



CS ISSN 0044 – 9008



Kapitoly z dejín výtvarného umenia

09
Kčs 19,-

ISBN 80-224-0055-6

**VEDA
VYDAVATELSTVO
SLOVENSKEJ
AKADÉMIE
VIED**

SLOVENSKÁ AKADÉMIA VIED
UMENOVEDNÝ ÚSTAV

VEDECKÝ REDAKTOR
Akademik Ján Dekan

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

ZOSTAVOVATEL
Dr. Fedor Kresák

a i s

Kapitoly z dejín
výtvarného umenia

Veda
vychovateľstvo Slovenskej akadémie vied
Bratislava 1989

Obsah • Содержание • Inhalt • Table of Contents • Table des matières

Jindra Bakošová: Stav bádania o slovenskom historickom skle	7	Mária Malíková: Ein unbekanntes Bild von Giacomo del Pò in Bratislava	49
Milan Togner: Stredoveké nástenné maľby v Kraskove po reštaurovaní	21	Katarína Závadová-Jančová: Sebastian Zeller, ein Kupferstecher aus barockem Bratislava	57
Ingrid Ciulisová: Gotická nástenná maľba domu v Košiciach	33	Milan Togner: Zwei unbekannte Porträts von Martin Johann Schmidt	71
Ingrid Ciulisová: Bardejovské tondo a jeho súvislosti	41	Iva Mojžišová: Theaterdekorateure in Bratislava zwischen Barock und Romantismus	75
Mária Malíková: Neznámy obraz Giacoma del Pò v Bratislave	49	Jindra Bakošová: The Situation of the Research on Old Slovak Glass	7
Katarína Závadová-Jančová: Sebastian Zeller, medirytca z barokovej Bratislavy	57	Milan Togner: The Medieval Mural Paintings in Kraskovo after the Restoration	21
Milan Togner: Dva neznáme portréty Martina Johanna Schmidta	71	Ingrid Ciulisová: The Gothic Mural Painting in the Cathedral of Košice	33
Iva Mojžišová: Divadelní dekoratéri v Bratislave medzi barokom a romantizmom	75	Ingrid Ciulisová: The Tondo from Bardejov and its Contexts	41
Индра Бакошова: Ход исследования о словацком историческом стекле	7	Mária Malíková: An Unknown Picture of Giacomo del Pò in Bratislava	49
Милан Тогнер: Средневековая настенная живопись в Краскове после реставрации	21	Katarína Závadová-Jančová: Sebastian Zeller, Graveur from the Baroque Bratislava	57
Ингрид Циулисова: Готическая настенная живопись дома в Кошице	33	Milan Togner: Two Unknown Portraits of Martin Johann Schmidt	71
Ингрид Циулисова: Бардейовское тондо и его связи	41	Iva Mojžišová: The Stage Designers in Bratislava between Baroque and Romantism	75
Мария Маликова: Неизвестная картина Джакома дель По в Братиславе	49	Jindra Bakošová: L'État de la recherche historique en matière d'art du verre en Slovaquie	7
Катарина Завадова-Янчова: Себастьян Зеллер, братиславский гравер по меди периода барокко	57	Milan Togner: Les peintures murales médiévales de Kraskovo après la restauration	21
Милан Тогнер: Два неизвестных портрета Мартина Иоганна Шмидта	71	Ingrid Ciulisová: Le peinture murale gothique dans la cathédrale à Košice	33
Ива Мойжишова: Театральные декораторы г. Братиславы между барокко и романтизмом	75	Ingrid Ciulisová: Le tondo de Bardejov et ses homologues	41
Jindra Bakošová: Der Forschungsstand zum slowakischen historischen Glas	7	Mária Malíková: Un tableau inconnu de Giacomo del Pò a Bratislava	49
Milan Togner: Mittelalterliche Wandmalereien in Kraskovo nach der Restaurierung	21	Katarína Závadová-Jančová: Sebastian Zeller, graveur sur cuivre de Bratislava à l'époque baroque	57
Ingrid Ciulisová: Gotische Wandmalerei des Doms in Košice	33	Milan Togner: Deux portraits inconnus de Martin Johann Schmidt	71
Ingrid Ciulisová: Das Tondo von Bardejov und seine Zusammenhänge	41	Iva Mojžišová: Les décorateurs du théâtre à Bratislava entre baroque et romantisme	75

Stav bádania o slovenskom historickom skle

JINDRA BAKOŠOVÁ

Pojem „české historické sklo“ sa nám spája s pevne danou predstavou. Celkom odlišne však chápeme pojem „slovenské historické sklo“. Pritom situácia, v ktorej sklárske huty v oboch krajinách — v Čechách i na Slovensku pracovali, bola v mnohom veľmi podobná.

Pojem „slovenské historické sklo“ je mladý, začal sa používať pred necelými tridsiatimi rokmi.¹ Jeho oprávnenosť je však čoraz zreteľnejšia i vďaka archeologickým výskumom, ktoré sa uskutočnili v posledných desaťročiach a ktoré naznačujú dĺžku tradície tohto odvetvia na Slovensku. Zároveň je však zrejmé, že pojem „slovenské historické sklo“ je ešte stále dynamický a jeho obsah iba nadobúda presnejšie obrysy. V nasledujúcom texte by sme chceli naznačiť, ako sa postupne formoval a formuje názor na sklárstvo na našom území, na jeho dejiny a charakter.

Záznamy o výrobe skla na území Slovenska nachádzame už koncom 18. storočia² v publikáciách štatistického charakteru — lexikónoch, priemyselných a obchodných ročenkách, výročných správach. Tie však samy nevytvárali celkový obraz sklárstva na našom území. Ten sa začínal formovať až v monografických prácach z konca 19. storočia. Maďarskí bádatelia vtedy venovali sklárskemu priemyslu v Uhorsku značnú pozornosť. Ich záujem azda povzbudili aj archeologické výskumy v Aquincume uskutočnené koncom osemdesiatych rokov 19. storočia Bálintom Kuzsinským.³ Pri nich sa našli aj pomerne veľké úlomky sklenených nádob. Prvú rozsiahlu monografiu vydal roku 1895 S. Telkes.⁴

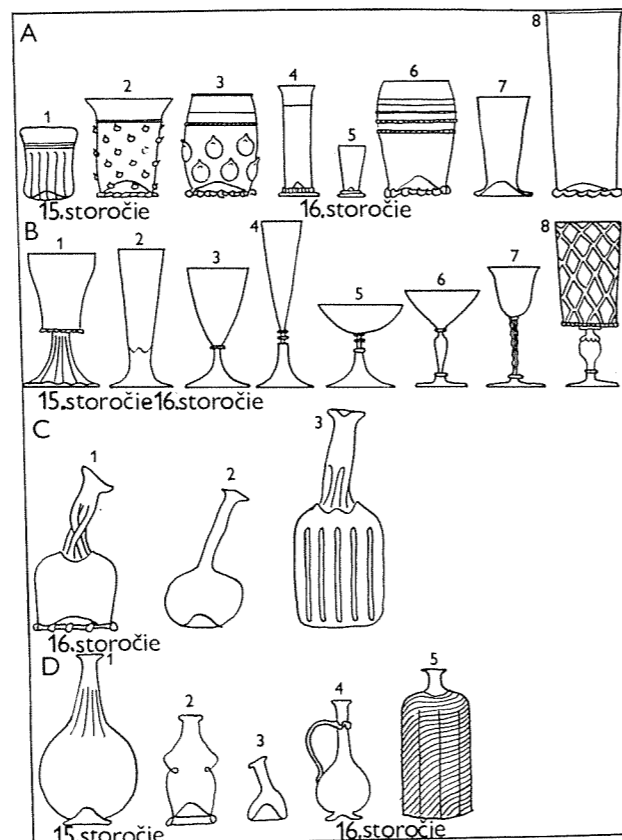
Venovaná je sklárskemu priemyslu na území celého bývalého Uhorska. Oblasť dnešného Slovenska vzhľadom na počet sklární a rozsiahlosť ich produkcie v publikácii prevažuje. Telkesova kniha, ako už z jej názvu vyplýva (Üvegiparunk — Sklársky priemysel), sa zameriava najmä na technickú stránku sklárskej výroby. Podáva však aj podrobný prehľad údajov získaných zo starších štatistických prác. Na ich základe autor dospieva k záverom o rozsahu a druhu produkcie jednotlivých sklárskych hút. Zaznamenáva aj výsledky, ktoré dosiahli výrobky jednotlivých sklární na priemyselných výstavách v Budapešti od roku 1842, čím sklársku produkciu nepriamo i hodnotí a všima si aj súveké vývozné a obchodné možnosti jednotlivých sklární.

Už sám fakt, že monografia o výrobe skla vyšla v Uhorsku, je dokladom formovania sa povedomia dôležitosti tohto odvetvia. Maďarskí bádatelia vtedy ešte predpokladali, že najstaršia domáca produkcia skla pochádza zo 16. storočia, z čias, keď sa upevňovali vzťahy Uhorska so sklárskou veľmocou — Talianskom. Prelomom bola štúdia S. Takátsa, uverejnená roku 1907.⁵ Takáts na základe archívneho materiálu z roku 1550, v ktorom sa uvádza dvojstoročné fungovanie huty v Sklených Tepliciach, posúva obdobie vzniku prvej sklárne v Uhorsku do 14. storočia. Keďže jeho dôkaz je len nepriamy,⁶ podopiera svoju hypotézu jazykovým rozborom listín zo 16. storočia, v ktorých sa vyskytuje domáci názov pre výrobcu skla.⁷ V ďalších častiach štúdie sa Takáts na základe archívnych prameňov zaoberá rozvinutím sklárskej výroby

na území Uhorska v 16. a 17. storočí. Väčšina hút, ktoré uviedol (Teplickú, Makovickú hutu a sklárňu, ktorá patrila Pálfiovcovi a pôsobila v blízkosti Červeného Kameňa), bola na území dnešného Slovenska.

Takátsovou zásadnou štúdiou sa zmenil názor na sklárstvo v Uhorsku. Prestalo sa pokladať za zaostalejšie oproti susedným krajinám. Názor, že sklo vyrábané na domácom území nepredstavuje umelecky hodnotnú produkciu a že jeho výroba nemá dostatočne dlhú tradíciu, v maďarskej literatúre pretrvával ešte dlho. K. Divald, prvý umelecký historik, ktorý sa venoval i tomuto odvetviu, vo svojej práci *Az iparművészet könyve* (Budapest 1912) píše: „... K objasneniu výroby umeleckého skla sa u nás pristúpilo v posledných rokoch a naša literatúra sa uspokojila s tvrdením, že výroba skla sa u nás udomácnila najneskôr a nedosiahla nikdy vynikajúce kvality.“⁸ Potom na základe Takátsových archívnych výskumov zdôrazňuje posunutie dáta vzniku výroby skla do 14. storočia (pričom jeho označenie „huta v Tepliciach“ spresňuje ako sklárňu v obci Sklené). Pre toto obdobie chýbajú však hmotné doklady. Preto sa Divald širšie venuje obdobiu renesancie a niekoľkým skleneným predmetom z tých čias, objaveným pri archeologických výskumoch, ktoré sú talianskeho pôvodu. Vplyv talianskych sklárov na začiatky domácej výroby K. Divald pokladá za určujúci. Ďalej podáva náčrt dejín výroby skla od najstarších objavov v povodí Nilu až k súvekému európskemu sklu, v ktorom vylučuje miesto i sklu vyrábanému na území Uhorska. Tak po prvý raz zaraďuje domácu produkciu skla do širšieho kontextu.

Postupne sa v maďarskej literatúre upevňuje vedomie domácej tradície tohto odvetvia. V tridsiatych rokoch vydáva rozsiahlu monografiu o dejinách sklárstva v Uhorsku L. Sághegyi.⁹ Podrobne zhŕňa dovtedajšie výsledky maďarských bádateľov. Načrtáva dejiny sklárstva od jeho začiatkov v Egypte cez výrobu skla v rímskom impériu (konkrétnejšie sa zaoberá hutami na území Panónie s uplatnením výsledkov Kuzsinského a Höllrigla) a upevňuje tak miesto uhorského sklárstva v rámci všeobecných dejín tohto odvetvia, na ktoré nadväzuje časťou



Typy stredovekého skla. Kreslila M. Janovičková

venovanou histórii domácej produkcie od stredoveku až po súvekú výrobu. Sághegyiho kniha je završením jednej etapy výskumov — etapy, v ktorej sa postupne utvára rámcový obraz o výrobe skla v Uhorsku najmä na základe historického výskumu. Tak vzniká vedomie približnej rovnocennosti domáceho sklárstva s výrobou skla v susedných krajinách. Sklárstvo sa na území vtedajšieho Uhorska chápe ako nedeliteľný celok na základe paralely k štátnemu celku uhorského kráľovstva. Osobitosť vývinu sklárstva v jednotlivých oblastiach, t. j. v Hornom, Dolnom Uhorsku a Sedmohradsku, nie je z tohto hľadiska podstatná. Niektorí z mladších maďarských bádateľov od tohto prístupu upúšťajú, iní ho pokladajú za jedine oprávnený.¹⁰

Po rozpade Rakúsko-Uhorska a založení Československej republiky sa začína intenzívnejší záujem o dejiny skla na Slovensku i u do-

mácich bádateľov.¹¹ Opúšťajú celouhorský prístup k problematike, pretože sklárska výroba na Slovensku nebola na ostatnú uhorskú produkciu submisívne viazaná. Z teritória, ktorého súčasťou bolo aj Slovensko, neprijímalo domáce sklárstvo ani umelecké, ani technologické podnety, naopak, v období 18. a 19. storočia ich odovzdávalo.¹²

Prvý, kto sa sústavne venoval problematike sklárskej výroby na Slovensku, bol Jan Bárta, ktorý pôsobil dlhé roky v slovenských sklárňach. Od tridsiatych rokov publikoval početné články¹³ a svoje výskumy završil syntetizujúcou, dosiaľ neuverejnenou prácou.¹⁴ Doterajšie znalosti rozšíril podrobnými informáciami o spôsobe výroby v sklárskych hutách, o názvoch nástrojov, o zvyklostiach i odeve sklárov. Sledoval národnostné zloženie osadenstva jednotlivých hút. Jeho prínosom bol aj náčrt pôsobenia sklárni na „horniakoch“, t. j. v pohorí medzi Detvou a Lučencom, o ktorých jestvuje len málo písomných údajov. Všimol si aj podomový obchod so sklom, tradičný druh predaja sklárskych výrobkov, ktorý sa na Slovensku veľmi dlho udržal. Nové poznatky získal „etnografickou“ metódou, čím bádanie nadobudlo ďalšiu dimenziu.

Výraznou postavou v historiografii slovenského sklárstva bol Karel Hetteš. Ako prvý použil pojem „slovenské sklo“ v štúdiu, v ktorej chcel zachytiť celkový vývin a určiť charakter slovenského skla.¹⁵ Poukázal na jednostrannosť spracovania histórie sklárstva na Slovensku, v ktorom prevláda hľadisko hospodárskych dejín. Pokúsil sa o syntézu doterajších znalostí a nového umeleckohistorického prístupu k problému. Na jeho základe formuloval Hetteš niektoré závery odlišné od teórií maďarských bádateľov. K dejinám slovenského sklárstva sa Hetteš znova vrátil roku 1960.¹⁶ Poukázal na dôležitosť nálezov z obdobia skýtskeho pohybu cez Slovensko, z archeologických nálezov venoval pozornosť rímskemu sklu a nadhodil možnosť výroby skla na našom území v čase keltského osídlenia. Vyslovil aj domnienku o domácej výrobe skla za čias Veľkej Moravy. Tým ako prvý naznačil možnosť kontinuity výroby skla na území dnešného Slovenska už od anti-

ky. Postavil sa proti preceňovaniu talianskeho vplyvu v období stredoveku a rozvinul svoju hypotézu o určujúcej úlohe nemeckých sklárov. V stredoveku spájal výrobu skla u nás s pôsobením kláštorov a nesúhlasil s doteraz tradovaným názorom, že sklárne vznikli v 14. storočí v blízkosti banských miest, aby pre ich potrebu vyrábali technické sklo.

Takmer súčasne vyšla kniha B. Borsosa *Die Glaskunst im alten Ungarn*. Jej autor, najvýznamnejší súčasný predstaviteľ celouhorského pohľadu, názorovo nadviazal na staršiu maďarskú literatúru najmä v otázke dôležitosti pôsobenia talianskych sklárov pri vzniku sklárskej výroby na tomto území. Do bádania vniesol ako nový prvok globálne umeleckohistorické hodnotenie; z tohto hľadiska vyzdvihol najmä produkciu fúkaného skla od 16. do začiatku 18. storočia. Ako novum zaviedol určovanie účelu sklenených predmetov, ktorých fungovanie už zaniklo.

Šesťdesiate roky priniesli zvýšený záujem o dejiny slovenského sklárstva i u domácich bádateľov. Rozsiahlejšiu prácu na túto tému napísal roku 1967 P. Stanislav.¹⁷ Jej hlavným prínosom je podrobné zaznamenanie udalostí, sortimentu, ekonomickej situácie a pod. sklárskych výrobní, ktoré pracovali od začiatku 20. storočia až do šesťdesiatych rokov.¹⁸ Širšie úseky dejín slovenského sklárstva zachytili aj ďalšie štúdie, ktoré spresňovali a triedili doterajšie znalosti. Priniesli dôležité poznatky aj o sortimente niektorých sklárni¹⁹ a ich novších dejinách.²⁰

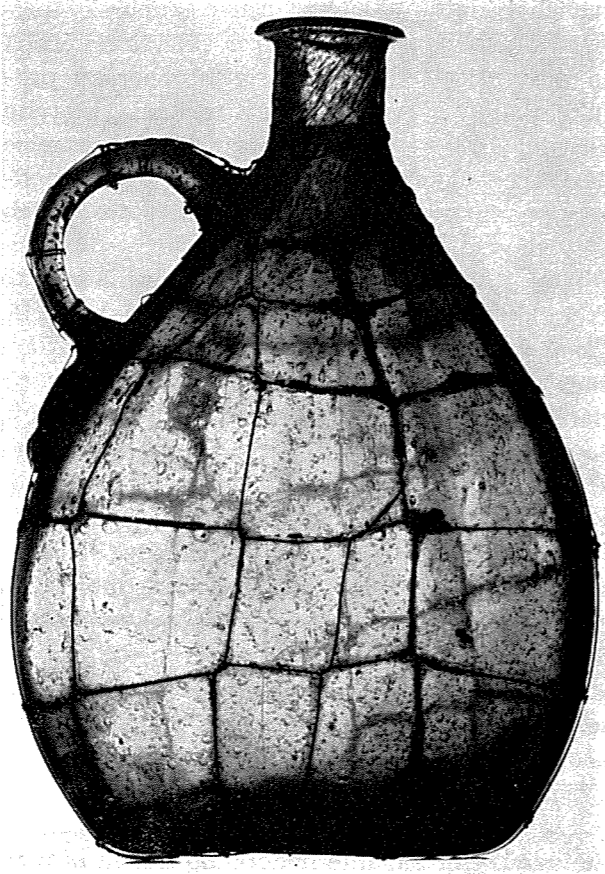
Vznikol veľký počet monografických štúdií o jednotlivých hutách, ktoré zväčša na základe archívnych materiálov rozšírili vedomosti nielen o významných sklárňach, ale aj o tých, ktoré pôsobili krátkodobo, alebo sa ich fungovanie nepovažovalo za príliš výrazné.²¹ Postupne sa tak utváral pomerne presný náčrt slovenského sklárstva.

Posledné syntetizujúce práce venované skúmanej téme vyšli roku 1974. K. Hetteš časopisecky uverejnil rozsiahlu štúdiu o výrobe skla na Slovensku.²² B. Borsos vydal knihu *A magyar üvegművéség*.²³ Výsledky obidvoch prác treba podrobnejšie rozobrať, lebo sú súhrnom doterajších poznatkov (okrem archeologických výsku-

mov posledných rokov) a podávajú ucelený a výrazný obraz o sklárstve na Slovensku, pričom sa však obidvaja autori v mnohých základných názoroch odlišujú. Stoja na rozdielnych stanoviskách. Hetteš chápe slovenské sklárstvo ako samostatný celok, prijímajúci vplyvy a podnety, ale pretvárajúci ich vlastným spôsobom. Borsos vychádza z predpokladu, že štátna väzba bola pre sklárstvo záväzná a stavia na celouhorskú prístupe. Blok sklárstva v bývalom Hornom Uhorsku je však v rámci jeho práce celkom zreteľný, a preto môžeme názory tohto bádateľa porovnať s Hettešovým hľadiskom.

Podľa Hetteša sa dejiny samostatnej výroby skla na Slovensku začínajú v období Veľkej Moravy, keď sa na jej území vyrábali sklené korálky a gombíky s vtavenými kovovými jadrami a stredmi. Sklárska výroba na Slovensku mohla v zmenšenej miere pokračovať i po páde Veľkomoravskej ríše a pretrvať až do 14. storočia; nezachovali sa však nijaké stopy tejto činnosti a je azda i pravdepodobnejšie, že väčšina sklárov z krajiny odišla, možno do Poľska, kde sa našlo sklo z prvej polovice 10. storočia. Podľa konsolidujúcich sa alebo opäť nepriaznivých podmienok (napr. vpád Tatárov) sa na našom území vyskytovala alebo zasa mizla sklárska výroba. Rozrástla sa až v období nemeckej kolonizácie, k čomu pravdepodobne prispeli nemeckí kolonisti. Listiny dokladajú sklársku výrobu okolo polovice 14. storočia. Tá však nemôže súvisieť s potrebami baní a výrobou „rozdeľovacieho skla“, pretože technológia rafinovania drahých kovov pomocou tohto druhu skla pochádza až zo začiatku 16. storočia. Pravdepodobnejšie je, že sklárne uspokojovali potreby bohatých miest. V stredovekých sklárňach na Slovensku pracovali nemeckí sklári, čo je doložené archívnymi správami, kým pôsobnosť talianskych sklárov nie je v tomto období doložená. Ďalej je možné, že už v tomto období pôsobili v niektorých hutách i poľskí sklári, ktorých činnosť dokladajú listiny zo 16. a 17. storočia. Stredoveké sklárne vyrábali najmä okené kotúče.

Na dvor kráľa Mateja Korvína a jeho manželky Beatrice Neapolskej prichádzalo množstvo talianskych remeselníkov, nepochybne i sklárov,



Fľaša zo zeleného skla, koniec 17. až začiatok 18. storočia. Foto O. Šilingerová

ktorých zamestnávali aj bohaté hornouhorské mestá. Vplyv talianskeho sklárstva musel byť v tomto období značne silný. Zdá sa však, že prevažoval v oblasti technológie a niekedy i spôsobu výzdoby, menej pokiaľ ide o tvar nádob (obľúbené boli „kutrolfy a angstery“). Po bitke pri Moháči, keď Turci obsadili väčšiu časť Uhorska, sa sklárska výroba rozvíjala už iba na území dnešného Slovenska.

Od 16. storočia zosilneli styky s Moravou a Čechami; najbohatšie šľachtické rodiny v Uhorsku sa pred postupujúcimi Turkami zabezpečovali nákupmi usadlostí na Morave, v Sliezsku, ba i v Čechách. Naopak, česká šľachta mala majetky na Slovensku. Styky sa odrážajú i v sklárskej výrobe. Aj v tomto období existovali zrejme kontakty medzi slovenskými a čes-

kými sklárňami. Zosilneli ešte po bitke na Bielej Hore, keď na Slovensko odišlo veľa českých sklárov. Predsa sa však na základe zachovaného materiálu zdá, že výtvarný princíp českého a slovenského skla zdobeného rezaným dekorom (ktoré sa práve v tomto čase začalo vyrábať) je odlišný. Jeho výroba na Slovensku vrcholí v 18. a v prvej polovici 19. storočia, keď tvarovanie predmetov aj ich rezaná výzdoba nadobúdajú špecifickú podobu.

Prvá polovica 19. storočia je obdobím intenzívneho rozvoja sklárskej produkcie na Slovensku, najmohutnejšieho rozkvetu slovenského sklárstva. Po polovici storočia sa začína ekonomická situácia i v tomto odvetví zhoršovať. Začiatkom 20. storočia nastáva kríza slovenského sklárstva, ktorá sa odráža v zmenšovaní počtu fungujúcich sklární a trvá až do polovice 20. storočia.

B. Borsos na rozdiel od K. Hetteša predpokladá, že sa na území Uhorska začala samostatná výzdoba skla okolo roku 1300.²⁴ Prvé huty v blízkosti Banskej Štiavnice a Kremnice boli založené na výrobu technického skla pre bane. Je možné, že tieto huty pomáhali uviesť do prevádzky talianski (zväčša benátski) utečenci. Neskôr prevzali ich úlohu domáci sklári. Okrem talianskych odborníkov pôsobili v Uhorsku, najmä v 16. a 17. storočí, českí a nemeckí sklári.

V stredoveku prevládala v Uhorsku výroba fúkaného skla („štýl fúkaného skla“), ktorá pokračovala i v nasledujúcich storočiach a vrcholila od polovice 16. do konca 18. storočia. V tomto čase nastal najväčší rozkvet uhorského sklárstva. Pokiaľ ide o štýl produkcie, je badateľný priamy i nepriamy taliansky vplyv, charakteristický pre fúkané sklo. Do Uhorska zasahovalo aj pôsobenie nemecko-českého „krištáľového štýlu“, ktoré zosilnelo v rokoch 1800—1860. Úroveň produkcie však vtedy klesla. Okrem výrobných niekoľkých majstrov nedosiahla umelecká hodnota sklenených predmetov predchádzajúcu kvalitu. Podobne to bolo i koncom 19. a začiatkom 20. storočia.

Ako je zrejme zo stručného zhrnutia, bádateľia sa rozchádzajú v týchto základných bodoch:

1. Hetteš vyzdvihol veľkomoravskú sklársku produkciu a opisoval jej osobitosti. Naznačoval



Fľaša s rezaným dekorom, druhá polovica 18. storočia (s erbom Rakovskovcov z Rakova). Foto O. Šilingerová

(a to je azda pre našu tému dôležité) možnosť kontinuity sklárskej výroby až do 14. storočia; Borsos ponechal výrobu skla na území Veľkej Moravy celkom bokom. Dejiny samostatnej produkcie na území bývalého Uhorska kladie do obdobia okolo roku 1300 (možnosť kontinuity výroby skla medzi obdobím Veľkej Moravy a uhorským kráľovstvom nepovažuje zrejme za pravdepodobnú).

2. Hetteš spájal stredovekú sklársku výrobu na Slovensku s pôsobením kláštorov, Borsos s potrebami baní.



Flakón z mliečného skla s maľovaným dekorom, koniec 18. storočia. Foto O. Šilingerová

3. Podľa Hetteša pôsobil v stredoveku v sklárskej výrobe nemecký vplyv, kým podľa Borsosa ovplyvnili v tomto období produkciu skla talianski majstri.

4. Za vrcholné obdobie, pokiaľ ide o špecifickosť, rozsiahlosť a úroveň sklárskej produkcie, Hetteš pokladal prvú polovicu 19. storočia, Borsos obdobie od druhej polovice 16. storočia do konca 18. storočia.

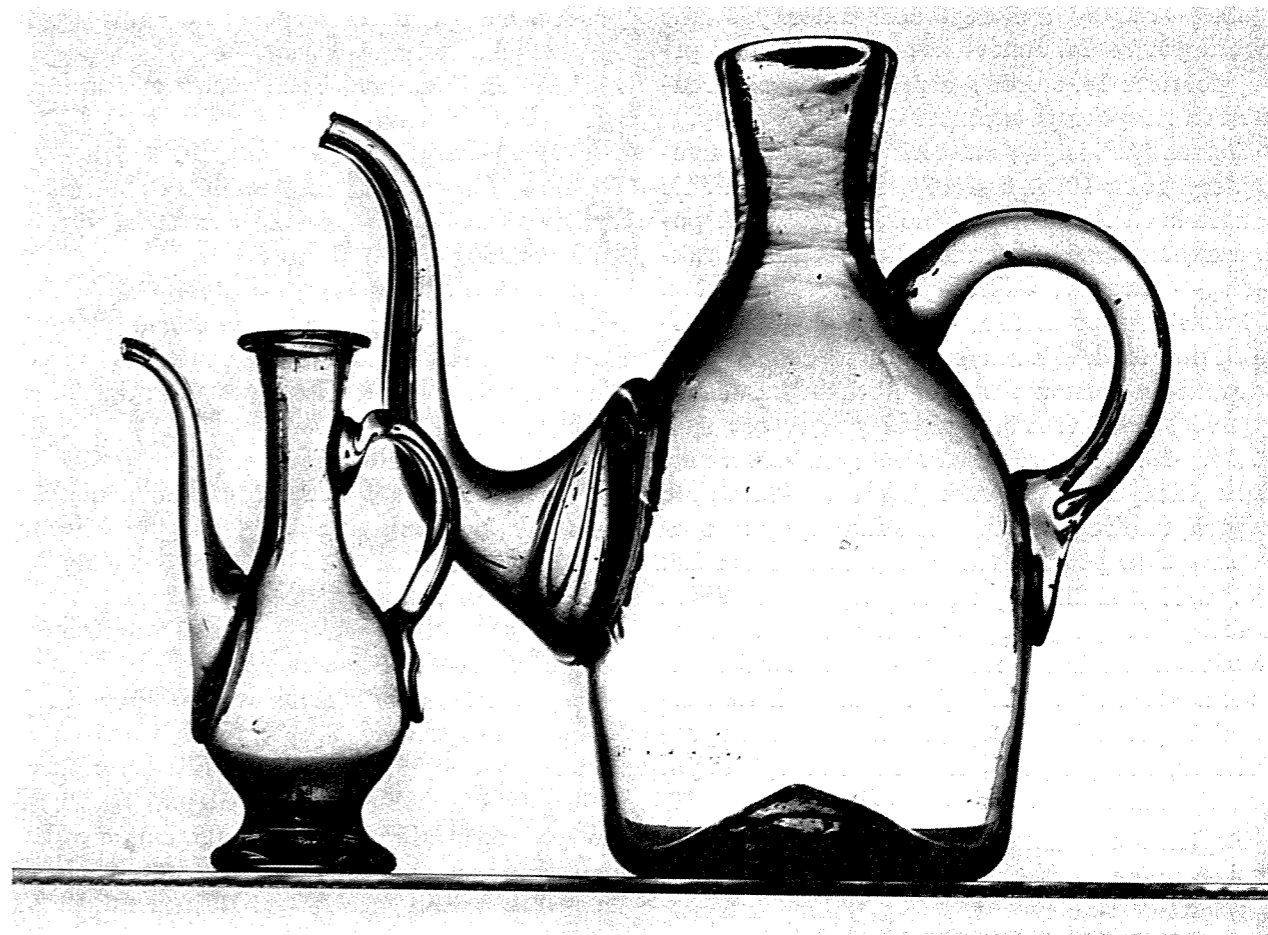
Kniha B. Borsosa a štúdiá K. Hetteša sú poslednými syntetizujúcimi prácami o dejinách sklárstva na Slovensku. Okrem nich a ďalších, monografickejšie zameraných, ktoré sme už uviedli, existuje však akosi „autonómne“ celý rad prác, ktoré na základe archeologických vý-

skumov prinášajú poznatky o výrobe skla na našom území, najmä v stredoveku. Vzhľadom na to, že doterajšie bádanie o tomto období bolo založené na existencii niekoľkých historických prameňov a hmotné doklady chýbali, je zrejmé, že práve tento, zatiaľ do určitej miery „autonómny“ smer výskumu má pre celkové chápanie dejín slovenského skla určujúci význam.

Vedomie dôležitosti analýzy úlomkov skla nájdeného na niektorých archeologických lokalitách narastalo postupne od šesťdesiatych rokov. Jedným z dôležitých impulzov bola správa, že v Nitre na Borine²⁵ objavili zvyšky sklárskych pecí, úlomkov skla a sklenej trosky z obdobia Veľkej Moravy.²⁶ Objav rozšíril našu predstavu o vysokej úrovni umeleckého remesla z tohto obdobia. Slovensko sa odrazu dostalo do pozície krajiny, v ktorej má produkcia skla o niekoľko storočí dlhšie dejiny, než sa pôvodne predpokladalo, ba dlhšie než niektoré susedné krajiny. Hetteš v citovanej štúdii čerpal práve z tohto nitrianskeho nález.

Postupne pribudli ďalšie nálezy. V šesťdesiatych a sedemdesiatych rokoch sa pri archeologických výskumoch našli aj zvyšky včasne a vrcholne stredovekého skla na viac ako dvoch desiatkach lokalít na území celého Slovenska, ktoré autori výskumov publikovali zväčša v rámci širších nálezových správ a štúdií.²⁷ V niektorých prácach tieto parciálne kapitoly nadobudli charakter samostatných štúdií. B. Polla vo svojej publikácii Kežmarok²⁸ z roku 1971 v časti nazvanej Pamiatky zo skla uverejnil prehľad dovtedajších archeologických nálezov v chronologickom poradí od mladšej doby bronzovej až po 17. storočie. Upozornil, že sa tzv. archeologickému sklu nevenuje náležitá pozornosť. Š. P. Holčík sa vo svojej kandidátskej dizertácii z roku 1979 venovanej stredovekým umeleckým remeslám zaoberá i sklenenými predmetmi. Na základe súhrnu výsledkov archeologických výskumov z posledných dvoch desaťročí dochádza k názoru, že „už v 14. a 15. storočí pracovali z času na čas sklárske huty v Malých Karpatoch, ktoré neskôr poskytli podnožie sklárňam Fuggerovským a Pálffyovským“.²⁹

V osemdesiatych rokoch sa začínajú v časopi-



Kanvičky z číreho skla, začiatok 19. storočia. Foto O. Šilingerová

soch objavovať i širšie monografické štúdie o „archeologickom skle“. Azda prvú uverejnili V. Plachá a B. Nechvátal roku 1980 pod názvom Stredoveké sklo z Bratislavy.³⁰ Dôležitá je nielen podrobným morfológickým rozborom sklenených fragmentov na základe kresbovej i materiálovej rekonštrukcie, ich typovým zaradením a datovaním, ale aj a možno predovšetkým určením domáceho pôvodu väčšiny predmetov na základe analýzy ich skloviny a paralelného rozboru kremičitých pieskov z blízkych zdrojov. Autori zhodnotili nález aj v súvislosti s ďalšími archeologickými výskumami uskutočnenými v Bratislave a výsledky doplnili o archívny materiál.

Štúdiá K. Mészárosovej z roku 1983 sa zaoberá kolekciami sklenených predmetov nájdených pri záchrannom výskume v centre historického jadra Trnavy.³¹ Z veľkého množstva fragmentov (ktoré svedčia o pôvodnej bohatosti kolekcie) vybrala autorka výskumu typické úlomky schopné rekonštrukcie, ktoré typologicky určila a dotovala na základe analógií s domácimi a zahraničnými nálezmi do 14.—16. storočia. Najvýznamnejšiu skupinu z tejto kolekcie tvorili dvojkónické fľaše.

Ďalšia monografická práca z roku 1984 je venovaná rozboru nálezov skla z lokality Košice-Krásna nad Hornádom,³² kde sa našli fragmenty pohárov, fliaš, lampy a misky. Na základe for-

málnej analýzy a komparácie autorky štúdie K. Fúryová a M. Janovíková ich datujú do prvej polovice 16. storočia a pri niektorých predmetoch nevyklúčujú možnosť domácej výroby.

Z pera tých istých autoriek vyšla štúdia uverejnená roku 1986. Hovorí o stredovekom skle v zbierkach Archeologického ústavu SNM, pochádzajúcom z desiatich lokalít rôzneho charakteru — hradov, sakrálnych stavieb, obcí a z mestského prostredia — ležiacich na rozličných miestach Slovenska. Počet predmetov a ich mnohorakosť umožnila autorkám indukovať typovo bohatú tabuľku základných tvarov skla zo 14.—16. storočia, ktorá síce vychádza z rozboru sklenených nádob v zbierkach AÚ SNM, ale nepochybne reprezentuje základné typy stredovekého skla používaného na území Slovenska.

V ďalšej, zatiaľ nepublikovanej štúdií obidve autorky analyzujú vplyv benátskeho skla na stredoveké sklárstvo na Slovensku.³³ Dochádzajú k záveru, že v rozličných lokalitách na Slovensku vyrábali sklo ovplyvnené benátskou produkciou, ale prispôsobené domácim výrobným podmienkam.

Popri monografických štúdiách sa i v osemdesiatych rokoch objavujú početné zmienky o nálezoch skla v širších výskumných správach.³⁴ Z hľadiska dejín výroby skla na domacom území je azda najzaujímavejší nález sklárskej pece na úbočí Devínskej kobyly (so sklenenými črepami a časťou skleneného gombíka), ktorú autori výskumu Z. Farkaš a V. Turčan predbežne rámcovo datujú medzi 8. až začiatok 11. storočia.³⁵

Už veľmi stručné naznačenie výsledkov archeologických výskumov v oblasti stredovekého skla ukazuje, akým zásadným spôsobom menia obraz o výrobe skla na domacom území. Pritom mladšie sklo z výskumov zatiaľ zostáva bokom, pretože ešte stále pretrvávajú názor, že historická archeológia má venovať pozornosť najmä pamiatkam z obdobia pred rokom 1526. Dá sa predpokladať, že až vtedy, keď sa archeologická veda zbaví tohto názoru, prinesie nepochybne nielen ďalšie dôležité doklady o produkcii skla na Slovensku, ale objasní aj niektoré problémy mladších období nepostrehnuteľné historickou metódou.

Pokúsme sa teraz stručne načrtnúť vývin slovenského sklárstva zoradením niektorých základných údajov získaných z literatúry:

V šesťdesiatych rokoch objavili v Nitre na Borine zvyšky troch pecí, tavenú sklenú hmotu a sklené korálky, čo naznačuje možnosť výroby skla v období Veľkej Moravy.³⁶

Roku 1983 odkryli na úbočí Devínskej kobyly pec so sklovitým výmazom vnútornej strany, zliatkom skla, zlomkom taviacich téglíkov so stopami skloviny, ktorú autori výskumu datujú do 8. až začiatku 11. storočia.³⁷

Na niektorých lokalitách sa našli korálky a sklené náramky z veľkomoravského obdobia.³⁸

Nálezy korálok zo sklenej pasty z Nesväd, okr. Komárno, a pohrebiska Ducového, okr. Trnava, datované do 11.—12. storočia.³⁹

Fľaša z lokality Veselé, datovaná autorom výskumu do 13.—14. storočia.⁴⁰

Nálezy fragmentov pohárov s perlovými nálepmi pri výskume Akadémie Istropolitany⁴¹ a Starej radnice⁴² (11 kusov) v Bratislave. Zlomky pohárov s koláčovitými nálepmi na Jiráskovej ul. č. 11 a 9⁴³ a ďalšie fragmenty dvojkónických fliaš a pohárov na tých istých, ale aj iných miestach v Bratislave. Najpočetnejšie sú nálezy stredovekého skla; pri väčšine predmetov možno na základe analýzy skloviny dokázať domáci pôvod.

Početná kolekcia skla z výskumu v centre historického jadra Trnavy je datovaná do 14.—16. storočia. Zväčša sú to dvojkónické fľaše. Pri mnohých je predpoklad domácej výroby.⁴⁴

Stredoveké sklo z Bratislavského, Devínskeho, Spišského, Kežmarského a Fiľakovského hradu, zaniknutej osady Nemešany-Zalužany, okr. Spišská Nová Ves, sakrálnych stavieb v Brezovičke, okr. Prešov, a Podhoranoch-Sokolníkoch, okr. Nitra, z Jatova, okr. Nové Zámky, a západných hradieb Bratislavy, mnohorakých typov, všetko zo 14.—16. storočia.⁴⁵

Fragmenty luxusného skla z konca 15. až začiatku 16. storočia z hradu Červený Kameň.⁴⁶

Fragmenty nádob z lokality Košice-Krásna nad Hornádom z prvej polovice 16. storočia.⁴⁷

Aj mnohé ďalšie nálezy svedčia o používaní sklenených predmetov v stredoveku na Slovensku

nielen vo feudálnych vrstvách a na sakrálné účely, ale aj v mestskom a vidieckom prostredí.

Na základe kresbových a materiálových rekonštrukcií mohli autori výskumov porovnať nálezy s ostatnou európskou sklárskou produkciou. Analógie našli s talianskym, českým a nemeckým sklom. Iba niektoré nálezy jednoznačne určili ako import. Pri mnohých je otázka pôvodu otvorená. Pri ďalších je zrejme a pri iných pravdepodobný domáci pôvod. Najbohatšie nálezy hmotných dokladov výroby skla v stredoveku sú zo západného Slovenska. Listiny, ktoré sa pokladajú za určujúce, dosvedčujú však výrobu skla v tomto období na strednom Slovensku.⁴⁸ Je zrejme, že sa hmotné i historické prameňe dopĺňajú.

Menej hmotných dokladov, zato však viac archívnych správ máme o sklárňach, ktoré pracovali v 15. a 16. storočí na východe Slovenska. Značne presné údaje existujú o činnosti sklárne v Bardejove. Z nich vyplýva, že sa bardejovské sklo vyvážalo už v 15. storočí do Poľska, čo predpokladalo rozsiahlu produkciu. Bardejov mal v 16. storočí právo skladu (i skla) v mnohých ďalších mestách.⁴⁹ Listiny dokladajú existenciu sklárskej huty v Lučatíne (zal. roku 1564)⁵⁰ a v Nižnom Medzeve (zal. roku 1595).

V 17. storočí pribudli ďalšie sklárske huty, ktoré sú doložené archívnymi prameňmi. Okrem uvedených, o ktorých môžeme predpokladať, že v tomto období ešte pracovali, vieme z listín o hute v Lubochni (zal. 1629), Muránskej Hute (zal. 1652), Starej Hute v Novej Bani (zal. 1630), v Bardejovskej Novej Vsi (zal. 1618), Obyckej Hute (zal. 1630), Ompitále-Doľanoch (zal. 1635), sklárni v Rovine (polovica 17. storočia) a Stebnickej Hute (začiatok 17. storočia).⁵¹ V archívnych správach o ich pôsobení sa takmer pri každej z nich zdôrazňuje výroba jemného skla. O Starej Hute v Novej Bani listiny uvádzajú, že kvalita a trvanlivosť vyrábaného skla prevyšovali nemecké a poľské sklo.⁵² Široký je i sortiment uvádzaných výrobkov. V niektorých prameňoch sú zmienky o výrobe krištáľového skla,⁵³ čo značí, že sa na Slovensku výroba tohto druhu skla rozšírila hneď vzápätí po jeho objave v Čechách. Spomína sa aj sklo zdobené brúsením a rytím a najrôznejšie druhy jemného fúkaného

ho skla. Keďže je napr. v súvislosti s Obyckou hutou (okres Nitra) ešte v hlásení pre Viedeň z roku 1771 zmienka o výrobkoch, ktoré sa kupujú v celej krajine,⁵⁴ je zrejme, že výroba v hutách založených na začiatku 17. storočia na Slovensku mala vysokú úroveň a udržala si ju aj v neskorších obdobiach.

