôp) — dokazujú, že je to práca dovezená odinakiaľ. Pravdepodobne oltár dovezli bez krídel a postavili na miesto menej vzácneho diela, z ktorého premontovali len krídla. Výškou sa oltár vymyká zo zisteného radu: hlavný oltár 60 stôp, oltár P. Márie Snežnej 40 stôp, oltár Petra a Pavla 30 stôp.

Toto odstupňovanie zodpovedalo hierarchii uvedených oltárov. Pôvodná výška oltárov sa presne nedá zistiť jednak preto, že len časť z nich sa zachovala v celistvosti, jednak preto, lebo úroveň dnešnej dlažby nezodpovedá pôvodnej, keďže bola dodatočne položená na starú. Možno sa domnievať, že pôvodná dlažba sa dvíhala smerom k presbytériu.<sup>42</sup>

Ak chceme zistiť výšku gotického oltára, musíme k retabulu okrem výšky menzy v Levoči pripočítať aj adekvátny diel poklesu pôvodnej dlažby voči dnešnej. Vypočítame teda výšku ta-

mojších oltárov sv. Jánov a sv. Anny, ktoré sa ako jediné zachovali s pôvodnými nadstavcami, v centimetroch:

oltár sv. Jánov:	oltár sv. Anny:
retabulum 474,0	retabulum 450,0
menza 141,3	menza 132,0
spád 5,0	spád 7,0
výška celkovo 620,3	výška celkovo 589,0
pričom 622,08 = 20 stôp	pričom 590,97 = 19 stôp.

Pomer výšok oltárov v kostole sv. Jakuba v Levoči vyzerá takto: hlavný oltár 18,66 m, t. j. 60 stôp (dnes 18,62 m — 4 cm tvorí rozdiel medzi pôvodnou a dnešnou dlažbou); oltár P. Márie Snežnej asi 12 m, t. j. 40 stôp; oltár sv. Jánov 6,20 m, t. j. 20 stôp.

Stretávame sa tu so zjavným odstupňovaním výšky jednotlivých kategórií oltárov, teda s kompozičným zámerom. Ak do tejto schémy vsunieme ešte oltár Petra a Pavla s výškou 30 stôp, znova sa nám tu javí už prv zistený pomer 6—4—3—2 ako u Madony z Dalu a skrine sv. Gervasia v Breisachu.

Údaje o doteraz nereštaurovaných oltároch sv. Petra a Pavla a P. Márie Snežnej nájdeme u Václava Merklasa,<sup>43</sup> ktorý ešte uvádza výšky jednotlivých oltárov v stopách.

Na potvrdenie názoru o možnosti zistiť príslušnosť umeleckého diela do určitej oblasti pomocou rozmerov uvádzame dve ďalšie práce z kostola sv. Jakuba v Levoči. Prvou je soška známa ako Madona z Úlože, ktorá vznikla v 14. storočí asi v Levoči. Je z lipového dreva a jej výška 101 cm zodpovedá presne  $3\frac{1}{4}$  levočskej stopy (101,88 cm). Druhou je náhrobná doska Alexia Thurzu zo solenhofenského vápenca. Materiál a sloh poukazujú na to, že vznikla vo fransko-švábskej oblasti, asi v Augsburgu, kde v prvej polovici 16. storočia žil jeden z Thurzovcov, za veľkoobchodníka Fuggera, ktorý mal obchodné spojenie aj s Krakovom a Banskou Bystricou. Pri tomto diele, dokázateľne cudzieho pôvodu, nameráme hodnoty celkom odlišné od levočských. Pri štvorcovom formáte je dĺžka strany 113 cm, rozdiel s najbližšou levočskou hodnotou je +42 mm až —36 mm, teda jednoznačný.

Nie je, samozrejme, možné zaradiť dielo do



Majster Pavol: Ruka sv. Jakuba, hlavný oltár kostola sv. Jakuba v Levoči. Foto H. Kotrba

určitej sféry merných jednotiek len na základe odlišných rozmerov. Pri postupnom sčítaní laktov či stôp rozličnej hodnoty dochádza občas k stretnutiu kryjúcich sa alebo veľmi blízko seba ležiacich hodnôt. Napríklad  $3\frac{1}{4}$  kolínskeho lakťa, t. j. 186,94 cm, sa takmer rovná 3 levočským laktom. Podobne  $2\frac{5}{8}$  pražského lakťa, t. j. 155,23 cm, sa s rozdielom 3 mm rovná  $2\frac{1}{2}$  levočského lakťa.

Máme primárne porovnávacieho materiálu v pôvodnom umiestnení na to, aby sa dalo zistiť, či existovali kompozičné schémy používané v širšom rozsahu. Nie je pravdepodobné, že jestvovali pravidlá okrem odstupňovania výšky retabulí podľa miesta a dôležitosti, ako to dokladá levočský kostol sv. Jakuba, ktorý je so svojím zachovaným interiérom vskutku vzácnou výnimkou.

Okolností určujúcich rozmery a proporcie ob-

razov či sôch bolo toľko, že sa sotva mohli vyvíjať všeobecne platné pravidlá o tvare a rozmeroch oltárov. Pri výrobe rezbárskych prác na sklad, ako to podľa Hutha robili dielne v Nizozemsku, sa iste používali najčastejšie žiadané rozmery a proporčné schémy. Kde sa však pracovalo na konkrétnej objednávke, riešili majstri otázku podľa individuálnej potreby a priestoru, do ktorého malo byť dielo zasadené. Pri takých prácach, aké sa podľa Hutha ponúkali v Antverpách, išlo skôr o tovar dnes označovaný ako „devotionália“, hoci sa vyrábala ručne.<sup>44</sup> Boli to asi drobné sošky, obrázky, drevoryty a pod., ktoré si stredoveký občan kupoval pre svoju domácnosť. Oltáre z Antverp či Lübecku, aké ešte dnes badať v oblasti Baltického mora, iste vznikli na objednávku a nie sú objektmi sé-

riovej výroby, vyrábanými na sklad. Výraz „oltáre“ z antverpského „Výstavného trhu“ mohol značiť menšie obrazy v ozdobnom rámovaní; väčšina oltárov vo veľkých kostoloch koncom 15. storočia mala menšie rozmery. Napríklad roku 1396 bolo v chráme sv. Víta v Prahe 67 oltárov! Pre nedostatok miesta nemohol mať každý z nich svoju menzu. Zrejme sa tieto „oltáre — obrazy“ rozvešovali po stenách a pilieroch, a preto nemohli mať rozmery ako retabulá. Zachovalo sa ich pomerne málo pre ich relatívnu mobilnosť a jednoduché odstraňovanie pri obrazoboreckých alebo puristických akciách.

Stredoveké diela teda vznikali po starostlivej príprave a zrejme podľa zákonitostí, ktoré — ako z týchto diel možno vytušiť — ovládali myslenie vtedajšieho človeka.

## Poznámky

<sup>1</sup> Povzdych Ernsta Barlacha, že k umeniu patria dvaja: jeden, ktorý ho tvorí a druhý, ktorý si ho žiada, teda objednávateľ, dokazuje, že sa to podstatne nezmenilo dodnes.

<sup>2</sup> HUTH, H.: Künstler und Werkstatt der Spätgotik. Augsburg 1923.

<sup>3</sup> PLANISCIG, L.: Rosselino. Wien 1942, s. 29, spomína zmluvu florentského sochára Bernarda Rosselina z roku 1451 o postavení náhrobku Beaty Villani v Sta Maria Novella vo Florencii a pokladá ju za príklad mníšskej pedanterie: „Celková koncepcia a rozmery sú uvedené čo najpresnejšie, uvádza sa každý detail, zaistuje sa termín dodania.“ Autor asi nikdy nevidel rozpočet moderného staviteľa na rodinný domček alebo čo i len na inštalatérské práce.

<sup>4</sup> HUTH, H.: c. d., s. 115.

<sup>5</sup> Tamže, s. 110, 117, 124, 125.

<sup>6</sup> Tamže, s. 138. Rozmery archy asi  $3,3 \times 3$  m zodpovedajú antverpskému pôvodu oltára. V Nizozemsku s obľubou používali takmer štvorcový formát, vhodný na mnohofigurálne výjavy.

<sup>7</sup> Tamže, s. 112.

<sup>8</sup> Dokazuje to napr. správa o pozostalosti pražského zlatotepca Jaroša, ktorú uverejnil WINTER, Z.: Dějiny obchodu a řemesla v Čechách v 14. a 15. století. Praha 1906, s. 155.

<sup>9</sup> Napríklad kúpeľníci z Bolzana žiadajú maliara Silvestra Müllera, aby na vlasoch Madony použil „cvišgold“. HUTH, H.: c. d., s. 124—125.

<sup>10</sup> Tamže, s. 109.

<sup>11</sup> Tamže, s. 121.

<sup>12</sup> Tamže, s. 121.

<sup>13</sup> Tamže, s. 120.

<sup>14</sup> Dokazujú to zachované exempláre z čias okolo roku 1500 v Historickom múzeu v Bazileji, vystavené na výstave Spätgotik am Oberrhein, Karlsruhe 1970. Pozri záznamy č. 288 a 291 v katalógu výstavy.

<sup>15</sup> Už citovaná zmluva M. Pachera v Mondsee, 2. a 3. veta. HUTH, H.: c. d., s. 115.

<sup>16</sup> Napríklad maliar Michael Pfender zo Schaffhausenu podľa zmluvy, ktorú cituje HUTH, H.: c. d., s. 116.

<sup>17</sup> Podobné označenie návrhu — „visierung“ — nachádzame aj v českých zmluvách, napr. o prestavbe hradu Jindřichův Hradec, kde roku 1580 kamenár Anton Melani uzaviera zmluvu na „troje pavlače z tesaného kamene, jedny na druhej podle visíru a rejsování, které J. M. dodal“. Asi toto označenie vzniklo v stredovekých kamenárskych hutách a prevzali ho rezbári a staviteľia 15. a 16. storočia. ŠAMÁNKOVÁ, E.: Architektura české renesance. Praha 1961, s. 72.

<sup>18</sup> „...podľa rozmerov a výšky, ako im boli označené...“ HUTH, H.: c. d., s. 135.

<sup>19</sup> VASARI, G.: Životopisy nejvýznačnějších malířů, sochařů a architektů. Praha 1976, zv. 1, s. 137.

<sup>20</sup> HUTH, H.: c. d., s. 134, 135.

<sup>21</sup> Výnimku tvoria lakte niektorých miest, ako Bruggy alebo Paríž, presahujúce 1 meter. Táto výnimka možno súvisí s tamojšou vyspelou textilnou výrobou, pri ktorej sa podnes používa tzv. dvojitá šírka.

<sup>22</sup> Vypočítaná bola roku 1915. Pozri SEDLÁČEK, A.:



Памěти а доклады о староцешкых мєрах а вєхєх. Прага 1923, с. 27.

<sup>23</sup> Цешкы земскы мєрач Симон Подольскы з Подоль року 1617 увєдза, же са пражскы лакеф поужива „уэ од стародєвна“. SEDLÁČEK, A.: c. d., s. 329.

<sup>24</sup> LÜTZELER, H.: Europäische Baukunst im Überblick. Freiburg—Wien—Basel 1969, s. 39.

<sup>25</sup> Dochádza k nim od 13. storočia. V Anglicku zaviedla jednotné miery а вєхы уэ Magna charta libertatum roku 1215. V Цешэх са о унификациу безуспешне покúшали последний Премисловци. Тамошєе мєстне мєры вшак в прaxи postupne vytlačal пражскы старомєстскы мєрны systэм, року 1408 уэ практикы totožný s novomєстскым. V Uhorsku са покúsil zaviesť ako jednotné мєры року 1405 Žigmund I. мєры mesta Budína. Popri мєстnych мєрах ту уэ predtým existovala kráľovská siaha (ulna regalis), ktorá mala 5 laktov а 10 piadí. Jej dĺžku vypočítal A. Húščava на základe listiny bratislavskej kapituly о urovnaní sporu в Lehniciach з року 1311 на 180,051 cm. Dĺžka tejto siahy zrejme postupne narastala. Roku 1476 мєрала уэ 212,5 cm. Werböczy в 1. vydaní Tripartita року 1517 publikoval úsečku, ktorej šesťnásobok mala byť kráľovská siaha. Húščava ju premeral в 10 vydaniach Tripartita. Jej dĺžka са pohybovala medzi 18,4 а 19,1 cm, teda dĺžka siahy 294,4—305,6 cm, т. j. okolo 3 metrov. Bližšie HÚŠČAVA, A.: Poľnohospodárske мєры на Slovensku. Bratislava 1972, s. 11, 14; HLADÍK, Č.: Metrologický přehled. Archivní časopis, 3, 1953, s. 87—114.

<sup>26</sup> HLADÍK, Č.: c. d., s. 91—94.

<sup>27</sup> SEDLÁČEK, A.: c. d., s. 109.

<sup>28</sup> HUTH, H.: c. d., s. 35.

<sup>29</sup> NEUWIRTH, J.: Geschichte der Kunst in Böhmen. Prag 1893, s. 334.

<sup>30</sup> SIMON, K.: Figürliches Kunstgerät. Königstein im Taunus — Leipzig (okolo 1926). Tafel B. Dnes в Zürichu, Schweizerisches Landesmuseum.

<sup>31</sup> Na exponátoch výstavy Jeseň stredoveku (Herbst des Mittelalters) в Kolíne nad Rýnom 1970.

<sup>32</sup> Štrasburský мєстскы kronikár Sebastian Brant krátко по року 1500 spomína, že medzi Kostnicou а Bazilejom viedlo cez Rýn 10 mostov. KRÜGER, H.: Des Nürnberger Meisters Erhardt Erlaub älteste Strassenskarte von Deutschland. Kallmünz 1958, s. 68.

<sup>33</sup> Enciclopedia Italiana, zv. 7, Roma — Milano 1930, s. 649.

<sup>34</sup> VASARI, G.: c. d.

<sup>35</sup> WINTER, Z.: c. d., s. 855.

<sup>36</sup> GRIMM, H.: Das Leben Michelangelos. Leipzig 1940, s. 247.

<sup>37</sup> CONDIVI, A.: Život Michelangela Buonarrotiho, hlava XVII. In: Michelangelo, podoba živé tváře. Praha 1964, s. 269.

<sup>38</sup> Pod značkou TR VIII, č. 105, list 1322 III.

<sup>39</sup> Túto dĺžku udáva HLADÍK, Č.: c. d., s. 98.

<sup>40</sup> Podľa venovania на stuhách vinúcích са okolo ornamentálnej vložky в rímse predely (CLINODIUM MATRIAE REGIS — CLINODIUM BEATRICIS REGINAE).

<sup>41</sup> Pozri pozn. 40.

<sup>42</sup> Pri premiestnení dvoch kostolných lavíc, stojacich predtým pri prvých pilieroch od hlavného oltára, ukázala са stará dlažba asi 5 cm pod úrovňou dnešnej. Výškový rozdiel dlažieb са postupne zväčšuje smerom k veži. Socha Mojžiša з року 1626, nesúca hmotu kazateľnice, bola donedávna zakrytá dnešnou dlažbou do pol lýtok, kým dlažba, на ktorej stojí, leží asi 20 cm pod úrovňou dnešnej. Pri veži са našli, približne 45 cm hlboko, súvislé zvyšky asi gotickej dlažby з tehál rozmerov 21 × 21 × 5 cm.

<sup>43</sup> MERKLAS, W.: Die Stadtpfarrkirche St. Jacobi Maior in der königlichen Freistadt Leutschau. Leutschau (Levoča) 1862.

<sup>44</sup> HUTH, H.: c. d., s. 20, 98.

## О договорах и мерах художественных произведений позднеготического периода и ренессанса

Автор во вступительной части работы рассматривает тексты договоров между заказчиком и художником об изготовлении живописных и скульптурных произведений. Он обращает внимание на условия договоров, обычаи при их заключении и взаимоотношения между заказчиком и художником. В этих договорах часто встречаются данные о размерах произведения в средневековых мерах.

Размеры произведения нередко много подсказывают о его происхождении. С период средневековья существовали различные местные меры. Локоть и фут не имели везде одинаковое значение. На основании отклонений в единицах измерений можно были данное

произведение гипотетически отнести к конкретной области происхождения.

Автор приводит в работе таблицу статуй или готической живописи чешского, а также моравского происхождения, и отмечает, что размеры этих произведений в большинстве случаев согласуются с пражским футом. Аналогично, кельнский фут использовался в низовьях, а также в верховьях Рейна, несмотря на то, что там в некоторых городах существовали местные меры с отличающимися значениями.

Между действительными и требуемыми размерами по разным причинам возникали отклонения. У некоторых произведений принадлежность к определен-

ной области невозможно доказать с такой высокой вероятностью, как в случае крупных произведений.

Если нам неизвестно значение местной единицы измерения, то его можно приблизительно определить, исходя из художественных произведений. Последовательность работы художников по единицам измерений демонстрирует таблица произведений Микеланджело:

их размеры приблизительно согласуются с размерами, приведенными в флорентийских футах.

Аналогично можно длину левочского фута проверить на произведениях местного происхождения. Перевод размеров с сантиметров на средневековые меры откроет перед нами композиционные закономерности того времени. Автор демонстрирует их на примере оформления интерьера церкви св. Якуба в городе Левоча.

## Über Verträge und Maße der Kunstwerke aus der Zeit der Spätgotik und der Renaissance

Die Verträge über Verfertigung der Kunstwerke werden analysiert. Man widmet Aufmerksamkeit den Bedingungen dieser Verträge, den Usancen bei ihrem Abschließen und Beziehungen zwischen dem Auftraggeber und dem Künstler. Oft findet man in den Verträgen Angaben über Maße der Kunstwerke in mittelalterlichen Maßeinheiten.

Die Maße der Kunstwerke deuten oft an ihre Herkunft. Im Mittelalter gab es verschiedene lokale Maßeinheiten. Die Elle und der Fuß haben nicht überall dieselbe Werte gehabt. Je nach den Abweichungen von lokalen Einheiten kann man hypothetisch schließen, wo das Kunstwerk entstanden ist.

Es wird eine Übersicht der Statuen aus Böhmen und Mähren mit Maßangaben veröffentlicht, die mit dem Prager Fuß übereinstimmen. Am oberen und

unteren Rhein gab es eine ähnliche Situation: hier wurde der Kölner Fuß verwendet, obwohl in einigen Städten lokale Maßeinheiten anderer Werte existierten.

Kennt man den Wert lokaler Maßeinheit nicht, so kann man ihn annähernd von den Kunstwerken ableiten. Wie konsequent die Künstler nach Maßeinheiten gearbeitet haben zeigt eine Tafel der Werke Michelangelos: ihre Dimensionen entsprechen annähernd jenen in florentinischen Füßen angegeben.

Auch die Länge des Fußes von Levoča kann man aus dort entstandenen Kunstwerken ableiten. Die Umrechnung ihrer Dimensionen von Zentimetern auf mittelalterliche Maße zeigt auch die Gesetzmäßigkeiten ihrer Komposition, die an Kunstwerken aus der St. Jacobskirche in Levoča (Ostslowakei) demonstriert werden.

## Výtvarná výzdoba hornej rímsy bardejovskej radnice

INGRID CIULISOVÁ

Funkčnú, ale aj ideovú protiváhu farského kostola tvorila v rámci pôdorysnej skladby stredovekého mesta budova radnice, chápaná v neskoršej gotike nielen ako sídlo mestskej rady, ale aj ako miesto obchodného a spoločenského styku. Umiestnená bývala zväčša uprostred námestia a bola symbolom moci a narastajúceho významu meštianstva. Táto skutočnosť sa odrazila aj vo výtvarnom riešení radnice, často scelenom jednotným ikonografickým programom, autormi ktorého boli neraz najvýznamnejší umelci doby. Domnievame sa, že to platí aj o kamenárskej výzdobe hornej rímsy bardejovskej radnice.

S prvými zápismi týkajúcimi sa radnice sa stretávame v rokoch 1432 a 1433.<sup>1</sup> Konkrétnejšie sú až z roku 1505, keď sa v súvislosti s jej stavbou spomína Majster Alexander.<sup>2</sup> Roku 1507 sa v účtovných knihách objavujú po prvýkrát aj mená Majstra Jána (magisto Joanne) a Alexia.<sup>3</sup> Práce na radnici pokračujú do rokov 1509—1511, keď Majster Ján dokončuje štíty a Majster Theofil Stancel ich maliarsky zdobí. Ešte roku 1556 však mestské účtovné knihy spomínajú stavbu strechy nad arkierom.

Výsledkom snáh bardejovského patriciátu bola jednoposchodová štítová budova pravidelného pôdorysu.<sup>4</sup> Prízemie slúžilo obchodu a bolo rozčlenené na rad kóji, otvorených do centrálnej prejazdovej chodby.<sup>5</sup> Poschodie trojpriestorovej dispozície bolo výlučne sídlom mestskej rady, archívu a pokladnice, o čom svedčí aj to, že arkierovým schodiskom sa vchádzalo priamo z námestia na poschodie. Radní mesta Bardejova si zrejme tento oddelený vstup vyžiadali, pretože arkier bol pristavaný až neskôr. Demonštrovala sa tým nielen snaha sta-

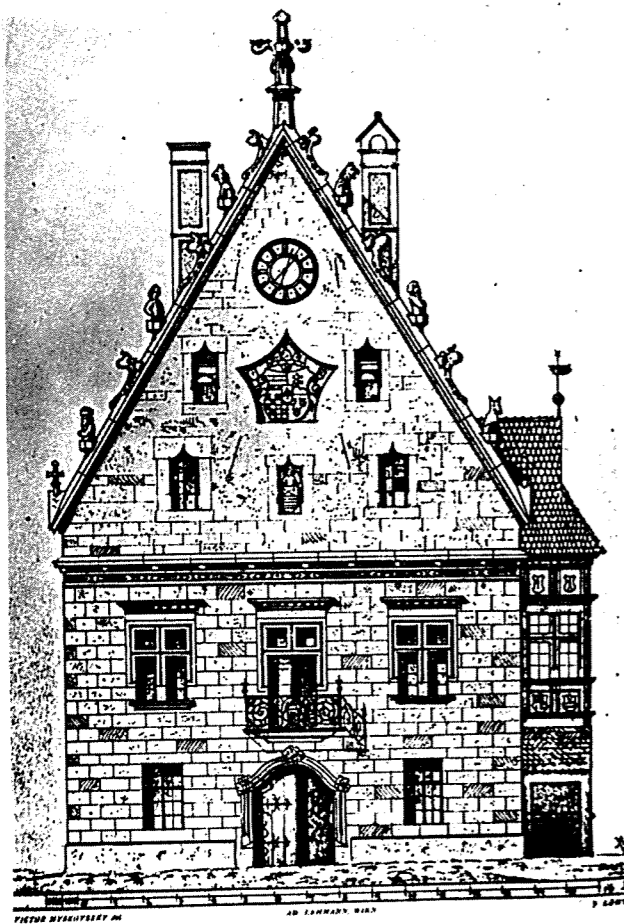
viteľa výtvarne zvýrazniť budovu, ale prvotným účelom bolo zrejme manifestovať vážnosť mestskej správy.

Medzi rokmi 1563 a 1905 radnicu viackrát opravovali. Najvýznamnejšie rekonštrukčné zásahy sa uskutočnili začiatkom 19. storočia a v rokoch 1904—1905. Ich výsledok je aj konkrétnym svedectvom o vývine metodiky reštaurátorsko-rekonštrukčných prác v rámci uhorskej pamiatkovej starostlivosti.<sup>6</sup>

Výtvarné riešenie bardejovskej radnice predstavuje v slovenskom kontexte zaujímavý príklad tvorivého prehodnotenia dvoch slohových tendencií — neskorogotickej a včasno-renesančnej v rovnakej polohe, ako to môžeme pozorovať v susedných Čechách a v Poľsku. Renesančné tvaroslovie transponované z budínskeho umeleckého centra sa podriaďuje konštruktívnemu organizmu neskorogotického mestského domu. Výsledkom tohto procesu je syntéza vžitej neskorogotickej umeleckej formy a importovaných renesančných výtvarných prvkov v diele dvoch súbežne tvoriacich majstrov — Jána a Alexia.

Súčasťou výtvarného riešenia radnice je i kamenárska výzdoba hornej rímsy, podľa účtovných kníh mesta Bardejova od Majstra Jána z Prešova.<sup>7</sup> Na južnom a severnom priečelí je v hmote rímsy fixovaných dvanásť reliéfov so zodiakálnou tematikou.<sup>8</sup>

Zverokruh so znameniami vymedzujúcimi jednotlivé astrálne etapy roka sa objavuje už v antike, odkiaľ ho prevzalo včasnokresťanské a stredoveké umenie (skulpturálna kamenárska výzdoba katedrál v Chartres, Lyone, Vézelay či vo Viedni. Východiskom tu bolo široké umelecké zázemie voľne tradovaného helenistického



Radnica v Bardejove, južná fasáda. Kresba V. Myskovszkého z roku 1885. Repro I. Hoffmann

a rímskeho dedičstva. Stredovek tvorivo využil satirické až sarkastické vystihnutie javu, ako jeden z impulzov pre autorov rôznych bestiárií, ale aj horoskopov a snárov.<sup>9</sup> Zviera sa už nechápe len v polohe zverokruhových znamení, teda v astrologickom zmysle, ale stáva sa v etickom zmysle prostriedkom kritiky typických ľudských vlastností. Je nositeľom charakterových vlastností, napr. pýchy, lakomstva či závidia.

Zvieracia symbolika dosiahla svoj vrchol v období neskorého stredoveku. Bola však často taká zložitá a mnohovýznamová, že sa pri pohľade z dobovo odlišného spoločenského uhla stala až nezrozumiteľnou.

Renesančná expanzia exaktných vied zasiahla aj astronómiu. Vieme, že na dvore kráľa Mateja Korvína bolo observatórium s bohatou knižnicou a že súkromné observatórium mal aj kancelár Vitéz. O vážnosti, akej sa tešili astronómovia, svedčí príklad Poliaka Martina Bylicu z Olkusza, ktorému Matej Korvín udelil okrem mnohých iných výhod aj titul budínskeho prepošta.<sup>10</sup> Vladislav II. hneď po nástupe na trón pozýva na dvor známeho Jána Müllera Regiomontana (1436—1476).

Dochádza však aj k oživeniu záujmu o horoskopy, čo sa odráža v popularite astrálnej a zodiakálnej symboliky vo výtvarnom umení a v súdobej literatúre. Pripomeňme len, že už za Zigmunda I. existovali na Waveli maliarske cykly s astrologickou tematikou. História umenia nachádza elementy astrálnej a zodiakálnej symboliky aj v samej koncepcii Wawelu.

V stručne naznačených súvislostiach treba chápať aj voľbu zodiakálnej témy pri výzdobe hornej rímsy južnej a severnej strany bardejovskej radnice. Majster Ján z Prešova bol už počas svojej pôsobnosti v Bardejove vyspelým staviteľom, oboznámeným s ideovým zrením v Budíne a v Poľsku.<sup>11</sup> Doložené sú aj priame kontakty bardejovských mešťanov s humanisticky orientovaným centrom, akým bol v tomto období Krakov.<sup>12</sup>

Pri výzdobe rímsy Majster Ján použil zodiakálnu symboliku v tomto poradí zľava doprava:

#### Južné priečelie:

1. panna
2. lev
3. rak
4. blíženci
5. býk
6. baran (?)

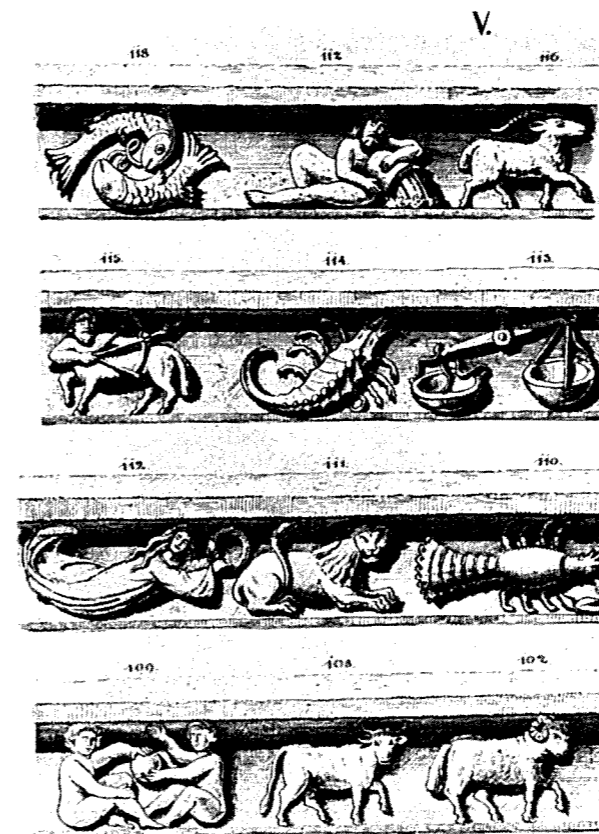
august  
júl  
jún  
máj  
apríl  
marec<sup>13</sup>

#### Severné priečelie:

1. ryby
2. vodnár
3. kozorožec
4. strelec
5. škorpión
6. váhy

február  
január  
december  
november  
október  
september

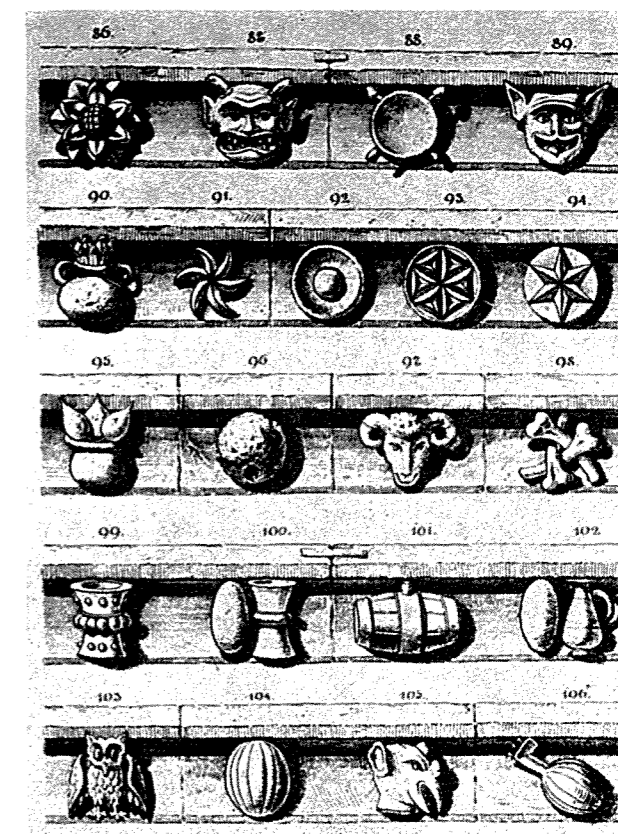
Otvorenou otázkou tu ostáva zvolené poradie jednotlivých symbolov. Za jeho začiatok možno



Reliéfna výzdoba rímsy južného a severného priečelia. Kresba V. Myskovszky. Repro O. Nováková

pokladať mesiace: august, marec, február, september. Je pravdepodobné, že mestská rada ako objednávateľ chcela práve poradím uvedených symbolov zdôrazniť nejaký dôležitý časový údaj, viažúci sa napr. k dátumu začatia či ukončenia výzdoby radnice, k patrónovi významného bardejovského cechu, patrónovi farského kostola, mesta, prípadne významnému mecénovi stavby. V súvislosti s týmto predpokladaným skrytým významom je zaujímavé, že napr. k septembru sa viaže sviatok sv. Egídia, patróna farského kostola v Bardejove. Pozoruhodným je aj zdôraznený význam cechu stolárov, keď patrónmi mesiacov marca a augusta sú sv. Anna a Jozef.

Rímsu v rohoch oboch fasád uzatvárajú štylizované postavičky anjelov, ktorí držia v rukách schematický model nebeských sfér. Svojou



Časť reliéfnej výzdoby západnej časti radničnej rímsy. Kresba V. Myskovszky. Repro O. Nováková

kompozíciou, ako aj plastickým modelovaním pripomínajú dvojicu anjelov z klenbovej konzoly hlavnej lode kostola sv. Egídia. Spájajúcim prvkom reliéfov južnej a severnej časti hornej rímsy je dekoratívny podkladový motív, analogický s motívom na klenbových konzolách hlavnej lode.<sup>14</sup> Možno konštatovať, že napojenie na cirkevnú stavbu tu nie je náhodné. Prestavba kostola sv. Egídia, prebiehajúca od polovice 15. storočia prakticky do roku 1487, keď Franklin Stemasek z Anspachu dostavuje vežu, bola zrejme silným inšpiračným podnetom aj pre kamenárov pracujúcich pre Majstra Jána.<sup>15</sup>

Reliéfna výzdoba hornej rímsy východnej a západnej fasády bardejovskej radnice vytvára námetovo samostatný celok. Vegetatívne a ornamentálne motívy sa striedajú s figurálnymi a s motívmi predmetového charakteru





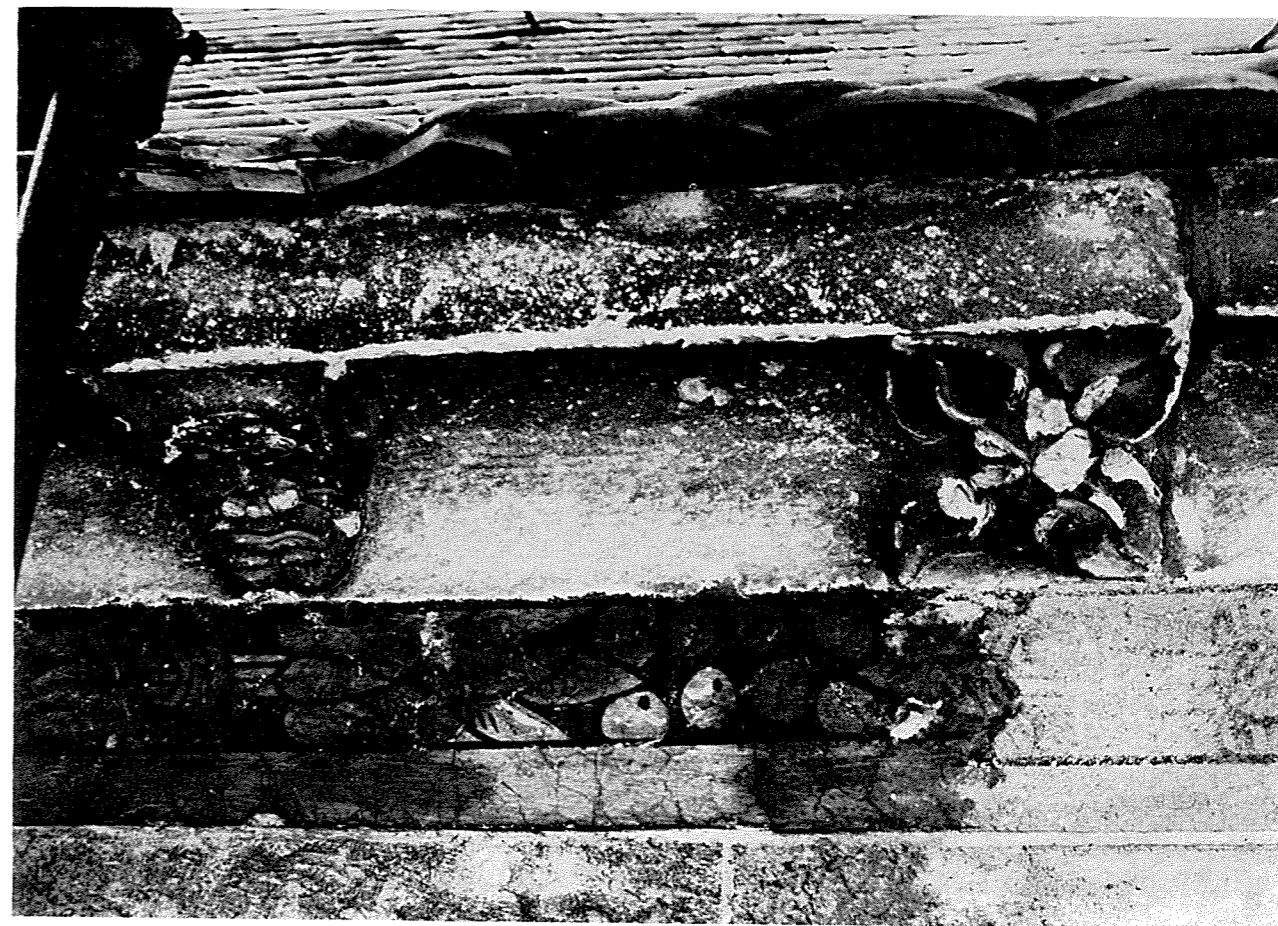
Reliéfy západnej časti radničnej rímsy. Foto M. Nešpor

(napr. hudobné nástroje, predmety symbolizujúce jednotlivé cechy, resp. mešťanov Bardejova). Reliéfom chýba ideová, naratívna kontinuita. Majú povahu uzavretých, plnohodnotných znakov symbolického významu. Rastlinný a ornamentálny dekor tu splňa skôr úlohu rytmizujúceho činiteľa bez hlbšej významovej podstaty. Formovo čerpá z ornamentiky neskorého stredoveku (č. 58, 67).<sup>16</sup> Motívy predmetového charakteru spája spoločný nosný myšlienkový podtext.

Ideová spojitost' reliéfnej výzdoby východnej a západnej časti bardejovskej radnice kolíše na rozmedzí kategórií komična a sarkazmu, ba až skepsy a v determinácii neskorogotickým filozofickým myslením variuje aj v umení už Augustinom nastolený nezmieriteľný rozpor medzi

Civitatis Dei a Civitatis terenna. Kamenár nielen zobrazuje, ale miestami zaujíma jednoznačnejší, kritický postoj. Dominantná je manifestácia mešťana, jeho charakteristických črt a pracovných záujmov. V obsahovej polohe sa tu uplatňuje bohatstvo stredovekej symboliky viazanej zdanlivo na odlišné, navzájom nesúvisiace roviny. V podstate sa tu však — len tvarovo odlišne — variuje rovnaká myšlienka. Následne koncipované reliéfy východnej a západnej časti rímsy bardejovskej radnice možno chápať ako dekoratívne rytmizované akcentovanie rozpornej podstaty človeka, jeho záujmov, smerovania a pracovnej sebarealizácie.

Oblasť pracovnej sebarealizácie v užšom slova zmysle, ale aj reprezentačný výpočet jednotlivých remesiel zastúpených v Bardejove na pre-



Reliéfy západnej časti radničnej rímsy. Foto M. Nešpor

lome stredoveku a novoveku v širšom slova zmysle, tvorca zobrazuje predmetmi konkretizujúcimi remeslá a cechy či priamo mešťanov (č. 25, 35, 68). Kamenár si však zvolil aj priamu, dokumentárnu cestu realistického portrétneho stvárnenia významných mešťanov Bardejova. Tváre mužov majú znaky typovej individualizácie a možno predpokladať, že ide pravdepodobne o mecénov stavby radničnej budovy (č. 59, 65).

Častým, rôznorodo koncipovaným námetom reliéfnej výzdoby rímsy radnice sú diabolá. Formovo-syntetickým využitím zvieracích a figurálnych prvkov sa v neskoréj gotike stali spôsobom zobrazenia hriechnosti človeka. Diabolá z bardejovskej radnice (č. 21, 28, 55, 38, 77, 87) majú okrem významovo jasnej interpretácie

satana či diabla ako symbolu hriechu a zatratenia v niektorých prípadoch komický charakter a možno ich interpretovať aj v polohe karikujúcej — ako blázna a šaša. Výtvarný motív blázna bol v stredoveku obľúbený, o čom svedčí bohatá tradícia tzv. festivalov bláznov „soties“, existencia akýchsi združení a bratstiev bláznov, činných v stredoveku najmä vo Francúzsku. Komickú úlohu mal diabol aj v stredovekých mystériách, ktoré práve v Bardejove majú už od polovice 14. storočia svoju tradíciu. Podstatné je však, že negatívne a posmešné označenie blázna bolo na konci stredoveku také výrazné, že sa mohol stať znakom ľudskej ľstivosti a falše a v súvislosti s tým aj symbolom satirického významu.

Osobitné postavenie má motív hudobného ná-



Reliéfy východnej časti radničnej rímsy. Foto M. Nešpor

stroja, napr. gájd, ktoré v stredovekej musica instrumentalis zastupovali hriech ako taký.<sup>17</sup> Satirická symbolická rovina kritiky negatívnych ľudských vlastností prepája aj reliéfne zobrazenia so zvieracím motívom (napr. ryby, sovy, psa atď.). Prancierujú sa charakterové vlastnosti človeka, ako lakomstvo (pavúk), lenivosť (slimák). Zdôrazňovaným motívom je však sova (vo výzdobe sa tento motív používa dvakrát, č. 31, 103), pes (č. 39, 74) a ryby (č. 34, 60).<sup>18</sup>

Plasticky vyvinuté reliéfy, nachádzajúce sa v hmote východnej a západnej časti rímsy, Majster Ján stvárňoval s akcentáciou dôsledne realistického prepisu, ústiaceho miestami až do vedomého archaizmu. Prvoradá bolo vedomé a jednoznačné pochopenie motívu. Forma dobrovoľne ustupovala nosnej, progresívnej myšlienke.<sup>19</sup>

Kamenárovi sa podarilo rozvinúť v jednom súvislom celku, ale s autonómnym významom každého reliéfného znaku, dialóg s dobou. Reliéfna výzdoba východnej a západnej časti rímsy bardejovskej radnice vedome korešponduje nielen s obchodom a remeslami, ktoré sídlili v prízemí bardejovskej radnice, ale aj s vnútro-rom človeka — meštana na prelome stredoveku a novoveku.

