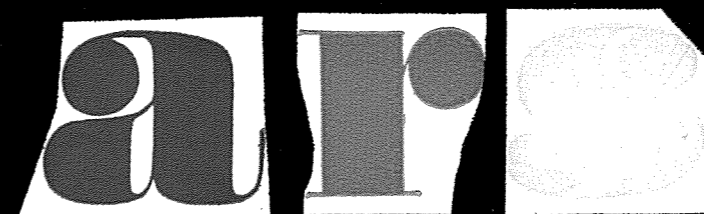
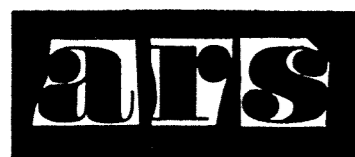


CS ISSN 0044-9008



# úloha pamiatky



09  
Kčs 30,—

ISBN 80-224-0167-6



9 788022 401678

Slovenská akadémia vied  
Umenovedný ústav

VEDECKÝ REDAKTOR  
PhDr. Ján Bakoš, DrSc.

RECENZENTI  
Doc. PhDr. Ivo Krsek, DrSc.  
Doc. PhDr. Karol Kahoun, CSc.

ZOSTAVOVATEL  
Juraj Žáry

Na základe návrhu komisie pre nespravodlivo postihnutých pracovníkov ÚTDU SAV v rokoch 1971—1973 Umenovedný ústav SAV vyjadruje hlboké poľutovanie nad nespravodlivým postupom voči svojim vedeckým pracovníkom — bývalému riaditeľovi, zosnulému PhDr. Marianovi Várossovi, DrSc., členovi korešpondentovi SAV, ďalej PhDr. Leovi Kohútovi, CSc., a PhDr. Jaroslavovi Burešovi, CSc. Všetci spomenutí pracovníci patrili k vyhraneným bádateľským osobnostiam vo svojej špecializácii a znemožnením ich ďalšej vedeckej práce z politických príčin utrpel ujmu celý náš vedný odbor.



## úloha pamiatky

Veda  
vychovateľstvo Slovenskej akadémie vied  
Bratislava 1990

<b>Kuno Schumacher:</b> Historizmus v architektúre 19. storočia. K diskusii o dobovom štýle	7	<b>Mária Spoločníková:</b> Der gekrönte Gekreuzigte aus Lendak	37
<b>Ingrid Ciulisová:</b> K začiatkom umeleckohistorického záujmu o stredoveké stavebné pamiatky na Slovensku	23	<b>Fedor Kresák:</b> Zum Charakter und zur Urheberschaft der manieristischen Interieurs der Burg von Bratislava	45
<b>Mária Spoločníková:</b> Korunovaný Ukrižovaný z Lendaku	37	<b>Mária Smoláková:</b> Ergebnisse der Denkmalforschung im Gelände des Schlosses in Bytča	59
<b>Fedor Kresák:</b> O povahe a autorstve manieristických interiérov Bratislavského hradu	45	<b>Mária Malíková:</b> Die ehemalige Statuengruppe des hl. Johann von Nepomuk auf dem Primatialplatz in Bratislava	69
<b>Mária Smoláková:</b> Výsledky pamiatkového výskumu v areáli zámku v Bytči	59	<b>Anna Petrová-Pleskotová:</b> Die Malerei des 18. Jahrhunderts in der Slowakei in den Kontexten der mitteleuropäischen Kunst	85
<b>Mária Malíková:</b> Bývalé súsošie sv. Jána Nepomuckého na Primaciálnom námestí v Bratislave	69		
<b>Anna Petrová-Pleskotová:</b> Maliarstvo 18. storočia na Slovensku v kontextoch stredoeurópskeho umenia	85		
		<b>Kuno Schumacher:</b> Historicism in 19th Century Architecture. Discussion about Period Style	7
<b>Куно Шумахер:</b> Историзм в архитектуре 19-го века. К дискуссии о стиле эпохи	7	<b>Ingrid Ciulisová:</b> On the Beginnings of Artistic-historical Interest in Mediaeval Building Monuments in Slovakia	23
<b>Ингрид Циулисова:</b> О началах художественно-исторического интереса к средневековым памятникам зодчества в Словакии	23	<b>Mária Spoločníková:</b> The Crowned Crucified from Lendak	37
<b>Мария Сполочникова:</b> Коронованный Распятый в Лендаке	37	<b>Fedor Kresák:</b> On the Nature and Authorship of the Mannerist Interiors of the Bratislava Castle	45
<b>Федор Кресак:</b> О характере и авторстве маньеристических интерьеров Братиславского града	45	<b>Mária Smoláková:</b> Results of a Monument Research on the Premises of the Manor at Bytča	59
<b>Мария Смолакова:</b> Результаты исследований памятников в комплексе замка г. Бытча	59	<b>Mária Malíková:</b> The Former Statuary Group of St. John Nepomucene on the Primatial Square in Bratislava	69
<b>Мария Маликова:</b> Бывшая скульптура св. Яна Непомуцкого на Примациальной площади в Братиславе	69	<b>Anna Petrová-Pleskotová:</b> 18th Century Painting in Slovakia within the Context of Central-European Art	85
<b>Анна Петрова-Плескотова:</b> Живопись 18-го века в Словакии в контекстах искусства Центральной Европы	85		
		<b>Kuno Schumacher:</b> Historicisme dans l'architecture du 19 <sup>e</sup> siècle. A la discussion sur le style de la période	7
<b>Kuno Schumacher:</b> Architekturhistorismus im 19. Jahrhundert. Zur Diskussion um den zeitgemäßen Stil	7	<b>Ingrid Ciulisová:</b> Sur les débuts de l'intérêt artistique-historique aux monuments de construction du moyen âge en Slovaquie	23
<b>Ingrid Ciulisová:</b> Zu den Anfängen des kunsthistorischen Interesses für mittelalterliche Baudenkmäler in der Slowakei	23	<b>Mária Spoločníková:</b> Le Crucifié Couronné de Lendak	37