V 18. storočí sa počet hút, ako dokladajú archívia, zdvojnásobil. Pracovalo ich vtedy okolo dvadsať. Pôsobili prevažne na strednom Slovensku, objavujú sa početnejšie i na moravsko-slovenskom pomedzí. Z písomných správ o ich produkcii sa stratilo hodnotenie kvality; častejšie sa stretávame so stručným opisom technického vybavenia sklárne. Nie je celkom jasné, či sa tento nezaujem o umeleckú hodnotu produkcie viaže na pokles jej úrovne, alebo či je spôsobený všeobecným zvýšením záujmu o techniku. Mimoriadne podrobný zoznam výrobkov z roku 1772 okrem pojmov pre nás už dnes neznámych (napr. „poháre v tvare korýtka“, „včelie pivové čierne sklo“ atď.) uvádza množstvo úžitkových predmetov — napr. cukornička, soľničky, lampy, sklené súdky, lekárenské sklo, taniere, krčahy, krištáľové lustre.⁵⁵ Je zrejme, že sklárske huty v tomto období vyrábali najširší sortiment úžitkového skla, ktoré prestalo byť luxusným tovarom pre bohaté vrstvy, ale stalo sa dostupným najširším vrstvám obyvateľstva. Je však pravdepodobné, že okrem tejto výtvarne nenáročnej produkcie vznikali v hutách i zdobené, umelecky hodnotné predmety.

Takmer štyri desiatky sklárni začali pracovať v 19. storočí.⁵⁶ Je logické, že najviac údajov máme práve o tomto období. Ťažká ekonomická situácia Slovenska sa odrazila i v sklárstve. Sklárne často menili svojich majiteľov a veľa ich zaniklo najmä koncom storočia. V 19. storočí sa rozširuje výroba „ľudového“ skla, ktoré roznášali podomoví obchodníci po dedinách a mestečkách a predávali na jarmokoch po území celého Rakúska-Uhorska. Niekoľko sklárni vyvážalo svoje výrobky i za hranice. K nim patrila sklárň Hriňová, ktorej výrobky získali roku 1842 na prvej priemyselnej výstave v Budapešti bronzovú medailu.⁵⁷ Boli známe kvalitou sklenej hmoty (za ňu vďačila sklárň blízky ložiskám kvalitného kremeňa). Aj Katarínska Huta, kto-

rá pod vedením známej podnikateľskej a sklárskej rodiny Kuchinkovcov získala ocenenia na budapeštianskych výstavách, obchodovala so zahraničím.⁵⁸ Najvýznamnejšou sklárňou v druhej polovici 19. storočia bola továreň v Uhrovci (založená roku 1874), ktorú mali postupne v nájme ďalší významní podnikatelia — J. Schreiber, M. Göpfert a K. Králik. Tu v rokoch 1880—1903 pôsobil i Štefan Šováňka, ktorý bol nepochybne najlepším slovenským sklárskym výtvarníkom na prelome 19. a 20. storočia.⁵⁹ Ďalšia veľká skláraň Zlatno sa preslávila nielen svojimi kvalitnými výrobkami, ktoré vynikli na budapeštianskych priemyselných výstavách, ale aj novátorským pôsobením chemika Leopolda Valentína Pantočka. Pôsobil v sklárni od roku 1846 a jeho chýrnym a neskôr vo všetkých krajinách aplikovaným vynálezom bolo tzv. „irizované sklo“, ktoré patrilo v šesťdesiatych rokoch 19. storočia k najžiadanejším výrobkom huty. Roku 1873 sa Zlatno zúčastnilo výrobkami z irizovaného skla na svetovej umeleckopriemyselnej výstave vo Viedni a získalo ocenenie.⁶⁰

Obraz sklárstva 19. storočia je teda rozporný. V ťažkej ekonomickej situácii veľa drobných sklární len živorilo, mnohé aj zanikli. Niekoľko väčších podnikov sa však prepracovalo medzi najdôležitejšie továrne v ríši a produkovalo aj výrobky špičkovej kvality.

Prvá svetová vojna spôsobila zánik mnohých ďalších hút. Hospodárske otrasy neprekonal ani taká významná skláraň, ako bola Hriňová, ba ani uhrovská továreň, ktorá zanikla roku 1914.⁶¹ Niektoré ďalšie huty založené začiatkom 20. storočia pracovali iba niekoľko rokov (napr. Dobrý Potok), a aj tie, ktoré sa udržali až do súčasnosti, museli počas obidvoch svetových vojen zastavovať výrobu. Sklárstvo na Slovensku v prvej polovici 20. storočia reprezentovala produkcia piatich tovární. Bola to s prestávkami Katarínska Huta, Kružľovská Huta (zal. 1903, zanikla 1950), Lednické Rovne (zal. 1892), Nemšová (zal. 1901) a Zlatno (s prestávkami od roku 1836). Tieto sklárne produkovali po skončení prvej svetovej vojny množstvo skla, ktoré sa vyvážalo do mnohých krajín sveta. Bolo to prevažne nápojové sklo, zhotovené z mimoriadne jemnej skloviny. Napríklad v Katarínskej

Hute, ktorá počas prvej svetovej vojny nepracovala, začali s obnovenou výrobou roku 1919 a takmer v tom istom roku vyrobili na vývoz početné série leptanej a brúsenej súpravy, známej pod názvom „Pall Mall“,⁶² ktorá bola v dvadsiatych rokoch jedným z najžiadanejších výrobkov československého sklárstva. Vrstvené farebné sklo s brúsenými vzormi, technologicky značne náročné, produkovala zasa Kružľovská Huta. Kombináciou historizujúcich tvarov s geometrickými vzormi sa podarilo kružľovskému sklu získať obľubu na zahraničných trhoch.⁶³ Najvýznačnejšie postavenie si však už pred prvou svetovou vojnou získali Lednické Rovne, ktoré ako prvá skláraň v Európe zaviedli zdobenie nápojového skla pantografom. Vyrábali irizované, brúsené, ryté a leptané sklo.⁶⁴ Väčšina ich výrobkov sa už pred vojnou vyvážala a významnú pozíciu si táto skláraň udržala i v medzivojnovom období. Lednickí sklári boli schopní vo veľkých množstvách produkovat i technologicky náročné predmety — napr. obrovské čaše.⁶⁵

Vcelku možno situáciu v slovenskom sklárstve od začiatku 20. storočia až po rok 1948 charakterizovať ako obdobie veľkého, najmä kvantitatívneho rastu. Päť veľkých sklární produkovalo v tomto období množstvo úžitkového skla pre domáci trh a na vývoz. Vyvážalo sa i luxusné sklo. Sériová výroba v tomto období celkom prevládala. Kvalita výrobkov bola veľmi dobrá.

Výroba skla na Slovensku má teda korene pravdepodobne už v období Veľkej Moravy. V 14. storočí pracovalo zrejme niekoľko hút. V 15. storočí bola výroba skla už značne rozsiahla. V období 17. a 18. storočia sa uvádza produkcia množstva kvalitného skla. V zbierkach múzeí sa toto sklo zachovalo len vo veľmi malom počte. Archeologické výskumy priniesli v posledných desaťročiach množstvo materiálu zo 14.—16. storočia, viac ako sa ho nahromadilo v múzeách z obdobia 17. a 18. storočia. Podľa archívnych materiálov sklo sa na Slovensku brúsilo a rezalo (gravírovalo) takmer súčasne s vyvinutím tejto sklárskej technológie v Čechách. V muzeálnych zbierkach však neexistujú predmety tohto typu, ktoré by sme

s určitou mierou mohli pripísať niektorej konkrétnej slovenskej sklárni. Prevažujú predmety z 19. storočia, ale ani tie nie sú zväčša presne určené podľa výrobní.

Umelecko-historický výskum, ktorý by mal priniesť výsledky najmä v otázke charakteru slovenského historického skla, má sťaženú situáciu práve pre nedostatok presne lokalizovaných sklenených predmetov. Za daného stavu možno len konštatovať, že zachovaný materiál označený ako produkcia slovenských sklárskych hút tvorí v úplnej väčšine fúkané sklo, zdobené najčastejšie len hutnou technikou. Aj predmety brúsené a gravírované sú vo svojom základe fúkané.

Technika fúkania skla viedla zväčša k uplatneniu jednoduchšieho účelného tvaru, ktorý zatiaľ, ako je zrejmé na základe zachovaných pamiatok, bol pre slovenské historické sklo typický. Niet však pochýb o tom, že je to len jedna vrstva slovenskej sklárskej výroby. Na

Slovensku sa vyrábalo, ako naznačujú pramene, i sklo luxusné. Túto vrstvu slovenského historického skla však treba vyčleniť z fondu ostatných sklenených predmetov, ktoré sa nachádzajú v muzeálnych zbierkach. Už sám fakt, že luxusná produkcia slovenských sklární nie je zatiaľ zväčša identifikovaná, hoci je vylúčené, že by po nej nezostali výraznejšie stopy, logicky znamená, že je v mnohom príbuzná sklárskej produkcii okolitých krajín. Z toho, samozrejme, nevyplýva, že jedinou osobitou produkciou na Slovensku bolo jednoduchšie fúkané sklo, ktoré v posledných desaťročiach — cez prizmu moderného umenia uplatňujúceho jednoduchosť formy — pre nás nadobúda výrazné estetické hodnoty. Znamená to len toľko, že v tejto otázke, podobne ako v mnohých ďalších, zostáva pojem „slovenské historické sklo“ ešte neuzatvorený a čaká na svoje spresnenie. Základné obrisy tohto pojmu sú však zrejmé.⁶⁶

Poznámky

¹ HETTES, K.: O vývoji a charaktere slovenského skla. Výtvarný život, 3, 1958, č. 9, s. 294—299.

² Napr.: KORABINSKÝ, J. M.: Geographisch-Historisches und Produkten Lexikon von Ungarn. Pressburg 1786; DEMIAN, J. A.: Darstellung der österreichischen Monarchie nach den neusten statistischen Beziehungen. (Statistische Darstellung des Königreichs Ungarn und der dazu gehörigen Länder.) Zv. 3. Wien 1805; LOBMEYER, L.: Die Glasindustrie, ihre Geschichte, gegenwärtige Entwicklung und Statistik. Zv. 3. Wien 1874.

³ Uvádza SÁGHELYI, L.: A magyar üvegesipar története. Budapest 1938, s. 28.

⁴ TELKES, S.: Üvegesiparunk. Budapest 1895.

⁵ TAKÁTS, S.: Magyar üveg, magyar üvegesék. Századok, 41, 1907, s. 630—647.

⁶ TAKÁTS, S.: c. d. Uvádza listinu z roku 1550, ktorá vypovedá o dvojstoročnom fungovaní sklárskej huty v Tepliciach. Táto zmienka je len bočným motívom listiny, základom je obchodné rokovanie Juraja Krabatha zo Sparendorfu.

⁷ TAKÁTS, S.: c. d., s. 630.

⁸ DIVALD, K.: Az iparművészet könyve. Budapest 1912. Zv. 3, s. 363.

⁹ SÁGHELYI, L.: c. d.

¹⁰ Dejinám jednotlivých sklárskych hút, resp. sklárskych oblastí v Maďarsku sa venuje najmä B. Takács.

¹¹ Zo starších prác môžeme uviesť len HORN, J. A. F.: Výroba skla. Slovenské noviny, 7, 1892; DODEK, K.: Nová Baňa. Tovarištvo, 3, 1900, s. 222; HOUDEK, F.: Úryvky z dejín remesiel a obchodu na Slovensku do konca 18. storočia. Obrana, Národný kalendár na rok 1922.

¹² Napr. HETTES, K.: Die Glaserzeugung in der Slowakei. Glasrevue, 12, 1974, s. 27, uvádza, že keď gróf František Rákoci II. založil roku 1698 sklársku hutu v Regéci, zavolali sklárov najmä zo Stebnickej Huty, čo určilo i výtvarný charakter výrobkov.

¹³ Napr. BÁRTA, J.: Z histórie sklárskeho priemyslu na Slovensku. Chemické listy, 18, 1938, s. 355—356; Náčrt k dejinám sklárstvá na Slovensku. Sklárské rozhledy, 23, 1947, č. 4, s. 70; Sklárny na „Horňáckoch“. Čs. sklár a keramik, 2, 1952, č. 4, s. 77.

¹⁴ BÁRTA, J.: Dejiny sklárskeho priemyslu na Slovensku. Rukopis v SNM.

¹⁵ HETTES, K.: O vývoji a charaktere slovenského skla. Výtvarný život, 3, 1958, č. 9, s. 294—299.

¹⁶ HETTES, K.: Development of the Glass Industry in Slovakia. Czechoslovak Glass Review, 15, 1960, č. 11 a 12.

¹⁷ STANISLAV, P. J.: Historické a štatistické dáta o slovenských sklárňach. Rukopis v SNM.

¹⁸ Istou sumarizáciou bola i práca BAKOŠOVÁ, J. — PIŠŮTOVÁ, I.: Katalóg slovenských sklární. Zborník Slovenského národného múzea. Bratislava 1977, *História* 17, s. 227—245; 1978, *História* 18, s. 145—163.

¹⁹ Napr. GASPER, J.: Vznik a technická úroveň sklárstva na Slovensku do roku 1700. *Nové obzory*, 11, 1969, s. 137—163; KRŇÁČ, P.: Príspevok k dejinám sklárstva. Zaniknuté sklárne v okrese Zvolen. Zvolen 1963.

²⁰ KRŇÁČ, P.: c. d.

²¹ Napr. FRICKÝ, A.: Posledná sklárňa v okolí Bardejova „Máriadolina“ v Kružľovskej Hute. *Nové Obzory*, 12, 1970, s. 91—119; MURGAŠOVÁ, I.: Neznáma sklárská osada Rovina a huta v Malých Karpatoch. Zborník Slovenského národného múzea. 58. Bratislava 1963, *História* 3, s. 43—50; PIŠŮTOVÁ-MURGAŠOVÁ, I.: Z minulosti a prítomnosti Katarínskej huty. *Vlastivedný časopis*, 15, 1966, č. 2, s. 93—94; TEMEŠ, M. J.: Dve zaniknuté sklárne na území niekdajšieho uhrovského panstva. *Slovenský národopis*, 15, 1967, č. 2, s. 157—214.

²² HETTES, K.: Die Glaserzeugung in der Slowakei. *Glasrevue*, 1974.

²³ BORSOS, B.: A magyar üvegművéség. Budapest 1974.

²⁴ Tento údaj bližšie nedokladá.

²⁵ Lokalita v severnej časti mesta.

²⁶ Objav zverejnil B. Chropovský v prednáške v Slovenskej národopisej spoločnosti 6. 3. 1964 v Bratislave.

²⁷ Napr. PETROVSKÝ—ŠICHMAN, A.: Výskum zaniknutého stredovekého kostola v Radole. Študijné zvesti Archeologického ústavu SAV, 11, 1963, s. 229—262; VALLAŠEK, A.: Academia Istropolitana vo svetle najnovších výskumov. *Památková péče*, 26, 1966, s. 244—245; RUTTKAY, A.: Revízno-záchranný výskum zaniknutého kostola v Boleráze. *Slovenská archeológia*, 22, 1974, č. 1, s. 107—127; PASTOREK, I.: Archeologické výskumy Okresného múzea v Trnave so sídlom v Hlohovci v r. 1975. AVANS roku 1975. Nitra 1976, s. 173—175; BAXA, P.: Archeologický výskum historického jadra Bratislavy. AVANS roku 1976. Nitra 1977, s. 49—54; ČAPLOVIČ, D.: Príspevok k dejinám Červeného kláštora. *Historica Carpatica*, 8, 1977, s. 155—191.

²⁸ POLLA, B.: Kežmarok. Bratislava 1971, s. 115—118.

²⁹ HOLČÍK, Š.: Výskum na hrade Červený Kameň. AVANS roku 1978. Nitra 1980, s. 112.

³⁰ PLACHÁ, V. — NECHVÁTAL, B.: Stredoveké sklo z Bratislavy. *Pamiatky archeologické*, 71, 1980, s. 433—463.

³¹ MĚSZÁROSOVÁ, K.: Nález stredovekého skla v Trnave. Zborník SNM. 77. Bratislava 1983, *História* 23, s. 117—130.

³² FŮRYOVÁ, K. — JANOVÍČKOVÁ, M.: Nálezy stredovekého skla na výskume v Košičiach-Krásnej nad Hornádom. Zborník prác Ludmily Kraskovskej. Bratislava 1984, s. 284—298.

³³ FŮRYOVÁ, K. — JANOVÍČKOVÁ, M.: Stredoveké sklo v zbierkach archeologického ústavu SNM. Zborník SNM. 80. Bratislava 1986, *História* 26, s. 181—213; FŮRYOVÁ, K. — JANOVÍČKOVÁ, M.: Odras vplyvu benátskeho sklárstva na nálezoch stredovekého skla na území Slovenska. Nepublikovaný text.

³⁴ Napr. PASTOREK, I.: Významné stredoveké nálezy v centre mesta Hlohovca. AVANS roku 1981. Nitra 1982, s. 215—217; PASTOREK, I.: Archeologické výskumy v Hlohovci. AVANS roku 1982. Nitra 1983, s. 193—194; JAVORSKÝ, F.: Výskumy a prieskumy výskumnej expedície Spiš Archeologického ústavu SAV. AVANS roku 1982. Nitra 1983, s. 99—124; PŮLHOŠOVÁ, M.: Výskum Levického hradu. AVANS roku 1983. Nitra 1984, s. 187—188; NEŠPOROVÁ, T.: Záchrana nálezov na podhradí v Trenčíne. AVANS roku 1984. Nitra 1985, s. 168—169.

³⁵ FARKAŠ, Z. — TURČAN, V.: Záchranný výskum na Devínskej kobyly v Bratislave-Dúbravke. AVANS roku 1983. Nitra 1984, s. 74.

³⁶ CHROPOVSKÝ, B.: Das frühmittelalterliche Nitra-va. Vor-und Frühformen der europäischen Stadt im Mittelalter. Göttingen 1974, s. 165.

³⁷ FARKAŠ, Z. — TURČAN, V.: c. d.

³⁸ POLLA, B.: Kežmarok. Bratislava 1971, s. 115.

³⁹ FŮRYOVÁ, K. — JANOVÍČKOVÁ, M.: Stredoveké sklo v zbierkach Archeologického ústavu SNM. C. d. v pozn. 33.

⁴⁰ POLLA, B.: c. d., s. 117.

⁴¹ VALLAŠEK, A.: c. d., s. 245.

⁴² PLACHÁ, V. — NECHVÁTAL, B.: c. d.

⁴³ BAXA, P.: c. d.

⁴⁴ MĚSZÁROSOVÁ, K.: c. d.

⁴⁵ FŮRYOVÁ, K. — JANOVÍČKOVÁ, M.: c. d. v pozn. 33.

⁴⁶ HOLČÍK, Š.: c. d.

⁴⁷ FŮRYOVÁ, K. — JANOVÍČKOVÁ, M.: c. d. v pozn. 32.

⁴⁸ TAKÁTS, S.: c. d. uvádza tieto pramene na s. 630 a 631. Pochádzajú z polovice 16. storočia a uvádzajú výpovede o staršej minulosti.

⁴⁹ BÁRTA, J.: Sklárne v okolí Bardejova za starých čias. *Historický zborník*. 8. Bratislava 1950, s. 50—59.

⁵⁰ SZÁTHMÁRY, L.: Természettudományi közlöny, 1929, s. 485.

⁵¹ BAKOŠOVÁ, J. — PIŠŮTOVÁ, I.: c. d.

⁵² SÁGHELYI, L.: c. d., s. 109.

⁵³ Napr. v Stebnickej Hute. In: BÁRTA, J.: Sklo v okolí Bardejova za starých čias. *Historický zborník*. 8. Bratislava 1950, s. 51.

⁵⁴ Bližšie BAKOŠOVÁ, J. — PIŠŮTOVÁ, I.: c. d.

⁵⁵ Súpis uverejnil TAKÁTS, S.: c. d., s. 643.

⁵⁶ BAKOŠOVÁ, J. — PIŠŮTOVÁ, I.: c. d.

⁵⁷ TELKES, S.: c. d., s. 7.

⁵⁸ BÁRTA, J.: Z dejín Katarínskej Huty. *Stredoslovenský sklár*, 1, 1952, č. 5, s. 4.

⁵⁹ TEMEŠ, J.: c. d., s. 171—214.

⁶⁰ TELKES, S.: c. d., s. 7.

⁶¹ KRŇÁČ, P.: c. d., s. 56—60.

⁶² KUTAČ, V.: Die Glashütte Katarínska Huta. *Tschechoslowakische Glasrevue*, 17, 1962, č. 10, s. 315—318.

⁶³ FRICKÝ, A.: c. d., s. 91—119.

⁶⁴ KUTAČ, V.: Les décors de pantograph de la ver-

rierie de Lednické Rovne. *La Revue du Verre Tchécoslovaque*, 16, 1961, č. 9—10, s. 293—295.

⁶⁵ LUKÁČ, A. — ČERNÝ, M.: 75 rokov sklárstva v Lednických Rovních. *Sklár a keramik*, 17, 1967, č. 9, s. 253—256.

⁶⁶ Štúdia vznikla roku 1983 a neskoršie bola na niekoľkých miestach doplnená.

Ход исследования о словацком историческом стекле

Об истории производства стекла в Словакии существует многочисленная литература. Ход исследования можем в общих чертах расчленить следующим образом.

В первой фазе (приблизительно со второй половины 18 века по вторую половину 19 века) данные о производстве стекла в габсбургской монархии, или же в бывшей Венгрии, находим в статистических и географических обзорах и ежегодниках.

Во второй фазе (конец 19 — начало 20 века) внимание к историческому стеклу повышается. Появляются монографические работы венгерских исследователей. Самой значительной из них является работа С. Телкеша, которая носит еще и статистическо-исторический характер. В этот период считалось, что производство стекла в Венгрии началось в 16 веке, следовательно позже, чем в соседних странах, причем большинство стекольных заводов находилось на территории современной Словакии.

На третьем этапе (с первого десятилетия по тридцатые годы 20 века) С. Такач на основании архивных источников переносит начало производства стекла у нас в 14 столетие (стекольные заводы Склене-Теплице и Склене вблизи от среднесловацких горондобывающих мест). Историей стекла начинают интересоваться и историки искусства (К. Дивалд). После распада Австро-Венгерской монархии исследование разветвляется на венгерскую и чехословацкую ветвь. Общевенгерскую точку зрения в этот период представляет прежде всего пространная синтетическая работа Л. Шагтели. Чешские и словацкие исследователи (в тридцатых годах прежде всего И. Барта) рассматривают историю стекольной промышленности на территории Чехословакии как самостоятельную проблему, потому что изготовление стекла в этом крае было доминирующим по отношению к другим производствам старой Венгрии.

Четвертая фаза (от 1945 года по шестидесятые-семидесятые годы) знаменалась повысившейся активностью чешских и словацких исследователей, преимущественно историков и этнографов. Наиболее выразительной фигурой среди них был К. Геттеш, который после-

довательно опубликовал несколько вариаций все более подробнейшего синтеза истории стекольной промышленности Словакии. Почти параллельно с ним продвигаются по венгерской ветви исследования Б. Боршоша, стоящего, однако, на общевенгерской точке зрения. Оба опубликовали в 1974 году свои синтезированные исследования, различающиеся, однако, в решении многих основополагающих проблем.

Пятую фазу можем датировать восьмидесятыми годами, когда начался повышенный приток информации из археологических исследований на территории Словакии. Можно ожидать, что они помогут создать точную картину истории стекольного производства в Словакии.

Современная картина истории стекольного производства в Словакии выглядит так.

Производство стекла началось уже в период Великой Моравии и продолжилось после ее распада. Расцвет стекольного производства наступает в 14—16 века; он подтверждается десятками материальных памятников из археологических исследований и архивными сообщениями. В 17—18 века заводы на нашей территории производили большое количество стекла, часть из которого имела характер роскоши. Сообщения об этом содержат архивные источники, однако мало по этому поводу материальных документов. В последнее время эти белые пятна заполняются архивными анализами, пока еще неопубликованными. В первой половине 19 столетия действуют десятки заводов, они производят большое количество стекла, преимущественно выдувного, часто украшенного нарезным узором, что подтверждается множеством сохранившихся предметов. И во второй половине столетия, а особенно в конце 19— начале 20 века производят предприятия на нашей территории большое количество стекла, даже и тогда, когда число стекольных заводов уменьшилось. Стекло высокого качества выпускали некоторые крупные заводы (Угровец, Утекач, Ледничке-Ровне). После первой мировой войны действовало несколько предприятий, которые вывозили свою продукцию во многие государства мира.

Der Forschungsstand zum slowakischen historischen Glas

Über die Geschichte der Glasproduktion in der Slowakei existiert zahlreiche Literatur. Den Forschungsverlauf kann man wie folgt allgemein gliedern:

In der ersten Phase (etwa seit der 2. Hälfte des 18. Jahrhunderts bis in die 2. Hälfte des 19. Jahrhunderts) finden wir Angaben zur Glasproduktion in der ehem. Habsburger Monarchie wie auch in Ungarn in den statistischen und geographischen Lexika und Jahrbüchern.

In der zweiten Phase (Ende des 19. und zu Beginn des 20. Jahrhunderts) ist dem historischen Glas eine erhöhte Aufmerksamkeit gewidmet worden. Es erscheinen monographische Arbeiten ungarischer Wissenschaftler. Die bedeutendste von ihnen von S. Telkes besitzt noch statistisch-historischen Charakter. In diesem Zeitraum nahm man an, daß im ehem. Ungarn die Glasproduktion im 16. Jahrhundert ihren Anfang nahm, also den Nachbarländern gegenüber verspätet, wobei die Mehrzahl der Glashütten in der heutigen Slowakei lag.

In der dritten Etappe (vom 1. Jahrzehnt bis in die 30er Jahre des 20. Jahrhunderts) verlegte S. Takáts den Beginn der Glasproduktion bei uns auf Grund archivalischer Quellen in das 14. Jahrhundert (die Hütten Sklené Teplice (Glashütte) und Sklené in der Nähe mittelslowakischer Bergbauorte). Für die Geschichte des Glases beginnen sich auch Kunsthistoriker zu interessieren (K. Divald). Nach dem Zerfall Österreich-Ungarns teilt sich die Forschung in einen ungarischen und einen tschechoslowakischen Zweig auf. Den großungarischen Standpunkt repräsentiert in dieser Zeit besonders umfassend die synthetische Arbeit von L. Sághegyi. Tschechische und slowakische Forscher (in den 30er Jahren besonders J. Bárta) verstehen die Geschichte der Glasindustrie auf dem Gebiet der Slowakei als eigenständige Forschungsaufgabe, weil die Glasproduktion auf diesem Gebiet gegenüber anderen Teilen des ehemaligen Ungarn beherrschend war.

Die vierte Phase (vom Jahre 1945 bis in die 60er/70er Jahre) brachte eine höhere Aktivität der tschechischen

und slowakischen Forscher, vor allem der Historiker und Ethnographen. Die ausgeprägteste Persönlichkeit war K. Hetteš, der schrittweise einige stets detailreicher variierte Synthesen der Glasindustrie in der Slowakei veröffentlichte. Fast parallel mit ihm schritt im ungarischen Zweig B. Borsos voran, jedoch auf dem großungarischen Standpunkt stehend. Beide publizierten ihre Synthesen im Jahre 1974, sie unterscheiden sich natürlich in der Lösung vieler Grundprobleme.

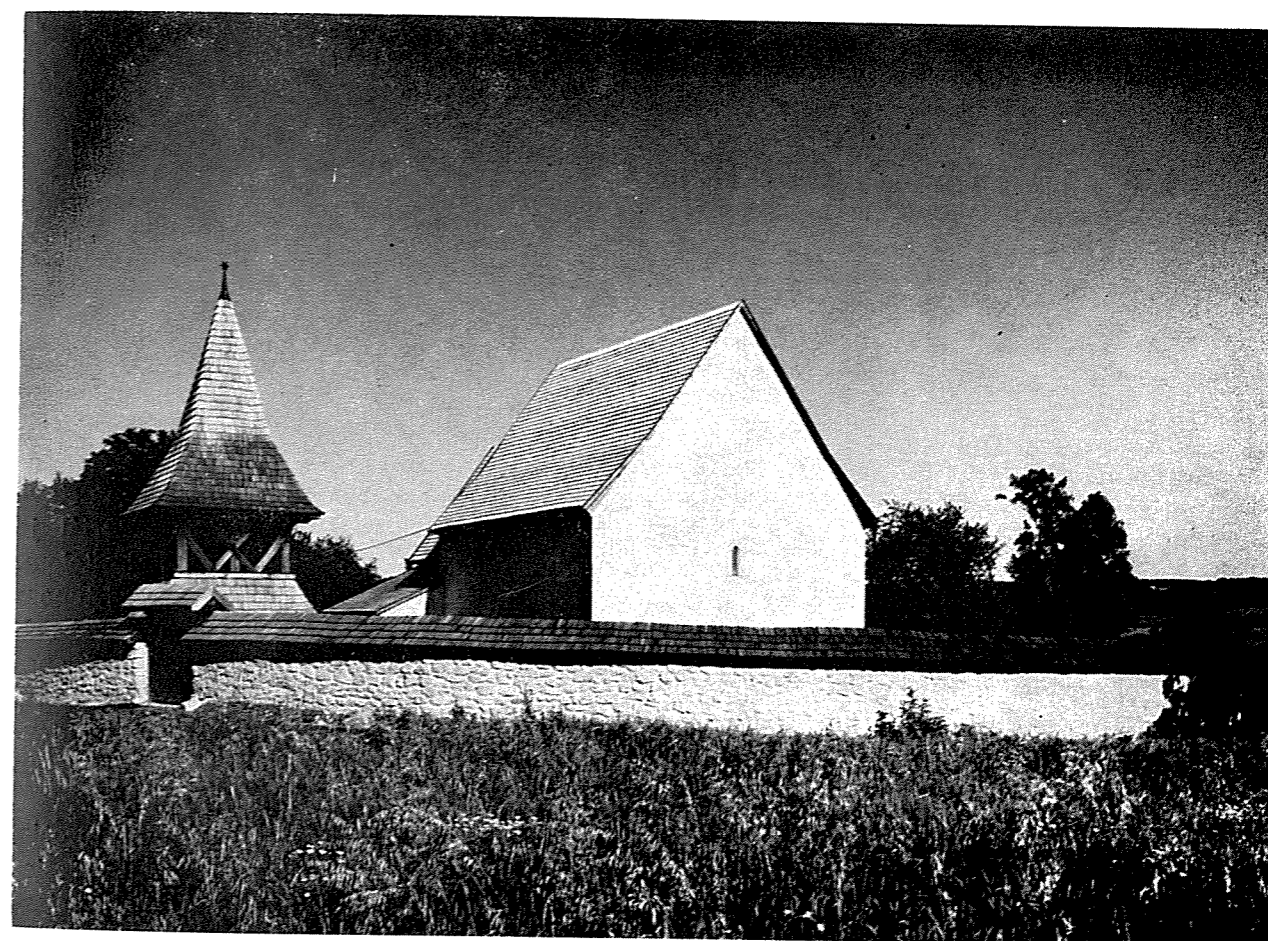
Die fünfte Phase können wir in die 80er Jahre legen, da ein größerer Informationsfluß aus archäologischen Forschungen auf dem Gebiet der Slowakei einsetzte. Es ist zu erwarten, daß sie helfen, ein genaues Bild der Geschichte der Glasindustrie in der Slowakei zu umreißen.

Das gegenwärtige Bild von der Glasindustrie in der Slowakei ist folgendes:

Die Glasproduktion begann schon in der Zeit Großmährens und überdauerte auch dessen Niedergang. Die Blüte der Glasindustrie setzt im 14.—16. Jahrhundert ein; das ist mit einer Vielzahl an Fundstücken aus der archäologischen Forschung und archivalischen Nachrichten belegt. Während des 17. und 18. Jahrhunderts produzierten Hütten auf unserem Gebiet eine Menge Glas, von dem ein Teil zu den Luxusartikeln gehörte. Nachrichten darüber geben archivalische Quellen, es gibt jedoch nur wenige Belegstücke. In letzter Zeit schließen archäologische Funde, die bisher noch nicht publiziert sind, diese Lücke. In der 1. Hälfte des 19. Jahrhunderts arbeiten Dutzende Hütten und produzieren eine Menge Glas, größtenteils geblasen, oft auch mit geschliffenem Dekor verziert, was zahlreiche erhaltene Erzeugnisse belegen. Auch nach der Mitte, besonders jedoch Ende des 19. und Anfang des 20. Jahrhunderts produzierten die Hütten auf unserem Gebiet eine Menge Glas, auch wenn die Zahl der Glashütten sank. Einige große Glasbetriebe (Uhrovec, Utekáč, Lednické Rovne) erzeugten Glas hoher Qualität. Nach dem ersten Weltkrieg arbeiteten einige Betriebe, die ihre Produkte in viele Staaten der Welt exportierten.

Stredoveké nástenné maľby v Kraskove po reštaurovaní

MILAN TOGNER



Areál kostola v Kraskove, pohľad od severozápadu. Foto Š. Fábian

Rozsahom nevelká vidiecka sakrálna stavba evanjelického a.v. kostola v Kraskove (okr. Rimavská Sobota) je už takmer celé storočie v popredí zvýšeného záujmu historikov umenia, pre-

dovšetkým vďaka svojej výzdobe stredovekými nástennými maľbami.¹ Ich kvalitatívna mimoriadnosť a nesporná historická, kultúrna, ale najmä výtvarná hodnota tradične stavala kras-

kovské maľby na jedno z popredných miest v celkovom kontexte zachovaného fondu slovenských monumentálnych maliarskych prejavov. Nedávna komplexná obnova kostola v Kraskove priniesla okrem príkladného spôsobu záchranu stredovekej nástennej maľby² aj rad nových zistení, ktoré podstatne menia doteraz tradované názory na vývin a výzdobu jedného z maliarsky najexponovanejších objektov na Slovensku.

Nasledujúce riadky nechcú byť polemikou so staršími názormi, sú skôr vyhodnotením nových skutočností, akýmsi resumujúcim prehľadom nových zistení, vyplývajúcich z výsledkov jednotlivých prieskumov a z vlastného reštaurátorského zásahu. Práve na základe týchto do istej miery exaktných zistení sú aj pokusom o novú interpretáciu stavebného vývinu objektu a jeho maliarskej výzdoby.

Kraskovský kostol má charakteristickú dispozíciu ranogotической sakrálnej stavby s obdĺžnou loďou, s plochým stropom a rovným záverom presbytéria. Presbytérium je klenuté poľom krížovej klenby a osvetľované východným oknom so stredovým prútom, doplneným trojlisťovou kružbou, a úzkym južným oknom.

Vzhľadom na svoj typ a indiferentný formálny architektonický aparát (profilácie rebier, pätky, priebeh víťazného oblúka a pod.) sa vznik kostola dosiaľ datoval do poslednej tretiny 13. storočia, prípadne do obdobia okolo roku 1270.³ Toto datovanie do istej miery podporovala aj správa I. Krasku, že osadu založili talianski kolonisti, špecializovaní baníci, ktorých sem povolal kaločský arcibiskup Štefan v závere 13. storočia. Ďalšie historické správy, ktoré sa zachovali o osade, prípadne kostole, sú už menej priaznivé pre toto skoré datovanie. Prvá písomná zmienka je z roku 1334, keď Kraskovo získala výmenou s kaločským arcibiskupstvom pôvodom chorvátska rodina Sécéniovcov (Kačičovcov), a prvá zmienka o fare je až z roku 1462, pričom zatiaľ nepoznáme pôvodné patronium kostola.⁴

Presbytérium, víťazný oblúk a severnú stenu lode pokrývajú nástenné maľby, ktoré po umeleckohistorickom vyhodnotení môžeme v ich staršej časti takmer jednoznačne datovať do

šesťdesiatych až sedemdesiatych rokov 14. storočia. Reštaurátorský prieskum ukázal, že tieto maľby sú v zásade realizované ako pravá freska. To znamená, že arriccio a intonaco malieb je nahadzované v jednej spoločnej vrstve bezprostredne na pôvodné múry kostola. Práve tu vzniká základný rozpor v časovom odstupe medzi výstavbou kostola, predpokladanou v sedemdesiatych rokoch 13. storočia, a nástennou maľbou, ktorá mohla vzniknúť v šesťdesiatych až sedemdesiatych rokoch nasledujúceho storočia. Keby sme akceptovali tento časový odstup celého storočia, nemohli by sme vysvetliť ponechanie hrubých, neomietnutých múrov bez akejkoľvek povrchovej úpravy v isto exponovanom sakrálnom priestore počas takého dlhého obdobia.

V súvislosti s komplexným prieskumom kostola sa roku 1983 v interiéri realizoval archeologický výskum, ktorý odkryl základy staršej stavby, o tretinu menšej, orientovanej v zhode so súčasnou stavbou. V zásade ide o rovnaký typ s obdĺžnou loďou a s rovným záverom presbytéria. Archeologický výskum, vedený dr. Š. Kováčsom z Gemerského múzea v Rimavskej Sobote, tu navyše odkryl aj dva hroby, ktoré boli zapustené do základového muriva staršieho objektu, a teda súvisia skôr s dnešnou stavbou. Podobne aj ďalší nálezový materiál je mladšieho dáta a súvisí s dnešným kostolom. Vo svojom type s malým šírkovým odstupom presbytéria od lode a v základných rozmeroch vykazuje starší kostol v Kraskove výrazné analógie s kostolom v Abóde (MLR), v susednej Boršódskej župe. Abódsky kostol datuje maďarský bádateľ K. Kozák do obdobia po tatárskom vpáde, t. j. okolo polovice 13. storočia.⁵

Na začiatok druhej polovice 13. storočia, pravdepodobne do šesťdesiatych až sedemdesiatych rokov 13. storočia môžeme datovať aj starší kostol v Kraskove, teda v podstate do obdobia, do ktorého bol dosiaľ datovaný súčasný kostol.⁶ Vzhľadom na to, že všetky ostatné nálezy sú datované až do 16. storočia (mince, keramika), stávajú sa nástenné maľby datovacou pomôckou „ante quem“ pre vznik dnešného kostola, ktorý môžeme reálne predpokladať v závere prvej polovice 14. storočia. Problematika



Pohľad do presbytéria v záverečnej fáze reštaurovania. Foto Š. Fábian



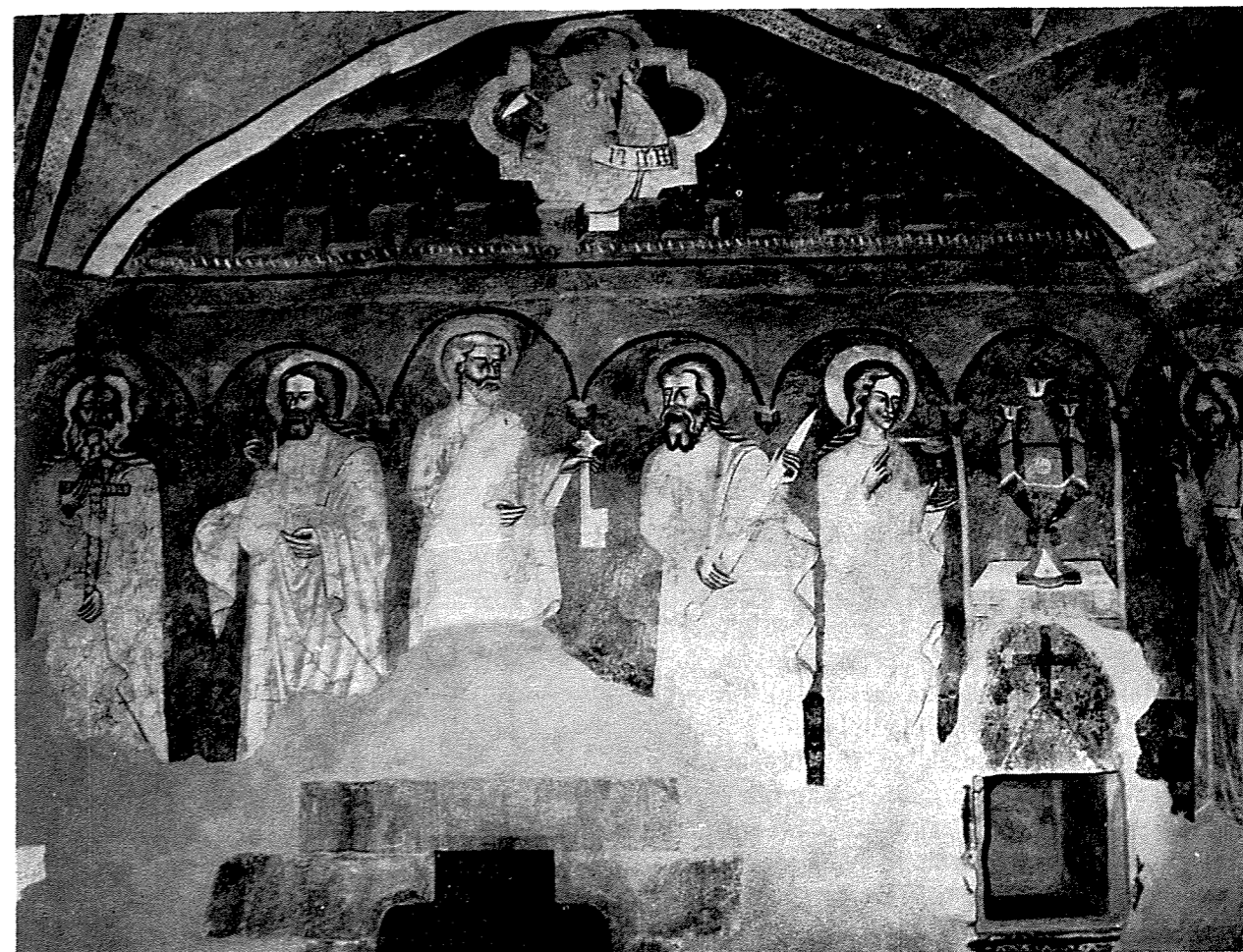
Sv. Helena so sv. Annou a P. Máriou na severnej stene lode. Foto Š. Fábian



Detail postáv apoštolov na južnej strane presbytéria. Foto Š. Fábian

datovania vzniku kraskovského kostola bola sťažená typologickým charakterom objektu a do istej miery indiferentným formálnym architektonickým aparátom, ktoré dovoľovali jej riešenie v značnom časovom rozptyle, presahujúcom sto a viac rokov. Objektívny pohľad priniesol až archeologický výskum, a najmä odkrytie staršej stavby spolu s detailným vyhodnotením nástenných malieb.

K podobne závažnému zisteniu patrí objektívna a exaktným výskumom ustanovená postupnosť vzniku jednotlivých malieb v interiéri, opäť výrazne meniaci staršie názory a predpoklady. Detailný reštaurátorský prieskum, predovšetkým analýza stratigrafie jednotlivých omietkových vrstiev a vrstiev intonaca, jednoznačne preukázala, že prvou etapou výzdoby interiéru kraskovského kostola bola realizácia dvojice samostatných obrazov vo východnej časti severnej steny lode s motívmi Piety so sv. Jánom a Máriou Magdalénou a obraz so sv. Helenou a sv. Annou.⁷ Napriek silnému poškodeniu oboch kompozícií sa tu v pregnantnej podobe objavuje suverénna kresliarska línia v podaní figúr, telesných tvarov a drapérií, ktorá dovoľuje jednoznačne pripísať obidva obrazy Majstrovi ochtinského presbytéria, prípadne jeho dielni. Ide tu o prácu maliara azda najexponovanejšieho v Gemeri, ktorého tvorba sa v najcharakteristickejšej podobe prejavuje vo výzdobe kostola v Ochtinej a odtiaľ možno odvodí aj jeho označenie. Majster ochtinského presbytéria patrí svojim výtvarným prejavom k maliarsky aj umelecky najzrelejšiemu smeru v gemerskej monumentálnej maľbe druhej polovice 14. storočia. Je suverénnym kresliarom, jeho kompozície pôsobia dojmom rýchlej práce s uvoľneným rukopisom: vypracuje základnú kontúru figúry, aby ju prekryl pomerne širokou škálou farebných tónov, modelujúcich základné tvary a objemy. Skutočný spôsob jeho maľby je dnes skreslený neskoršími premaľbami a sekundárnymi zásahmi. V intaktnom stave sa azda zachovala iba skupina polopostáv starcov a anjelov vo zvyšku kompozície Posledného súdu, donedávna prekrytá vápennými nátermi v povalovom priestore nad presbytériom v Ochtinej.⁸ Práve tu môžeme v najčistejšej



Postavy apoštolov na severnej stene presbytéria. Foto Š. Fábian

podobe badať rýchly a suverénny spôsob vytvárania tvárí niekoľkými ľahmi štetca, ktoré odtieneným prechodom jemných farebných tónov nadobúdajú plasticnosť a výrazovosť. Dvojica kompozícií na severnej stene lode v Kraskove je skôr ukážkou bežnej rutinnej práce dielne Majstra ochtinského presbytéria. Skutočné majstrovstvo tohto maliara sa v plnej šírke prejavilo pri výzdobe svätyne v Ochtinej, Kocelovciach, Rybníku, Rimavskom Brezove, Štítniku a rade ďalších gemerských objektov. Vo väčšine týchto prípadov možno časovo vymedziť činnosť Majstra ochtinského presbytéria a jeho dielne šesťdesiatymi až sedemdesiatymi

rokmi 14. storočia a v zásade to isté datovanie priznať aj kraskovským maľbám.