Reliéfna výzdoba hornej rímsy slohovo vychádza z dvoch súdobých ohnísk stredoeurópskeho sochárstva — z parlérovského sochárskeho okruhu a gerhaertovských vplyvov, sprostredkovaných jednak podunajskou cestou cez stredné Slovensko (nemožno vylúčiť, že Majster Ján túto oblasť navštívil), jednak cez Poľsko, kde návštevu Majstra Jána dokladajú archívne záznamy. S lokálnou modifikáciou parlérovských



Reliéfy východnej časti radničnej rímsy. Foto M. Nešpor

sochárskych princípov mal Majster Ján možnosť stretnúť sa aj v košickej stavebnej huti, s výdobytkami ktorej bol oboznámený.<sup>20</sup>

Významný bol najmä podiel parlérovského poučenia cez okruh neskorostredovekého poľsko-sliezského staviteľstva (figurálna architektonická plastika vo františkánskom kláštore v Krakove, v kostole paulínov vo Wieluniu, ale hlavne architektonická plastická výzdoba wroclawskej radnice). Svätovítska zvieracia figurálna konzolová plastika (chórové zvieracie konzoly katedrály sv. Víta z rokov 1370—1380 a diabolá, ktorých pôvod siaha až k dekoratívnym maskám katedrálneho typu huty Mateja z Arrasu), je modifikovaná domácim stupňom sochárskeho poznania. Zákonite sa uplatňuje aj moment časového posunu, a tak napr. rímsová reliéfna výzdoba wroclawskej radnice<sup>21</sup> zo začiatku 16.

storočia je už nerozlučne spätá so životom novej, meštianskej triedy. Reliéfna výzdoba rímsy prvého poschodia nad tzv. Swidnickou pivnicou s figúrami stolujúcich mužov je vlastne laickou oslavou dobrej kuchyne a v prenesenom významе akousi renesančnou apoteózou pozemského života. Dochádza tak k zaujímavému stretnutiu dvoch svetov, keď sa vedľa anjelov podopierajúcich juhozápadný arkier wroclawskej radnice ocitnú konzolové plastiky arkiera — stolujúci a hudobníci. Obdobnú situáciu zaznamenávame tiež na hornej rímse bardejovskej radnice, kde plastiky anjelov na štyroch nárožiach vlastne uzatvárajú sústavu reliéfných znakov významovo spojených so životom bardejovských mešťanov.

Na dolnej rímse radnice vo Wroclawe siahol tamojší kamenár aj ku zvieracej symbolike.



Popri hodujúcich a muzikantoch vystupujú tu napr. lišiak, vlk, bocian. Rovnako ako pri výzdobe východnej a západnej rímsy bardejovskej radnice tu víťazí meštiansky realizmus, útočiaci otvorene na negatívne vlastnosti ľudského charakteru prostredníctvom satirickej zvieracej symboliky. Parlérovska tradícia obohatená o formálne realistický a obsahovo miestami až groteskný gerhaertovský prvok nadobúda tak na začiatku 16. storočia podobu dialógu rodiacej sa renesančnej ideovej zložky a neskorogotickej sochárskej formy. Jeho tlmočníkom bola v bardejovskom prostredí osobnosť staviteľa Majstra Jána z Prešova.

Kamenárska výzdoba hornej rímsy bardejovskej radnice<sup>22</sup> približuje nám tak ako jeden

### Poznámky

<sup>1</sup> Archívne materiály z rokov 1432 a 1433 bližšie neurčujú, kde sídlila mestská rada. MYSKOVSZKY, V. v diele Bártfa középkeri műemlékei, I., II. Budapest 1879—1880, situoval jej pôsobisko do tzv. Vínneho domu na Námestí osloboditeľov č. 42; JANKOVIČ, V. v práci Bardejov v období vrcholného feudalizmu. In: Dejiny Bardejova, Bratislava 1975, dokonca mimo námestia.

<sup>2</sup> Z roku 1505 pochádza záznam mestskej rady týkajúci sa Majstra Alexandra: „Facta est cum Magistro Alexandro conventio, ut nobis hostia venditoria... et certas praecipuas fenestras pro praetorio ad loca inferiora“. MYSKOVSZKY, V.: c. d., s. 72.

<sup>3</sup> Mestská rada uzatvára zmluvu s Majstrom Jánom na práce súvisiace so štítmi a rímsou: „Item convenimus fieri duo Orthogonia vulgo Gybel dumtaxat pro faciendos, cum magistro Joanne“ a za vykonanie prác mu platí 120 florénov. Roku 1507 vypláca mestská rada Majstra Alexandra za prácu na dverách do radnice (... unam portam ad praetorium) a objednáva u Majstra Alexia okná talianskeho typu (... pro fenestris italicalibus).

<sup>4</sup> Rozmery objektu bardejovskej radnice sú dané pomerom maior a minor zlatého rezu, ako na to upozornil už MYSKOVSZKY, V. v c. d.

<sup>5</sup> Pôvodne bola dlhá miestnosť na prízemí rozdelená na sedem menších so samostatnými vstupmi. Jeden z týchto priestorov, veľmi úzky, situovaný na priečnej osi stavby, možno označiť ako vstup, pričom ostatných šesť slúžilo obchodu. Stredný trakt bol primárne prejazdný. KRAUSE, E.: Výsledky archeologického výskumu bardejovskej radnice. Pamiatky a príroda, 1980, č. 5, s. 39.

z výstižných príkladov nielen postupný proces stredoveko-renesančného prelomu na území východného Slovenska, ale zároveň aj dokresluje smerovanie a širokú aktivitu Majstra Jána z Prešova. Reliéfne rímsové znaky sú vyvrcholením Jánových snáh na poli architektonickej plastiky v následnosti na konzolové figurálne plastiky v kostole sv. Mikuláša v Prešove zo začiatku 16. storočia. Zastupujú v rámci regionálneho diela Majstra Jána stupeň sochárskeho chápania, keď konzolové figurálne plastiky a svorníkové reliéfy si ponechávajú len svoju dekoratívnu funkciu a v lone neskorostredovekého realizmu nadobúdajú v spojení s exteriérom organizmu meštianskej stavby výlučne výtvorný charakter.

<sup>6</sup> Prestavba radnice a jej adaptácia na župné múzeum v rokoch 1904—1905 pod vedením O. Sztehla je príkladom ústupu od historizujúcej ochrannárskej práce architektov-reštaurátorov 19. storočia, i keď Sztehlo k nim sám generačne patrila. Projekt obnovy predznamenáva nasledujúcu epochu „konzervačného“ prístupu reštaurovania. Veľký osobnostný podiel na tom má O. Sztehlo, prakticky vyučený v novodobej stavebnej huti košického domu Steindlom. V porovnaní napr. s F. Schulekom nerešpektuje tak striktné a dôsledne formálnu stránku gotického a renesančného tvaroslovía. Pri jednotlivých stavbách prihliada aj na ich špecifický charakter podfarbený lokálnym koloritom. Nasvedčuje tomu aj adekvátne zvolený stupeň rešpektovania pôvodnej renesančnej ornamentálnej skladby ostenia nových okien na južnom priečelí bardejovskej radnice.

<sup>7</sup> MYSKOVSZKY, V.: Bártfa középkeri műemlékei, I., II. Budapest 1879—1880. Reliéfne výzdobou korunnej rímsy bardejovskej radnice sa zaoberal HRON, V.: Výtvorná výzdoba bývalej radnice v Bardejove. Bratislava 1978, v rukopise.

<sup>8</sup> Pre lepšiu orientáciu rešpektujeme číslovanie jednotlivých reliéfov zvolené V. Myskovszkým v c. d., pozn. 7.

<sup>9</sup> O popularite zvierat ako tvorov s ľudskými vlastnosťami svedčí stredoveká literatúra, v rámci ktorej vznikli — v nadväznosti na ezopovskú satirickú výpoveď — napr. príbeh lišiaka Renarta, osla Brunia, koňa Fauvela atď.

<sup>10</sup> Martin Bylica z Olkuzsa (1433—1493) pôsobil aj na Slovensku, na Academii Istropolitane. Po úpadku Academie odchádza Bylica na budínsky dvor a po

smrti kráľa Mateja do Krakova. PÖSS, O.: Počiatky matematických a fyzikálnych vied na Slovensku. Vlastivedný časopis, 33, 1984, č. 1, s. 26.

<sup>11</sup> Archívne správy dokladajú návštevu Majstra Jána z Prešova v Poľsku. V účtoch budovy prešovského kostola sv. Mikuláša za roky 1502—1503 pod Deportatio testitudines čítame: „Magistro Johanni dummodo Polonium versus bina vive recessit mutuati sunt, den. III. c.“ IVÁNYI, B.: Az eperjesi Szent Miklos templom. Az Országos Magyar Szépművészeti muzeum évkönyve, t. 4, 1927, s. 53.

Majster Ján navštívil aj Budín, a to roku 1495, keď s mestským richtárom a maliarom Petrom prichádza na budínsku univerzitu vo veci zvolenia nového farára. Roku 1500 ho vyslalo mesto okrem Košíc i do Szécsu a znovu do Budína. Napokon sa roku 1503 objavuje v deputácii vyslanej k Zápoľskovcom do Trenčína. Poznanie Budína mu nepochybne odhalilo aj tamojšie včasnorenesančné prejavy talianskych majstrov vtedy, keď sa ich dielo ešte neprejavilo v umení východného Slovenska. KAHOUN, K.: Neskorogotická architektúra na Slovensku a staviteľia východného okruhu. Bratislava 1973, s. 43, 46.

<sup>12</sup> Okrem slovenských študentov na krakovskej univerzite to bola najmä aktivita Valentina Eckia (aj Ecka), pôvodom z Lindau pri Bodamskom jazere. Na štúdiách v Krakove sa bližšie zoznámil s Agricólom, s ktorým sa poznal už z Lipska. V Krakove nadviazal ďalšie styky s literátmi zo Slovenska, s J. Antoninom a G. Vernherom, obidvoma z Košíc. Zrejme pod ich vplyvom sa roku 1517 presťahoval do Bardejova, kde sa stal rektorom miestneho gymnázia a súčasne vychovávateľom dcéry Alexia Thurzu, Uršuly. Neskôr zanechal učiteľské povolanie a dosiahol významné postavenie v mestskej správe Bardejova. Od roku 1522 bol mestským notárom a syndikom. HRON, V. v c. d. upozornil na možnú spojitosť Valentina Eckia s epigrafickou výzdobou portálov radnice a arkiera. Tento názor je však aktuálny, len ak posunieme dobu vzniku jednotlivých nápisov až za rok 1517, keď sa Eckius objavuje v Bardejove. KUZMÍK, J.: Slovník autorov slovenských a so slovenskými vzťahmi za humanizmu. I. Martin 1976, s. 197. Ak spolu s V. Hronom predpokladáme, že nápisy vznikli v rokoch 1506—1510, ideové usmernenie Eckiom sa zdá nepravdepodobné aj preto, lebo jeho literárne diela, ktoré mohli poslúžiť ako inšpiračné východisko, vznikli prakticky už po roku 1512.

<sup>13</sup> V súčasnosti je reliéf barana nahradený reliéfnym novotvarom raka, ktorý pochádza z rekonštrukcie radnice v rokoch 1904—1905.

<sup>14</sup> Reliéfy sú presekané do rímsy, ktorej predná časť je na severnom a južnom priečelí radnice povrchovo opracovaná do podoby plynulého, plasticky premodelovaného dekoru. V stredovekej architektonickej plastike sa tento dekor používal vo význame oblakov, nebies ako takých. Rovnako ako reliéfy bol zdobený červenu polychrómiou.

<sup>15</sup> Pod Actum Dominica proxima post sancti Martini Episcopi et Confessoris, Anno domini 14 octavagesimo sexto môžeme čítať: „Wir Georg Stentzl Richter und Rathsmann haben gedinkt mit Meister Franklin Stemasek von Anspach aus, an unserem Kirchturm den übersten Boden zu mauern, die vier Ecke und dy Dachgesimus mit gehawen Werkstucken aufführen und machen, dasz an vier Fenster in eynem jeglichen eyn Pfoster, und ober eyn eusgehauener Form werden sollen...“ MYSKOVSZKY, V.: c. d., s. 20.

<sup>16</sup> Reliéf č. 58 pripomína motívom presekávajúcich sa prútov prvok presekávania sa klenbových rebier (napr. v kostole sv. Mikuláša v Prešove, Majster Ján) a reliéf č. 67 zasa rotujúci plamienok okennej kružby, tzv. rybí mechúr, ktorý sa ako parlérovskej výdobytko dostáva sprostredkovane až na naše neskorogotické sakrálné stavby.

<sup>17</sup> Ikonografické a literárne doklady svedčia o tom, že úloha hudobných nástrojov v stredovekej hudbe bola významnejšia, než sa doteraz predpokladalo. Nástroje sa uplatňovali najmä v krátkych komediálnych predohrách. O rozvoj nástrojovej hudby sa v stredoveku zaslúžili najmä žongléri a potulní speváci. Vo výzdobe hornej rímsy bardejovskej radnice sa stretávame s trojicou hudobných nástrojov, a to s bubnom (č. 88), gajdami (č. 72) a pravdepodobne s tzv. kvinternou (č. 106). Zaujímavé je najmä zobrazenie kvinterny, ktorá sa stala akýmsi predchodcom európskej gitary a mandolíny. Ide o nástroj obľúbený počas celého stredoveku (napr. anjel hrajúci na kvinternu, katedrála v Exeteri či plastika západného portálu baptistéria v Parme). KINSKI, G.: Geschichte der Musik in Bildern. Leipzig 1929, s. 42.

<sup>18</sup> V stredovekej symbolike bolo každé z uvedených zvierat nositeľom symbolického významu: sova znamenala nedôveru, pochybovanie a skepsu, pes závišť a hnev, ale aj z gréckeho tradovania cynizmus a bezočivosť. Symbolická interpretácia rýb má v stredovekej ikonografii osobitné postavenie, lebo ryba predstavovala jeden z atribútov Krista. Vo svetskej interpretácii nerestí a cností bola ryba symbolom mlčanlivosti. SACHS, H. — BADSTÜBNER, E. — NEUMANN, H.: Christliche Ikonographie in Stichworten. Leipzig 1973; RÉAU, L.: Iconographie de l'art chrétien, I. Paris 1957, s. 101—107.

<sup>19</sup> V citovanej štúdií V. Hrona sme sa stretli s názorom, podľa ktorého reliéfne znaky hornej rímsy „sa jednoznačne hlásia k románskej renesancii na konci stredoveku“. Domnievame sa, že tu ide skôr o dôsledný realistický prepis redukujúci bohatosť formového prejavu v prospech jednoznačnosti pochopenia predkladaného motívu. Cieľom bola jasnosť symbolického významu každého reliéfu pri pohľade zdola. Hron používa aj termín „emblemáta“: „... jednotlivé znaky, ktoré majú povahu emblemát...“ (s. 51). Podľa nášho názoru je termín „emblemáta“ v spojitosti s reliéfmi hornej rímsy veľmi progresívny. S emblemátami sa stretávame až roku 1531, keď v Augsburgu vychádza práca ta-

lianskeho právnika a básnika Andreasa Alciatiho Emblematum liber, ktorá predznačila ikonografickú koncepciu emblemát. Táto koncepcia sa pevnejšie ustálila až v druhej polovici 16. storočia. Jej súčasťou sa stalo: motto, imago, epigram. ZÁVADOVÁ, K.: Emblem v knižnej grafike na Slovensku. Ars, 1983, č. 2, s. 75—76. Bardejovské reliéfy patria skôr tradícii stredoveku ako predohre renesancie. Môžeme ich považovať skôr za modifikáciu reliéfne chápaných neskorogotických svorníkov ako za renesančné emblemáta.

<sup>20</sup> V prejazde meštianskeho domu č. 82 na ul. Slovenskej republiky rád v Prešove je neskorogotický portál, ktorý napriek značnej tvarovej redukcii je typologicky príbuzný so západným portálom košického domu. Zdá sa byť pravdepodobné, že Majster Ján sa pri svojich návštevách Košíc (pozri pozn. 11) zoznámil aj so sochárskou výzdobou portálov domu sv. Alžbety. Umelecká historiografia už poukázala na spojitost sochárskej košickej huty s parlérovským okruhom (L. Gerevich roku 1959, E. Marosi roku 1969); aj najnovšie výskumy potvrdzujú túto skutočnosť (J. Bakošová roku 1976, 1982) a „jednoznačne vedú k potvrdeniu blízkeho vzťahu košických reliéfov k parlérovej kamennej plastike“. Na základe komparácie sa J. Bakošovej javí najužší vzťah košických tabúl ku gmüdským reliéfom,

ďalej k niektorým bustám dolného trifória pražského kostola sv. Víta, k soche vojvodkyne Alžbety svätostefanskej biskupskej brány a ku kremnickým zlomkom. V niektorých prvkoch nachádza súvislosti aj s parlérovskými dielami v Krakove. BAKOŠOVÁ, J.: Reliéfna výzdoba severného a západného portálu košického domu. Ars, 1982, č. 1, s. 51. O parlérovských inšpiráciách hovorí v súvislosti s kostolom sv. Mikuláša v Prešove KLIMÁČKOVÁ, F.: Gotická kamenná plastika na Slovensku. Bratislava 1967, nepublikovaná diplomová práca (figurálna konzola vedľa triumfálneho oblúka). Na tej istej stavbe sa potom stretávame s menom Majstra Jána v rokoch 1502—1515. KAHOUN, K.: c. d., s. 46.

<sup>21</sup> Podľa BUKOWSKI, A. — ZLAT, M.: Ratusz wrocławski. Warszawa 1958.

<sup>22</sup> Majstroví Jánovi možno pripísať kamenársku výzdobu južnej a východnej časti rímsy a rímsové reliéfy východnej a západnej fasády, ktoré zrejme vznikli približne súčasne (prvé desaťročie 16. storočia). Od nich sa odlišujú rukopisne a typologicky reliéfne znaky rímsy arkiera (č. 41—53). Sú kompozične spájané zväčša po dvoch a charakterizované väčším dynamizmom a dekoratívnosťou. Vznikli pravdepodobne neskôr, súbežne so stavbou arkiera.

## Художественное оформление верхнего карниза ратуши в городе Бардейов

Работа посвящена изучению камнетесного оформления верхнего карниза ратуши в городе Бардейов (1505—1511 гг.). Эта ратуша представляет собой первое произведение переходного стиля в Словакии. В ней сочетается готическое тело сооружения с художественными элементами периода ренессанса. Поскольку ратуша была несколько раз отремонтирована, она является одновременно также свидетельством развития методики реставраторских работ в бывшей Венгрии.

Автором камнетесного оформления верхнего карниза является Ян из Прешова. Оформление на южном и северном фасаде состоит из 12 рельефов с зодиакальной тематикой. Зодиак в качестве художественного сюжета использовался еще в античном периоде. Средневековое изменило его художественное содержание: животное становится носителем человеческих свойств. Развитие астрономии и параллельно с ней также астрологии в 15-ом веке выдвинуло зодиакальную тематику в центр внимания, что проявилось также на ратуше города Бардейов. Автор стремится раскрыть ее предполагаемое скрытое значение.

На восточном и западном фасаде оформление состоит из фигурных и предметных сюжетов (музыкаль-

ные или рабочие инструменты), отделенных друг от друга ритмизирующими вегетативными или орнаментными элементами. Указанные рельефы лишены повествовательной преемственности, они имеют характер замкнутых знаков символического значения. Они взаимно связаны идейным контекстом. Их понимание бывает зачастую даже саркастическим или скептическим. Они изображают символы цехов, видных мещан — возможно меценатов стройки, сатанизмы, шальных или шутов. Музыкальные инструменты или изображения животных зачастую символизируют отрицательные человеческие свойства.

На стиль творчества мастера Яна из Прешова оказал влияние как парлержовский, так и герхаертский художественный круг. Аналогии можно заметить, в частности, в некоторых произведениях позднеготического польско-силезского круга, где животное также символизирует отрицательные человеческие свойства. Бардейовское произведение мастера Яна представляет собой не только интересный взгляд в духовный мир мещанина на рубеже 15-го и 16-го веков, но также кульминацию его творчества в области архитектурной пластики.

## Die Dekoration des oberen Gesimmses des Rathauses in Bardejov

Die Studie befaßt sich mit der plastischen Dekoration des Rathauses in Bardejov, Ostslowakei, (1505—1511). Dieses Rathaus ist das erste Werk des Übergangsstils in der Slowakei: der gotische Baukörper wird mit den Bauelementen der Renaissance verbunden. Das Rathaus wurde mehrmals restauriert und so dokumentiert es gleichzeitig die Entwicklung der Methodik der Denkmalpflege in Alt-Ungarn.

Die plastische Dekoration des oberen Gesimmses stammt von Ján aus Prešov. An der Süd- und Nordfassade befinden sich 12 Reliefs mit der Tierkreisthematik. Den Tierkreis kannte man schon in der Antike. Im Mittelalter wurde sein Inhalt geändert: das Tier wurde zum Träger der menschlichen Eigenschaften. Durch die Entfaltung der Astronomie und parallel dazu der Astrologie im 15. Jahrhundert wurde die Tierkreisthematik zum Mittelpunkt des Interesses. Das ist auch in Bardejov merkbar. Die Autorin versucht die verborgene Bedeutung der Dekoration des Rathauses zu entdecken.

Die Dekoration an der Ost- und Westfassade besteht

aus figuralen und gegenständlichen Motiven (Musikinstrumente und Werkzeuge), die voneinander durch pflanzliche und ornamentale Elemente rhythmisch getrennt sind. Die Motive sind nicht narrativ verbunden, es sind nur Symbole. Oft sind sie sarkastisch oder skeptisch. Es sind hier Symbole der Zünfte, geehrte Bürger — wahrscheinlich Mäzene des Baues, die Teufel und Narren dargestellt. Die Musikinstrumente oder Tierdarstellungen bedeuten oft Symbole der negativen Menscheneigenschaften.

Das Schaffen des Meisters Ján aus Prešov wurde vom Umkreis Peter Parlers und Gerhaerts beeinflusst. In Bardejov findet man Verbindungen auch zu einigen Werken des spätgotischen polnisch-schlesischen Umkreises, wo das Tier negative Eigenschaften des Menschen symbolisiert. Das Werk des Meisters Ján in Bardejov bietet einen interessanten Einblick in die Gedankenwelt des Bürgers an der Wende des 15. und 16. Jahrhunderts. Es bedeutet gleichzeitig den Höhepunkt seines Schaffens auf dem Gebiet der architektonischen Plastik.

# Ikonografia bratislavskej plastiky 17. a 18. storočia

IVAN RUSINA

Bratislava v 17., ale predovšetkým v 18. storočí patrila k najvýznamnejším strediskám barokového sochárstva strednej Európy. V meste pôsobili dve z popredných osobností stredoeurópskeho sochárstva Georg Raphael Donner a Franz Xaver Messerschmidt. Vznikli tu mnohé diela, ktoré sú súčasťou základného fondu sochárstva barokovej Európy. Naša štúdia sa preto venuje tematickým okruhom sochárstva mesta, „svetu predstav“<sup>1</sup> bratislavskej plastiky 17. a 18. storočia.

Pri zbežnom pohľade na ikonografický súpis bratislavskej plastiky sledovaného obdobia musíme konštatovať, že v porovnaní s okolitými významnými barokovými sochárskymi strediskami Viedňou, Mníchovom či Prahou je skromnejší. Naš súpis však obsahuje len zlomok pôvodného bohatstva, a to z viacerých faktorov:

1. viaceré diela zanikli v dôsledku neskorších úprav a prestavieb. V mnohých bratislavských kostoloch, napr. u kapucínov, jezuitov, trinitárov, uršulínok sa pôvodný barokový inventár vymenil za nový ešte v období baroka. O pôvodných dielach nemáme správy a pre ikonografický súpis sú nenávratne stratené.<sup>2</sup> Stavebné úpravy v období baroka sa však týkali aj Bratislavského hradu, verejných budov, palácov i mestského opevnenia. Pri nich zanikli mnohé výtvarné celky, aj jednotlivé diela; niektoré z nich poznáme z opisov, zobrazení a pod. Iné padli za obeť puristickým regotizačným úpravám v 19. storočí, ba niektoré sa odstránili až

v našom storočí, napr. sochy bočných oltárov v kostole milosrdných bratov, súsošie Jána Nepomuckého, stĺp sv. Jozefa a i.

2. Mnohé diela sa z Bratislavy vyviezli. Najmä dvaja najvýznamnejší tvorcovia bratislavskej plastiky, Donner a Messerschmidt, nepracovali len pre Bratislavu, ale aj pre ďalšie mestá či objednávateľov. Diela, ktoré sa po dohotovení odviezli, napr. Donnerova Apoteóza Karola VI. či jeho modely pre fontánu na viedenskom Neumarkte, sme preto do nášho súpisu nezaradili, hoci ovplyvnili aj tematický svet bratislavskej plastiky.<sup>3</sup>

3. Veľký počet diel barokovej plastiky sa dostal do zbierok rozličných bratislavských inštitúcií: do Mestského múzea, Slovenskej národnej galérie, ale najmä do Galérie hl. mesta Bratislavy.<sup>4</sup> Bratislavská proveniencia väčšiny z nich je sporná, prípadne sa nedá presvedčivo dokázať. Do súpisu sme zaradili len tie diela, ktorých miestny pôvod je zaručený.

4. Rovnako sme do súpisu nezaradili diela, ktoré sa nedajú ikonograficky určiť. Sú to nielen svätci a alegorické postavy bez atribútov, ale napr. aj Messerschmidtove portréty neznámych mešťanov či hlava kapucína.

Treba podotknúť aj to, že dvaja najvýznamnejší tvorcovia bratislavskej plastiky 18. storočia, Donner a Messerschmidt, neboli ikonografickými novátormi. Donner opakoval bežné témy barokovej ikonografie, Messerschmidt sa venoval portrétu. Donner dokonca svojou klasi-



cizujúcou tvorbou postavil hrádzu šíreniu nových svätcov s črtami teatrálnosti, a tak prispel k redukcii hagiografickej tematiky.

Štúdiu sme rozdelili do deviatich skupín:

- I. profánna tematika
  1. historické osoby,
  2. antické témy,
  3. alegórie,
- II. sakrálna tematika
  4. sv. Trojica,
  5. Kristus,
  6. anjeli,
  7. P. Mária,
  8. svätci,
  9. ostatné.

Tomuto členeniu zodpovedá aj súpis pripojený na konci príspevku.

## I. Profánna tematika

### 1. Historické osoby

Z typologického hľadiska rozhodujúcou skupinou bratislavskej plastiky 16. storočia bola náhrobná plastika, ktorá určila i základný okruh tém v sochárstve: portréty historicky významných osôb Uhorska a Bratislavy. Sochárske diela z prvej tretiny 17. storočia sú nerozlučne späté s touto skupinou. Najčastejšou témou je zobrazenie vojenských veliteľov (Pálffy, Draskovich, Drugeth) a cirkevných hodnostárov (Pethe). Do ďalšej barokovej vývojovej periódy patria modely náhrobku rodiny Esterházyovcov a skupina neskorobarokových náhrobkov z polovice 18. storočia.

V 16. a v 17. storočí mával náhrobok, rovnako ako prístenný epitaf, formu obdĺžnikovej dosky s postavou zosnulého. Barok tento jednoduchý typ zavrhol a zosnulý buď kľučí a adoruje, alebo je náhrobok veľkoryso upraveným scénografickým celkom, pričom ústredným bodom kompozície je portrétny medailón čiastočne doplnený alegorickými postavami (Fáma, Chronos, Bellona a pod.). Rovnako, ako v predchádzajúcom období, ide o portréty významných politických či cirkevných hodnostárov (August Kristián Saský, Imrich Esterházy) alebo vojen-



B. F. Moll: Epitaf grófa J. Onella, detail. 1745. Bratislava, kostol milosrdných bratov. Foto P. Breier — J. Ptáček

ských činiteľov (J. Pálffy), pričom sa stretávame aj s typom skrytého portrétu (sv. Martin Donnerovho súsošia z hlavného oltára v dóme má črty uhorského primasa, Donnerovho mecéna Imricha Esterházyho). Portrét v bratislavskom sochárstve 17. a 18. storočia bol nerozlučne spojený s náhrobnou plastikou. Osamostatnil sa až koncom 18. storočia v diele troch tvorcov: F. X. Messerschmidta, A. Marschalla a J. K. Mervilla. Rovnako ako v predchádzajúcom období sochársky portrét zobrazoval najmä predstaviteľov šľachtického stavu, významné osobnosti mesta či štátu (portréty miestodržiteľa Alberta Sasko-Tešínskeho, jeho ženy Márie Kristíny a jej brata, cisára Jozefa II.). Rozhodujúca zmena však nastala v tom, že témou zobrazenia sa stali predstavitelia tretieho stavu: vznikajú portréty mešťanov a učencov 18. storočia, ale aj autoportréty (Messerschmidt, Merville).

### 2. Antické témy

Antická ikonografia, v porovnaní so skupinou s tematikou historicky významných osôb alebo so skupinou svätcov, je v bratislavskej plastike

chudobne zastúpená, a to z viacerých dôvodov. Antické témy nemali v bratislavskom sochárstve tradíciu, chýbalo im sociálne zázemie, objednávateľia i dôvod vzniku (svätci boli okrem iného aj nástrojom protireformačného boja) a napokon bratislavské zbierky, v ktorých takéto práce aj boli, sa postrácali a s nimi zmizli bez stopy i tieto diela.

Veľká skupina diel s antickou tematikou vznikla už okolo polovice 17. storočia, keď primas Lippay dal v záhrade letného arcibiskupského paláca postaviť horu Parnas, ktorú oživil postavami Múz, Apolóna a Pegasa. Celok sa, žiaľ, nezachoval poznáme ho iba nepriamo z opisov a z grafického listu.

Tvorcom druhej veľkej kolekcie diel s antickou tematikou bol G. R. Donner. V Bratislave vytvoril rozsiahlu skupinu drobnej plastiky, či už to boli jednotlivé postavy (Merkúr s Amorum), dvojice postáv (Merkúr s Venušou) alebo antické príbehy Paridovho súdu či Venuše vo Vulkánovej dielni. V týchto šľapajach pokračoval i Donnerov nasledovník, autor drobnej skupiny Kadma a Harmónie, Pana a Nymfy či Bakchantky.<sup>5</sup>

V druhej polovici 18. storočia vznikla aj nevelká skupina diel s antickou tematikou, určených na výzdobu palácov a verejných budov mesta: divadla (Demokritos), radnice (Bakchantka?), Primaciálneho paláca (Minerva), Grassalkovichovho paláca (Flora, Ceres, Bakchus, Vulkan). Okrem veľkorysých celkov či kolekcií drobnej plastiky poznáme aj práce, ktoré boli súčasťou iného diela, napr. postavu Marsa z náhrobku J. Pálffyho, či rímsku bohyňu vojny Bellonu na Pálffyho brnení z toho istého náhrobku.

### 3. Alegórie

Svet alegórií bratislavskej plastiky 17. a 18. storočia môžeme stotožniť s alegóriami cností, pretože ostatné témy, napr. alegória História či Zákonodarstva, sú ojedinelé. Z rozsiahlej skupiny cností je v Bratislave bežne zastúpená len jedna časť (Viera, Nádej, Láska), ku ktorej potom pristupujú štyri hlavné cnosti (Spravodlivosť, Sila, Múdrost, Rozvaha); vyskytujú sa v skupinách, zriedkavejšie stoja osamotene. So



Slovenský sochár: Epitaf J. Draskovicha, detail. 1613. Bratislava, dóm sv. Martina. Foto P. Breier — J. Ptáček

štyrmi hlavnými cnosťami sa stretávame už v polovici 17. storočia v súdnej sieni bratislavskej starej radnice. Teologické cnosti sa objavujú častejšie okolo polovice nasledujúceho storočia (stĺp sv. Floriána, castrum doloris F. Barkóczyho, kazateľnica u klarisiek). V šesťdesiatych rokoch 18. storočia vznikli dve rozsiahlejšie alegorické skupiny: na priečelí Balassovho paláca (Stálosť, Prezieravosť, Pokora, Múdrost) a na ohrade letného arcibiskupského paláca. Na jednotlivých pilieroch ohrady nesú anjeli atribúty cností: holuba, zrkadlo, roh hojnosti a srdce, ktoré symbolizujú Úprimnosť, Prezieravosť, Hojnosť a Lásku. Uvedené atribúty sú bežné v priebehu celého 17. a 18. storočia a vychádzajú z Ripovej Ikonológie. Zmenu zaznamenávame až koncom 18. storočia na alegoric-



Okruh Ch. W. W. Beyera: Vulkán (Zima). Pred 1770. Bratislava, bývalý Grassalkovichov palác. Foto P. Breier — J. Ptáček

kých postavách atiky Primaciálneho paláca (Minerva, Múdrost, Láska k vlasti, Mlčanlivosť, Čistota srdca, Božia múdrosť), ktoré sú dokladom osvietenských názorov konca 18. storočia.

## II. Sakrálna tematika

### 4. Sv. Trojica

Zobrazenie sv. Trojice má v bratislavskom sochárstve okrem bežných symbolov, napr. trojuholníka s božím okom,<sup>6</sup> tri základné formy. Predovšetkým je to pokračujúca tradícia typu stredovekého zobrazenia Trojice ako tzv. Trónu milosti (napr. na bývalom hlavnom oltári jezui-

tov či v kostole sv. Trojice). Druhý typ, šírený predovšetkým protireformáciou, predstavuje na oblakoch Boha-Otca so zemeguľou, po jeho pravici Krista s krížom a nad nimi sa vznášajúcu holubicu.<sup>7</sup> Tretí ikonografický typ súvisí s oltárom Ukrižovania (napr. na bočnom oltári u kapucínov i trinitárov). Skupina Trojice nemá v bratislavskej plastike centrálnu miesto, je odsunutá do nadstavcov (napr. kazateľníc či oltárov). Tvorí aj vrcholovú skupinu morového stĺpa.

### 5. Kristus

Zobrazenie Krista si uchovalo kontinuitu od neskorej gotiky cez renesanciu až po barok (na rozdiel napr. od zobrazovania svätcov či Márie). V sochárstve Bratislavy 17. a 18. storočia sú zobrazenia príbehov z jeho detstva pomerne zriedkavé (Narodenie). K jeho učiteľskej činnosti sa viaže len jediný cyklus z kazateľnice jezuitského kostola z roku 1753: 12-ročný Kristus, Reč na hore, Kázanie ľudu, Kristus u Márie a Marty, Nechajte maličkých prísť ku mne. Hlavnou témou bol pašiový cyklus. Jednotlivé scény sa opakujú i viackrát zásluhou dvoch bratislavských kalvárií a série pašiových výjavov v kaplnke Jána Almužníka. Najčastejšou témou bol ukrižovaný Kristus v základných obmenách: ako veľká, dramaticky koncipovaná kompozícia s obidvoma lotrami, dvoma Máriami a Jánom, alebo bez lotrov, s jednou Máriou a Jánom, či ako jednoduchý krucifix. Zvyčajne bol umiestnený na oltári, v krížovej chodbe, v oratóriu, v predsieni kostola alebo v exteriéri mesta. Rozmermi sa tieto skupiny pohybovali od nadživotných veľkostí až k dielam drobnej plastiky určenej na súkromnú bohoslužbu. Stretávame sa s nimi v priebehu celého 17. a 18. storočia. Ďalšie príbehy z paší sú už zriedkavejšie (Ukladanie do hrobu), rovnako ako sú ojedinelé i rôzne typy zobrazenia Krista, napr. Kristus v mladosti, Salvator mundi, Imago pietatis, Dobrý pastier.

### 6. Anjeli

Z ikonografie anjelských chórov sa v Bratislave objavili len dve najnižšie skupiny: archanjeli a bezmenní obyčajní anjeli. Zo siedmich ar-



F. J. Prokop: Minerva. 1779—1781. Bratislava, Primaciálny palác. Foto P. Breier — J. Ptáček

chanjelov máme doložených troch: Michala, Gabriela a Rafaela. Najčastejšie sa vyskytuje Michal. Dôvodom nebolo len jeho vyzdvihnutie protireformáciou, ale predovšetkým to, že jedno z bratislavských predmestí bolo michalské s kostolom sv. Michala a s vežou mestského opevnenia — Michalskou vežou. Práve v tejto oblasti sa archanjel Michal objavuje najčastejšie: v kostole trinitárov (ktorý stojí na mieste zrúcaného kostola sv. Michala) ako vrcholová skupina Michalskej veže i na moste mestskej brány. Archanjel Michal je v bratislavskej barokovej ikonografii zobrazený vo všetkých svojich základných typoch. V kostole trinitárov je jeden z bočných oltárov zasvätený sv. Michalovi, oltárny obraz flankujú postavy archanjelov Gabriela a Rafaela. Gabriel sa v tomto kostole objavuje ešte raz v skupine Zvestovania P. Má-

rii, kým archanjel Rafael sa nachádza v kostole a kláštore milosrdných bratov, lebo podľa legendy Rafael pomáhal zakladateľovi milosrdných bratov Jánovi z Boha pri jeho službe chorým.

Na rozdiel od nevelkej skupiny archanjelov jednoduchí anjeli tvoria rozsiahly súbor od dekoratívnych doplnkov (puttovia oltárov) až k samobytným, hoci bezmenným anjelom (Anjel strážca, Anjel smrti). Väčšina z nich je súčasťou výzdoby hlavných či bočných oltárov v bratislavských kostoloch: flankujú — držia drapériu oltára, kľacia v nadstavci, sedia na náklade, nesú časť oltára a pod. Ďalšia skupina asistuje inému výjavu, alebo tvorí samotný výjav.

Anjelov 17. a 18. storočia vytvorili sochári v bežnom názore stredo európskej plastiky. Don-





Viedenský sochár: Alegória Spravodlivosti. 1753—1756. Bratislava, budova Univerzitetnej knižnice. Foto P. Breier — J. Ptáček



Viedenský sochár: Alegória Stálosti. Okolo 1762. Bratislava, bývalý Balassov palác. Foto P. Breier — J. Ptáček

nerov prínos však znamená zásadný zásah do zobrazenia anjela v bratislavskej, ale i stredo-európskej plastike. Pre kaplnku Jána Almužníka navrhol Donner efébske typy anjelov klasickej krásy, pre hlavný oltár zasa monumentálne postavy, ktoré sa stali vzorom pre ďalších tvorcov (Moll, Gode) i pre Donnerov okruh. Jeho dielňa vytvorila na portále kaplnky Jána Almužníka skupinu anjelov, ktorí anticipujú hrajúcich sa rokokových anjelov-puttov. Koncom 18. storočia v bratislavskej plastike už zaznieva klasicistický tón tvorby, ako o tom svedčí skupina anjelov na náhrobkoch bratislavských cintorínov. Nepochybne najlepším príkladom je Mervillov Anjel smrti z náhrobku generála Grawa.

### 7. P. Mária

Ikonografia P. Márie zaujíma v bratislavskom umení osobitné postavenie. Mária bola patrónkou Uhorska (Patrona Hungariae) a pod jej záštitou viedla katolícka cirkev i Habsburgovci nemilosrdný protireformačný boj. Spočiatku boli jej sochy umiestnené na portáloch či budovách významných bratislavských šľachtických rodov ako manifestačné prihlásenia sa ku katolicizmu. Neskoršie, v druhej polovici 17. storočia, sa kult Márie zásluhou víťaznej protireformácie rozšíril i na verejné priestranstvá (mariánsky stĺp na býv. Františkánskom, dnes Dibrovovom námestí) a budovy (radnica). Začiatkom 18. storočia sa tu udomácnil i nový ikonografický typ Mária Immaculata „oslavovaná všade ako patrónka obnoveného katolíctva



L. Gode: 12-ročný Kristus v chráme. 1753. Bratislava, kostol jezuitov. Foto F. Tomík

z iniciatívy reholí i panovníckeho dvora, a to už pred oficiálnym uznaním Rímom“.<sup>8</sup>

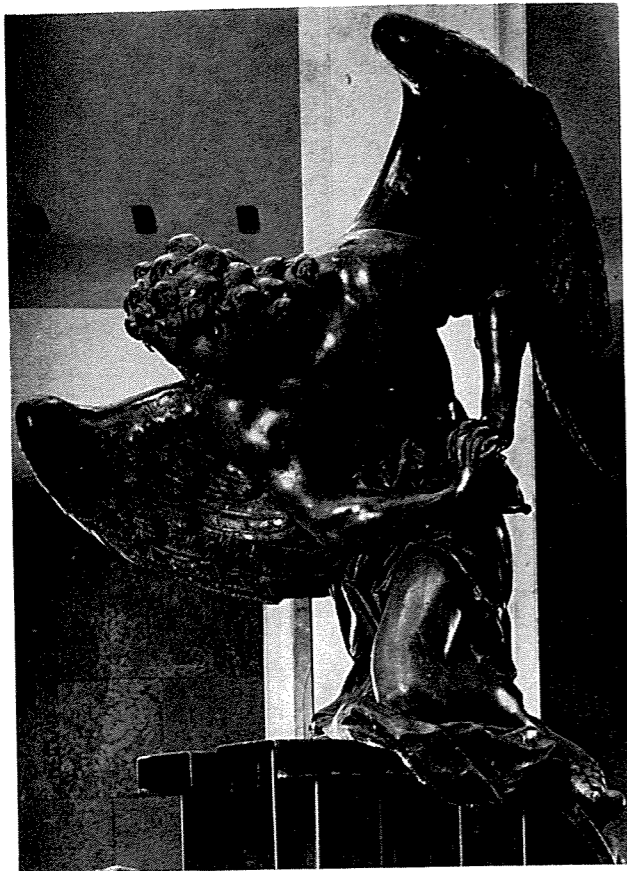
Po porážke stavovských povstaní, ale i vďaka obratnej politike viedenského dvora, sa uhorská šľachta postupne prikláňala ku katolicizmu. Najbezprostrednejším vyjadrením tejto situácie v oblasti mariánskej ikonografie je výjav, v ktorom sv. Štefan s uhorskou korunou klačí pred Máriou. Podľa legendy dal sv. Štefan Uhorsko pod ochranu Márie. Táto téma bola v baroku veľmi častá nielen v maliarstve, ale aj v sochárstve, napr. u Kraila či Sartoryho.<sup>9</sup>

Epický opis príbehov zo života Márie, ako napr. Zvestovanie, Narodenie, Rozlúčka Márie s Kristom a Korunovanie Márie bol zriedkavý. V bratislavskom sochárstve sa veľmi často zobrazuje trpiaca Mária pod krížom. S týmto motí-

vom súvisí i ďalší mariánsky typ: Pieta. Skupina piet je čo do počtu malá, ale o to dôležitejšia. Pieta v dóme, ktorú roku 1654 vytvoril sochár Scheibele, sa stala „záračnou“ P. Máriou a často ju napodobňovali. V súvislosti s ňou vzniklo mnoho votívnych obrazov. Ďalšiu pietu, takisto pre dóm na dvierka tabernákula oltára Jána Almužníka vytvoril Donner. Aj tento Donnerov typ sa rozšíril, nie však zásluhou „záračnosti“, ale výtvarných kvalít jeho diela.