**Fedor Kresák:** Sur l'origine et la paternité des intérieurs maniéristes au château de Bratislava 45  
**Mária Smoláková:** Résultats d'une recherche de monument sur les lieux du château seigneurial à Bytča 59

**Mária Malíková:** Groupe de statues de St Jean Nepomucène, autrefois sur la Place Primatiale à Bratislava 69  
**Anna Petrová-Pleskotová:** La peinture du 18<sup>e</sup> siècle en Slovaquie dans le contexte de l'art de l'Europe centrale 85

## Historizmus v architektúre 19. storočia. K diskusii o dobovom štýle

KUNO SCHUMACHER

Neoslohové stavby, budované hromadne v minulom storočí a ešte donedávna dosť zaznávané, sa čoraz väčšími stávajú stredobodom pozornosti pri sanovaní miest. Ruka v ruke s prehodnocovaním názorov na architektúru 19. storočia sa reaktualizuje aj problematika samého pojmu sloh. Tento pojem ostáva dodnes do značnej miery nejasný, a niet sa čo diviť, že diskusia, ktorá o ňom prebiehala v minulom storočí, je stále aktuálna a pokračuje aj v súčasnosti.<sup>1</sup> V umenovede však vcelku prevažuje tradičné monistické slohové rozčlenenie v zmysle „dejín výtvarných slohov“, pričom sa takéto chápanie v prehľadných syntetizujúcich umeleckohistorických dielach nezrieka ani prekonaného pojmu vývinu. V rámci fikcie európskej slohovej jednoty je napríklad koncipovaná aj Ullmannova syntéza dejín nemeckého umenia v rokoch 1350—1470, kde sa namiesto nedostačujúceho formálneho určovania pojmu sloh odporúča jeho sociologická definícia.<sup>2</sup> Nemecké umenie spomenutého obdobia, formálne charakterizované ako neskorogotické, možno podľa spomenutej práce na základe jeho meštianskej myšlienkovvej náplne, nových tém a obsahov označiť za „ranomeštianske“. Určuje ho ranomeštiansky realizmus a antropocentrický obraz sveta a možno ho podľa Ullmanna pričleniť k umeniu renesancie.<sup>3</sup> Nejde tu však o slohové označenie vo vlastnom zmysle slova, ale práve o charakteristiku epochy, ku ktorej by sa dali priradiť rozmanité štýlové prúdy. Navyše treba rátať aj s interdisciplinárnymi paralelami v huma-

nitných vedách, na čo upozornil H. Lützel: „Slohové pojmy používané v umenovede medzitým sčasti prevzala hudobná i literárna veda, a neraz slúžia na charakterizovanie celých epoch... No keďže hudobné a jazykové stváranie je celkom iné ako utváranie stavieb, sôch a obrazov, bolo takéto prenesenie možné len s určitou abstrakciou formových kritérií.“<sup>4</sup>

Romanticky orientovaná predstava o jednote minulých epoch akiste umocnila rozpoltenosť a dezorientovanosť samého 19. storočia a otvorila dvere dokorán kultúrnemu pesimizmu.<sup>5</sup> Od evidovania štýlovej rozmanitosti minulých epoch po jej uznanie a docenenie bolo potrebné prekonať cestu hlbokých sociologických výskumov, ktoré smerovali ku konkrétnemu záveru, že sa štýlová rozmanitosť (pluralizmus) stupňuje s narastajúcou diferenciaciou spoločenskej štruktúry.<sup>6</sup> Preto sa nedá hovoriť o periódach úpadku či slovami Juliusa von Schlossera o „jesenných obdobiach“, ale o obdobiach nového začiatku. V 19. storočí sa tradované stavebné spôsoby spájajú s novými materiálmi a konštrukciami.