Vlastnú realizáciu maliarskej výzdoby kraskovského kostola teda začal tento maliar, resp. jeho dielňa, ktorá však z dnes neznámych dôvodov v práci nepokračovala. V kontexte celkovej výzdoby interiéru obidve kompozície pôsobia trochu cudzo a osamotene. Navyše treba priznať, že ich výtvarná stránka je aj mierne nižšia oproti jednotnej maľbe realizovanej nesporne na vysokej výtvarnej úrovni, pokrývajúcej celý vnútorný plášť presbytéria a zvyšné časti severnej steny.

Prevažná a hlavná časť maliarskej výzdoby

je dielom maliara, ktorého vystúpenie v Kras-kove je prakticky ojedinelé a s ktorým sme sa dosiaľ stretli iba v drobnej kompozícii Krista medzi dvoma anjelmi v maľbe výklenku víťazného oblúka rotundy v Šiveticiach.⁹ Pre výnimočnosť a charakteristický spôsob maľby ho nazývame Majstrom kraskovských malieb.

Vlastnú výzdobu nerealizoval sám. Možno tu rozoznať ešte ďalšiu ruku, najmä vo figúrach cirkevných otcov a symboloch evanjelistov v klenbe presbytéria, ale v prevažnej väčšine postáv apoštolov, v jednotlivých kompozíciách alebo v rozmernom cykle ladislavskej legendy sa objavuje kultivovaný rukopis a vrstvená technika maľby práve tohto hlavného maliara. U Majstra kraskovských malieb môžeme predpokladať taliansky pôvod alebo prinajmenej veľmi dôvernú znalosť talianskej maliarskej produkcie okolo polovice trecenta. Slohovým východiskom je tu široký prúd pogiottovskej maľby, determinovanej florentskými a pravdepodobne aj bolonskými príkladmi okolo polovice a po polovici trecenta. Táto širšia orientácia u Majstra kraskovských malieb, kde nie je vylúčený ani vplyv tirolskej maľby 14. storočia, na ktorý sa už poukázalo,¹⁰ je predovšetkým prejavom novo sa formujúceho prúdu internacionálneho maliarskeho slohu, v ktorom najmä vagantní majstri (maestri minori) absorbujú do svojej tvorby zväčša zmes tradičných aj progresívnych prvkov, aby z nich vyťažili osobitnú syntézu, podmienenú vlastným maliarskym naturelom a nepochybne aj požiadavkou objednávateľa. Základná orientácia ich prejavu ešte stále čerpá z veľkých príkladov maľby prvej polovice trecenta. Napokon túto orientáciu v kraskovskom prípade dokladá okrem iného ikonografia svätcov, medzi ktorými sa objavujú aj postavy zázračných lekárov Kozmu a Damiána, v podobných typoch mladistvých svätcov s lekárnickými nádobkami v rukách, azda najviac frekventovaných v maľbe Toskánska a Umbrie. Obidve figúry na stene víťazného oblúka zo strany presbytéria sa v staršej literatúre interpretovali ako spodobenie uhorských kráľovských svätcov Ladislava a Imricha.¹¹ Dôsledné očistenie malieb počas reštaurátorského zásahu obnažilo atribúty v podobe lekárnických



Úvodná scéna ladislavskej legendy s donátorom na koni. Foto Š. Fábian



P. Mária z výjavu Zvestovania na víťaznom oblúku. Foto Š. Fábian

nádob, ktoré dovoľujú iba jednoznačný ikonografický výklad. Ide nepochybne o dvojicu arabských lekárov Kozmu a Damiána, ktorých ikonografia napokon nie je v slovenskej stredovekej nástennej maľbe neznáma.¹²

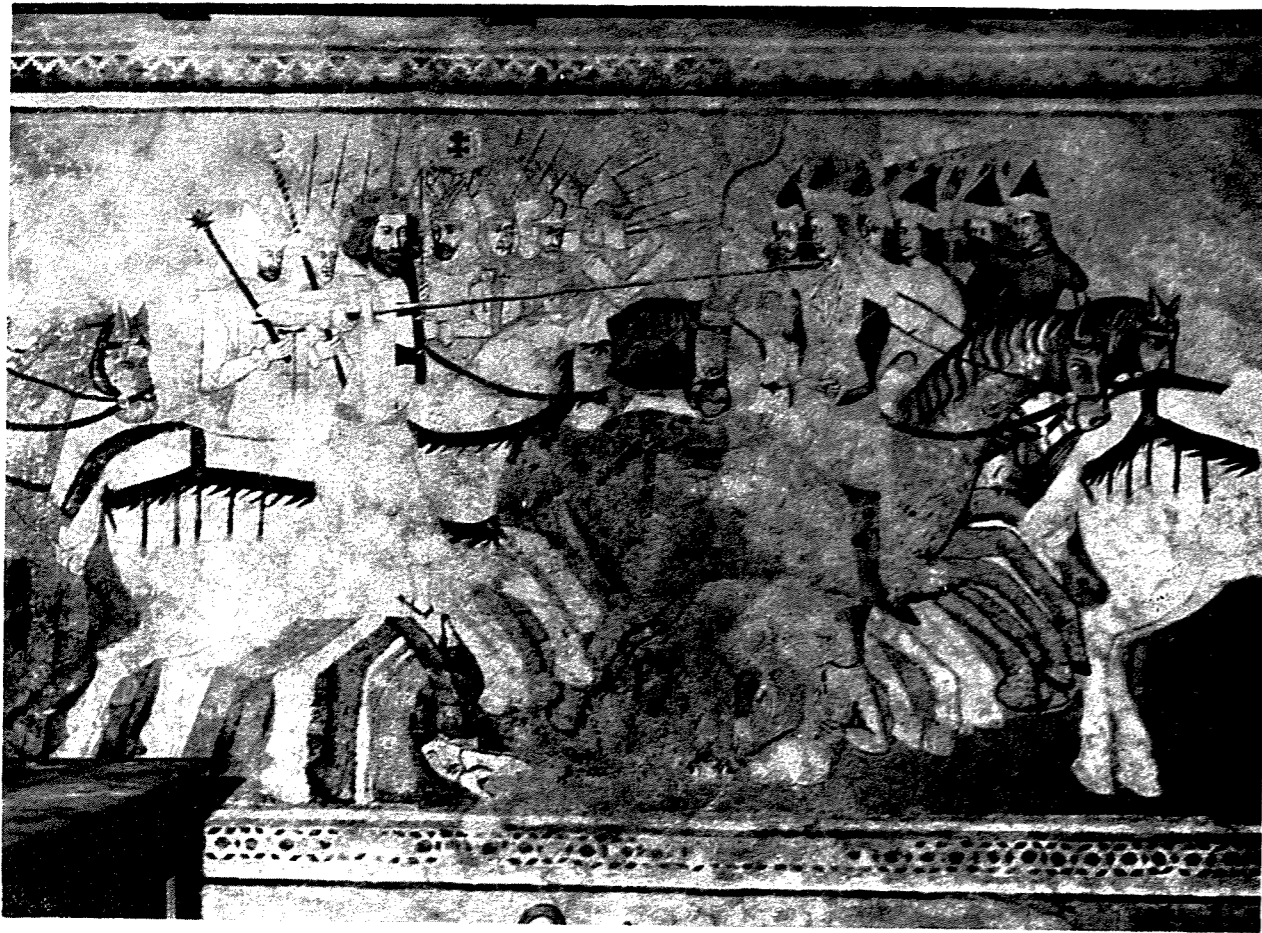
Kým ikonografická skladba výzdoby svätyne zostáva skôr v tradičných intenciách gemerských presbytérií a maliar je tu viac-menej viazaný tradičnými schémami, na stene víťazného oblúka zo strany lode, ale najmä na severnej stene lode je jeho prejav uvoľnenejší s výrazným zmyslom pre naratívnu jednotlivých dejov. Okrem monumentálne poňatej scény Zvestovania P. Márie, obohatenej o rad detailov, je to predovšetkým rozsiahly cyklus ladislavskej legendy.

Táto rýdzo domáca uhorská ikonografická schéma, ktorá pokiaľ ide o rozsah jednotlivých fáz príbehu, v zásade opakuje rovnaký cyklus malieb v rumunskej Ghelinte,¹³ je spracovaná s neobyčajnou dramatickosťou bojových scén, s množstvom detailov vo výzbroji vojakov, s náznakom fázovaného pohybu konských nôh v divokom cvale a rovnako až naturalistickými detailmi useknutých rúk, hláv a s množstvom krvi tečúcej zo sťatej hlavy Kumána, v kontraste so záverečnou scénou idylického odpočinku víťaza v lone dievčiny. Práve tu sa Majster kraskovských malieb prejavuje ako suverénny kresliar, schopný skutočne monumentálneho prejavu s radom realisticky odpozorovaných detailov súvekej vojenskej výzbroje, no na druhej strane v sebe nezaprie azda základnú lyrickú tóninu svojho prejavu, zdôrazňovanú v postavách pozitívnych účastníkov prevažne krvavej drámy. Evidentná formálna nadväznosť jednotlivých fáz príbehu na staršie príklady malieb v Ghelinte a do istej miery aj vo Veľkej Lomnici len potvrdzuje predpoklad vopred vypracovanej maliarskej schémy ladislavskej legendy, ktorú mal k dispozícii vo forme dielenského vzorníka alebo v prekreslení knižných miniatúr. Zdôrazňovanie naratívnej zložky sprevádza aj podobne rozmernú scénu Kľaňania sa troch kráľov. Z tohto hľadiska zaujímavosť nechýba najmä úvodnej scéne s takmer žánrovým motívom sluhu, vešajúceho sedlá troch kráľov na konáre stromov. Detailom, ktorý má pre



Detail hlavy apoštola z malieb v presbytériu. Foto Š. Fábian

dnešného diváka humorný akcent, je zobrazenie tiav, na ktorých traja králi prišli. Maliar pravdepodobne ťavu nikdy nevidel a len z ústneho podania vedel, že ťava je čosi ako kôň s hrbom. Azda preto sa na chrboch uviazaných koní objavujú svojrázne, špicaté výbežky. Naopak, to, čo poznal z vlastnej skúsenosti, vedel podať s mimoriadnym zmyslom pre detail, s bytostným realizmom, s presne odpozorovanými anatomickými tvarmi ľudí a zvierat a s ich zákonitostami v osobitej verzii maliarskeho prejavu. Jeho kresliarske majstrovstvo je umocnené a zdôraznené bohatou farebnou paletou, pomocou ktorej presvedčivo modeluje tvary farebnými pastami v prevažne žiarivých, teplých tónoch a odtieňoch.¹⁴ Farebná modelácia dodáva plasticitu zväčša štíhlym, mladistvým postavám v graciózných postojoch s výrazným lyrizujúcim prízvukom. U Majstra kraskovských malieb sa stretávame zrejme prvý raz s technickou novinkou, ktorá v Gemeri rýchlo zdomácnela. Drapérie odevov, ako aj drapérie iluzívnych závesov dopĺňa a pokrýva ornamentmi do farebného základu pomocou šablón v pomerne širokom re-



Uhorská jazda v boji s kumánskymi lučištníkmi, detail z ladislavskej legendy na severnej stene lode.
Foto Š. Fábian



Detail polopostavy proroka z víťazného oblúka. Foto Š. Fábian

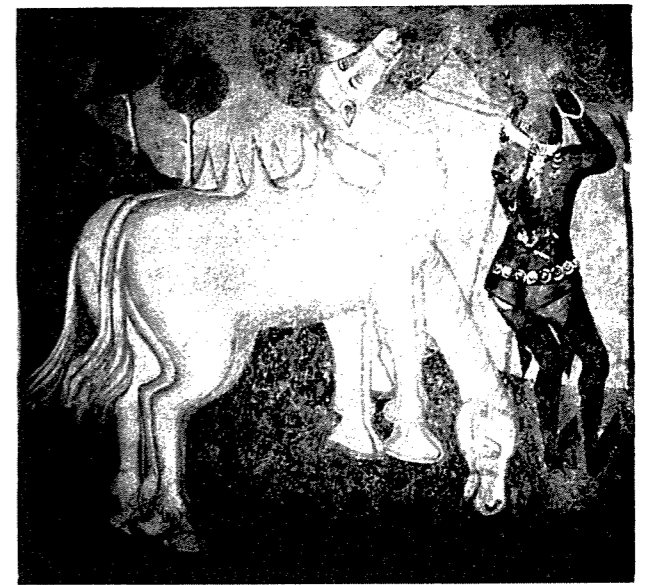
pertoári jednotlivých typov. Na maľbách v Kraskove nachádzame päť druhov týchto šablón, ktoré vychádzajú zo štylizovanej vegetabilnej ornamentiky a nanášané sú vždy v kontrastnej farbe alebo v odtieni základu, ktorý tvorí modelácia drapérie.

Kým systém dopĺňajúcej ornamentálnej výzdoby drapérií pomocou šablón sa objavuje pomerne často aj na iných realizáciách nástenných malieb v Gemeri (Rimavské Brezovo, Rimavská Baňa, Chyžné, Rákoš, Štítnik), s vlastnou produkciou Majstra kraskovských malieb sa viac nestretávame. Jeho vplyv azda ako podiel pomocníka možno badať v maľbách štítnického kostola (sv. Barbora a Volto Santo), čiastočne aj v maľbách apsidy v Rákoši a v presbytériu

v Rimavskej Bani. Podobne sa dá o vplyve Majstra kraskovských malieb uvažovať aj mimo regiónu Gemera v maľbách kostola v Starej Haliči, v Luboreči, ale aj južnejšie, v zachovaných fragmentoch výzdoby v Rakacaszende (Boršódská župa, MLR)¹⁵ alebo v rumunskej Mugeni (okr. Harghita).¹⁶ Do istej miery je kraskovským maľbám príbuzný fragment s výjavom Klaňania sa troch kráľov v Szentsimone (Boršódská župa, MLR), aj keď tu ide skôr o rovnaké východisko v maľbe talianskeho trecenta, prípadne v internacionálnom prúde gotickej maľby poslednej štvrtiny 14. storočia. Klaňanie sa v Szentsimone možno považovať za akýsi medzičlánok, spájajúci Majstra kraskovských malieb s výzdobou presbytéria a víťazného oblúka v Csarode (Szabolcsko-Szatmárska župa, MLR), ktorá vcelku vykazuje pomerne výrazné analógie a súvislosti s gemerským prostredím.¹⁷

Datovanie kraskovských malieb je podmienené ich nadväznosťou na činnosť Majstra ochtinského presbytéria a jeho dielne. Možno ich zaradiť do základného prúdu šesťdesiatych až sedemdesiatych rokov 14. storočia ako paralelný prejav s tvorbou tohto azda najexponovanejšieho maliara v Gemeri.

Náročný a treba dodať aj úspešný reštaurátorský zásah na nástenných maľbách v Krasko-



Úvodná scéna Klaňania sa troch kráľov na severnej stene lode. Foto Š. Fábian

ve, ktorému predchádzal rozsiahly prieskum, priniesol nové fakty, ktoré čiastočne menia, ale najmä spresňujú našu predstavu o rozvoji monumentálnej maľby v oblasti Gemera. Archeologický výskum spresnil možné datovanie stavby, čo má zasa značný význam pre poznanie rozvo-



Postavy troch kráľov z príbehu Klaňania sa. Foto Š. Fábian



P. Mária na tróne z výjavu Klaňania sa troch kráľov. Foto Š. Fábian

ja architektonickej produkcie v tejto oblasti Slovenska. Podobné prieskumy, a najmä reštaurátorské zhodnotenie malieb na ďalších objektoch, v niektorých prípadoch už aj začaté, isto prinesú rad ďalších výsledkov, na základe ktorých bude možné spresniť celkový obraz o vývine a rozvoji stredovekej kultúry v rozličných

Poznámky

¹ Výber základnej literatúry k problematike kraskovských malieb v chronologickom poradí: GROH, I.: Középkori falképek Gömörmegyében. Archeológiai Értesítő, 15, 1895, s. 232 a n.; PASTEINER, Gy.: Építészeti emlékek Felső-Magyarországon. Az Osztrák Magyar monarchia írásban és képben. Budapest 1899, s. 118 a n.; GERECZE, P., Magyarország régi falképeinek jegyzéke és irodalma. Magyarország Műemlékei. Zv. 1. Budapest 1905, s. 517 a n.; GERECZE, P.: A műemlékek helyrajzi jegyzéke és irodalma. Tamže, zv. 2. Budapest 1906, s. 327 a n.; ÉBER, L.: Köpönyeges Mariaképek. Archeológiai Értésítő, 32, 1912, s. 65 a n.; PÉTER, A.: A magyar művészet története. Budapest 1930, s. 66 a n.; KRASKO, I.: Archanjel Michael, nástenné maľby v starobylom kostole v Kraskove. Slovenské pohľady, 48, 1932, s. 48 a n.; KRASKO, I.: Pôvod dedín Kraskova a Lukovíšť. Sborník Muzeálnej slovenskej spoločnosti. 31. Bratislava 1937, s. 34 a n.; ŠOUREK, K.: Die Kunst in der Slowakei. Praha 1939, s. 53 a n.; RADOCSAY, D.: A Középkori Magyarországi falképek. Budapest 1954, s. 152; BIATHOVÁ, K.: Príspevok k dejinám gotických nástenných malieb v Gemeri. Pamiatky a múzeá, 7, 1958, s. 29—32; KRÁSA, J. — STEJSKAL, K.: Stredoveké malby na Slovensku. Dejiny a súčasnosť, 5, 1964, s. 24 a n.; DVOŘÁKOVÁ, V.: Talianske vývinové prúdy stredovekej nástennej maľby na Slovensku. In: Zo starších výtvarných dejín Slovenska. Bratislava 1965, s. 225 a n.; STEJSKAL, K.: K obsahovej a formovej interpretácii stredovekých nástenných malieb na Slovensku. Tamže, s. 175 a n.; PROKOPP, M.: Gömöri falképek a XIV században. Művészettörténeti Értesítő, 18, 1969, s. 128 a n.; DRAGUT, V.: La légende du „héros de la frontière“ dans la peinture médiévale de la Transylvanie. Revue Roumaine d'Histoire de l'Art, 12, 1975, s. 4 a n.; DVOŘÁKOVÁ, V. — KRÁSA, J. — STEJSKAL, K.: Stredoveká nástenná maľba na Slovensku. Bratislava 1978, s. 107 a n.; TOGNER, M.: K průzkumu nástenných maleb v Rožňavském okrese. In: Najnovšie poznatky výskumu výtvarných pamiatok v objektoch vývoja architektúry v okrese Rožňava. Rožňava 1978, s. 33 a n.; Slovensko — Kultúra, 1. časť. Bratislava 1979, stať o nástenných maľbách spracoval K. Vaculík, s. 618—623 a L. Cidlinská, s. 657—668; TOGNER, M.: Poznámky k problematice středověké architektury na

formách výtvarných prejavov. Hlavnou úlohou však zostáva dôsledne zachovať vlastné objekty a ich výzdobu nástennými maľbami v maximálne možnom autentickom stave. V prípade kraskovských nástenných malieb sa práve tento cieľ podarilo reštaurátorskému kolektívu naplniť skutočne v optimálnej miere.

Gemeru. In: 10 rokov OSPSOP v Rožňave. Rožňava 1981, s. 46 a n.; PROKOPP, M.: Italian Trecento Influence on Murals in East Central Europe Particularly Hungary. Budapest 1983, s. 157; TOGNER, M.: Poznámky k dekoratívni ornamentice středověké nástěnné malby na Gemeru. In: Zborník KÚŠPSOP strediska v Rožňave. Rožňava 1983, s. 39 a n.; BAKOŠ, J.: Dejiny a koncepcie stredovekého umenia na Slovensku. Bratislava 1984, s. 109, 152—155, 166, 183, 195, 209, 212, 215, 249; TOGNER, M.: K průzkumu středověkých objektů v Kraskově a Kyjaticích, využití výsledků archeologického průzkumu pro další práci historika umění. Archeologia historica, 11, 1986, s. 377 a n.

² Celkový reštaurátorský zásah na nástenných maľbách kraskovského kostola realizoval kolektív reštaurátorov Oblastného reštaurátorského ateliéru v Levoči (ŠRA, Bratislava) v rokoch 1983—1987 pod vedením akad. sochára Ladislava Székelyho. Náročná akcia s množstvom technologických problémov si vyžiadala rad nových netradičných technologických postupov. Vzhľadom na ich unikátnosť a do istej miery aj možnú aplikovateľnosť tvoria tieto postupy samostatnú bibliografiu: TOGNER, M.: Aplikácia ethylsilikátu 40 pri reštaurovaní nástennej maľby. Renovatio ŠRA, 3, 1983, s. 3 a n.; SZÉKELY, L. — TOGNER, M.: Die Restaurierung der Wandgemälde in Kraskovo. In: Fifth International Restorer Seminar. Veszprém — Hungary. 1. Budapest 1985, s. 177 a n.; SZÉKELY, L. — TOGNER, M.: A kraskovoi faldfestmények restaurálása. Múzeumi Műtárgyvédélem, 14, 1985, s. 211 a n.; TOGNER, M. — SZÉKELY, L.: Primenenije syntetičeskich polymerov i pľonok pri restavracii srednovjekovoj nastennoj živoписi. Zborník VNIIR — Chudožestvennoje nasledije. 12. Moskva 1987 (v tlači).

³ Najmä DVOŘÁKOVÁ, V. — KRÁSA, J. — STEJSKAL, K., c. d. v pozn. 1.

⁴ KRASKO, I.: c. d. v pozn. 1, 1937. Tiež HUDÁK, J.: Patrocíniá na Slovensku. Bratislava 1984.

⁵ KOVÁCS, Š. B., Archeologický výskum v stredovekom kostole v Kraskove. Obzor Gemera, 15, 1984, s. 34; pre analógiu KOZÁK, K.: Borsod megye egyenes szentélyzáródású középkori templomai. HOMÉ, 5, 1965, s. 253. Podobne aj TOGNER, M.; c. d. v pozn. 1, 1986.

⁶ V poslednom čase sa objavil názor, že pôvodný

kraskovský kostol má svoje stavebné začiatky už v 9. storočí, dokonca v súvislosti so sakrálnou architektúrou Veľkej Moravy na Slovensku. Žiaľ, pre toto tvrdenie zatiaľ neexistuje okrem dohadov žiadnych dôkazov. Pozri RATKOŠ, P.: Osudy veľkomoravskej architektúry na Slovensku. Pamiatky — príroda, 3, 1987, s. 100.

⁷ Technické a technologické aspekty kraskovských malieb sú detailne spracované v Dokumentácii vykonaných reštaurátorských prác. Bratislava 1987 — dokumentácia ŠRA akcie 73/81F. Spracoval ich akad. maliar J. Josefík na podklade chemicko-fyzikálnej analýzy Ing. I. Vaněčka z Laboratoře chemie restaurování uměleckých děl VŠCHT v Prahe.

⁸ TOGNER, M.: c. d. v pozn. 1, 1978.

⁹ Tamže.

Средневековая настенная живопись в Краскове после реставрации

Недавнее комплексное восстановление костела в Краскове (район Римава-Собота) принесло помимо образцового примера сохранения средневековой настенной живописи еще и целый ряд новых итогов, которые существенно меняют традиционные до сегодняшнего дня взгляды на развитие и украшение одного из наиболее художественно экспонированных объектов Словакии. Красковский костел имеет характеристическое расположение раннеготической сакральной постройки с нефом с плоским потолком и прямым завершением пресбитерия. С учетом типа и индифферентного формального архитектурного аппарата возникновение костела до сих пор датировалось последней третью 13 века. В связи с комплексным изучением костела в 1983 году было осуществлено археологическое исследование интерьера, в ходе которого была открыта более древняя закладка костела, на треть века старше по отношению к настоящей постройке. В принципе речь идет о таком же типе сооружения с прямоугольным нефом и прямым завершением пресбитерия. Этот более старый костел нужно датировать началом второй половины 13 века, то есть более ранним периодом, чем тот, который прежде считался временем возникновения костела. Принимая во внимание то, что все другие находки (монеты, керамика) относятся к 16 веку, настенная живопись второй половины 14 века становится хронологическим пособием «antequem» для установления времени возникновения настоящего костела, которым, реально можно предположить, является конец первой половины 14 века.

Первым этапом украшения интерьера красковского костела было изготовление двух картин в восточной части северной стены нефа: картина с мотивами пьеты со св. Яном и Марией Магдаленой и картина со св. Еленой и св. Анной. Несмотря на сильное повреждение обеих композиций можем эту часть украшения костела приписать мастеру охтинского пресбитерия или

¹⁰ DVOŘÁKOVÁ, V. — KRÁSA, J. — STEJSKAL, K.: c. d. v pozn. 1.

¹¹ Там же а практиcky aj celá staršia literatúra.

¹² V celoslovenskom kontexte sa so zobrazením týchto svätcov stretávame aj na maľbách v Žehre a v kôšickej kaplnke sv. Michala.

¹³ DRAGUT, V.: Arta gotica in România. București 1979.

¹⁴ Farebná skladba je opäť detailne spracovaná v spomínanej správe akad. maliara J. Josefíka, c. d. v pozn. 7.

¹⁵ VLADÁR, H. A.: Rakacaszend románkori templomának műemlékei helyreállítása. Műemlék Védelem, 22, 1978, s. 140 a n.

¹⁶ DRAGUT, V.: c. d. v pozn. 13, s. 226 a n.

¹⁷ PROKOPP, M.: c. d. v pozn. 1, s. 145, 1983, tu aj ďalšia literatúra.

его мастерской. Речь здесь идет о деятельности мастерской, быть может, наиболее экспонированной в Гемере, творчество которой в наиболее характернейшей для него форме проявляется в украшении костела в Охтиной; отсюда можно вывести и обозначение главного мастера. Собственное исполнение художественного украшения начинали или этот художник, или его мастерская, которая, однако, с неизвестных сегодня доводов работу не продолжила.

Самая важная и главная часть художественного украшения является произведением художника, у которого единственная работа в Краскове. По исключительности и характеристическому способу живописи этого художника можно назвать мастером красковской живописи. Можем предполагать, что мастер был итальянского происхождения, или по крайней мере был очень хорошо знаком с итальянской живописной продукцией середины тречента. Стилистическим исходным пунктом является широкий ток поиготовской живописи, детерминированной флорентийскими и, правдоподобно, еще болонскими образцами приблизительно из середины тречента и более поздними. Такая широкая ориентация у мастера красковской живописи, на которую не исключено и влияние тирольской живописи 14 века, является прежде всего проявлением формирующегося нового течения интернационального художественного стиля, в котором странствующие художники (maestri minori) прежде всего абсорбируют в своем творчестве по большей части смесь традиционных и прогрессивных элементов, чтобы из них извлечь особый синтез, обусловленный собственной художественной натурой и еще, несомненно, волей заказчика.

В то время как иконографическая структура украшения святилища остается в традиционной форме гемерских пресбитериев и художник связан традиционными схемами, на стене триумфальной арки и на северной стороне нефа находится более вольное его

проявление, в котором выразительным образом наполнены отдельные сюжеты. Кроме монументально понятой сцены Благовещения девы Марии и такой же пространной сцены Поклонения волхвов, прежде всего сюда относится обширный цикл с чисто домашней иконографической схемой на мотив ладиславовской легенды.

Mittelalterliche Wandmalereien in Kraskovo nach der Restaurierung

Die unlängst umfassend erneuerte Kirche in Kraskovo (Kreis Rimavská Sobota) erbrachte außer der vorbildlichen Sicherung mittelalterlicher Wandmalereien auch eine Reihe neuer Erkenntnisse, die wesentlich die bisher tradierten Auffassungen über die Entwicklung und die Ausschmückung eines der malerisch herausragendsten Objekte in der Slowakei ändern. Die Kraskover Kirche hat die charakteristische Disposition des frühgotischen Sakralbaus mit flachgedecktem Schiff und geradem Chorschluß. In Hinsicht auf ihren Typ und das undifferenzierte formale architektonische Gerüst wurde die Entstehung der Kirche bisher in das letzte Drittel des 13. Jahrhunderts datiert. Im Zusammenhang mit der komplexen Erforschung der Kirche im Jahre 1983 wurden im Innenraum archäologische Forschungen durchgeführt, bei denen die Fundamente eines älteren Baus freigelegt wurden, der um ein Drittel kleiner, aber übereinstimmend mit dem gegenwärtigen Bau orientiert ist. Im wesentlichen geht es um den gleichen Typ mit verlängertem Schiff und geradem Chorschluß. Diese ältere Kirche muß man in den Beginn der zweiten Hälfte des 13. Jahrhunderts datieren, also etwa in die Epoche, in die die jetzige Kirche datiert wurde. Angesichts der Tatsache, daß alle anderen Funde (Münzen, Keramik) bis in das 16. Jahrhundert datiert sind, dienen die in die 2. Hälfte des 14. Jahrhunderts datierten Wandmalereien als „ante quem“ Datierungshilfe für die Entstehung der gegenwärtigen Kirche, so daß wir real das Ende der 1. Hälfte des 14. Jahrhunderts annehmen können.

In der ersten Etappe der Ausstattung des Interieurs der Kraskover Kirche wurde das Bildpaar im Ostteil der Nordwand des Schiffes mit den Motiven der Pietá mit dem hl. Johannes und Maria Magdalena und das Bild mit der hl. Helene und der hl. Anna geschaffen. Trotz der schweren Schäden an beiden Kompositionen können wir diesen Teil der Ausstattung dem Meister des Ochtinaer Presbyteriums zuschreiben, beziehungsweise seiner Werkstatt, die vermutlich am besten in Gemer vertreten war und deren Schaffen in seiner charakteristischsten Form in der Ausstattung der Kirche von Ochtiná zum Ausdruck kommt. Von dort her kann man auch den Notnamen ihres Hauptmeisters ableiten. Entweder dieser Maler oder seine Werkstatt begannen die malerische Ausstattung zu verwirklichen,

Датирование всего художественного живописного украшения основывается на деятельности мастера охтинского пресвитерия и его мастерской. Красковскую живопись можно отнести к главному и наиболее выразительному течению гемерской живописной продукции шестидесятых-восьмидесятых годов 14 века.

jedoch aus heute unbekanntem Gründen haben sie die Arbeit nicht vollendet.

Der überwiegende und hauptsächlichste Teil der malerischen Ausstattung ist das Werk eines Malers, der in Kraskovo allein auftrat. Für die Außerordentlichkeit und stilistische Eigenart der Malerei können wir ihn als Meister der Kraskover Gemälde bezeichnen. Bei diesem Meister können wir eine italienische Herkunft annehmen oder wenigstens eine sehr intime Kenntnis der italienischen bildkünstlerischen Produktion der Mitte des Trecento. Der stilistische Ausgangspunkt ist hier der breite Strom der Malerei nach Giotto, bestimmt von den Florentiner und wahrscheinlich auch von den Bologneser Vorbildern um und nach der Mitte des Trecento. Diese breite Orientierung des Meisters der Kraskover Malereien, bei denen auch ein Einfluß der Tiroler Malerei des 14. Jahrhunderts nicht ausgeschlossen ist, ist vor allem eine Folgeerscheinung der sich formierenden Richtung des Internationalen Stils, in dem hauptsächlich Wandermeister (maestri minori) eine Mischung aus meist traditionellen und auch progressiven Elementen in ihr Schaffen aufnehmen, um aus ihnen eine individuelle Synthese bedingt aus dem eigenen malerischen Naturell und zweifellos auch aus den Wünschen der Auftraggeber zu gewinnen.

Während die ikonographische Komposition der Chorausstattung in den traditionellen Intentionen der gemerschen Chöre bleibt und der Maler hier an traditionelle Schemata gebunden ist, ist sein Stil an der Stirnseite des Triumphbogens und an der Nordwand des Schiffes freier für ausdrucksstarke Gebärden, die den epischen Charakter einfacher Handlungen betonen. Außer der monumental aufgefaßten Szene der Verkündigung Mariä und der ebenso umfangreichen Szene der Anbetung der heiligen drei Könige, ist es vor allem ein umfangreicher Zyklus heimischen ikonographischen Schemas mit Motiven der Ladislav-Legende.

Die Datierung der ganzen malerischen Ausstattung ist aus der Abhängigkeit von der Tätigkeit des Meisters des Ochtinaer Presbyteriums und seiner Werkstatt abzuleiten. Die Kraskover Malereien gehören zu den wesentlichen und ausdrucksvollsten Zeugnissen der gemerschen Bildproduktion der 60er bis 80er Jahre des 14. Jahrhunderts.

Gotická nástenná maľba dómu v Košiciach

(Poznámka k prieskumu)¹

INGRID CIULISOVÁ

V juhovýchodnej časti interiéru dómu sv. Alžbety v Košiciach sa nachádza monumentálna stredoveká nástenná maľba, zobrazujúca Zmŕtvychvstanie Krista. Po prvýkrát ju objavili pri snímaní starej omietky zo stien kostola v rámci komplexnej obnovy dómu 28. decembra 1892. K reštaurovaniu vtedy nedošlo. Svedčí o tom záznam v zápisnici zo zasadnutia výboru pre obnovu dómu. Dozvedáme sa z neho, že „fresky, ktoré sa nachádzajú pri stene kaplnky pri južnom vchode, nemajú umeleckú hodnotu... a ich reštaurovanie by bolo nákladné...“² Maľba bola znova zatretá, takže roku 1940 pracovníci Krajinského výboru pre ochranu umeleckých diel objavili už len „farebné stopy“. Celkovým odkryvom, reštaurovaním a tým aj definitívnym sprístupnením nástennej maľby bol v rokoch 1940—1941 poverený Július Szentiványi.³

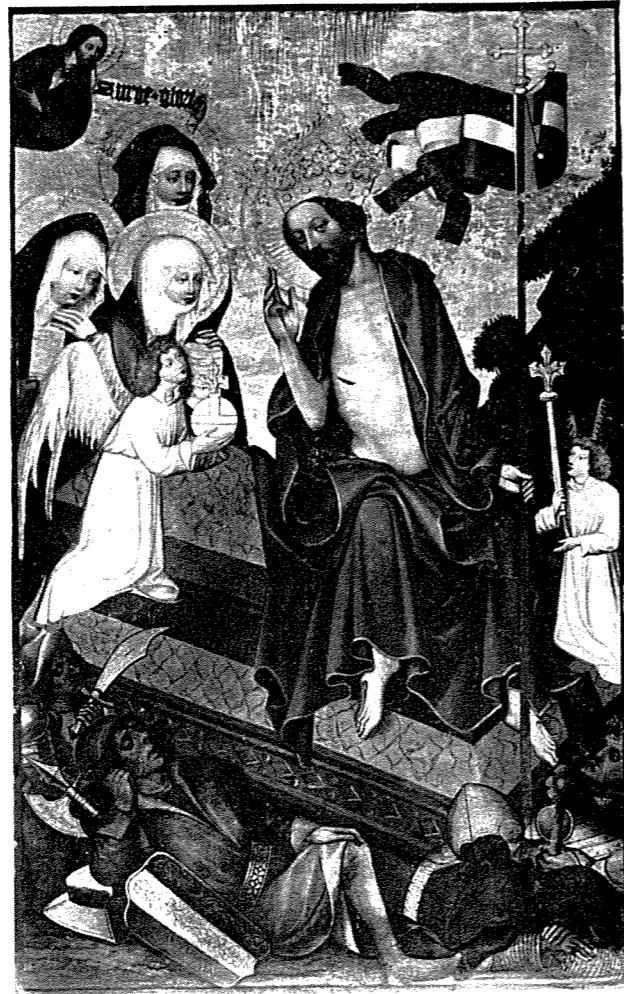
Košický majster použil pri stvárnení výjavu netradičnú ikonografickú schému, takú ojedinelú v celkovom kontexte stredovekého maliarstva u nás i v širších stredoeurópskych reláciách, že už jej sám výskyt možno vysvetliť významom košického umeleckého centra v neskorom stredoveku. V súvislosti s monumentálnym rozvrhom, ale najmä kvalitou výtvarného podania sa ponúka domnienka, že inšpiratívnym východiskom maľby mohlo byť umenie panovníckeho dvora, ktoré v Košiciach ovplyvnilo nielen sféru gotickej architektúry, dreveného a kamenného sochárstva, ako sa doteraz predpokladalo, ale asi aj oblasť nástenného maliarstva. Autor zobrazil scénu, ktorá sa v evanjeliách nespomína priamo, má apokryfný pôvod.

To čiastočne vysvetľuje, prečo sa jej výtvarné stvárnenie začlenilo do stredovekej ikonografie pomerne neskoro. Hoci sa s výtvarnou prezentáciou tohto výjavu stretávame ojedinele už v otónskej knižnej maľbe, častejšie sa vyskytuje až od románskeho obdobia.⁴ Najbežnejšia bola verzia výjavu s Kristom vystupujúcim z otvoreného sarkofágu s víťazným krížom ako nevyhnutným symbolickým atribútom. Kristus, jednou nohou ešte v hrobe, druhou vykračujúci, tvoril epický stredobod obrazu. Dej udalosti sa zväčša odohrával v krajinskej scenérii alebo pred plošným pozadím, často zláteným. Okolo hrobu spali strážcovia. Nadprirodzený charakter deja naznačovala prítomnosť jedného alebo dvoch anjelov. Niekedy bola scéna obohatená postavami prizeraúcich sa Márií, čím sa vlastne spojili dva výjavy — Zmŕtvychvstanie a Tri Márie pri hrobe. Ikonografická schéma so zatvoreným sarkofágom ako na košickej freske má literárny pôvod. Z početných stredovekých cirkevných textov vyplýva, že sa Kristovo prestúpenie zatvoreným sarkofágom chápalo rovnako zázračne ako jeho narodenie pri neporušenom panenstve P. Márie (analógia medzi „sepulcro clauso“ a „utero clauso“).⁵ Neporušený, zapечатý sarkofág sa objavuje napríklad na známej tabuli od treboňského Majstra, ale najstaršie výtvarné zobrazenia s týmto motívom poznáme už z druhej polovice 13. storočia.⁶ Na košickom Zmŕtvychvstaní sa zdôrazňuje jeho triumfálny charakter. Predpokladá sa, že zatvorený sarkofág z košickej nástennej maľby svojim umiestnením, veľkosťou a tvarom v spo-



Zmŕtvychvstanie z košického dómu, nástenná maľba, stav po reštaurovaní roku 1941. Z publikácie S. Mihalíka. Repro I. Hoffmann

jitosti s architektúrou v pozadí mohol plniť úlohu akéhosi stolca či trónu, umocňujúc myšlienku Kristovho triumfu nad smrťou.⁷ Hoci to nevyklúčujeme, v košickom prostredí možno tento nástenný obraz interpretovať aj v eucharis-



Zmŕtvychvstanie z rajhradského oltára, tabuľová maľba. Foto Moravská galerie, Brno

tickom význame. Kubus masívnej tumby by mohol predstavovať kamennú menzu a členená architektúra baldachýnový nástavec.⁸ Kristov hrob z košického obrazu by tak nadobudol význam miesta premeny a Kristovo telo význam živej eucharistie. Inými slovami, Kristus by bol prítomný na obetnom stole, menze, nielen svojou podstatou, ale aj formou, rozmermi tak ako pred smrťou. Teda eucharistickú obeť by tu zastupovali nie chlieb a víno, ale skutočné telo a skutočná krv Krista. Jeho prítomnosťou by sa zároveň pripomínala obeť na kríži ako východisko pre eucharistickú obeť, obnovenú obeť



Zmŕtvychvstanie zo Sliezskeho múzea v Opave, tabuľová maľba. Foto Slezske muzeum, Opava

kríža. Krížová zástava v ľavej ruke by v takomto chápaní bola symbolom prvopočiatku, vlastnej príčiny Kristovho Zmŕtvychvstania, a v prenesenom význame by spĺňala funkciu „kľúča od raja“ (Efrém Sýrsky). Podoba Krista ako víťaza nad smrťou by vyplynula aj zo skutočnosti, že sa tu obetuje nekrvavým spôsobom. Súčasne by spĺňala požiadavku didaktického posolania obrazu v zmysle Biblie pauperum, keďže udalosť Zmŕtvychvstania je vlastne i završením utrpenia pašii. Nástenná maľba by teda vyznievala aj ako „memoria passionis“. V košickom mestskom prostredí, živom na sklonku stredoveku mystikou mendikantských rádov a presiaknutom tradíciou kultu Kristovej krvi, ktorá je v tunajšom chráme „od dávnych čias zázračným spôsobom prítomná“, by sa eucha-



Zmŕtvychvstanie z hrnskobeňadického oltára. Z publikácie A. Mucsiho. Repro I. Hoffmann

ristický ideový podtext nástennej maľby zдал pravdepodobný.⁹

Zmŕtvychvstanie z košického dómu je koncipované ako viacfigurálna kompozícia, ktorej ideovú dominantu vytvára postava Krista, podaná hierarchicky v nadživotnej veľkosti. Jej monumentalita, daná už rozmermi, sa ešte stupňuje uhlom pohľadu Krista, nasmerovaným na diváka akoby z nebeských výšin; je tu zachytený vo chvíli, keď po krátkom odpočinku na zatvorenom sarkofágu vstáva a chystá sa z neho vystúpiť. Vyplýva to z pohybu jeho nôh: pravú nohu už spúšťa na zem, ľavú má pokrčennú a plochou chodidla ju opiera o frontálnu stranu tumby. Pripravované vykročenie smeruje zdanlivo akoby mimo priestoru obrazu, dovnútra chrámového interiéru. Kristus už nepatrí

ani smrti, ani pozemskému životu. Potvrzuje to nadživotné meradlo jeho postavy a krížová zástava ako znak triumfu nad smrťou. Okolo sarkofágu spí trojica strážcov, vľavo je postava anjela so zopnutými rukami. Zdá sa, že anjel podľa pôvodného zámeru držal rúško. Celý výjav sa odohráva netradične na pozadí trojdielnej kulísovej architektúry, otvárajúcej sa do priestoru a prepájajúcej modrým farebným riešením interiér chrámu s jeho exteriérom. Vnútny priestor obrazu stráca javiskový charakter, láme sa, ale udržiava si prísnu stredovekú tektoniku kompozície, ktorá sa dynamizuje len jeho rozpínaním, a to súčasne do exteriéru aj smerom k divákovi. Nástennú maľbu hore i dole uzatvára dekoratívny pás s bohatou rozvilinovou ornamentikou a kvadrilobom uprostred.