### 8. Svätci

Ikonografia svätcov prenikala v 17. storočí do bratislavskej plastiky len pomaly a postupne. Koncom 16. a začiatkom 17. storočia prestúpila väčšina katolíckych obyvateľov Bratislavy



G. R. Donner: Anjel z bývalého hlavného oltára dómu sv. Martina. Okolo 1734. Budapešť. Foto P. Breier — J. Ptáček

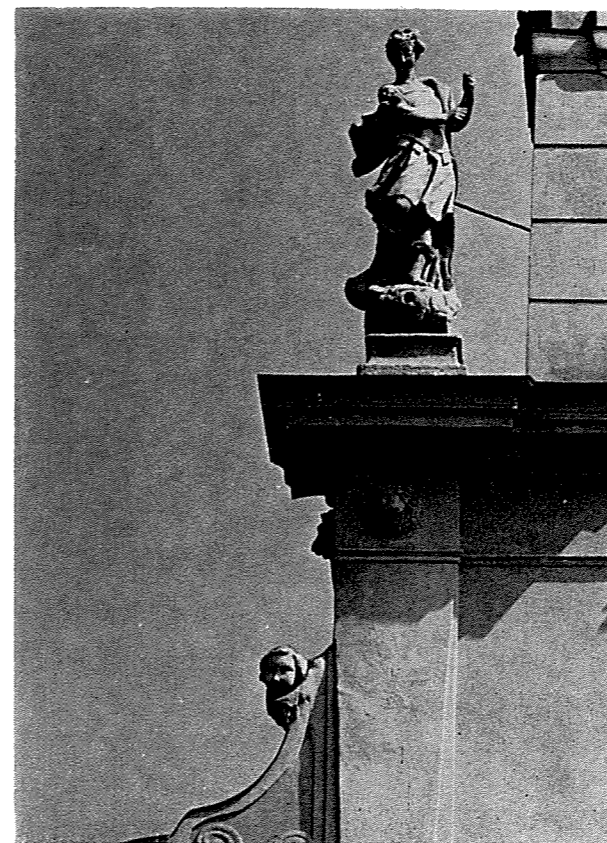
na protestantizmus, a tak hlavná téma katolicizmu — zobrazenie života a mučenie svätcov — stratila svoje opodstatnenie. Avšak s narastajúcim tlakom protireformácie sa okolo polovice 17. storočia začínajú — síce nsmelo a sporadicky — objavovať prví jednotliví svätci, pričom sa oživuje predovšetkým kult starších stredovekých svätcov, napr. Mikuláša, Martina, Petra a Pavla. Zásadný zlom v ikonografii jednotlivých svätcov znamená druhá polovica 17. storočia. Zapríčinilo ho úplné víťazstvo protireformácie a príchod mnohých nových reholí do mesta. Nové rády, ktoré sa v Bratislave usadili — uršulínky, jezuiti, milosrdní bratia, kapucíni — priniesli so sebou úctu k svojim reholným svätcom, ktorí tak podstatne rozšírili hagiografickú tematiku bratislavskej plastiky. Z reholí, ktoré boli v Bratislave usadené, bol

najatraktívnejší rád františkánov a rehole, ktoré s ním súviseli (klarisky, kapucíni, alžbetinky). V ich kostoloch sa objavujú postavy sv. Františka z Assisi, Antona z Padovy, Kláry, Bonaventúru, jednak ako solitérne sochy, jednak u františkánov aj ako príbehy: Stigmatizácia sv. Františka a Kázanie vtákom. Ku skupine pristupuje Jozef, Ján Krstiteľ, ojedinele aj štyria evanjelisti, sporadicky niektorí z apoštolov (zvyčajne Peter s Pavlom). Z kazateľnice u milosrdných bratov a trinitárov poznáme aj skupinu štyroch cirkevných otcov.

Okrem kultu stredovekých svätcov sa do predia dostáva i kult nových barokových svätcov, napr. u aktívnych jezuitov (František Xaverský, František Borgiáš, Stanislav Kostka, Alojz Gonzaga) i u milosrdných bratov (Ján z Boha, Ján Grande). Zo svätcov, ktorí stáli mimo rehole, najvýznamnejšie miesto zaujal čoskoro Ján Nepomucký. Prvú sochu mu postavilo mesto ešte pred rokom 1729. Potom vznikli rýchlo po sebe viaceré diela, ktorých mecénom bolo mesto, jezuiti, uršulínky, uhorský primas. Rozvoj kultu týchto svätcov nebol len výsledkom protireformačného boja.

Nemalý podiel na jeho šírení mala skutočnosť, že mnohí zo svätcov boli patrónmi jednotlivých zamestnaní, a čo je ešte dôležitejšie, boli patrónmi chrániacimi pred morom (Rozália, Rochus, Karol Boromejský), ohňom a požiarom (Florián, Vavrínek, Tekla), pred suchom, zemetrasením a ďalšími katastrofami.

Zaujímavá je aj skupina svätcov s bližším vzťahom k Bratislave: či už sú to zemskí patróni (Štefan, Ladislav, Imrich), tunajší rodáci (Alžbeta), alebo tu majú miesto posledného odpočinku (Ján Almužník), alebo im bol zasvätený farský kostol (Martin). Najrozsiahlejší cyklus tvoria výjavy zo života a charitatívnej práce bratislavskej rodáčky Alžbety Uhorskej (nar. 1207, Bratislava, zomrela 1231, Marburg) v alžbetínskom kostole. Z pôvodnej stredovekej výzdoby kostola sa nezachovali žiadne diela. Celá výzdoba vznikla v rokoch 1739—1745: Trogerove fresky a oltárne obrazy (vizia sv. Alžbety na priečelí kostola i kláštora, štyri reliéfy kostolných lavíc (Alžbeta rozdáva almužnu, ošetruje chorých, umýva nohy chudobným,



Bratislavský sochár (?): Archanjel Michal. Prvá tretina 18. storočia. Bratislava, kostol milosrdných bratov. Foto P. Breier — J. Ptáček

vstupuje do rádu). Zemskí patróni Uhorska sa v bratislavskom umení vyskytujú častejšie až v 18. storočí, predovšetkým sv. Štefan, ktorý sa objavuje vo dvojici so sv. Ladislavom i Imrichom, alebo v skupine s P. Máriou.

Uhorskí arcibiskupi v 17. storočí P. Pázmány, v 18. storočí I. Esterházy sa usilovali oživiť kult sv. Martina (narodil sa v Savárii roku 316) a Jána Almužníka (zomrel roku 619, jeho ostatky boli z Carihradu prenesené najskôr do Budína a potom do Bratislavy). Ich úsilie však zostalo bez väčšieho úspechu a dosahu na výtvarné umenie, lebo v sochárstve mesta sa objavujú len dve zobrazenia Martina, kým sochu Jána Almužníka vôbec nepoznáme. Imrich Esterházy napísal síce životopis Jána Almužníka (súčasťou



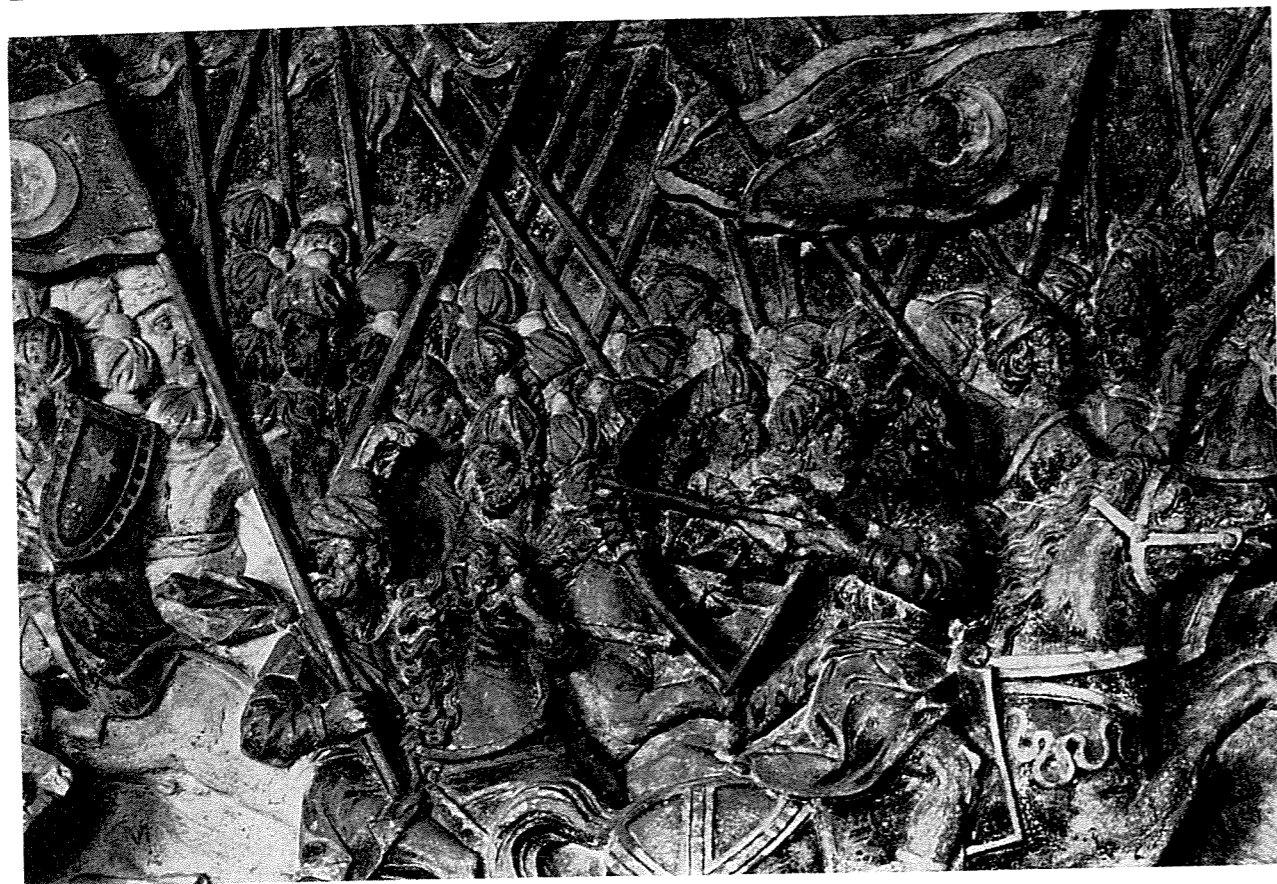
L. Gode: Sv. Štefan. 1739—1745. Bratislava, kostol alžbetínok. Foto P. Breier — J. Ptáček

jeho vydania bol i grafický list s portrétom Almužníka) a podnietil i vydanie grafiky pri príležitosti prenesenia ostatkov Jána Almužníka (dal mu postaviť kaplnku ku dňu sv. Martina), ale ani v nej nie je socha svätca, len anjeli, ktorí nesú jeho atribúty.

## 9. Ostatné

Do poslednej skupiny zaradíme postavy či príbehy, ktoré sú ikonograficky ojedinelé, alebo sa vymykajú z predchádzajúceho členenia: sú to predovšetkým postavy Starého zákona — Mojžiš, Mojžiš dáva Iudu desatoro, Samson a Tobiáš a príbehy z Nového zákona — Podobnosť o rozsievачovi, Skutky milosrdenstva a Jedna zo siedmich sviatostí.





G. Menneler: Bitka s Turkami, detail. 1601. Pôvodne Bratislava, dóm sv. Martina, dnes hrad Červený Kameň.  
Foto P. Breier — J. Ptáček

## Ikonografický súpis<sup>10</sup>

### I. Profánna tematika

#### 1. Historické osoby

- Albert Sasko-Tešínsky. F. X. Messerschmidt, 1777—1780. Mníchov  
 Albert Sasko-Tešínsky. F. X. Messerschmidt, okolo 1780. Viedeň  
 Albert Sasko-Tešínsky. F. X. Messerschmidt, okolo 1780. Ansbach  
 Albert Sasko-Tešínsky. F. X. Messerschmidt, okolo 1780. Budapešť  
 August Kristián Saský, náhrobok. J. E. Fischer z Erlachu, 1725. Nezvestné  
 Balassa František. F. X. Messerschmidt, okolo 1780. Záhreb  
 Batthyány Filip. F. X. Messerschmidt, 1783. Nezvestné  
 Batthyányová Barbora. F. X. Messerschmidt, 1783. Nezvestné

- Draskovich Ján, epitaf. 1613. Dóm sv. Martina  
 Drugeth Valentín, epitaf. 1609. Kostol františkánov  
 Esterházy Imrich, náhrobok. G. R. Donner, okolo 1731. Dóm sv. Martina  
 Esterházy Pavol, model náhrobku. J. K. Pröbstl, okolo 1682. Budapešť  
 Esterházyová Eva, model náhrobku. J. K. Pröbstl, okolo 1682. Budapešť  
 Esterházyová Katarína, model náhrobku. J. K. Pröbstl, okolo 1682. Budapešť  
 Jozef II. ako uhorský kráľ. F. X. Messerschmidt, okolo 1780. Budapešť  
 Jozef II. J. K. Merville, deväťdesiate roky 18. storočia. Nezvestné  
 Kiss Jozef. F. X. Messerschmidt, okolo 1780. Budapešť  
 Kovachich Martin. F. X. Messerschmidt, 1782. Budapešť  
 Mária Kristína. F. X. Messerschmidt, okolo 1780. Budapešť

- Marschall Anton. Autoportrét. 1781. Budapešť  
 Messerschmidt Franz Xaver. Autoportrét I, okolo 1780. Budapešť  
 Messerschmidt Franz Xaver. Autoportrét II, okolo 1780. Budapešť  
 Messerschmidt Franz Xaver. Autoportrét III, okolo 1780, Budapešť  
 Nicolai Friedrich. F. X. Messerschmidt, 1782. Budapešť  
 Onell Ján, náhrobok. B. F. Moll (?), 1745. Kostol milosrdných bratov  
 Pálffy Ján, náhrobok. B. F. Moll, 1752. Pôvodne dóm sv. Martina, dnes Kráľová pri Senci  
 Pálffy Mikuláš, epitaf. G. Menneler, 1601. Dóm sv. Martina  
 Pethe Martin, epitaf, 1607. Dóm sv. Martina

#### 2. Antické témy

- Apolón. Okolo polovice 17. storočia. Bývalý letný arcibiskupský palác. Nezvestné  
 Bakchantka. Donnerov okruh, okolo 1745. Galéria hl. mesta Bratislavy  
 Bakchantka (?) L. Gode, okolo polovice 18. storočia. Stará radnica, schodisko  
 Bellona. B. F. Moll, 1752. Medailón brnenia J. Pálffyho. Pôvodne Dóm sv. Martina  
 Bakchus (Jeseň). Ch. F. W. Beyer, pred 1770. Bývalý Grassalkovichov palác, schodisko  
 Ceres (Leto). Ch. F. W. Beyer, pred 1770. Bývalý Grassalkovichov palác, schodisko  
 Demokritos. Okolo 1776. Bývalé Csákyho divadlo. Nezvestné  
 Flora (Jar). Ch. F. W. Beyer, pred 1770. Bývalý Grassalkovichov palác, schodisko  
 Kadmus a Harmónia. Donnerov okruh, okolo 1745. Galéria hl. mesta Bratislavy  
 Mars. B. F. Moll, 1752. Dóm sv. Martina, náhrobok J. Pálffyho. Nezvestné  
 Merkúr s Amorom. G. R. Donner, 1732—1733. Klosterneuburg  
 Merkúr. G. R. Donner, 1739—1740. Viedeň  
 Merkúr. F. X. Messerschmidt, 1778. Nezvestné  
 Minerva. F. J. Prokop, 1779—1781. Primaciálny palác, atika  
 Múzy. Okolo polovice 17. storočia. Bývalý letný arcibiskupský palác. Nezvestné  
 Odpočívajúca Nymfa. G. R. Donner, 1738—1740. Viedeň  
 Pan a nymfa (?). Donnerov okruh, okolo 1745. Galéria hl. mesta Bratislavy  
 Paridov súd. G. R. Donner, 1732—1735. Budapešť  
 Pegas. Okolo polovice 17. storočia. Bývalý letný arcibiskupský palác. Nezvestné  
 Satyr nesúci capka. G. R. Donner, okolo 1732. Viedeň  
 Venuša Kallipygos. G. R. Donner, okolo 1732. Galéria hl. mesta Bratislavy  
 Venuša vo Vulkánovej dielni. G. R. Donner, 1732—1735. Budapešť  
 Vulkán (Zima). Ch. F. W. Beyer, pred 1770. Bývalý Grassalkovichov palác, schodisko

#### 3. Alegórie

- Božej múdrosti. F. J. Prokop, 1779—1781. Primaciálny palác, atika  
 História. B. F. Moll, 1752. Dóm sv. Martina, náhrobok J. Pálffyho. Nezvestné  
 Lásky. 1732. Stĺp sv. Floriána, Sovietske námestie  
 Lásky. 1761. Kostol klarisiek, kazateľnica  
 Lásky. J. G. Leithner, 1765. Castrum doloris F. Barkóczyho. Nezvestné  
 Lásky. 1761—1765. Bývalý letný arcibiskupský palác, ohrada  
 Lásky. M. Kögler, 1779—1781. Primaciálny palác, atika  
 Lásky k vlasti. M. Kögler, 1779—1781. Primaciálny palác, atika  
 Mlčanlivosti. M. Kögler, 1779—1781. Primaciálny palác, atika  
 Múdrosti. P. Weisheit, okolo 1650. Stará radnica, súdna sieň  
 Múdrosti. 1762. Balassov palác, priečelie  
 Múdrosti. F. J. Prokop, 1779—1781. Primaciálny palác, atika  
 Nádeje. 1729. Kostol františkánov, bočný oltár  
 Nádeje. 1732. Stĺp sv. Floriána, Sovietske námestie  
 Nádeje. 1761. Kostol klarisiek, kazateľnica  
 Pokory. 1762. Balassov palác, priečelie  
 Prezieravosti. 1762. Balassov palác, priečelie  
 Prezieravosti. 1761—1765. Bývalý letný arcibiskupský palác, ohrada  
 Prezieravosti. Ch. F. W. Beyer (?), pred 1770. Bývalý Grassalkovichov palác, tympanón  
 Rozvahy. P. Weisheit, okolo 1650. Stará radnica, súdna sieň  
 Sily. P. Weisheit, okolo 1650. Stará radnica, súdna sieň  
 Spravodlivosti. 1753—1756. Univerzitná knižnica, tympanón  
 Stálosti. 1762. Balassov palác, priečelie  
 Úprimnosti. 1761—1765. Bývalý letný arcibiskupský palác, ohrada  
 Viery. 1729. Kostol františkánov, bočný oltár  
 Viery. 1732. Stĺp sv. Floriána, Sovietske námestie  
 Viery. 1761. Kostol klarisiek, kazateľnica  
 Viery. J. G. Leithner, 1765. Castrum doloris F. Barkóczyho. Nezvestné  
 Zákonodarstva. 1753—1756. Univerzitná knižnica, tympanón

#### 4. Trojica, Boh

- Adorácia Trojice. Druhá tretina 17. storočia. Kostol trinitárov, portál  
 Boh-Otec s holubicou. 1735—1737. Kostol milosrdných bratov, hlavný oltár  
 Trojica. 1713. Vrcholová skupina morového stĺpu, Rybné námestie  
 Trojica (Trón milosti). J. A. Eglauer, 1722. Pôvodne hlavný oltár jezuitského kostola  
 Trojica. Po 1736. Kostol trinitárov, kazateľnica  
 Trojica (Boh-Otec s holubicou na oltári Ukrižovania). 1737. Kostol kapucínov

Trojica (Boh-Otec s holubicou na oltári Ukrižovania). Okolo 1760. Kostol trinitárov

Trojica. Prvá polovica 17. storočia. Kostol sv. Trojice, priečelie

Trojica (Trón milosti). Prvá polovica 18. storočia. Kostol sv. Trojice

**5. Kristus**

Narodenie Krista. J. G. Dorfmeister, okolo 1760. Mestské múzeum

12-ročný Kristus v chráme. L. Gode, 1753. Kostol jezuitov, kazateľnica

Krst Krista, prvá polovica 18. storočia. Kostol trinitárov, nadstavec krstiteľnice

Reč na hore. L. Gode, 1753. Kostol jezuitov, kazateľnica

Kristus medzi ľudom. L. Gode, 1753. Kostol jezuitov, kazateľnica

Kristus u Márie a Marty. L. Gode, 1753. Kostol jezuitov, kazateľnica

Kristus s maličkými. L. Gode, 1753. Kostol jezuitov, kazateľnica

Rozlúčka Márie s Kristom. G. Giuliani, 1694. Pôvodne Kalvária, dnes Galéria hl. mesta Bratislavy a Mestské múzeum

Kristus na hore Olivovej. Začiatok 18. storočia. Pôvodne Kalvária

Kristus na hore Olivovej. G. R. Donner, 1729—1732. Dóm sv. Martina, kaplnka J. Almužníka

Bičovanie Krista. Začiatok 18. storočia. Pôvodne Kalvária

Bičovanie Krista. G. R. Donner, 1729—1732. Dóm sv. Martina, kaplnka J. Almužníka

Korunovanie trním. Začiatok 18. storočia. Pôvodne Kalvária

Korunovanie trním. G. R. Donner, 1729—1732. Dóm sv. Martina, kaplnka J. Almužníka

Ecce Homo. Začiatok 18. storočia. Pôvodne Kalvária

Ecce Homo. 18. storočie. Pôvodne pred kostolom sv. Mikuláša

Kristus pred Pilátom. G. R. Donner, 1729—1732. Viedeň

Nesenie kríža. G. R. Donner, 1729—1732. Dóm sv. Martina, kaplnka J. Almužníka

Kristus padá pod krížom. 18. storočie. Kalvária

Kristus padá pod krížom. 18. storočie. Zámocká ulica

Kristus zbavovaný rúcha. Začiatok 18. storočia. Pôvodne Kalvária

Kristus pribíjaný na kríž. Začiatok 18. storočia. Pôvodne Kalvária

Vztyčovanie kríža. G. R. Donner, 1729—1732. Dóm sv. Martina, kaplnka J. Almužníka

Ukrižovaný s Máriou a Jánom. Okolo polovice 17. storočia. Bývalý letný arcibiskupský palác

Ukrižovaný s lotrami, Máriami a Jánom. 1694. Pôvodne Kalvária

Ukrižovaný. K. Renfort, 1726. Pre mestského sudcu, nezvestné

Ukrižovaný. 1737. Kostol kapucínov, bočný oltár

Ukrižovaný. Donnerov okruh, štyridsiate roky 18. storočia. Dóm sv. Martina

Ukrižovaný. L. Gode, 1739—1746. Kostol a kláštor alžbetínok, krížová chodba

Ukrižovaný s Máriami a Jánom. K. Renfort, 1745. Nezvestné

Ukrižovaný. L. Gode, päťdesiate roky 18. storočia. Kostol klarisiek, hlavný oltár

Ukrižovaný s Máriami a Jánom. Polovica 18. storočia. Kostol františkánov

Ukrižovaný s Máriou a Jánom. Okolo polovice 18. storočia. Kostol františkánov, kaplnka sv. Jána

Ukrižovaný s Máriou a Jánom. Okolo 1760. Kostol kapucínov

Ukrižovaný s Máriami a Jánom. 1774. Kostol jezuitov, bočný oltár

Ukrižovaný. F. X. Messerschmidt, 1777—1781. Nezvestné

Ukrižovaný. Po 1780. Primaciálny palác, kaplnka

Ukrižovaný. J. K. Merville, okolo 1790. Nezvestné

Ukrižovaný s Máriou a Jánom. Druhá polovica 18. storočia. Kostol františkánov, loretánska kaplnka

Ukrižovaný. Okolo polovice 18. storočia. Notre Dame

Ukrižovaný s lotrami. 18. storočie. Pôvodne kostol sv. Mikuláša, nezvestné

Ukrižovaný. 18. storočie. Kostol a kláštor kapucínov, krížová chodba

Ukrižovaný. 18. storočie. Kostol a kláštor kapucínov, chodba kláštora

Ukrižovaný. 18. storočie. Kostol a kláštor kapucínov, oratórium

Ukrižovaný. 18. storočie. Kostol trinitárov

Ukrižovaný. 18. storočie. Vedľa kostola na Kalvárii

Ukladanie do hrobu. G. R. Donner, 1729—1732. Dóm sv. Martina, kaplnka J. Almužníka

Ukladanie do hrobu. Š. Steinmassler, okolo 1760. Kostol trinitárov, bočný oltár

Útecha Márie. G. R. Donner. 1729—1732. Viedeň

Kristus sa zjavuje Márii. Š. Steinmassler, okolo 1760. Kostol trinitárov, bočný oltár

Kristus v Emauzách. Druhá polovica 18. storočia. Kostol františkánov, loretánska kaplnka

Kristus v mladosti. Giulianiho dielňa, 1694. Pôvodne Kalvária

Imago Pietatis. 1627. Priečelie kaplnky Corporis Christi

Vir dolorum. 1670. Kostol františkánov, kaplnka sv. Rozálie

Salvator Mundi. Okolo 1728. Kostol milosrdných bratov, priečelie

Salvator Mundi. L. Gode, 1753. Kostol jezuitov, kazateľnica

Dobrý pastier. L. Gode, šesťdesiate roky 18. storočia, Dom u dobrého pastiera

#### 6. Anjeli

Gabriel. 1737. Kostol milosrdných bratov, pôvodne bočný oltár

Gabriel. Druhá tretina 18. storočia. Kostol trinitárov, bočný oltár

Michal. G. Menneler, 1601. Pôvodne Pálffyho epitaf, nezvestné

Michal. J. A. Eglauer, 1722. Pôvodne kostol jezuitov, hlavný oltár

Michal. Okolo 1728. Kostol milosrdných bratov, priečelie

Michal. Po 1736. Kostol trinitárov, kazateľnica

Michal. L. Gode, päťdesiate roky 18. storočia. Most Michalskej brány

Michal. L. Gode, päťdesiate roky 18. storočia. Kostol klarisiek, bočný oltár

Michal. P. Eller, 1758. Michalská veža, vrcholová skupina

Rafael. G. Menneler, 1601. Pôvodne Pálffyho epitaf, nezvestné

Rafael. Okolo polovice 18. storočia. Kostol a kláštor milosrdných bratov, priečelie kláštora

Rafael. 1728—1736. Kostol trinitárov, bočný oltár

Anjel Strážca. J. A. Eglauer, 1722. Kostol jezuitov, pôvodne oltár

Anjel Strážca. Okolo 1728. Kostol milosrdných bratov, priečelie

Anjel Strážca. L. Gode, 1739—1745. Kostol a kláštor alžbetínok, priečelie

#### 7. P. Mária

Zvestovanie. Po 1736. Kostol trinitárov, kazateľnica

Klaňanie sa pastierov. Šesťdesiate roky 18. storočia. Mestské múzeum

Rozlúčka Márie s Kristom — pozri Kristus

Korunovanie P. Márie. 18. storočie. Klobočnícka ulica

Madona. Štyridsiate roky 18. storočia. Bývalý Pálffyho palác

Madona. Okolo polovice 17. storočia. Bývalý letný arcibiskupský palác, nezvestné

Madona. Po polovici 17. storočia. Primaciálny palác, nádvorie

Madona. 1675. Mariánsky stĺp pred kostolom jezuitov

Madona. V. Püro, 1676. Stará radnica, výklenok nárožia

Immaculata. 1723. Mariánsky stĺp pred kapucinským kostolom

Immaculata. L. Schramm, okolo polovice 18. storočia. Kostol františkánov, priečelie

Immaculata. L. Gode, 1755. Pôvodne Vydrická brána, nezvestné

P. Mária Bolestná — pozri Ukrižovaný

P. Mária Čierna. 1776. Kostol uršulínok, hlavný oltár

P. Mária Čierna. Druhá polovica 18. storočia. Kostol františkánov, loretánska kaplnka

Pieta. J. Scheibele, 1642. Dóm sv. Martina, bočný oltár

Pieta. G. R. Donner, okolo 1730. Dóm sv. Martina, kaplnka J. Almužníka

Pieta. 18. storočie. Kostol sv. Mikuláša

P. Mária so sv. Štefanom — pozri Štefan

Útecha P. Márie — pozri Kristus

#### 8. Svätci

Anna. 1764. Stĺp sv. Jozefa, nezachované

Agnesa. Okolo 1740. Kostol trinitárov, hlavný oltár

Agnesa. 1776. Kostol uršulínok, hlavný oltár

Alojz Gonzaga. Š. Steinmassler, 1759—1761. Kostol jezuitov, bočný oltár

Alžbeta Uhorská. 1739—1745. Kostol a kláštor alžbetínok, priečelie kostola

Alžbeta Uhorská. L. Gode, 1739—1745. Kostol a kláštor alžbetínok, priečelie kláštora

Alžbeta rozdáva almužnu. Okolo 1740. Kostol alžbetínok, lavica

Alžbeta rozdáva almužnu. Okolo 1740. Kostol alžbetínok, lavica

Alžbeta umýva nohy chudobným. Okolo 1740. Kostol alžbetínok, lavica

Alžbeta ošetruje chorých. Okolo 1740. Kostol alžbetínok, lavica

Alžbeta vstupuje do rádu. Okolo 1740. Kostol alžbetínok, lavica

Alžbeta Portugalská. Polovica 18. storočia. Kostol františkánov, bočný oltár

Ambrož. Po 1736. Kostol trinitárov, kazateľnica

Ambrož. Okolo 1737. Kostol milosrdných bratov, kazateľnica

Anton z Padovy. A. Hüter, 1743. Pôvodne kaplnka sv. Kataríny, nezvestné

Anton z Padovy. Okolo 1728. Kostol milosrdných bratov, priečelie

Anton z Padovy. 1737—1739. Kostol milosrdných bratov, pôvodne bočný oltár

Anton z Padovy. 1764. Stĺp sv. Jozefa, nezvestné

Anton z Padovy. 18. storočie. Kostol alžbetínok, hlavný oltár

Anton Pustovník. Okolo polovice 17. storočia. Pôvodne letný arcibiskupský palác, nezvestné

Augustín. Po 1736. Kostol trinitárov kazateľnica

Augustín. 1735—1737. Kostol milosrdných bratov, hlavný oltár

Augustín. Okolo 1737. Kostol milosrdných bratov, kazateľnica

Barbora. Druhá tretina 18. storočia. Kostol trinitárov, bočný oltár

Barbora. 1776. Kostol uršulínok, hlavný oltár

Florián. 1732. Stĺp sv. Floriána, Sovietske námestie

Hodenie sv. Floriána do Enže. 1732. Reliéf stĺpu sv. Floriána, Sovietske námestie

Nájdenie tela sv. Floriána. 1732. Reliéf stĺpu sv. Floriána, Sovietske námestie

Prevezenie tela sv. Floriána. 1732. Reliéf stĺpu sv. Floriána, Sovietske námestie

Florián. 1738. Kostol sv. Trojice, priečelie

Florián. Prvá polovica 18. storočia. Kostol františkánov, kaplnka sv. Jána

Florián. Druhá polovica 18. storočia. Kostol sv. Trojice, múr ohrady

František z Assisi. Prvá polovica 18. storočia. Kostol františkánov, kaplnka sv. Jána

František z Assisi káže vtákom. 1756. Kostol františkánov, kazateľnica  
 Stigmatizácia sv. Františka. 1756. Kostol františkánov, kazateľnica  
 František z Assisi. 18. storočie. Kostol alžbetínok, hlavný oltár  
 František Borgiáš. Š. Steinmassler, 1761. Kostol jezuitov, bočný oltár  
 František Xaverský. A. Hüter, 1743. Kaplnka sv. Kataríny, nezvestné  
 František Xaverský. Š. Steinmassler, 1761. Kostol jezuitov, bočný oltár  
 Gregor. Po 1736. Kostol trinitárov, kazateľnica  
 Gregor. Okolo 1737. Kostol milosrdných bratov, kazateľnica  
 Hieronym. Polovica 17. storočia. Pôvodne letný arcibiskupský palác, nezvestné  
 Hieronym. Po 1736. Kostol trinitárov, kazateľnica  
 Hieronym. Okolo 1737. Kostol milosrdných bratov, kazateľnica  
 Imrich. 1737. Kostol františkánov, kazateľnica  
 Imrich. 1737—1739. Kostol milosrdných bratov, pôvodne bočný oltár  
 Imrich. L. Gode, 1739—1745. Kostol a kláštor alžbetínok, priečelie kláštora  
 Ján. Okolo 1760. Kostol františkánov, kaplnka sv. Rozálie  
 Ján Evanjelista. Po 1736. Kostol trinitárov, kazateľnica  
 Ján Evanjelista — pozri Ukrižovaný  
 Ján Krstiteľ. J. A. Eglauer, 1722. Pôvodne kostol jezuitov, hlavný oltár  
 Ján Krstiteľ. Okolo 1728. Kostol milosrdných bratov, priečelie  
 Ján Krstiteľ. Druhá tretina 18. storočia. Kostol trinitárov, bočný oltár  
 Ján Krstiteľ. P. Brandenthal, 1776. Evanjelický kostol veľký, hlavný oltár  
 Ján Nepomucký. Pred 1726. Most Michalskej brány  
 Ján Nepomucký. 1730—1740. Jezuitské kolégium  
 Ján Nepomucký. Okolo 1740. Pôvodne Primaciálne námestie  
 Mučenie Jána Nepomuckého. Okolo 1740. Pôvodne Primaciálne námestie, nezvestné  
 Hodenie Jána Nepomuckého do Vltavy. Okolo 1740. Pôvodne Primaciálne námestie, nezvestné  
 Ján Nepomucký. 1749. Kostol františkánov, kaplnka sv. Rozálie  
 Ján Nepomucký. 1750—1760. Žižkova ulica  
 Ján Nepomucký. 1760. Kostol uršulínok, sakristia  
 Ján Nepomucký. Druhá polovica 18. storočia. Kostol sv. Mikuláša, bočný oltár  
 Ján Nepomucký. Druhá polovica 18. storočia. Kostol sv. Trojice, múr ohrady  
 Ján Nepomucký. 18. storočie. Dvor rím.-kat. fary sv. Martina  
 Ján z Boha. 1735—1737. Kostol milosrdných bratov, hlavný oltár

Ján z Boha. Polovica 18. storočia. Kostol milosrdných bratov, priečelie  
 Joachim. 1735—1737. Kostol milosrdných bratov, hlavný oltár  
 Jozef. Prvá tretina 18. storočia. Kostol uršulínok, bočný oltár  
 Jozef. Druhá tretina 18. storočia. Kostol trinitárov, bočný oltár  
 Jozef. L. Gode, 1739—1745. Kostol a kláštor alžbetínok, priečelie kláštora  
 Jozef. 1764. Pôvodne stĺp sv. Jozefa pred kostolom Notre Dame  
 Jozef. Okolo 1760. Kostol trinitárov, priečelie  
 Jozef. 18. storočie. Kaplnka sv. Kataríny, nezvestné  
 Juraj. Okolo polovice 17. storočia. Primaciálny palác  
 Karol Boromejský. Okolo 1760. Trojičný stĺp, Rybné námestie  
 Katarína Alex. Okolo 1740. Kostol trinitárov, hlavný oltár  
 Katarína Alex. 1776. Kostol uršulínok, hlavný oltár  
 Klára. Okolo polovice 17. storočia. Bývalý letný arcibiskupský palác, nezvestné  
 Ladislav. 1717. Kostol františkánov, kaplnka sv. Rozálie  
 Ladislav. L. Gode, 1739—1745. Kostol alžbetínok, priečelie  
 Ladislav. Druhá tretina 18. storočia. Kostol trinitárov, bočný oltár  
 Liborius. Druhá tretina 18. storočia. Kostol trinitárov, bočný oltár  
 Lukáš. Po 1736. Kostol trinitárov, kazateľnica  
 Marek. Po 1736. Kostol trinitárov, kazateľnica  
 Mária Egyptská. Okolo polovice 17. storočia. Bývalý letný arcibiskupský palác, nezvestné  
 Mária Magdaléna — pozri Ukrižovaný  
 Mikuláš. 1729. Kostol františkánov, bočný oltár  
 Mikuláš. 1738. Kostol sv. Trojice, priečelie  
 Martin. J. Schwanthaler, 1696. Pôvodne cintorín domu sv. Martina, nezvestné  
 Martin. G. R. Donner, 1734. Dóm sv. Martina, pôvodne hlavný oltár  
 Ondrej. 1764. Pôvodne stĺp sv. Jozefa, nezvestné  
 Ondrej. Okolo polovice 18. storočia. Nadpražie vchodu do dvora alžbetínok  
 Ondrej. 18. storočie. Miletičova ulica  
 Onufrius. Okolo polovice 17. storočia. Bývalý letný arcibiskupský palác, nezvestné  
 Pafnutius. Okolo polovice 17. storočia. Bývalý letný arcibiskupský palác, nezvestné  
 Pavol. Okolo polovice 17. storočia. Bývalý letný arcibiskupský palác, nezvestné  
 Pavol. J. Schwanthaler, 1698. Kostol milosrdných bratov, priečelie  
 Pavol. 18. storočie. Na Kalvárii  
 Peter. J. Schwanthaler, 1698. Kostol milosrdných bratov, priečelie  
 Peter. L. Gode, 1754. Pôvodne Rybárska brána, nezvestné  
 Peter. 1764. Pôvodne stĺp sv. Jozefa, nezvestné

Peter. 18. storočie. Na Kalvárii  
 Rochus. Okolo 1760. Stĺp sv. Floriána, Sovietske námestie  
 Rochus. Okolo 1760. Trojičný stĺp, Rybné námestie  
 Rochus. Druhá polovica 18. storočia. Kostol františkánov, kaplnka sv. Rozálie  
 Rozália. Okolo polovice 17. storočia. Bývalý letný arcibiskupský palác, nezvestné  
 Rozália. Okolo 1760. Trojičný stĺp, Rybné námestie  
 Rozália. Druhá polovica 18. storočia. Kostol františkánov, kaplnka sv. Rozálie  
 Silvester. 1737—1739. Kostol milosrdných bratov, pôvodne bočný oltár  
 Stanislav Kostka. Š. Steinmassler, 1759—1761. Kostol jezuitov, bočný oltár  
 Sebastián. Druhá polovica 18. storočia. Kostol františkánov, kaplnka sv. Rozálie  
 Štefan. 1717. Kostol františkánov, kaplnka sv. Rozálie  
 Štefan. Druhá tretina 18. storočia. Kostol trinitárov, bočný oltár  
 Štefan. 1737. Kostol františkánov, hlavný oltár  
 Štefan. L. Gode, 1739—1745. Kostol alžbetínok, priečelie  
 Štefan s P. Máriou. J. P. Krail, 1740. Nezvestné  
 Štefan s P. Máriou. J. Sartory, okolo 1760. Trojičný stĺp, Rybné námestie  
 Tekla. Druhá tretina 18. storočia. Kostol trinitárov, bočný oltár  
 Uršula. 1776. Kostol uršulínok, hlavný oltár  
 Vavrinec. Okolo 1760. Stĺp sv. Floriána, Sovietske námestie

## Poznámky

<sup>1</sup> BLAŽÍČEK, O. J.: Sochařství baroku v Čechách. Praha 1958, s. 25.

<sup>2</sup> Napríklad hlavný oltár kapucínskeho kostola z roku 1717 bol zbarokizovaný roku 1737. Jezuiti vymenili pôvodný barokový oltár zo sedemdesiatych rokov 17. storočia za nový roku 1722.

<sup>3</sup> Pozri napr. PIGLER, A.: G. R. Donner. Leipzig, Wien 1929.

<sup>4</sup> GRAJCIAROVÁ, Ž.: Drevená baroková plastika v zbierkach Galérie hl. mesta Bratislavy. Bratislava 1979 (rukopis).

<sup>5</sup> Stúdiu Márie Malíkovej s atribúciou týchto diel K. J. Mervillovi autor pri práci na svojom príspevku v rukách nemal — pozn. red.

<sup>6</sup> Medzi inými aj v nadstavci kostola trinitárov.

Vojtech. Okolo polovice 17. storočia. Bývalý letný arcibiskupský palác, nezvestné  
 Zachariáš. 1729. Kostol františkánov, bočný oltár  
 Zachariáš. Druhá tretina 18. storočia. Kostol trinitárov, bočný oltár  
 Zachariáš. 1737. Kostol milosrdných bratov, hlavný oltár

## 9. Ostatné

Adorácia hostie. 1675. Reliéf mariánskeho stĺpu pred kostolom jezuitov  
 Boj s Turkami. G. Menneler, 1601. Pôvodne Pálffyho epitaf v dóme, dnes Červený Kameň  
 Mojžiš. P. Brandenthal, 1776. Malý evanjelický kostol, kazateľnica  
 Mojžiš dáva ľudu desatoro. 1756. Kostol františkánov, kazateľnica  
 Podobenstvá: Podobenstvo o rozsievачovi. P. Brandenthal, 1776. Malý evanjelický kostol, kazateľnica  
 Ročné obdobia: cyklus Flora (Jar), Ceres (Leto), Bakchus (Jeseň), Vulkán (Zima). Ch. F. W. Beyer, pred 1770. Bývalý Grassalkovichov palác, schodisko  
 Samson. Okolo polovice 17. storočia. Bývalý letný arcibiskupský palác, nezvestné  
 Sedem skutkov milosrdenstva. Mŕtvych pochovávať. J. Sartory, okolo 1760. Trojičný stĺp, Rybné námestie  
 Sedem sviatostí. Posledné pomazanie. J. Sartory, okolo 1760. Trojičný stĺp, Rybné námestie  
 Tobiáš. Okolo polovice 17. storočia. Bývalý letný arcibiskupský palác, nezvestné.

<sup>7</sup> Tento kompozičný typ bol bežný v neskoréj gotike i renesancii a často sa spájal s ďalším výjavom — Korunovaním P. Márie: sv. Trojica korunuje P. Máriu (napr. v Spišskej Kapitule či Trnave).

<sup>8</sup> BLAŽÍČEK, O. J.: c. d., s. 39.

<sup>9</sup> V bratislavskom maliarstve ju poznáme napr. na hlavnom oltári u kapucínov, ktorý namaľoval roku 1737 kapucín Udalricus.

<sup>10</sup> Diela sú v súpise zoradené podľa tematických okruhov, v rámci okruhu abecedne podľa názvu. Nasleduje údaj autora (ak ho poznáme), potom rok vzniku a miesto, kde sa dielo nachádza. Ak je dielo v Bratislave, uvádzame budovu, v ktorej je umiestnené, kým pri mimobratisklavských iba mesto. Pozri pozn. 5.