Podstatnými pojmami estetickej a architektonicko-ideologickej publicistiky 19. storočia sú popri slohoch charakterizovaných formálne i k nim priradené pojmy vývinu a tradície, ako aj pojem národa.

Nastolenie klasickej ideológie v Nemecku sa uskutočnilo vďaka výskumom jej historických prameňov, ktoré začal J. J. Winckelmann. Vedno s ním sa začína historizujúce,<sup>7</sup> pre Nemecko prvé obdobie klasicizmu. Antický ideál

dokonalosti sa stáva normatívom ako „nadčasová krása“. Paralelne, nie však na vedeckej báze, sa rozvíja „antiklasika“ senzibilného, prírode blízkeho a odporujúceho pravidlám. Inšpirovalo ju Francúzsko a vrcholí v odmietnutí gréckeho ideálu romantikmi. Ako prológ vývinu 19. storočia znejú slová A. W. Schlegela: „Pre dejiny umenia je veľkým objavom, že to, čo sa doteraz pokladalo za celú sféru umeleckej tvorby (pričom sa starovekým umelcom priznávala neobmedzená autorita), je už len jednou jej polovicou: Sám klasický starovek možno takto oveľa lepšie pochopiť ako iba z neho samého.“<sup>8</sup> Goetheho vyzdvihovanie gotického stavebného umenia z roku 1773<sup>9</sup> sa v podstate nesie v znamení kultu génia, v duchu hnutia Sturm und Drang, pojem sloh chápe ako individuálny výtvarný tvar osobnosti (v zmysle: dielo má štýl, ak v ňom môžeme rozoznať osobnosť umelca). Je to v protiklade ku Goetheho polemike s literárnym a výtvarným romantizmom.<sup>10</sup> Hoci tieto protikladné hodnotenia nasledovali v istom odstupe a možno v nich postrehnúť nábeh na pluralitu, predsa ostáva skutočnosťou, že Goethe tým prispel k ďalšiemu znejasneniu diskusie o slohu. Jeho chvála príkladnej tvorby antických majstrov, ktorí tak dospeli k nedosiahnuteľnej a nenapodobiteľnej dokonalosti, je v protiklade s jeho požiadavkou, aby sa súčasnosť učila z príkladu antiky a dospela tak k najvyššej forme tvorby, k splynutiu objektivity prírody so subjektivitou tvorivého ducha.<sup>11</sup> Umenovedci tých čias, ako napr. F. Kugler a W. Lübke, vzdialení skutočnému umeleckému procesu, zotrvali na klasických normách, odmietajúc gotiku i barok. Naproti tomu celkom inak usposobená stavebná prax si nekládla otázku „Čo je sloh?“, ale otázku vzťahujúcu sa na konkurenciu a na zisk: „V akom slohu treba stavať?“<sup>12</sup>

Zastavme sa podrobnejšie pri diskusii o slohu v 19. storočí.<sup>13</sup> Tak od konca 18. storočia až do dvadsiatych rokov 19. storočia dominuje klasicistický slohový prúd. O štýlovej rozmanitosti tu nemôže byť reč, skôr o spodných štýlových prúdoch, ktoré však jednako nenarúšajú celkový monistický obraz. Klasicizmus sa javí ako nadčasový ideálny štýl, ako vrchol