Košická freska je zámerne reprezentatívny nástenný obraz. Takéto vyznenie maliar docielil jednak rozmermi diela (406 × 180 cm), jednak jeho umiestnením medzi dvojicu prípor, ktoré tvoria prirodzený dekoratívny rám obrazu a zároveň ho opticky gradujú do hĺbky. K tomu prispieva aj vertikálny formát obrazu, ktorý neumožňuje rozvinúť dej do epickej šírky, ale skôr výjav ešte viac transcendentalizuje. Zmŕtvychvstanie nemá naratívnu dynamiku, ani tradičnú scénickú nadväznosť, založenú na spájaní väčšieho počtu postáv akčne prepojených ústrednou myšlienkou deja. Jeho celkové vyznenie sa viac blíži polohe rozmerného devótného obrazu.

Slohové znaky košickej fresky umožňujú ohraničiť obdobie jej vzniku prvou tretinou 15. storočia a súčasne spojiť obraz s okruhom vtedajšieho gotického tabuľového maliarstva. Máme tu na mysli predovšetkým gotické tabule s výjavom Zmŕtvychvstania z rajhradského oltára, ďalej z hronskobeňadického cyklu a zo Sliezskeho múzea v Opave.¹⁰ Spája ich slohové začlenenie do neskorej fázy krásneho slohu, ktorého genéza prebiehala u nás práve v úzkej súvzťažnosti moravských umeleckých centier a rakúskeho umenia, predovšetkým viedenského, v smere od manieristického štádia k naturalistickému. Výstižným vyjadrením tohto slohového pohybu, ktorý môžeme charakterizovať aj ako určitý pokus o vzkriesenie krásneho slohu, je práve rajhradský oltár.¹¹ Už pri prvej kom-

parácii košického nástenného obrazu a tabule z tohto oltára vystúpi do popredia ich spojitosť. Na obidvoch nachádzame zriedkavú ikonografickú schému s Kristom sediacim na zatvorenom sarkofágu. Kristus je zobrazený v miernom náklone doprava. Pravou rukou žehná, v ľavej drží krížovú zástavu. Jeho nohy, vyčnievajúce spod dlhého plášťa, v pravej časti zriadeného do dekoratívneho cípu, sa opierajú o sarkofág v náznaku budúceho vykročenia, ktoré je na košickej maľbe zreteľnejšie. Meravá tradičná frontálnosť sediaceho ako predobraz sudcu na košickej maľbe, rovnako ako napríklad na vyšebrodskkej tabuli so Zmŕtvychvstaním, ustúpila realistickejšiemu, zmyslovému podaniu, potláčajúcejmu metafyzický charakter deja. Stupeň tohto optického, „pozemského“ realizmu je však málo výrazný. Postava Krista tu dôsledne rešpektuje formát obrazu. Je vertikálne štylizovaná a v porovnaní s ostatnými postavami scény, zámerne kompozične potlačenými, zotrúva stále na transcendentálnej báze. Pomer realistickej a idealistickej výrazovej zložky na košickej freske sa približuje stupňu, ktorý reprezentuje výjav Zmŕtvychvstania na hronskobeňadickej tabuli.¹² Kristus tu vystupuje pravou nohou zo zatvoreného sarkofágu. Chýba tu teda realistický moment znázornenia zemskej tiaže, daný schémou sediaceho Krista na košickom i rajhradskom obraze; nahrádza ho však detailné, materiálne vykreslenie jednotlivých postáv a predmetov, spoločné s moravským dielom. Nadpozemsky vysoká, štíhla, ústredná postava Krista je určujúca rovnako ako na košickej freske, v konečnom pôsobení odhmotňuje scénu a dáva jej nadprirodzený obsah.

Úloha, ktorú zohral rajhradský cyklus vo vývine gotického tabuľového maliarstva prvej tretiny 15. storočia v strednej Európe, bola viackrát predmetom pozornosti bádateľov. Predpokladá sa, že pod jeho vplyvom vznikla značná časť diel juhočeskej tabuľovej maľby uvedeného obdobia a že ohlasom na jeho umenie je aj spomínaný hronskobeňadický oltár. Vplyv anonymného autora tohto cyklu sa spomína aj v súvislosti s Majstrom lineckého Ukrižovania.¹³ Do sféry jeho vplyvu môžeme zaradiť aj košický nástenný obraz, ale nateraz bez pria-

mejších dielenských, resp. úzko príčinných väzieb. Hoci sloh dómskej fresky vychádza z tohto moravského diela, má vo väčšej miere i znaky staršej vrstvy českého gotického tabuľového maliarstva, zastúpeného dielom vyšebrodského a třeboňského Majstra, a týmto rezíduám zostáva poplatný. Postup košického anonyma sa približuje skôr štýlu, ktorým pracoval hronskobeňadický maliar. Hoci ani vyvodzovanie košického nástenného obrazu z hronskobeňadickej tabule, ako sa nazdávame, otázku jeho genézy uspokojivo a vyčerpávajúco nerieši, najmä ak si uvedomíme, že aj jej autor s veľkou pravdepodobnosťou poznal rajhradské dielo a bol zjavne oboznámený i s prácami vyšebrodského a třeboňského Majstra.¹⁴ Už spomínanú opavskú tabuľu spája s košickou freskou zrejme iba použitie identickej ikonografickej schémy s Kristom sediacim na zatvorenom sarkofágu.

Košický nástenný obraz zatiaľ nemôžeme pripísať nijakému doteraz známemu majstrovi, ale jeho stredoeurópska proveniencia je evidentná. Autor fresky patrí medzi najvýznamnejšie zjavy nášho neskorogotického maliarstva vôbec. To, že sa dielu doteraz v literatúre nevenovala taká pozornosť, akú by si bolo zaslúžilo, vyplýva zrejme z toho, že jeho technický stav zni-

žuje nielen jeho nepopierateľné výtvarné kvality, ale aj čitateľnosť. V rámci väčších korpusov o stredovekom nástennom maliarstve ho stručne prehodnocovali len D. Radocsay (1954, 1977), V. Dvořáková, K. Stejskal, J. Krása (1978), M. Prokoppová (1983) a novšie M. Togner (1988). Obmedzili sa zväčša na konštatovanie kvalitatívnej ojedinelosti košického diela a jeho slohovej analógie s hronskobeňadickou tabuľou. Predpokladané súvislosti s neskorými dielami českého krásneho slohu Žigmundovej epochy naznačili bez konkrétnejšieho určenia len K. Stejskal (1965) a K. Vaculík (1975).¹⁵ Nazdávame sa, že uvedené spojitosti medzi košickou freskou a českým tabuľovým maliarstvom na začiatku 15. storočia, bravúra výtvarného podania maľby a použitie netradičnej ikonografickej schémy umožňujú predpokladať spojenie s dvorským umeleckým centrom, ba nevylučujeme, že pri výbere maliara nástenných malieb košického dómu sa mohol zúčastniť sám Žigmund Luxemburský. Pri poznaní Žigmundových úzkych vzťahov k mestu, predovšetkým jeho aktivity pri výstavbe nového farského kostola, ale aj pri jeho inklinácii k Čechám ako jadrú jeho rodovej domény sa zdá táto domnienka pravdepodobná.¹⁶

Poznámky

¹ Jadro štúdie vzniklo roku 1984 ako výsledok komplexného prieskumu maliarskej výzdoby juhovýchodnej časti interiéru košického dómu. Realizoval ho v rámci činnosti Štátnych reštaurátorských ateliérov ak. mal. Jiří Josefík s pracovníkmi ich chemicko-technologického oddelenia. V prieskumnej správe: Nástenné maľby v postranní kapli dómu sv. Alžbety v Košicích (strojopis v archíve ŠRA) nástennú maľbu Zmŕtvychvstanie Krista vyhodnotil ako čistú fresku rozmerov 406 × 180 cm, realizovanú na kamenných kvádroch s intonakom nahodeným v hrúbke 0,5–1 cm.

² Zápisnica zo dňa 27. októbra 1895. Informácia pracovníkov Archívu mesta Košíc. O maľbe písal už RĚCSEY, V.: A kassai dómrói s az ott ujabban fölfedezett falfestményekről. Archeologiai értesítő, 1893, s. 269 a n.

³ MIHALIK, S.: Ót év műemlékvédelme és múzeumi munkája, 1938–1943. Kassa 1943, s. 29.

⁴ Ako najstaršie výtvarné zobrazenie výjavu

Zmŕtvychvstanie Krista uvádza väčšina autorov miniatúru z evanjeliára Henricha II. reichenauskej proveniencie z čias okolo roku 1020 (Bayerische Staatsbibliothek, Cod. lat. 4454). SCHRADER, H.: Ikonographie der christlichen Kunst. Bd. 1. Die Auferstehung Christi. Berlin—Leipzig 1932, s. 43, obr. č. 8; BRAUNFELS, W.: Die Auferstehung. Düsseldorf 1951, s. XII, obr. č. 3; AURENHAMMER, H.: Lexikon der christlichen Ikonographie. Wien 1952, s. 234; RADEMACHER, F.: Zu frühesten Darstellungen der Auferstehung Christi. Zeitschrift für Kunstgeschichte, 1965, s. 197, obr. č. 3.

⁵ RÉAU, L.: L'Iconographie de l'art chrétien. Zv. 2. Paris 1957, s. 544.

⁶ Schrade uvádza výjav Zmŕtvychvstania Krista so zatvoreným sarkofágom na suibertovskej skrinke z Kaiserwerthu (1264). SCHRADER, H.: c. d., s. 58. K ikonografickej schéme vzkrieseného Krista so zatvoreným sarkofágom bližšie HOMOLKA, J.: Poznámky k Tře-

boňskému mistrovi. Sborník prací filosof. fak. brněnské university 1979—1980, F-23—24, s. 25 a n.; BRAUER, B.: The Třeboň Resurrection and Innovation. Umění, 31, 1983, č. 2, s. 15 a n.; HLOBIL, I.: Třeboňský mistr a Konrád Waldhauser? Poznámka k ikonografii obrazu Zmrtvýchvstání. Národní galerie v Praze. Umění, 33, 1985, č. 3, s. 270 a n.

⁷ DVOŘÁKOVÁ, V. — STEJSKAL, K. — KRÁSA, J.: Středověká nástěnná malba na Slovensku. Praha—Bratislava 1978, s. 105—106; TOGNER, M.: Středověká nástěnná malba na Slovensku. Bratislava 1988, s. 53.

⁸ Košický majster mohol poznať staršie predlohy, predovšetkým knižné maľby. Napríklad SCHRADE, H.: c. d., s. 58, uvádza miniatúru Kréda Jeana Sira de Joinville, na ktorej je Kristov hrob znázornený rovnako ako oltár.

⁹ Citát je z buly pápeža Bonifáca IX., vydanej dňa 1. marca 1402: „... in qua gloriosus sanguis Domini nostri Jesu Christi a longis retroactis temporibus miraculose est inventus...“ WICK, V.: Dóm sv. Alžbety v Košiciach. Košice 1936, s. 25—26.

¹⁰ Otázka autorstva opavskej tabule je otvorená. Obraz sa sriedavo pripisuje tzv. Majstrovi Andrejovho oltára a Majstrovi lineckého Ukrižovania. Pozri OETTINGER, K.: Hans von Tübingen und seine Schule. Berlin 1938, s. 32 a n., obr. č. 32b, 39b; STANGE, A.: Deutsche Malerei der Gotik. München 1961, s. 18 a n., obr. č. 23—24; Gotik in Österreich. Katalog. Krems an der Donau 1967, s. 103 (text A. Rosenauer).

¹¹ Provenienca rajhradského oltára nie je bezpečne doložená. Predpokladá sa však, že vznikol krátko po roku 1415 v niektorom z moravských centier (Brno, Olomouc); MATĚJČEK, A.: Česká malba gotická, deskové maliřství 1350—1450. Praha 1949, s. 115, obr. č. 180; KROPÁČEK, J.: Maliřství doby husitské. Praha 1946, s. 53—89; PEŠINA, J.: Česká gotická desková malba. Praha 1976, s. 54 a n.; PEŠINA, J.: Desková malba. In: Dějiny českého výtvarného umění. Praha 1984. Zv. 1, s. 393; HLOBIL, I.: K olomoucké provenienci novosadského Ukřižování mistra Rajhradské archy (NG, Praha). In: Historická Olomouc a její současné problémy. 3. Olomouc 1980, s. 42 a n.

¹² Majster dielne, v ktorej vznikli oltárne tabule z benediktínskeho kláštora v Hronskom Beňadiku, sa na základe nezachovaného nápisu z predely stotožňuje s Tomášom z Kluža. Súčasne je tento nápis aj východiskom pre datovanie oltára k roku 1427. Bližšie k tomu MUCSI, A.: Der Passionsaltar des Thomas de Coloswar im Christlichen Museum zu Esztergom. Budapest 1980.

¹³ O vzťahoch oltára z Hronského Beňadika podrobne: BAKOŠ, J.: Počiatky gotického tabuľového maliarstva na Slovensku. Kand. diz. Bratislava, strojopis, 1970, s. 199 a n.

¹⁴ BAKOŠ, J.: c. d., s. 270.

¹⁵ RADOCSAY, D.: A középkori Magyarországi fal-képek. Budapest 1954, s. 152—153; RADOCSAY, D.: Wandgemälde im mittelalterlichen Ungarn. Budapest 1977, s. 25, 148—149, obr. č. 62; DVOŘÁKOVÁ, V. — KRÁSA, J. — STEJSKAL, K.: c. d., s. 57—58; PROKOPP, M.: Italian Trecento Influence on Mural Painting in East Central Europe, particularly Hungary. Budapest 1983, s. 158; TOGNER, M.: c. d., s. 53—59; STEJSKAL, K.: K obsahovej a formovej interpretácii stredovekých nástenných malieb na Slovensku. In: Zo starších výtvarných dejín Slovenska. Bratislava 1965, s. 182; VACULÍK, K.: Gotické umenie Slovenska. Katalóg. Martin 1975, s. 33. Datovanie nástennej maľby sa pohybuje v rozpätí rokov 1410—1430. Domnievame sa, že jeho dolná hranica, rok 1410, ktorým vymedzil vznik košickej fresky vo svojej novej práci D. Radocsay, je skorá. Znamenalo by to, že košický nástenný obraz vznikol pred rajhradskou maľbou a že teda s veľkou pravdepodobnosťou mal úlohu primárneho zdroja. Aj keď uvedenú domnienku nemožno s prihliadnutím na hypotézu I. Hlobila (1980) o možnom neskoršom vzniku rajhradského oltára celkom vylúčiť, Radocsay neuvádza nijaké konkrétne fakty, ktoré by toto rané časové zaradenie košickej fresky odôvodňovali.

¹⁶ Za cenné pripomienky k mojej práci ďakujem zomnulému dr. J. Krásovi, dr. M. Tognerovi a dr. A. Baginovi.

найска. Все эти картины являются проявлением поздней стадии красивого стиля, возникновение которого у нас как раз и проходило в тесной связи с искусством Моравии и Вены. Ключевую роль здесь прежде всего сыграл Райградский цикл. И стиль кошицкой фрески выходит из этого произведения, которое, несомненно,

было известно и автору настенных щитов из Гронского Беньадика. Кошицкую настенную картину мы, однако, до сих пор не можем приписать никому из известных мастеров, хотя ее среднеевропейское происхождение очевидно.

Gotische Wandmalerei des Doms in Košice

Die Studie beschäftigt sich mit dem Wandfresko im südöstlichen Teil des Innenraums im Dom von Košice (Kaschau) mit den Maßen 406 × 108 cm, das Tod und Auferstehung Christi abbildet. Die Qualität des Werkes veranschaulicht das hohe Niveau des Košicer Kunstzentrums am Ausgang des Mittelalters und führt zu der Annahme, daß sein Ausgangspunkt die Kunst des Hofes war. Auch die Ikonographie des Freskos ist ungewöhnlich und ist literarischen Ursprungs. In ihrer Analyse ist die Autorin bemüht, seine verschlüsselte Bedeutung aufzudecken.

Die stilistischen Merkmale des Freskos ermöglichen es, seine Entstehung in das erste Drittel des 15. Jahr-

hunderts zu datieren und stellen es in einen Zusammenhang mit Werken gleicher Thematik aus Rajhrad, Hronský Beňadik und der österreichischen Donauebene. Alle diese Bilder sind Erscheinungen der späten Phase des Schönen Stils, dessen Entstehung bei uns gerade in enger Beziehung zur mährischen Kunst und Wien stand. Eine Schlüsselrolle spielte hier besonders der Rajhrader Zyklus. Auch der Stil des Košicer Freskos schöpft aus diesem Werk, das sicherlich der Meister der Tafeln von Hronský Beňadik kannte. Das Košicer Wandbild können wir jedoch keinem bisher bekannten Meister zuschreiben, obwohl sein mitteleuropäischer Ursprung augenscheinlich ist.

Готическая настенная живопись дома в Кошице

В статье рассматривается настенная фреска в юго-восточной части интерьера дома в Кошице размером 406 × 108 см, изображающая воскресение Христа. Качество произведения указывает на высокий уровень кошицкого художественного центра и ведет к предположению, что истоком этого произведения послужило искусство царствующего двора. Необычайна и иконо-

графия росписи, есть у нее литературный повод. Анализируя ее, автор стремится раскрыть ее скрытое значение.

Стилистические признаки дают возможность отнести возникновение фрески в первой трети 15 века и связать ее с произведениями на подобную тематику из Райграда, Гронского Беньадика и австрийского Поду-

Bardejovské tondo a jeho súvislosti

INGRID CIULISOVÁ

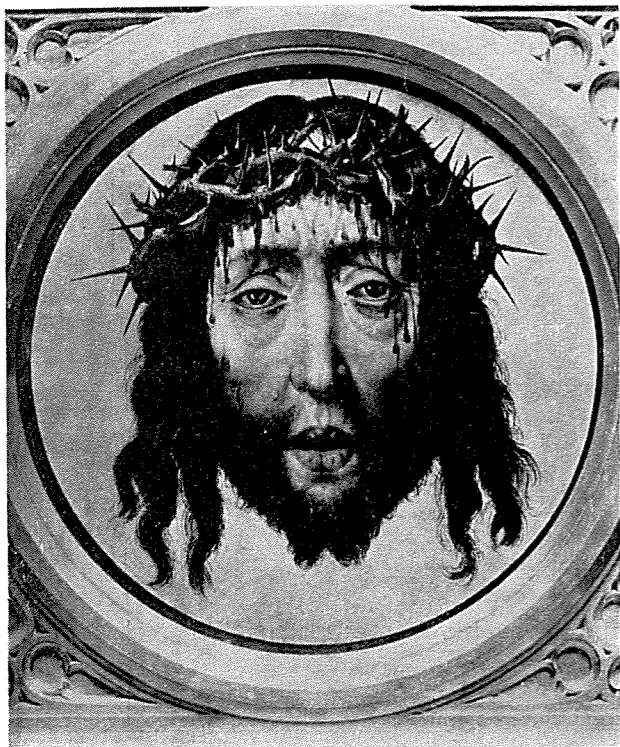
Súčasťou širokého okruhu problematiky slovenského tabuľového maliarstva druhej polovice 15. storočia je aj jeho vzťah k neskorogotickej nizozemskej tabuľovej maľbe. Predovšetkým niektoré zachované práce na východnom Slovensku z osemdesiatych a deväťdesiatych rokov naznačujú, že styk domácich maliarov s nizozemským umením bol asi užší a bezprostrednejší, ako sa doteraz predpokladalo. Jedným z príkladov, ktoré túto domnienku potvrdzujú, je málo známy obraz s hlavou Krista korunovaného trnám na predele oltára sv. Kríža vo farskom kostole v Bardejove. Je to tabuľová maľba mimoriadnych výtvarných kvalít, ktorá už na začiatku storočia právom upútala pozornosť maďarských bádateľov.¹ Zaráža však, že sa obmedzili len na veľmi strohé vyhodnotenia. Nizozemské slohové väzby sú na bardejovskej tabuli očividné, čo len ťažko mohlo uniknúť takému znalcovi východoslovenského pamiatkového fondu, akým bol napríklad Divald. Aj Radocsay vo svojom korpuse uhorského tabuľového maliarstva nechal obraz takmer nepovšimnutý.² Otvorenou zostala aj ikonografická otázka. Maľba sa v odbornej a miestopisnej literatúre objavovala pod rôznymi názvami, najčastejšie ako Veraikon. Toto ikonografické určenie sa však jednoznačne neprijalo zrejme preto, lebo v kompozícii obrazu chýbajú tradičné atribúty, charakteristické pre naše neskorogotické oltárne veraikony.³ Tabuľa tondálnej formy zobrazuje iba hlavu Krista s trňovou korunou na hlave.

Ikonografia výjavu i celková slohová typológia diela sú nizozemského pôvodu. V nadväz-

nosti na staršiu tradíciu nizozemského maliarstva prisudzuje Max Friedländer jej autorstvo dielni Aelberta Boutsu, v ktorého ateliéri vyvrcholila produkcia týchto malých, reprezentatívnych devótnych obrazov približne okolo roku 1500.⁴

Maľby s Bolestnou P. Máriou, Jánom Krstiteľom či Kristom korunovaným trnám si získali neobyčajnú obľubu a stali sa pre jeho ateliér merkantilne výhodnou záležitosťou. Bolo len zákonitým, že úmerne s rastúcim dopytom rástol aj počet replík a kópií, ktoré sa exportovali prakticky do celej Európy, najmä do Škandinávie, Španielska a Porýnia, kde sprostredkúvali túto inovovanú predlohu maliarskym dielňam, čím ním mimo hlavných centier vtedajšieho umeleckého vývinu.

Pri komparácii bardejovskej tabule s doteraz známymi obrazmi Aelberta Boutsu, resp. ich kópiami vystupuje ako najbližšia dvojica tabúľ — tondo s Kristom korunovaným trnám z galérie v Kansas City a tondo z múzea v Antverpách.⁵ Predovšetkým antverpský obraz vykazuje nespornú typologickú afinitu s bardejovským dielom. Na monochrómnom pozadí je takisto hlava Krista s trňovou korunou v čelnom pohľade bez náznaku krku a pliec, s trpiteľským výrazom tváre. Bardejovskej je blízka modeláciou dlhého, súmerného nosa so zaoblenými dierkami, výraznou kresbou nadočnicových oblúkov, spôsobom stvárnenia horných očných viečok a typom delenej brady a fúzov. Autora bardejovského tabuľového obrazu približuje k Boutsovi okrem už uvedených štýlových znakov i nevšed-



Aelbert Bouts: Kristus korunovaný trním. Antverpy, Múzeum krásnych umení. Foto Koninklijk Museum voor Schone Kunsten

ne kultivovaný, výtvarne vybrúsený maliarsky prednes, ladený v strohej chromatike, s dominanciou mäkkej hnedej. Obidve diela spája napokon aj formálne riešenie: maľba je koncipovaná v podobe tonda a osadená do rámu, ktorý dáva vyniknúť rezbárskemu dekoru, tvoriacemu širšie pozadie obrazu. Na druhej strane sú však aj maliarske prvky, ktoré nedovoľujú pripísať autorstvo bardejovského tonda okruhu Boutsovej dielne, resp. jeho nasledovníkom, či niektorému z ďalších nizozemských maliarov tohto obdobia, ba vylučujú akúkoľvek priamejšiu spojitosť medzi porovnávanými dielami. Navodzujú skôr voľnejšiu väzbu v polohe inšpiratívneho zdroja. Máme tu na mysli predovšetkým expresívne pôsobiaci vzhľad bolesťou poznačenej tváre bardejovského Krista.

Cieľom neznámeho majstra nebolo ani tak vyjadriť cirkevnú dogmu Krista Trpiteľa, ale skôr tlmočiť jej hlboko citovú obsahovú náplň. Vý-

chodiskom mu musel byť okolitý svet, skutočnosť a jej priame, bezprostredné poznanie. Nemennú ideovú abstrakciu dogmy, stelesnenú v antverpskom Kristovi, musela nahradiť zmyslová skutočnosť pozorovaného, pátos vyplývajúci zo stredovekej pojmovosti, realistický postreh. Výsledkom bola ľudská blízkosť, intimita a pozemská dostupnosť. Kristova tvár sa zbavila idealizovaného, hieratizujúceho výrazu strohej reprezentatívnosti, jeho existencia sa stala postrehnuteľnou. Autor maľby vtisol jeho tvári realistickú pečať a v súlade so svojím zámerom navodil pocit utrpenia pretaveného ľudskou prizmou. Potlačil formálnu transcendentálnosť obrazu a na maximálnu mieru vystupňoval jeho emocionálnu naliehavosť. Evidentné sú aj ďalšie štýlové rozdiely. Napríklad trňová koruna má na bardejovskom obraze podobu akejsi čiapky, spadá hlboko do čela a je špecifická kresbou krátkych trňov, vyrastajúcich vždy po dva či tri z jedného lôžka. Odlišný je aj spôsob stvárnenia vlasov a tvar úst. Kým na Boutsovom obraze sú vlasy štylizované do dvoch vlnitých prameňov na ľavej a troch na pravej strane tváre, vlasy bardejovského Krista sa zatáčajú v kompaktnom celku smerom dovnútra. Ústa majú pretiahnutý tvar, spodná pera nie je tak plne vykrojená. V bardejovskom prostredí to všetko môžeme pokladať za príznaky procesu postupujúcej asimilácie nizozemského maliarskeho prúdenia a zároveň za doklady existencie ďalšieho, spolupodieľajúceho sa prameňa slohového poznania.

Rozdielom zásadnejšieho významu je podľa nášho názoru i to, že ani jeden z Boutsových obrazov tohto typu nemá na čelnej strane nápis. Výjavy s Bolesťou P. Máriou alebo Kristom Trpiteľom sú vždy maľované na pozadí riešenom abstraktne, plošne vymedzenom a priestorovo uzatvorenom. Kristovu hlavu na bardejovskom tonda však pôvodne dopĺňal latinský nápis, rozložený v pravidelnom poloblúku v hornej časti a pravdepodobne i po obidvoch spodných stranách obrazu. Už v minulom storočí ho Myskovszky pre značné poškodenie nevedel prečítať. Zdá sa, že nápis tvorilo pôvodne päť slov, hoci v súčasnosti sú náznakovo zreteľné iba štyri: /VE/RONICA CRISTI OFFER



Veraikon z oltára sv. Kríža kostola sv. Egídia v Bardejove. Foto I. Hofman

/T/ SOLIACIA/N/TRIS... Po doplnení je pravdepodobné znenie textu takéto: „Veronika podáva Kristovi na útechu ručník.“⁶

Maľbu môžeme teda skutočne označiť ako veraikon, ak budeme rešpektovať fakt, že nositeľom obsahovej zložky nie je obrazová stránka, ale nápis. Bardejovský majster v snahe vyhovieť konvenčnej požiadavke objednávateľa o stvárnenie práve tohto námetu (veraikon patril koncom 15. storočia k najobľúbenejším výtvarným motívom na predelách slovenských oltárov), spojil v jednej kompozícii výjav bolesného Krista s nápisom dedikačného charakteru. Ta-

kéto riešenie umožnilo autorovi použiť nizozemskú predlohu, v bardejovskom prostredí novátorskú, a súčasne rešpektovať kánon, zaužívaný pri ikonografickej výstavbe našich neskorogotických oltárov.

Nizozemské maliarstvo na konci 15. storočia, konkrétne produkciu tzv. druhej generácie majstrov, s ktorou bol autor tonda z predely oltára sv. Kríža oboznámený, poznal aj autor maliarskej výzdoby iného oltára kostola sv. Egídia v Bardejove, oltára Narodenia. Prvou spojnicou s nizozemským neskorogotickým umením bola grafická tvorba Martina Schongauera. Neznámy

maliar použil pri svojej práci Schongauerove grafické listy s pašiovými výjavmi. Predlohu rešpektoval veľmi detailne, takže jeho obrazy sú dôsledným maliarskym prepisom grafického diela, ale prepisom skutočne majstrovským. Ich reštaurovanie⁷ len potvrdilo už i predtým zrejmu kvalitu maliarskeho prejavu, odkrylo osobnosť majstra s vyhraneným maliarskym rukopisom, so zmyslom pre farebnú modeláciu, a predovšetkým so záujmom o problematiku práce so svetlom. Súčasťou jeho štýlového prejavu bolo používanie vrhaného tieňa ako odrazu hmotných objemov od neznámeho svetelného zdroja, umiestneného na divákovej strane. Tento prvok nizozemskej proveniencie nenecháva nikoho na pochybách, kde treba hľadať slohovú základňu tohto majstra. Nizozemský komponent Schongauerových schém však bardejovský majster prehľbil a obohatil o vlastný vklad, ktorý nasvedčuje, že tento maliar poznal nizozemskú produkciu rogierovsko-boutsovského smeru z priameho kontaktu. Azda najvýznamnejšie to ukazujú kompozičné a typologické väzby v prípade obrazu Ukrižovanie z pašiového cyklu. Jeho vznik je podložený poznáním tabule s rovnakým výjavom z granadského oltára Snímania z kríža od Dirka Boutsu.⁸ Hoci aj v tomto prípade siahol bardejovský maliar po Schongauerových grafikách, figurálnu scénu skombinovanú z dvoch verzií Ukrižovania⁹ doplnil navyše o postavu jednej z Márií, ktorá na Schongauerovej predlohe chýba, ktorú však nachádzame na spomínanom Boutsovom obraze. Aj ďalšia podrobnejšia analýza bardejovského Ukrižovania ukazuje, že Majster oltára Narodenia mal možnosť poznať prostredie, v ktorom sa mohol s Boutsovou tvorbou oboznámiť z autopsie. Nejde tu totiž iba o príbuznosť v celkovej kompozícii obrazu (tú možno objasniť nizozemským poučením v diele M. Schongauera), ale o afinitu až detailnú v tvárach trojice Márií a stotníka, predovšetkým však v spôsobe maliarskeho prednesu, v kultivovanosti maľby a koloristickom bohatstve. Okrem uvedených formálnych znakov spája bardejovské Ukrižovanie s Boutsovou tabuľou aj celková vnútorná atmosféra obrazu, naplnená slávnostným, hieratizujúcim pátosom.

Bardejovský anonym sa na svojich cestách

pravdepodobne dostal niekedy po roku 1470 do porýnskej oblasti, kde mal zrejme možnosť vidieť práce nizozemských maliarov Boutsovho okruhu, prípadne sa s nimi oboznámiť prostredníctvom niektorej z porýnskych maliarskych dielní typu Majstra oltára sv. Bartolomeja, ktoré v tom čase vo veľkej miere rozpracovali výtvarnú tvorbu nizozemského porogierovského maliarstva. Odtiaľ si priniesol aj Schongauerove grafiky, ktoré potom využil aj autor rezbárskej výzdoby oltára Narodenia.

Jediným prejavom, ktorý prekračuje hranicu nizozemskej predlohy, či už priamej alebo sprostredkovej, a zároveň vymedzuje mieru a stupeň štýlového rukopisu Majstra oltára Narodenia, je realistické stvárnenie Kristovej tváre naplnenej bolesťou. Rovnako ako pri tonde nadobudla tvár žánrovejší charakter, na vyjadrenie hĺbky utrpenia sa použili expresívno-naturalistické prvky, implikujúce ďalší už spomínaný zdroj poučenia.

Domnievame sa, že ním bolo dielo tzv. Majstra oltára sv. Barbary,¹⁰ ktoré sa pripomína v Bardejove už od polovice 15. storočia. V spojitosti s egidským tondom je smerodajné, že sa do okruhu tvorby vratislavského majstra začleňuje aj dvojica tabuľových malieb s výjavom Veraikonu. Už z komparácie prvej z nich — Veraikonu z kostola sv. Barbary vo Vratislavi s Veraikomom z obrazu Nesenie kríža z bardejovského oltára Narodenia — vyplýva vzájomná slohová a štýlová súvislosť, čo len potvrdzuje doterajšie zistenia o pôsobení výtvarného odkazu sliezskeho majstra v tunajšom maliarskom centre. Tondo z oltárnej predely zasa vykazuje väčšiu mieru podobnosti s druhým uvedeným sliezkym obrazom, Veraikomom z kostola P. Márie z Legnice.¹¹ V kompozícii legnického obrazu je síce hlava Krista umiestnená na pozadí šatky pripevnenej k ramenám kríža, Ježišova tvár však má práve tie štýlové znaky, ktoré odlišovali bardejovského Krista od nizozemskej predlohy: strieškovito zodvihnuté obočie, bolestne vyvrátený pohľad, rovné vlasy splývajúce vo dvoch tenkých prameňoch pozdĺž tváre a široká koruna s krátkymi trňami.

Spoločné slohové východiská a autorský štýlový prejav umožňujú vysloviť hypotézu, že au-



Veraikon z kostola P. Márie v Legnici. Foto E. Witeck

tor maliarskej výzdoby oltára Narodenia je totožný s majstrom, ktorý vytvoril obraz s hlavou Bolestného Krista. Zároveň sa tu však vynára otázka: Prečo sa táto maľba nachádza na predeli iného oltára, kde je vlastne akýmsi solitérom, celkom jednoznačne sa vymykajúcim z jednotného štýlového celku oltára sv. Kríža? Odpoveď by mohol poskytnúť práve nizozemský komponent tohto diela. Tondo z oltárnej predely pôvodne nemuselo byť určené pre farský kostol a mestskú obec. Mohlo byť realizované na individuálnu objednávku niektorého z bohatých bardejovských mešťanov. Tabuľa možno plnila rovnakú funkciu ako jej predloha — funkciu devótného obrazu v rámci domáceho oltárika a jej osadenie na oltár sv. Kríža bolo len sekundárnym riešením. Takéto vysvetlenie by nielen

objasnilo výtvarnú uhladenosť a dvorskú eleganciu tabuľovej maľby, ktorou sa anonym úzko primkol k nizozemskému vzoru a ktorá je charakteristickou črtou aj jeho práce na oltári Narodenia, ale súčasne by v meštianskej societe Bardejova názorne dokumentovalo spoločenský proces „aristokratizácie“ domáceho patriciátu a jeho snahy priblížiť sa bohatstvu a pompézosti dvorskej honorácie.

Podľa výsledkov doterajšieho bádania sa obdobie vzniku oltára sv. Kríža vymedzuje rokmi 1480—1490. Do rovnakého obdobia sa kladie i vznik druhého spomínaného oltára.¹² Majster, ktorému predbežne pripisujeme autorstvo tabuľ z oltára Narodenia a tondo s Kristom korunovaným trňami, tu pracoval v čase, keď bohaté stredoveké mesto stálo na vrchole svojej prosperity. Bolo to tak i napriek tomu, že od roku 1412, keď ho Žigmund Luxemburský záložoval Andrzejovi Balickému, patrilo Bardejov s prestávkami takmer do konca storočia poľskej šľachte.¹³ Zdalo by sa, že zložité pomery v spoločensko-politickej oblasti narušia hospodársky vzostup mesta. Nestalo sa tak. Vďaka monopolnému právu na výrobu plátna a vývozu vína došlo naopak k zvýšeniu intenzity v hospodársko-obchodnej sfére, a ako dokumentujú známe príklady, vzrástla aj aktivita na umeleckom poli.¹⁴ Za všetko najvýstižnejšie hovorí fakt, že práve v poslednej tretine 15. storočia si mestská obec prostredníctvom najvýznamnejších a najbohatších cechov objednáva väčšiu časť dodnes stojacích oltárov a honosne nimi zdobí interiér prestavovaného kostola sv. Egídia.

Stredoveké účtovné knihy mesta Bardejova, vyhodnotené Iványim, uvádzajú v spojitosti s touto výzdobou meno majstra Severina. K roku 1489 ho archívne materiály spomínajú ako maliara, ktorý vytvoril maľby pre oltár P. Márie (tzv. oltár Veroniky Magerovej).¹⁵ Severinus je zároveň jediným významnejším maliarom z predpokladanej domácej dielne, ktorého meno sa nám vynára zo stredovekej anonymity. Maliarska úroveň jeho produkcie však zďaleka nedosahuje kvalitatívny stupeň, ktorý predstavuje tondo a obrazy z oltára Narodenia. V porovnaní s ešte jednoznačne tradicionalisticky zameraným Severinom disponuje Majster oltára Narodenia

registrom progresívnych prvkov nizozemskej slohovej základne. Pripomeňme si, že sa tak deje v čase, keď je v okolitých mestách omnoho aktuálnejšia staršia tradícia, len pomaly absorbujúca výsledky nizozemského úsilia (mariánsky cyklus oltára Vir dolorum v kostole sv. Jakuba v Levoči, obojstranne maľovaná tabuľa s Umučením sv. Jána Krstiteľa a Krstom Krista v Jordáne z domu sv. Alžbety v Košiciach, časť maliarskej výzdoby tamojšieho hlavného oltára, tabule z oltára Korunovania P. Márie zo Spišskej Kapituly a iné).

Osobitá výpoveď neznámeho majstra nadobúda na význame aj z hľadiska širšieho dokreslenia nezvyčajne širokého slohového záberu tunajšej maliarskej dielne a celkovej umeleckej klímy mesta. Okolo roku 1500 ako predzvesť nastupujúceho nového veku vznikajú v Bardejove

práce, ktorých formálna i obsahová stránka je názornou ukázkou progresívneho umeleckého diania v strednej Európe. Osobitým spôsobom to približuje aj dielo Majstra oltára Narodenia. Na prelome dvoch slohových epoch uskutočnil pozoruhodnú syntézu neskorogotickej nizozemskej maliarskej lekcie s prežívajúcimi konzervatívnymi výtvarnými princípmi, ovplyvnenými v mnohom tradicionalizmom sliezskej tabuľovej maľby druhej polovice 15. storočia. Právom sa tento umelec začlenil medzi najvýznamnejšie zjavy slovenského gotického tabuľového maliarstva. Aj jeho prostredníctvom v relatívne krátkom časovom oneskorení za poprednými ohniskami vtedajšieho slohového vývinu vstúpil Bardejov a s ním aj oblasť Slovenska na scénu pokrokového umeleckého prúdenia strednej Európy.

Poznámky

¹ MYSKOVSZKY, V.: Bártfa középkori műemlékei. Zv. 1. Budapest 1879, s. 48, označil maľbu ako Veraikon a zaradil ju k najcennejším stredovekým obrazom Uhorska; DIVALD, K.: Magyarországi csúcsiveskori szárnyasoltárai. Budapest 1908, s. 17, hodnotí prácu obdobne. Väčšiu pozornosť nevenoval tondu ani MÓRICZ, V.: Szárnyasoltárok bártfai Szent Egyed templomban. Budapest 1932, s. 29. Reagoval však na tradovanú atribúciu obrazu Dürerovi, a odmietol ju.

² RADOCSAY, D.: A középkori Magyarországi táblaképek. Budapest 1955, s. 269—270.

³ Veraikon, teda výtvarné stvárnenie tzv. svätej či pravej Kristovej tváre, sa vo výtvarnom umení objavuje po roku 1300 v biblii Rogera d'Argenteuil ako bezprostredný následok rastu významu tejto svätoperterскеj relikvie. Impulzom bolo vydanie pápežskej buly, ktorou Inocent III. od roku 1208 ustanovil každoročné konanie procesie zameranej na jej uctievanie. RÉAU, L.: Iconographie de l'art chrétien. Zv. 2. Paris 1957, s. 19; LABUDA, A. S.: Wrocławski oltarz św. Barbary i jego twórcy. Studium o malarstwie śląskim połowy XV. wieku. Poznań 1984, s. 171.

⁴ FRIEDLÄNDER, M.: Early Netherlandish Painting. Zv. 3. Dieric Bouts and Joos van Gent. Brussel 1968, s. 40. Základné životopisné údaje A. Boutsu sa u jednotlivých autorov rôznia. Dátum jeho narodenia sa pohybuje medzi rokmi 1452—1460, dátum smrti medzi rok-

mi 1548—1549. THIEME, C. — BECKER, T.: Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart. Zv. 4. Leipzig 1910, s. 477; BAUDOIN, F.: Bouts Albert. National Biographisch Woordenboek. Zv. 1. Brussel 1964, s. 246—248. FRIEDLÄNDER, M.: c. d., s. 64 a n.

⁵ A. Bouts, kópia, Kristus korunovaný trnami. Antverpy, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten, Ø 29 cm; A. Bouts, Kristus korunovaný trnami. Kansas City, Nelson Gallery, Atkins Museum, Ø 27 cm. FRIEDLÄNDER, M.: c. d., s. 67, obr. 75.

⁶ Chýbajúce slovo šatka (linť/oe/ um, resp. vestis) bolo pravdepodobne umiestnené v ľavom dolnom rohu obrazovej plochy.

⁷ Obrazy reštaurovala v rokoch 1963—1965 Mária Spoločníková. Získané poznatky vyhodnotila v publikácii A bártfai születése oltár. Budapest 1984, a v štúdiu K problému oltára Narodenia v Bardejove. Ars, 1988, č. 1, s. 7—16.

⁸ D. Bouts, oltár Snímania z kríža. Granada, Capilla Real. FRIEDLÄNDER, M.: c. d., obr. 3, 7.

⁹ SHESTACK, A.: The Complete Engravings of Martin Schongauer. New York 1964, obr. 18, 32. Použitie dvoch grafických listov s Ukrižovaním zároveň vysvetľuje netradičné umiestnenie postavy sv. Jána na strane Kristových odporcov.

¹⁰ Tento anonymný umelec, činný v polovici 15. sto-

ročia vo Vratislavi, dostal pomenovanie podľa svojho hlavného diela, oltára sv. Barbary, ktoré roku 1447 realizoval pre tamojší kostol s rovnakým zasvätením. Poľská umenoveda mu pripisuje pomerne veľký počet prác, ktoré sú predmetom neutíchajúcej pozornosti poľských bádateľov. Pozri: OTTO, M.: Zagadnienie Wrocławskiego polptyku św. Barbary. Biuletyn historii sztuki, 17, 1955, s. 426—449; WALICKI, M.: Malarstwo polskie. Warszawa 1961, s. 303 a n.; najnovšie zdôraznil význam tejto autorskej osobnosti LABUDA, A. S.: c. d.

¹¹ Veraikon z kostola N. P. Márie v sliezskej Legnici, objavený E. Wiesem, začlenil do okruhu diel Majstra oltára sv. Barbary roku 1927 BRAUNE, H.: Ein Bild des Breslauer Barbara Meisters. Schlesiens Vorzeit, N. F., 9, 1928, s. 55—58, obr. 1. Vznik oltára vymedzil rokmi 1460—1470 a ako možného autora uviedol Mikuláša Schmidta, ktorého v ďalšom navrhol stotožniť s Majstrom oltára sv. Barbary; OTTO, M.: c. d., s. 426—449, obr. 28, autorka spochybnila príslušnosť tabule k okruhu vratislavského anonyma bez toho, aby navrhla iné dielenské zaradenie. Názor nemeckých bá-

dateľov sa však objavuje aj v novej poľskej umelecko-historickej literatúre: WALICKI, M.: c. d., s. 303; LABUDA, A. S.: c. d., s. 174.

¹² RADOCSAY, D.: c. d., s. 269—270. Oltárom Narodenia sa autor podrobnejšie zaoberal v stati venovanej košickému hlavnému oltáru.

¹³ JANKOVIČ, V.: Začiatočná etapa vrcholného feudalizmu. In: Dejiny Bardejova. Košice 1975, s. 33 a n.; FRICKÝ, A.: Bardejov. Kultúrne pamiatky. Košice 1976, s. 10; Vlastivedný slovník obcí na Slovensku. Zv. 1. Bratislava 1977, s. 145.