Работа посвящена изучению иконографии братиславской пластики периода 17-го и 18-го столетий. В этот период Братислава являлась одним из основных центров скульптурного творчества в стиле барокко в средней Европе. В городе работали два крупнейших скульптора данной области (Г. Р. Доннер, Ф. К. Мессершмидт). Здесь были созданы также многие произведения, относящиеся к основному фонду скульптурного творчества стиля барокко в Европе. Иконографический перечень отдельных пластики является более скромным по сравнению с соседними центрами (Мюнхен, Прага, Вена), поскольку он охватывает лишь часть первоначального богатства. Обеднение произошло под влиянием целого ряда факторов: имитирование стиля барокко, реготизация, спорное происхождение, отсутствующие атрибуты, а не в последнюю очередь также то обстоятельство, что ни Доннер, ни Мессершмидт не являлись иконографическими новаторами, а наоборот, своим творчеством и своим влиянием они участвовали в ограничении иконографии в стиле барокко. Исследование иконографии братиславской пластики периода 17-го и 18-го столетий разбито на девять разделов: I. Повседневная тематика: 1. Исторические личности, 2. Античные темы, 3. Аллегории, II. Сакральная тематика: 4. Св. Троица, 5. Христос, 6. Ангелы, 7. Дева Мария, 8. Святые, 9. Другие.

1. Исторические личности. Портрет в братиславском скульптурном творчестве в течение двух указанных столетий был неразрывно связан с надгробной пластикой. Он приобрел самостоятельность лишь после 1750 года в творчестве Ф. К. Мессершмидта, А. Маршалла и К. Г. Мервилла. В то время как в 17-ом веке и в первой половине 18-го века были портретированы главным образом представители дворянства, церкви и государства, с половины 18-го столетия появляются также портреты представителей третьего сословия (ученые, мещане) и автопортреты.

2. Античные темы. Эта область представлена более скромно. Причин несколько: отсутствие традиций, социального тыла и заказчиков. Несмотря на это, здесь возникли три значительные группы произведений с античной тематикой. Первая (около середины 17-го века) была составной частью оформления летнего архиепископского дворца, вторая была создана в мастерской Г. Р. Доннера, а третья (середина 18-го века) была составной частью оформления дворцов и общественных зданий города.

3. Аллегории. Мир аллегорий можно отождествить с аллегориями семи основных добродетелей, поскольку остальные, например Молчаливость, Законодательство, История, являются единичными.

4. Троица. Изображение святой Троицы имеет в бра-

тиславском скульптурном творчестве, кроме обычных символов (например треугольник с божьим глазом) три основные формы: прежде всего продолжающаяся средневековая традиция изображения Троицы в качестве так называемого престола милосердия, затем Троица на земном шаре, а третий тип святан с алтарем Распятия; на алтаре изобразен распятый Христос, в надставке — Бог-Отец и Дух святой в виде голубя.

5. Христос. Фигуре Христа в скульптурном творчестве отведено особое положение, поскольку она сохранила свою преемственность с позднегоготического периода через ренессанс вплоть до барокко (в отличие, например, от святых или Девы Марии). Истории из его детства и учительской деятельности являются в братиславском скульптурном творчестве сравнительно редкими, главную тему представляли страстные сцены, прежде всего распятие.

6. Ангелы. Из иерархии хоров ангелов в Братиславе появились лишь две низшие группы: архангелы (Михаил, Габриел, Рафаил), и обыкновенные безымянные ангелы.

7. Дева Мария. Дева Мария была покровительницей Венгрии (Патрона Хунгариае) и под ее покровительством проходила в Венгрии борьба против реформации. Мы встречаемся с ней в основных типах (Мадонна, Иммакулата) прежде всего в нишах дворцов, церквей, а также с вершинной группой мариянских колонн. Сцены из жизни являются редкими, также как и изображение Пьеты. Однако в Братиславе были созданы две значительные Пьеты, которые стали примером для подражания: «чудодейственная» Пьета Шейбела в братиславском кафедральном соборе, и Пьета Доннера в часовне св. Яна Подателя милостыни.

8. Святые. Реформация отвергла изображение святых, поэтому данная группа проникает в искусство города в 17 веке лишь постепенно с приходом антиреформации. Сначала это были средневековые святые, которые имели в Братиславе свое право постоянной прописки еще до реформации. Под натиском антиреформации, а также с приходом отдельных монашеских орденов капуцины, иезуиты, уршулинки) основную роль получил культ новых барочных святых и областных покровителей. Несмотря на усилия Пазмани и Естерхази, им не удалось добиться приятия изображения св. Мартина и св. Яна Подателя милостыни.

9. Другие. В последнюю группу автор включил отдельные главы соответствующих иконографических ниш истории и фигуры братиславской иконографии. Отдельным главам соответствуют иконографические списки пластики, приведенные в качестве приложения в заключительной части работы.

В то время, когда мы рассматриваем Братиславу как одно из главных центров барочной пластики Центральной Европы. В городе работали два крупнейших скульптора этой области: Г. Р. Доннер и Ф. К. Мессершмидт. Здесь были созданы также многие произведения, относящиеся к основному фонду скульптурного творчества стиля барокко в Европе. Иконографический перечень отдельных пластики является более скромным по сравнению с соседними центрами (Мюнхен, Прага, Вена), поскольку он охватывает лишь часть первоначального богатства. Обеднение произошло под влиянием целого ряда факторов: имитирование стиля барокко, реготизация, спорное происхождение, отсутствующие атрибуты, а не в последнюю очередь также то обстоятельство, что ни Доннер, ни Мессершмидт не являлись иконографическими новаторами, а наоборот, своим творчеством и своим влиянием они участвовали в ограничении иконографии в стиле барокко. Исследование иконографии братиславской пластики периода 17-го и 18-го столетий разбито на девять разделов: I. Повседневная тематика: 1. Исторические личности, 2. Античные темы, 3. Аллегории, II. Сакральная тематика: 4. Св. Троица, 5. Христос, 6. Ангелы, 7. Дева Мария, 8. Святые, 9. Другие.

1. Исторические личности. Портрет в братиславском скульптурном творчестве в течение двух указанных столетий был неразрывно связан с надгробной пластикой. Он приобрел самостоятельность лишь после 1750 года в творчестве Ф. К. Мессершмидта, А. Маршалла и К. Г. Мервилла. В то время как в 17-ом веке и в первой половине 18-го века были портретированы главным образом представители дворянства, церкви и государства, с половины 18-го столетия появляются также портреты представителей третьего сословия (ученые, мещане) и автопортреты.

2. Античные темы. Эта область представлена более скромно. Причин несколько: отсутствие традиций, социального тыла и заказчиков. Несмотря на это, здесь возникли три значительные группы произведений с античной тематикой. Первая (около середины 17-го века) была составной частью оформления летнего архиепископского дворца, вторая была создана в мастерской Г. Р. Доннера, а третья (середина 18-го века) была составной частью оформления дворцов и общественных зданий города.

3. Аллегории. Мир аллегорий можно отождествить с аллегориями семи основных добродетелей, поскольку остальные, например Молчаливость, Законодательство, История, являются единичными.

4. Троица. Изображение святой Троицы имеет в бра-

тиславском скульптурном творчестве, кроме обычных символов (например треугольник с божьим глазом) три основные формы: прежде всего продолжающаяся средневековая традиция изображения Троицы в качестве так называемого престола милосердия, затем Троица на земном шаре, а третий тип святан с алтарем Распятия; на алтаре изобразен распятый Христос, в надставке — Бог-Отец и Дух святой в виде голубя.

5. Христос. Фигуре Христа в скульптурном творчестве отведено особое положение, поскольку она сохранила свою преемственность с позднегоготического периода через ренессанс вплоть до барокко (в отличие, например, от святых или Девы Марии). Истории из его детства и учительской деятельности являются в братиславском скульптурном творчестве сравнительно редкими, главную тему представляли страстные сцены, прежде всего распятие.

6. Ангелы. Из иерархии хоров ангелов в Братиславе появились лишь две низшие группы: архангелы (Михаил, Габриел, Рафаил), и обыкновенные безымянные ангелы.

7. Дева Мария. Дева Мария была покровительницей Венгрии (Патрона Хунгариае) и под ее покровительством проходила в Венгрии борьба против реформации. Мы встречаемся с ней в основных типах (Мадонна, Иммакулата) прежде всего в нишах дворцов, церквей, а также с вершинной группой мариянских колонн. Сцены из жизни являются редкими, также как и изображение Пьеты. Однако в Братиславе были созданы две значительные Пьеты, которые стали примером для подражания: «чудодейственная» Пьета Шейбела в братиславском кафедральном соборе, и Пьета Доннера в часовне св. Яна Подателя милостыни.

8. Святые. Реформация отвергла изображение святых, поэтому данная группа проникает в искусство города в 17 веке лишь постепенно с приходом антиреформации. Сначала это были средневековые святые, которые имели в Братиславе свое право постоянной прописки еще до реформации. Под натиском антиреформации, а также с приходом отдельных монашеских орденов капуцины, иезуиты, уршулинки) основную роль получил культ новых барочных святых и областных покровителей. Несмотря на усилия Пазмани и Естерхази, им не удалось добиться приятия изображения св. Мартина и св. Яна Подателя милостыни.

9. Другие. В последнюю группу автор включил отдельные главы соответствующих иконографических ниш истории и фигуры братиславской иконографии. Отдельным главам соответствуют иконографические списки пластики, приведенные в качестве приложения в заключительной части работы.

II. Сакральная тематика. 4. *Die Dreifaltigkeit*. Ihre Abbildung hat in Bratislava neben den laufenden Symbolen (z. B. Dreieck mit dem göttlichen Auge) drei Grundformen: vor allem die mittelalterliche Abbildung

als sogenannter Gnadenthron, daneben die Dreifaltigkeit an der Weltkugel und der letzte Typus hängt mit dem Altar der Kreuzigung zusammen. 5. *Christus*. Seine Gestalt hat in der Plastik eine besondere Stellung, weil sie sich eine Kontinuität von der Spätgotik über die Renaissance bis zum Barock erhalten hat (im Gegenteil z. B. von den Heiligen oder der Jungfrau Maria). Geschichten aus seiner Jugend und Lehrtätigkeit sind in Bratislava eher selten vertreten; als Hauptthema gelten Passionsszenen, vor allem die Kreuzigung. 6. *Die Engel*. Von der ganzen Hierarchie der Engelchöre findet man in Bratislava nur die zwei niedrigsten Gruppen: die Erzengel (Michael, Gabriel, Rafael) und gewöhnliche namenlose Engel. 7. *Jungfrau Maria*. Sie war die Patronin von Alt-Ungarn (Patrona Hungariae) und unter ihrer Schirmherrschaft wurde hier der Antireformationskampf geführt. Wir finden sie als Grundtypus (Madona, Immaculata) vor allem in den Apsiden der Paläste und in den Statuengruppen an den Gipfeln der Mariensäulen. Geschichten aus ihrem Leben sowie die Darstellung der Pietá sind selten, obwohl gerade in Bratislava zwei bedeutende Exemplare der Pietá entstanden sind, die dann nachgeahmt wurden: Scheibeles „wundertätige“ im Dom und Donners Pietá in der Eremosynarius-Kapelle. 8. *Die Heiligen*. Die Reformation hat den Abbildungen der Heiligen den Rücken gekehrt; es war der Grund, warum die Heiligen in der Kunst der Stadt erst im 17. Jahrhundert nur langsam mit der Gegenreformation erscheinen. Anfangs waren es die noch mittelalterlichen Heiligen, die in Bratislava vor der Reformation ihr Heimatrecht gehabt hatten. Durch den Druck der Gegenreformation und mit Hilfe der zugewanderten Orden (Kapuziner, Jesuiten, Ursulinerinnen) wurde das Feld von den neuen barocken Heiligen und regionalen Patronen beherrscht. Trotz den Bestrebungen von Pázmány und Eszterházy ist es nicht gelungen die Darstellung von St. Martin und St. Johann Eremosynarius durchzusetzen. 9. *Anderes*. In diese Gruppe wurden einzelne Geschichten und Gestalten der Ikonographie in Bratislava eingereiht.

Den einzelnen Gruppen entspricht auch das ikonographische Verzeichnis der Plastik am Ende der Betrachtung.



## Karlova brána Bratislavského hradu

ŠTEFAN HOLČÍK

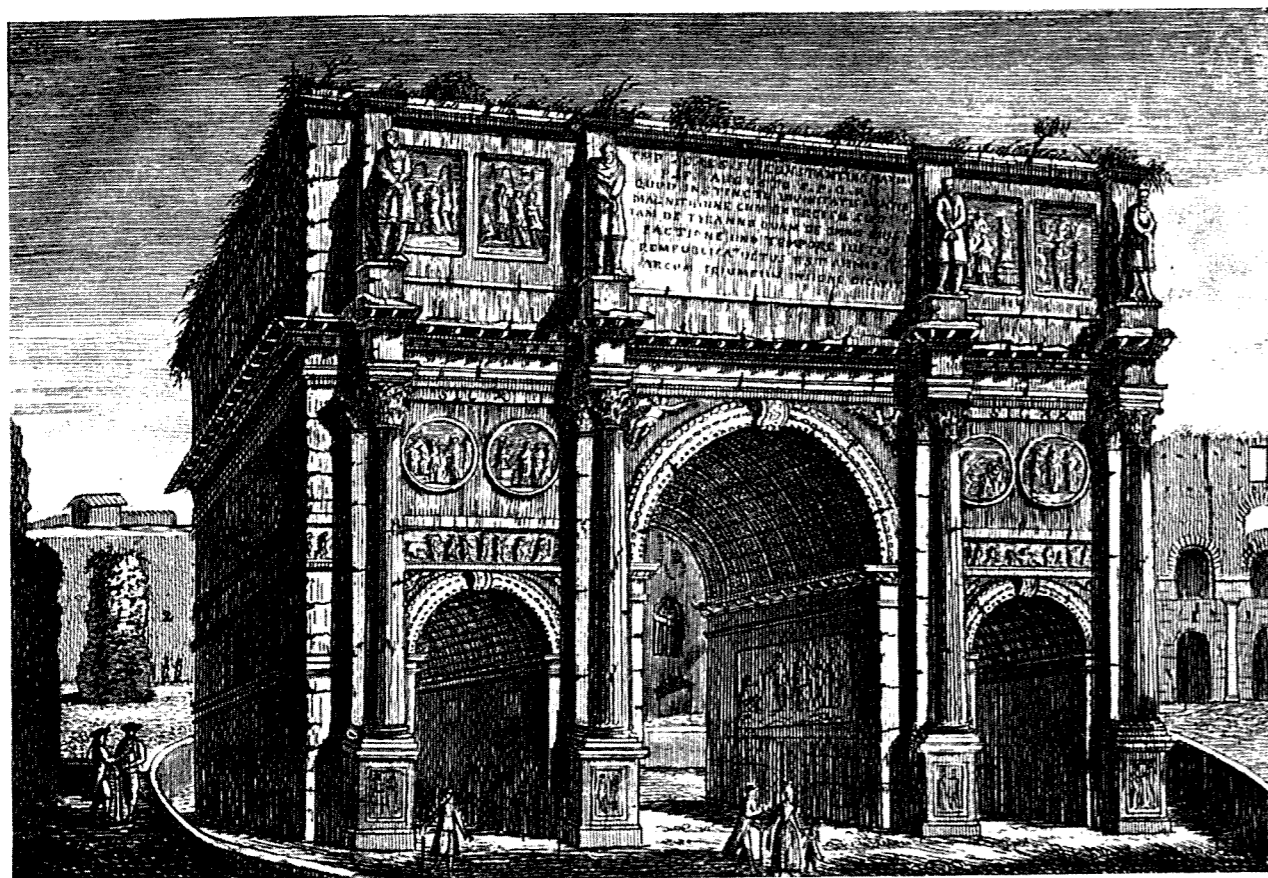
Počas veľkej tereziánskej prestavby Bratislavského hradu vzniklo v areáli starej pevnosti čestné nádvorie. Priestor pred novovyriešeným vstupom do hradného paláca upravili tak, aby v intenciách barokového vkusu zjemňoval mohutný kubus gotickej paláцovej budovy. Čestné nádvorie vytváralo pred palácom kulisu ohraničenú mierne zvlhnenou krivkou a súčasne tvorilo rámec širokej vyhladkovej terasy s jedinečným pohľadom na Dunaj. Vzniklo javisko pre oficiálne príchody a odchody, prostredie, v ktorom sa mimoriadne dobre vynímali ozdobné kočiare či nosidlá, toalety dám a pánov, pestré livreje služobníctva.

Neznámy architekt vychádzal zo staršieho barokového chápania a vytvoril na strmom návrší nad Dunajom útvar, pripomínajúci skôr parky pred elegantnými vidieckymi palácami a kaštieľmi. Asymetriu pozemku pred palácom potlačil postavením symetricky orientovaných prízemných strážnic na oblúkoch čiastočne adaptovaného a čiastočne novopostaveného mosta cez bývalú hradnú priekopu. K fasáde paláca šikmo položenú terasu ohraničil dvoma bránami, z ktorých východná bola len ozdobnou kulisou na mohutnom pilieri nad strmo klesajúcim svahom. Obidve oproti sebe postavené brány — funkčná aj ozdobná — mali bohato kované mreže a boli zakončené kamennými skupinami vojenských trofejí. Takéto sochárske doplnky paláцovej architektúry boli v 17. a 18. storočí bežné. Zdobili napr. priečelia zámku vo Versailles, kde sa však nezachovali. V habsburskej monarchii treba spomenúť skupiny trofejí na Zbrojnici a na zámku Schönbrunn vo Viedni, na atikách pražskej a peštianskej Invalidovne, na štítoch prvé-

ho nádvorja Pražského hradu. Čestné nádvorie Bratislavského hradu vzniklo aj so sochárskou výzdobou v rokoch 1761 až 1765.<sup>1</sup> Po požiari hradného paláca roku 1811 sa začali rozpadaf aj zanedbané objekty čestného nádvorja a spomenuté brány so skupinami trofejí boli už roku 1834 veľmi devastované, ako to dokladá litografia G. Heringa. Neskôr sa pre tieto brány, ochudobnené o kované mreže a sochársku výzdobu, zaužíval termín „vífazané oblúky“ alebo „vífazané brány“.<sup>2</sup> Názov bol zrejme reminiscenciou na bývalú, dnes až na malý fragment stratenú sochársku výzdobu.

Cesta do priestoru čestného nádvorja vedie od západu cez tzv. Viedenskú alebo Karolovu bránu, najmladšiu z brán areálu Bratislavského hradu. Postavili ju roku 1712 na mieste, kde predtým žiadna brána nestála a dokonca ani terén nepatril do areálu pevnosti. Vznikla na juhozápadnom nároží veľkého terasového priestoru predhradja, vytvoreného rozsiahlou terénnou úpravou — zasypaním starých priekop a likvidovaním zvyškov mohutného polkruhového bastiónu, zriadeného asi v 17. storočí pred západným priečelím paláca.

V šesťdesiatych rokoch 17. storočia zhotovil cisársky architekt J. Priami grandiózny, ale neuskutočiteľný projekt prestavby opevnenia Bratislavského hradu. Okolo hradného paláca mala vzniknúť mohutná pravidelná hviezdicová pevnosť. Realizácia projektu by znamenala obrovské presuny zeminy a výstavbu oporných múrov na hradnom návrší nad Dunajom, ktoré by úplne stratilo svoju prirodzenú konfiguráciu. Výstavbu takej nákladnej pevnosti v Bratislave si uhorské kráľovstvo nemohlo dovoliť. Na-



Konštantínov oblúk v Ríme. Rytina z 18. storočia. Repro M. Červeňanský

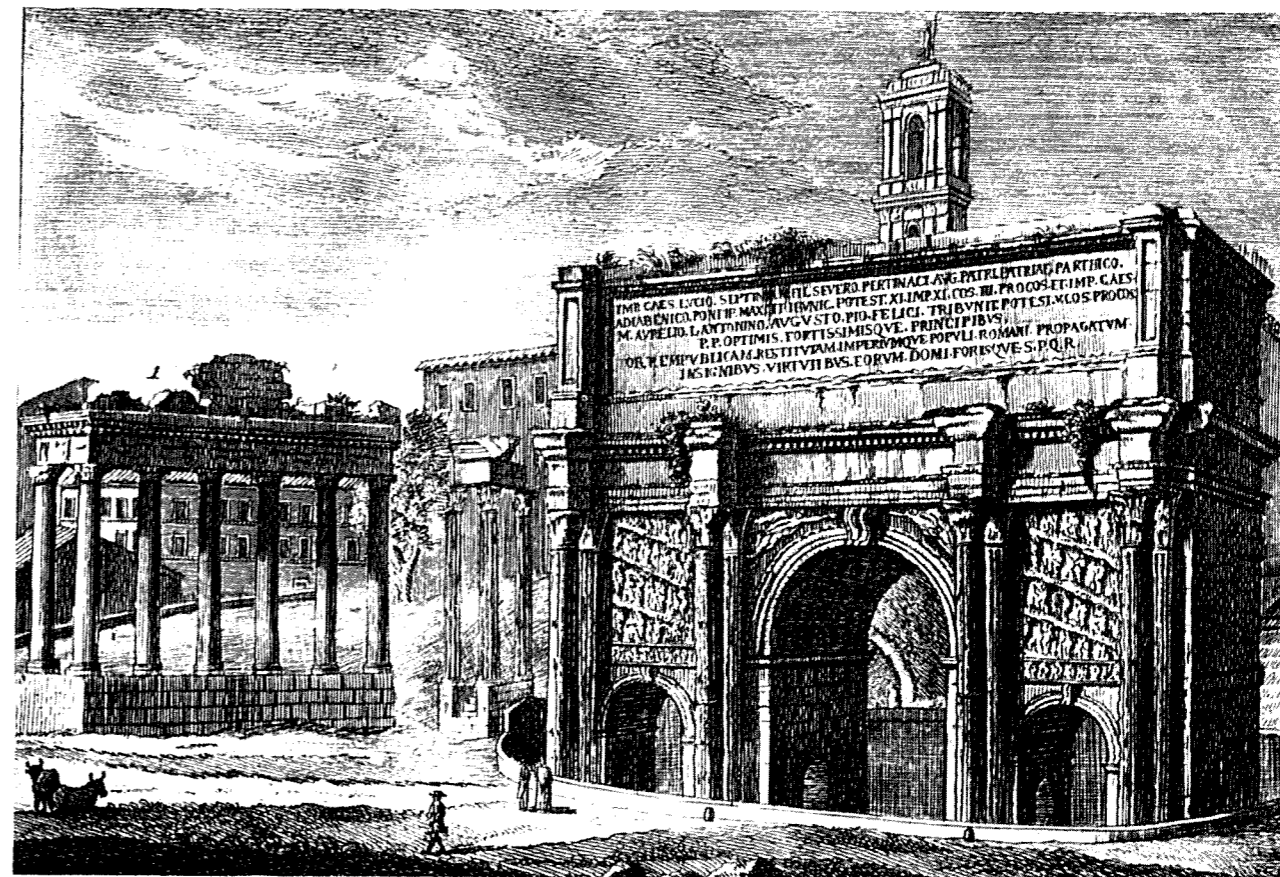
miesto toho postavili niekoľko menších terasovitých bastiónov a ravelin pred novou západnou bránou, ktorá dostala meno podľa cisára Leopolda.

Brána z roku 1712 má veľmi málo znakov fortifikačnej architektúry. V porovnaní so staršou Leopoldovou bránou z roku 1674 v mohutnom zemnom bastióne sa architektúrou i situovaním javí ako celkom nelogická. Navyše múr, ktorý spája Karolovu bránu s delostreleckou baštou južne od Korunnej veže paláca, je veľmi nekvalitný, bez akejkoľvek možnosti obrany, a pôsobí ešte aj po 350 rokoch existencie dojmom provizória. Postavením Karolovej brány stratila Leopoldova brána význam, preto ju zamurovali.

Trochu ťažkopádnu architektúru Karolovej (Viedenskej) brány určila príležitosť, pre ktorú ju postavili. Bola to udalosť, aká sa v hlavnom

meste Uhorska konala len dva-tri razy za storočie: korunovácia kráľa. Kráľ po korunovaní v bratislavskom dóme prechádzal so slávnostným sprievodom mestom a k hradu stúpал terajšou Zámockou ulicou. V uliciach, ktorými sa sprievod uberal, boli domy mešťanov slávnostne ozdobené a na väčších priestranstvách sa stavali slávobrány. Z neskorších prameňov<sup>3</sup> vieme, že jedna zo slávobrán stávala na terajšej Zámockej ulici neďaleko synagógy a Pálffyovského paláca a že túto slávobránu stavali bratislavskí Židia.

Pri príležitosti korunovácie Karola III. (ako cisára Karola VI.) sa sprievod uberal na hrad ešte pomerne novou Zámockou ulicou. Ponurý tunel ťažko prístupnej Leopoldovej brány asi nebol vhodným vstupom pre slávnostný sprievod, najmä keď vyúsťoval do úzkeho priestoru

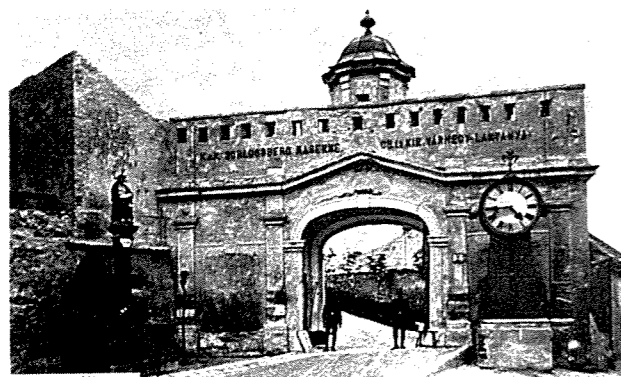


Vítazný oblúk Septimia Severa v Ríme. Rytina z 18. storočia. Repro M. Červeňanský

za bránou a do paláca sa muselo stúpať po ťažko schodných serpentínach. Zdá sa veľmi pravdepodobné, že práve z tohto dôvodu zriadili novú reprezentačnú bránu. Možno ju pôvodne pokladali len za dočasnú dekoratívnu kulisu a ráтали s jej neskorším zrušením alebo prestavbou. Novú bránu situovali na mieste najľahšieho vstupu do opevneného areálu a k hradnému palácu od juhozápadu tam, kde pôvodná cesta k Leopoldovej bráne začínala klesať. Postavili ju šikmo na hradobný múr, aby cesta viedla plynulou krivkou do priestoru pred palácom.

Nevieme kto bránu navrhoval, ani doteraz nepoznáme žiadne archívne údaje o jej výstavbe. Autor návrhu sa inšpiroval myšlienkou triumfálneho oblúka rímskych cisárov: stavba takého typu mohla byť veľmi efektným vyvrcholením cesty korunovačného sprievodu.

Už dávno pred postavením Karolovej brány Bratislavského hradu existovali stavby vychádzajúce z princípov rímskych víťazných oblúkov. Trojosá schéma s prevýšeným stredným — cisárskym — priechodom a vysoká atika bývali základnými znakmi víťazných oblúkov rímskych cisárov. Konštantínov, Septimov Severov či Titov oblúk, polozasypané ruinami antických stavieb, priťahovali pozornosť bádateľov aj architektov. V renesancii, ale najmä v 17. a 18. storočí vznikli veľké série rímskych vedút, rozšírené po celej Európe. Antické ruiny inšpirovali Piranesiho, Blondela a ďalších maliarov či architektov. Myšlienka triumfálneho oblúka bola hlboko zakorenená aj na habsburskom dvore.<sup>4</sup> Už čestná brána cisára Maximiliána v návrhu Albrechta Dürera a jeho spolupracovníkov (1515) je evidentne ovplyvnená antikou.<sup>5</sup> Ďalšie



Karolova (Viedenská) brána okolo roku 1900. Pohľadnica, Mestské múzeum v Bratislave



Karolova brána okolo roku 1945. Repro M. Červeňanský

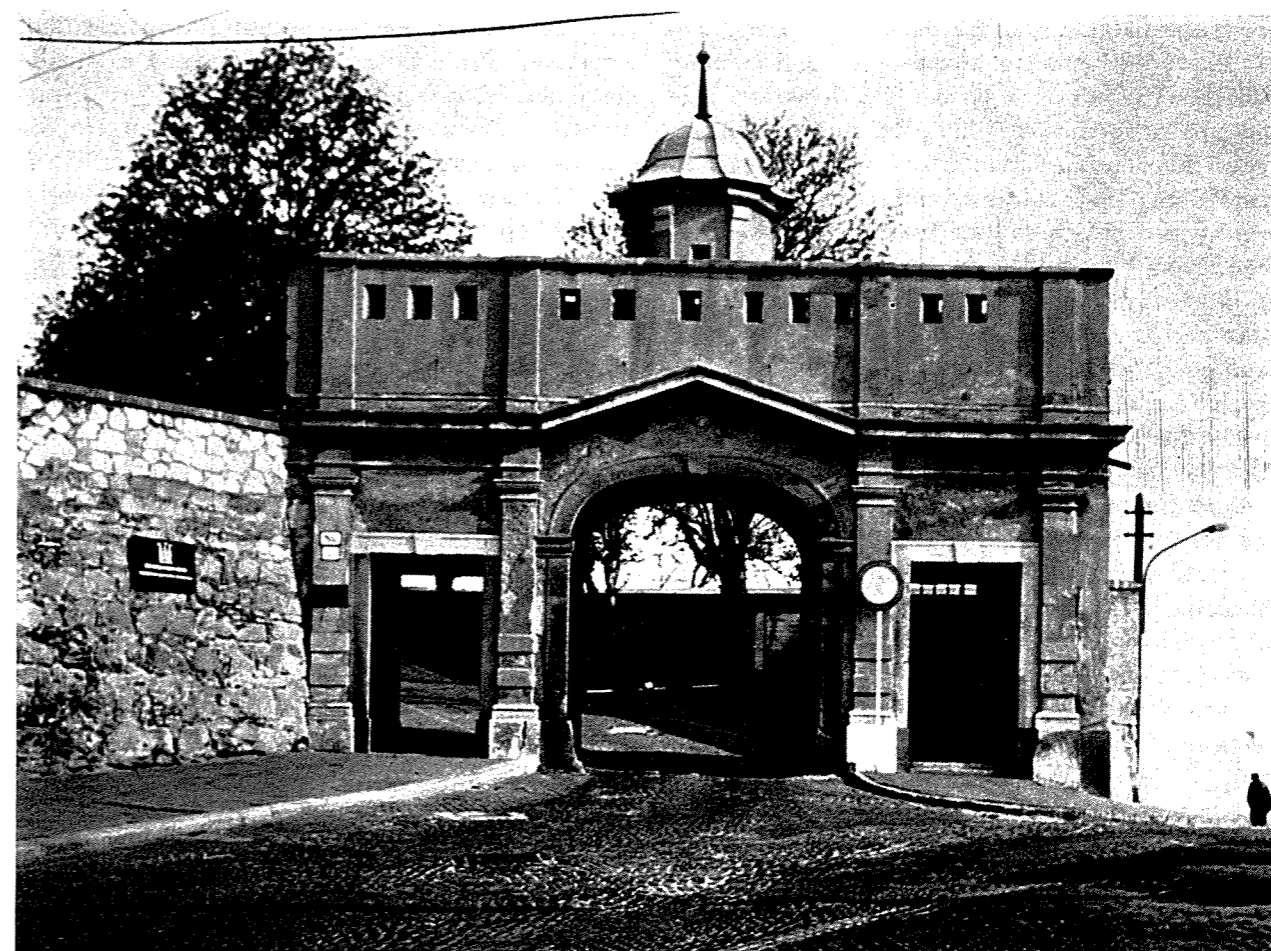
čestné či víťazné brány cisárov z habsburského rodu boli menej prezdobené, ale — na rozdiel od neuskutočnenej Maximiliárovej brány — sa realizovali. Najmä víťazné oblúky ako brány boli v 17. storočí časté. Víťazný oblúk cisára Leopolda I. v Salzburgu postavili roku 1665. V Budíne vznikla roku 1686 na počesť triumfálneho sprievodu Karola Lotrinského po víťazstve nad Turkami<sup>6</sup> víťazná brána s jedným oblúkom podľa vzoru Titovho oblúka. Roku 1690 postavili vo Viedni dva triumfálne oblúky pre cisára Jozefa I.,<sup>7</sup> roku 1699 dva iné pri príležitosti jeho svadby. Autorom oboch bol J. B. Fischer von

Erlach. Pre Karola VI. postavili roku 1712 prepychový triumfálny oblúk pred vchodom do Viedenského hradu<sup>8</sup> podľa návrhu J. L. Hildebrandta.

Triumfálne oblúky čerpali z antiky nielen ideologickú náplň — oslavu víťaza, cisára, panovníka, vojvodu — ale aj vonkajšiu formu. Stavali sa v dvoch základných typoch. Jednoduchší obsahoval len jeden klenutý priechod; jeho priečelia boli zdobené trofejami, reliéfmi a nápismi medzi stĺpmi alebo pilastrami. Vychádzal z triumfálneho oblúka cisára Tita, preto sa označuje ako „typ Titovho oblúka“. Častejší bol typ s dvoma nižšími priechodmi po stranách centrálného, prevýšeného, označovaný ako „typ Konštantínovho oblúka“. O takomto oblúku sa François Blondel starší<sup>9</sup> vyjadril, že výška či veľkosť centrálného oblúka má architektonicky odrážať veľkosť panovníka a jeho krajiny. Podľa jeho návrhu postavili roku 1660 triumfálny oblúk pre Ľudovíta XIV. v Paríži. Blondel projektoval aj parížsku bránu Porte Saint Denis, v ktorej pretavil myšlienku Titovho oblúka s jediným priechodom v zmysle vkusu 17. storočia.

Takmer všetky triumfálne oblúky 17. a 18. storočia boli len príležitostnými stavbami z málo trvanlivého materiálu a s dekoráciou zo štuky, plátna a pozlátky — skutočné rozmerné kulisy, ktoré tvorili slávnostný rámec triumfálnym sprievodom pri návrate panovníka z víťaznej vojny, pri jeho korunovaní a pri dôležitých rodinných udalostiach či štátnických návštevách. Málokto z nich pretrvala slávnosť, pre ktorú bola postavená. Väčšinu z nich poznáme len zo súdobých opisov alebo grafických listov.

Základnou myšlienkou trojosého vstupu antických víťazných oblúkov Konštantínovho typu sa inšpirovali aj niektorí fortifikační architekti. U nich však menšie otvory po stranách vysokého stredného prejazdu určovala praktická potreba. Už v stredoveku sa vedľa rozmerného hlavného vstupného otvoru do pevnosti zriaďovala bránka pre peších. Pridaním druhej symetrickej bránky vznikol útvar nápadne pripomínajúci triumfálne oblúky. Príkladom takýchto brán pevností zo 17. storočia môže byť Matyášova brána Pražského hradu z roku 1614 (G. M. Philippi)<sup>10</sup> alebo Táboorská brána pražského



Karolova brána, západná (vonkajšia) strana. Stav 1982. Foto O. Šilingerová

Vyšehradu z roku 1678 (A. Luragho?).<sup>11</sup> Obidve pražské brány sú doplnené vysokými štítovými nadstavbami. Na rozdiel od príležitostných víťazných brán sú brány pevností zo solidného materiálu.

Bratislavská Karolova brána stojí na prechode od brán nedobytných pevností k teatrálnym bránam typu víťazného oblúka: na jednej strane trocha ľahkomyselný vstup do pevnosti, v ktorej sa opatrujú kráľovské insignie a klenoty, na druhej strane trocha ťažkopádna čestná brána typu Konštantínovho oblúka na počesť cisára Karola VI. Trojitý prejazd s navzájom prepojenými priestormi zaklenutými českými klenbami budí skôr dojem súčasť tereziánskej prestavby, než objektu z roku 1712, a to najmä pre nápadnú podobnosť s riešením tereziánskeho vestibulu



Karolova brána, východná (vnútorná) strana. Stav 1982. Foto O. Šilingerová



hradného paláca. Priečelia Karolovej brány boli od jej vzniku značne pozmenené. Jednoduché pilastre s dvojnásobne opášanými driekmi a jednoduchými rímsovými hlavicami nesú architráv, vlys a kordónovú rímsu, ktorá sa nad hlavným prejazdom trojuholníkovito zalamuje. Bočné bránky pre peších majú rovné nadpražia s naznačenými klenákmi, hlavný prejazd je zakončený stlačeným oblúkom s klenákom. Na vysokej atike nad kordónovou rímsou pokračujú pilastre lizénami. V atike je rad nepravidelne rozmiestnených strielní, ktoré boli pravdepodobne zriadené dodatočne a niektoré z nich pri poslednej úprave fasády zamurovali. Na terase nad prejazdom dodatočne, asi v tereziánskom období, postavili vežičku pre stráž. Priečelie smerom do pevnosti presne opakuje schému vonkajšieho priečelia. Na terasu nad atikou sa pôvodne vystupovalo oválnym schodišťom, postaveným severovýchodne od brány vo vedľajšom objekte. Jeho posledné zvyšky, v ktorých boli sekundárne zamurované gotické profilované kvádre, odstránili v sedemdesiatych rokoch nášho storočia, keď zriaďovali pri bráne modernú vrátnicu.

Ak skutočne túto bránu postavili roku 1712 pre Karola VI., potom musela byť pre slávnosť korunovania ozdobená štukami, prípadne sochami, nápisovými tabuľami, vencami a girlandami, vojenskými trofejami a zástavami. Domnievame sa tak na základe triumfálnych brán postavených pri podobných príležitostiach, vyobrazených na rytinách. V trojuholníkovom zalomení nad stredným otvorom brány bola pôvodne na silných železných hákoch zavesená kamenná rakúska dvojhlavá orlica. Orlica, ako aj ostatné dekoratívne detaily brány, boli neskôr zničené alebo ťažko poškodené. Ak si z dnešného stavu brány odmyslíme vežičku stráže na terase a strielne na atike, priblíži sa jej tvar vyobrazeniu oblúka Septimia Severa v Ríme, ako ho poznali v 18. storočí z grafických listov. Projektant brány zmenil nadpražia bočných priechodov z polkruhových na rovné a zalomil kordónovú rímsu nad stredným prejazdom, kde mu nezostalo miesto ani na vlys naznačený nad bočnými otvormi.

Stlačený tvar stavby — kulisy vyplýval z priestorovej situácie, ale iste aj z obáv, aby

provizórnou bránou do areálu hradu nevníkol nepriateľ. Preto bola brána vybavená aj strielnami na atike (štyri z nich sú dnes pre nepochopenie významu stavby zamurované). Po korunovácii ostala brána na pamiatku udalosti stáť a stala sa integrálnou súčasťou hradného opevnenia. Nepraktickú Leopoldovu bránu vtedy zamurovali. Karolova brána dnes slúži ako hlavný reprezentačný vstup do areálu, doplnená romanticky riešenými „modernými“ železnými mrežami na mieste pôvodných drevených brán. Jej strohé priečelie už dávno nehovorí o bohatej slávnosti korunovania, pripomína najvyššie obdobie, keď devastovaný areál bývalej kráľovskej rezidencie slúžil ako kasáreň.

Predbežne nevieme, kto bol autorom návrhu, podľa ktorého bránu postavili. Antikizujúci charakter brány a jej pôvodné určenie poukazujú však na prostredie, v ktorom mohol projekt vzniknúť. V službách Karola VI. (v Uhorsku III.) pracoval v Ríme vyškolený Johann Lucas Hildebrandt,<sup>12</sup> o ktorom vieme, že okrem iných reprezentačných stavieb navrhol roku 1712 dočasnú triumfálnu bránu pre Karola VI. pred hlavným vstupom do viedenského Hofburgu. Na viacerých svojich stavbách použil Hildebrandt motív rímskeho triumfálneho oblúka, najvýraznejšie azda na strednom rizalite vidieckeho sídla princa Eugena Savoyského v Ráczkeve<sup>13</sup> (Maďarsko), ktoré začali stavať roku 1701. Bez možnosti študovať archívne pramene mimo územia Československa ťažko pripísať bratislavský objekt priamo Hildebrandtovi, najmä ak sa nezachoval vo svojej pôvodnej podobe. Môžeme však predpokladať, že objekt vznikol v Hildebrandtovom najbližšom okolí a možno je dielom niektorého z jeho blízkych spolupracovníkov.<sup>14</sup>

V areáli Bratislavského hradu sa teda skutočne nachádza objekt, ktorý si zasluhuje názov „víťazná brána“ či „triumfálny oblúk“. Je to Karolova (Viedenská) brána hradného opevnenia, ktorá na rozdiel od ozdobných kulís čestného nádvorja vznikla z myšlienky rímskych triumfálnych oblúkov a bola vyjadrením pocty víťazovi španielskych bitiek, poslednému mužskému členovi rodu Habsburgovcov Karolovi, ktorý sa stal roku 1712 uhorským kráľom.

## Poznámky

<sup>1</sup> ŠÁŠKY, L.: Der Theresianische Umbau der Burg von Pressburg. Katalóg výstavy Maria Theresia. Wien 1980, s. 125—132.

<sup>2</sup> FAUST, O.: Bratislava, Bratislava 1930, obr. 11.

<sup>3</sup> GROSS, D.: Äusserer Verlauf der Geschichte der Juden. In: Gold, H. a i.: Die Juden und die Judengemeinde Bratislava in Vergangenheit und Gegenwart. Brunn 1932, 3—10, opis na s. 7.

<sup>4</sup> EGGER, G.: Triumphidee und Veduten in der österreichischen Druckgraphik des 17. und 18. Jahrhunderts. Alte und Moderne Kunst 126, 1973, s. 15—19.

<sup>5</sup> WAETZOLDT, W.: Dürer und seine Zeit. London (Leipzig) 1938, s. 268—273.

<sup>6</sup> Budapest. Enciklopédia. Budapest 1970, s. 355.

<sup>7</sup> EGGER, G.: c. d.

<sup>8</sup> KÜHNEL, H.: Die Hofburg zu Wien. Graz — Köln 1964, s. 22, 47, obr. 7 (veduta Pfeffel — Kleiner).

<sup>9</sup> BLONDEL, F.: Cours d' Architecture. Paris 1675, kniha 12.

<sup>10</sup> MORÁVEK, J. — WIRTH, Z.: Pražský hrad v renesanci a baroku. Praha 1947, s. 14.

<sup>11</sup> KAŠIČKA, F. — NECHVÁTAL, B.: Vyšehradské brány. Staletá Praha, 8, 1977, s. 233—253.

<sup>12</sup> GRIMSCHITZ, B.: Johann Lucas von Hildebrandt. Wien — München 1959.

<sup>13</sup> RADOS, J.: Magyar kastélyok. Budapest (1939), obr. 39.

<sup>14</sup> KOLLER, M.: Der unbekannte Künstlerkreis von J. L. Hildebrandts Frühwerk. Alte und Moderne Kunst 130/131, 1973, s. 29—37.

## Кароловы ворота Братиславского кремля

Западные ворота Братиславского кремля, известные под названием Венские или Кароловы ворота, были построены, по всей вероятности, в 1712 году по случаю коронации Карола III венгерским королем.