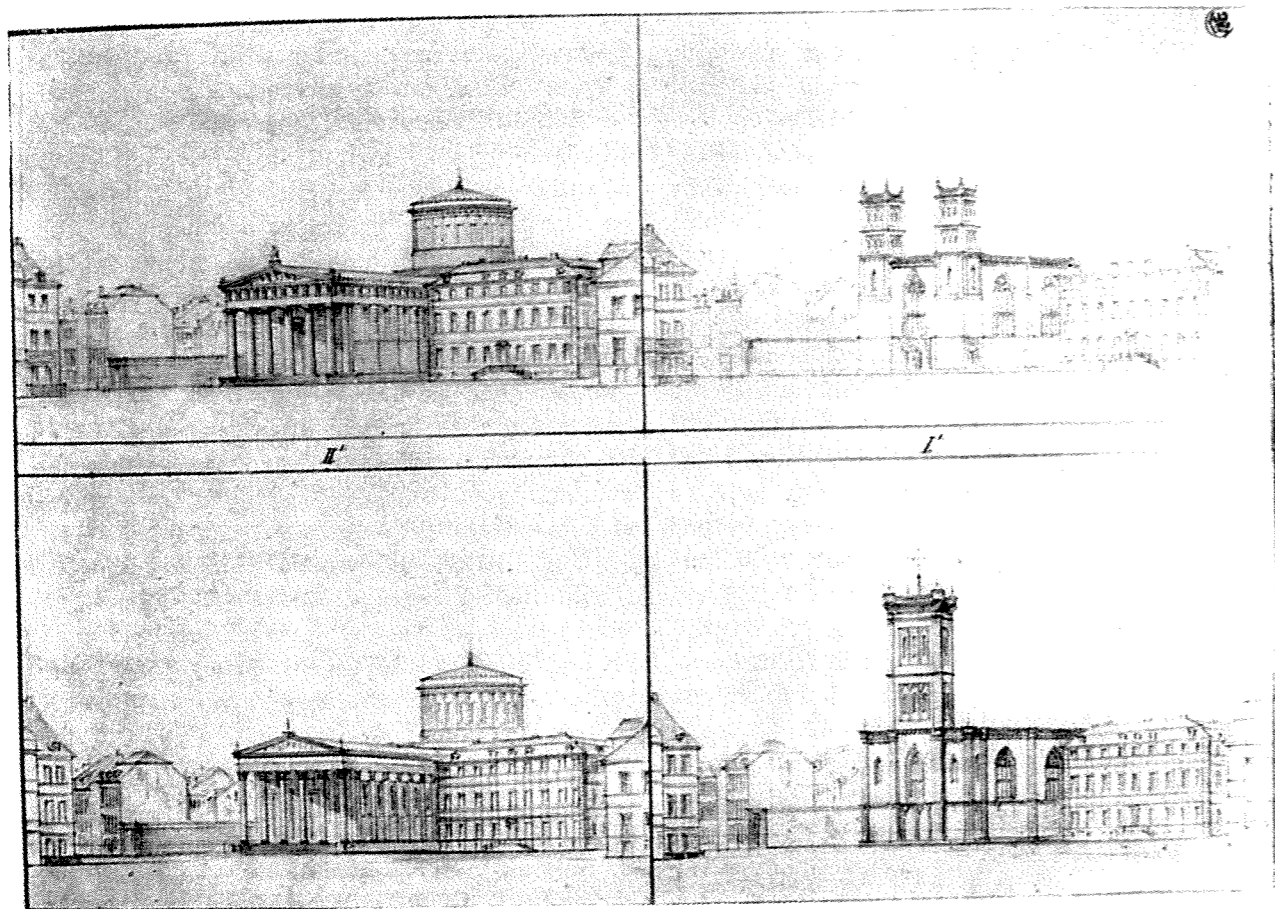
harmonickej stavebnej konštrukcie a tým ako štýl vhodný pre všetky navrhované úlohy. Požiadavka na architektov sa obmedzovala na jasnosť priestorovej dispozície, t. j. na priestorovú ekonomickosť. Roku 1821 bolo v Bavorsku sformulované pravidlo: „stavať symetricky, pravidelne, jednoducho“.<sup>14</sup> K spodným prúdom patrili parkové architektúry neskorého 18. storočia, ktoré boli odrazom meštianskeho poznania sveta. Šľachta ich chápala ako ústup do sféry súkromnej citovosti, ako únik do exotiky (romantika ruín a chinoiserie a i.). Antiklasicizmus v podobe neogotiky sa tiež prejavoval v takejto architektúre vyvolávajúcej náladu súkromnej učenosti, aristokratickej individuality a manifestoval sa aj ako locus conclusionis pre meditácie o vlastnej historickej legitimitosti a o ochrane zdedených privilégií.<sup>15</sup> Prírodný sentimentalizmus sa prejavuje ako predromantická reakcia na neskorobarokový racionalizmus. Nové spôsoby dekorácie a prijímanie mimoeurópskych štýlových tradícií majú rovnakú povahu ako stredoveké stavebné formy, sú „pitoreskné“, sú výrazom voľnej fantázie. Pôsobením vnútorných i vonkajších faktorov umenia získava klasicizmus svoje dominantné postavenie.<sup>16</sup> Winckelmann svojimi Dejinami staroveku roku 1764 nielenže položil základy moderných dejín umenia, ale zdôraznil aj platnosť evolučnej metódy.<sup>17</sup> Raná fáza, zrele obdobie a úpadok sú príznačné rovnako pre antickú spoločnosť, ako aj pre jej umenie. Grécka antika s jej mestskou demokraciou bola obrazom individuálnej slobody, pre neskoršie časy nedosiahnuteľným vzorom, o ktorý sa má usilovať umenie a spoločnosť. Ušľachtilá prostota a tichá veľkosť sa stali programovým heslom, ktorému razila cestu Francúzska revolúcia. Teoretická ani umelecko-praktická prevaha francúzskeho kultúrneho vzoru nebola ničím narušovaná. Tak sa mohlo estetické poslanie klasicizmu ako normatívu spojiť s dočasným politickým obsahom mocenského nároku meštianstva. Prejavom ekonomického významu meštianstva a jeho esteticko-sociálneho obsahu sú jasnosť a harmónia proporcií, pravdivosť celej stavebnej štruktúry, spoločenská reprezentácia a dôstojná, disciplinovaná forma.