¹⁴ Máme tu na mysli predovšetkým rozsiahly projekt prestavby farského kostola sv. Egídia a práce na realizácii hlavného oltára. MYSKOVSZKY, V.: c. d., s. 14 a n.; KAHOUN, K.: Neskorogotická architektúra na Slovensku a staviteľa východného okruhu. Bratislava 1973, s. 41—42.

¹⁵ Údaje z účtovnej a členskej knihy spolku Confraternitas matris misericordiae z rokov 1483—1525, sign. 2 306, č. 12, 13, 15, viažúce sa na rok 1489 (Archív mesta Bardejova).

Бардейовское тондо и его связи

Автор рассматривает тондо головы Христа, увенчанного терновым венцом, которое находится на грани алтаря св. Крижа приходского костела в Бардейове. Иконография и общая стилистическая типология картины нидерландского происхождения. Она была создана в ателье Альберта Боутса, в котором изготовлялись маленькие описательные картины для рынка. Бардейовское тондо родственно двум настенным картинам Боутса, которые сегодня находятся в Антверпене и Канзас-Сити. Но в отличие от других произведений Боутса бардейовская картина содержит латинскую надпись, и на основании этого ее можно определить как верайкон.

Нидерландская живопись конца 15 века была известна и художнику картины на алтаре «Рождение» в этом же костеле. Как образец он использовал графические листы Шонгауэра, очевидно, что с нидерландским творчеством он познакомился после 1470 года в области Рейна. На бардейовское тондо очевидно, однако, повлияли и произведения так называемого мастера алтаря св. Барбары во Вроцлаве, но еще больше верайкон в костеле девы Марии в Легнице.

Автор высказывает гипотезу, что художник картины на алтаре «Рождение» совпадает с автором головы Христа, увенчанного терновым венцом. Факт, что роспись находится на грани иного алтаря, объясняется тем, что она первоначально была личным алтариком, а на алтарь св. Крижа ее водрузили уже после этого. Возникла она между 1480 и 1490 годами. Единственным известным художником того времени является мастер Северинус, однако его произведения не поднимаются до уровня упомянутого анонимного мастера, уровень традиционной домашней продукции которого как раз и выше за счет своей нидерландской стилистической основы. Своим синтезом прогрессивных нидерландских и более консервативных домашних принципов, испытывавших влияние традиций слезской живописи второй половины 15 столетия, неизвестный мастер внес значительный вклад в художественный расцвет Бардейова около 1500 года, и его можно отнести к наиболее значительным фигурам готической расписной живописи Словакии.

Das Tondo von Bardejov und seine Zusammenhänge

Die Autorin beschäftigt sich mit dem Tondo Christuskopf mit der Dornenkrone auf der Predella des Heiligkreuz-Altars der Pfarr-Kirche St. Aegidius in Bardejov (Bartfeld). Die Ikonographie und die gesamte Stiltypologie des Bildes sind niederländischer Herkunft. Sie entstanden in der Werkstatt von Aelbert Bouts, in der kleine Devotionsbilder für den Handel hergestellt wurden. Das Bardejover Tondo ist zwei Tafeln von Bouts verwandt, die sich heute in Antwerpen und in Kansas City befinden. Im Unterschied zu Bouts Werken enthält das Bardejover Bild eine lateinische Inschrift, auf deren Grundlage man es als Schweißstuch der Veronika (vera icon) bezeichnen kann.

Die niederländische Malerei Ende des 15. Jahrhunderts kannte auch der Meister des Altars der Geburt Christi in der gleichen Kirche, für den als Vorlage Schongauers grafische Blätter genutzt wurden, und dessen Meister mit dem niederländischen Schaffen wahrscheinlich persönlich nach dem Jahre 1470 im niederrheinischen Gebiet in Kontakt kam. Auf das Bardejover Tondo nahm bestimmt auch das Werk des sog. Meisters des Barbara-Altars in Wroclaw (Breslau), besonders die vera icon aus der Marienkirche in Legnica (Liegnitz) Einfluß.

Die Autorin spricht die Hypothese aus, daß der Maler des Altars der Geburt Christi mit dem Maler des Christuskopfes mit der Dornenkrone identisch ist. Die Tatsache, daß sich die Malerei an der Predella eines anderen Altars befindet, erklärt sie damit, daß sie ursprünglich Teil eines privaten Altärens war und in den Heiligkreuz-Altar erst später eingesetzt wurde. Ihre Datierung erfolgt in die Jahre 1480 bis 1490. Der einzige dem Namen nach bekannte Maler aus dieser Zeit ist der Meister Severinus, dessen Werk jedoch das Niveau des erwähnten anonymen Meisters nicht erreicht. Der Autor dieses Werkes überragt das Niveau der traditionellen heimischen Produktion vor allem mit seinen niederländischen Stilmerkmalen. Mit der Synthese fortgeschrittener niederländischer und konservativer heimischer Prinzipien, beeinflusst von der schlesischen Maltradition der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts, trug er hervorragend zum bildkünstlerischen Aufschwung Bardejovs um 1500 bei, so daß man ihn zu den bedeutendsten Persönlichkeiten der gotischen Tafelmalerei in der Slowakei zählen kann.

Neznámy obraz Giacoma del Pò v Bratislave

MÁRIA MALÍKOVÁ

V stálej expozícii Galérie hlavného mesta SSR Bratislavy sa nachádza neznačený a nedatovaný obraz z 18. storočia s názvom Anjel s rohom hojnosti,¹ vymykajúci sa z okruhu stredoeurópskeho umenia. Autor obrazu nebol dosiaľ bližšie určený, ani jeho námiet. Doterajší, nič nehovoriaci názov neprispieva k presnejšiemu označeniu zobrazenej scény.

Ústredná postava obrazu na prvý pohľad zodpovedá bežnému spôsobu stvárnenia anjela. Je to okrídlený nahý mládenec so zlatými vlasmi, sediaci na oblaku. Zdvihnutý prst pravej ruky si kladie na pery charakteristickým, pre každého zrozumiteľným posunkom, ktorý znamená mlčanie. V ľavej ruke drží roh hojnosti, z ktorého sa sypú mince. Okolo ramien má ovinutú drapériu; jej voľný koniec, vľajúci do boku, tvorí kompozičnú protiváhu pravej obnaženej nohy mládenca. Za mládencom vidieť — trocha nezreteľne — putto, ktoré vo zdvihnutej ruke drží okrúhly, ťažko identifikovateľný predmet, pravdepodobne nejaký plod. V dolnej časti obrazu letia nadol dve putti, držiace sa dvoch husí. Celý výjav sa odohráva v neurčitom oblačnom priestore, ktorý vidíme cez ostro vkreslený oválny výrez, zakomponovaný do štvorhranného formátu obrazu. Jedine dolné letiace postavy a zvieratá porušujú líniu tohto oválu, a tým sa dostávajú čiastočne do predného tmavého plánu.

Základná myšlienka výjavu je pomerne jednoduchá. Zobrazený je tradičný, nespočetnekrát stvárnený konflikt dobra a zla, v barokovom umení vždy rozhodnutý v prospech pozitívne charakterizovanej strany. Na našom obraze je

touto pozitívnu postavou ožiarený, pokojne sediaci okrídlený mládenec, ktorý už svojím formátom dominuje nad ostatnými. Negatívnu stranu, vždy v dolnej časti obrazu, stelesňujú obidve putti so zvieratami, unikajúce pred mládencom a padajúce do neurčitej tmavej prázdnoty. Použitím hravého motívu vyplašených detí a husí na vyjadrenie negatívneho protipólu chýba celej scéne zvyčajná protireformačná rigoróznosť. Ostrú antitézu dobra a zla tu nahradila alegorická oslava hlavnej postavy.

Hľadanie konkrétnych vzorov alebo literárnych predlôh pre túto scénu v bohatej cirkevnej ikonografii bolo bezvýsledné. Dielo nielenže nezobrazuje pravoverných a padlých anjelov, ale anjeli tu nie sú zrejme zobrazení vôbec. Podstatnú pomoc pri rozlúštení námietu poskytla naproti tomu profánna ikonografia, predovšetkým tie pramene, ktoré sú priamo odvodené z pohanskej, antickej tradície.

Podľa niektorých ikonografických prameňov by hlavnou postavou obrazu mohol byť Amor, ktorý sa niekedy, hoci pomerne zriedka, zobrazuje aj s prstom na perách.² Z jedného z početných emblémov populárnej knihy 17. storočia Amorum emblemata, ktorej autorom je Otho van Veen (Venus), vysvitá, že tento spôsob zobrazenia je odvodený z Ovídiiovho diela Umenie milovať (Ars amatoria).³ Pod nápisom „Nocet esse locutum“ vidieť na Veenovom embléme Amora, ako si kladie prst na pery. V druhej ruke však drží vetvu s ovocím, a nie roh hojnosti. Pri Amorovi stojí hus, ktorá býva v emblematickej literatúre niekedy atribútom mlčanli-



vosti, ale zrejme s negatívnym významom, v zmysle citovaného latinského hesla.⁴

Dôležitejší literárny prameň pre zobrazený výjav je Iconologia Cesara Ripu, ktorá ani v 18. storočí nič nestratila na aktuálnosti.⁵ Po prvých skromných knižočkách roku 1593 a 1602 vyšlo roku 1603 v Ríme jej prvé podstatne rozšírené a ilustrované vydanie, ktoré bolo základom všetkých ďalších reedícií.⁶ Tu na strane 454 a 455 nachádzame medzi rozličnými opismi spôsobu zobrazenia cnosti mlčanlivosti (Silentio) tento text: „Fanciullo, come si è detto, col dito alla bocca, con l'ali alle spalle di color nero; sta sedento, & mostrando di non potersi reggere in piedi, per difetto della debolezza delle gambe; tiene in mano un corno di dovittia & d'intorno alcuni vasi pieni di lenticchie, & d'altri legumi, co le persiche, che sono le primitive, che al silentio per religione si offerivano.“

„Anjel s rohom hojnosti“ zodpovedá tomuto opisu takmer doslova. Je to tiež chlapec s prstom na ústach a s čiernymi krídlami na pleciah, sedí — pretože podľa Ripu nemôže pre slabosť stáť na nohách — a v ruke drží roh hojnosti.⁷ Chýbajú obetné nádoby plné šošovice a inej zeleniny. Broskyne, ktoré sa tomuto bohu ako prvé obetúvali, sú azda symbolizované plodom, ktorý drží putto v pozadí.

Zmienka o obetovaní dokazuje, že tu Ripa čerpá z pohanskej tradície. Krokodíl, ktorý je ďalším atribútom tejto postavy,⁸ spresňuje Ripov prameň: pogrčtené egyptské náboženské predstavy. V nich sa z egyptského boha Hora stal grécky ľudový boh Harpokrates,⁹ ktorý bol okrem iného aj bohom mlčanlivosti. Na neho sa priamo odvoláva Ripa v inom opise tejto cnosti.¹⁰ Táto okolnosť je nielen dôležitá pre konštatovanie pohanskeho základu alegórie, ale vysvetľuje aj podivnú, zle viditeľnú kučeru (?), ktorú má okrídlený mládenec na bratislavskom obraze nad čelom. Harpokrates býval, podobne ako jeho egyptský predchodca Horus, zobrazovaný s „detskou“ kučerou¹¹ a zvyšok tohto motívu vidieť zrejme aj na našej postave.

Giacomo del Pò: Alegória mlčanlivosti. Olej 48×35,5 cm. Bratislava, Galéria hl. mesta Bratislavy. Foto L. Sternmüller

U Cesara Ripu nájdeme aj hus ako atribút mlčanlivosti. V jednom z jeho ďalších návodov na zobrazenie tejto cnosti¹² stojí pri starom mužovi, ktorý ako obyčajne drží prst na ústach, hus s kameňom v zobáku. Tento motív má podľa Ripu ilustrovať užitočnosť mlčania. Podľa antickej bájky¹³ musel raz krdeľ husí preletieť vrch, na ktorom hniezdilo veľa orlov. Aby sa svojim večným gáганím neprezradili, vzala si každá z nich do zobáka kameň, a tak mlčky nebezpečný vrch ľahko prekonal.

V bratislavskej Alegórii mlčanlivosti husi tento kameň v zobáku nemajú, reprezentujú preto negatívny protipól hlavnej postavy. Putti, ktoré ich za letu sprevádzajú, stelesňujú asi detský vek, v ktorom sa ešte nevie múdro mlčať. Detský džavot sa tak stotožňuje s gagotom husí. Jedine tretie putto pochopilo, že mlčanie prináša úžitok (roh hojnosti!), preto ho vidíme, ako skromne v úzadí obetuje tejto cnosti.

K identifikácii autora obrazu podstatne prispela výstava neapolského maliarstva 17. a 18. storočia, usporiadaná v júni a júli 1985 v Budapešti tamojším talianskym kultúrnym strediskom,¹⁴ vzápätí sa dostala okrem niektorých diel aj do Prahy a Bratislavy.¹⁵ Vo všetkých troch mestách patrili k súboru vystavených obrazov aj dve bozzettá maliara Giacoma del Pò pre palác markíza Positano v Neapole (dnes palác Mattei). Tieto bravúrne maľované skice, známe pod názvom Triumf cnosti a Alegória cnosti,¹⁶ sa nachádzajú v neapolskom Múzeu Duca di Martina. Obidve reprezentovali Giacoma del Pò a neapolské maliarstvo 18. storočia vôbec na viacerých dôležitých výstavách.¹⁷ Už prvý väčší obraz s hlavnými postavami Spravodlivosti a Nestrannosti, sprevádzanými mnohými ďalšími postavami, pripomína bratislavský obraz. Oveľa užšie súvisí toto dielo s druhým neapolským bozzettom, ktoré má menšie rozmery a jednoduchšiu kompozíciu. Uprostred tohto obrazu sedí na oblakoch v oválnom priestore neznáma cnosť, na štyroch stranách sprevádzaná ďalšími štyrmi sediacimi alegorickými postavami. Nie je našou úlohou zaoberať sa ikonografickým rozborom tohto výjavu. Pre súvislosť s bratislavským dielom je dôležitá predovšetkým formálna stránka obrazu. Hlavná sediacia okrídlená



Giacomo del Pò: *Alegória cnosti*. Olej 76×63 cm. Neapol, Múzeum Duca di Martina. Foto archív autoriky

postava je vo svojom stvárnení totiž blízko príbuzná hlavnej postave na bratislavskom diele, len je to v tomto prípade mladá žena, ktorá drží iné atribúty.¹⁸ Pod ňou vidieť tri unikajúce putti; jedno z nich sa obracia k hlavnej postave, druhé dve, tmavé a svetlé, padajú nadol, držiaca sa dvoch letiacich husí, čiernej a bielej. Ich zobrazenie je až do detailov podobné obidvom letiacim putti s husami na bratislavskom obraze. Rovnaký je aj duktus štetca a svetlá farebnosť, rozdiely sú dané len rozdielnym určením obidvoch diel: bratislavský obraz je definitívnou prácou kabinetného formátu, neapolský prípravou skicou pre rozmernú fresku. Maliarsky prednes je tu preto podstatne voľnejší, vláčnejší, mnohé detaily sú len naznačené. Čierna farba tu hrá dôležitejšiu úlohu, viaže svetlé lokálne farby, ktoré tým dosahujú väčšiu žiarivosť. Bratislavskú *Alegóriu mlčanlivosti* môžeme preto právom pripísať neapolskému maliarovi Giacomu del Pò a datovať do začiatku 18. storočia, do čias, keď vznikli pravdepodobne obidve citované neapolské skice.¹⁹ Obraz znesie porovnanie aj s ďalšími známymi dielami tohto umelca, aj keď azda nie je maľovaný s tou ľahkosťou a suverénnosťou, aká býva uňho zvyčajná. Predovšetkým „dotiahnutá“ obnažená noha mládenca, ktorá sa tvrdo odráža od tmavého pozadia pastózne maľovanej drapérie a nepomerne dlhá ľavá noha, ktorú nezreteľne vidieť v pozadí, by mohli vyvolať pochybnosti o vlastnoručnosti diela. Podobné hladké, nepevné nohy a porušenie ľudských proporcií nájdeme však aj na iných doložených obrazoch tohto maliara.²⁰

Giacomo del Pò (1652—1726) je jedným z najzaujímavejších a najvýznamnejších reprezentantov neskorobarokovej maľby v Neapole.²¹ Pochádzal z neapolskej maliarskej rodiny, ale narodil sa a vyrástol v Ríme, kde jeho otec pracoval ako maliar a medirytca. Roku 1683 sa ako 31-ročný presťahoval do Neapolu, kde sa natrvalo usadil. Jeho najdôležitejšie diela — fresky a olejomaľby — sa viažu k tomuto mestu. Cesta k vlastnému umeleckému prejavu trvala u tohto maliara pomerne dlho. Až koncom 17. storočia sa mu podarilo prekonať vplyv akademického rímskeho prostredia, z ktorého dovtedy eklekticky čerpal. Pre jeho samostatný vývin má veľký význam neapolská tenebrózna tradícia a návrat Luca Giordana do Neapolu. Vplyv rímskej maľby pretrváva neskôr už len vo freske, na ktorej badať školenie na veľkých kompozíciách Giovanni Battistu Gaulliho. Vyzretý štýl Giacomu del Pò, ktorý sa začiatkom 18. storočia stáva antipódom Francesca Solimenu, hlavného reprezentanta súvekej neapolskej maľby, charakterizuje temperamentný, až expresívny prejav, plný luministických efektov a virtuózne stvárneného detailu. Je majstrom veľkých dekoratívnych kompozícií, v ktorých sa ľudská postava stáva pôsobivým ornamentálnym článkom celku. Táto črta jeho diel, najmä fresiek, ale aj voľnosť maliarskeho prejavu a prievitnosť farieb ho privádza už do blízkosti rokoka. Preto Giacomu del Pò môžeme spolu s Benátčanom Sebastianom Riccim pokladať za jedného z tých talianskych umelcov, ktorí začínajú toto nové štýlové obdobie v Európe.

Giacomo del Pò v druhej polovici svojho života síce takmer vôbec neopustil Neapol, ale napriek tomu sa viaceré jeho obrazy dostali ešte počas jeho života za Alpy, do Viedne. Neapolské kráľovstvo bolo v rokoch 1707—1734 časťou habsburského impéria. V meste vládli vtedy vicekráli, menovaní cisárom vo Viedni. Viacerí z nich boli veľkými milovníkmi umenia. Tí využili svoj pobyt v jednom zo súvekých centier európskeho umenia na početné objednávky u neapolských maliarov a sprostredkovali ich diela aj viedenskému dvoru.²² Preferovaným umelcom bol predovšetkým Francesco Solimena, ale aj jeho konkurent Giacomo del Pò. Od neho



Giacomo del Pò: *Alegória cnosti*, detail. Neapol, Múzeum Duca di Martina. Foto archív autoriky

si objednal gróf Wirich Filip Daun počas druhej periódy svojho miestodržiteľstva v rokoch 1713—1719 „viaceré veľké obrazy“ pre svoj palác vo Viedni, o ktorých vieme len z literatúry 18. storočia.²³ Jedným z najdôležitejších objednávateľov neapolského umenia bol princ Eugen Savojský.²⁴ Pre svoj vtedy práve postavený letný palác Belvedere vo Viedni objednal tri rozmerné alegorické obrazy aj u Giacomu del Pò, z ktorých dva dodnes zdobia stropy v Hornom Belvederi. Tretí zhorel roku 1950 pri požiari v tomto paláci.²⁵ Skice k týmto dielam, ktoré boli pred realizáciou veľkých pláten predložené princovi na schválenie, sa dostali do

si objednal gróf Wirich Filip Daun počas druhej periódy svojho miestodržiteľstva v rokoch 1713—1719 „viaceré veľké obrazy“ pre svoj palác vo Viedni, o ktorých vieme len z literatúry 18. storočia.²³ Jedným z najdôležitejších objednávateľov neapolského umenia bol princ Eugen Savojský.²⁴ Pre svoj vtedy práve postavený letný palác Belvedere vo Viedni objednal tri rozmerné alegorické obrazy aj u Giacomu del Pò, z ktorých dva dodnes zdobia stropy v Hornom Belvederi. Tretí zhorel roku 1950 pri požiari v tomto paláci.²⁵ Skice k týmto dielam, ktoré boli pred realizáciou veľkých pláten predložené princovi na schválenie, sa dostali do

zbierky Colloreda-Mannsfelda, ktorá sa dnes nachádza v Štátnom zámku v Opočno.²⁶ Aj tu sa z pôvodne troch diel Giacoma del Pò zachovali len dva obrazy, tretí z týchto návrhov je nezvestný.²⁷

Neapolské obrazy, ktoré sa v prvých desaťročiach 18. storočia dostali do Viedne, zohrali dôležitú úlohu vo vývine domáceho umenia. Medzi autorov týchto diel patrí aj Giacomo del Pò,

Poznámky

¹ Inv. č. A-2972, olej/plátно, 48×35,5 cm. Obraz bol 1966 prevzatý z Národnej galérie v Prahe (z nákupu), 1967 reštaurovaný a v júli—auguste 1977 vystavený na výstave Galéria hl. mesta SSR Bratislavy, prírastky starého umenia (č. 60 katalógu). Dielo tu bolo zaradené do druhej polovice 18. storočia, autor označený ako neznámy.

² Z 18. storočia poznáme takéto zobrazenie amora napr. v grafike Porporatiho podľa obrazu Angeliky Kauffmannovej, s nápisom „Garde à vous!“ (Reallexikon zur deutschen Kunstgeschichte, Zv. 1. Stuttgart 1937, s. 647, heslo Amor) a na mramorovej soche E. M. Falconeta s názvom „Amour menaçant“, ktorá sa nachádza v Louvri (HILDEBRANDT, E.: Die Malerei und Plastik des 18. Jahrhunderts in Frankreich. Berlin 1915, s. 59, obr. 78).

³ PRAZ, M.: Studies in Seventeenth-Century Imaginery. Roma 1964, s. 107.

⁴ Tamže. Ako uvidíme ďalej, je tento motív odvodený z Cesara Ripu.

⁵ Ešte v druhej polovici 18. storočia vyšlo niekoľko dôležitých vydání Ripovej knihy. MASER, E. A.: Baroque and Rococo Pictorial Imaginery. The 1758—60 Hertel Edition of Ripa's Iconologia with 200 Engraved Illustrations. New York 1971, predslov, s. XI.

⁶ Toto vydanie vyšlo roku 1970 v reprinted (Hildesheim—New York) s predhovorom Erny Mandowskej.

⁷ Mince, ktoré padajú z rohu hojnosti a ktoré v opise Cesara Ripu chýbajú, možno vyjadrujú populárne, aj v iných rečiach známe porekadlo „mlčať je zlato“.

⁸ RIPA, C.: Iconologia. Roma 1603 (reprint 1970), s. 455: „Gli si sarà appresso un Cocodrillo... hieroglifico del silentio“.

⁹ Lexikon der Kunst, Zv. 2. Leipzig 1971, s. 214 (heslo Harpokrates) a 339 (heslo Horus).

¹⁰ RIPA, C.: c. d., s. 454 („Arpokrata, Dio del silentio“).

¹¹ V 18. storočí zobrazuje Harpokrata s „detskou“ kučerou a prstom na perách napr. sochár J. W. F. Beyer, činný v Stuttgarte a vo Viedni. Jeho mramorová socha z roku 1783 je v majetku Akadémie výtvar-

ktorého možný vplyv na rakúske a stredoeurópske umenie nebol ešte bližšie preskúmaný. Alegória mlčanlivosti v Galérii hlavného mesta SSR Bratislavy, ktorej staršie osudy nepoznáme, patrila azda tiež medzi tie obrazy, ktoré putovali priamo z ateliéru umelca za Alpy, aby tu sprostredkovali poznanie vzdialeného, ale dôležitého strediska súvekeho európskeho umenia.

ných umení vo Viedni. Repr.: katalóg výstavy „Klassizismus in Wien, Architektur und Plastik.“ Wien 1978, obr. 30.

¹² RIPA, C.: c. d., s. 454.

¹³ Ripa sa tu odvoláva na istého Ammiana.

¹⁴ Výstava „A nápolyi festészet aranykora XVII—XVIII század“ bola usporiadaná v Szépművészeti múzeu v Budapešti. Autorom koncepcie bol neapolský historik umenia Nicolo Spinosa.

¹⁵ Pod názvom Zlatý věk neapolského malířství 17. a 18. století bola táto výstava usporiadaná v septembri—októbri 1985 v Královskom letohrádku v Prahe a odtiaľ prenesená do Slovenskej národnej galérie v Bratislave.

¹⁶ Katalóg budapeštianskej výstavy, s. 127, č. 78, 79 s repr., katalóg pražskej (a bratislavskej) výstavy č. 23, 24. V týchto katalógoch sú obidva obrazy (väčší má rozmery 101×63 cm, menší 76×63 cm) uvedené pod názvom Triumf cnosti.

¹⁷ Obidve diela boli po prvý raz zverejnené roku 1947 na výstave „Mostra di bozzetti napoletani del '600 e '700“ v Neapole (katalóg výstavy, s. 48, č. 42, 43), potom publikované vo viacerých knihách a článkoch, roku 1967 vystavené v New Yorku a 1979—1980 na veľkej výstave „Civiltà del '700 a Napoli“ v Neapole.

¹⁸ Zobrazená je tu pravdepodobne „Božia milosť“ (Gratia Divina). RIPA, C.: c. d., s. 195.

¹⁹ Skice sú datované na základe ich štýlu do obdobia okolo roku 1705. PICONE, M.: Per la conoscenza del pittore Giacomo del Pò. Bolletino d'arte, 42, 1957, s. 316; katalóg výstavy „Civiltà del '700 a Napoli.“ Napoli 1980, Zv. 1, s. 158 (Nicola Spinosa).

²⁰ Porovnaj napr. signovaný obraz Danae v zbierke Mangini vo Florencii. PICONE, M.: c. d., s. 170. Možno chcel G. del Pò na bratislavskom obraze tiež vyjadriť Ripom spomínané „slabé nohy“ Mlčanlivosti.

²¹ THIEME-BECKER Künstlerlexikon (F. Noack); PICONE, M.: c. d., s. 163 a n.; RABINER, D.: Additions to del Pò. Pantheon, 36, 1978, s. 37 a n.; katalóg výstavy Civiltà dell '700 a Napoli. Napoli 1980, Zv. 2, s. 432 (N. Spinosa).

²² FERRARI, O.: Considerazioni sulle vicende artistiche a Napoli durante il vicereame austriaco (1707—1734). Storia dell'arte, 34, 1979, s. 11 a n.

²³ Tamže, s. 14. Ferrari tu cituje dielo DE DOMINICI, B.: Vite de' Pittori, Scultori ed Architetti Napoletani. Napoli 1743, s. 505.

²⁴ HEINZ, G.: Die italienischen Maler im Dienste des Prinzen Eugen. In: Prinz Eugen und sein Belvedere. Wien 1963, s. 115 a n.

²⁵ HEINZ, G.: c. d., s. 132 a n., obr. č. 73, 74; AURENHAMMER, H. u. G.: Das Belvedere in Wien. Wien—München 1971, s. 63 a n., obr. III. Obrazy G. del Pò sú datované do začiatku dvadsiaty rokov 18. storočia.

Неизвестная картина Джакома дель По в Bratislave

В постоянной экспозиции Галереи столицы ССР Bratislavy находится неподписанная и недатированная картина 18 столетия, носящая до сегодняшнего времени название «Ангел с рогом изобилия». Картина по своему стилю выходит из рамок средневропейского искусства барокко. Ее центральным персонажем является молодой мужчина с крыльями, который кладет себе на губы палец жестом, обозначающим молчание. В нижней части картины изображены двое летящих вниз пут, держащих гусей. Основной мыслью картины является, очевидно, обычный для барокко бой добра со

²⁶ NEUMANN, J.: Unbekannte neapolitanische Gemälde im Schloss in Opočno. Akten des XXV. Internationalen Kongresses für Kunstgeschichte. Wien 4.—10. Sept. 1983. Zv. 7. Wien 1986, s. 139 a n., obr. č. 112 a 113. Obidva obrazy boli roku 1986 vystavené na výstave „Prinz Eugen und das barocke Österreich“ v zámku Schlosshof na Moravskom poli v Rakúsku (katalóg výstavy, s. 282 a n., č. 12.21, 12.22, obr. č. 283, sprievodný text Ivo Krsek).

²⁷ V inventári galérie z roku 1829 bolo toto dielo ešte uvedené, v katalógu galérie z roku 1929 už chýbalo. Lit.: NEUMANN, J.: c. d., s. 144, pozn. 9.

злом, в котором побеждает добро, олицетворенное молодым мужчиной. Противореформационная строгость в картине отсутствует. Тему произведения нужно искать в античной иконографии. Это аллегория молчания, описанная в произведении Чесара Рипа «Иконология» (Рим, 1593). На основании сравнения с другими произведениями мы можем отнести браτισлавскую картину к творению неапольского художника Джакома дель По (1652—1726). Несколько произведений художника еще при его жизни попали в Вену, очевидно, к ним относится и браτισлавская картина.

Ein unbekanntes Bild von Giacomo del Pò in Bratislava

In der ständigen Ausstellung der Städtischen Galerie in Bratislava befindet sich unter dem Titel „Engel mit Füllhorn“ ein unsigniertes und undatiertes Bild aus dem 18. Jahrhundert, mit dem sich bisher niemand näher befasst hat. Den Mittelpunkt bildet ein sitzender geflügelter Jüngling, der den rechten Zeigefinger auf seine Lippen legt und in seiner Linken ein Füllhorn hält. Hinter ihm erkennt man ein Putto mit einer Frucht in der erhobenen Hand. Im unteren Teil des Bildes sieht man zwei fliegende Putti mit zwei Gänsen, die offenkundig vor dem Jüngling fliehen. Die Darstellung ist eindeutig nach Cesare Ripas „Iconologia“ als eine Allegorie der Verschwiegenheit (Silentio) zu erkennen. Die antiken Quellen Ripas bei der Beschreibung der Darstellung dieser Tugend sind auch in unserem Bild noch im Detail ersichtlich. Das Vorbild für die Hauptfigur ist der griechisch-ägyptische Gott Harpokrates, an den hier das Motiv der „Kinder-

locke“ erinnert. Als Urheber dieses kleines Werkes ist der neapolitanische Maler Giacomo del Pò (1652—1726) zu betrachten. Diese Zuschreibung gründet sich auf den Vergleich mit gesicherten Werken des Künstlers, namentlich mit zwei Skizzen für die Deckengemälde des Palais Mattei (vormals Positano) in Neapel, die sich heute im Museum Duca di Martina befinden. Eines davon, als „Allegorie der Tugend“ betitelt, ist in der Komposition der Mittelgruppe und in der Gestaltung der Einzel motive dem Werk in Bratislava besonders nahe. Es ist anzunehmen, daß beide Bilder etwa in derselben Zeit entstanden sind und daß man daher das Werk in Bratislava ebenso wie jenes in Neapel in das erste Dezennium des 18. Jahrhunderts datieren kann. Das Bild ist wohl während der Zeit der Habsburger-Herrschaft in Neapel (1707—1734) nach Mitteleuropa gelangt.

Sebastian Zeller, medirytca z barokovej Bratislavy

KATARÍNA ZÁVADOVÁ-JANČOVÁ

Retardovaný vývin grafického umenia v Bratislave sa s búrlivým rozkvetom grafiky pri univerzitnej tlačiarni v Trnave začal vyrovnávať až v druhej tretine 18. storočia. Stalo sa tak zásluhou salzburského tlačiara Jána Pavla Royera, ktorý roku 1715 prišiel do Bratislavy a pomerne rýchlo dostal aj povolenie od magistrátu založiť si tu kníhtlačiareň. Tlačiareň po jeho smrti upadla, syn František Anton Royer ju roku 1750 predal bratancovi Jánovi Michalovi Landererovi za 11 000 zlatých. J. M. Landerer, pôvodom zo slávnej kníhtlačiarskej rodiny v Bavorsku, zveľadil royerovskú oficínu na vysokú úroveň. Na ostrove Grössling pre potreby kníhtlačiarnie dal postaviť dvojposchodovú budovu a svoje podnikanie rozšíril roku 1774 filiálkou v Košiciach a roku 1784 aj v Pešti.¹

Obidve bratislavské tlačiarnie mali profánne zameranie. Potreba knižnej ilustrácie a voľnej príležitostnej grafiky v korunovačnom a hmotne i kultúrne prosperujúcom hlavnom meste vzrastala. Ozýval sa nový racionálny pomer človeka k životu a prvé osvietenské snahy, v ktorých grafika, ale najmä medirytina mohla splňať ikonografickú poznávaciu funkciu. Knižná grafika tvorila významnú integrujúcu zložku knižnej kultúry, pretože grafická ilustrácia oproti predchádzajúcemu vývinu oveľa tesnejšie súvisela s vývinom kníhtlačiarní a znášala s ním rovnaký osud. Priamo v tlačiarniach sa koncentrovali dobre vyvinuté a zariadené grafické dielne.

Dominujúcim žánrom bol reprezentačný barokový portrét a mestská veduta. Významným druhom, ktorý vyrastal z potrieb osvietenstva

a slúžil poznávaniu celej krajiny, bola grafická mapa. Na druhej strane umenie pomáhalo feudálnej vrchnosti upevňovať vládnu formu — úloha grafiky sa naplňovala i v tomto smere. V úžitkovej oblasti pomáhala administratíve, uplatňovala sa v heraldických vyjadreniach a exlibrisoch, pri posthumných a iných slávnostných príležitostiach, na púťových spomienkových obrázkoch, votívnych ikonách.

Sebastián Zeller patrí k najproduktívnejším bratislavským medirytcom 18. storočia. Umelec nevelkých kvalít, ale príčinlivý adept viedenskej Schmutzerovej výučby zasiahol do všetkých spomenutých oblastí úžitkovej grafiky, poznačenej štýlovými ozvenami neskorého baroka a rokoka. Jeho signatúra „Seb.Zeller sc. Posonii“ sa vyskytuje na grafických listoch a kreslených plánoch v období rokov 1735 až 1777 a jasne svedčí o pôvode tohto rytca.²

Začiatky tvorby S. Zellera patria do prostredia vzrástajúceho mesta, kde sa začínajú sústreďovať umelci a vedci najrozmanitejšieho charakteru. Najväčšou osobnosťou tridsiatych rokov v kultúrnom rozvoji Bratislavy bol učenec historik Matej Bel a známou osobnosťou v grafike ilustrátor jeho Notítii Samuel Mikovíni. Od štyridsiatych rokov pôsobil tu rytec vynikajúcich portrétov ostrihomských arcibiskupov J. G. Rugendas z Augsburgu.³ Zeller sa mohol teda priučiť medirytine na grafických exaktne komponovaných vedutách S. Mikovíniho, spoznať jeho vecnú kartografickú kresbu,⁴ mohol vidieť nádherné alegorizujúce frontispicie v Notítiách od viedenských grafikov, ktorých

silu výrazu a pátosu však nikdy nedosiahol. V Landererovej tlačiarňi obdivoval série vynikajúcich ilustrácií J. A. Pfeffela, J. B. Götza a bratov Klauberovcov z Augsburgu. Od F. L. Schmittnera odpozoroval zasa alegorické postavy, atribúty, putti, emblémy a erby, čo sa prejavovalo už na jeho začiatočných prácach.

Prvými známymi dielami S. Zelleru z konca tridsiatych rokov sú heraldické exlibrisy šľachtických uhorských rodín, kde majiteľskú knižnú značku predstavuje rodový erb, vkomponovaný do rokajovej ornamentiky či obklopený alegorickými postavami. Medzi štýlovo najčistejšie patrí exlibris rodu Pálfiocov.

Od polovice storočia S. Zeller podľa sochárskych kresieb Donnerových žiakov L. Godeho a J. G. Leithnera realizuje v medirytine dva návrhy castra doloris. Aj v rytej podobe zachováva trojdimenzionalitu, ale nevie vyjadriť plasticnosť sochársko-architektonických objektov. Graficky vyobrazené castra doloris — stánky bolesti — sa vydávajú pri príležitosti zádušných ceremónií s obšírnym opisom a predstavujú jedinečný dokument o dočasne trvajúcej príležitostnej architektúre, ktorá siaha niekedy až do výšky chrámovej klenby.⁵

V období päťdesiatych rokov vytvára Zeller viacero portrétov, ale túto náročnú úlohu len zriedka zvládne úspešne. Podľa kresby A. Millera vzniká jeho najväčšia medirytina — portrét Mikuláša Čákiho, ktorého autentickosť tváre v grafickej reprodukcii je problematická. Neskorší portrét Leopolda Pálfiho z roku 1759 je už zrelé dielo, bez preťažujúcej rámovej ornamentiky a s hlbším zaujatím o prepracovanie výrazu tváre. Výraznejšie pôsobí aj medirytina s vyobrazením fiktívnych podobizní hunských vojvodcov s kráľom Attilom uprostred. Spomedzi menších diel vynikajú ešte portréty Ladislava Amadea a Antona Grasalkoviča, komponované do ozdobných rokajových rámcov, ktoré svojou pitoresknosťou opticky pohlcujú čiastkovo nedokonalosti v modelácii rúk a tváre.

Paralelne s portrétnou tvorbou vzniká rad modlitebných a niekoľko púťových obrázkov. Zeller tak pokračuje v udržiavaní tradície mariánskeho kultu a pútnických spomienkových ikon. Tieto votívne obrázky podávajú zaujima-

vý pohľad na dobu a miesto, kde vznikli. Najmä rytiny pútnických tzv. zázračných liečivých prameňov majú svoj pôvab. Zeller tvorí výjavy zo zázračnej studne v Marianke pri Bratislave a z Mátra Verebély v Maďarsku. Tradícia siaha do staršieho obdobia ikon, ktoré sa používali ako ochranné magické zobrazenia Madony, patrónky Uhorska. V hornej nebeskej časti votívneho obrázka je vyobrazený patrón či patrónka, v spodnej pozemskej veduta kostola, kláštora alebo pútnického miesta.⁶ Vzorom pre takéto diela boli medirytiny z oblasti Bavorska v 17. storočí, ktoré najmä v štyridsiatych rokoch 18. storočia sériovo objednávali naše tlačiarne z Augsburgu, predovšetkým trnavská tlačiareň.

Od polovice päťdesiatych rokov sa Zeller venuje aj ilustrácii. Dosahuje však kolísavú kvalitu, zapríčinenú asi krátkym pobytom v učiteľskej dielni a nedostatkom kresliarskeho talentu. Závislosť od vzorov okolitých umelcov spôsobuje nepresvedčivé výsledky v tvorbe, ktoré sa prejavujú neistým výrazom najmä pri modelácii figúry. Ku kvalitnejším dielam patrí séria piatich ilustrácií do knižky náboženských piesní, vydanéj s Landererovou tlačiarňou starostlivosťou. Popri mnohých frontispicoch s veľkou invenciou Zeller vytváral záhlavové alegorické vlasy a titulné vinety. Jednou z najkrajších je vineta titulného listu v diele vydanom po smrti Jána Tomku-Sáskeho s motívom tumbly a epitafu tohto vedca, komponovaným do vysnenej, azda cintorínovej záhrady. Častými prvkami, preberanými z barokovej zásobnice, sú obeliskové ihlany, vázy, lebky, kvety, postavy alegorizujúce večnosť i zánik, oslavu múdrosti a krásy, ale aj pripomienku smrti.

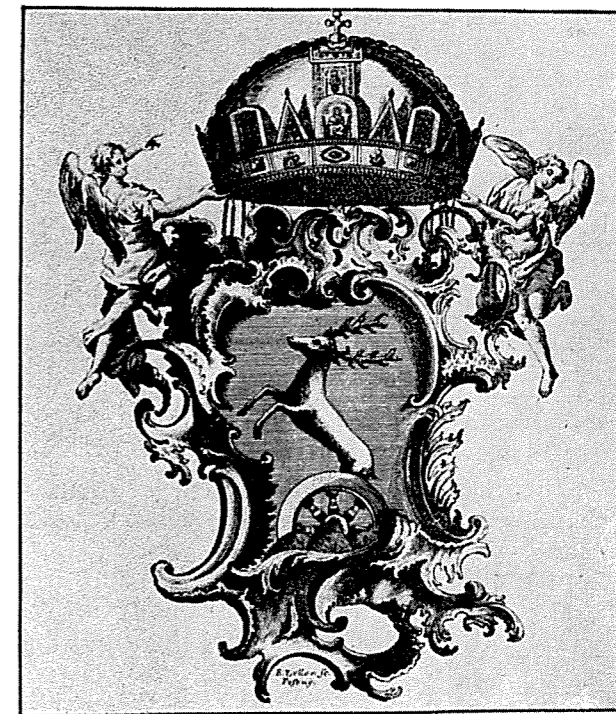
Záhlavia tovarišských výučných listov, opatrené vedutami miest, si v poslednej tretine 18. storočia kladú vysoké nároky na dekoratívnosť a typografickú starostlivosť. Spomedzi bratislavských grafikov Zeller patrí k najvýznamnejším autorom týchto záhlaví. Využíva Mikovíniho predlohy, ale veduty komponuje do skvostne vypracovaného rokokového zarámovania s alegorickými postavami a erbami. Medirytina zobrazujúca kaštieľ a park Amadeovcov v Marczaltó s okolím je ojedinelé topograficko-vedutové

Zellerovo dielo. V duchu pomerianovského axonometrického vyobrazenia podáva názorný dokument o dnes už neexistujúcom areáli našej lokality na Žitnom ostrove.

Zellerova reprodukčná schopnosť zaujala grófa Grasalkoviča natoľko, že prostredníctvom svojej funkcie v štátnom úrade stavebnej kancelárie Uhorskej komory v Bratislave ho poveril zhotovovať niektoré kópie projektov, máp a územných plánov. Zeller už v päťdesiatych rokoch vytvoril sériu máp častí Uhorska, vydanú ako prílohy Belovho Compendia v jemne kolorovaných medirytinách. Z poverenia A. Grasalkoviča roku 1758 zhotovuje kresbové kópie stavebných plánov kráľovského paláca v Budíne. Pozdĺžny prierez s grandióznou uzatváracou stenou schodišta a dve fasády — od Dunaja a z východu — v Zellerových neistých výkresoch len vzdialene dokladajú pôvodné projekty francúzskeho architekta, cisárskeho hlavného staviteľa Jadota de Ville Issey z roku 1749.

V sedemdesiatych rokoch pokračuje Zeller v kopistických prácach pre kráľovskú stavebnú komoru. Vzniká kópia projektu J. J. Groschmieda na výstavbu piaristického kostola a kláštora v Marmarošsigete.⁷ Celý rad kópií katastrálnych máp z Dolnej zeme, strategických vojenských pozícií pri Varaždíne, zobrazujúcich hraničné územia, ale aj kópie pozemkových plánov a sedliackych či cirkevných majetkov predstavuje úctyhodný kresliarsky čin. Inštruktívnosť týchto diel spočíva v presnej drobnokresbe a diferencovanosti pestrého akvarelovania s estetickou náročnosťou. Prehľadné onomastické označenia a kaligraficky napísané dlhé vysvetlivky dopĺňajú tieto Zellerove diela. Jemnosť ich prednesu prekvapuje dôkladnosťou a náročnosťou, ktorú Zeller v posledných kopistických dielach svojho života preukázal.