Автор считает, что форма ворот была обусловлена их расположением на вершине пути, по которому шло торжественное шествие из братиславского кафедрального собора, где была проведена коронация, в кремлевский дворец.

Новые ворота были построены лишь в нескольких десятках метров от старших Леопольдовых ворот (Порта Леопольдина, 1674). Идея триумфального шествия правителя страны, лишь недавно освобожденной от турок, вылилась в построение имитации римских триумфальных арк. Автор проекта ворот был хорошо знаком с римскими ведутами, с римскими руинами в состоянии до проведения первых археологических раскопок. Триумфальные арки императоров (Константина, Титуса, Септимия Севера) были отчасти завалены руинами, и поэтому тогдашнему наблюдателю они казались более низкими. Ворота братиславского кремля своими пропорциями соответствуют состоянию римских триумфальных арк в 17 и в начале 18 века.

## Der Karlstor der Burg von Bratislava

Der westliche Tor der Burg von Bratislava, auch Wiener- oder Karlstor genannt, ist angeblich im Jahre 1712 bei der Krönung des Kaisers Karl zum ungarischen König entstanden.

Привычка строить триумфальные арки в качестве временных сооружений из непрочных материалов была весьма распространена в Германии и Австрии в 16 и 17 веках. С первым примером триумфальных ворот в Венгрии мы встречаемся по случаю торжественного возвращения герцога Карола Лотринского в Будин после битвы с турками в 1686 году. Автора проекта братиславских ворот следует искать при дворе Карола VI или Леопольда I. В старой Венгрии мог быть этим автором кто-нибудь из круга Йоханна Лукасса Гильдебрандта 1660—1750 гг.), который в 1712 году построил для Карола VI также триумфальную арку перед въездом в венский дворец Хофбург (арка не сохранилась). Мотив, похожий на триумфальную арку, использовал Гильдебрандт также в садовом дворце принца Евгения Савойского в Рацкеве в Венгрии, который он начал строить в 1701 году. Если сам Гильдебрандт не был автором проекта ворот братиславского кремля, которые сегодня лишены своего предполагаемого скульптурного и лепного оформления, то можно предполагать, что этот проект разработал кто-нибудь из его ближайших сотрудников.

poldstores (Porta Leopoldina, 1674) gebaut. Der Gedanke des Triumphzuges für den König des nur kurz vorher von den Türken befreiten Landes hat seine Kulmination in dem Bau einer Imitation des römischen Triumphbogens erreicht. Der Projektant der Pforte kannte offenbar römische Ruinen wie sie noch vor den ersten archäologischen Ausgrabungen ausgesehen haben. Die Triumphbogen der römischen Imperatoren (Konstantin, Titus, Septimius Severus) waren damals teilweise von den Ruinen verschüttet und so schienen sie niedriger zu sein. Der Burgtor von Bratislava entspricht durch seine Proportionen dem Stand der römischen Triumphbogen im 17. und am Beginn des 13. Jahrhunderts.

Es war in Deutschland und Österreich des 16. und 17. Jahrhunderts üblich, einen Triumphbogen als Provisorium aus nicht dauerhaftem Material zu bauen.

In Alt-Ungarn findet man einen provisorischen Triumphtor erstmals bei der Ankunft des siegreichen Herzogs Karl von Lothringen in Buda 1686. Den Projektanten der Triumphpforte in Bratislava soll man am Hofe Karls VI. oder Leopolds I. suchen. Für Alt-Ungarn kommt jemand aus dem Umkreis von Johann Lucas Hildebrandt (1668—1745) in Betracht, der für den Kaiser den nicht mehr erhaltenen Triumphbogen vor der Einfahrt in die Wiener Hofburg baute. Ein Motiv, das an einen Triumphbogen erinnert, verwirklichte Hildebrandt auf dem Gartenpalais des Prinzen Eugen von Savoyen in Ráckeve (Ungarn), der 1701 begonnen wurde. Falls der Burgtor, der später seine Verzierung verloren hat, nicht von ihm selbst stammt, ist der Autor des Projekts in seinem Umkreis zu suchen.

## Klasicista Giovanni Battista Piranesi (1720—1778).

### K výskytu jeho diel na Slovensku

KATARÍNA ZÁVADOVÁ

V dejinách umenia sa niektoré tvorivé osobnosti dostávajú do zorného poľa záujmu v obdobiach, keď duchovná atmosféra spoločnosti intenzívnejšie rezonuje s ich umeleckým odkazom. Dvojsté výročie smrti G. B. Piranesiho si pripomenula odborná verejnosť roku 1978 radom štúdií od popredných európskych historikov umenia<sup>1</sup> a početnými výstavami jeho grafických listov. Umenovedný záujem sa orientoval na mnohostranný význam tohto umelca, ktorý svojím grafickým dielom, architektonickým cítením a archeologickými záujmami stojí na rozhraní baroka a začiatkov talianskeho klasicizmu. Doznieva tak ďalšia vlna pozornosti o tohto umelca, ktorý stál v opozícii proti barokovému iluzionizmu a svojím príklonom ku klasicizmu zanechal prenikavý odkaz i dnešnej spoločnosti.

G. B. Piranesi sa narodil 4. novembra 1720 v Mogliane pri Mestre neďaleko Benátok v rodine kamenárskeho majstra Angela z Pirana. Základné vzdelanie získal u matkinho brata, architekta a inžiniera Mattea Lucchesiho, s ktorým sa trvale stýkal. Preto si neskôr rád k svojmu menu pripisoval titul „architectus“. Rytckému umeniu sa vyučil v Benátkach u rytca architektonických vedút Carla Zucchiho staršieho. Neskôr pracoval i v dielňach architekta Scalfarotta a u bratov Giuseppa a Domenica Valeriani, známych divadelných dekoratérov. O jeho ďalšom vzdelávaní je viacero domnienok. Pobudol vraj u Ferdinanda Galli-Bibienu v Bologni, kde sa vzdelával aj v divadelnej scénografii a architektonickej perspektíve. Maliarske

prostredie Benátok mu umožnilo poznať nielen maliarske, ale aj grafické diela, najmä veduty Canaletta a arabeskové lepty G. B. Tiepola. Roku 1740 odišiel Piranesi do Ríma ako kresliarsky sprievodca Marca Foscariniho, benátskeho vyslanca u pápeža Benedicta XIV. Umelecké ambície bolo treba ďalej pestovať; vstúpil do dielne sicilskeho rytca vedút Giuseppe Vasiho a po krátkom čase prešiel k Francescovi Polanzanimu. Rím ho zaujal nevídanou monumentálnosťou architektúry. Začal študovať jeho jednotlivé stavby, aj ruiny. Uzavrel vtedy priateľstvo s Giovannim Bottarim, bibliotekárom vo Vatikáne a so stavebným podnikateľom Nicolom Giobbem, ktorý mu poskytol byt vo vlastnom dome a uľahčoval mu existenciu v rímskom prostredí. Piranesi spoznal viacerých architektov, spriatelil sa so štipendistami Francúzskej akadémie, ktorí ho prijali do svojho kruhu. Oboznamoval sa s mestom, študoval diela architektov a teoretikov, navštevoval rímske galérie a zbierky. Zoznámil sa s architektom Nicolom Salvim, autorom fontány di Trevi a Luigim Vanvitellim, ktorí ho ovplyvnili vlastným záujmom o ruiny Ríma. Videl úpadok starovekého Ríma. V liste N. Giobbemmu oznamuje program svojej tvorby: „Ruiny ma naplňajú takými obrazmi, aké som si nemohol predstaviť ani pomocou najpresnejších kresieb vytvorených nesmrteľným Palladiom. Skrsla vo mne túžba oboznámiť svet s týmito obrazmi. U mňa, ako u hociktorého súčasného architekta, niet iného východiska, než vyjadrovať svoje architektonické idey jedine kresbami“.<sup>2</sup> Na konci trojročného

pobytu v Ríme vznikli jeho prvé pokusy v grafike, ktoré pod názvom *Prima Parte di Architetture e Prospective* venoval roku 1743 N. Giobbemu. Dielo obsahuje nesúrodý celok niekoľkých leptov, ktoré zobrazujú voľné námety antických architektur, niekoľko listov tiepolovskej hravosti nazvané „*Capricci*“ a niekoľko palácových stavieb v Palladiovom štýle. Vzrastajúci záujem o antické pamiatky priviedol Piranesiho do Neapola, ba navštívil aj vykopávky v Herkuláneu a v Pompejách.

Po ceste do Neapola vracia sa 23-ročný Piranesi do Benátok. Vnímavý intelekt vyfažil z benátskeho prostredia cenné majstrovské poučenia. Predovšetkým ho zaujala benátska vedutová maľba a jej predstavitelia Antonio Canaletto, jeho synovec Bernardo Belotto a Luca Carlevaris, ktorí boli zároveň dobrými grafikmi. Živú tradíciu benátskej veduty mu sprostredkovalo najmä dielo Marca Ricciho a Francesca Guardiho; grafickú vedutu v tom období pestovali aj členovia rodiny Zucchiocov. Piranesi cítil potrebu ovládať aj lept v jeho reprodukčných schopnostiach. Kresebnú voľnosť a maliarskosť tejto grafickej techniky mal možnosť spoznať v dielni G. B. Tiepola, ktorý mal hlavný podiel na jeho umeleckom výraze. Tiepolove maľby scenérií a lepty „*Grotesky*“, preniknuté duchom benátskeho rokoka, slúžili Piranesimu ako motívy prvých obrazov ruín, archeologických fragmentov, grotesiek a neskôr vedút.

Po návrate do Ríma roku 1745 sa Piranesi stal obchodným zástupcom benátskeho nakladateľa a rytca Giuseppe Wagnera a čoskoro si otvoril grafickú dielňu a obchod na Via dell Corso, neďaleko Francúzskej Akadémie pri Palazzo Salviati. Dokončil sériu *Capricci*, v ktorej pod vplyvom Tiepolových grafik zachytil ruiny rímskej architektúry a dobové alegorické prvky s rokokovou pitoresknosťou a záujmom o exotické rozmanitosti vecí, dôkazov ľudskej tvorivosti. Niektoré listy z tejto série sa neskôr objavili v ďalšej sérii *Opere Varie*, vydané roku 1750 u G. Boucharda. Predstavujú nový systém archeologickej ilustrácie. Pri reprodukovani architektúry je v týchto prvotinách vecný, presný a výrazne prísny. Piranesi od začiatku nemá ambície tvoriť ornamentom a dekoratívne, hoci

baroková nesymetrickosť a hromadenie prvkov, pravdepodobne i pod vplyvom francúzskych rokokových súčasníkov, charakterizujú jeho začiatkové dielo. Rydlom kreslí bez zastávky a rozpakov, so zápalom a virtuozitou pokračuje v tvorivom odkaze slávnej benátskej školy.

Piranesi hľadá tajomstvo minulosti začudovaný nad veľkoleposťou antickej architektúry. Zobrazuje ruiny Ríma v bezhraničnom obdive k tomuto mestu. Nerekonštruuje zničené, ale podčiarkuje starobylosť rozrušeného. Zápasí s mohutnosťou času, aby poukázal na monumentálnosť starorímskych stavieb a oživil kultúrnu pamäť ako prazáklad ľudskej individuality a sily ducha. Sám meria a študuje princípy architektur, aby sa mu zjavili v plnej kráse a novom pochopení. Ako prvý objavuje trojrozmernosť týchto pamiatok a ich jedinečnosť ozvlášťuje v gigantizme foriem: cíti hmotu kameňa, silu konštrukcie a túži zobrazíť ju obnaženú. Je prvým „brutalistom“ v architektúre.<sup>3</sup>

Od týchto architektonických perspektívnych vyobrazení je už len krok k fantastickému cyklu *Väzenia*, vydanému roku 1745, po druhýkrát roku 1760 a roku 1761 vyšlo dielo rozšírené na 16 grafických listoch pod titulom *Carceri d' invenzione* u nakladateľa J. Boucharda. Séria sa však ťažko predávala. Až oveľa neskôr podivuhodné listy inšpirovali mnohých umelcov vytvoriť na tému *Väzení* literárne, hudobné a maliarske diela. Ich fantastickosť vyvierá z hypertrofovanej architektonickej nereálnosti. Labyrint neznámych grandióznych siení ohromuje nekonečnou spleťou trávov, schodov, visiacích mostov, traverz a balustrád, v ktorých sú prikovaní ľudia. Snová vízia predstavuje sugestívne stotožnenie sa autora s vymysleným časopriestorom a vznikla asi z tvorivých múk a ťažkých snov, alebo literárnym sprostredkovaním. Už od 19. storočia existuje mnoho pokusov o interpretáciu tejto Piranesiho fantastickej série. Toto zrelé dielo modernej grafickej formy s veľkou invenciou predpovedalo dobu romantizmu a pripravovalo cestu novým výtvarným názorom a koncepciam.

Vzrastajúci záujem o grafiku a starožitnosti Ríma podnietil Piranesiho prijať ponuku na ilustrovanie rímskej topografie. Od roku 1745

začína prácu na tomto diele spočiatku sériou menších vedút; denne vraj vyleptal jednu platňu. S nadšením prikročil k dielu, ktoré rozšíroval po celý život a stal sa tak pokračovateľom tradície grafických vedút Ríma. *Vedute di Roma* s počtom 135 listov sú najrozsiahlejšou grafickou sériou venovanou rímskym pamiatkam, zároveň sú najrozsiahlejším Piranesiho cyklom, prenikli najmä do Anglicka, Francúzska a Nemecka už počas 19. storočia. Zásluhou zberateľstva sa dostali aj na naše územie.

Roku 1752 sa Piranesi oženil s Angelicou Pasquini, mal dcéru Lauru a dvoch synov — Pierra a Francesca. Francesco neskôr pomáhal otcovi, a po jeho smrti sa stal jeho hlavným pokračovateľom a editorom grafických listov. Roku 1799 sa Piranesiho synovia usadili v Paríži, kam preniesli platne a tlačili z nich. Platne roku 1809 odkúpil štát, potom boli odstúpené veriteľom, od ktorých ich odkazom získal Firmin Didot a tlačil z nich roku 1835. Roku 1839 ich predal rímskej Calcografii, kde sú uložené.<sup>4</sup>

Vzrastajúci záujem o starožitnosti podnietil Piranesiho vytvoriť rozsiahle dielo o pamiatkach antickej Ríma. Štvorzväzkové *Antichità Romane* sú dosiaľ najrozsiahlejším názorným dokumentom o archeologických pamiatkach. Jeho listy sú dnes exaktným prameňom poznania zaniknutých pamiatok, dopĺňajú teoretické názory nemeckého klasického historika a archeológa Johanna Joachima Winckelmanna, ktorý ako Piranesiho vrstovník pôsobil vtedy v Ríme. Na rozdiel od Piranesiho, ktorý vidí pôvod Ríma v logike starých Rimanov, Winckelmann mal zmysel pre grécke archaické umenie a zaviedol preň pojem „starší sloh“. Vo včasných Winckelmannových spisoch je podstata jeho budúceho systému: postupné odvracanie sa od rímskej antiky k antike gréckej a postupné spájanie ich estetického zmyslu s morálnymi požiadavkami novej výchovy. To je v 18. storočí čosi celkom neobvyklé. Vytvoril vedu, ale v nej a nad ňou hľadal zmysel života. Roku 1764 vyšli jeho *Dejiny starovekého umenia*, ktoré roku 1786 preložil Carlo Fey do taliančiny.<sup>5</sup> Piranesi predznamenal niektoré moderné metódy klasickej archeológie záujmom o základy stavieb, o ich vnútornú konštrukciu. Po prvý raz spojil

čítanie umelca, architekta a archeológa. Sám chodil merať a zisťovať reálne dáta. Žiadal „neúnavným, presným pozorovaním, výkopmi a prieskumom...“ rímskej architektúry získať poznatky na zlepšenie súčasného staviteľstva „...v pláne, pevnosti, monumentalite a kráse...“. Je to podobný názor ako Winckelmannov.<sup>6</sup> Prvý diel *Rímskych pamiatok* obsahuje pôdorysné plány antickej Ríma a listy venované akvaduktom, termám a Foru Romanu. Hlavným námetom druhého a tretieho dielu sú antickej hrobky okolo rímskych ciest. Štvrtý diel sa zaoberá antickejmi mostami, Tiberským ostrovom, divadlami a bránami. Teoretickým dodatkom k *Rímskym starožitnostiam* je spis *Della magnificenza ed architettura de' Romani* z roku 1761. Piranesi v ňom zhŕňa štúdie z päťdesiatych rokov a obhajuje etruský pôvod rímskeho umenia. Polemické dielo je protipólom Winckelmannovej gréckej teórie. Winckelmann sa stretal s Piranesim trinásť rokov, oceňoval jeho grafické dielo, ale odmietal jeho teórie.<sup>7</sup>

Zrúcaniny Júliovského vodovodu zaujali Piranesiho technickým princípom rezervoáru s detailným logickým opisom. Vyšli v diele *Rovine del castello dell' acqua Giulia* roku 1761. Zobrazenie výpustu jazera Albano z rokov 1762 až 1764 obsahuje viac fantastických zložiek, zasný obdiv prírody a výtvarný idealizmus benátskej krajinárskej školy. K jeho najväčším rekonštrukciám patrí zväzok *Campus Martius antiquae urbis*. Urbanistický celok Martovho poľa a *Viu Appiu* predstavivosťou očisťoval od neskorších dostavieb, analyzoval všetky vrstvy a funkcie stavieb až anatomickým štúdiom ich štruktúry.

Na okraji prác pre *Antichità Romane* vznikajú ešte veduty pápežského sídla v Castel Gandolfo, lepty s detailami vodného zámku pri jazere Albano a pamiatky okolo *Vie Appie*. *Antichità di Cora* z roku 1764 je séria leptov venovaná pamiatkam antickej mesta Cory s mohutnými kamennými pevnosťami základmi a zvyškami Herkulovho chrámu. Piranesi bol ešte roku 1757 zvolený za člena Kráľovskej spoločnosti antikvárov v Londýne a roku 1761 sa stal členom Akadémie sv. Lukáša. Vo štvrti *Trinità dei Monti* si otvoril ateliér a od tých



čias sa mohol nerušene venovať archeológii. V Tivoli sa vtedy odkrývala Hadriánova vila. Študoval aj etruské hrobky v Cornete a v Chiusi, ba navštívil kedysi prosperujúcu Coru. Roku 1763 sa stal pápežským antikvárom a o rok na to pôsobil nejaký čas v Castel Gandolfo ako pápežský architekt.<sup>8</sup>

Jedinou zachovanou pamiatkou Piranesiho architekta je prestavba kostola maltézskeho priorátu S. Maria Aventina na Kapitole roku 1765. Vybudovaním subštrukcie tu prejavil technickú zdatnosť a otvoril možnosti adaptácie starých detailov v novej architektúre. Neveľká stavba je poňatá v štýle strohého klasicizmu a neprehrádza rozmiery schopností Piranesiho architekta. Dielo sa nestretlo s ohlasom v Taliansku, ale pod vplyvom tejto architektúry tvorili anglickí architekti. Pre nedostatok architektonických úloh redukoval Piranesi svoje projekty na dekoratívne návrhy. Využíval motívy etruské, rímske, najmä však egyptské, ktoré poznal z antických pamiatok na Kapitole, ale aj zo zborníka orientálnych a starovekých architektur Fischera z Erlachu. Piranesiho návrhy na krby, na egyptskú dekoráciu pre anglickú kaviareň na Piazza di Spagna zapôsobili na anglických umeleckých stolárov, odborníkov na vzácne drevo. Štýl neskorých Piranesiho diel umožnil rýchly nástup klasicizmu v Anglicku a vo Francúzsku.

Posledná séria leptov z roku 1778 Vasi, candelabri, cippi, sargofagi, tripodi, lucerne ed ornamenti antichi reprodukuje vlastné zbierky Piranesiho a niektoré zbierky anglických zberateľov v Ríme. V Anglicku sa motívy váz uplatnili v produkcii „wedgwoodského“ modro-bieleho porcelánu. Prostredníctvom Piranesiho leptov prevzali klasicisti z antického umenia aj často používaný motív dvoch gryfov otočených k sebe, s vázou uprostred. Na reštaurátorskú zložku Piranesiho tvorby nadviazal jeho syn Francesco, ktorý si v Paríži otvoril manufaktúru na výrobu terakotových kópií drobnej egyptskej, etruskej a rímskej plastiky. Francesco ryl niekoľko leptov do série Différentes vues de quelques restes des trois grands édifices... de Pesto..., vydané roku 1779, rok po otcovej smrti. Chrámy v Paeste zapôsobili svojou dór-

skou majestátnosťou už roku 1750 na Piranesiho, ktorý sprostredkoval monumentalitu a triumfálnosť Poseidónovho a Neptúnovho chrámu francúzskym architektom Napoleonovej doby.

Piranesi zomrel 9. novembra 1778 v Ríme uprostred neúnavnej tvorby a koncepcnej práce. Pochovali ho do chrámu S. Maria del Priorato, ktorý sám upravil. Zomrel počas práce nad jednou z platní zobrazujúcou chrám v Paeste. Posledné slová patrili géniovi Ríma: „Pokoj a ticho sú rímskeho meštana nehodné, uvidí ešte moje kresby a lepty, lebo je ich modelom“.

Päť desaťročí sa Piranesi venoval dielu, ktorému zasvätil život, s prudkým temperamentom a nevídanou silou. Spojením praxe s teóriou a ustavičným usilovným štúdiom starých i súčasných diel našiel spôsob, ako ich v grafických sériách interpretovať budúcim generáciám. Zmyslom pre antiku a jej aplikáciu v súdobom umení sa stal vedúcou osobnosťou talianskeho klasicizmu. Emotívnym precítením racionálnych záverov predpovedal éru romantizmu a predstihol jeho nástup o celé polstoročie.

G. B. Piranesi bol v podstate vedec, ktorý otvoril cestu novým teoretickým a ikonografickým problémom, novému typu monumentálnej veduty. Jeho osobnosť charakterizuje mnohostranný talent, duchovná všestrannosť a vyhranenosť povahy, ktorá mala podľa jeho súčasníkov špecifické črty vznepiteľného a vzdorovitého človeka.<sup>9</sup> Ako grafik, nesmierne tvorivý majster leptu, obsiahlymi sériami vedút a antických pamiatok vydal svedectvo o architektúre a urbanizme starovekého i súdobého Ríma. V ich výraze sa jedinečným spôsobom prelína včasný klasicizmus s barokovou pitoresknosťou a emotívnosťou preromantizmu. Vzdelaním bol architekt, preto sa v poetike jeho grafických obrazov odzrkadľuje architektonická invencia a veľký obdiv k stavebným pamiatkam. Láska a hrdý vzťah k Rímu, v ktorom sa skoncentrovali všetky druhy stavebného umenia, ho viedli k usilovnej práci a neobvyklej trpezlivosti pri kresbe a rytí architektonických detailov. So svojím synom Francescom vytvorili 20 grafických cyklov, ktoré spoločne vydali. Piranesi

bol súčasne aj archeológ a obdivovateľ starožitností — mnohé grafické listy vytvoril na základe vlastných archeologických bádání v Ríme a v Neapole. Rímske staroveké pamiatky chápal ako prazáklad architektonického umenia, ktoré neskôr prebrala celá kultúrna Európa ako dedičstvo antiky. Pochopiť Piranesiho génia a vyžarovanie jeho diela možno len pochopením klasicizmu a antiky. Vnímam aj urbanistickú štruktúru, ktorú tvoria architektonické celky: námestia, ulice a dominanty mesta, mosty a zátoky. Zobrazil ich ako „interiérové“ veduty, uzavreté výseky kolosálneho obrazu. Ako znalec starej i súdobej architektúry, teoretik a tvorca, ale aj literát, polemik, zberateľ starožitností, predovšetkým však významný umelec, celý život venoval jedinečnej téme architektonických obrazov. Nie je náhoda, že si zo všetkých umení na vyjadrenie svojich invencií vybral práve grafiku, a to v storočí, ktoré cítilo predovšetkým maliarsky. V grafike našiel najvlastnejší výraz a tvoril pôvodné listy bez sprostredkovania, sám. V tomto jeho diele ešte zreteľne badať polarizáciu medzi grafikou voľnou a aplikovanou, ilustratívne reprodukčnou.

Súlady vedeckého a umeleckého nazerania sa u Piranesiho realizuje plodným vykompenzovaním profesií do diela až encyklopedicky komplexného. V rozpätí rokov 1743 až 1778 vylepťal takmer tisíc grafických listov zväčša nadpriemerného formátu.<sup>10</sup> Túto jedinečne koncipovanú topografiu sám vydával a komentoval podrobnými vysvetlivkami, alebo si vypomáhal exaktným a didaktickým textom svojho súčasníka J. J. Winckelmanna.<sup>11</sup>

Piranesi vkladal do leptaných obrazov architektúry často i detaily fantastických prvkov, asi neuskutočnené predstavy svojich stavieb. Vybral si na to grafický postup leptu, techniku, ktorá umožňuje uplatniť jednotlivé čiastkové postupy samostatne, alebo kombinovať vzájomne medzi sebou. Virtuózne využíval jeho modelujúce možnosti, dynamicky stupňoval luminizmus pomocou viacerých leptaných stavov. Kresbu potom diferencoval leptaním. Pracoval energicky, bez korigovania. Techniku leptu ovládal zručnosťou kresliara i maliara, ktorému sa rydlo poddáva, aby charakterizoval štruktúru hmoty.

Lineárnosť kresby akcentoval tam, kde kresba vyplňa plošky jednotlivých odtieňov, aby modelovala tvar. Plastickosť objemu dosiahol kontrastným osvetlením. Špecifikom grafiky je jej schopnosť na malej ploche tlmočiť veľké myšlienky, pričom stručnosť grafickej techniky súvisí so syntézou obsahu. Ďalším špecifikom je pregnantnosť výrazu grafického prejavu. Možnosťou reprodukcie i väčšieho nákladu grafické listy plnia širokú oznamovaciu funkciu grafiky, ktorá často sprostredkúva určité poučenia. Obširna forma, vlastná charakteru Piranesiho tvorivého procesu, vyhovovala najmä obrazom vedút, názorným „ilustráciám“ pamiatok a vykopávk. Na jeho obrazoch prevládajú veľké kvádre kameňov, oblúkov, architrávov. Striedajú sa s bujnou vegetáciou, ktorá pohlcuje rozvaliny a fragmenty antických stavieb. Obrazy až provokatívne upozorňujú na zašlú slávu a kultúru antiky, na proces zániku umeleckých hodnôt, ničenie architektonických diel minulosti, stavitel'ského umenia a ducha staroveku. Veduty novodobých monumentov Ríma zobrazuje oduševnený Michelangelovým a Palladiovým umením, oslavuje princípy a barokový kánon Berniniho diel. Prenikavosť a sugestívnosť vedút priťahovali bohatých cudzincov, keď pricesťovali do Ríma a s obdivom sa o nich zmieňuje aj J. W. Goethe.<sup>12</sup>

Ak chceme pochopiť všestranne nadanú osobnosť, musíme vniknúť do celej zložitej štruktúry problémov, ktoré ju určovali a ovplyvňovali v spoločenských súvislostiach doby. Piranesiho dielo je ohnivkom v reťazi talianskeho maliarstva a grafiky 18. storočia. Vzišlo z dvoch rozličných centier, ktoré v 18. storočí prekvitali — z Benátok a Ríma, anticipované dramatickosťou vedutového videnia Benátčanov a podnietené antikvitami veľkolepého Ríma.

Roku 1563 založil Giorgio Vasari vo Florencii akadémiu, ktorej estetické princípy vyžarovali do 17. storočia. Vtedy sa utvoril aj pojem klasicizmus. Zachované antické pamiatky vzbudzovali záujem renesančného subjektívne vypätého umelca, neskôr iluzívne excitovaného barokového tvorca. V 18. storočí sa barokové kánony rozdrobené rokokom začínajú rozpadáť a vzniká nový zákon prostoty odpozorovanej z antického

príkladu — je to klasicizmus, ktorý sa v období Piranesiho tvorby ešte len utváral.

Rad javov v 18. storočí ohlášal nástup modernej doby. Predovšetkým všeobecný záujem o vedu a filozofiu. Osvietenský absolutizmus sa stal ideálom panovníkov. V storočí, ktoré prinieslo vo Francúzsku osvietenstvo a encyklopedické vydania vedeckých spisov, tomuto dianiu napomáhala aj umenie. Umelecké typy, akým bol aj Piranesi — obsírne vo vyjadrovaní, vecné a komentujúce v koncepcii — mali za cieľ gnozeologické interpretovanie poznávaného sveta. Piranesi videl architektúru a staviteľstvo starých Rimanov ako zjavenie, kultúrny odkaz. Preto svojimi grafickými listami a apologetickými spismi ozvlášťoval každý architektonický objekt. Stavby ho nadchýňali svojím poriadkom a systémom, ale aj históriou, ktorú študoval. Pre toto poznávanie mal talent. Videl a videné túžil zachovať v reprodukcii. Spôsob, akým k tomuto princípu pristupoval, bol exaktnosťou a súčasne malebnosťou prínosom do grafickej vedutovej tvorby. Preklenul dovtedajšie snahy vedutistov a završil ich novým klasicistickým postojom, ktorý spájal v sebe cit i rozum. Poznávanie duchovného a materiálneho bohatstva antického sveta bolo od polovice 18. storočia v plnom prúde. Roku 1748 začal archeologický výskum Pompejí, vykopávky boli zahájené roku 1755. V popredí nadšencov stál J. J. Winckelmann, ktorý na základe štúdia antiky hlásal obnovu umenia. Podobne kriesil obnovu umenia na základe starých majstrov aj Anton Raphael Mengs, či maliar a filozof Gotthold Ephraim Lessing. Piranesi spočiatku odmietal význam a podiel gréckeho umenia. Svoju umeleckú tvorivosť založil na vedeckej báze a pracoval predovšetkým v oblasti architektonického pohľadového leptu. Evokoval staroveký Rím, jeho vekmi devastovanú veľkoleposť.

Napätie medzi moderným a antickým u Piranesiho tkvie v jeho vyhranenej osobnosti, ktorá oslavuje prínos starej architektúry ako odkaz súčasnosti. Súčasnú architektúru dokumentuje. Na pochopenie starého je moderne založený človek a súčasnosť poníma ako súčasť starého základu, tradície. Je pravý romanista s uvedomelým presvedčením o rímskom prven-

stve dedičstva antiky. Jeho veduty Ríma presvedčujú o národnej hrdosti tohto neoklasicistu. Neoklasicizmus je etapa, ktorá sa opiera o predchádzajúci vývin a v mnohom ohľade už zaujíma moderné postoje k výtvarnému dielu. Piranesiho možno pochopiť vtedy, keď ho budeme ponímať ako všestrannú integrujúcu osobnosť so šťastnou kombináciou záujmov, invencie a talentových schopností, s prelínaním sklonov a ich vzájomným sa dopĺňaním pri tvorbe životného diela jedinečnej koncepcie.

Ako sme už uviedli, črty proromantizmu, ktorými je poznačená Piranesiho tvorba, sa prejavujú najmä vo fantastickosti iluzívneho cyklu Väzenia, ktorý sa koncepcne vymyká z ostatného diela a poukazuje na dobové tendencie imaginatívnych vízií. Možno to boli Piranesiho reminiscencie na inkvizíciu,<sup>13</sup> možno tvorivý výmysel, inšpirovaný literatúrou,<sup>14</sup> existenciálne úzkosti ľudského ducha,<sup>15</sup> alebo snové evokácie.<sup>16</sup> Interpretácií je viacej, i podľa národnej príslušnosti a vlastnej povahy interpretujúcich. Carceri sú aj príznačnou dobovou témou nielen v oblasti výtvarnej, ale aj literárnej; stačí pripomenúť opis autentického benátskeho väzenia v podstreší Dóžacieho paláca, tzv. „olovených komôr“, v Pamätiach Piranesiho vrstovníka Giacoma Casanovu.<sup>17</sup> Bolo to prvé chef-d'oeuvre zrelého grafika, plné hlbokéj emotívnosti každého listu, predstavujúce vrchol majstrovstva leptu v 18. storočí. Dielo našlo ohlas už v 18. storočí u anglických romantikov. Théophile Gautier chcel hrať v jeho dekoráciách Hamleta, zaujalo Horaca Walpolea, S. F. Coleridgea, Thomasa de Quinceya, aj Victora Huga a potom mnohých teoretikov umenia podnes. Dvojpólovosť tohto grafického cyklu — halucinačná snovosť a zároveň racionálnosť, prelínanie interiéru s exteriérom, popretie i podpora perspektívy — zaraďujú sériu do začiatkov modernej grafiky. Piranesiho prirovnávajú s F. Goyom, ale aj s J. H. Füsslim.

Umenie G. B. Piranesiho sa vyvíjalo na pozadí historického vývinu Talianska, v lone dvoch rôznorodých miest. Začiatkom 18. storočia nastali v Taliansku veľké zmeny v dôsledku vojny o španielske dedičstvo v rokoch 1701—1714. Taliansko si prišlo, aby dedičom posled-

ného Habsburga Karola II. bol vojvodca z Anjou Filip V. Uplatnila sa však moc Rakúska.

Taliansko bolo rozdrobené na malé republiky, preto sa muselo primknúť k veľkým dŕžavám zo strachu pred nimi. V prvej polovici 18. storočia ešte nevznikli politické prúdy, ktoré by sa boli usilovali bojovať o nezávislosť Talianska. Už koncom 17. storočia začalo hnutie o zblíženie talianskej kultúry s ostatnou európskou kultúrou. Postupne sem začali prúdiť cudzinci. Taliansko priťahovalo najmä vedcov a umelcov a Talianov zase priťahovalo Francúzsko a Anglicko. Knihy a preklady cudzích autorov, literárne časopisy zohrávali dôležitú informačnú úlohu. Florentská, Benátska a Janovská republika strácali svoj lesk, upadalo remeslo a obchod, nastupoval provincializmus. V literatúre prevládala vyumelkovaný šľachtický vkus. V Ríme i v Benátkach zasadala prísna inkvizícia a odsudzovala nepohodlné osoby. Väčšia časť cirkevnej a svetskej aristokracie, ako rod Colonna, Orsini, Caietani, Savilli alebo príbuzní rodín pápežov a kardinálov, ako Borghese, Barberini, Aldobrandini, Rospilozzi, Albani, žili v Ríme. Do ich okruhu prináležali i vysokí pápežskí úradníci, ale bolo tam i mnoho remeselníkov, sluhov a žobrákov. Takúto pestrú populáciu Ríma zobrazuje na svojich listoch Piranesi. Mnohí z týchto chudobných chodia medzi ruinami starého mesta apaticky, niektoré postavy však so záujmom gestikulujú, frapované jedinečnými stavbami a pamiatkami. V ich zobrazení sa prejavuje ešte rokoková zdobenosť, ale zároveň pociťujeme úmysel autora podčiarknuť týmito „žánrovými“ štafážami kontrast s gigantizmom architektonických kolosov.

Veda zostávala vtedy ešte v oblasti erudície, do ktorej prenikala kritika. Talianskym kritikom bol Muratori, vydával Talianske anály. Filozofické formovanie Piranesiho názorov ovplyvnil neapolský filozof G. B. Vico, tvorca filozofie dejín, od roku 1734 kráľovský historioграф. Vyzdvihovaním Rimanov a rímskeho práva podnecoval národné uvedomenie a túžbu nechať si pohltiť vlastnú kultúru.<sup>18</sup>

Roku 1750 vstúpil Piranesi do spolku Arkádia, ktorého úlohou bolo vyviešť taliansku kultúru z úpadku. Svedčí to o jeho klasickej orientácii,

o národnom uvedomení a presvedčení nevyhnutného obrodenia bývalej veľkosti Talianska a talianskej kultúry.

Benátky, ktoré rozkvitli v neskorom baroku a rokoku do sviatočného lesku, sa opäť stali veľkou maliarskou školou európskeho významu. Pestovala sa tu predovšetkým kresba. Pôsobil tu G. B. Tiepolo a Francesco Guardi, vedutisti a krajinári v jednej osobe. Vedutám v tradičnom objektívnom poňatí, ktorých predstaviteľom bol Luca Carlevaris, dal nové zameranie Antonio Canaletto vzácnu kompozičnou dôslednosťou a jemným zmyslom pre atmosféru. Canalettov synovec a žiak Bernardo Bellotto bol realistickejší a presnejší. Vedúcou osobnosťou bol však G. B. Tiepolo, ktorého kompozičné improvizácie vyzdvihovali maliarsko-optickú stránku obrazu. V cykle Capricci z roku 1749 realizoval rozmery umeleckej obrazotvornosti, ktoré premietal do výjavov neurčitého obsahu, bez anekdotického jadra. Tieto neurčité predstavy a vidiny preberá neskôr aj Piranesi a realizuje ich vo vecnejšom výraze ako autentické postavy obyvateľov mesta v jeho chátrajúcich oblastiach. Tiepolo prehlboval valeur radením čiar vedľa seba, nie ich krížením. Charakterizoval látku, telo, rúcho, vegetáciu. Leptu vnútil luministickú výraznosť. Analógie s Piranesim sú v oblasti figurálnej štafáže, ktorú Piranesi preberal síce v zmysle fantastiky, ale prispôboval ju vlastnému reálnejšiemu cíteniu životného pocitu obyvateľa Ríma.<sup>19</sup>

Piranesiho výtvarné cítenie korení v Tiepolovom maliarskom luminizme. Do obrazov vnáša špecifickými grafickými prostriedkami hru svetla a tieňa, ale aj vnútornú dynamiku zobrazeného objektu, ako naň pateticky pôsobí svojím kánonom veľkého umenia. Takisto vnútil leptu luministickú výraznosť a graficky vyjadril svetelné aj farebné hodnoty. Kým v Benátkach sa vedutistom núkajú fasády palácov, panoramatické pohľady s kanálmi a malebnými motívmi tohto bizarného mesta, v Ríme vzrastá záujem o starožitnosti a o antické pamiatky, podnietený aj osobnosťou J. J. Winckelmannna. Grafická veduta B. Bellotta i v leptu nesie znaky jeho maliarskeho umenia. Vládné v nej vzdušná priestorová pohoda, získaná väčším odstupom



od vyobrazeného motívu. Zaujímavý je i rozdiel v zobrazení štafáže: je nerozlučnou súčasťou mestskej veduty, živým svedkom pulzu mesta. Postavy v Piranesiho vedutách sú podriadené krajinskej monumentalite, gestami sa zúčastňujú historického toku času a premeny kamenných stavieb, obdivujú zvyšky ruín, hľadajú neznáme a chcú zachytiť čosi dávne, zastreté vekmi. Akoby sám Piranesi prechádzal námestiami a vykopávkami. Len malý náznak rokokového výrazu zostal v pózach postáv, ktoré sú podriadené priestoru v klasicistickej prostote s miernym náznakom pátosu. Piranesi je apologétom objektu, ktorý sa nadmernosťou javí ako solitér. V grafickom liste dominuje až giganticky nadenená budova, ktorá zaplňa celý obraz akoby zobrazená z najbližšieho možného odstupu, rafinovane. Podobne ako Winckelmann, ktorý chápal krásu ako ušľachtilú jednoduchosť a pokojnú veľkosť, aj Piranesi vidí rímske antikvity dokonale vyvážené a v dokonalej forme. Koločálnosť objemov a záľuba v grandióznosti, typické pre toto obdobie, dostali tu provokujúci zámer upozorniť na dávnu kultúru a majestátnosť Ríma. Len vegetácia, do ktorej sú fragmenty stavieb pohružené, zmiernuje vyzývavú opustenosť stavieb, miestami ju však zdôrazňuje: Piranesi chce vrátiť Rímu stratené renomé, čomu pomáha aj akcentovaný kontrastný temnosvit.

Piranesiho grafické umenie mestskej veduty anticipuje rad grafikov talianskeho, francúzskeho a nemeckého pôvodu. Zo 16. storočia spomeňme osobnosti: Marcantonio Raimondi, Jean de Gourmont, Giulio de Buonasone, Francesco Salviati a i. 17. storočie reprezentujú najmä Jacques Callott, Claude Lorrain, Nicolas Pousin a i. V 18. storočí predovšetkým: Marco Ricci, G. B. Pannini, F. G. Bibiena a G. G. Bibiena, G. a D. Valeriani, Gaspare Vanvitelli, Francesco Guardi, Canaletto, G. B. Tiepolo, Filippo Juvara.

V Anglicku sa Piranesiho vplyv uplatňoval výraznejšie ako v ktorejkoľvek inej krajine, s výnimkou Talianska. Obidve vedúce osobnosti anglickej architektúry v rokoch 1750—1780 William Chambers a Robert Adam prijali Piranesiho doktrínu a vystupovali proti zástancom

gréckej architektúry.<sup>20</sup> Jeho dielo inšpirovalo Johna Soane, aby si vo vlastnom dome v Londýne zriadil roku 1832 múzeum pre milovníkov umenia a študentov. Soaneovou záujmovou oblasťou bola architektúra a jej pamiatky. Inštaloval preto grafické listy G. B. Piranesiho a F. Piranesiho, ako aj kresby architekta Clérisseaua, na steny svojho múzea. Piranesiho dielo zapôsobilo pri vzniku prvého skutočne neoklasicistického architektonického diela, parížskeho Pantheonu, ktorý navrhol v rokoch 1755—1765 Jacques Soufflot. Piranesiho odvážny dramatický štýl, protipól jemného lineárneho výrazu Stuartovho, vychádza z kamenného materiálu. Tento prínos bol významnejší ako Piranesiho nesprávna obrana nadradenosti rímskej architektúry nad gréckou. Piranesiho lepty, preplnené a komplikované, dodávali rímskym pamiatkam kúzlo a zaujímavosť. V Anglicku boli veľmi populárne.

Talianska grafika sa okolo roku 1700 začala vymaňovať z područia reprodukcie a vyvíjala sa na vlastný umelecký výrazový prostriedok. Medirytina a lept sa osamostatňovali ako svojprávné maliarske prostriedky. Postupne sa opúšťala tradičná medirytina v prospech kultu leptu, ktorý technicky nezdržoval rozlet výtvarného nápadu, ochotnejšie sa poddával ruke.

Všetkým grafikom z prelomu 17. a 18. storočia bolo spoločné úsilie prispôsobiť lept benátskemu maliarskemu štýlu. Nastávala veľká štýlová premena, ktorá Benátky posunula do čela umeleckého vývinu. Tiepolo vytvoril grafickú školu, ktorej predstaviteľmi boli jeho synovia Giandomenico a Lorenzo. Pyramidálnu kompozíciu figurálnych skupín a motívov akcentuje postavou v popredí, sediacou chrbtom k divákovi a ľahko nachýlenou na bok. Tento tiepolovský motív niekedy preberal aj Piranesi. Lepotom vládne striebřistý valeur a priesvitnosť vzduchu. Chýba im šerosvitný trojzvuk, obvyklý v grafike 17. storočia. Nemodeluje na prikrych protikladoch svetla a tieňa, vychádza z čistého luminizmu. Časté sú čiary jedným ťahom, priamka sa kríži s krivkou a dlhá čiara s krátkou. Pre prechody z tieňa do svetla používa Tiepolo krátke čiary, takmer body, ľahko a úsečne vleptané do platne. Uvoľnenie techniky

vnútilo obrazu svetlo, farebnosť a malebnosť.

Vplyv Tiepolovho umenia na formovanie umeleckej osobnosti Piranesiho nemožno poprieť. Jeho lepty tvoria dojem plnosti a vernosti prírode, hoci pri porovnaní s fotografiou jeho obraz je dynamickejší. Mnohé kresby začínal husím perom a potom ich lavíroval štetcom, ale kreslil málo, prevažne leptal. Postupoval tak, aby konečný efekt bolo tmavé popredie, z ktorého sa divákovo oko pohybuje do stále jasnejšieho pozadia. Komponoval ako divadelní dekoratéri na pohľad z uhla z jedného bodu. Dynamizmus docielil zníženým pohľadom a luminiscenčným efektom.

V internacionálnom ovzduší Ríma po polovici 18. storočia intelekt Piranesiho vyžaruje do viacerých oblastí a vplýva najmä na anglických a francúzskych architektov. Anglická kultúra súčasne pomohla Piranesimu oslobodiť sa od krajných náhľadov na starogrécke umenie. Koncom sedemdesiatych rokov odchádza do Paesta, aby sa presvedčil, na akom základe celý svet predpokladá, že Taliansko je svojím umením závislé od Grécka. Vytvára sériu pohľadov na chrám v Paeste, postavený v 5. storočí pred n. l. pre boha Poseidóna. Vytratilo sa kontrastné osvetlenie a lepty vyjadrujú meditatívnu harmonickú oslavu antickosti — je to posledné dielo G. B. Piranesiho.

Výsledkom bádania po Piranesiho dielach v grafických zbierkach na Slovensku je nález niekoľkých grafických listov zo série rímskych antikvít, ktoré sa nachádzajú v grafickej zbierke Štátneho hradu Červený Kameň, v majetku Slovenskej národnej galérie, v Galérii hl. mesta Bratislavy, v zbierkach Národnej knižnice Matice slovenskej v Martine a najnovšie v Čaplovičovej knižnici v Dolnom Kubíne.

V ostatných väčších grafických fondoch na Slovensku, ako vo Východoslovenskom múzeu v Košiciach, v grafickej zbierke Štátneho hradu v Bojniciach či v coburgovsko-kohárovskej zbierke Štátneho kaštieľa v Antole sa Piranesiho grafické listy nenachádzajú. Ojedinele sa stretávame s jeho listami u súkromných zberateľov v Bratislave.

Existencia grafických listov G. B. Piranesiho

a F. Piranesiho v zbierkach na Slovensku dokazuje, že zberateľstvo grafiky u nás v minulosti odzrkadľuje osobitný vkus a poznanie významu tohto autora. Záujem o grafické celky pochádza z bohatých šľachtických rodín z obdobia osvietenstva. Galerijné výskyty sú iba sporadické, chýba eminentný záujem o tohto umelca svetového mena. Bádanie je z pochopiteľných dôvodov neúplné — v súkromných a niektorých verejných zbierkach iste existujú jednotlivé diela tohto grafika, ich kúpa pochádza pravdepodobne z pražských antikvárných prameňov.<sup>21</sup>

Nález Piranesiho archeologicko-architektonického diela o júliovskom akvadukte v Národnej knižnici MS v Martine je zo spomínaných najvzácnejší, lebo predstavuje celistvý dokument o technickom staviteľstve a princípoch systému cisárskeho vodovodu v Ríme, komentovaný Piranesim-architektom, archeológom, historikom a dokumentovaný Piranesim-grafikom.<sup>22</sup> Je dôkazom jasnej vedeckej koncepcie erudovaného autora, apologéta starorímskeho, nie gréckeho prameňa novodobej talianskej architektúry. V opozícii proti barokovému iluzionizmu sa tu Piranesi zreteľne javí ako vášnivý obdivovateľ antiky s exaktnými ambíciami.

Druhým väčším komplexom Piranesiho leptov je súbor desiatich vedút Ríma, ktoré sa dnes nachádzajú spolu s dvoma vedutami Luigi Rossiniho zasklené v neskorobiedermejerovskom drevenom paraváne v kancelárii riaditeľstva Regionálnej knižnice mesta Bratislavy. Vlastníkom týchto grafických listov je Galéria hl. mesta Bratislavy a pochádzajú pravdepodobne zo zbierky Apponyiovcov, ktorých bývalý palác súvisí s priestormi budovy Starej radnice, kde dnes sídli Regionálna knižnica.

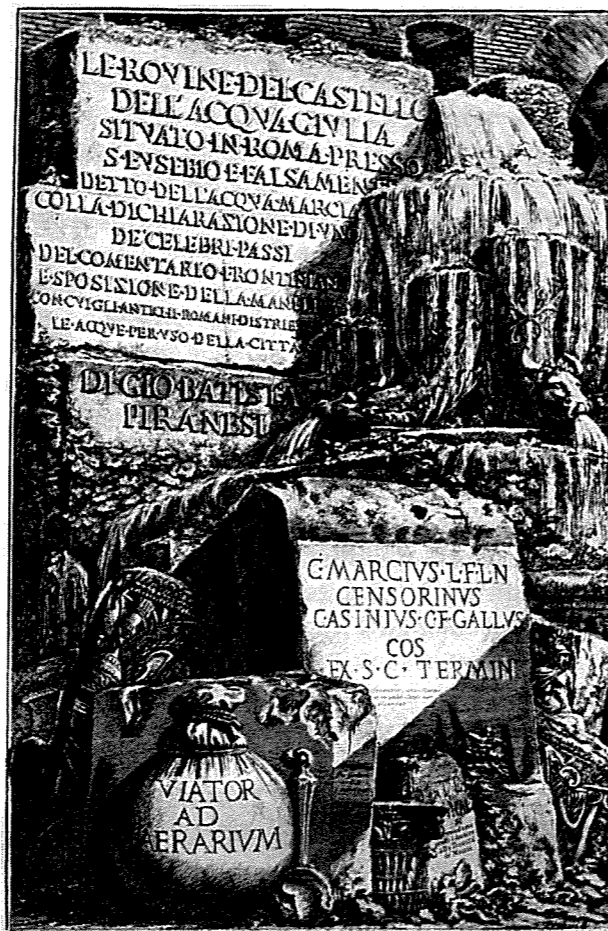
Tretím súborom Piranesiho leptov je deväť rímskych vedút, ktoré sa nachádzajú v zbierkach Múzea na hrade Červený Kameň, vo fonde starej grafiky. Pochádzajú z bývalého majetku rodiny Pálffyovcov a dlhé roky boli pod sklom zarámované a zavesené na stene lemujúcej hlavné schodište hradu. Grafické obrazy, podobne ako veduty z paravánu, patria medzi reprezentatívne Piranesiho diela a svedčia o náročnosti a zberateľskom vkuse kupcov dobre orientovaných v grafickom umení.

V grafickej zbierke Galérie hl. mesta Bratislavy, kde je obsiahla a sporadicky sa dopĺňajúca kolekcia barokových vedút európskych i slovenských miest, nachádzajú sa dve rímske veduty F. Piranesiho v zrkadlovom obraze odtlačené podľa otcových originálov. Tretia veduta zobrazujúca centrálnu stavbu Kybelinho chrámu od G. B. Piranesiho je faksimilným vydaním berlínskej firmy Weise et C°. K nemu sa viaže pozoruhodná gvašová kópia tejto kompozície od neznámeho maliara dobrých kvalít z polovice 19. storočia. Dodržiava aj rozmery grafickej predlohy, je však silne napadnutá pliesňou a miesto, kde sa nachádza signatúra, je poškodené. Tu treba spomenúť aj nevelký oceľoryt Angličana A. H. Payna z polovice 19. storočia, zmenšene kopírujúceho Piranesiho vedutu hrobky Cecilie Metelly, mylne označenú Das Coliseum.<sup>23</sup> Je to ukážka skomercializovania vedutového žánru v 19. storočí.

V grafických fondoch Slovenskej národnej galérie v Bratislave sa nachádza aj niekoľko sporadicky získaných Piranesiho leptov. Originálny výtlačok veduty s chrámom bohyně Kybelé (tretí výskyt tejto kompozície), veduta paláca Francúzskej Akadémie na Via del Corso, kde mal Piranesi svoj obchod so starožitnosťami, pohľad na rotundovitú stavbu mauzólea Cecilie Metelly a konečne pohľad na bránu Sebastiano v Ríme.

V grafických fondoch Čaplovičovej knižnice v Dolnom Kubíne sa objavilo zo zbierok slovenského erudovaného zberateľa kníh päť leptov s originálnym podpisom G. B. Piranesiho.

Všetkých šesť prameňov s nálezom grafických diel G. B. Piranesiho alebo F. Piranesiho je šťastná náhoda heuristického bádania. Podnetom bola pražská výstava Národnej galérie roku 1972, ktorú s nevšednou erudovanosťou pripravila dr. Jana Wittlichová. Piranesiho dielo vyznelo na stenách Valdštejnskej jazdiarne prenikavo sugestívne a súčasne. Podobný pocit vyvolala výstava Piranesiho grafických diel Štátnej grafickej zbierky v Mníchove v lete 1978, ktorú dopĺňali aj ukážky vyžarovania piranesizmu v 18. storočí. Doterajšie nálezy jednotlivých Piranesiho leptov i konvolútu v MS na Slovensku nie sú uzavreté a definitívne. Za-



G. B. Piranesi: Titulný list grafickej prílohy knihy *Le rovine del castello dell'Acqua Giulia, Roma 1761* (F 316). Martin, Matica slovenská. Foto T. Leixnerová

väzujú zverejniť ich a pokúsiť sa o ikonografické spracovanie.

I. G. B. Piranesi: **LE ROVINE DEL CASTELLO DELL' ACQVA GIULIA.** Zrúcaniny Júliovského vodovodu, Rím 1761. 26 strán textu, 19 grafických príloh, lepty, 400 × 257 mm text, 498 × 352 mm formát stránky. Národná knižnica Matice slovenskej v Martine, i. č. XII 268.

Trosky kastella Júliovského vodovodu v Ríme videl 40-ročný Piranesi v dezolátnom stave a rozvaliny ho zarazili. Rozhodol sa opísať celú stavbu a na grafických prílohách dokumentovať

rekonštrukciu celého princípu antického vodovodu so zvyškami ruín a fragmentmi kamenárskych ozdôb. Upozorňuje na tento dôležitý staroveký objekt ako na technickú stavbu i umeleckú architektúru Rimanov. Vidí v nej pamiatku z antickej lokality.

V prvej časti textu rozdelenej do 25 kapitol sa podrobne opisujú dejiny a užívanie akvaduktu a nádrže na vrchu Esquilin pri kostole sv. Eusébia. V druhej časti, nazvanej *Spiegazione della tavole del castello dell'Acqua Giulia*, je legenda k jednotlivým tabuliam obrazovej prílohy, umožňujúca postupne si utvoriť obraz o celej stavbe. Pôdorysy a rezy castella, názorne komponované na tom istom liste, ilustrujú rekonštruovaný vododiel.

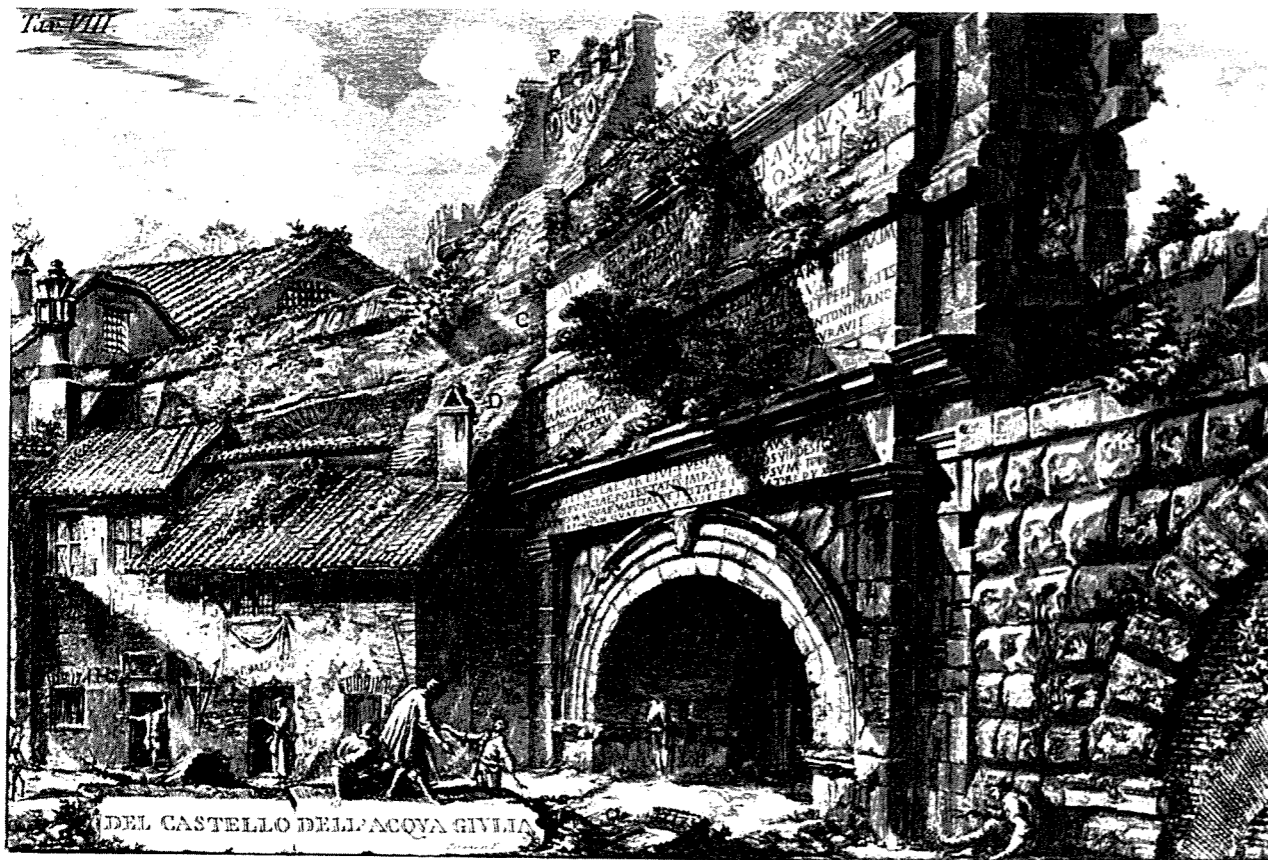
Rímske akvadukty, ako vieme zo zachovaných prameňov, sa napájali riečnou alebo prameniitou vodou, ktorá sa čerpala v skalnatých výtesoch — prameništiach, alebo sa zvädzala do starostlivo vymurovaných nádrží. Odtiaľ viedlo hlinené, drevené alebo olovené potrubie uložené v zemi, alebo vo zvodníkoch murovaných v zemi, alebo voda prúdila do mesta po mostoch. Zvodníky mali v určitých vzdialenostiach kolmé vetracie otvory a murované prieduchy. Vodovody, ktoré sa napájali priamo z riek, boli opatrené na začiatku veľkými murovanými kalištami (piscina limaria), neskôr zvanými kastely na vyčistenie kalnej vody. Kalištia sa zriaďovali aj po trati, aby sa zmiernila rýchlosť. Na konci vodovodov, teda priamo v mestách a na hlavných námestiach sa stavali monumentálne vodárne na rozvod vody do mestskej siete. Trúbkové vodovody z rímskych dôb sa zachovali zriedka. Najstarší vodovod bol mohutný zamurovaný Appiov pri Volcii, Claudiov a Anio novus, založené roku 38 pred n. l. Caligulom a dostavané roku 52 n. l. Claudiom. Z ďalších vodovodov to bol Anio vetus, Aqua Marcia, Aqua Julia a Aqua Virgo, postavená Agrippom ako časť rozsiahleho programu otvorených stavieb.<sup>24</sup> V úvodnom texte Piranesi rekonštruuje výstavbu Aqua Julie za Agrippu. Dokazuje technickú vyspelosť Rimanov, a to v období druhej polovice 18. storočia, keď v období osvietenstva a národného uvedomovania Talianov vznikala záujem o ich kultúru v celej Európe.



G. B. Piranesi: *Nádvorie kastella Júliovského vodovodu, 1761 (404)*. Martin, Matica slovenská. Foto T. Leixnerová

Za spolupráce knihtlačiara Salomona knihu upravil a vybavil grafickými vinetami a ozdobnými iniciálami, ktoré knihe dodávajú vznešenosť. Jej fóliový stojatý formát má stránky komponované s vybraným vkusom vyspelej knižnej kultúry. Typy antikvového písma, ktoré je zalamané do pomerne veľkej bordúry, tvoria prehľadný a harmonický text. Kniha je v jednoduchej koženej väzbe bez ozdôb. Na ilustráciu uvádzame opis grafickej výzdoby diela:





G. B. Piranesi: Oblúk Júliovského vodovodu na Via Tiburtina, 1761 (F 409). Martin, Matica slovenská.  
Foto T. Leixnerová

— *Iniciála T* v prvom slove Tre, ozdobená symbolmi dvoch zväzkov prútov, okridleným hadom a dvoma mincami s portrétmi cisára Augusta a Marca Agrippu vo vencovom pletenci. Lept 83 × 99 mm, znač. Piranesi F.

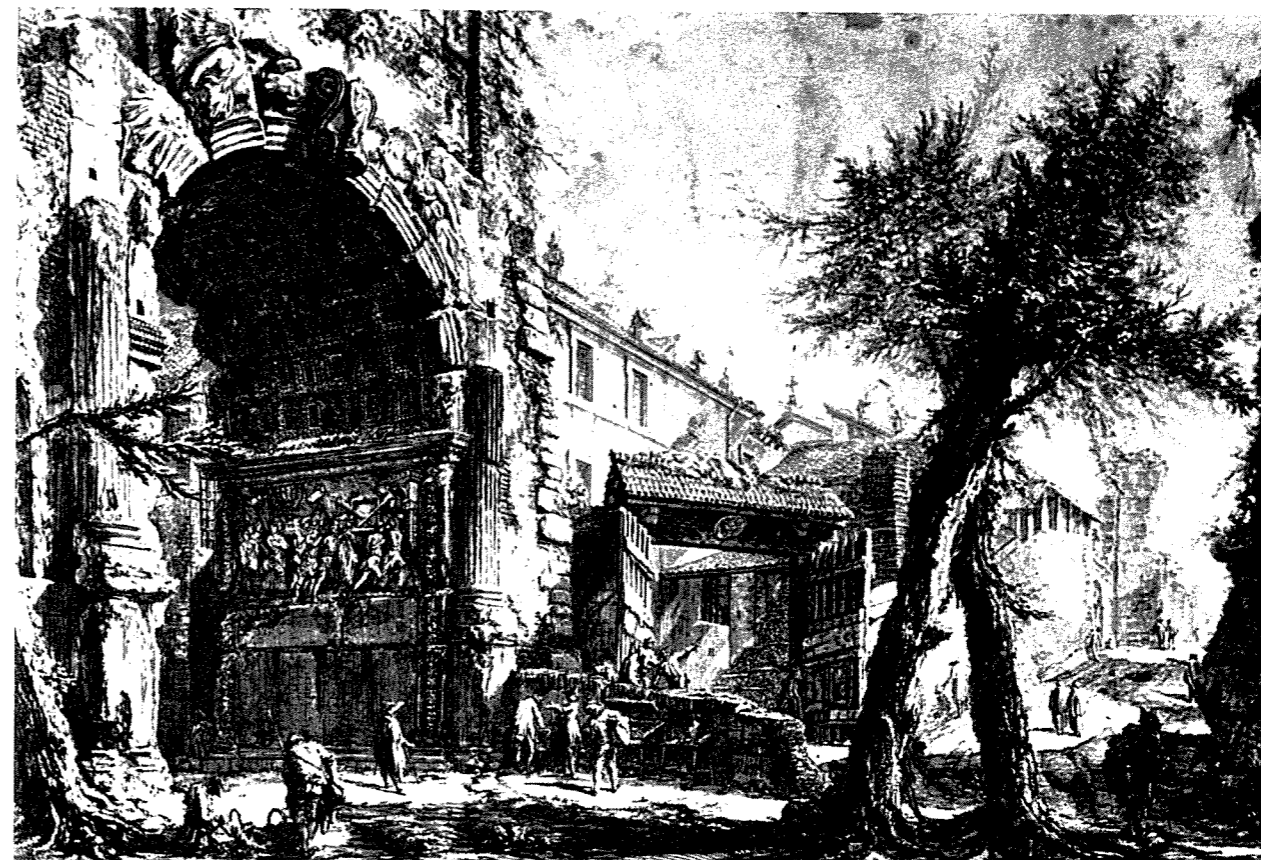
— *Záver úvodu* na s. 12, vineta zo žaludového festónu a atribúty vzdelania a starožitnosti: sfinga, knihy, brko, kružidlo, pravítko, papierové zvitky. Lept 95 × 148 mm, znač. Piranesi F.

— *Záver za registrom príloh* na s. 20, vineta s atribútmi geografie a archeológie: tepaná spona, mapy, ďalekohľady, meracie pomôcky, nákras slnečnej sústavy, vavrínový veniec, dvojhľavá orlica s korunou. Lept 96 × 150 mm, znač. Piranesi F.

— *Iniciála V* slova Vna v komentárovej časti

textu na s. 21, tvoria ju dve vodorovné trúbky (fistule) a lievnikové vyústenie potrubia. Lept, 80 × 100 mm, znač. In Collegio Romano P. P. Soc. Iesu. Nasleduje desať paragrafov komentára s opisom histórie rímskych vodovodov a podrobný opis vzniku a princípu kastella Aqua Julia, opis kapacity kovových trúbok a po § 10 je incipit: In Roma MDCCLXI. (NELLA STAMPERIA GENEROSO SALOMONI.) CON LICENZA SUPERIORI.

— *Titulný list* obrazovej prílohy s menom autora a témou celého diela vytesanou v antikve na kamenných kvádroch, nad ktorými kaskádovite prúdi výpusť z rekonštruovaného ústia kastella. Okolo tejto sedimentačnej nádrže vodného „hradu“ ležia fragmenty architektonických prvkov a v popredí na kameni výrečný symbol



G. B. Piranesi: Titov oblúk, 1760 (F 766). Galéria hl. mesta Bratislavy.  
Foto E. Šišková

mešca s nápisom VIATOR AD AERARIIVM, t. j. úradník štátnej pokladnice. Lept, 450 × 290 mm, 498 × 352 mm, znač. Piranesi F. (F 396) Pri ďalšom súpise ilustračných príloh používame súčasnú terminológiu,<sup>25</sup> neuvádzame techniku ani rozmery, lebo sú totožné s prvým listom, ale čísla predznamenané F (Focillonovho súpisu Piranesiho diela).

I. tab. Plán Esquilina so situáciou kastella a zvyškami vodovodu. Pod plánom časť konštrukcie pod a nad zemou. Časť štruktúry kamenného a tehlového muriva na oblúku. (F 401)

II. Nymfeum, t. j. monumentálna studňa — ústie akvaduktu, uprostred nádrž, po bokoch výklenky s barokovou prístavbou úžitkového obydlija chudobnejšieho Rimana, ktorý využil zvyšky pevného muriva. Figurálnu štafáž tvoria autentickí obyvatelia, domáce zvieratá a počestní.

III. Bočný pohľad na ruiny kastella s detailom rozvetkovania a odľahčovacím prelivom—komorou, štô a končí otvorom, ktorým sa rozstrekovala voda. (F 403)

IV. „Nádvorie“ kastella a pila—nadstavec vodovodnej trúbky s pečafou na zlomku tehly, nápisom a značkou. (F 404)

V. Triumfálny oblúk s pôdorysom, nápisy na náklade o cisárovi Augustovi, Aureliovi a Titovi Vespasianovi. Oblúk je na Via Tiburtina, s nápismi o znovuvystavaní zvodu troch akvaduktov za Augusta roku 5 pred n. l. za Tita roku 79 n. l. a Caracalla v rokoch 212—213 n. l. (F 406)

VI. Bucranium — dekor na klenáku triumfálneho oblúka s jeho prierezom a profilmi dvoch ríms. (F 407)

VII. Detail kládia a fragment rímskeho nápisu triumfálneho oblúka akvaduktu. (F 408)

VIII. Oblúk na Via Tiburtina s provizóriom prístavieb a obyvateľmi. Dnes barokové prístavby zbúrané a na ich mieste je rekonštruovaná pôvodná časť arkád vodovodu. (F 409)





G. B. Piranesi: Palác Odescalchi, 1753 (F 741). Galéria hl. mesta Bratislavy. Foto E. Šišková

IX. Časť zachovaného vodovodu. (F 410)

X. Prierez vedenia vody, podzemná nádrž a filtrovanie vody pieskom z nádrže, štoly na vedenie vody a pôdorys rozvodu vody. (F 411)

XI. Princíp väzby muriva oblúkov i lomených klenieb. (F 412)

XII. Priečný rez rekonštruovaným kastellom s nádržami, detail stavadla a výklenok v múre, axonometrický detail rozvodu s ovládacím stavadielkom. (F 413)

XIII. Stupňovitý rez a pôdorys kastella — „vodárne“. (F 414)

XIV. Priepustka odberu vody do nižšie ležiacej zvodnice, chránenej perforovanou stenou vo funkcii hrablice. Rozdeľovací objekt s detailami uzáveru — ovládacie stavadielka zdvojené spôsobom uchytenia a ovládania refazami. (F 415)

XV. Rezy a detaily trúbkovým rozvodom vody. Zariadenie proti vnikaniu nečistôt a privádzače—zvodnice do olovených trúbok. Trúbky so švom sú vypálené z hliny. (F 416)

XVI. Prierez časťou kastella a pôdorys poschodia, hornej časti. (F 417)

XVII. Sochy trofejí cisára Augusta a fragmenty vykopávok nájdené pri bráne di Conti. Stáli pôvodne v nymfeu, rímsky ľud videl v mramorových sochách husi, ktoré zachránili Kapitol. Roku 1590 ich sekundárne umiestnili na balustrádu Kapitolského námestia. Pochádzajú z doby cisára Domiciána.<sup>26</sup> (F 418)

XVIII. Fragment z trofeje Octaviana Augusta bol na Cortille delle Mendicanti pri bráne de Conti. (F 419)

XIX. Vzorník vyrábaných trúbok a nadstavcov, prierezy potrubiami a ich mierky, vyrábané za cisára Hadriána. (F 420)

Uvedené dielo má starostlivú typografickú úpravu a má význam pre klasickú archeológiu, históriu a históriu umenia. Piranesi sa v ňom prejavil ako inžinier, vnímavý pozorovateľ s intuíciou bádateľa a zručný kresliar-grafik, ktorý



G. B. Piranesi: Titove kúpele, 1775 (F 837). Galéria hl. mesta Bratislavy. Foto E. Šišková

vedel ilustrovať, a čo videl, preštudoval a rekonštruoval. Modelačná schopnosť leptu znázorňuje plasticnosť a detail sa osvedčila ako najlepšia grafická technika vyhovujúca kresliarskemu interpretačnému typu tohto autora. Spis pochádza z majetku Apponyiovcov a so zvyškami knižnice v Oponiciach sa dostal roku 1974 do Národnej knižnice MS v Martine.

II. Súbor vedút Ríma na paraváne v Regionálnej knižnici obsahuje desať Piranesiho diel a dve diela Luigi Rossiniho (1790—1857).

1. Pohľad na námestie a baziliku Sv. Petra v Ríme. 450 × 690 mm, 1745, znač. Cav. Piranesi F. GMB, C—13466 (F 721)

2. Hrobka Cecilie Metelly pri Via Appia. 450 × 625, 456 × 632 mm, 1762, znač. Piranesi F. GMB, C—13467 (F 772)

3. Veduta na námestí Villa Adriana pri Piazza d'oro. 458 × 628 mm, 1776, signatúra orezaná, GMB, C—13464 (F 846)

4. Veduta portiku — tajného východu vily Domiziana, päť míľ od Ríma na Via di Frascati. 423 × 605, 428 × 610, 495 × 690 mm, 1766, GMB, C—13465 (F 781)

5. Veduta baziliky San Sebastiano na Via Appia. 415 × 555, 420 × 562, 935 × 575 mm, 1750, znač. Piranesi F. GMB, C—13462 (F 731)

6. Sibilin chrám v Tivoli. 375 × 630, 395 × 630 mm, 1760, znač. Piranesi fec. GMB, C—13456 (F 766)

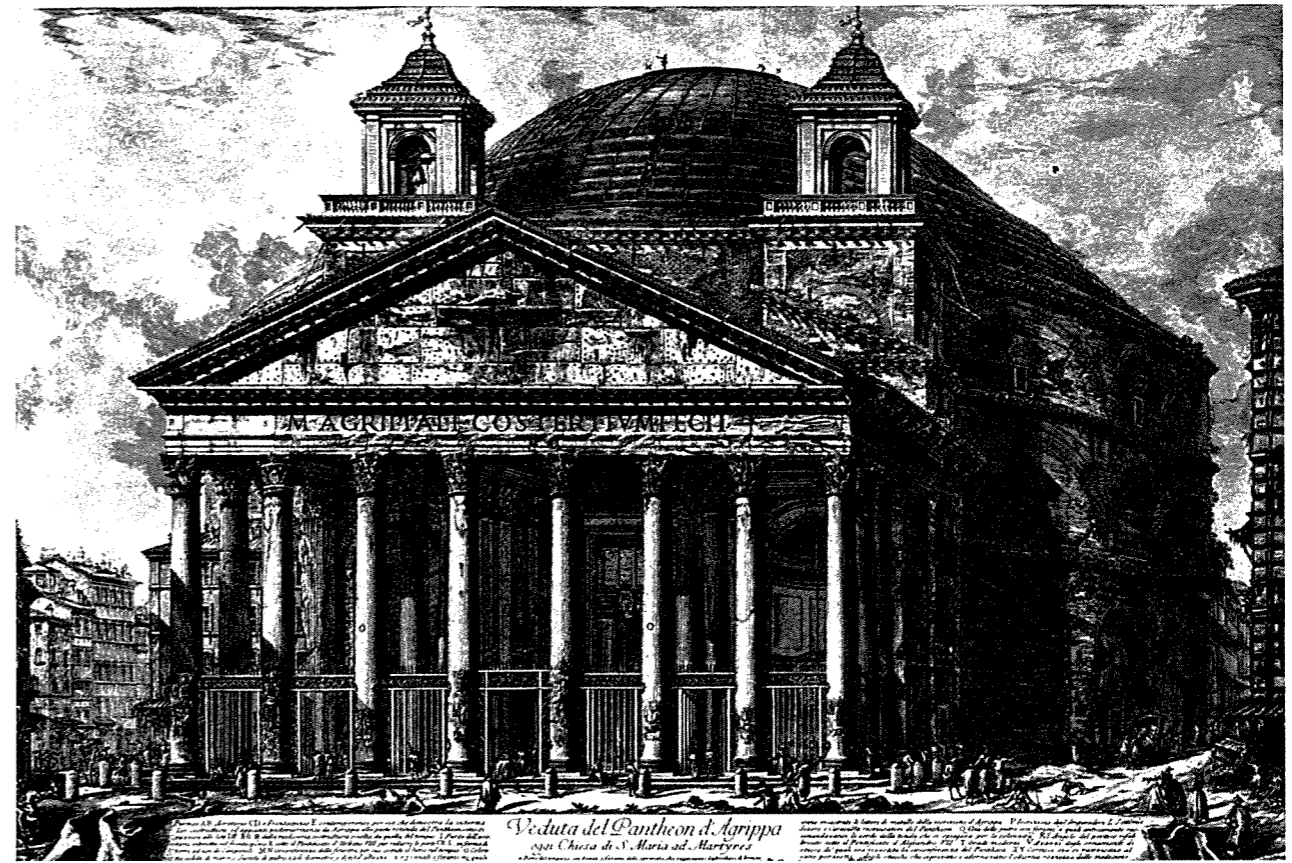
7. Veduta Titovho oblúka. 380 × 620, 408 × 628, 430 × 660 mm, 1760, znač. Gio. Battista Piranesi Architetto diseg. e ined. GMB, C—13458 (F 766)



G. B. Piranesi: Prístav Ripetta v Benátkach, 1753 (F 814). Červený Kameň. Foto J. Šucha

8. Veduta pred kastellom časti Aqua Julia v Ríme. 380 × 595, 400 × 605, 480 × 690 mm, 1753, znač. Piranesi architetto fec. GMB, C—13459 (F 822)
9. Veduta paláca Odescalchi. 380 × 610, 400 × 610, znač. Gio Batt Piranesi Arch. F. 1753. GMB, C—13460 (F 741)
10. Veduta Titových kúpeľov. 495 × 600 mm, 1775, neznač., orezané. GMB, C—13461 (F 837)
11. Luigi Rossini: Víťazný oblúk priečnej lode v troskách kostola San Paolo fuori le mura. 480 × 585, 500 × 602 mm, znač. Rossini dis. e inc. Roma 1823. GMB, C—13457
12. Luigi Rossini: Pohľad na trosky v bazilike San Paolo fuori le mura. 480 × 585, 500 × 602 mm, znač. Rossini dis. e inc. Roma 1823. GMB, C—13463.

Pravdepodobná súvislosť pôvodného vlastníctva Piranesiho spisu v Národnej knižnici MS v Martine a vedút Ríma zasklených na paraváne v Regionálnej knižnici smeruje k rodine známych mecenášov, knižných a umeleckých zberateľov Apponyvcov. Anton Juraj Apponyi (1782—1852) založil roku 1774 vo Viedni knižnicu, ktorá obsahovala množstvo vzácných, európsky významných kníh a vystriedala viacerých majiteľov. Syn Anton Apponyi (1782—1852) ju dal roku 1825 previezť do Bratislavy, od roku 1846 existovala v zámku v Oponiciach. Vtedy mala 25 000 zväzkov, ktoré sa za Ľudovíta Apponyiho (1849—1909) rozpredávali na dražbách v Prahe, Londýne a vo Viedni. Z Oponíc boli zvyšky chátrajúcej knižnice prevezené do Národnej knižnice MS v Martine.<sup>27</sup>

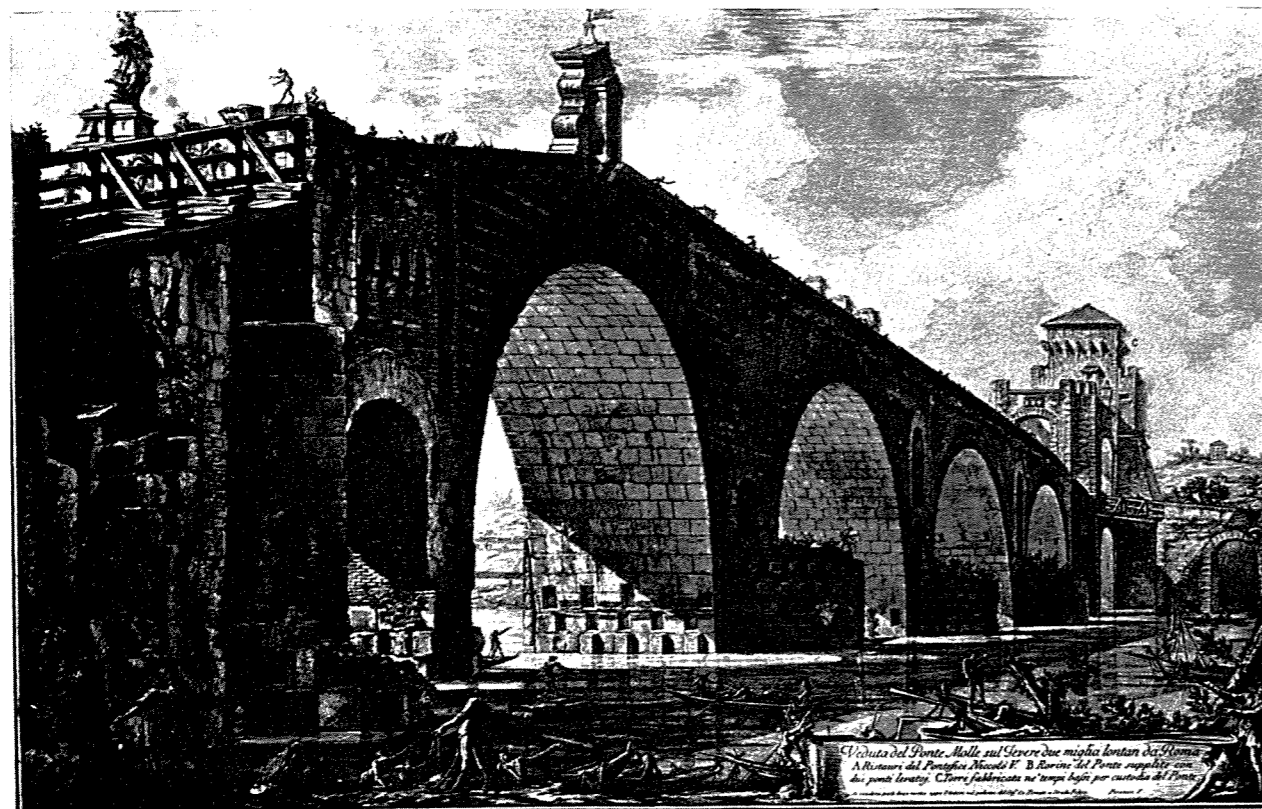


G. B. Piranesi: Pantheon, 1761 (F 761). Červený Kameň. Foto J. Šucha

13. Prístav Ripetta. 402 × 562 mm, 1753, znač. Piranesi Architetto fec. ČK—1860, G—634. (F 814)
14. Fláviiov amfiteáter — Koloseum. 460 × 591 mm, znač. Piranesi F., 1757. ČK—7701, G—638. (F 758)
15. Agrippov Pantheon. 479 × 703 mm, 1761, orezané. ČK—7706, G—635. (F 761)
16. Most Molle na Tibere. 440 × 678, 780 × 560 mm, 1762, znač. Piranesi F. ČK—7703, G—636. (F 767)
17. Antický chrám — della Salute. . . . ., 1763, neznač. ČK—7702, G—640. (F 776)

18. Interiér vily Mecenate. 475 × 625 mm, 1764, neznač. ČK—7699, G—135. (F 769)
19. Veduta pred námestím di Nerva. . . . ., 1770, znač. Gio. Batt. Piranesi Archit. F. ČK—7705, G—637. (F 750)
20. Bazilika San Giovanni Laterano. . . . ., 1775, znač. Cav. Gio. Batta Piranesi F. ČK—7704, G—639. (F 724)
21. Hrobka zvaná La Conocchia. 726 × 480 mm, 1776, znač. Cav. Piranesi F. ČK—7700, G—633. (F 843)
- IV. Veduty z grafického fondu Galérie hl. mesta Bratislavy
22. Chrám bohyne Kybelé. Faksimile. 397 × 599, 560 × 760 mm, 1758, znač. Piranesi Archit. dif. ed incise. GMB, C—6447. (F 820)
23. Anonym podľa G. B. Piranesiho: Chrám bohyne Kybelé. Gvaš, 422 × 590 mm, znač. ne-





G. B. Piranesi: Ponte Molle cez Tiberu, 1762 (F 767). Červený Kameň. Foto J. Šucha

- čitateľné: 28 ap. 18 . . (?), napadnuté plesňou.  
Polovica 19. storočia. GMB, A—1354
24. Francesco Piranesi podľa G. B. Piranesiho:  
Dianin chrám, zrkadlová kópia veduty chrámu Janus Quadrifons. 138 × 260, 144 × 265 mm. GMB, C—4653
25. Francesco Piranesi podľa G. B. Piranesiho:  
Augustovo fórum. Zrkadlový obraz, 140 × 265, 145 × 270 mm. GMB, C—4654

V. Veduty z grafického fondu Slovenskej národnej galérie v Bratislave

26. Chrám bohyně Kybelé. 407 × 605, 1758, znač. Piranesi Archit. dis. ed incise. SNG, G—2421. (F 820)
27. Mauzóleum Cecilie Metelly. 451 × 628 mm, 1762, znač. Gio. Batta Piranesi F. SNG, G—2420. (F 333)
28. Francesco Piranesi podľa G. B. Piranesiho:  
Chrám Svornosti. Zmenšená kópia, zrkadlo-

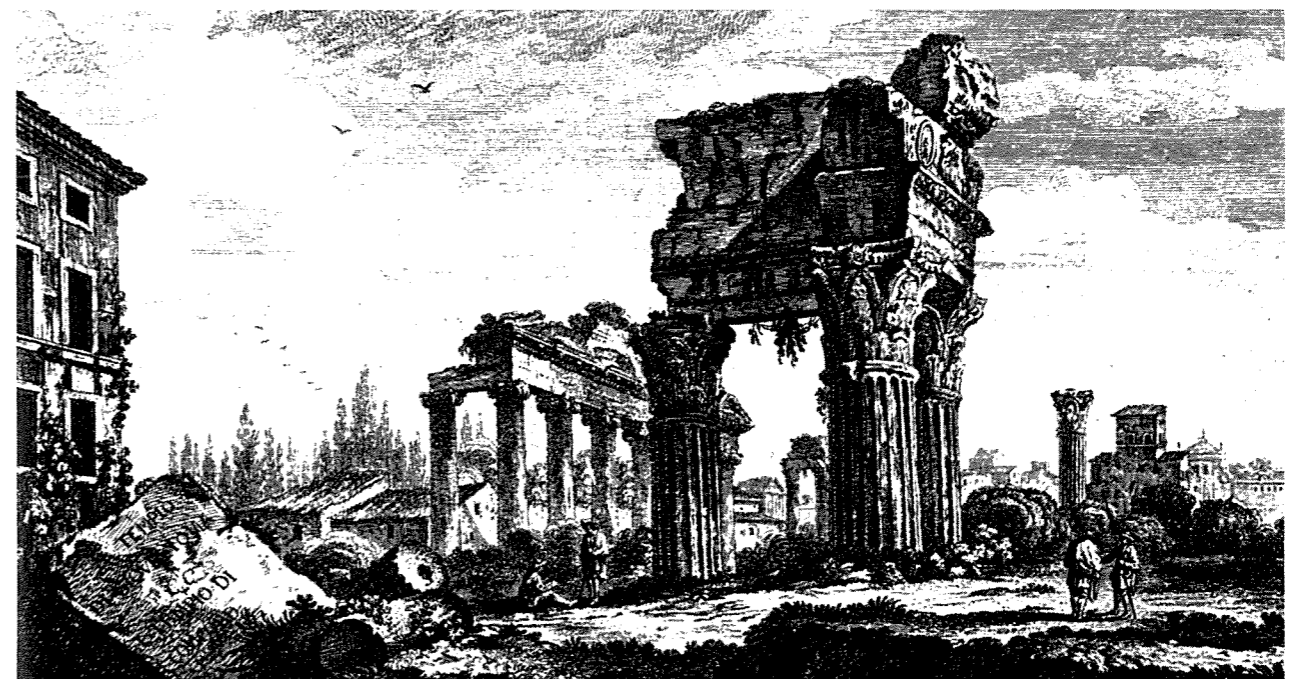


G. B. Piranesi: Bazilika S. Giovanni in Laterano, 1775 (F 724). Foto J. Šucha

F. Piranesi podľa G. B. Piranesiho: Chrám Jupitera a Svornosti, 1756. Slovenská národná galéria



G. B. Piranesi: Chrám bohyně Kybelé, 1758 (F 820). Galéria hl. mesta Bratislavy. Foto L. Sternmüller







G. B. Piranesi Palác Francúzskej akadémie. 1752 (F 739). Slovenská národná galéria. Foto SNG

vý obraz, 140 × 267, 145 × 272 mm. 1756. SNG, G—4394

29. Palác Francúzskej akadémie na Via del Corso. 408 × 626, 1752. SNG, G—2422. (F 739)

30. Porta di Sebasiano in Roma. . . . . SNG, G—8926

#### VI. Veduty z grafického fondu Čaplovičovej knižnice v Dolnom Kubíne

31. Ozdobné schodišťa majestátnej architektúry. 245 × 365, 267 × 362, 352 × 460 mm. 1750, znač. Gio Batta Piranesi Arch.<sup>o</sup> inv. et incis. in Roma. Bibliotheca Čaplovičiana XII/514/95. (F 10)

32. Antický chrám. 370 × 245, 395 × 255, 475 × 322 mm, 1743, znač. Gio. Batta Piranesi Arch.<sup>o</sup> inv. ed. incis. in Roma l'Anno 1743. Bibliotheca Čaplovičiana XII/514/96 (F 17)

33. Prospekt kortily, loggie a fontány. 230 ×

350, 254 × 350, 353 × 470 mm, cca 1750, znač. v obraze Gio. Batta Piranesi Archit. inv. ed inc. in Roma. Cca 1750. Bibliotheca Čaplovičiana XII/514/97

34. Sieň na spôsob antických Rimanov so stĺpmi a nikami vyzdobenými sochami. 240 × 354, 264 × 364, 350 × 454 mm, znač. Gio. Batta Piranesi Arch.<sup>o</sup> inv. ed incis. in Roma, cca 1750. Bibliotheca Čaplovičiana XII/514/98

35. Antické mauzóleum za Rímskeho cisárstva. 360 × 245, 380 × 253, 463 × 333 mm, znač. Gio. Batta Piranesi Arch.<sup>o</sup> Veneto inv. ed incis. in Roma. Cca 1750. Bibliotheca Čaplovičiana XII/514/99.