Zellerova tvorba v oblasti užitkovej grafiky charakterizuje potreby bratislavskej rozvrstvenej spoločnosti v druhej tretine 18. storočia. Spĺňa nároky doby na reprodukčného grafika a ilustrátora, aj požiadavky štátneho úradu stavebnej kancelárie Uhorskej komory vtedy so sídlom v Bratislave. Umelec nedosiahol úroveň cudzích výtvarníkov, ale často sa nimi inšpiroval. Neovládal technické finesy medirytiny, kto-



S. Zeller: Erb rodiny Pálfiocov. Medirytina. 1737.
Foto Galéria hl. mesta Bratislavy

rá modeluje kontrastom svetla a odstupňovaného medirytinového šrafovania, preto jeho niektoré diela nemajú plasticnosť výrazu. Mnohé nesignované dielka tohto umelca zostanú nevyhnuté z milie, ktoré tvorili umelci podobnej kvality, sú však anonymným dôkazom o prvých vzopätiach vývinu grafického umenia v Bratislave a ako ohnivko reťaze zohrávajú tu svoju umeleckú a spoločenskú kultúrnu funkciu.

Katalóg

Erby a exlibrisy

1. (Erb rodu Pálfiocov.) 1737. Medirytina, 165 × 140 300 × 200 mm. Znač.: S. Zeller sc. Posony. — GMB C 4404. In: KAZY, F.: Historia Regni Hungariae. Tyrnaviae. Typ.Acad. S.J. 1737.

Ref.: PATAKY, D.: A magyar rézmetszés története. Budapest 1951, s. 251, č. 1.

2. (Exlibris slobodného baróna Ladislava Františ-

ka Amadeho.) Cca 1740. Medirytina. 140 × 75 mm. Znač.: Se.Zeller sc.Posony. Text: Parendum Fatis.

3. (Exlibris prímasa Mikuláša Čákiho.) Cca 1740. Medirytina. Znač.: Seb.Zeller sc.Posoni. — MTK Bp 321.

4. (Exlibris grófa Antona Grasalkoviča.) Cca 1750. Medirytina. Znač.: Seb.Zeller sc.Posonii.

Ref.: LEININGER-WESTERBURG, K. E.: Neupasing. München.

5. (Exlibris grófa Mikuláša Forgáča, hlavného župana.) Cca 1750. Medirytina. 86 × 110 93 × 115 mm. Znač.: Seb.Zeller sc.Posonii. Text Comitum Nicolai Forgács. — BN Wwa E 27531 Kot., MS Ma SB 3819510.

6. Ex Libris Leopoldi II. /Comitum Palffy ab/ Erdőd/ Num: Cca 1750. Medirytina. 105 × 70 mm. Znač.: S.Zeller sc.Posony. Na stuhe deviza: Et arte et Marte. — BN Wwa, E 30569 Kot.

Ref.: POSPÍŠIL, J. — BÁLENT, B.: Exlibris na Slovensku. Bratislava 1947, s. 14.

Castra doloris a oslavná grafika

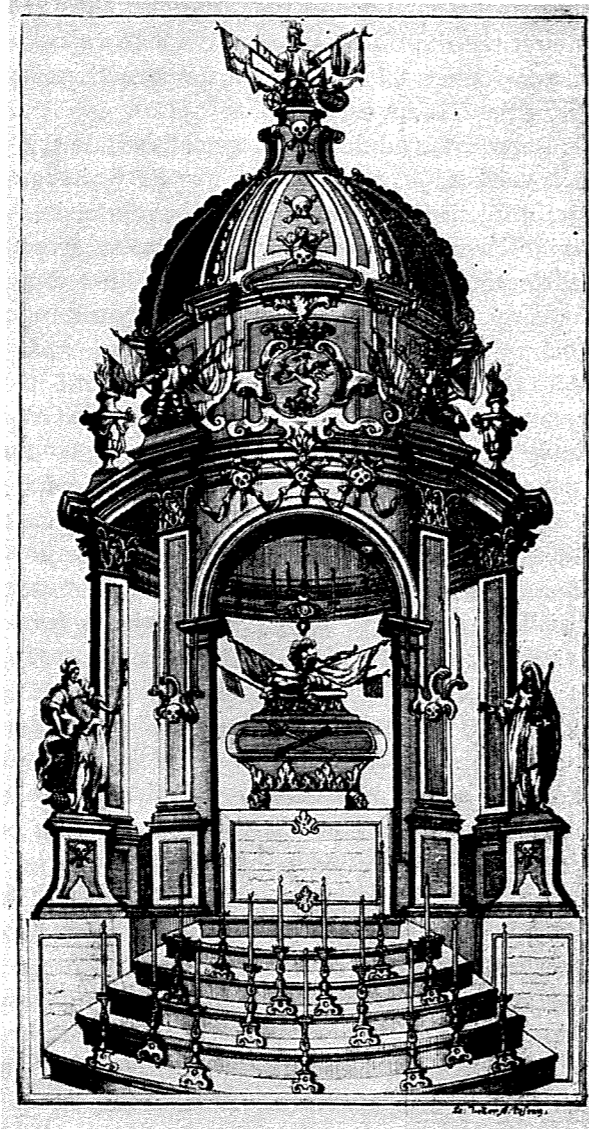
7. (Oslava grófa Pavla Jesenáka.) 1741. Medirytina. 200 × 140 338 × 205 mm. Znač.: Seb.Zeller sc.Posonii. Text na volútovej architektonickej doske: IMMORTALIS /VIVIT./ PIETATE IN DEVM / FIDE IN REGEM / IVSTITIA / IN HOMINES / SPECTABILIS /PAVLVS JESZENAK. — MTK Bp 610, 2274; SZM Bp L 69.213.

Ref.: PATAKY, D.: c. d., s. 252, č. 10.

8. (Castrum doloris grófa Jozefa Esterháziho v Eisenstadte od Ludviga Godeho.) 1748. Medirytina. 352 × 190 365 × 196 425 × 284 mm. Znač. Lud. Gode del. Se.Zeller sc.Posony. In: Vég nélkül való nagyság, mellyet Istenben boldogúltt méltóság gróff Galánthai Eszterházi József ur ö Excellentziaja . . . Posonyban, Nyomtatt: Royer Antal Ferencz. 1748. — MS Ma SB 4970₅; OSZK Bp 178.521/21, 178.521/22; MTK Bp 1206, 6107.

Ref.: MALIKOVA, M.: Die Schule Georg Raphael Donners in der Slowakei. In: Mitteilungen der Österreichischen Galerie. Jg.17. Wien 1973, No 61, s. 77—180, po s. 102.

9. (Oslavný list pri vymenovaní Františka Barkóciho za ostrihomského arcibiskupa.) 1761. Medirytina. 355 × 190 364 × 196 435 × 295 mm. Znač.: Se. Zeller sc.Posony. Alegorická kompozícia na spôsob slávobrány s erbami a textom: FranCisCo PrInCipi BarkoCzi PraesVLI aC Patri sVo faVsta qVaeqVae eXoptatans CapIt VLVM strIgonIense posVI. Tyr-



S. Zeller: Castrum doloris Jozefa Esterháziho podľa L. Godeho. Medirytina. 1748. Foto F. Lašut

navia. 1761, letopočet vyplýva z chronosticha. In: Carmen Panegyricum Festis Honoribus Celsissimi ac Reverendissimi S.R. . . . Principis Francisci e Comitibus Barkóczy de Szala. Tyrnaviae 1761 Typ. Acad.S.J. — MS Ma SB 4970₄.

10. (Castrum doloris prímasa Františka Barkóciho, ostrihomského arcibiskupa od Johanna Georga Leitnera.) 1765. Medirytina. 343 × 226 380 × 275 mm. Znač.: Jos.Heyni del. Seb.Zeller sc.Posonii. V kartuši pod insígniami text: SOLYMIS /ATHE-

NIS/ QUE-HUN-/GARORUM /AEDIFICARI /COEPTIS. Na strede tumbly text: D.O.M. /FRANCISCUS PRINCEPS BARKOCZIUS COMES DE SZALA et et/ NATUS BONO REIP. ANNO. MDCCX. IDIB. OCTOB./ DENATUS ANNO MDCCLXV. AD. XIV.KAL.III. Nasleduje štvorlistový text: Laudatio funebris /Celsissimi,/ ac reverendissimi S.R. I.Principiis FRANCISCO E COMITIBUS /BARKÓCZY/ DE SZALA./ Tyrnaviae, Typ.S.J.Acad.1765. In: Elogia funebria Castro doloris Francisci Barkóczy Principis et primatis Hungariae inscripta. Posonii, Typis Joannis Michaelis Landerer, 1765. UK Ba SB 10488 priv.1; VM Ko K 5708; MTK Bp 6105; 1831.

Ref.: MALIKOVA, M.: c. d., s. 77—180, po s. 102; PATAKY, D.: c. d., s. 251, č. 5.

Portréty

11. Celsissimus, ac Reverendissimus Dominus Dominus /Nicolaus é Comitibus Csáky de Keresztszegh/ Perpetuus terrae Scepusiensis, Sacri Romani Imperij Princeps/ Miseratione Dina.Eccl.Metrop.Strig. Archi.Eppus. Primas Regni Hunga./ Sacrae Sedis Apost. Legatus Natus Summus et Secretarius Cancellarius . . . Tab.Septemvir.etc.etc. 1755. Medirytina. 378 × 275 393 × 285 398 × 287 432 × 327. Znač.: And.Miller del. Seb.Zeller sculp. In: Epistolae D. Caecilii Cypriani Carthaginensis episcopi totius Africae primatis et gloriosissimi martyris. Tyrnaviae, 1755 Typ.Acad.S.J. — MSMa SC 7977; MTK Bp T 1026.

Ref.: PATAKY, D.: c. d., s. 251, č. 8.

12. MAIORES HUNGARORUM. /Benedectz Pater/ Attilae II R.Hunnor./ in Europa./Attila V. in Europa Rex Hunno-/rum Metus Orbis Flagellum Dei./ /Balamber I.Rex/ Hunnorum in Europa./ /Rovas IV.Rex Hunnor./ in Europa Patruus Alter/ Ottar Patruus Attilae/ III. R.Hunn. in Europa. 1758. Medirytina. 308 × 227 mm. Znač.: S.Zeller sc. Posony. In: KAZY, F.: Historia Regni Hungariae . . . Budae 1758. — GMB C 12848; MTK Bp 56.1015, MTK Bp 561.

13. Excell.Revmus.Dnus /Martinus BYRÓ/ Padány Eppus Versz-/prim. Lociq.et Cottus/ nom.eiusd. Supr.ac./perp.Comes nec/ non utriusque S.C./ et R. A.Maj.actual/ int.Cons. 1760. Medirytina. 202 × 170 207 × 178 312 × 190 mm. Znač.: Seb.Zeller sc.Posonii. In: Compendiosa Genuina et sincera Relatio actorum gener. canonicae Visitationis Diaecesis Weszpremiensis. Jaurini 1760. Typis Georgii Strei-



Excell. ac Illustr. Dnus Dnus Leopoldus e Comitibus Pálffy ab Erdőd S.C.R. et A.M. Consiliari Generalis rei Tor. Vni. Leg. pedest. lus; nec non S. Corona Regni Hung. Conservator.

S. Zeller: Portrét Leopolda Pálfiho, Medirytina. Okolo 1770. Foto Galéria hl. mesta Bratislavy

big Typographi. — MTK Bp 6625; OSZK Bp 600890.

Ref.: PATAKY, D.: c. d., s. 251, č. 4.

14. Josephus Imper. Rom. Rex. Germ. Hung. etc. Okolo 1760. Medirytina. Znač.: Sebast.Zeller sc.Posono.

Ref.: PATAKY, D.: c. d., s. 252, č. 11.

15. Excell.ac.Illmq.D.D.Comes ANTONIUS/GRAS-SALKOVICH De Gyarak/ S.C.R.Majestatis Aet.Int. Consil. /Cam.Reg.Hung.Aul.Praes. Okolo 1760. Medirytina. 273 × 170 277 × 178 mm. Znač.: Seb. Zeller sc. — MTK Bp 1557.

Ref.: PATAKY, D.: c. d., s. 251, č. 9.

16. Illimus D.D.Ladislaus /L.B.Amade de W.et M./



S. Zeller: Alegória Uhorska. Medirytina. 1753. Foto T. Leixnerová

S.C.R.M.Cam.Coll. E.C.U.A.Cons. Okolo 1760. Medirytina. 275 × 175 281 × 180 mm. Text hore na stuhe: Clemen-tiá /Regia, dolu v rokokovej kartuši: Virtute, po bokoch: Pietate, Tempore. Znač.: Seb. Zeller sc.Posony. — MTK Bp 616.

Ref.: KERESZTUR, D.: A magyar irodalom képeskönyv. Budapest 1950; PATAKY, D.: c. d., s. 251, č. 7.

17. Leopoldus M.Imp.Rom.Rex.Germ.Hung... etc. Okolo 1760. Medirytina. Znač.: Seb.Zeller sc. Poson.

Ref.: PATAKY, D.: c. d., s. 252, č. 12.

18. Karl Gottlieb von Windisch. 1765. Medirytina. Znač.: J.Rod. Füslinus fec.Posonii, 1765 Seb.Zeller sc.

Ref.: PATAKY, D.: c. d., s. 128, č. 1.

19. Ludovici é Comit de Batthyán. 1766. Medirytina. 218 × 154 290 × 172 382 × 220 mm. Znač.: S.Zeller sc.Posonii /I.Mansfeldt sc. Ex Officina I.T. de Trattnern. In: GALGÓCZY, F.: A méltóságos gróff Batthyányi Lajos: Magyar országi palatinusnak... tselekedete. Pozsonyban 1766. J.M.Landerer. — UK Ba XVII A B₂; OSZK Bp 504.308.

20. Excell ac Illustr Dnus Dnus Leopoldus e /Comitibus Pálffy ab Erdőd S.C.R./ et A.M.Consiliarius actual.intim_q/ Generalis rei Torment. Praefectus/Vni_qLeg.pedestr.Hung.ord.Colonel-/lus; nec non S. Regni Hung^{ae} / Coronae Conservator. Okolo 1770. Medirytina. 145 × 114 195 × 130 208 × 151. Znač.: Se.Zeller sc.Posony. Uprostred titulu dole erb rodiny Pálfióvcov. — GMB C 658; MTK Bp 3613.

Ref.: PATAKY, D.: c. d., s. 252, č. 13.

Ilustrácie a knižná grafika

21. JOSEPHUS / ARCHIDUX AUSTRIAE et et. 1744. Medirytina. Znač.: Se.Zeller sc.Viennae. In: Calendarium pro anno 1745... in gratiam exoticarum nationum latino idioma conscriptum... Viennae (1744). Predtitulný list s vyobrazením Jozefa II. ako dieťaťa. — OSZK Bp ?

Ref.: A felvilágosodás korának szellemi kincsei és ritkaságai az Országos Széchényi Könyvtárban. Budapest 1. 7. 1987—30. 9. 1987. Katalóg výstavy, č. 149.

22. Vier Bücher /von der/ Nachfolge Christi. Okolo 1750. Medirytina. 135 × 80 156 × 97 mm. Znač.: Zeller sc.Posony. — Predtitulný list nezistenej publikácie. — GMB C 4272 (Kristus na Veraikone pred kŕačiacim).

23. (Samuel Mikovíni s mapou toku Dunaja.) 1753. Medirytina. 130 × 77 137 × 80 175 × 105 mm. Znač.: Se.Zeller sc.Posony. Dole text: O cara Patria, quae me /genuisti, dulcis Pannonia! In: BEL, M.: Compendium Hungariae geographicum. Posonium 1753, frontispice. — UKBa 25 G 405; GMB C 7622; ČK DK IV/190.

Ref.: PATAKY, D.: c. d., s. 251, č. 2.

24. (Oslava panovníčky Uhorska.) 1753. Medirytina. 145 × 165 mm. Znač.: S.Zeller sc.Posony. Pod alegorickým výjavom text: REGN HVN GAR IAE a znaky jednotlivých krajín Habsburskej ríše s názvami na stuhách: DALMATIA HUNGARIA CROATIA BOSNIA BVLGARIA CVMANIA MOLDAVIA TRANSILVANIA VALACHIA HALLICVLODO SERVIA SLAVONIA. In: BEL, M.: Compendium Hungariae geographicum. Posonium 1753, predtitulný list. — ČK DK IV/190.

25. Zwey Herz /und Mund/ vereinigt/ singen /so läst es/ Gott auch /wohl gelingen. 1756. Medirytina. 152 × 85 167 × 100 mm. Znač.: Se.Zeller sc.Posony. Text od úst lutnistky: Meriie Seele erhebt/ den Herren. Okolo rokokovej kartuše: Werke so gross und viel! In: Ein in der Mühseligkeit des Menschlichen Lebens gesamleter Liederschatz der in sich fasst den Katechismus, desselben Morgen-Abend-und Tischgebet... gewidmet und Mit fünf Kupfern gezieret ist. Pressburg, Gedrukt bey Johann Michael Landerer, 1756, protitul. — MS Ma SD 2701.

26. Katechismus Lieder. 1756. Medirytina. 142 × 90 167 × 100 mm. Nezn. V kartuši: Christus/ist des Gesezes/ Ende, wer an den /glaubet der ist gerecht./Röm:10.4. Okolo osem výjavov pobožného života. — In: Ein in der Mühseligkeit... Lieder-

Plagen
bey dem Grabe
des
berühmten Rectors
der evangelischen Schule
in
Preßburg
H E R R
Johann Tomka Szafly
einiger
seiner gemessenen
Schüler, und Freunde.



Preßburg,
gedrukt bey Johann Michael Landerer, vtil. Buchdrucker.

S. Zeller: Vineta titulného listu s motívom náhrobku. Medirytina. 1762. Foto T. Leixnerová

schatz... Pressburg J. M. Landerer, 1756, s. 19. — MS Ma SD 2701.

27. Evan-/gelien-/Lieder. 1756. Medirytina. 148 × 92 167 × 100 mm. Nezn. Dolu v kartuši: Das /Evangelium ist eine /KraftGottes die daselig/ machet alle die daran /glauben. Röm.I.16. V kartušiach postavy apoštolov, evanjelistov. — In: Ein in der Mühseligkeit... Liederschatz... Pressburg J. M. Landerer, 1756, s. 561. — MS Ma SD 2701.

28. Epistel Lieder. 1756. Medirytina. 141 × 90 167 × 100 mm. Nezn. Text: Auf welchem der ganze /Bau in einander ge-/fuget wächsel/ zu einem in heili-/gen Tempel / in dem / Herrn. Dolu: und Propheten, der Grund, der Apostel / der Jesus Christus der Ekstein ist./ Ephes. 2.20.21. In: Ein in der Mühseligkeit... Liederschatz... Pressburg

J. M. Landerer, 1756, s. 639. — MS Ma SD 2701.

29. Der / Andächtige Beter. 1756. Medirytina. 142 × 90 167 × 100 mm. Nezn. Okolo štyroch výjavov v kartušiach text: Gebet bringt mich auf diese Welt. Samuel 9,11 / Gebet er hält mich in der Welt. Daniel / Gebet führt mich auch durch die Welt. 2.B.Mos. 14,21,39 / Gebet nimt mich dan aus der Welt. Luc.23,46. In: Ein in der Mühlseligkeit... Liederschatz... Pressburg J. M. Landerer, 1756, na záver knihy po registri. — MS Ma SD 2701.

30. (Vineta na titulnom liste s motívom náhrobku.) 1762. Medirytina. 115 × 190 360 × 220 mm. Znač.: SZ del.et sculp.Posonii. Text na epitafe: VIRTUTI AC ME / MORIAE / IOANNIS TOMKA / SZASZKY / SCHOLAE EV:POSON./ RECTORIS / ob.sept.9.d. Augusti / An rep.Sal. MDCCLXII. In: Klagen bey dem Grabe / des / berühmten Rectors / der evangelischen Schule zu / Pressburg / HERRN / Johann Tomka Szassky / einiger gewesenen/ Schüler, und Freunde. /Pressburg,/ gedruckt bey Johann Michael Landerer, privil.Buchdruckern (1762). ČK DK IV/3137/10.

31. (Záhlavie s motívom alegórie architektúry a smrti.) 1765. Medirytina. 105 × 160 297 × 183 305 × 195 mm. Znač.: S.Zeller del. et sculp. Posonii. In: A meg gyozletetlen / leg hatalmassabb felséges / Római csásárnak / Első FERENCZENEK / NÉMET ORSZÁGI ÉS JERUSALEMI / KIRÁLYNAK... SZERETETE ÉS DITSÉRETE / melyet azon alkalmatossággal / midön a felséges királyi udvari / MAGYAR KAMARA. A pozsonyi káptolon, és / város templomában 1765 / fönt nevezett FELSÉGES CSÁSZÁRNAK... Hirdetett Galgóczy Ferencz pozsonyi kanonok. Pozsonyban. Ny. Landerer J. M. 1765, s. A. — MS Ma SB 24313, priv. 1, priv. 70; SB 8751.

32. (Záhlavie s motívom alegórie úrody a krásy.) 1766. Medirytina. 94 × 166 365 × 230 mm. Znač.: S.Zeller sc.Posonii. Text pod tumbou: Zelo et fidelitate, pod záhlavím: Mortuus est in senectute et plenus dierum/ Gen.25.v.8. In: GALGÓCZY, F.: A méltóságos gróff Batthyányi Lajos: Magyarországi palatinusnak... tselekesete. J. M. Landerer. Pozsonyban 1766, s. A₂ — UK Ba XVII A B₂; SA 894; SB 669, OSZK Bp 504.308.

Ref.: PATAKY, D.: c. d., s. 251, č. 6.

33. (Emblematické vyobrazenie s erbom Uhorska.) 1772. Medirytina. 144 × 95 166 × 103 mm. Znač.: Seb. Zeller sc.Posony Fuessly fecit. Vineta je nalepená. In: Politisch-Geographische und Historische

Beschreibung des Königreichs Hungarn. Pozsony A. Löwens. 1772, frontispice. — OSZK Bp 199.037.

Ref.: PATAKY, D.: c. d., s. 128.

34. (Ilustrácia z knihy žalmov.) 1772. Medirytina. 155 × 120 172 × 137 192 × 156 mm. Znač.: Seb.Zeller Sculp.Posonii. Pod obrazom s atribútmi mučnickva citát z Knihy žalmov. Sokak az igazak háborus ági. 33 Zsolt.20.ver. In: HAEFTENUS, B.: A Keresztnek közönséges úta. Pesten. Eitzenbergerné 1772, s. 11. — MS Ma A 26 972; OSZK 809.677.

Obrázky svätých a púťová grafika

35. S. Iohannes Eleemosynarius. O.P.N. Po 1740. Medirytina, monochrómna tlač na hodvábe. 164 × 86 187 × 105. Znač.: Se.Zeller sc. Posony. Slabšia obmena grafického listu G. A. Müllera z roku 1732 s vedutou Bratislavy. — GMB C 2045; C 7602.

36. (Obraz blahoslavenej Márie v lesnej kaplnke pod Budínom.) 1752. Medirytina. 123 × 75. Znač.: S.Zeller sc.Pos. Dolu text: Die Gnadenreich Bildnis Maria / Aichengenant so nächst Budakés / ohnweit Ofen bey denen P.P.Trinitari-ern von andächtigen Wollfahr-/tern eysrig verehret wird. Pod obrazom Madony devíza: In Gremio Matri / Sedet Sapientia Patri.

Ref.: SZILÁRDFY, Z.: Barokk szentképek Magyarországon. Budapest 1984, obr. 23.

37. (Alegória Matkocirkvi.) 1760. Medirytina. 148 × 95 mm. Znač.: Se. Zeller sc.Posonii. Pod výjavom citát z evanjelia: Portae Inferi non prae-/valebunt adversus eam./ Matth 16 v 18. Podľa augsburskej predlohy Klauberovcov. In: Doctrina Verae Christi Ecclesiae. Posony 1760, predtitulný list.

Ref.: SZILÁRDFY, Z.: c. d., obr. 11.

38. B.MARGA/RETA V/BELAE q REG./ HUN. FIL. Okolo 1760. Medirytina. Nezn. Dolu text: Ezen Ditsóséges Szent Márgit Szüz-/nek Szent Feje több Szent Reliquiaival / együtt tartatik és tiszteltetik á Tisztele-/ tes Klárista Szüzeknél Posonyban. — GMB C 4216.

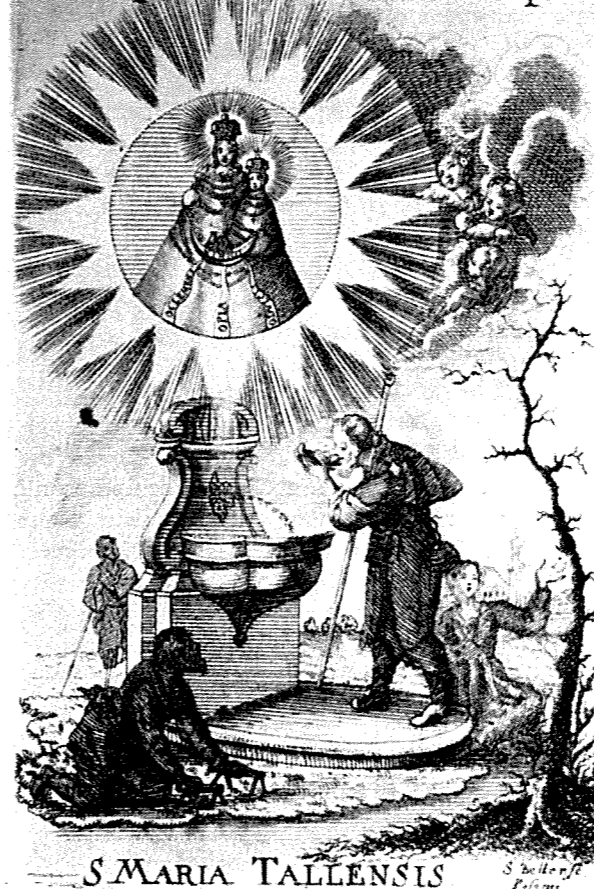
Ref.: SZILÁRDFY, Z.: c. d., obr. príl. VII.

39. (Náboženský výjav?) Okolo 1760. Medirytina. 117 × 73 mm. Text: Smilugte se nad nami, aspon wy Pratele nassy. Znač.: S. Zeller sc. Posonii. MTK Bp 58.638.

Ref.: Folia archaeologica, 11, 1959, s. 205.

40. Abbildung der Ehrwürdig-Mütter Alexia / le

Stella splendida et matutina Ap.22



S. Zeller: Pútnický obrázok z Marianky. Medirytina. 1762. Foto T. Leixnerová

Clerc erster Oberin der Congregation de / notre Dame gestorben zu Nancý den 9 Jenner / 1622 Alt 46 Jahr. Okolo 1750. Medirytina. 117 × 80 157 × 100 mm. Znač.: Se.Zeller sc.Posony. Text na liste v obraze: LE ZELe / DE LINS-/ TRVCTION / EST LE / SVIET DE / MA VOCATI/ON a v otvorenej knihe: Cons/du B Four/Pier/-re. — MS Ma, viac exemplárov b. č.

41. S.Valburga Virgo. /Aegrotorum Patrona./ Be-tegek Segétője./ Nemocných Pomocnice. /Vorbitte-rin der Kranken. / dessen fest den 25 Febr. Okolo 1750. Medirytina. 150 × 100 mm. Znač.: S. Zeller sc.Posonii. — GMB C 2035.

42. Heilige Elisabeth./ Patronin deren Armen und Kranken. Pred polovicou 18. stor. Medirytina. 116 ×

× 64 122 × 73 136 × 84 mm. Znač.: S.Zeller sc. Posonii. — GMB C 4242; MS Ma b.č.

43. S.FIDELIS á Sigmaringen /Ord.min.S.Franc. Capuc./ Mission.Apost. et Proto-/Mart.S.Congr.de / propag./ Fide. Okolo 1750. Medirytina. 132 × 88 136 × 92 170 × 106 mm. Znač.: Seb.Zeller sc.Posony. Hore citát z Knihy kazateľov: Ein treuer freund ein starcker schirm:/ Eccles. 6.V.14. Na zadnej strane perom. P.A.C. — MS Ma b.č.

44. Eremita S. Paulus — Sanctus Paulus. Asi 1750. Medirytina. — Múzeum Pécs (podľa ústnej správy dr. G. Galavicsa z MTA Budapest).

45. S. Franciscus Xaverius. Okolo 1760. Medirytina. 120 × 69 mm. Znač.: Se.Zeller sc. Text v obraze: O Deus, ego amo te!

Ref.: RADVÁNI, H.: Výsledky výskumu knižnej ilustrácie trnavských tlači I. Trnava 1978 — strojo-pis v Národnej knižnici MS Ma, č. 756 d.

46. Maria ora Pron. Okolo 1750. Medirytina. 114 × 67 124 × 171 mm. Znač.: Se.Zeller / sc.et ex./ Poson. — MS Ma b.č.; MTK Bp 58.638.

47. Bey denen B.M.P.P.Trinitarie Die Schöne Mutter Gottes echt zu Pressburg in Ungarn. Pred 1750. Medirytina. 96 × 55 105 × 82 mm. Znač.: S.Zeller sc.Posonii. Na zadnej strane nemecký text atramentom 16 riadkov modlitby: Gebet zu den... S.Z. — MS Ma, b.č.

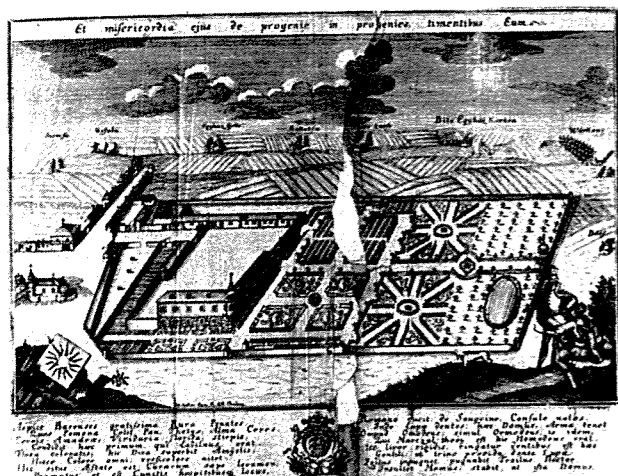
48. Remissionem peccatorum. Okolo 1750. Medirytina. 133 × 76 142 × 83 150 × 87 mm. (Kristus v Betánii.) Znač.: Seb.Zeller sc.Posonii. Hore text: Welcher inter euch ohne / Sünd ist, der werffe / den ersten Stein an / Sie. Joh.6. — MS Ma b.č.

49. S.MARIA TALLENSIS. 1762. Medirytina. 111 × 70 112 × 74 mm. Znač.: S.Zeller sc./ Posonii. Na rube ceruzou text švabachom z roku 1762 a dolu perom dat. 1793. Na obraze text.: Stella splendida et matutina Ap.22 (Pútnický obrázok s výjavom Zázračnej madony a studne v Marianke.) — MS Ma b.č.

50. Effigies Divae Virginis Deiparae Mariae in Ecclesia Eremitae ad Sacrum Fontem Mattra Verebéllyiensis habita. Okolo 1760. Medirytina. 308 × 380 316 × 390 mm. Znač.: Seb. Zeller sc.Posony. Uprostred pečaf: S. ANTONII Abbatis Sigillum Ord.Erem. — MTK Bp T 6430 (Pútnický obr.)

Ref.: GENTHON, I.: Nógrád. Budapest 1954, obr. 264, 280.

51. IMAGO BONI PAROCHI / BEATVS PETRVS FORERIVS A MATAIN CVRIA / Can:Reg:S.Aug. Congr.Salv.Nri in Lothar./ Praep.Grlis et Canonis Cong.Dominae / Nrae Institutor obýt 1640. aetat 76./ Cor eIVs GraII In BVrgVnDia In CorrVptVM. 1777.



S. Zeller: Kaštieľ a park v Marczaltó s okolím. Medirytina. Okolo 1750. Foto Galéria hl. mesta Bratislavy

Medirytina. 114 × 80 140 × 83 175 × 100 mm. Znač.: Se.Zeller sc.Posony. In: FORERI, P.: Betrachtungen für das Fest und die darauf folgende acht Tage des seligen Vaters Petri Forerii Ordensstifter... Pressburg. F. A. Patzko 1777, frontispice. (Variácia kompozície A. a J. Schmutzerovcov zo šesťdesiatych rokov s výjavom sv. Petra Foreria.) — MS Ma B 375.

52. IMAGO BONI PAROCHI (ďalej ako č. 50). Obrázok doplnený ďalšou stranou s textom modlitby: Gebeth / zu dem seligen Petro Forrerio Ord. / Canonic.Regul.S.Augustini, Stifter der / Klosterfrauen De la Congregation de / Notre Dame. / O Gott! du Abgrund... Amen. Impresum: Pressburg / gedruckt bey Franz Augustin Patzko, 1779. — MS Ma, b.č. MS Ma SD 12236.

Veduty a záhlavia cechových listín

53. (Kaštieľ a park v Marczaltó s okolím.) Okolo 1750. Medirytina. 248 × 385 303 × 404 322 × 409 mm. Znač.: Seb.Zeller Cam.R.A.H. Chalcog. Dolu vo dvoch stĺpoch latinské oslavné verše: Aspice Barenses Gratissima Rura Penates... Insultet Momus, stabit, at ista Domus. Hore citát: Et misericordia eius de progenie in progeniens timentibus Eum. (Kaštieľ Amadeovcov zo 17. storočia s francúzskou záhradou na Žitnom ostrove, dnes Horný Bar pri Gabčíkove.) — GMB C 10891; MTK Bp T 4387.

54. (Záhlavie cechovej listiny s vedutou Győru.)

Okolo 1760. Medirytina. 333 × 436 mm. Znač.: S. Zeller sc.Posony. (Veduta podľa predlohy F. B. Wenera v rokajovom ráme.) — MTK 334.

Ref.: BORBÍRÓ-VALLÓ: Győr. Budapest 1956, s. 9.

55. (Záhlavie cechového výučného listu na meno K. W. Malik a A. Keviczky.) 1762—1763. Medirytina. 210 × 440. Znač.: Se.Zeller scul.Posonii. V rokokovom ráme s alegorickými postavami pohľad na Bratislavu zo severu, dolná časť listiny odtrhnutá. — GMB C 7211.

Ref.: ZÁVADOVÁ, K.: Verný a pravý obraz slovenských miest a hradov, ako ich zobrazili rytci a kresliari 16., 17. a 18. storočia. Bratislava 1974, s. 61, č. kat. 107.

56. (Záhlavie tovarišského výučného listu bratislavského cechu ihlárov.) Okolo 1770. Medirytina. 287 × 410 mm. Znač.: Seb.Zeller scul.Posonii. V rokokovom ráme s alegorickými postavami Spravodlivosti a Cnosti a s erbom Uhorska vkomponovaný pohľad na Bratislavu z juhu podľa staršej medirytiny S. Mikovíniho. Pod vedutou text listiny s ozdobnou iniciálou W: Wir Vor- und andere Meistere des Handwerks / deren bürgerl.Nadler = Meistern... Geben auf dem königl.freyen Markt und Schlossgrund bey Pressburg den Anno 17... — GMB C 7199; MTK Bp T 6179, T 6181.

Ref.: ZÁVADOVÁ, K.: c. d., č. kat. 101.

57. (Záhlavie tovarišského výučného listu bratislavského cechu stolárov.) Medirytina. 270 × 365 325 × 435 mm. Neznač. V rokokovom ráme použitý zrkadlový obraz Mikovíniho veduty Bratislavy. Listina vyplnená roku 1781. — OA Ta, Cechové listiny, 54.

Mapy a plány

58. (Mapa Uhorska od Andreja Erika Fritscha.) 1750. Medirytina kolorovaná žltou a ružovou. Znač.: S.Zeller sc. — MTK Bp T914; OSZK 294.459; UK Ba SG 11489; Sch D 1435.

Ref.: PATAKY, D.: c. d., s. 251, č. 2.

59. (Mapa severovýchodnej časti Uhorska.) Okolo 1751. Kolorovaná medirytina. Neznačené. — MTK Bp 919.CT; OSZK 294.459.

Ref.: PATAKY, D.: c. d., s. 251, č. 2.

60. (Mapa Dolnej zeme.) 1751. Kolorovaná medirytina. Znač.: S.Zeller sc.Posonii. (Podľa Andreja Erika Fritscha.) — MTK Bp 919.AT; OSZK 294.459.

Ref.: PATAKY, D.: c. d., s. 251, č. 2.

61. (Mapa Zadunajska.) 1751. Kolorovaná mediry-



S. Zeller: Cechový list ihlárov v Bratislave. Medirytina. 1770. Foto Galéria hl. mesta Bratislavy

tina. Neznač. (Práca S. Zellera podľa Andreja Erika Fritscha.) — MTK Bp 919/BT; OSZK 294.459.

Ref.: PATAKY, D.: c. d., s. 251, č. 2.

62. (Mapa Potisia.) 1751. Kolorovaná medirytina. Neznač. (Práca S. Zellera podľa Andreja Erika Fritscha.) — MTK Bp 919/DT; OSZK 294.459.

Ref.: PATAKY, D.: c. d., s. 251, č. 2.

Mapy vyšli ako prílohy geografického diela Joannis Tomka Szászky: Introductio / in / orbis antiqui et hodierni / GEOGRAPHIAM / IN DVOS TOMOS DIVISA. Opera ac stvdio / Ioannis Severini. Editio altera / Posonii et Cassoviae / Impressis Michaelis Landerer MDCCXXXVII. Ďalej BEL, M.: Compendium Hungariae Geographicum. Posonii 1753.

63. (Hlavné schodište kráľovského paláca v Budíne, návrh Jeana Nicolasa Jadota de Ville Issey okolo roku 1749.) Medirytinová kópia. Znač.: Imitatus est Seb.Zeller Cam.Calcogr. Text: Die

Haupt-Stiegen deren zwei gemacht werden. 1758. — HKA Wien.

Ref.: VOIT, P.: Barokk Tervek és Vázlatok 1650—1760. MNG Bp 1980, č. kat. 99.

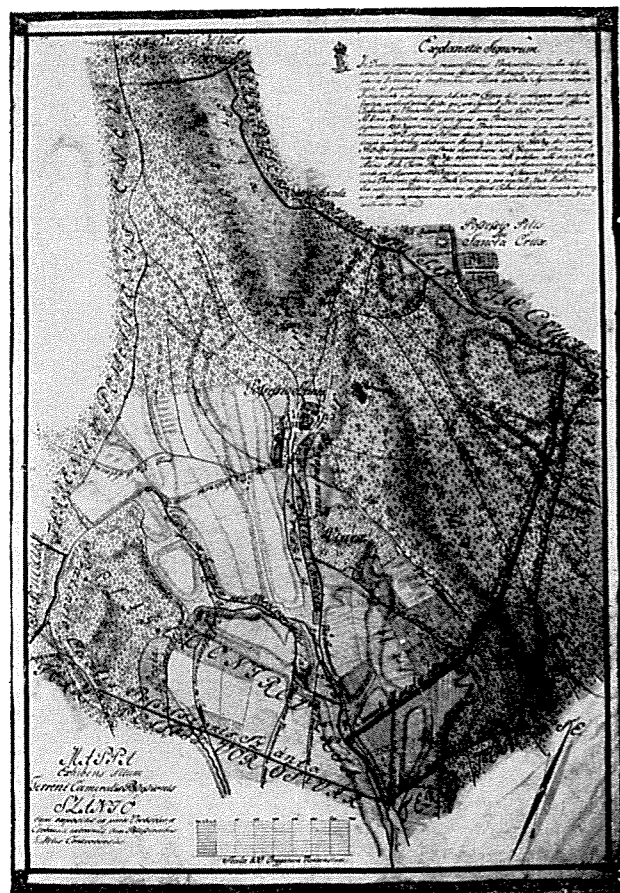
64. (Priečelia kráľovského paláca v Budíne. a) dunajská fasáda s kolonádou a kupolou, b) západná fasáda s cour d'honneur.) 1758. Lavírovaná kresba perom. Znač. Imitatus est Seb.Zeller, Cam.Calcogr. Text: Die ganze Lange der Faciada gegen den grossen Hof. / Die ganze Lange der Faciada gegen der Donau. — HKA Wien.

Ref.: VOIT, P.: c. d., č. kat. 100.

65. (Východná fasáda budínskeho kráľovského paláca.) 1758. Lavírovaná kresba tušom, podfarbená žltou, ružovou a sivou. 333 × 875 mm. Neznač. — MĚM Bp 72.020.22.

Ref.: VOIT, P.: c. d., č. kat. 101

66. (Plán výstavby piaristického kostola a klášto-



S. Zeller: Katastrálna mapa Szántóovho majetku. Kolorovaná kresba bistrom. Okolo 1770. Foto Magyar Országos Levéltár v Budapešti

ra v Marmarošsigete, návrh Johanna Josepha Grossschmidta.) 1773. Lavírovaná kresba tušom, podfarbená ružovou, žltou a sivou. Znač.: Seb.Zeller Copiavit. Dátum: 30. Július 773. 1208 × 442 mm. — MOL Bp /T 62/. Nr 22/1.

Ref.: VOIT, P.: c. d., č. kat. 135.

67. Grund Riss / Der Haupt Gassen des Markflecks Szigeth in der Marmaros vorinnen die / roth angelegten gemauerten, die schwarzen aber die hölzerne Hauser andeuten. Okolo 1770. Kresba tušom kolorovaná sivou, ružovou a žltou. 521 × 1410 mm. Znač.: S.Zeller Copiavit. — MOL Bp Kamarai térképek. S 11 N° 53/1.

68. PLAN / Deren Sechs Ortschafften so Anno 1769 / von der löblichen Hungarischen Hoffkamer

an / das löbl.Czaiquisten Battallion übergeben / worden, und wie sich diese unter sich und / denen angränzenden Ortschafften scheiden. 1769. Kresba tušom kolorovaná sivou, zelenou, ružovou a modrou. 880 × 370 mm. Znač.: Seb.Zeller Copiavit. Do lu podrobná legenda — EXPLICATION (vysvetlenie strategických miest a katastrof.) — MOL Bp S 11 Kamarai térképek N° 5,5a.

69. MAPPA / Exhibens situm / Terreni Cameralis Possessionis / SZÁNTÓ / cum expositis ex parte Vörösvár et / Csobanka extrancis cum Possessionibus / habitis Controversiis. Okolo 1770. Kresba bistrom a tušom, kolorovaná ružovou, žltou, zelenou a šedou. 645 × 460 mm. Neznačené. Hore text: Explanatio Signorum a 19 riadkov legendy. Pečiatka Kráľovskej stavebnej komory. — MOL Bp S 1 /tervek/ N° 52.

70. Gränitz-Linie zwischen den Militair Warasiner Generalats / und der Graff Graysrück Herschafft Raszinia. Okolo 1770. Kresba bistrom kolorovaná ružovou, žltou, modrou, zelenou. 510 × 1025 mm. Znač.: copiavit Seb.Zeller Posonii. Pečiatka komory. — MOL Bp S 11 /tervek/ N° 314 a.

71. Plan (Der Bischöfliche Herschafft Dombra.) Okolo 1770. Perokresba kolorovaná sivou, ružovou, zelenou a žltou. 1030 × 1120 mm. Znač.: Seb.Zeller copiavit Posonii. Pečiatka komory. — MOL Bp S11 /tervek/ N° 103.

72. Plan (Territorij der Stadt Koprenicz.) Okolo 1770. Perokresba kolorovaná žltou, modrou, zelenou a ružovou. 970 × 706 mm. Znač.: Copiavit Seb.Zeller Posonii. Text 20-riadkovej legendy. — MOL Bp S 11 /tervek/ N° 488/2.

73. Delineatio Praedij Zimánd Emerico Bohusiani. Okolo 1770. Perokresba pestro kolorovaná. 700 × 223 mm. Znač.: Seb.Zeller copiert. — MOL Bp S 11 /tervek/ N° 299.