Plodný život G. B. Piranesiho sa uzavrel pred dvoma storočiami, v období keď definitívne padli barokové princípy a v umení sa sformovali klasicistické zákony prostoty a presnej úmernosti, objavené v antickom príklade. Veľký Benátčan zanechal dielo plné naliehavosti, obja-

viteľskej iniciatívy a výraznej explicity. V plejáde grafických listov nastolil nielen nový typ monumentálnej veduty, ale i nový druh vedeckej ilustrácie, ktorou obhajoval a interpretoval rímske klasické umenie. Jeho teoreticko-ikologické komentáre v súzvuku s výtvarným výrazom podávajú svedectvo o špecifickom obsírnom talente tohto geniálneho grafika, architek-

ta a archeológa. Cieľom tejto štúdie bolo poukázať na výnimočné grafické listy cudzej umeleckej proveniencie na našom území i so zreteľom na to, že materiál sa týka širšej umeleckohistorickej problematiky. Zároveň je to pokus o umeleckohistorickú interpretáciu z hľadiska vývinu a stavu dejín umenia grafiky na Slovensku.

#### Poznámky

<sup>1</sup> Teoretické štúdie o G. B. Piranesim uvádza S. Conrad v Gazette des Beaux-Arts v septembri 1980.

<sup>2</sup> DJAKOV, L. A.: Džovanni-Battista Piranesi. Moskva 1980, s. 18. Citát je uvedený v novej redakcii.

<sup>3</sup> GERČUK, J.: Piranesi — architektor vzdušných zamkov. Dekorativnoje iskusstvo, 1972, 9 (178), s. 26—29.

<sup>4</sup> Giovanni Battista Piranesi 1720—1778. Grafické dílo. Národní galerie v Praze, júl—september 1972. Katalóg spracovala Jana Wittlichová.

<sup>5</sup> SEDLÁŘ, J.: Johann Joachim Winckelmann 1768—1968. Inter Nationales, Bad Godesberg 1968. Recenzia. In: Sborník prací FF brněnské university, 17, 1968, 12, s. 132—135.

<sup>6</sup> G. B. Piranesi 1720—1778. SČUG Hollar, Praha, september 1952. Katalóg spracoval Jan Dvořák.

<sup>7</sup> C. d. v pozn. 4.

<sup>8</sup> HOFMANN, W.: G. B. Piranesi. Hamburger Kunsthalle 1970. Katalóg.

<sup>9</sup> LEGRAND, J. G.: Notice sur la vie et les ouvrages de J. B. Piranesi, 1801 (Bibliothèque Nationale, Paris, v rukopise), vytlačené v Nouvelles de l'estampe Nr. 5, 1969; F. Polanzani roku 1750 portretuje Piranesiho v medirytine ako energického pozorovateľa s bystrými očami, intelektuála premýšľavého pevného výzoru, ostrihaného nakrátko ako Rimana. Typ muskulárneho poprsia, ktoré je ponorené do akantov, s knihou na podeste. Zobrazený je z pohľadu, ako sám Piranesi znázorňoval pamiatky. Charakterové štúdie a dobové anekdoty ho predstavujú ako svojrázneho intelektuála s darom vizionárskym (John Wilton-Ely).

<sup>10</sup> FOCILLON, H.: Giovanni Battista Piranesi, Essai del catalogue raisonné de son oeuvre. Paris 1918.

<sup>11</sup> Piranesiho Antichità Romane a Facti consulares, doplnili textmi Contuci, Orlando a Battario. Teoretické a polemické spisy a správy k Rímskym pamiatkam, Pamiatkam Albana, Pamiatkam Cory, Zrúcaninám Júliovského vodovodu a ku Krbom vytvoril a napísal sám. Zveril ich potom Pirmeinu, ten si vzal na pomoc aj Winckelmannu a štylisticky ich upravili. Je ťažké zistiť,

nakoľko do obsahu textov zasahovali. (In: Thieme-Beccker Künstlerlexikon, heslo Piranesi od Alberta Gieseca, zv. 27, s. 82.)

<sup>12</sup> GOETHE, J. W.: Italská cesta. Praha 1982, s. 440.

<sup>13</sup> Izobrannyje offorty Dž. B. Piranesi 1720—1778. Moskva 1972. Katalóg spracovala O. I. Lavrova.

<sup>14</sup> VOGT-GÖKNIL, U.: Giovanni Battista Piranesi. Zürich 1958.

<sup>15</sup> HUXLEY, A. — ADHÉMAR, J.: Prisons. London 1949.

<sup>16</sup> ŠMEJKAL, F.: Sen v díle J. H. Füssliho. Umění, 21, 1973, 2, s. 126—143.

<sup>17</sup> CASANOVA, G.: Historie mého života. Usporiadal J. Polišínský. Praha 1968, s. 234—243.

<sup>18</sup> DJAKOV, L. A.: Dž. B. Piranesi. Moskva 1980, s. 58—60.

<sup>19</sup> MATĚJČEK, A.: Giambattista Tiepolo jako grafik. In: Ročenka Štencova grafického kabinetu 1919, s. 123—136.

<sup>20</sup> KITSON, M.: Barok a rokoko. Bratislava — Praha 1972.

<sup>21</sup> Pripomeňme, že v Grafickej zbierke Národnej galérie v Prahe je z celkového počtu 20 Piranesiho cyklov 17.

<sup>22</sup> Za sprostredkovanie a informácie o pôvode spisu ďakujeme dr. Jozefovi Telgárskemu.

<sup>23</sup> A. H. Payne: Hrobka Cecilie Metelly v Ríme, oceľoryt, polovica 19. storočia, GMB, C-5842.

<sup>24</sup> Kolektív autorov: Antický Rím. Bratislava 1967, s. 15—20. Zostavili Giulio Gianelli a Ugo Enrico Paoli.

<sup>25</sup> Konzultované na Katedre hydrotechniky Českého vysokého učení technického v Prahe u Ing. Adolfa Pateru, CSc.

<sup>26</sup> NASH, E.: Bildlexikon zur Topographie des antiken Rom. Tübingen 1961, zv. 2, s. 125, heslo Nymphaeum Aquae Juliae.

<sup>27</sup> GAJDOŠ, V. J.: Oponická knižnica. Martin 1971, s. 30—31.

## Классицист Джованни Баттиста Пиранези (1720—1778 гг.). О наличии его произведений в Словакии

Настоящая работа посвящена изучению гравюрных графических ведут Дж. Б. Пиранези, изображающих архитектуру древнего Рима, а также их наличие в художественных коллекциях в Словакии.

Пиранези, венецианец по происхождению, создавал в интеллектуальной космополитной среде Рима сороковых — семидесятых годов 18-го столетия эстампы в качестве серий взглядов на современный берниниевский Рим, а также на его античные памятники, которые он сам изучал, измерял, в своем воображении очищал от более поздних пристроек, или интуитивно реконструировал на основании фрагментов и развалин. Пиранези хотел создать картину античного и современного Рима в его архитектурных доминантах и строительных деталях. В свои эстампы он вкладывал собственные несуществующие представления о сооружениях, будучи вдохновленный произведениями Микеланджело и Палладио. Пиранези использовал острые и живописно яркие контрасты оттенков и при помощи техники гравюры добился невиданной выразительности. Он компоновал ведуты всегда из одной позиции взгляда в золотом сечении, часто изображая их с вида снизу, и та-

ким образом добивался динамичности выражения. В качестве апологета римской цивилизации Пиранези в разных произведениях подчеркивал оригинальность римских построек, их этрусские корни, а элементы античного искусства включал в новую эстетику, которая развилась в 19 и в начале 20-го века. Своим творчеством он завершил барочный иллюзионизм и открыл, аналогично Й. Й. Винкелманну, новую гармоничную красоту классицистских пропорций. Произведения Пиранези позднее вдохновили стиль ампир. Наряди с рациональной чертой его натуры, основывающейся на точности, здесь проявилась также мощная эмоциональная составляющая, которая помогала ему видеть тонкую красоту античных пропорций и применить в ведутах чувство пейзажа, которое находилось под влиянием венецианского люминизма и примера Г. Б. Тиепола.

В заключительной части своей работы автор приводит оценивающий отчет об известном до сих пор наличии произведений Пиранези в Словакии. Его эстампы хранятся в Братиславе, Мартине, замке Червены Камень и городе Долны Кубин.

## Der Klassizist Giovanni Battista Piranesi (1720—1778). Zum Vorkommen seiner Werke in der Slowakei

In der Studie werden die geätzten graphischen Städteansichten von G. B. Piranesi, besonders jene, die die Architektur des antiken Roms darstellen, erörtert. Es wird dabei ihrem Vorkommen in den Kunstsammlungen der Slowakei Aufmerksamkeit gewidmet.

Piranesi, ein gebürtiger Venezianer, war im intellektuellen, kosmopolitischen Rom der vierziger bis siebziger Jahre des 18. Jahrhunderts tätig. Er schaffte graphische Blätter, wie ganze Serien von Ansichten des durch Bernini geformten Roms, stellte aber auch antike Denkmäler dar, die er studierte, maß, in seiner Vorstellung entfernte ihre späteren Zubauten oder rekonstruierte sie intuitiv auf Grund der Fragmente. Er wollte das antike als auch zeitgenössische Rom mit seinen Dominanten und Baudetails abbilden. Durch Michelangelos und Palladios Werke begeistert, hat er in seine graphischen Werke unverwirklichte Bautenvorstellungen eingefügt. Er benutzte scharfe und male- risch-heitere Kontraste der Töne und mittels der Radierung erreichte er eine ungewöhnliche Expressivität. Seine Städteansichten komponierte er stets aus demselben Blickwinkel mittels des goldenen Schnittes und

so erreichte er eine Dynamik des Ausdrucks. Als Anhänger der römischen Zivilisation hat er in verschiedenen Studien die Originalität der römischen Bauten und ihre etruskische Herkunft betont. Er hat antike Elemente in eine neue Ästhetik eingegliedert, die sich nachträglich im 19. und anfangs des 20. Jahrhunderts entfaltet. Den barocken Illusionismus hat er vollendet und, wie J. J. Winckelmann, eine neue Harmonie der klassizistischen Proportionen entdeckt. Sein Werk inspirierte später die Kunst des empirs. Neben den rationalen Zügen seines exakten Naturells gab es bei ihm auch eine starke emotionale Komponente, die ihm geholfen hat die zarte Schönheit der antiken Proportionen zu sehen und in den Stadtansichten seinen Sinn für die Landschaft zur Geltung zu bringen, beeinflusst dabei durch den Luminismus Venedigs und das Beispiel G. B. Tiepolos.

Am Ende findet man eine Übersicht der bisher gefundenen Werke Piranesis in der Slowakei. Seine graphischen Blätter gibt es in den Museen und Galerien in Bratislava, Martin auf der Burg Červený Kameň und in Dolný Kubín.

## Neznáme diela J. K. Mervilla v Galérii hl. mesta Bratislavy

MÁRIA MALÍKOVÁ

Niekoľkoročný pobyt Georga Raphaela Donnera a Franza Xavera Messerschmidta v Bratislave zanechal svoje stopy v tomto meste vo viacerých podobách. Predovšetkým tu zostali po nich vynikajúce umelecké diela, ktoré pôsobia trvale ako kultúrne pamiatky a spoluvytvárajú génus loci mesta.<sup>1</sup> Ďalším faktom je vplyv obidvoch umelcov na ich súčasníkov a tým ich podiel na celkovom zameraní sochárskej tvorby 18. storočia v Bratislave a na západnom Slovensku. To sa týka predovšetkým G. R. Donnera, kým ohlas Messerschmidtov bol skôr kultúrohistorický, prejavil sa v reakcii okolia na jeho „charakterové hlavy“. Menej pozitívny je iný aspekt ich vplyvu, ktorý doznieva až do súčasnosti. Umeleckohistorické hodnotenie tejto epochy v meste sa totiž často príliš jednostranne koncentruje na obidve významné osobnosti. V ich tieni sa potom strácajú ďalší menší umelci, ktorí existujú buď anonymne, alebo sú hodnotení len ako ich nasledovníci.<sup>2</sup> Najmä silný vplyv G. R. Donnera na mladšiu generáciu zvädza k tomu, že sa v nich vidia len epigóni. Objektívny pohľad na históriu sochárstva 18. storočia v Bratislave skresľuje tiež časť snaha rozšíriť dielo týchto dvoch sochárov o ďalšie, nepodložené a nepremyslené atribúcie. U Donnera sa týmto spôsobom preceňujú niekedy diela z jeho okruhu, u Messerschmidta sú to okrem diel, ktoré sú parafrázou na jeho „charakterové hlavy“, väčšinou ťažko zaraditeľné práce, ktoré vypadávajú z rámca bežnej tematiky.

Samostatným problémom Donnerovho okruhu

je dodnes rad olovených sošiek a reliéfov z druhej polovice 18. storočia. Tieto produkty kabinetného umenia sa rozšírili v prvej polovici storočia vo Viedni najmä zásluhou Donnera. Mnohé neskoršie práce tohto žánru súvisia štýlovo a často aj tematicky s umením tohto majstra. Dodnes je ešte v mnohých prípadoch ťažké rozlíšiť diela Donnera od prác jeho nasledovníkov a presnejšie určiť jednotlivých umelcov. Na základe bratislavskej alebo viedenskej proveniencie sa však do Donnerovho okruhu zaraďujú niekedy aj diela, ktoré s jeho umením nesúvisia vôbec, alebo len okrajovo.

Typickým príkladom takejto problematickej atribúcie sú štyri olovené sošky s erotickým námetom, ktoré sa dnes nachádzajú v Galérii hl. mesta Bratislavy.<sup>3</sup> Ich bratislavský pôvod je viac-menej istý. Majetkom mesta sú už od konca 19. storočia. Ich predchádzajúceho majiteľa nepoznáme, je však pravdepodobné, že dve z nich môžeme stotožniť so soškami, ktoré boli roku 1865 vystavené v Grassalkovichovom paláci na prvej veľkej verejnej výstave v Bratislave.<sup>4</sup> Vtedy boli, zrejme bezdôvodne, publikované ako práce F. X. Messerschmidta;<sup>5</sup> ich majiteľom bol istý dr. Küffner. V pôvodnom inventári Mestského múzea<sup>6</sup> sú tieto diela pripísané Donnerovi, v novom inventári, písanom po roku 1918, sa však už vyslovuje pochybnosť o takejto atribúcii a diela sa zaraďujú len do umelcovho okruhu.<sup>7</sup> Obidve mienky sa tradujú do dnešného dňa, väčšina mladších autorov sa však prikláňa k druhému názoru a vyhlasuje tieto sošky za práce neznámeho nasledovníka G. R. Donnera

z druhej polovice 18. storočia.<sup>8</sup> Dnes sú sošky vystavené v stálej expozícii Galérie v Mirbachovom paláci, pôvodná atribúcia Donnerovi sa im ponechala.

Okrem problémov s autorstvom nie sú doteraz jasné ani námety sošiek. Nesporná je ich antikizujúca tematika, ktorá sa prejavuje nielen v tom, že postavy sú zobrazené ako akty s „antickými“ atribútmi, ale aj v nezahalenej erotickosti až lascivnosti scén, ktorá pripomína diela tohto žánru, známe z vykopávok v Pompejách a Herkulaneu. Rozpaky pri pomenovaní sošiek sa prejavili už v starom inventári Mestského múzea, ktorý sa pri dvoch uspokojil s paušálnymi názvami Venuša a Bakchantka a pri dvoch ďalších nechal príslušnú rubriku prázdnu. Neskôr sa v stojacom akte so zdvihnutým rúchom a delfínom pri nohách (inv. č. B—341) správne spoznala voľná kópia antickej sochy Venuše (Afrodity) Kallipygos, ktorú v 16. storočí vykopali v Ríme na mieste Zlatého domu cisára Nera<sup>9</sup> a ktorá od toho času patrila medzi najpopulárnejšie a najviac napodobňované antické diela.<sup>10</sup> Skupina stojaceho muža a objímajúcej ho kľačiacej ženy (inv. č. B—344) dostala v priebehu času — zrejme podľa syringy, na ktorej muž hrá — nesprávny, ale dodnes zaužívaný názov Pan a syrinx.<sup>11</sup> Ďalšie dve sošky ležiacich žien nesú podľa svojich atribútov názvy Bakchantka (inv. č. B—343) a Žena s hadom (inv. č. B—342), pričom posledná býva niekedy nesprávne označovaná aj ako Léda alebo Alegória hriechu. Kým tieto dve figúry zobrazujú pravdepodobne dve menej známe postavy z Ovídiových Metamorfóz: Erigonu, ktorej sa zjavil Bakchus v podobe strapca hrozna a Deoidu, ku ktorej sa vplížil Jupiter v podobe hada,<sup>12</sup> treba v skupine Pan a syrinx vidieť len všeobecnú bakchantskú scénu.<sup>13</sup>

Bratislavské sošky netvoria v rámci kabinetných prác viedenského okruhu samostatnú uzavretú skupinu. Na ich súvis s ďalšími prácami podobného štýlu a tematiky poukázali v priebehu rokov už viacerí autori. Predovšetkým sa v tomto kontexte často uvádza olovená redukcia antickej sochy Fauna z Ildefonso,<sup>14</sup> ktorá sa dnes nachádza v Umeleckohistorickom múzeu vo Viedni.<sup>15</sup> Publikovala ju roku 1912

Erica Tietzeová-Conratová, ktorá ju určila ako Donnerovo dielo.<sup>16</sup> Neskorší autori pozmenili potom túto atribúciu na Donnerov okruh.<sup>17</sup> Už od začiatku sa uvažovalo o súvise tejto sošky s bratislavskou Venušou Kallipygos. Michael Schwarz roku 1979 obidve diela interpretoval ako vyslovené pendanty a opäť zaradil do oeuvre G. R. Donnera.<sup>18</sup>

Spolu s Faunom sa koncom roku 1911 vynorila vo Viedni ďalšia práca, dnes nezvestná. Zachovala sa iba stará fotografia, ktorá prezrádza, že ide o náprotivok k bratislavskej skupine Pan a syrinx, len postavy sú vymenené.<sup>19</sup> Tentoraz stojacu ženu objíma kľačiaci muž. Hrozno, ktoré drží žena v zdvihnutej ruke, vlasy postáv, ozdobené viničom a erotickosť zobrazenia charakterizujú aj túto prácu ako scénu z antických bakchanálií.

Obidve spomínané práce sa dostali do Viedne prostredníctvom Karola Kreibicha, známeho bratislavského obchodníka so starožitnosťami a boli tu pod názvami Figúra pastiera od G. R. Donnera a Pan a nymfa od F. X. Messerschmidta ponúknuté na predaj. Diela sa dostali aj k následníkovi trónu arcikniežatu Františkovi Ferdinandovi, známemu zberateľovi umenia, ktorý ich však odmietol kúpiť.<sup>20</sup> Vzápätí prvú sošku získal Albert Figdor, osudy druhej práce, ktorú vtedajší experti ohodnotili oveľa nižšie a pre jej „tému“ ju neodporúčali do žiadnej verejnej zbierky, nepoznáme. O Messerschmidtovom autorstve sa už vtedy vážne pochybovalo. E. Tietzeová-Conratová spomína síce toto dielo v súvislosti s publikovaním Fauna, ale bez bližšej charakterizácie.<sup>21</sup> Podľa Adolfa Feulnera bol jeho majiteľom roku 1929 viedenský obchodník so starožitnosťami L. Werner.<sup>22</sup>

S bratislavskými soškami súvisí i dosiaľ nepublikovaná olovená figúrka, zobrazujúca boha ohňa Hefaistu (Vulkána), v súkromnom majetku vo Viedni a dve olovené sošky žien, označené ako Nymfa pri prameni a Nymfa po kúpeli, ktoré dnes vlastní Umeleckopriemyselné múzeum v Hamburgu.<sup>23</sup> Posledné dve práce sa nachádzali pred druhou svetovou vojnou vo Widmannovej súkromnej zbierke v Budapešti. Na ich súvis s bratislavskými soškami a dnes stratenou bakchantskou skupinou vo Viedni pouká-



J. K. Merville: Venuša Kallipygos, olovo, detail. Bratislava, Galéria hl. mesta Bratislavy. Foto L. Sternmüller

zal už Feulner, ktorý datuje všetky tieto diela do rokov 1760—1770 a v ich autorovi predpokladá niektorého z neskorých nasledovníkov Donnera.<sup>24</sup>

Paušálne zaradenie spomínaných sošiek medzi Donnerove diela alebo do jeho okruhu nebolo dosiaľ podrobené detailnejšiemu rozboru, v ktorom by sa nezaujato skúmalo aj doterajšie jednostranné fixovanie sa na Donnera. Predovšetkým treba konštatovať, že predpokladaný súvis Fauna z viedenského Umeleckohistorického múzea s ostatnými dielami, ktoré tu boli spomenuté, nie je presvedčivý. Tematický vzťah k Venuši Kallipygos je len vykonštruovaný. Obidve práce sú voľné redukcie dvoch vtedy veľmi populárnych sôch, ktoré spolu nijako nesúvisia. V prípade, že by sa tieto kópie chápali ako pendanty, muselo by sa to prejať v ich

J. K. Merville: Venuša Kallipygos, olovo. Bratislava, Galéria hl. mesta Bratislavy. Foto L. Sternmüller





J. K. Merville: Žena s hadom (Déoida?), olovo. Bratislava, Galéria hl. mesta Bratislavy.  
Foto L. Sternmüller

kompozícii<sup>25</sup> a sochy by si museli zodpovedať formátom a stvárnením sokla. Zásadné rozdiely sú tiež v typike tváre a v modelácii aktu a vlasov. Kým viedenský Faun má pomerne mätko modelovaný povrch tela, po ktorom kľže svetlo a podrobné, jemne kreslené detaily, bratislavská Venuša je stvárnená vo veľkých hladkých tvaroch, ktoré svetlo pohlcujú alebo ho odrážajú, podľa toho, v akom osvetlení ju vidíme. Korektná, ale trochu neosobná modelácia pomerne ťažkého aktu poukazuje na neskoré 18. storočie, ktorému zodpovedá aj spôsob stvárnenia drapérie, visiacej v plochých paralelných záhyboch k zemi. Štíhlejšie tvary Fauna, zdô-

raznené hrou svetla, nadväzujú naproti tomu ešte priamo na proporčný kánon Donnerových sošiek. Zaradeniu tejto figúry medzi Donnerove práce bráni však sentimentálny prízvuk diela, labilný, nevyvážený postoj a všeobecne slabšia úroveň práce. Predpokladáme teda, že viedenský Faun patrí do širšieho okruhu Donnerových nasledovníkov a že je pravdepodobne viedenskej proveniencie.<sup>26</sup> Bratislavská Venuša vznikla podľa nášho názoru asi o 20–30 rokov neskoršie, už v období klasicizmu; jej vzťah k Donnerovi je už veľmi vzdialený, resp. žiadny.

Jasný je naproti tomu súvis Venuše Kallipygos s ostatnými soškami z Mestskej galérie



J. K. Merville: Žena s hadom (Déoida?), olovo. Bratislava, Galéria hl. mesta Bratislavy.  
Foto L. Sternmüller

v Bratislave a s ďalšími spomínanými prácami. Nápadná je — okrem Hefaista, ktorého pôvod nepoznáme — ich bratislavská, resp. uhorská proveniencia, ktorá poukazuje na to, že ich autorom je asi umelec, ktorý sa zdržoval istý čas na tomto území. Všetky tieto diela sa vyznačujú zhodnou modeláciou; sochy žien tvrdým, hladkým povrchom tela, ktorému chýba senzualnosť Donnerových postáv a mužské akty naturalistickou modeláciou svalstva. Ruky a nohy sú výrazne, ale necitlivo stvárnené, na hlavách sú bohaté voľné kučery, zdobené väčšinou viničom, ktoré u žien padajú v tenkých prameňoch na plecia. Črty tváre sú hrubé až brutálne

a napriek jasnej snahe o antikizujúcu typiku neklasickej. Sochy majú tenké ostré nosy, trochu vypuklé oči, ktoré sú výrazne orámované viečkami a plné pootvorené ústa. Telá sú komponované v ostrých uhloch, u ležiacich aktov môžeme konštatovať nadväznosť na „klasickú“ koncepciu, s kontrapostom vystretej a skrčenej nohy, známu od 16. storočia.

Pohybový motív hamburských sošiek je zase naturalistický, ale podobne postrádajúci plynulé prechody. Veľmi výrazná a s donnerovskou tradíciou nesúvisiaca, ba protichodná je tvrdá, neskrývaná erotika diel, najmä bratislavských sošiek. Diela G. R. Donnera a jeho nasledovní-

kov majú síce často erotický charakter, ale témy podobného druhu sú vždy stvárnené sublimovane — poeticky alebo koketne žánrovo. Autorovi bratislavských sošiek je cudzia aj bezprostredná viľalita, charakteristická pre diela iných umelcov, napr. erotické scény známeho švédskoho sochára neskorého 18. storočia Tobiasa Sergela.<sup>27</sup> Jeho zobrazenia pôsobia chladne až nezúčastnene, najmä v prípade Bakchantky a Ženy s hadom.

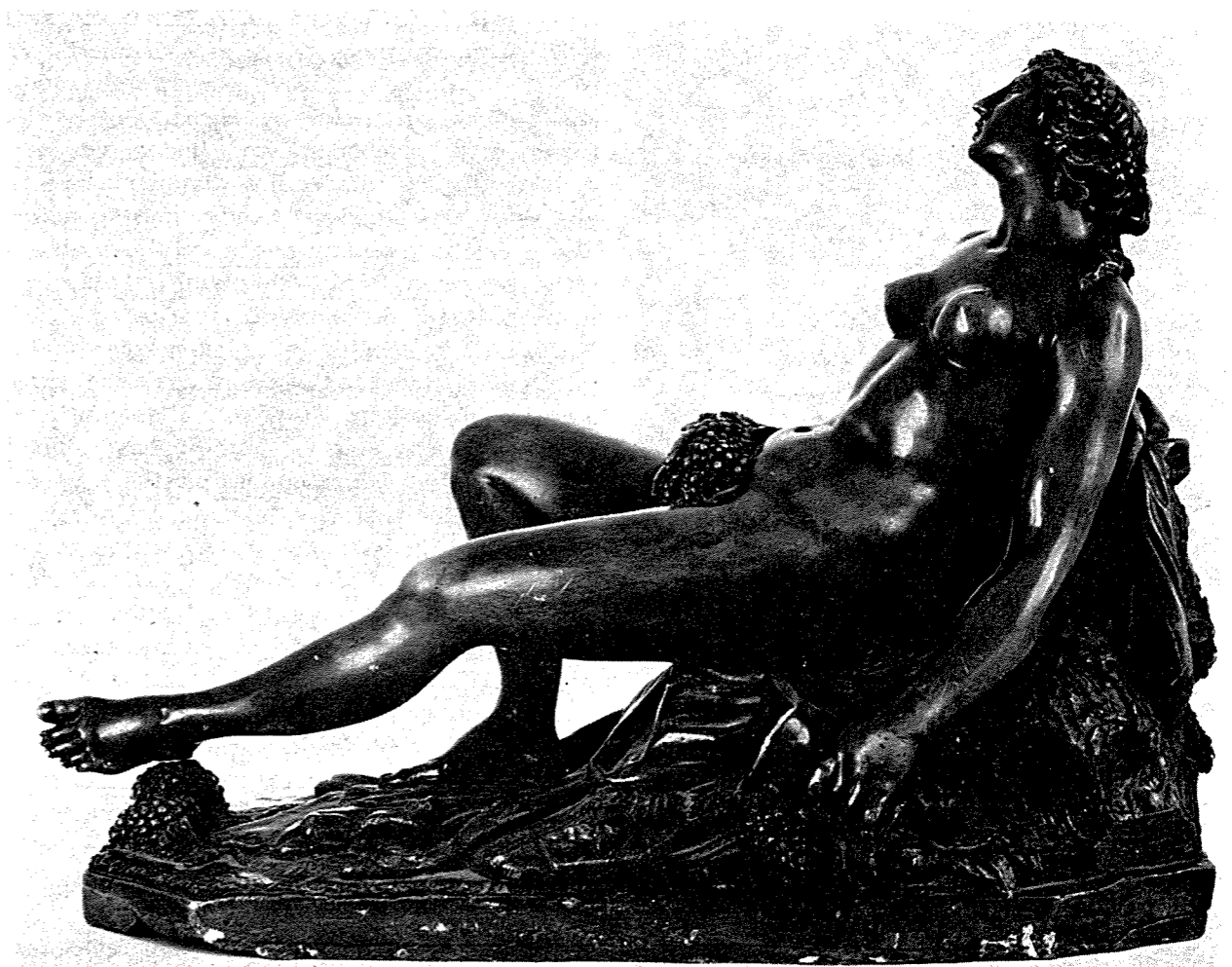
Ak skúmame situáciu sochárstva v Bratislave v neskorom 18. storočí, prichádza do úvahy len jediný umelec ako autor spomínaných diel. Ostatní sú buď príliš bezvýznamní, alebo ich nemožno dať do súladu so spomínanými soškami. To sa týka najmä Messerschmidta, ktorý do roku 1783 pôsobil v meste a ktorému sa, ako sme už uviedli, jednotlivé diela z tejto skupiny pripisovali. V skutočnosti je však takáto atribúcia ťažko mysliteľná, ba vylúčená. Na konci 18. storočia prišiel však z Viedne do Bratislavy iný sochár, ktorý sa doteraz v súvislosti s týmito soškami nespomínal, ale ktorého dielo bez problémov môžeme doplniť o spomínanú skupinu sôch. Je to Juraj Karol Merville, pochádzajúci z Württemberska, kde sa asi roku 1751 narodil.<sup>28</sup> Jeho mladosť a školenie nepoznáme.<sup>29</sup> Dňa 10. apríla 1779 sa oženil vo Viedni so sochárkou Máriou Annou Torricellovou, dcérou sochára Kristofa Torricellu, pochádzajúceho zo severotalianskeho Coma, ktorý sa najskôr v Augsburgu a potom vo Viedni zaoberal predovšetkým obchodom s obrazmi. Sama Mária Anna bola autorkou portrétov, najmä voskových.<sup>30</sup>

Krátko po svojom príchode do Viedne dostal Merville jednu z najvýznamnejších sochárskych objednávok, ktorá bola vtedy v meste aktuálna. Technik a prírodovedec Jean Baptiste d'Avranche, pochádzajúci z Lotrinska, ktorý mal dobré vzťahy ku dvoru, dostal za úlohu navrhnúť nový hlavný oltár pre kostol sv. Michala, ktorý patril v tom čase reholi barnabitov a slúžil predovšetkým na náboženské účely dvora. Prácu vykonali mladí umelci, ktorí pracovali spolu s Beyerom na výzdobe záhrady v Schönbrunne.<sup>31</sup> Výnimkou bol len Merville, ktorý vytvoril ústrednú plastickú skupinu zo štuku a sedem



J. K. Merville: Bakchantka (Erigona?), olovo, detail. Bratislava, Galéria hl. mesta Bratislavy. Foto L. Sternmüller

olovených reliéfov. Toto dielo zostalo jeho najvýznamnejším; z ďalších rokov poznáme však aj iné práce,<sup>32</sup> ktoré sa mu rozsahom a významom nevyrovnajú. Merville mal vo Viedni čoskoro finančné problémy, ktoré vyústili do viacerých sporov.<sup>33</sup> Aj v súkromí nemal zrejme veľa šťastia. Vo Viedni sa mu narodilo viacero detí, väčšina z nich však v útlom veku zomrela.<sup>34</sup> Koncom roku 1791<sup>35</sup> uteká Merville pred veriteľmi do Bratislavy, ale ani tam sa mu nevedilo lepšie. Mesto bolo správnymi reformami Jozefa II. postihnuté tiež hospodársky, a to sa prejavilo citelne aj vo výtvarnom umení. Nevieme o žiadnej pozoruhodnejšej objednávke, ktorú by bol Merville v Bratislave získal.<sup>36</sup> Dane mestu platil až na konci života a aj tieto malé obnosy zostával zväčša dlžný.<sup>37</sup> Kým v Bratislave mal nové dlžoby, vydražovalo sa vo Viedni bytové zariadenie a umelecké predmety, ktoré tam zane-



J. K. Merville: Bakchantka (Erigona?), olovo. Bratislava, Galéria hl. mesta Bratislavy. Foto L. Sternmüller

chal.<sup>38</sup> Dňa 18. decembra 1792 mu zomrela v Bratislave trinásťročná dcéra Anna Paulína, zrejme jeho posledné dieťa a 13. marca 1797 manželka Mária Anna vo veku 43 rokov. O rok neskôr, 10. marca 1798 zomrel on sám ako 47-ročný.<sup>39</sup> Je pochovaný spolu so svojou rodinou na Ondrejskom cintoríne, presné miesto nepoznáme.<sup>40</sup> Merville nezanechal zrejme žiadnych dedičov, pretože jeho majetok bol po smrti vydražený a získané peniaze rozdelené medzi veriteľov.<sup>41</sup> V podrobnom súpise jeho pozostalosti<sup>42</sup> je detailne zachytené aj zariadenie jeho sochárskej dielne a práce, ktoré sa tam nachádzali. Vo výpočte diel zo sadry sa spomína

medziiným portrét Jozefa II., krucifix a anatómia človeka. Okrem toho uvádza súpis jednu „olovenú figúru“, ktorá podobne ako predchádzajúce práce nie je zatiaľ identifikovaná. Tri „nedokončené hodinové skrinky“, uvedené v zozname, svedčia o tom, že Merville vyhotovoval v Bratislave aj figurálne práce pre hodinárov.<sup>43</sup>

O charakteristiku sochárskej tvorby J. K. Mervilla sa dosiaľ nikto nepokúsil. Chýba nielen súborné hodnotenie jeho osobnosti, ale aj vyznačenie jeho pozície vo viedenskom výtvarnom dianí doznievajúceho 18. storočia. Podobne nebol zhodnotený ani jeho význam pre Brati-



J. K. Merville: *Bakchantská skupina I.*, olovo.  
Bratislava, Galéria hl. mesta Bratislavy.  
Foto L. Sternmüller

slavu. Merville prichádza do Viedne ako 28-ročný hotový umelec, jeho súvisy s lokálnou tradíciou sú len všeobecného rázu a majú svoj základ v kongruentnom úsilí o klasicistickú formu. K málo presvedčivým výsledkom vedie aj pokus odvodiť jeho štýl od iného sochára, pochádzajúceho z Württemberska, J. Chr. Fr. Beyera,<sup>44</sup>

ktorý prišiel do Viedne asi o desaťročie skôr a ktorý tu zaujímal práve v sedemdesiatych rokoch 18. storočia kľúčovú pozíciu v presadení klasicistickej orientácie v sochárskej tvorbe. Beyer pred príchodom do Viedne vyučoval v Stuttgarte na Akadémii a domnieka, že by bol mladý Merville začal v tomto meste štúdium ešte pod jeho vedením, nie je vylúčená, ale ani ničím potvrdená, ani archívnymi dátami,<sup>45</sup> ani jednoznačnými formálnymi súvislosťami. Štýl Mervillových reliéfov vo viedenskom kostole sv. Michala viedol preto autora základnej práce o umelcovi, Rudolfa Gubyho, k hľadaniu koreňov jeho tvorby inde — v juhošvábskej oblasti u sochárov J. J. Dürra, autora plastickej výzdoby kláštorného kostola v Saleme a J. Christiana, ktorý so svojim synom Karolom Antonom vyhotovil reliéfy sedílií v kostole v Zwiefaltene.<sup>46</sup> Gubyho názor potom prevzal A. Feulner vo svojej súhrnnej práci o sochárstve a maliarstve 18. storočia v Nemecku,<sup>47</sup> kým E. Tietzeová-Conratová sa usilovala integrovať Mervilla do lokálneho viedenského vývoja.<sup>48</sup> Feulner poukázal vo svojej práci aj na iný zdroj inšpirácie v Mervillovej tvorbe, ktorý je zaujímavý najmä v súvislosti s bratislavskými statuettkami — vedľa citovanej antiky aj na reminiscencie na tvorbu Michelangelovu.<sup>49</sup>

Ponechávame bokom ďalšie sledovanie genézy Mervillovho štýlu, ktoré prekračuje rámec našej témy. Sústreďenie sa na bratislavské sošky a s nimi súvisiace diela v zahraničí znamená rozpracovanie dvoch aspektov vplyvu na Mervillovo dielo, na ktoré, ako sme už uviedli, poukázal A. Feulner. Kým prvý z nich — antika — má nielen pre Mervilla, ale pre formovanie sa klasicistického umenia prvoradý význam, ktorý je všeobecne uznaný a v mnohých štúdiách analyzovaný, má druhý aspekt — vplyv umenia 16. storočia — význam iste len parciálny a aj ten nie je väčšinou dostatočne ocenený a preskúmaný. Ďalší, tretí aspekt, v súvislosti s Mervillovým dielom doteraz nespomínaný, je vplyv francúzskeho umenia, ktorého význam pre stredo-európske sochárstvo neskorého 18. storočia býva všeobecne zdôrazňovaný, ale dosiaľ nie je dostatočne konkrétne doložený.

Vplyv antického umenia sa prejavuje nielen

v dobu podmienenom klasicizujúcom štýle sošiek, ale aj v priamych citátoch z populárnych diel antiky. Vedľa spomínanej Venuše Kallipygos prezrádzajú aj ďalšie diela inšpiráciu z antických sôch. Východiskom pre stvárnenie Heraklesa (alegória sily) v návrhu pre pomník Kataríny II. je známe torzo z Belvederu, ktoré sa nachádza v zbierkach Vatikánu v Ríme,<sup>50</sup> jedna zo sošiek nymf v Umeleckopriemyselnom múzeu v Hamburgu je voľnou parafrázou na často napodobňovanú sochu Nymfy zo zbierky Uffizií vo Florencii.<sup>51</sup> Námetové výpožičky tohto druhu nie sú v dejinách umenia ničím výnimočným.<sup>52</sup> Všetky spomínané antické diela patrili k základnej zásobnici predlôh, ktorú si umelci osvojovali zväčša už počas štúdia. Merville nemusel preto poznať tieto diela z autopsie, stačilo mu orientovať sa podľa sadrových odliatkov alebo grafických znázornení, ktoré sa dali nájsť v každej akadémii a aj v mnohých súkromných dielňach. Mervillov vzťah k týmto predlohám je voľný, nie je ešte poznačený rigoróznosťou klasicizmu. Podobne ako to bolo v predchádzajúcich epochách, antika mu poskytuje predovšetkým zásobnicu osvedčených formálnych motívov, pomáha mu aktualizovať jeho vlastné diela a zaradiť ich do európskej tradície. Ten istý význam má aj antikizujúca tematika jeho diel, ktorá takisto nie je ničím neobvyklým. Práve vo svetských alegóriách a erotických scénach boli námety z antickej mytológie bežné. V prípade bratislavských sošiek môžeme ale predpokladať aj iný, bezprostrednejší vzťah k antike. V ich erotickej tematike môžeme vidieť tiež ohlas diel podobného námetu, objavených v priebehu 18. storočia pri vykopávkach v Pompejách a Herkulaneu.<sup>53</sup> Reakcia spoločnosti, založenej na kresťanskom svetonázore na tieto zobrazenia, ktoré korenili v odlišnej životnej filozofii a často mali svoj základ v mýtických kultoch plodnosti, bola prirodzene, poznačená nepochopením. Obraz antiky sa retušoval, obscénne výjavy zmizli do depozitov múzeí, na druhej strane ale podporili rozvoj diel erotického charakteru väčšinou antikizujúcej tematiky, ktoré putovali zväčša do kabinetu súkromného zberateľa. Je pravdepodobné, že Merville, ktorý mal stále finančné ťažkosti, reagoval na tento



J. K. Merville: *Bakchantská skupina II.*, olovo (?).  
Stratené. Foto Umeleckohistorický ústav Viedenskej univerzity





J. K. Merville: *Nymfa pri prameni*, olovo. Hamburg, Umeleckopriemyselné múzeum. Repr.: Chr. Theuerkauff — L. L. Möller: *Die Bildwerke des 18. Jahrhunderts*, str. 14.