74. Projectum reparandae Domus Paalis Verovitzensis hautenus per/ Projectum Csakovics inhabitata. 1769. Perokresba kolorovaná ružovou, žltou a sivou. 443 × 595 mm. Znač.: Seb.Zeller Copiavit. Na rube datovanie: Ao 769 Mense Okri Labanthu. — MOL Bp TI Del.aed. N° 474.

75. HUNGARIAE REGNI / PARS / TRANSylvaniae Rusiae / et Moldaviae / Contermina Integrum COMITATUM MARAMARUSIENSEM / Repraesentans./ A Joanne Revizki Caus.Reg.Vice Directore Delineata Anno 1725. Okolo 1770. Perokresba kolorovaná modrou, červenou, zelenou, žltou a ružovou. 415 × 690 mm. Znač.: S.Zeller Copiavit. Mapa vytvorená kopčekovou metódou. — MOL S 11 /Kamarai térképek/ N° 303/1.

76. MAPPA /exhibens Situm Terrenorum Possessionum Praediorumve / Cameralium illorum, cum qvi bus secundum mandatum Ex-/celsae Camerae Regiae Hungarico/Aulicae respectu Oppidi Apáthi / cambium inutum est. Okolo 1770. Perokresba kolorovaná červenou, zelenou, žltou a žltozelenou. 885 × 465 mm. Znač.: Seb.Zeller Copiavit. Hore text: Notandum: Color ruber designat Possessorium oppidi Apathi et Praed. Puszta-Kula / Flavus Possessionum Kupuszina et Sztapar. Flavo viridis Possessionis Gyurity et Praedium Prekaja. / Cerulus vero Ductus, seu lineas il/las quantum videlicet per cambrium / ex qvovis Terreno recessit, et qvantura adqvodvis accessit demonstrat. — MOL Bp S 11 /Kamarai térképek/ N° 1.

Poznámky

¹ VALACH, J.: Staré tlačiarne a tlačiari na Slovensku. Martin 1987, s. 112.

² V matrike dómu sv. Martina v Bratislave sa vyskytuje záznam narodenia asi brata Sebastiana Zellera: Die 24 Augustus 1698 / Joannes Paulus P: Vitus Zeller / M: Magdalena / uxor / I: Paulus Becs et Maria / consors eius. ŠOA, Matrika dómu sv. Martina, kniha 12. Sebastiana Zellera spomínajú slovenské a maďarské pramene: PATAKY, D.: A Magyar rézmetszés története. Budapest 1951, s. 27, 128, 251—252; HORVÁTH, P.: Výtvarní umelci a stavební remeselníci v posledných storočiach feudalizmu. Vlastivedný časopis, 27, 1978, s. 46—48, 59, 140—144, 188—191.

Zoznam skratiek

BN Wwa	Biblioteka Narodowa, Warszawa
ČK DK	Čaplovičova knižnica, Dolný Kubín
GMB	Galéria hlavného mesta SSR, Bratislava
HKA Wien	Hofkammerarchiv, Wien
MEM Bp	Magyar Építészeti Múzeum, Budapest
MOL Bp	Magyar Országos Levéltár, Budapest
MS Ma	Matica slovenská, Martin
MNG Bp	Magyar Nemzeti Galéria, Budapest
MTK Bp	Magyar Történelmi Képcsarnok, Budapest
OA TA	Okresný archív, Trnava
OSZK Bp	Országos Széchenyi Könyvtár, Budapest
SZM Bp	Szépművészeti Múzeum, Budapest
UK Ba	Univerzitná knižnica, Bratislava
VM Ko	Východoslovenské múzeum, Košice

³ ŠTURDÍKOVÁ-HUDÁKOVÁ, M.: Bratislavský tlačiar 18. storočia a ich vyzdobené tlače. In: Kniha '82. Martin 1983, s. 103—110.

⁴ ZÁVADOVÁ-JANČOVÁ, K.: Die Ästhetik graphischer Landkarten des 16.—19. Jahrhunderts. Ars, 1972—1974, s. 105.

⁵ HELFERTO VÁ, J.: Castra doloris doby barokní v Čechách. Umění, 22, 1974, č. 4, s. 290—308.

⁶ BLEIBRUNNER, H.: Andachtsbilder aus Altbayern. München 1971, s. 9—15; SZILÁRDFY, Z.: Barokk szentképek Magyarországon. Budapest 1984.

⁷ Barokk Tervek és Vázlatok 1650—1760. MNG, Budapest 1980. Katalóg spracoval P. Voit.

Себастьян Зеллер, братиславский гравер по меди периода барокко

Себастьян Зеллер принадлежит к самым производительным братиславским граверам по меди второй трети 18 века. Художник невысокого качества, но усердный начинающий мастер репродукционной графики, он занимался всеми видами графики, распространенной в период наивысшего расцвета барокко и рококо. Несмотря на его учебу у знаменитого австрийского графика И. А. Шмюцера, его творчество осталось обозначенным как дилетанство. Однако он выделялся в области декоративного исполнения и орнаментации. Поэтому его произведения широко использовались в украшении книг, в геральдических и экслибрических композициях, в репродукции castra doloris и в рамировании портретов, ведут и фронтисписов в стиле

рококо. Он брал за основу аугсбургскую графическую стилистику И. А. Феффела, И. Г. Ругендаса и обучавшегося в Нюрнберге С. Миковини. У последнего он научился репродуцировать картографические образцы. В области рисования картографических трудов и копирования архитектурных проектов того времени он работал для графа Антона Грассалковича, который ему поручил изготавливать некоторые копии поземельных карт Нижних земель и репродуцировать архитектурные планы строительства Будинского дворцового замка в Будапеште. После пятидесяти годов он много занимался иллюстрацией, кроме того создал целый ряд религиозных священных картинок, пользовавшихся популярностью в те времена. Больше все-

го произведений возникло в середине 18 столетия, когда он изготавливал портреты выдающихся личностей, образованных людей и покровителей искусства.

Творчество Зеллера попало, следовательно, прежде всего в разряд различных видов репродукционной графики, оно исполняло запросы браτισлавского общества в период расцвета барокко и рококо. И если Зеллер даже и не достиг уровня и исполнительской техники

иноземных гравёров по меди, зато его творчество сыграло свою культурно-историческую роль, создало представление о книжных украшениях и иллюстрациях преуспевающего типографского производства И. М. Ландерера в Браτισлаве. Своего пика мастер достиг при репродукции карт и планов на склоне своей плодотворной деятельности.

Sebastian Zeller, ein Kupferstecher aus barockem Bratislava

Sebastian Zeller gehört zu den produktivsten Kupferstechern Bratislavas im zweiten Drittel des 18. Jahrhunderts. Er war ein Künstler nicht mit hohen Qualitäten, aber ein eifriger Adept der Reproduktionsgrafik, der an allen zeitgemäßen Bereichen der Gebrauchsgrafik des Hochbarocks und Rokokos Teil hatte. Obwohl er Unterricht bei dem bekannten österreichischen Stecher J. A. Schmutzer erhielt, blieb sein Schaffen von Dilletantismus gekennzeichnet. Er überragte jedoch im Bereich der dekorativen Wiedergabe und im Ornamentenschmuck. Deshalb setzten sich seine Werke im Buchschmuck, in heraldischen und Exlibriskompositionen, in Reproduktionen der castra doloris und rokokogehäuteten Porträts, Veduten und Frontispizen durch. Er knüpfte an den Augsburger grafischen Stil von J. A. Pfeffel, J. G. Rugendas und an den in Nürnberg geschulten S. Mikovíni an, bei dem er auch kartographische Vorlagen zu reproduzieren erlernte. Im Bereich des Zeichnens kartographischer Werke und dem Kopieren zeitgenössischer architektonischer Projekte arbeitete er für den Grafen Anton Grassalkovich, der ihn

beauftragte, einige Kopien der Katasterkarten des süngarischen Gebietes anzufertigen und Architekturzeichnungen des Ausbaus vom Budaer Burgpalast zu reproduzieren. Seit den 50er Jahren illustrierte er viel und schuf dabei eine ganze Reihe der in dieser Zeit beliebten Motivbildchen von Heiligen. Die meisten Werke entstanden in der Mitte des 18. Jahrhunderts, als er bedeutende Persönlichkeiten, Gelehrte und Künstlermāzene porträtierte.

Zellers Schaffen betraf vor allem die verschiedenen Arten der Reproduktionsgrafik und erfüllte den Bedarf der Bratislavaer Gesellschaft der Zeit des Hochbarocks und Rokokos, Auch wenn er nicht das Niveau und die Finessen ausländischer Kupferstecher erreichte, sein Schaffen erfüllt seine kulturhistorische Funktion und eröffnet eine Vorstellung vom Buchschmuck und den Illustrationen in der prosperierenden Druckerei J. M. Landerers in Bratislava. Den größten Absatz erreichte er bei Landkarten- und Planreproduktionen am Ende seiner fruchtbaren Tätigkeit.

Dva neznáme portréty Martina Johanna Schmidta

(D. D. D. dr. L. Machytkovi k sedemdesiatke)¹

MILAN TOGNER

Zaujímavá a objavná výstava Portrét 18. storočia na Spiši, usporiadaná Spišským múzeom v Levoči (1986—1987), prezentovala vo vystavennom súbore okrem iných aj dvojicu pendantných portrétov príslušníkov tradičnej spišskej šľachty, manželského páru Rozálie a Emericha Čákiovcov. Celková koncepcia výstavy bola zameraná predovšetkým na domácu, regionálnu produkciu portrétnej tvorby a spomínaná dvojica obrazov skôr dopĺňala tento súbor z hľadiska ikonografického (príslušníci rodu Čákiovcov), provenienčného (obrazy pochádzajú zo spišského kaštieľa v Hodkovciach) a nepochybne aj pre svoje výtvarné kvality.

Zjavná odlišnosť od domácej, spišskej produkcie azda podmienila vystavenie obidvoch obrazov s pripísaním M. J. Schmidtovi bez ďalších údajov o maliarovi a bez zaradenia do starostlivo a erudovane spracovaného katalógu.² Práve možnosť bezprostrednej konfrontácie s tradičným a do istej miery konzervatívnym prednesom spišskej portrétnej produkcie zdôraznila suverénne spracovanie a vysokú maliarsku kultúru obidvoch obrazov s evidentnou nadväznosťou na formálne výboje európskej maľby 18. storočia. Treba si však uvedomiť, že spišská portrétna tvorba je výslednicou historických, spoločensko-politických a kultúrnych determinant, ktoré podmieňovali jej vývin odlišne od vývinu európskej maľby v prejavoch špičkových umelcov, ale v každom prípade vytvára celkom svojbytnú výtvarnú oblasť, ktorá svojím charakterom presahuje hranicu regiónu. Napo-

kon práve to spomínaná výstava dostatočne preukázala.

Obidva obrazy pochádzajú z čákiovskeho kaštieľa v Hodkovciach neďaleko Spišského hradu a na konci päťdesiatych rokov boli spoločne s celým mobiliárom premiestnené do nábytkového múzea v Markušovciach. Odtiaľ sa v šesťdesiatych rokoch dostal portrét Emericha Čákiho³ do zbierky Spišského múzea v Levoči a portrét Rozálie Čákiovej do zbierky Vlastivedného múzea v Spišskej Novej Vsi.⁴ Na spomínanej výstave boli inštalované spoločne ako evidentné pendanty. Ich pripísanie maliarovi M. J. Schmidtovi bolo podmienené nápismi na zadných stranách pláten. Tieto nápisy identifikujú portretované osoby a navyše prinášajú aj veľmi detailnú informáciu o autorstve a vzniku obidvoch obrazov. Ich pomerne zlú čitateľnosť umožnilo takmer celkom transkribovať osvetlenie UV svetlom. Na mužskom portréte je v hornej časti plátna novší nápis, pochádzajúci pravdepodobne z 19. storočia: Graff Emerich Csaky /Seiner kayserl. köngl. Magistätten w. . . Camer Herr a v spodnej časti inou rukou, štetcom rozsiahlejší text: . . . in Milbach gemahl. / worden 1755 den 3. / Junij M:J: Schmidt /Mahler in DⁿStein. Podobne v prípade ženského portréту v hornej časti: Graffin Rosalia Csakin gebohrnn /Graffin English v:Wagram a v spodnej časti plátna: A^o 1755 den 4 Junius /zu Milbach gemahl worden / von Martin Joh: Schmidt / Mahler in DⁿStein. Obidva tieto nápisy, pri ktorých nie je vylúčené, že sú písané priamo maliarovou rukou,



M. J. Schmidt: Portrét Rozálie Čákievej, 1755. Vlastivedné múzeum v Spišskej Novej Vsi. Foto M. Voš

a istota rýchleho, štetcového rukopisu tomu nasvedčuje, jednoznačne atribuuju obrazy významnému rakúskemu maliarovi Martinovi Johannovi Schmidtovi, zvanému Kremser Schmidt. Pre Schmidtovo autorstvo však omnoho presvedčivejšie hovorí vlastné maliarske spracovanie. Uplatňuje sa tu suverénna istota rýchleho prednesu s bravúrnym používaním iluzívnych skratiek, tvarovaných farebnou pastou najmä v drapériách a detailoch odevov, rovnako jemné vypracovanie inkarnátov, dodávajúcich portrétom životnosť a presvedčivosť. Nesporná maliarska kultivovanosť, jednoduchá kompozícia, pomerne striedna farebná paleta, ale predovšetkým rýdzo civilné, až intímne chápané spodobenie obidvoch postáv bez náznaku barokovej pompézności je, ako sa domnievame, výrazne charakteristické pre klasicistickú polohu Schmidtovej tvorby.

Hodnotu a význam obidvoch obrazov umocňuje navyše presné datovanie do roku 1755.

Práve z tohto roku sa v starostlivo spracovanom katalógu Schmidtovho diela uvádza iba jediný známy obraz.⁵ Z nasledujúceho roku 1756 sa zachovalo podstatne viac kompozícií, okrem iných aj dvojica pendantných portrétov manželského páru mešťanov Leopolda a Františky Hirlmayerovcov.⁶

Ak sa pokúsime o vzájomnú komparáciu časovo od seba len minimálne vzdialených obrazov, potvrdí sa nám správnosť atribúcie. Základná kompozičná schéma i rozmery sú pri všetkých sledovaných obrazoch v zásade rovnaké. Vždy ide o zachytenie polopostavy v takmer zhodných pozíciách na viac-menej indiferentnom pozadí, len s drobnejšími a nepodstatnými odchýlkami. Rovnaké je tak farebné poňatie, ako aj maliarske spracovanie. Istý rozdiel vidíme iba v skôr surovejšej, robustnejšej maľbe inkarnátov tvári meštianskeho páru oproti kultivovanému, zjemnenému spracovaniu tvári aristokratov. Tu však možno predpokladať zámer maliarovej licencie. Neobyčajne presné datovanie čakiovských portrétov, ktorému v zásade nie je dôvod neveriť, poskytuje navyše aj zaujímavú informáciu o spôsobe práce M. J. Schmidta. Presné datovanie vzniku mužského portrétu 3. júna a ženského 4. júna, teda nasledujúceho dňa, naznačuje, že každý obraz by mohol byť hotový v jednom dni. Schmidtova mimoriadna výkonnosť, plodnosť, bravúrnosť a rýchlosť práce sú známe, ale spôsob maľby a predovšetkým technika lazúrového vrstvenia tak, ako sa na obidvoch obrazoch objavuje, túto možnosť vylučujú.

Súčasný reštaurátorský zásah na portréte Emericha Čákiho dovoľuje trochu viac preniknúť do technickej výstavby obrazu a pritom aj vysloviť reálny predpoklad maliarovho postupu.⁷ Maľba je realizovaná na pomerne tenkom, redšom ľanovom plátne (9 × 9 nití na 1 cm²), pokrytom tmavším bolovým podkladom, nanášaným v dvoch vrstvách — spodná je svetlejšia, horná tmavšia. Vlastné maliarske spracovanie vykazuje dosť výrazný rozdiel medzi kultivovanou, lazúrovane spracovanou maľbou inkarnátov tváre a voľnejšie nanášanou farebnou pastou v maľbe odevu, jeho súčasťou a ostatných častí portrétu. Rozdielna je aj farebná paleta



M. J. Schmidt: Portrét Emericha Čákiho, 1755. Spišské múzeum v Levoči. Foto M. Voš

a pomerne výrazná odlišnosť maľby sa prejavuje na rtg. snímkach. Kým tvárová časť je spracovaná jednoliato, v detailoch odevu, ale najmä pri pravej ruke s rukavicami, sa objavuje rad autorských korektúr v podmaľbe, teda bez rušivých pentimenti na povrchu maľby. Tento detailnejší technologický prieskum umožňuje predpokladať, že maliar pri sedení portrétovaného spracoval v podstate iba tvárovú časť takmer do definitívneho stavu a priebeh krivky

Poznámky

¹ Príspevok bol publikovaný v českej verzii v strojopisnom zborníku na počesť významného výročia dr. Lubora Machytku, Praha 1988.

² NOVOTNÁ, M.: Portrét 18. storočia na Spiši. Katalóg výstavy. Levoča, Spišské múzeum 1986.

³ Olej na plátne, 91 × 75 cm. Levoča, Spišské múzeum, inv. č. 394/69.

pliec, rúk či detailov odevu ponechal v skicovitom náznaku. Pre túto časť práce môžeme akceptovať mimoriadne presné datovanie vzniku. V ateliéri potom dokončil postupne celý portrét s autorskými korektúrami a so všetkými efektmi, ktoré mu poskytovala aj podstatne bohatšia farebná paleta. Napokon podobný postup je najmä pri barokových portrétach pomerne častý a rovnako bol nepochybne spracovaný aj portrét Rozálie Čákievej. Vzhľadom na presné datovanie je neskorší cisársky dvorný radca Emerich Čáki (1728—1804) spodobený vo veku 27 rokov a jeho manželka Rozália (1730—1814), rodená grófka Engl von Wagrain, s ktorou uzavrel manželstvo 1. 4. 1753, vo veku 25 rokov.⁸ Tieto základné údaje tiež napovedajú, že miesto, kde bol mladý aristokratický pár portrétovaný, teda miesto vzniku obidvoch obrazov, označované v spomínaných textoch ako Milbach, je veľmi pravdepodobne dolnorakúsky Mühlbach pri Hollabrunne, kde mali Englovci, rodičia Rozálie, svoje majetky. Ani prítomnosť maliara v Mühlbachu, nevelmi vzdialenom od Kremže, kde maliar zrejme žil, nevzbudzuje nijakú pochybnosť. Napokon na fare tunajšieho kostola je zachovaný — aj keď mierne problematický — Schmidtov obraz, kým ďalšie sem lokalizované dielo je dnes nezvestné.⁹

Súčasný stav obidvoch čakiovských obrazov, zatiaľ iba s menej výraznými opravami, je poznačený predovšetkým prirodzenou degradáciou a ich skutočné kvality čiastočne skresľujú vrstvy stmavnutých lakov. Terajší a pripravovaný reštaurátorský zásah iste predstaví v plnom vyznení všetkých maliarskych kvalít tieto dosiaľ na našom území neznáme, ale nesporne hodnotné práce Martina Johanna Schmidta.

⁴ Olej na plátne, 91 × 75 cm. Spišská Nová Ves, Vlastivedné múzeum, inv. č. 3316.

⁵ DWORSCHAK, F. — FEUCHTMÜLLER, R. — GARZAROLLI-THURNLACKH, K. — ZYKAN, J.: Der Maler Johann Schmidt genannt „Der Kremser Schmidt“ 1718—1801. Wien 1955, s. 243.

⁶ Portrét Leopolda Hirlmayera, olej na plátne, 86 ×

×70 cm, neznačené, datované 1756; portrét Františky Hirlmayerovej, olej na plátne, 86×70 cm, neznačené, datované 1756. Obidva portréty sú v Mestskom múzeu v Kremži — Museum der Stadt Krems a.d. Donau. Pozri c. d. v pozn. 5, s. 244.

⁷ Portrét Emericha Čákiho reštauruje v súčasnosti

(1987) akad. mal. Anna Svetková. Vďačím jej za rad technologických poznatkov.

⁸ Genealogisches Buch des Adels, Hauptbearbeiter Walter v. Hueck, Gräfliche Häuser. Zv. 9, Limburg a.d. Lahn 1979, s. 127. Za pomoc pri zistení presných údajov vďačím dr. I. Chaloupeckému.

⁹ C. d. v pozn. 5, s. 294, 295.

Два неизвестных портрета Мартина Иоганна Шмидта

Выставка «Портрет 18 века в Спише», устроенная Спишским музеем в Левоча (1986—1987), представила помимо прочего и два портрета традиционной спишской шляхты — супружеской пары Розалии и Эмериха Чаки. Оба портрета происходят из усадьбы Чаки в Годковцах, в конце пятидесятих годов нашего века они были перемещены в Музей мебели в Маркушовцах. Оттуда в шестидесятые годы портрет Эмериха Чаки (1728—1804) попал в Спишский музей в Левоча, а портрет Розалии, урожденной графини Энгел фон Ваграйн (1730—1814) — в коллекцию Краеведческого музея в г. Спишска-Нова-Вес. Надписи на задних сторонах обоих портретов приписывают их руке известного австрийского художника Мартина Иоганна Шмидта, названного Кремсершидтом, и точно датируют их возникновение до июня 1755 года. Сравнение с картинами Шмидта того периода это определение однозначно подтверждает. Кроме этого сравнения об авторстве Шмидта убедительно говорит и художественное исследование картин. Показана в них совершенная досто-

верность быстрого исполнения с блестящим использованием иллюзорных сокращений, сформированных цветной пастой главным образом в изображении драпировки и деталей одежды.

Бесспорная художественная культура, простая композиция, относительно умеренная палитра, но прежде всего чистота восприятия в общественном и личном планах обоих фигур без намека на барокковую броскость — характеристический признак для классицистического расположения творчества Шмидта. Место, в котором писалась молодая аристократическая пара, то есть место создания этих портретов, обозначенное в упоминавшихся текстах как Милбах, является скорее всего нижнеавстрийским Милбахом при Голлабруне, где находилось имение Энгелов, родителей Розалии. Ценность и значение обеих картин повышает их точное датирование 1755 годом. В заботливо составленном каталоге произведений Шмидта именно этот год представлен лишь единственной известной картиной.

Zwei unbekannte Porträts von Martin Johann Schmidt

Die Ausstellung der Porträts des 18. Jahrhunderts von Spiš (Zips), initiiert vom Spišské Muzeum in Levoča (Leutschau) 1986—87, präsentierte außer anderem auch die zusammengehörenden Porträts des Ehepaars Rozália und Emerich Csáky. Beide Porträts stammen aus dem Csáky-Kastell in Hodkovce und wurden Ende der 50er Jahre unseres Jahrhunderts dem Museum für Wohnkultur in Markušovce übergeben. Von dort kam das Porträt Emerich Csákys (1728—1804) nach Spišské Muzeum in Levoča und das Porträt Rozália Csáky, geborene Gräfin Engel von Wagrain (1730—1814), in die Sammlungen des Heimatmuseums in Spišská Nová Ves (Neudorf). Die Aufschriften auf den Rückseiten beider Bilder schreiben sie der Hand des bekannten österreichischen Malers Martin Johann Schmidt, gen. Kremers Schmidt, zu und datieren ihre Entstehung genau in den Juni 1755. Der Vergleich mit Schmidts Bildern aus diesem Zeitraum bestätigt eindeutig diese Zuschreibung. Außer dem Vergleich spricht überzeugend für Schmidts Autorschaft auch die individuelle malerische Fassung. Es machen sich hier die souveräne Si-

cherheit der schnellen Vortragsweise mit den bravourös angewendeten illusionären Verkürzungen, der plastische Farbauftrag besonders in den Draperien und Kleidungsdetails geltend, wie auch das fein ausgearbeitete Inkarnat.

Die unzweifelhafte malerische Kultiviertheit, einfache Komposition, verhältnismäßig verhaltene Farbpalette und vor allem die gediegen bürgerliche, fast intim aufgefaßte Annäherung beider Gestalten ohne Anzeichen barocken Pathos, ist charakteristisch für die klassizistische Stellung der Schmidtschen Werke.

Der Ort, in dem das junge aristokratische Paar porträtiert wurde, also auch der Entstehungsort der Bilder, in den erwähnten Texten als Milbach bezeichnet, ist sehr wahrscheinlich das niederösterreichische Mühlbach bei Hollabrunn, wo die Engels, Eltern von Rozália, ihre Besitzungen hatten. Der Wert und die Bedeutung beider Bilder ist durch die genaue Datierung in das Jahr 1755 erhöht. Gerade aus diesem Jahr weist der sorgfältig bearbeitete Katalog des Oeuvres von Schmidt bisher nur ein bekanntes Bild aus.

Divadelní dekoratéri v Bratislave medzi barokom a romantizmom

IVA MOJŽISOVÁ

Minulosť javiskového výtvarníctva na Slovensku ešte nikdy neupútala záujem historikov natoľko, aby jej venovali špeciálnu pozornosť.¹

Literárnych údajov o divadelných maliaroch na našom území je málo, sú rozptýlené a zväčša celkom kusé. V slovenskej divadelnohistorickej literatúre ich ako prvá a zatiaľ jediná autorka zaznamenáva Milena Cesnaková-Michalčová vo svojich širšie koncipovaných prácach.²

Pokiaľ ide o výtvarné dokumenty, zdá sa, že sa dosiaľ po nich nepátralo. Jediný zachovaný skicár bratislavského divadelného dekoratéra zo začiatku 19. storočia Carla Maurera je uložený v Čaplovičovej knižnici v Dolnom Kubíne; vzala ho na vedomie len maďarská a rakúska odborná literatúra.³

Nedávno však objavila Katarína Závadová v tej istej knižnici doteraz celkom neznámu zbierku kresieb a rytín, v ktorej je i celý rad návrhov divadelných dekorácií. I keď táto zbierka je v majetku knižnice už od Čaplovičových čias, nie je ešte odborne skatalogizovaná. Jednako už prvé oboznámenie sa s ňou nasvedčuje, že to bude pri skúmaní minulosti scénického výtvarníctva dôležitý zdroj poznania.

Historik scénografie sa nemôže opierať o autentické diela, lebo tie sú pomíňajúce. Môže len rekonštruovať a pritom má k dispozícii tri druhy prameňov: písomné správy o divadelných dekoratéroch, správy o dekoráciách a ich súpisy a návrhy dekorácií alebo ich grafické spodobenie. Preto pokus o prvé načrtnutie súvislejšieho obrazu o javiskovom výtvarníctve

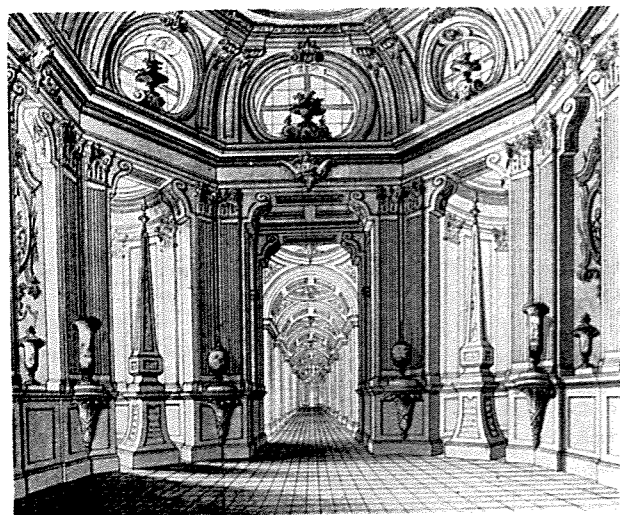
v Bratislave v druhej polovici 18. a na začiatku 19. storočia bude spočívať v základnom zhrnutí pramenných informácií a bude sa pohybovať na pomedzí kultúrohistorického a umeleckohistorického opisu.

Barokové divadlo zamenilo hru „pred dekoráciou“ za hru „v dekorácii“. Javisko na pôdoryse lichobežníka, oddelené od hľadiska portálom, lemovali po bokoch rovnobežné rady kulis ustupujúce do hĺbky a vzadu ho uzatváral plochý, iluzívne maľovaný prospekt. Ten bol pohľadovou i významovou dominantou scény, k jeho strednej osi mierili úbežníky všemocnej perspektívy.

„Aké vznešené a hlboké je zaoberať sa perspektívou, ktorá teší ľudské oko i srdce,“ písal Josef Furtenbach, „najmä ak smeruje k vybudovaniu theatru... Zbiehajúce sa zorné body pomýlia každého, ba priam ohromia nielen neškúseného, ale aj majstra, ktorý k nim navrhoval plány, a to tak, že nad tým nedokonalý človek onemie údivom a jeho zmysly sú uchvátené.“⁴

Barokové divadlo usporiadalo teda výtvarné a technické prostriedky do dômyselnej a pevnej sústavy, ktorá bola pre výtvarníka záväzná. Do nej sa musel vtesnať a prispôbiť jej svoju predstavivosť. Určitú voľnosť poskytoval iba obraz na zadnom prospekte, ale aj ten bol viazaný na platné ikonografické pravidlá.

K pôvodne dostačujúcej scenérii ulice, takej výhodnej pre konštrukciu perspektívneho pohľadu, pribúdali postupne ďalšie: záhrada, les, more, vojenský tábor, nebo a peklo. Druhá po-



Girolamo Bon: Slávnostná sieň. Návrh divadelnej dekorácie. 1762. Štátna Széchényiho knižnica v Budapešti. Z knihy HORÁNYI, M.: *Das Esterházyische Feenreich*. Repro T. Leixnerová

lovica 17. storočia priniesla už aj interiérové námety: slávnostnú sieň, vestibul, väzenie, chrám. Tento repertoár vystačil až do poslednej tretiny nasledujúceho storočia, keď sa v zhode s potrebami súvekej dramatiky začali objavovať aj intímnejšie a civilnejšie scenérie aristokratických interiérov a meštianskych i sedliackych izieb.⁵

Tento výpočet námetov môže na prvý pohľad dávať za pravdu rozšírenému predsudku, že divadelné výtvarníctvo nemohlo byť ničím viac, než len aplikovaným a dosť jednostranným remeslom. Teatrálnosť ako jeden z hlavných fenoménov baroka sa prejavovala vo všetkom, od architektúry až pod odievanie, a práve v divadle mobilizovala všetky múzy i architektúru a maliarstvo na spoločnú súhru tak, že nemohli byť jedna bez druhej.

Uchvátenie zmyslov a údiv divákov zväčšovali lietajúce stroje, na ktorých sa v oblakoch vznášali božstvá, prepادلiská, v ktorých mizli démoni, morské vlnobitia s vynárajúcimi sa vodnými prišerami, paláce, ktoré sa rúcali priamo pred žasnúcimi zrakmi publika... To všetko bolo na barokovom javisku nevyhnutnou podmienkou.

Dokonalú javiskovú mašinériu s prepadliskom

si vyžadovali i Hesseho opery na Metastasiove libretá *Artaserse* a *Alessandro nell'India*, ktoré uviedli pri príležitosti bratislavskej korunovácie Márie Terézie roku 1741 v trojposchodovom drevenom divadle pred Rybárskou bránou a ku ktorým údajne navrhoval dekorácie viedenský dvorný divadelný maliar Antonio d'Agostino.⁶

Na prelome päťdesiatych a šesťdesiatych rokov pôsobil v bratislavskom drevenom divadle v Streleckej priekope (Schliessgraben) so svojou opernou spoločnosťou Girolamo Bon. Tento univerzálny Benátčan, divadelný maliar, architekt, mechanik, hudobník, libretista a riaditeľ divadelných spoločností, musel byť svojho času významnou osobnosťou. Dosvedčuje to jeho biografica, ale jeho dielo, najmä z oblasti, ktorá je predmetom nášho záujmu, je zahalené tajomstvom.

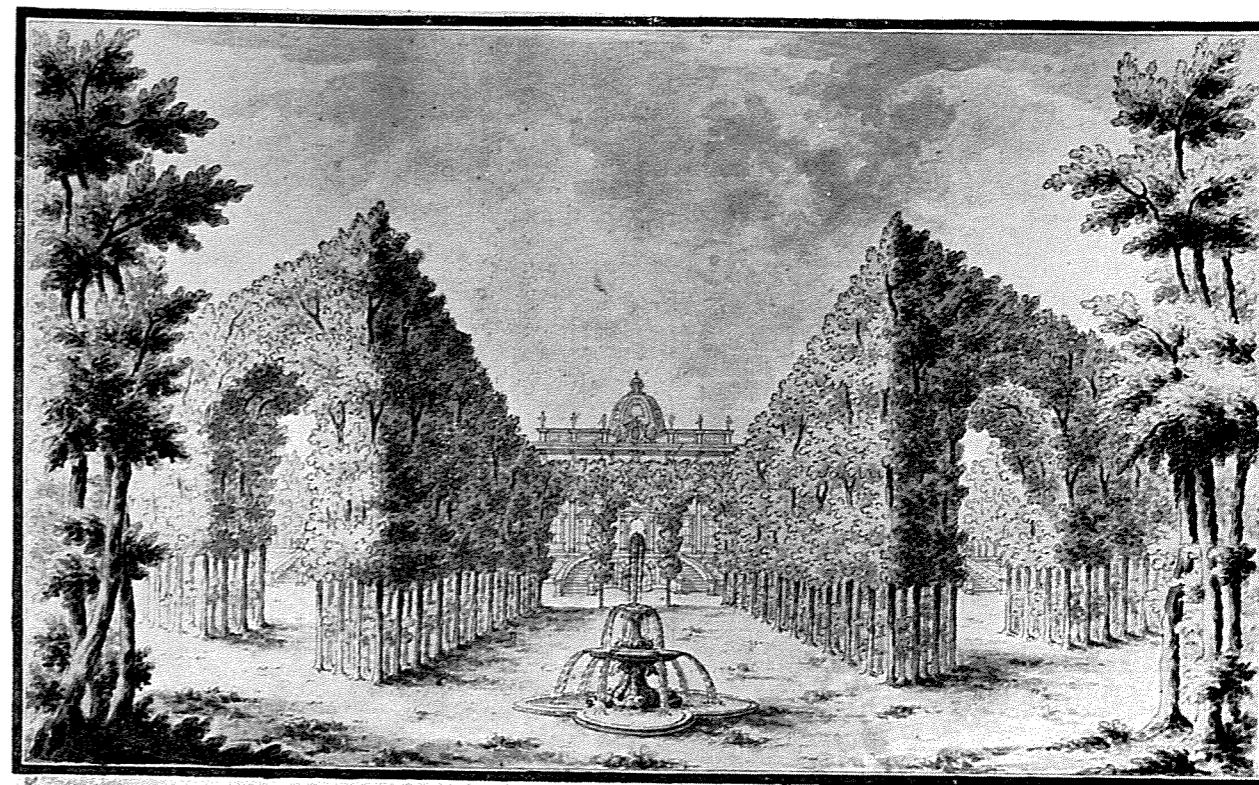
Roku 1735 bol Bon dvorným divadelným maliarom cárovnej Anny Joanovny v Petrohrade. „S ním prišli na tamojšiu scénu pyšne a zložito maľované architektonické dekorácie, ktoré položili základy činnosti dekoratérovperspektivistov“ v ruskom divadle.⁷

O tri roky neskôr vraj Bon spolu so svojou manželkou speváčkou buffou Rosou Ruvinetiovou-Bonovou na vlastnú žiadosť dočasne odišiel z Petrohradu.⁸

Domnienka, že prvýkrát pôsobil v Bratislave už roku 1741,⁹ je však zjavne mylná, pretože v tom čase bol opäť v Petrohrade, kde maľoval dekorácie pre novú operu.¹⁰

I keď sa o Bonovom pôsobení v Rusku zachovalo dosť správ, pripisuje sa mu z tých čias jediný scénický návrh, ktorý je v leningradskej Ermitáži. Predstavu o jeho scénografii nám môžu trochu priblížiť práce jeho petrohradského nasledovníka Giuseppe Valerianiho, s ktorým sa zúčastnil na výprave opery *Selevk* roku 1744.

Po definitívnom odchode z Ruska bol Bon v Berlíne na dvore Fridricha Veľkého, kde ako „mašinista“ po boku dekorátora Innocenta Bellavitu skonštruoval mechaniku Venušinho pohyblivého hradu pre Graunovu operu *Angelica e Medoro*.¹¹ Vzápätí pôsobil v Drážďanoch, Antverpách, Frankfurtu a od roku 1756 v Bayreuthe ako profesor architektúry a perspektívy na novozaloženej Akadémii krásnych umení. Tu



Vincenzo Fanti: Záhrada. Návrh divadelnej dekorácie. 1776. Čaplovičova knižnica v Dolnom Kubíne. Foto T. Leixnerová

sa vraj roku 1861 skončila jeho životná púť.¹²

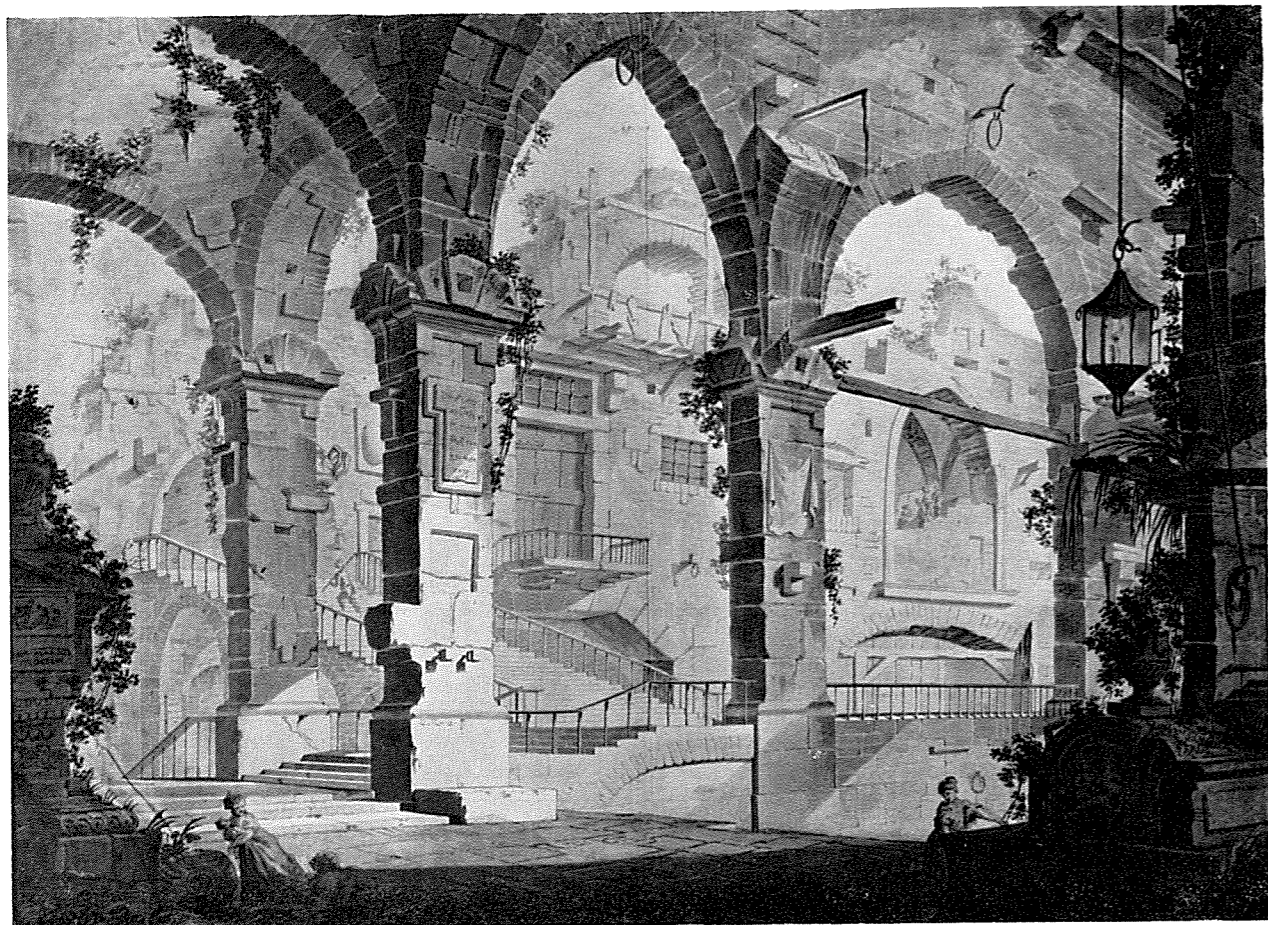
Podľa údajov starších historikov bratislavského divadla v 18. storočí, doložených archívnymi dokumentmi,¹³ bol však tento „Pittore, Architetto e Direttore dell'opera“¹⁴ v rokoch 1759—1761 v Bratislave. Odtiaľ prešiel do služieb Mikuláša Esterháziho v Eisenstade, kde navrhoval dekorácie k Haydnovým operám. Z tohto obdobia pochádzajú i dva nesignované návrhy, datované rokom 1762, ktorých autorstvo sa pripisuje Bonovi.¹⁵ Pokojnejšie členenie priestoru — bez tvarovej hypertrofie — aj intímnejší vzťah k prírode sú už typickými črtami scénografie druhej polovice 18. storočia.

I keď Bonovo pôsobenie u Esterházióvcov — archívne doložené do roku 1765 — bolo už viackrát opísané, na to, že jeho bratislavský a eisenstadtský pobyt oproti všeobecne známej literatúre predlžujú jeho život i dielo, po prvýkrát jasne poukázala Milena Cesnaková. Táto autor-

ka tiež zdôraznila potrebu hlbšieho prebádania jeho činnosti a zhrnula i doplnila dosiaľ známe údaje o účinkovaní Girolama Bona v Bratislave.¹⁶

Bon bol typickým príkladom scénografa a impresária, ktorý putoval z mesta do mesta podľa príležitostí, aké sa mu naskytli. Aj to bol jeden z fenoménov kozmopolitizmu „osvieteného storočia“ a v divadle sa prejavoval výraznejšie ako v ktoromkoľvek inom umení. Boli to práve takíto vaganti, ktorí šírili po Európe slohovú tradíciu i čiastkové inovácie rýchlejšie a úplnejšie než rytiny zhotovené podľa ich diela alebo podľa iných, uznávanejších vzorov. O nich sa opierali aj miestni domáci výtvarníci, preto sa rozdiely medzi centrami a perifériou v divadelnej dekorácii neprejavovali ani tak v slohovom poňatí, ako skôr v spôsobe podania.

S Bratislavou je spätý i ďalší divadelný maliar Esterházióvcov Pietro Travaglia. Školil sa



J. Mandl: Ruiny s pohľadom na väzenie. Návrh divadelnej dekorácie. 1806. Čaplovičova knižnica v Dolnom Kubíne. Foto T. Leixnerová

v Miláne u bratov Galliariovcov a od roku 1771 pracoval v Eisenstadte a medzičasom i v Esterháze ako divadelný maliar. Z tohto obdobia sa zachoval jeho skicár s divadelnými návrhmi pozoruhodnej úrovne.¹⁷ Od neho pochádzajú tri dekorácie pre prvé uvedenie Mozartovej opery *La clemenza di Tito* roku 1791 v Prahe.¹⁸ Jeho poslednou známou prácou je *Castrum doloris* pre pohrebné obrady prímasa Josefa Batáňiho v Bratislave z roku 1799.¹⁹ Roku 1802 sa Travaglia presťahoval do Bratislavy, kde sa stal majordomom Grasalkovičovcov a tu v marci 1826 aj zomrel.²⁰ Či aj v Bratislave pokračoval v práci pre divadlo, nevieme. V Biblioteke Čaplovi-

čiane sa našiel jeden návrh horšej kvality, označený na rube „nach Herrn Travaglio“, datovaný 1802.