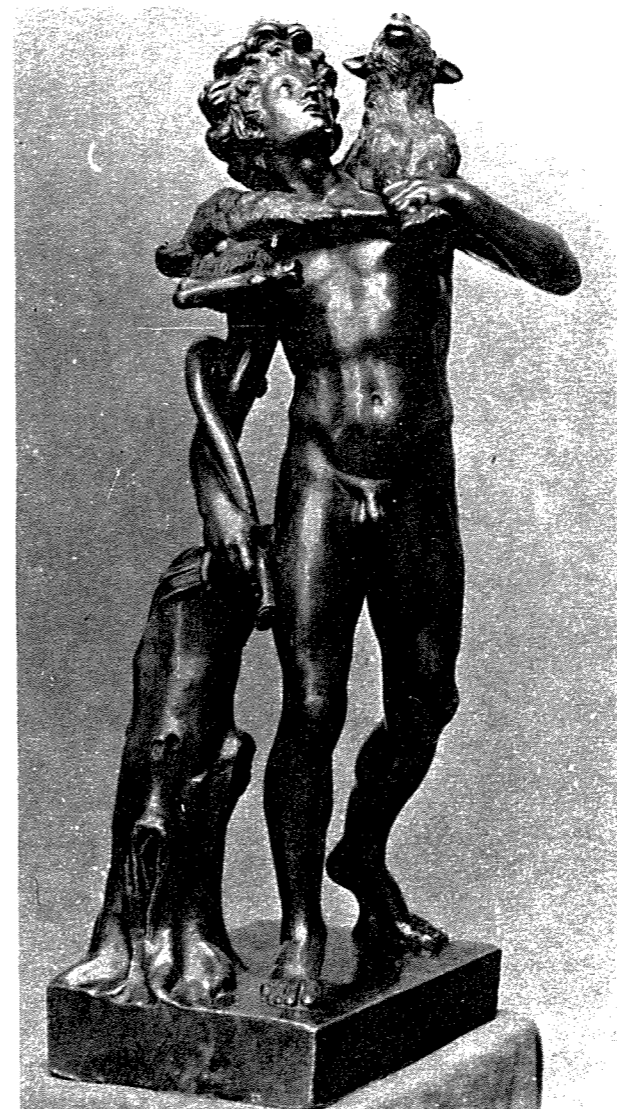
„záujem“ o antiku a vytvoril viaceré statuety, ktoré už svojou tematikou mali prilákať istý okruh zberateľov. Môžeme totiž predpokladať, že tieto sošky, ktoré sa nevyznačujú veľkou vynaliezavosťou ani z obsahovej, ani z formálnej stránky,<sup>54</sup> a ani netvorí žiadnu námetovú jednotu, v ktorej by sa zračila vôľa jedného objednávateľa, umelec vytvoril bez konkrétnej objednávky, zrejme „do zásoby“, pre príležitostných záujemcov.

Pre zvýšený záujem o erotickú tematiku koncom 18. storočia mali antické vykopávky iste len podradný význam, ktorý spočíval pred-



J. K. Merville: *Nymfa po kúpeli*, olovo. Hamburg, Umeleckopriemyselné múzeum. Repr.: Chr. Theuerkauff — L. L. Möller: *Die Bildwerke des 18. Jahrhunderts*, str. 17.

všetkým v historickej legitímácii takýchto tendencií. Oveľa dôležitejší bol vplyv salónneho umenia francúzskeho rokoka. Erotika, ako nezáväzná spoločenská hra, plná rafinovaného pôvabu, je podstatou diel takých významných umelcov, ako sú maliar Fragonard a sochár Clodion. Paralelne s ich dielami vznikajú aj práce iných výtvarníkov, ktoré sú poznačené libertinizmom doby a sklzávajú často až do bezduchej lascivnosti. Merville iste poznal tento prúd módnej erotiky, šíriaci sa z Francúzska, ktorý mu bol zrejme rovnakým tematickým zdrojom ako antické umenie. Pri našich doterajších nedostatočných vedomostiach o jeho školení nemôžeme vylúčiť, že Merville poznal tieto diela z auto-

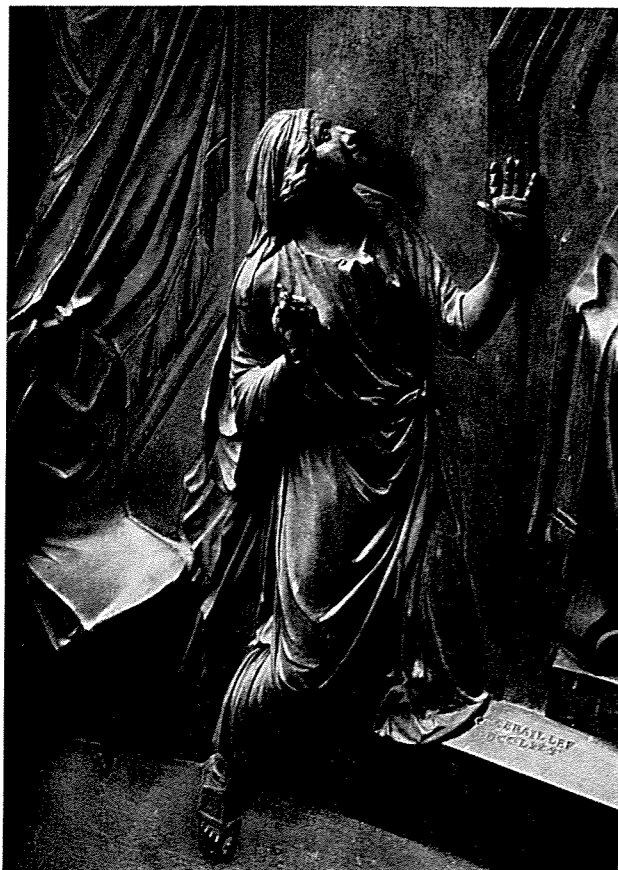


Neznámy viedenský sochár, druhá polovica 18. storočia: *Faun*, olovo. Viedeň, Umeleckohistorické múzeum. Repr.: *Jahrbuch des Kunsthistorischen Institutes der k. k. Zentralkommission*, VI, č. XV.

psie, počas štúdia v Paríži, rovnako je ale možné, že sa s francúzskym umením stretol len na nemeckej pôde. Práve vo Württembersku, odkiaľ Merville pochádzal, bol vplyv francúzskeho umenia veľmi silný, väčšinou sprostredkovaný umelcami lotrinského pôvodu. Veľkú úlohu zohral v tomto smere spomínaný sochár Beyer, ktorý časť svojho štúdia absolvoval v Paríži a ktorý francúzskemu umeniu zostal poplatný po celý



J. K. Merville (?): *Hephaistos*, olovo. Viedeň, súkromný majetok. Foto súkromné



J. K. Merville: Reliéf Zvestovania, detail. Viedeň, Kostol sv. Michala, hlavný oltár. Foto Pamiatkový úrad, Viedeň

život. V rokoch 1765–1766 vytvoril Beyer modely bakchantských skupín pre porcelánku v Ludwigsburgu,<sup>55</sup> ktoré prezrádzajú jeho závislosť od francúzskych vzorov a súčasne súvisia s Mervillovými soškami, ktoré vznikli o viac ako 20 rokov neskôr.

Napriek neskorým súvisom s Beyerovými bakchantskými skupinami a napriek príbuzným námetovým a formálnym motívom, ktoré nájdeme u takých významných sochárov, ako je Falconet a Clodion,<sup>56</sup> nemôžeme predpokladať, že priamym východiskom pre Mervillovo dielo bolo súčasné francúzske umenie. Túto funkciu prevzal podľa nášho názoru manierizmus, tretí zo spomínaných zdrojov jeho umenia, ktorý získal na aktuálnosti práve koncom 18. storočia.

Na oživenie manieristických foriem v umení

druhej polovice 18. storočia poukázali v rôznych súvislostiach už viacerí historici umenia,<sup>57</sup> súhrnná monografická práca, ktorá by analyzovala vplyv manierizmu na tvorbu vyznievajúceho rokoka a formujúceho sa klasicizmu však dosiaľ nebola napísaná. V rakúskom sochárstve 18. storočia sa začína tento vplyv v širšom meradle uplatňovať už od pôsobenia G. R. Donnera a pretrváva potom v diele jeho nasledovníkov až do sedemdesiatych rokov 18. storočia. V tomto čase, v období dohasínania Donnerovho vplyvu v rakúskom umení, sa stáva znovu aktuálnym v prácach J. G. Müllera, zvaného Mollinarolo.<sup>58</sup> Prostredie, do ktorého Merville prišiel, v tomto smere iste pôsobilo na jeho vlastné dielo stimulujúco. Vo svojej recepcii manierizmu nenadviazal však Merville na súčasnú viedenskú tvorbu; jeho vzťah k bronzom 16. storočia je priamejší, nevidí tieto diela očami Donnerových nasledovníkov. Na druhej strane, spoločná inšpirácia z manieristického umenia iste prispela k tomu, že sa Mervillove sošky v literatúre často dávajú do súvisu s Donnerom. Na príklade jeho Odpočívajúcej nymfy v Dolnom Belvederi vo Viedni<sup>59</sup> však jasne vidíme veľký rozdiel medzi týmto krehkým dielom skorého rokoka, pre ktoré je klasický akt len východiskom pre vlastnú formuláciu a tvrdo modelovanými ležiacimi aktmi Mervillovými, ktoré sú dielami iného, oveľa agresívnejšieho sveta doznievajúceho 18. storočia a súčasne pôsobia ako vedomé analógie diel 16. storočia. Motív ležiacej postavy je tu prevzatý takmer doslova, priamo odvodený z diela Giovanni da Bolognu a jeho okruhu. Kým konkrétnu predlohu pre spomínané Donnerovo dielo nepoznáme, môžeme u Mervilla citovať viaceré diela, od postavy Venuše na slávnej „soľničke“ Benvenuta Celliniho,<sup>60</sup> v tom čase už vo Viedni v dvorských zbierkach, až po grafický list, znázorňujúci Ledu s labuťou od neznámeho umelca 16. storočia, nachádzajúci sa v New Yorku v Public Library.<sup>61</sup> Manieristické bronzové predlohy Mervillovi aj pri kompozícii jeho bakchantských skupín, čo dosvedčuje dielo Adriana de Vriesa Imperium triumphans zo zbierky Rudolfa II.,<sup>62</sup> ktoré vychádza z tradičnej manieristickej koncepcie Psychomachie.



J. K. Merville: Alegorická postava Stalosti z návrhu na pomník Kataríny II., olovo. Viedeň, Rakúska galéria. Foto Rakúska galéria

Doteraz konštatovaná voľná inšpirácia z antických predlôh u Mervilla sa pri bližšom skúmaní prejaví tiež ako chápanie týchto diel prostredníctvom manieristickej tvorby. Spomí-

naný vplyv torza z Belvederu je poznačený recepciou tohto diela v 16. storočí.<sup>63</sup> Príznačné je tiež, že sa v tom istom Mervillovom diele kríži vplyv tejto slávnej antickej sochy s vplyvom iného slávneho diela cinquecenta — Michelangelovou sochou Dňa z Mediciovskej kaplnky vo Florencii.<sup>64</sup> Ďalším dokladom pre prelinanie sa 16. storočia a antiky u Mervilla je tzv. Pan Barberini, falzifikát zo 16. storočia, ktorý sa až do 18. storočia pokladal za antickú sochu a často sa napodobňoval.<sup>65</sup> Toto dielo pripomína nielen svojím motívom, ale aj svojím naturalizmom práve Mervillove práce.

Manieristické umenie bolo vzorom pre Mervillove sošky iste aj tematicky: práve v tomto období boli erotické námety veľmi obľúbené.<sup>66</sup> Antická mytológia poskytovala vhodnú látku na lascívne scény a súčasne dodávala argumenty na ich ospravedlnenie. Podobný postoj je badaateľný aj u Mervilla, u ktorého „antikizujúca“ tematika takisto pomáha sankcionovať „odvážne“ výjavy.

Podrobný rozbor vplyvov, o ktorých sa môžeme domnievať, že spoluurčovali vznik Mervillových bratislavských sošiek, pomáha osvetliť ich kultúrnohistorický význam. Tento rozbor dokazuje, že Merville aj v ústraní, bez kontaktu s väčším umeleckým centrom, živo reagoval na práve aktuálne podnety a vytvoril tak diela, ktoré sú v mnohom charakteristickým prejavom doznievajúceho 18. storočia. Spolu so svojimi nespornými umeleckými kvalitami obohacujú preto tieto práce bratislavskú tvorbu začínajúceho klasicizmu o novú zaujímavú facetu.

#### Poznámky

<sup>1</sup> Príkladom tohto pôsobenia je vedomá orientácia známeho viedenského sochára 19. storočia, bratislavského rodáka Viktora Tilgnera, na Donnera pri tvorbe Ganymedovej fontány pre Bratislavu.

<sup>2</sup> Táto situácia je príznačná nielen pre lokálnu bratislavskú históriu umenia, ale je charakteristická pre doterajšie bádanie o sochárstve druhej polovice 18. storočia viedenského okruhu všeobecne.

<sup>3</sup> Inv. č. B-341, v. 58 cm; B-342, v. 28 cm, š. 38 cm; B-343, v. 26 cm, š. 39 cm; B-344, v. 42 cm.

<sup>4</sup> Pozri katalóg: „Industrie- Kunst- und archäologische Ausstellung“, s. 30, č. 6 (Leda), č. 10 (Faun).

<sup>5</sup> Pozri: PÖTZL-MALÍKOVÁ, M.: Franz Xaver Messerschmiedt. Wien — München 1982, s. 271.

<sup>6</sup> Inv. č. 2987—2990, bez udania spôsobu získania. Pripísanie Donnerovi je formulované trochu neurčito: „Aus dem Pressburger Atelier Donners“.

<sup>7</sup> Inv. č. 682, 683, 688, 711, datované do prvej polovice 18. storočia. V tomto inventári sa uvádza, že sa diela dostali do múzea darom.

<sup>8</sup> Ako práce G. R. Donnera boli zverejnené v Katalógu múzea mesta Bratislavy z roku 1933, s. 114 n. (č. 1323, 1326, 1336, 1361). Boli vystavené na výstave Staré umění na Slovensku v Prahe roku 1937 (kat. č. 416—419) a v expozícii Mestskej galérie v Primaciálnom paláci v Bratislave roku 1960. Do Donnerovho oeuvre boli zaradené aj v publikácii: KOSTKA, J. a kol.: Donner a jeho okruh na Slovensku. Bratislava 1954, s. 30 n., č. 61—64. Pochybnosti o tomto pripísaní vyslovili: PIGLER, A.: Georg Raphael Donner. Leipzig — Wien 1929, s. 84 a 116, pozn. 21; FEULNER, A.: Skulptur und Malerei des 18. Jahrhunderts in Deutschland. Potsdam 1929, s. 33; SKOŘEPOVÁ, Z.: O sochařském díle rodiny Platzerů. Praha 1957, s. 28 n., SCHWARZ, M.: Georg Raphael Donner. Kategorien der Plastik. München 1968, s. 53, pozn. 86.

<sup>9</sup> Dnes v Národnom múzeu v Neapole. Pozri: SÄFLUNG, G.: Aphrodite Kallipygos. Uppsala 1963.

<sup>10</sup> Michael Schwarz prináša vo svojom článku Venus Kallipygos — Böckchen tragender Satyr, Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte, 22, 1969, s. 190 n. výpočet jemu známych prác, inšpirovaných touto sochou, ktorý možno doplniť o práce ďalších umelcov, ako napr.: Hans Mont von Ghent (?) v Herzog Anton Ulrich — Museum in Braunschweigu a v Oxforde, Antonio Susini (?) vo Victoria and Albert Museum v Londýne, Ignaz Lengelacher v zámku Karlsruhe atď. Pohybovým motívom rúk tejto sochy sa inšpiroval aj Bernini vo svojich prácach. Pozri: KRUF, H. W. — LARSSON, L. O.: Entwürfe Berninis für die Engelsbrücke in Rom, Münchner Jahrbuch der bildenden Künste, 17, 1966, s. 149.

<sup>11</sup> Bájka rozpráva o nymfe Syrinx, ktorá utekajúc pred Panom sa zmenila na rákosie. (Publius Ovidius Naso: Metamorfózy. Preložil Ignác Šafár. Bratislava 1977, 1. kniha, Argus, Syringa, s. 31 n.). Zobrazená scéna vôbec nezodpovedá tejto téme.

<sup>12</sup> OVIDIUS NASO, P.: c. d., 6. kniha — Arachna, s. 114. K obidvom zriedkavo zobrazovaným scénam pozri aj: BADSTÜBNER-GRÖGER, S.: Die Ovid-Galerie in den Neuen Kammern zu Potsdam. Acta historiae artium, 20, 1974, s. 279, obr. č. 10, 11; DUNAND, L. — LEMARCHAND, Ph.: Les compositions de Jules Romain, intitulées Les Amours des Dieux... Lausanne 1977, s. 297, obr. č. 607; NORDENFALK, V.: En Clodion-skulptur. Konstrevy, 30, 1954, č. 4, s. 168. Andreas Pigler zastáva vo svojom článku The importance of éconographical exactitude, The Art Bulletin, 21, 1939, 3, s. 233, obr. č. 8 názor, že v soške Žena s hadom možno vidieť antický manželský pár Kadmus a Harmónia. V antickej bájke sa však obidvaja, nielen Kadmus, premenili na hadov.

<sup>13</sup> Bratislavská soška snáď zobrazuje Antiope s Jupiterom v podobe fauna. Pozri: OVIDIUS NASO, P.: c. d., s. 114.

<sup>14</sup> Antická mramorová socha, známa tiež pod menom Satyr nesúci kozla, sa v 17. storočí našla v Ríme. Názov Faun z Ildefonsa dostala podľa španielskeho kráľovského letohrádku v San Ildefonso. Dnes sa na-

chádza v Madride v múzeu Prado. Pozri: BLANCO, A. — LORENTE, M.: Catalogo de la Escultura, Museo del Prado. Madrid, 1969, s. 24 n., č. 29.

<sup>15</sup> Inv. č. 8809, výška 68,5 cm, v stálej expozícii múzea. Ako autor sa tu uvádza „rakúsky sochár 18. storočia“. Na rozdiel od antickej predlohy nesie viedenský faun na pleciah jahňa a nie kozla.

<sup>16</sup> TIETZE-CONRAT, E.: Der Böckchen tragende Satyr. Jahrbuch des kunsthistorischen Institutes der k. k. Zentralkommission für Denkmalpflege, 6, 1912, s. 61 n.

<sup>17</sup> Pozri: PIGLER, A.: c. d. v pozn. 8, s. 83. Podľa tohto autora pochádzala soška z Esterházyovského kaštieľa v Bernolákove.

<sup>18</sup> SCHWARZ, M.: c. d. v pozn. 10, s. 190 n. Ten istý názor zastáva aj Ivan Rusina v publikácii: Bratislavská renesančná a baroková plastika. Bratislava 1983.

<sup>19</sup> Fotografia sa nachádza vo fototéke Umeleckohistorického ústavu Viedenskej univerzity, medzi materiálom o G. R. Donnerovi.

<sup>20</sup> Dosiaľ nepublikovaný archívny materiál sa nachádza vo Vojenskom archíve vo Viedni, medzi spismi tzv. Vojenskej kancelárie Františka Ferdinanda (fasc. K/13, rok 1912). Majiteľom obidvoch sošiek bol údajne gróf Anton Esterházy.

<sup>21</sup> TIETZE-CONRAT, E.: c. d., s. 78. Autorka uvádza len, že soška pochádza z „uhorského majetku“.

<sup>22</sup> FEULNER, A.: c. d., s. 33.

<sup>23</sup> Inv. č. 1956, 135: a) St. 18, výška 28,6 cm, 1956, 135, b) St. 18, výška 28,1 cm. Pozri: THEUERKAUFF, Ch. — MÖLLER, L.: Die Bildwerke des 18. Jahrhunderts. Kataloge des Museum für Kunst und Gewerbe, Hamburg, IV. Braunschweig 1977, s. 13 n., repr. na s. 14 a 16 („rakúsky nasledovník G. R. Donnera, 1760/70“).

<sup>24</sup> FEULNER, A.: c. d. v pozn. 8, s. 33, obr. č. 17. Podľa neho prichádza do úvahy ako autor viedenský sochár Ján Berger.

<sup>25</sup> Pri obidvoch sochách je antická predloha poňatá dosť voľne, takže, ak by boli koncipované ako pendanty, boli by sa iste obidve práce navzájom prispôbili. Porovnaj známe sošky Venuše a Merkúra, Meleagra a Atalanty od G. R. Donnera v Barokovom múzeu vo Viedni, ktoré sú skutočnými pendantmi.

<sup>26</sup> „Tanečný“ postoj a modelácia úzkej tváre pripomína dielo viedenského sochára Jakuba Gabriela Müllera, zvaného Mollinarolo, jedného z významných nasledovníkov G. R. Donnera.

<sup>27</sup> HOFMANN, W. (vyd.): Johann Tobias Sergel. München 1975 (katalóg výstavy v Kunsthalle v Hamburgu).

<sup>28</sup> GUBY, R.: Der Hochaltar der Michaelerkirche zu Wien. Mitteilungen des Vereines für Geschichte der Stadt Wien, 1, 1919/20, s. 55 n.; LUXOVÁ, V.: Sochaři A. Marschall a K. G. Merwil v Bratislavě. Umění, 18, 1970, s. 540 n.

<sup>29</sup> Rok narodenia 1751 vyplýva zo záznamu v bratislavskej matrike zomretých z roku 1798, kde sa tvrdí, že zomrel ako 47-ročný (v spomínanom článku V. Luxovej je nesprávne uvedený rok 1749). Z jeho mladosti

doteraz vieme len toľko, že bol synom dôstojníka (Rittmeister) Ignáca Mervilla a že súčasne s ním žili vo Viedni aj jeho bratia kovolejár Friedrich a rytec Heinrich (GUBY, R.: c. d., s. 55). V literatúre často nájdeme tvrdenie, že Merville pochádzal zo Stuttgartu, hlavného mesta Württemberska a že študoval na tamojšej akadémii. Podobne ako nebolo dosiaľ možné nájsť stopu po Mervillovi v Stuttgarte, nepoznáme ani žiaden údaj o štúdiu Mervilla vo Viedni a o jeho pobyte v tomto meste pred rokom 1779.

<sup>30</sup> O Márii Anne Torricellovej a jej rodine pozri GUBY, R.: c. d., s. 55 n.

<sup>31</sup> Okrem Mervilla pracovali na novom oltári socháři Filip Jakub Prokopp, Ján Michal Fischer a Benedikt Henrici.

<sup>32</sup> Mervillove práce vlastní: Národná galéria v Prahe (Portrét mladého muža, olovo, 1780, inv. č. Z 1088), Rakúska galéria vo Viedni (Návrh na pomník Kataríny II., olovo, okolo roku 1788, inv. č. 2.290; Portrét Leopolda II., olovo, 1791, inv. č. 6.002), Historické múzeum mesta Viedne (soška koňa, olovo, inv. č. 38.438). — Mervillovi pripísaný náhrobok J. M. Grossera v Gross-Siegharts v Dolnom Rakúsku nepokladáme za jeho dielo. Lit.: GUBY, R.: c. d., s. 61 n., obr. tab. IV V/3, 4, VI—X.; LUXOVÁ, V.: c. d., s. 540 n., obr. č. 2; Klassizismus in Wien — Architektur und Plastik. Wien 1978 (katalóg výstavy v Historickom múzeu mesta Viedne), s. 148 n., obr. č. 33; BAUM, E.: Katalog des Oesterreichischen Barockmuseums im Unteren Belvedere in Wien. Wien 1980, zv. 1, s. 360 n., kat. č. 216 a 217.

<sup>33</sup> LUXOVÁ, V.: c. d., s. 542, č. 9.

<sup>34</sup> Podľa zápisov fary sv. Michala vo Viedni a protokolov zomretých vo viedenskom Mestskom archíve narodili sa a zomreli vo Viedni tieto Mervillove deti (čiastočne uvedené tiež v práci V. Luxovej): Magdaléna (nar. 31. augusta 1781, zomrela 10. augusta 1782), Mária (nar. 14. októbra 1782), Karolína Terézia (zomrela 15. marca 1783 ako 5-mesačná), Alžbeta (nar. 19. novembra 1789), Karolína (zomrela 14. februára 1787 ako 3-mesačná), František (zomrel 24. marca 1788 ako 3-mesačný). Dátum narodenia najstaršej dcéry Anny Pavliny nepoznáme, zomrela v Bratislave roku 1792 ako 13-ročná.

<sup>35</sup> Vo Wiener Zeitung zo 4. januára 1792 sa na s. 32 uvádza, že Merville, ktorý mal mať 14. februára 1792 kvôli dlžobám súdne pojednávanie, opustil Viedeň a nachádza sa „na neznámom mieste“.

<sup>36</sup> Doteraz sa Mervillovi pripísali v Bratislave tieto práce: pieskovcové náhrobky generála Grawa a Olgayho, obidva z Ondrejského cintorína, a kamenná fontána (chlapec s rybou) na nádvorí starej radnice. Pozri: LUXOVÁ, V.: c. d. v pozn. 28, s. 541, obr. č. 3; PETROVÁ-PLESKOTOVÁ, A.: Bratislavský výtvarní umelci a umeleckí remeselníci 18. storočia. Ars, 1970, 1—2, s. 225, 234, obr. č. 33.

<sup>37</sup> Merville platil mestu dane v rokoch 1794/1795, 1795/1796 a 1797/1798, (LUXOVÁ, V.: Archívne zázna-

my o bratislavských umelcoch a remeselníkoch, Ars, 1968, 1, s. 180). Zápis in Protocollum Magistrature z 28. marca 1798 o nezaplatení mestských dávok publikovala LUXOVÁ, V.: c. d. v pozn. 28, s. 542, č. 12.

<sup>38</sup> Pozri Wiener Zeitung zo 7. apríla 1792, s. 940, a z 12. januára 1793. Na dražbu sa dostali Mervillove diela: olovený portrét Leopolda II., alabastrové (?) sošky Venuše, Diany, dvoch Bakchantiek, dve zobrazenia Flory a Spiaca Venuša. Okrem prvého diela, ktoré môžeme stotožniť s portrétom Leopolda II. v Rakúskej galérii vo Viedni (pozri pozn. 32), sú ostatné práce dodnes nezvestné.

<sup>39</sup> Matričné zápisy o úmrtí Mervilla a jeho príbuzných publikovali: PETROVÁ-PLESKOTOVÁ, A.: c. d., s. 225; LUXOVÁ, V.: c. d. v pozn. 28, s. 541, č. 11. Podľa správy o smrti manželky v Pressburger Zeitung z 24. marca 1797, s. 283, Mervillova rodina bývala v Bratislave na Ružovej ulici (dnešnej Jesenského).

<sup>40</sup> Ondrejský cintorín ako miesto pochovania sa uvádza vo všetkých troch zápisoch v matrike zomretých.

<sup>41</sup> Príslušné archívne údaje publikovala LUXOVÁ, V.: c. d. v pozn. 28, s. 541, č. 12. Mervillova pozostalosť bola ocenená veľmi nízko, na 187 fl. 4 gr., vydražená bola za 311 fl. 37 gr.

<sup>42</sup> Archív mesta Bratislavy, Reg. 1798, fasc. VI., č. 582. Súpis pozostalosti sa uskutočnil 11.—13. apríla, rok je v spise nesprávne uvedený ako 1789.

<sup>43</sup> V citovanom článku V. Luxovej, v ktorom sa súpis pozostalosti taktiež spomína, tento passus („3 unverfertigte Uhr Kästen“) na s. 541 sa nesprávne cituje ako „rám na hodiny“. O predpokladanej spolupráci s bratislavskými hodinármi dosiaľ nič nevieme.

<sup>44</sup> Súhrnná monografia o Beyerovi dosiaľ chýba. Doterajšiu literatúru zhrnula: BAUM, E.: c. d., s. 57 n.

<sup>45</sup> Doterajšia snaha nájsť v Stuttgarte dáta, ktoré by potvrdzovali Mervillovo štúdium na Akadémii alebo jeho pôsobenie v meste, priniesla len negatívny výsledok. Pozri aj pozn. 29.

<sup>46</sup> GUBY, R.: c. d., s. 58.

<sup>47</sup> FEULNER, A.: c. d., s. 45.

<sup>48</sup> TIETZE-CONRAT, E.: Oesterreichische Barockplastik. Wien, 1920, s. 32, 144, obr. č. 91, 92. Autorka vychádza vo svojom zaradení, ktoré sa uspokojuje len so všeobecnými konštatovaniami, predovšetkým z náhrobku v Gross-Siegharts, ktorý podľa nášho názoru nie je Mervillovým dielom (pozri aj pozn. 32).

<sup>49</sup> Feulner vidí v soške Herkulesa z návrhu na pomník Kataríny II. kompiláciu reminiscencií na sochu Dňa od Michelangela a na antické Torzo z Belvederu.

<sup>50</sup> HELBIG, W.: Führer durch die öffentlichen Sammlungen klassischer Altertümer in Rom. 4. vyd., zv. 1, (Die Päpstlichen Sammlungen in Vatikan und Lateran). Tübingen 1963, s. 211 n.

<sup>51</sup> MANSUELLI, G. A.: Galleria degli Uffizi — Le sculpture. Zv. 1, s. 80 n.

<sup>52</sup> Pozri: LADENDORF, H.: Antikenstudium und Antikenkopie. Leipzig 1953, najmä s. 62 n. Ku vplyvu



споминанých antických sôch na neskoršie umenie pozri aj: SCHWINN, Ch.: Die Bedeutung des Torso von Belvedere für Theorie und Praxis der bildenden Kunst vom 16. Jahrhundert bis Winckelmann, Bern — Frankfurt/Main 1973; MOLNÁR, L.: Eine Alt-Wiener Dianafigur. Acta historiae artium, 24, 1978, s. 357 n. (Socha v Ufficiách sa tu nespomína, ale tu publikovaná soška Diany od Antona Grassiho a celý zrovnávací materiál nadväzuje na toto antické dielo).

<sup>53</sup> La Grande Encyclopédie. Paris. Zv. 27, s. 213 n.

<sup>54</sup> Pohybový motív obidvoch ležiacich ženských aktov sa napr. takmer doslova opakuje, bakchantské skupiny muža a ženy sú tiež stvárnené podobne.

<sup>55</sup> CHRIST, H.: Ludwigsburger Porzellanfiguren. Stuttgart — Berlin 1921, s. 25 n., obr. s. 78 n.

<sup>56</sup> Porovnaj napr. so soškou Opitá bakchantka od Clodiona (REAU, L.: L'art au XVIII<sup>e</sup> siècle en France — Style Louis XVI. Paris 1952, obr. č. 94) so skupinou Láska korunovaná vernosťou od Falconeta (MOLESWORTH: Victoria and Albert Museum, Baroque, Roccoco Neo-classical sculpture. London 1954, obr. č. 35), a so soškou kúpajúcej sa ženy, pripísanej tomu istému sochárovi (LEVITINE, G.: The sculpture of Falconet. New York 1970, obr. č. 65).

<sup>57</sup> PREISS, P.: Der Neomanierismus in der Kunst des 18. Jahrhunderts. Evolution générale et développements régionaux en histoire de l'art, Actes du XXII<sup>e</sup>

### Неизвестные произведения Ю. К. Мервилла в Галерее столицы Словакии Братиславе

К многочисленным свинцовым статуэткам кабинетного формата 18-го столетия, которые без более основательного исследования приписываются Й. Р. Доннеру или его школе, относятся также четыре произведения эротического содержания, хранящиеся в галерее столицы Словакии — в Братиславе. Они представляют собой произвольную копию античной статуи Венеры Каллипинос, лежащий женский акт со змеей (Деоида с Диосом?), лежащую вакханку с гроздью винограда (Эригона с Вакхом?) и стоящего мужчину, трубящего на сиринкс, которого обнимает вакханка, стоящая на коленях. Последнее произведение, по традиции носящее название Пан и сиринкс, следует считать ближе неопределимой группой вакхан. Братиславское происхождение четырех упомянутых произведений можно считать достаточно однозначным. Первоначально они приписывались, кроме Й. Р. Доннера, также Ф. К. Мессершмидту. Позднее стало преобладающим мнение, что они являются произведениями Ф. К. Мессершмидта. В последнее время статуэтки чаще всего считаются произведениями неизвестного последователя И. Р. Доннера и предполагается, что они возникли в период 1750—1760 гг. Михаел Шварц в 1979 году пришел к

Congrès international d'histoire de l'art. Budapest 1969, s. 595 n. (tu sa cituje ďalšia literatúra).

<sup>58</sup> Vplyv manierizmu badať najmä na Mollinarových oltárnych reliéfoch pre biskupský kostol v Györi. Pozri: PIGLER, A.: c. d., s. 104 n., obr. č. 141, 142.

<sup>59</sup> Viedeň, Rakúska galéria, inv. č. Lg 2. Pozri: BAUM, E.: c. d., kat. č. 62, s. 119 n., obr. s. 119.

<sup>60</sup> Viedeň, Umeleckohistorické múzeum, inv. č. 881. Repr. v: Führer durch das Kunsthistorische Museum Nr. 1 (Meisterwerke), č. 123.

<sup>61</sup> Repr. v: DUNAND, L. — LEMARCHAND, P.: c. d. 293, obr. č. 599.

<sup>62</sup> LARSSON, L. O.: Adrian de Vries Wien—München 1967, s. 51 n., obr. č. 99 a 102. Dielo sa dnes nachádza v National Gallery of Art vo Washingtone.

<sup>63</sup> Porovnaj: LADENDORF, H.: c. d., obr. č. 79, 81 (Michelangelo). Pozri aj obr. č. 90 (Rubens).

<sup>64</sup> Na túto predlohu upozornil už Adolf Feulner (pozn. č. 49).

<sup>65</sup> BETHE, H.: Eine Pseudoantike des Cinquecento und ihr Echo in der Kunst des 17. und 18. Jahrhunderts. Zeitschrift für bildende Kunst, 64, 1930/31, s. 181 n.

<sup>66</sup> Pozri: BOHLIN, D. G.: Prints and related Drawings by the Caracci Family. Washington 1979, s. 289 n. (The So-called Lascivie).

мнению, что Венера Каллипинос является произведением Доннера и представляет собой дополнение к статуэтке Художественно-исторического музея в Вене — к статуэтке Сатира, несущего козленка, которая является произвольным вариантом античного Фауна из Ильдефонса. Мы не согласны с таким мнением: венский Сатир и братиславская Венера представляют произведения разных авторов, их взаимная общность тоже неубедительна. Автору братиславских статуэток можно приписать также другие, до сих пор анонимные произведения — пропавшее, только по старой фотографии известное дополнение к бакхической группе, в которой обе фигуры заменены, два женских акта — нимфа у источника и нимфа после ванны — из Музея искусств и ремесел в Гамбурге — и статуэтку Гефайстоса в частном имении в Вене. В большинстве случаев следы приводят также в Братиславу.

На основании имеющихся сведений об истории братиславского скульптурного творчества второй половины 18-го века и на основании сравнения стиля можно заключить, что автором этих произведений является Юрай Карол Мервилл. Этот скульптор, происхождением из Вюртемберга, жил с 1779 года в Вене а с 1792

года в Братиславе, где он умер в 1798 году. Указанные произведения были созданы за время его пребывания в Братиславе, следовательно их возникновение нужно отнести к последним годам 18-го века.

В последующем анализе четырех статуэток из братиславской галереи мы искали главным образом источник вдохновения их несколько необыкновенных сюжетов. Их следует видеть в позднеантичных сценах аналогичного содержания, найденных, в частности, в Помпеях и в Геркулануме. Здесь проявилось также влияние вольных нравов 18-го столетия и эротических тем французского салонного искусства. Однако мы считаем, что решающую роль сыграло влияние у искусства 16-го века. В те времена вольные сцены были тоже весьма популярными и они были также «легитимизированы» античными сюжетами, как в братиславских мастерских. Кроме родства по содержанию, произведения Мервилла

### Unbekannte Werke von G. K. Merville in der Städtischen Galerie in Preßburg (Bratislava)

Zu den zahlreichen Bleifiguren kabinetten Formats aus dem 18. Jahrhundert, die ohne eingehendere Untersuchung mit Georg Raphael Donner oder mit seiner Schule in Verbindung gebracht werden, gehören auch vier Werke erotischen Inhalts aus der Städtischen Galerie in Preßburg. Sie stellen folgendes dar: eine freie Nachbildung der antiken Statue Venus Kallipygos, einen liegenden weiblichen Akt mit Schlange (Déoide mit Zeus?), eine liegende Bacchantin mit Traube (Erigone mit Bacchus?), ferner einen stehenden, Syrinxblasenden Mann mit einer ihn umarmenden knieenden Bacchantin. Dieses Werk, traditionell unrichtig als Pan und Syrinx bezeichnet, ist wohl nur als eine nicht näher definierbare Bacchantengruppe anzusehen. Die Preßburger Provenienz dieser vier Werke ist verhältnismäßig sicher. Ursprünglich wurde als ihr Urheber neben Georg Raphael Donner auch Franz Xaver Messerschmidt erwogen, später setzte sich die Zuschreibung an den letzteren durch. In neuerer Zeit werden sie meist als Werke eines unbekanntes Nachfolgers Donners angesehen und in die Jahre 1750—1760 datiert. Michael Schwarz hatte in einem 1979 publizierten Artikel die Ansicht vertreten, daß die erste der Statuetten, Venus Kallipygos von Donner stamme und daß sie ein Pendant zu einer Figur im Kunsthistorischen Museum in Wien — dem Böckchentragenden Satyr, einer freien Variante des antiken Fauns von Ildefonso — bilde. Diese Ansicht trifft nach unserer Meinung nicht zu, die Figur des Wiener Satyrs stammt von einem anderen Künstler als die Preßburger Venus, auch erscheint uns ihre Zusammengehörigkeit als Gegenstücke Statuetten geschaffen hatte, können wir noch weitere,

ла зависят от маньеристических бронз также по форме: его лежащие женские фигуры взаимствуют классическую позу лежащих актов из круга Г. Болоньи, композиция вакхических групп выведена от произведения «Империиум триумфанс» Адриана де Врие.

Указанные иконографические и стилистические взаимосвязи — предполагаемая реакция на античные раскопки в Италии, отзвуки французского салонного искусства, а главным образом возвращение к маньеристическому искусству, которое в те времена стало вновь актуальным, — представляют собой интересное культурно-историческое свидетельство изобразительного искусства в Братиславе в конце 18-го века. Мервилл создал эти безукоризненные произведения в братиславской среде, без доказуемых контактов с крупными культурными центрами.

bisher anonyme Werke zuschreiben — ein verschollenes, nur aus einem alten Photo bekanntes Pendant zu der Bacchantengruppe, bei dem die Figuren vertauscht sind, zwei weibliche Akte, „Nymphe an einer Quelle“ und „Nymphe nach dem Bade“ im Museum für Kunst und Gewerbe in Hamburg und eine Hephaisstosfigur in Privatbesitz (Wien). Bei meisten dieser Figuren führen die Spuren ebenfalls nach Preßburg.

Anhand von bisherigen Kenntnissen über die Geschichte der Bildhauerei in der 2. Hälfte des 18. Jahrhunderts in Preßburg und anhand von stilistischen Vergleichen können wir als Urheber aller dieser Werke Georg Karl Merville bestimmen. Dieser aus Württemberg stammende Bildhauer lebte seit 1779 in Wien, seit 1792 in Preßburg, wo er auch 1798 starb. Die hier genannten Werke sind wohl in seiner Preßburger Schaffensperiode entstanden, wir müssen sie daher in die letzten Jahre des 18. Jahrhunderts datieren.

In der folgenden Analyse der vier Statuetten aus der Städtischen Galerie in Preßburg wird vor allem die Inspirationsquelle für die etwas ungewöhnlichen erotischen Themen gesucht. Sie ist wohl in den spätantiken Darstellungen ähnlichen Inhalts zu sehen, wie sie besonders bei den Ausgrabungen in Pompeji und Herkulaneum zum Vorschein kamen. Eine weitere Voraussetzung schufen die Libertinage des 18. Jahrhunderts und die erotische Thematik der französischen Salonkunst. Die entscheidende Rolle spielte aber nach unserer Meinung der Einfluß der Kunst des 16. Jahrhunderts. In dieser Zeit waren freizügige Szenen ebenfalls ziemlich verbreitet und dabei auf ähnliche Weise durch antike Sujets „legitimiert“ wie bei den Preßburger Werken. Über die inhaltliche Verwandtschaft

hinaus ist Merville auch formal von manieristischen Bronzen abhängig: seine liegenden Frauengestalten übernehmen die klassische Pose der liegenden Akte des Bologna-Kreises, die Komposition der Bacchantengruppen ist vom „Imperium triumphans“ des Adrian de Vries abgeleitet.

Die hier aufgezeichneten ikonographischen und stilistischen Zusammenhänge: die vermutete Reaktion auf die antiken Ausgrabungen in Italien, der Wiederhall

der französischen Salonkunst und vor allem der Rückgriff auf die in jener Zeit vom neuen aktuelle Kunst des Manierismus, machen aus diesen qualitätvollen Werken, die Merville in seiner Preßburger Abgeschiedenheit, ohne nachweisbare Kontakte mit großen Kulturzentren schuf, ein interessantes kulturhistorisches Dokument, das die Kunstproduktion der Stadt am Ausgang des 18. Jahrhunderts um eine neue interessante Facette bereichert.



2/1988

### o ikonografii, typológii a metroológii

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

Rukopis zadaný do tlače 2. 2. 1987  
Vydanie prvé. Vydala VEDA, vydavateľstvo Slovenskej  
akadémie vied, v Bratislave roku 1988 ako svoju 2727.  
publikáciu. Strán 104. AH 10,10 (text 6,86, ilustrácie 3,24).  
VH 10,44. Náklad 1 000 výtlačkov. SÚKK 1721/I-86.  
Vytlačili Tlačiarne SNP, n. p., závod Neografia, Martin.

071-061-88 OIT  
09 Kčs 19,—