O bratislavskom divadle, zriadenom v šesťdesiatych rokoch v zadnom trakte Zeleného domu (Grünes Stübel), kde sa vystriedali viaceré divadelné spoločnosti, vieme len toľko, že „dekorácie, scény, mechanizmy a podobné divadelné potreby“ sa zadovážovali z príjmov zo vstupného a ostávali v držbe divadla.²¹

Základný fundus dekorácií, kostýmov i strojového zariadenia vlastnilo každé divadlo. Tie sa potom podľa potreby dopĺňali alebo obnovovali. Na Slovensku sú známe dva súpisy diva-

delných dekorácií z 18. storočia, obidva zo súkromných šľachtických divadiel.

Jeden z nich sa viaže k Bratislave, k opernému divadlu Jána Erdődyho, ktoré pôsobilo v rokoch 1785/88 v jeho bratislavskom paláci. Podľa opisu, uverejneného roku 1879 v Gothajskom divadelnom kalendári,²² dekorácie preň navrhovali Hofman²³ a „s veľkým umením Schellemayerov štetec“, kulisy maľoval Mayr.²⁴ Divadlo malo dvadsaťštyri dekorácií, medzi ktorými boli už aj panské komnaty a meštianska i sedliacka izba, mesto Damask k Haydnovej opere *Armida* a množstvo kostýmov, ktoré „mali zodpovedať obsahu hry“. Mechanické zariadenie, ktoré sa vraj dokonalosťou a presnosťou premien vyrovnalo ktorémukoľvek divadlu, obsluhovali traja muži: jeden otáčaním hriadeľa, druhý rumpálom pod javiskom menil kulisy a tretí horným rumpálom z povraziska vymieňal sufity. Po smrti Jána Erdődyho roku 1789 darovala rodina celý fundus riaditeľovi spoločnosti Hubertovi Kumpfovi, ktorý s ním i s celým súborom prešiel do Budapešti.

Keď sa roku 1787 začalo stavať nové divadlo v Budíne, dozorom nad stavbou bol poverený Bratislavčan Wolfgang Kempelen. Po dokončení divadla navrhol preň sedemnášť dekorácií. Javiskové mechanizmy vraj dodali z Bratislavy. Pôvodne medzi nimi neboli nijaké „lietacie a im podobné stroje“, ale už onedlho sa objavili tie najrafinovanejšie mašinerie, ktoré sa stali stredobodom záujmu divákov.²⁵ Keď uvážime, že Kempelen bol aj prvým intendantom budínskeho divadla, je viac ako pravdepodobné, že to bol práve on, mechanik a vynálezca, kto skonštruoval tieto podivuhodné mechanizmy.

Roku 1776 otvorili v Bratislave prvé kamené divadlo pri Rybárskej bráne, ktoré dal za príspevia mestskej šľachty postaviť gróf Juraj Čáki. V *Geschichte der Schaubuehne zu Pressburg* z roku 1793 sa píše, že dekorácie, závesy a rekvizity pre nové divadlo zhotovil istý Vandi z Viedne a že odtiaľ pochádzali aj javiskové mechanizmy, ktoré „napriek značnej cene neboli veľmi trvanlivé“.²⁶

Z nasledujúceho opisu sa dozvedáme, že tu pracovali dvaja maliari. Dekorácie „antickej sie- ne, krásnej červenej izby s kozubom, lepšej iz-

by a obyčajnej izby“ maľoval Vandi, zatiaľ čo „sedliacka izba, les, krajina, pôvabná záhrada, väzenie a horizont s vodou i bez vody“ boli Hofmanovými prácami.

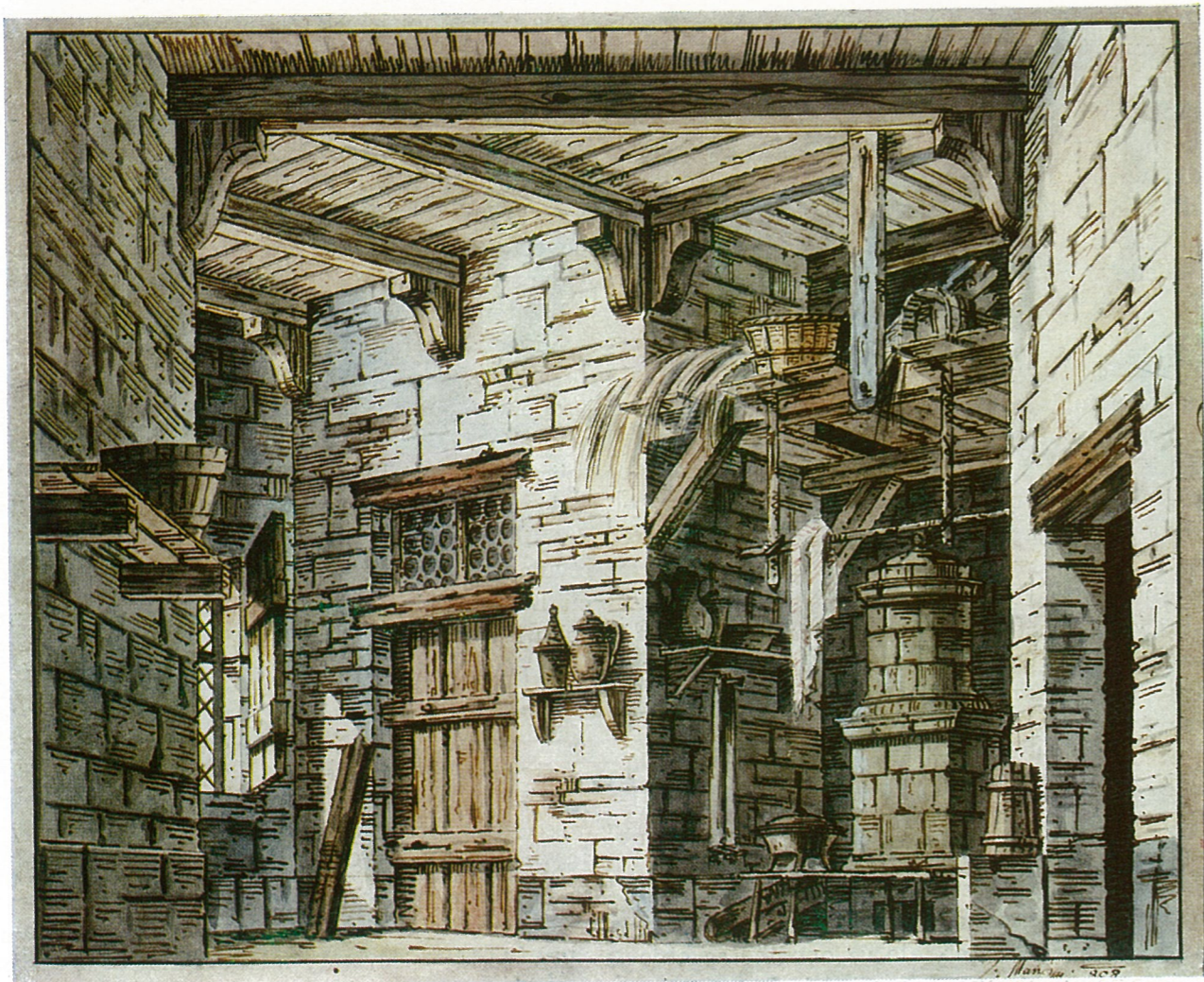
Pre otváracie predstavenie nového divadla hrou *Mediciovci* J. Ch. Brandesa, ako sa píše v *Pressburger Zeitung*, dekorácie, ktoré „zodpovedali spanilému zariadeniu divadla, namaľoval pán Fanti, inšpektor galérie pána vojvodu z Lichtensteina“.²⁷

Vincenzo Fanti bol synom talianskeho maliara a divadelného dekorátora Gaetana Fantiho, usadeného vo Viedni. Tam sa Vincenzo narodil roku 1719. Školil sa na Viedenskej akadémii u Altomonteho a neskôr v Bologni. Do roku 1744 pôsobil v Turíne a v Ríme, potom sa vrátil do Viedne, kde sa venoval nástennému maliarstvu a napokon nastúpil na otcovo miesto správcu Lichtensteinovej galérie. Zomrel vo Viedni roku 1776.

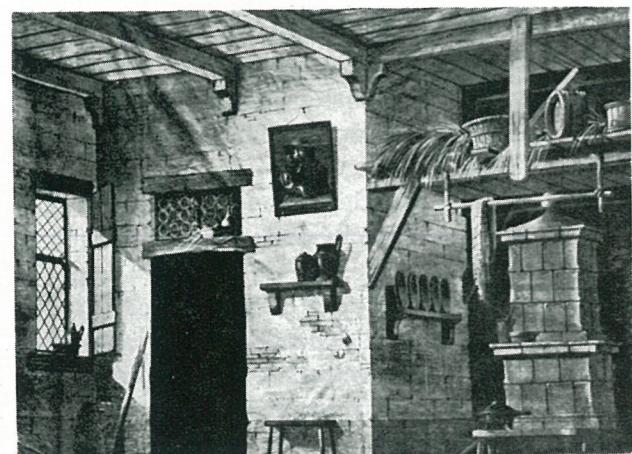
V súvislosti s otvorením bratislavského divadla sa objavuje ešte aj štvrté meno. Je to J. Mandl, ktorého signovaný návrh slávnostnej sie- ne z budapeštianskej Széchényiho knižnice sa pokladá za prácu „na vynikajúcej úrovni“. Maďarskí bádatelia ho datujú do poslednej tretiny 18. storočia a spájajú ho s Bratislavou. Keďže sa o tomto výtvarníkovi nenašiel nijaký pramenný materiál alebo literárny údaj, nazdávajú sa, že ide o varianty mena Mandl — Wändl — Vandi, a teda že je totožný so spomínaným Vandim, tvorcom dekorácií pre nové divadlo v Bratislave.²⁸

Tu sa však ponúka ešte aj iná domnienka. Nie je Vandi totožný skôr s Fantim? Keď uvážime, že s obidvoma menami sa stretávame pri tej istej príležitosti — otvorení novopostaveného divadla v Bratislave — ibaže v dvoch rôznych prameňoch, a že pritom o prvom nevieme nič, kým druhého poznáme ako historickú osobnosť, nie je pravdepodobné, že v prvom prípade išlo len o nemecký fonetický prepis mena Fanti na Vandi?

Ak Vandi a Vincenzo Fanti sú jedna a tá istá osoba, potom kto je J. Mandl? Vie sa o jeho spomínanej práci a ešte o jednej, ktorá sa mu pripisuje.²⁹ Či sa niečo zachovalo z divadelného diela Vincenza Fantiho, nebolo dosiaľ zráme.



J. Mandl: Sedliacka izba. Návrh divadelnej dekorácie. 1808. Čaplovičova knižnica v Dolnom Kubíne.
Foto T. Leixnerová



V spomínanej dolnokubínskej zbierke sa našiel scénický návrh francúzskej záhrady s fontánou a architektúrou letohrádku v pozadí, nazvaný *Deliciosa* a signovaný V. Fanti. Vzhľadom na dátum Fantiho úmrtia musel vzniknúť do roku 1776. Kompozícia záhrady, v ktorej sa spája centrálna perspektíva s dvoma kosými pohľadmi, architektonická dominantá v strede prospektu,

Josef Platzer: Sedliacka izba. Dekorácia realizovaná pre zámocké divadlo v Litomyšli. 1797.
Foto T. Leixnerová

zdrobnenie tvaru i meradla vypovedajú o scénografickej koncepcii druhej polovice 18. storočia.

Objavuje sa aj neznámy J. Mandl. V majetku Čaplovičovej knižnice je sedem divadelných návrhov s jeho podpisom, ktoré pri porovnaní s Fantiho *Deliciosou* svedčia o celkom odlišnom rukopise. I keď nájdenie ďalších prác vnáša do Mandlovej existencie trocha viac svetla, k spoľahlivejším záverom sa dospeje až po ich dôkladnom prieskume. Zatiaľ sa ukázalo len toľko, že podľa záznamov v archíve Bibliotéky Čaplovičiany bol od roku 1817 až do konca Čaplovičovej zberateľskej činnosti roku 1852 jeden z jeho najvernejších dodávateľov židovský knihkupec a antikvár z bratislavského podhradia Samuel Mandl.³⁰ Predbežne však niet dôkazov o tom, že tu nejde iba o zhadu mien.

Nateraz azda hodno spomenúť aspoň to, že niektoré Mandlove práce vykazujú jasné zhody s dekoráciami Jozefa Platzera pre zámocké divadlo v Litomyšli, ktoré pochádzajú z roku 1797 a dodnes sa zachovali.³¹ Sú to: sedliacka izba, datovaná rokom 1808, meštianska izba, nesignovaná hradná sieň a antický chrám. Zmysel pre vierohodnosť scén a zabývanosť prostredia mobiliárom a rekvizitami tu už očividne popierajú barokové cítenie a vypäté hĺbkové nazeranie priestoru, aké charakterizovalo scénografiu predchádzajúceho obdobia.

Na tom, že Mandl napodobil Platzera, ktorý bol divadelným a komorným maliarom viedenského dvora, nie je nič mimoriadne. Naopak, presne určená ikonografia barokových divadelných dekorácií, prežívajúca až do 19. storočia, splodila okrem tradície námetov i tradíciu ich výtvarného spodobovania, ktorú potom preberal jeden divadelný dekoratér od druhého. Zvláštne je skôr to, že v našom prípade boli tieto predlohy v podobe rytín Norberta Bittnera vydané tlačou až roku 1816.³² Mandlove návrhy však pochádzajú z roku 1808, a nie sú tak ako rytiny zrkadlovými obrazmi pôvodných Platzerových návrhov ani realizovaných litomyšlianskych dekorácií. Na otázku, či a ako sa Mandl dostal do blízkosti Platzerových prác, predbežne nevieme odpovedať.³³

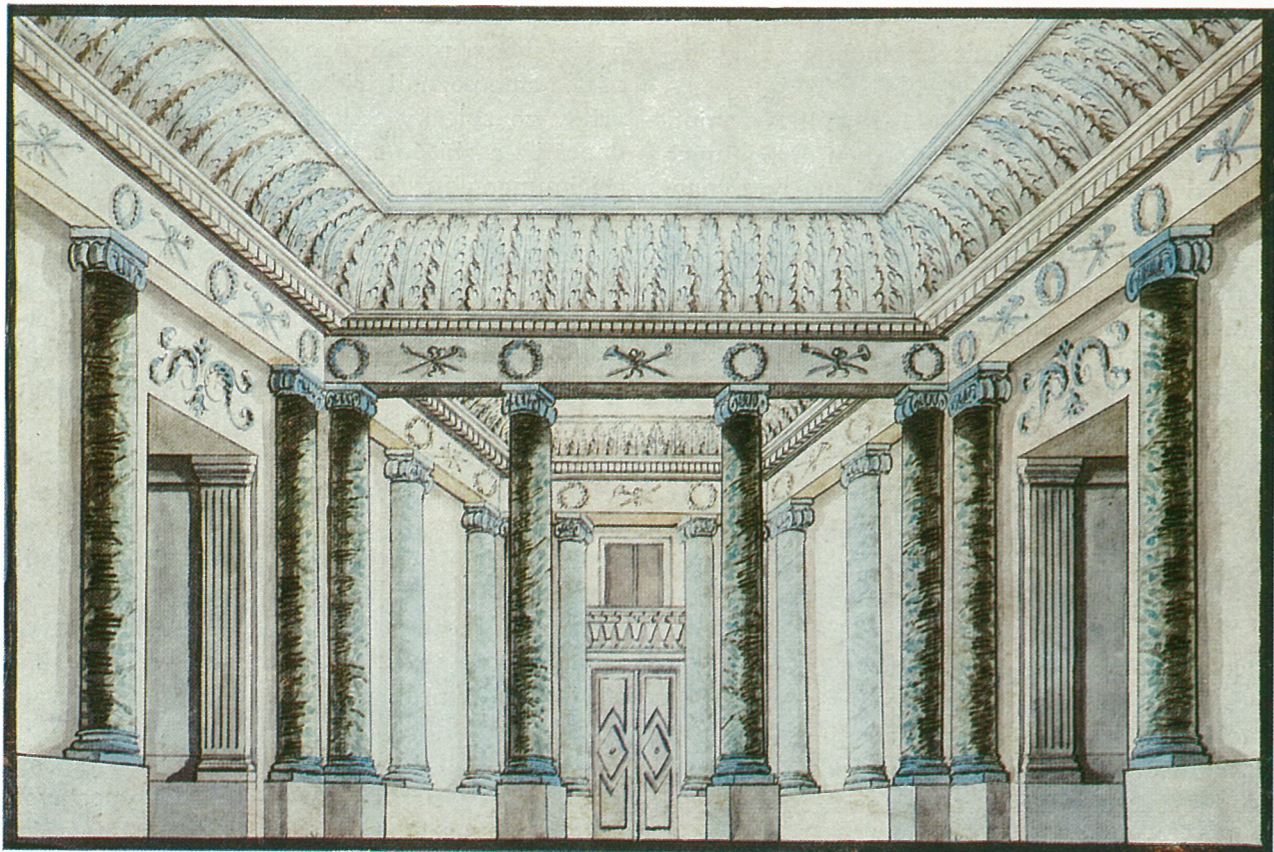
Po ďalšom divadelnom výtvarníkovi Carlovi

Maurerovi sa zachoval súbor návrhov, ktorý je, pokiaľ ide o rozsah, naozaj výnimočný. Dnešná sme poznali tridsaťšesť Maurerových návrhov zo zbierky Széchényiho knižnice v Budapešti³⁴ a skicár s titulom „127 Stück. Handzeichnungen für Theater“ z Čaplovičovej knižnice v Dolnom Kubíne.³⁵

Teraz sa našlo viacero signovaných Maurerových prác alebo takých, ktorých autorstvo bude možné tomuto výtvarníkovi pripísať, ako aj celý rad prípravných skíc a predlôh, pomocou ktorých si môžeme urobiť dosť jasnú predstavu o tom, z čoho všetkého čerpal inšpiráciu a poučenie divadelný výtvarník na začiatku minulého storočia. Pozoruhodné sú v tomto súbore návrhy slávobrán, slávnostných iluminácií, náhrobkov či interiérových nástenných dekorácií. Tento druh výtvarných projektov býval od čias renesancie bežnou súčasťou práce divadelných dekoratérov, zvyčajne však o nich vieme skôr z písomných prameňov ako zo samých výtvarných artefaktov.

Napriek množstvu zachovaných prác je Carl Maurer v našej odbornej literatúre postavou takmer nepovšimnutou. Narodil sa okolo roku 1762. Nevieime odkiaľ pochádzal, ani u koho sa školil. Roku 1802 vstúpil do služieb Esterházióvcov v Eisenstadte. Tu sa o tri roky neskôr stal esterházióvskym dvorným maliarom a divadelným dekoratérom. Roku 1810 bol inšpektorom bratislavského Mestského divadla, v nasledujúcom roku sa vrátil do Eisenstadtu, ale pre hospodársku depresiu ho Mikuláš II. Esterházi definitívne prepustil. Odvtedy pravdepodobne trvale pôsobil ako divadelný dekoratér v Bratislave.³⁶ Tu spolupracoval medzi iným so spoločnosťami J. A. Stögera a Franza Pokorného. Posledný dosiaľ známy písomný záznam o Maurerovi sa objavil roku 1843 v spojitosti so spoločnosťou Josefa Hagena v Mestskom divadle v Trnave.³⁷ Zomrel v novembri 1844 v Bratislave.³⁸

V Maurerových divadelných návrhoch prevažuje závislosť od scénografických vzorov nesko-robarokového klasicizmu. No na niektorých prácach už vidieť, ako si osvojoval aktuálnejšie podnety. Boli to najmä inšpirácie z gotickej architektúry, ktoré sa v dekoráciách väzeli a hrad-



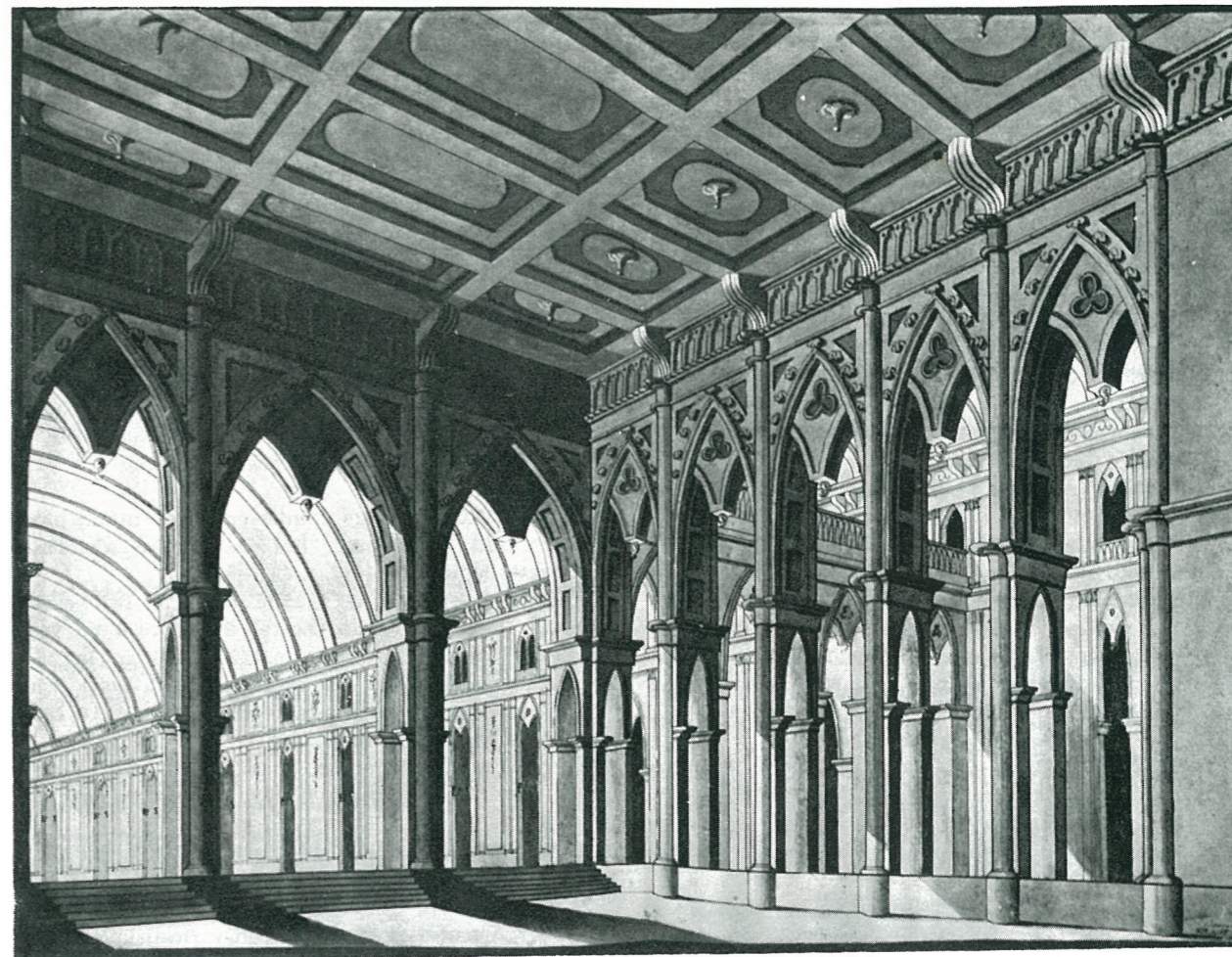
Carl Maurer: Vestibul. Návrh divadelnej dekorácie. 1814. Čaplovičova knižnica v Dolnom Kubíne.
Foto T. Leixnerová

ných nádvorí objavovali už hlboko v 18. storočí, zároveň s tým, ako sa záujem o minulosť preromanticky odkláňal od antiky smerom k stredoveku. I keď sa tu Maurer pridržiaval známych predlôh — napríklad Bittnerových rytín podľa návrhov viedenského divadelného dekorátora Antonia de Pian³⁹ — pokúšal sa zvládnuť prvky gotického tvaroslovia v celom rade skíc podľa grafických vyobrazení stredovekých katedrál. Okrem slávnostných siení, vestibulov a chrámových interiérov v gotickom rúchu sa u Maurera objavujú i romantické elementy orientálnych architektur. Tieto práce však už nepatria do našej témy, lebo dátumom svojho vzniku presahujú začiatok 19. storočia.

Z doteraz známych údajov a materiálu možno usudzovať, že najmä vďaka vplyvu blízkej Viedne, ktorá bola v 18. a na začiatku 19. storočia

jedným z hlavných centier európskeho divadelníctva, nezaostávali bratislavskí javiskoví dekoratéri tých čias výraznejšie za dobovým slohovým vývinom. Napriek tomu, že práve v prvej polovici 18. storočia pôsobili vo Viedni Ferdinando Galli-Bibiena, objaviteľ „maniere di veder le scene per angolo“, — v nemčine nazývanej „Winkelperspektive“ — a jeho syn Giuseppe, ktorý tento spôsob diagonálneho videnia prospektivej iluzívnej architektúry bravúrne uplatňoval vo svojej scénografii, zdá sa, že sa tam i v okolí ešte dosť dlho uprednostňovala centrálna perspektíva. U Mandla a Maurera sa však kosé pohľady striedali s osovými s úplnou samozrejmosťou.

Podľa toho, že sa medzi základnými dekoráciami bratislavského mestského divadla z roku 1776 i operného divadla Erdődyovcov z roku



Carl Maurer: Gotická hala. Návrh divadelnej dekorácie. 1832. Čaplovičova knižnica v Dolnom Kubíne.
Foto T. Leixnerová

1785 vyskytovali scenérie ako meštianska a sedliacka izba, ktoré ako sme už povedali, sa v dejinách scénografie objavili v poslednej tretine 18. storočia, sa dá usudzovať, že aj z hľadiska

ikonografie kráčali bratislavské divadlá s dobou. Presnejšie historické závery by bolo možné vysloviť po preskúmaní fungovania dekorácií v konkrétnych predstaveniach.⁴⁰

Poznámky

¹ I keď umelecké pamiatky, ktoré sa nachádzajú alebo vznikli na území Slovenska, považujeme za svoje duchovné vlastníctvo bez ohľadu na nacionálny pôvod ich tvorcov, dejiny oficiálneho divadla na našom území, ktoré tvorili nemecké, talianske a maďarské divadelné

spoločnosti, sa dlho nepocítovali ako súčasť histórie či predhistórie slovenského divadla. To je pravdepodobne i jedna z príčin nezájmu o minulosť divadelného výtvarníctva na Slovensku.

² CESNAKOVÁ-MICHALCOVÁ, M.: Divadlo na Slo-

vensku v období feudalizmu (12.—18. storočie). In: Kapitoly z dejín slovenského divadla. Bratislava 1976, s. 13—179; CESNAKOVÁ-MICHALCOVÁ, M.: Premeny divadla. Bratislava 1981.

³ HORÁNYI, M.: Carl Maurer díszlettervei. Budapest 1957; HORÁNYI, M.: Das Esterhazysche Feenreich. Budapest 1959; KERESZTURY, D. — STAUD, G. — FÜLÖP, Z.: A magyar opera- és balettszcenika. Budapest 1975; BELITSKA-SCHOLZ, H. — BERCZELI, A. Károlyné: Barokk, klasicista és romantikus díszlettervek Magyarországon. Budapest 1976, s. 41; BELITSKA-SCHOLZ, H.: Színházi díszlet. In: Művészet Magyarországon 1780—1830. Budapest 1980, s. 261.

⁴ FURTENBACH, J.: Prospectiva. Praha 1944, s. 32.
⁵ Ikonografiou barokovej divadelnej dekorácie sa podrobne zaoberá HILMERA, J.: Perspektivní scéna 17. a 18. století v Čechách. Praha 1965, s. 20—32.

⁶ CESNAKOVÁ-MICHALCOVÁ, M.: Divadlo na Slovensku . . . , s. 144. Antonio d'Agostino alebo d'Augustini, u ktorého sa údajne školil F. K. Palko, bol vraj stavitelom Thunovho divadla, postaveného roku 1743 pri príležitosti pražskej korunovácie Márie Terézie. Okolo roku 1746 vykonal menšie práce pre zámoké divadlo v Českom Krumlove a roku 1754 pripravoval scénu na predstavenie pri návšteve Márie Terézie na Pražskom hrade. HILMERA, J.: c. d., s. 46; PREISS, P.: Italští umělci v Praze. Praha 1986, s. 430.

⁷ SIRKINA, F. Ja. — KOSTINA, E. M.: Russkoje teatraľno-dekoracionnoje iskusstvo. Moskva 1978, s. 37.

⁸ Takto zdôvodňuje prítomnosť manželov Bonovcov na cárskom dvore v Petrohrade Enciclopedia dello spettacolo. Roma 1954. Zv. 2, s. 753. Podľa inej verzie dostali roku 1738 od cárovnej „abšíd“ všetci speváci talianskej spoločnosti. Pozri FINDEISEN, N.: Očerki po istorii muzyki v Rossii s drevnejšich vremen do konca XVIII. veka. Zv. 2. Moskva 1938, s. 11. V literatúre viackrát opakovanú otázku, či Bonovci zostali roku 1738 v Rusku alebo ho dočasne opustili, by mohla objasniť skutočnosť, že sa práve roku 1738 v Benátkach narodila Anna Bonová, „virtuosa di musica da camera“, zrejme totožná s autorkou hudby k opere Artaserse na text Metastasia, uvedenej v Bratislave roku 1761, teda dcéra Bonovcov. Pozri EITNER: Quellen Lexikon. Zv. 1. Graz 1959, s. 104.

⁹ HORÁNYI, M.: Das Esterhazysche . . . , s. 28 a 30.

¹⁰ Zachovala sa správa, že roku 1740 dostal Džeronymo Bon farby a 1741 maľoval dekorácie pre bližšie neurčenú „ruskú“ operu. Vnutrennyj byt russkogo gosudarstva s 17. októbra 1740 po 25. nojabrja 1741 goda po dokumentam, chraňajuščimsia v Moskovskom archive Ministerstva justicii. Moskva 1880. Podľa LIVANOVA, T.: Russkaja muzykaľnaja kul'tura XVIII. veka v jeho svjazach s literaturoj, teatrom i bytom. Zv. 2. Moskva 1953, s. 115.

¹¹ KINDERMANN, H.: Theatergeschichte Europas. Zv. 4, část 1. Salzburg 1961, s. 617.

¹² Enciclopedia dello spettacolo, s. 753—754.

¹³ IRMANOVÁ, K.: Geschichte des Pressburger Theaterwesens im 18. Jahrhundert. Diss. Prag 1926—1927, s. 49—50; BENYOVSZKY, K.: Theatergeschichtliche Kleinigkeiten. Bratislava—Pressburg 1929, s. 37—39.

¹⁴ Takto podpísal Bon dedikáciu libreta opery Don Calandro, uvedenej v bratislavskom divadle v Streleckej priekope, Karolovi Pálfimu de Erdőd. CESNAKOVÁ-MICHALCOVÁ, M.: Divadlo na Slovensku . . . , s. 145; CESNAKOVÁ-MICHALCOVÁ, M.: Premeny . . . , s. 21.

¹⁵ HORÁNYI, M.: Das Esterhazysche . . . , s. 32.

¹⁶ CESNAKOVÁ-MICHALCOVÁ, M.: Premeny . . . , s. 19—21.

¹⁷ Bližšie o Travaglioovej činnosti v Eisenstadte a v Eszterháze pozri HORÁNYI, M.: Das Esterhazysche . . .

¹⁸ JAHN, O.: W. A. Mozart. Leipzig 1905—1907, 4. vyd.; ZUCKER, P.: Theaterdekoration des Barocks. Berlin 1925, s. 46.

¹⁹ GALAVICS, G.: Egy efemer építészeti műfaj hazai történetéhez. (Batthányi József castrum dolorisa.) Építészettudomány, 5, 1974, s. 497—508.

²⁰ Pressburger Zeitung, 1826, č. 39, 19. 5. 1826, s. 464 píše, že Peter Travaglio zomrel 22. 3. 1826 vo veku 77 rokov. Index testamentorum 1725—1879, sg. 4n PK6, Archív mesta Bratislavy uvádza: Travaglia Petri Principes Grassalkovich Domus Inspectoris (Conditi 16. Martii 1824, Publicati 30. Martii 1826).

²¹ Protocollum Actionale 1760, s. 467—473, Archív mesta Bratislavy; BENYOVSZKY, K.: c. d. v pozn. 13, s. 23.

²² Theaterkalender auf das Jahr 1788. Gotha 1789; STAUD, G.: Magyar kastélyszínházak. Zv. 1. Budapest 1964, s. 26—38; CESNAKOVÁ-MICHALCOVÁ, M.: Operná spoločnosť grófa Erdődyho v Bratislave 1785—1788. Hudobný život, 10, 1978, č. 14 a 16.

²³ Maliar František Anton Hoffmann pôsobil v Bratislave s prestávkami v rokoch 1774—1791. Pozri PETROVÁ-PLESKOTOVÁ, A.: Bratislavský výtvarní umelci a umeleckí remeselníci 18. storočia. Ars, 1970, č. 1—2, s. 219; PETROVÁ-PLESKOTOVÁ, A.: Maliarstvo 18. storočia na Slovensku. Bratislava 1983, s. 110.

²⁴ Pravdepodobne Ján Michal Mayer, maliar a pozlacač v službách Erdődyovcov, v Bratislave zatiaľ doložený v rokoch 1780—1782. Pozri PETROVÁ-PLESKOTOVÁ, A.: Bratislavský . . . , s. 225; PETROVÁ-PLESKOTOVÁ, A.: Maliarstvo 18. storočia . . . , s. 110.

²⁵ KÁDÁR, J.: A budai és pesti németszínház története 1812-ig. Budapest 1914; BINAL, W.: Deutschsprachiges Theater in Budapest. Theatergeschichte Österreichs. Zv. 10, zoš. 1. Wien 1972, s. 41.

²⁶ Nové vydanie anonymného autora. Vydal BENYOVSZKY, K. Bratislava—Pressburg 1927, s. 15.

²⁷ Pressburger Zeitung, 1776, č. 91.

²⁸ BELITSKA-SCHOLZ, H. — BERCZELI, A. K.: c. d., s. 41, obr. XII; BELITSKA-SCHOLZ, H.: c. d., s. 260—261.

²⁹ Tamže.

³⁰ MATOVČÍK, A.: Vavrínek Čaplovič a osudy jeho knižnice. Martin 1962, s. 35, 40, 43.

³¹ HILMERA, J.: Zámecké divadlo v Litomyšli. Zprávy památkové péče, 17, 1957, č. 3—4, s. 113—138; HILMERA, J.: c. d. v pozn. 5, s. 53—59.

³² Theater-Decorationen nach den Original skizzen des k.k. Hoftheater-Malers Josef Platzer. Wien, Norbert Bittner, 1816.

³³ Nevie sa presne, kedy Platzer zomrel. Vierohodný doklad o jeho úmrtí sa nenašiel, v literatúre sa uvádza rok 1806 alebo 1810.

³⁴ BELITSKA-SCHOLZ, H. — BERCZELI, A. K.: c. d., s. 44—57.

³⁵ Handzeichnungen zum Theater-Gebrauch von Carl Maurer Fürstlich Esterhazyscher Hof Theater Decorateur. Eisenstadt 1812. Skicár obsahuje návrhy dekorácií do roku 1837, prevažne pre bratislavské a trnavské divadlo.

Театральные декораторы г. Братиславы между барокко и романтизмом

Автор стремится создать возможно более цельную картину прошлого театральных декораций в Словакии. Она сосредотачивается на Братиславе, где в 18 веке было больше всего временных театральных зданий и частных шляхетских театров и где в 1776 году открыли старейший городской каменный театр. Автор основывается на спорадических сообщениях в письменных источниках, перечнях декораций, но прежде всего на коллекции проектов театральных декораций, которая недавно была обнаружена в Чапловичской библиотеке в г. Долни-Кубин.

Театр восемнадцатого столетия укрепил традицию обозреваемой сцены (Guck kastenbühne) с игровым пространством, ограниченным двумя рядами боковых кулис и сплошным раскрашенным занавесом на заднем плане сцены, создающим иллюзию глубины. Подмосткам придавали драматическую специфику сценные механизмы, с помощью которых осуществлялись неожиданные и чудотворные перемены прямо на глазах зрителей.

Совершенное сценное устройство с опускающейся платформой было и в деревянном театре, построенном в Братиславе по поводу коронации Марии Терезии. Здесь ставили оперы Гессе, к которым, как говорят, изготавлявал декорации Антонио Д'Агостино. В 1759—1761 годах в Братиславе со своей оперной труппой выступал Жироламо Бон, путешественник и универсальный деятель, бывший театральный художник при дворе русских цариц Анны Иоановны и Елизаветы Петровны, профессор архитектуры академии в Байрейте, которого затем ангажировал в Эйзенштадт Микулаш Эстергази. На семью Эстергази работал и воспитанник братьев Галлиари Пиетро Травалиа, который в 1802 году переехал в Братиславу.

³⁶ LUXOVÁ, V.: Archívne záznamy o bratislavských umelcoch a remeselníkoch. Ars, 1968, č. 1, s. 179; BELITSKA-SCHOLZ, H. — BERCZELI, A. K.: c. d., s. 44—45.

³⁷ CESNAKOVÁ-MICHALCOVÁ, M.: Cudzojazyčné divadlo v Trnave. Slovenské divadlo, 29, 1981, č. 1, s. 152—153.

³⁸ Pressburger Zeitung, 20. 1. 1845, s. 48. V správach o zosnulých sa uvádza, že Karl Maurer zomrel 16. 11. 1844 vo veku 82 rokov.

³⁹ Theaterdecoration nach Originalskizzen von Anton de Pian. Gest. und verlegt Norbert Bittner. Wien 1818.

⁴⁰ Príspevok bol prednesený na sympóziu o umení 16.—18. storočia, ktoré usporiadal Umenovedný ústav SAV 4.—5. marca 1987.

В 1785—1788 годах в Братиславе действовал театр графа Эргоди, для которого создавали декорации Франц Антон Тоффман, Франц Шеллемайер и Иоган Майер. После смерти Эргоди эти декорации вместе с группой Г. Кумпфа попали в Буду (Будапешт). Там для нового театра 17 основных декораций спроектировал братиславец Вольфганг Кемпелен, который, вероятно, построил и замечательные сценические механизмы.

После того, как в 1776 году в Братиславе открыли новый городской театр, согласно отчетам, декорации в нем начиная с 1793 года создавали венский художник Ванди и братиславский художник А. Ф. Гоффман. Ванди — это только неправильная транскрипция имени Винченца Фанти, венского художника итальянского происхождения. Не может быть и речи о предполагаемом тождестве Ванди с И. Мандлом, поскольку в Чапловичской библиотеке есть подписанные проекты обоих, которые свидетельствуют о совершенно отличных манерах.

Братиславский театральный декоратор Карл Маурер представлен в Чапловичской библиотеке эскизным альбомом со 127 рисунками и набором проектов театральных декораций, триумфальных арок, архитектурных эскизов и этюдов. Его раннее творчество выходило из классицизма, но позже в нем проявилась и романтическая одухотворенность готической и ориентальной архитектурой.

На основе известного к сегодняшнему дню материала можно заключить, что братиславское театрально-декорационное искусство, благодаря прежде всего близости Вены, не отставало от стилевого развития своего времени.

Theaterdekorateure in Bratislava zwischen Barock und Romantismus

Der erste Versuch zu einem Abriß eines zusammenhängenderen Bildes der Vergangenheit der Theaterdekoration in der Slowakei konzentriert sich auf Bratislava, wo im 18. Jahrhundert die meisten provisorischen Theatergebäude und privaten Adelstheater waren und wo im Jahre 1776 das älteste feste Stadttheater eröffnet wurde. Er stützt sich auf verstreute Nachrichten aus schriftlichen Quellen, Dekorationsinventaren und auf eine Sammlung von Entwürfen zu Theaterdekorationen, die unlängst in der Čaplovič-Bibliothek in Dolný Kubín gefunden wurde.

Das Theater des 18. Jahrhunderts festigte die Tradition der Guckkastenbühne mit einem von zwei rahmenden Seitenkulissen begrenzten Spielraum und mit einem abschließenden gemalten Prospekt, in dem der illusionäre Tiefenraum herrschte. Die Szene wurde durch Bühnenmechanismen dramatisiert, mit deren Hilfe unerwartete und wundervolle Wechsel direkt vor den Augen der Zuschauer ablaufen.

Die vollkommene Technik mit versenkbarem Boden existierte auch in dem hölzernen Theater, das zu Ehren der Krönung Maria Theresias in Bratislava erbaut wurde und in dem die Hesse-Opern eingeführt wurden, zu denen angeblich Antonio d'Agostino die Dekorationen verfertigte. In den Jahren 1759—1761 wirkte in Bratislava Girolamo Bon, ehemaliger Hoftheatermaler der russischen Zarinne Anna Johannowna und Elisabeth Petrowna und Architekturprofessor an der Bayerischen Akademie, mit seiner Operngesellschaft, den danach Nikolaus Esterházy nach Eisenstadt engagierte. Für die Esterházy arbeitete auch der Zögling der Brüder Galliari, Pietro Travaglia, der im Jahre 1802 nach Bratislava übersiedelte.

In den Jahren 1785—1788 wirkte das Privattheater des Grafen Erdödy in Bratislava, für das Franz Anton Hoffmann, Franz Schellemayer und Johann Mayer die Dekorationen malten. Nach Erdödys Tod gelangten diese Dekorationen mit der Theatergesellschaft H. Kumpfs nach Buda. Für das dortige neue Theater entwarf Wolfgang Kempelen aus Bratislava 17 Grunddekorationen und konstruierte auch bemerkenswerte Bühnenmechanismen.

Als im Jahre 1776 in Bratislava das neue Stadttheater eröffnet wurde, hatten laut Nachricht aus dem Jahre 1793 der Wiener Maler Vandi und der Bratislavaer A. F. Hoffmann die Dekorationen zu malen. Vandi ist jedoch nur die falsche Umschrift des Namens Vincenzo Fanti, eines Wiener Malers italienischer Herkunft. Auch die in der Literatur vermutete Identität Vandis mit J. Mandel ist unmöglich, da sich von beiden in der Čaplovič-Bibliothek signierte Entwürfe befinden, die von völlig verschiedenen Handschriften zeugen.

Der Bratislavaer Theaterdekorateur Carl Maurer ist in der Čaplovič-Bibliothek durch eine Skizzenmappe mit 127 Zeichnungen und einer Kollektion von Entwürfen zu Theaterdekorationen, Ehrenportalen, architektonischen Skizzen und Studien vertreten. Sein frühes Werk ging aus dem Klassizismus hervor, später aber zeigten sich in ihm auch romantische Einflüsse mit gotischer und orientalischer Architektur.

Aus dem bis jetzt bekannten Material kann man schließen, daß die Dekorationskunst für das Theater in Bratislava, besonders dank der Nähe Wiens, nicht hinter der Stilepochenentwicklung zurückblieb.



Kapitoly z dejín výtvarného umenia

Obálku navrhol Ladislav Donauer
Výtvarná redaktorka Jana Sapáková
Zodpovedná redaktorka Beatrica Princová
Korektorka Veronika Tarageľová

Rukopis zadaný do tlače 20. 10. 1988

Prvé vydanie. Vydala VEDA, vydavateľstvo
Slovenskej akadémie vied, v Bratislave roku 1989
ako svoju 2854. publikáciu. Strán 88. AH 8,85 (text
6,67, ilustrácie 2,18), VH 9,24. Náklad 800 výtlačkov.
SÚKK 1562/I-88.

Vytlačili Tlačiarne SNP, št. p., závod Neografia, Martin.

ISBN 80-224-0055-6

09 Kčs 19,—