Klasicizmus 19. storočia (ako antibarok) odmietol barok ako sloh despotickej zvole a estetického úpadku.<sup>18</sup> Sám neoklasicizmus ako celé jeho obdobie nadobudol dvojznačnú jánusovskú tvár. Meštiansky pokrok sa v konkrétnej stredoeurópskej situácii spájal s Napoleonovou vojenskou diktatúrou.<sup>19</sup> Heterogénna skupina aktívnych odporcov Napoleona v zmysle národného sebaotvrdzovania hľadala a našla objekty svojej identifikácie vo „vlasteneckých starožitnostiach“, v stredovekých dokladoch feudálnej a mestskej kultúry. Proces identifikácie s idealizovaným obrazom stredoveku zjednotil konzervatívov z radov cirkvi aj šľachty, ktorí pokladali za možnú reštauráciu stredovekej stavovskej hierarchie.<sup>20</sup> Bola to v podstate defenzívna pozícia, ktorá v konkrétnych podmienkach našla svojich idealizujúcich epigónov aj u konvertujúcich intelektuálov. Na druhej strane stáli antikapitalisticky zmýšľajúci romantici, ktorí v industrializácii videli zdroj sociálneho zbedačovania časti obyvateľstva a alternatívu nachádzali v arkadických pomeroch zdanlivého stredovekého zlatého veku.<sup>21</sup> Požiadavkami doby bolo silné cisárstvo, znovuoživenie cechov s ich sociálnou istotou a katedrála (tzv. národný dóm) ako spoločenská stavebná úloha. Videli v nej — ako aj K. F. Schinkel vo svojich mladých rokoch — stavebnú úlohu pre celý národ, úlohu praktickej stavovskej demokracie a ekonomickej konjunktúry.<sup>22</sup>

Neogotika, spomalená rokmi napoleonských vojen (1806—1815), predstavuje stavebno-politický program národného obrodenia, postavený proti „nekresťanskému vlašskému“ klasicizmu. V tom zmysle sa však uplatnila len v niekoľkých verejných stavebných úlohách. „Nevyčerpatelná rozmanitosť“, ktorá sa jej priznávala — v protiklade k „antickej jednotvárnosti“, — sa obmedzila na súkromné stavby, a aj tu vystupuje zväčša s anglickými tvarovými citátmi, a nie v duchu domácich tradícií, teda v ideálne typických formách aristokratickej symboliky statusu. Naproti tomu sa nadšenie pre gotiku veľmi nedotklo štátnych stavebných úradov. Základné klasicistické postoje naďalej určovali ich názory na „záhadnú konštrukciu“ a „preťaženu výzdobu“, ktoré znemožňovali jednot-

ný dojem pri gotických dielach. L. von Klenze, bývalý spolužiak Schinkela a propagátor klasicizmu, vidí v gotike „plytvanie rozumom, aby sa nahradil nedostatok súdnosti“.<sup>23</sup> A časopis Museum prináša formuláciu: „čo sa postavilo v antickom duchu, je pekné — a čo je pekné, je tiež postavené v antickom duchu“.<sup>24</sup> Odpoveďou na diskusiu o štýle je Schinkelov kostol Friedrich-Werdersche Kirche, postavený roku 1830 v Berlíne, ktorý možno chápať ako klasicisticko-neogotický kompromis. Zástancovia monistického poňatia štýlu, napr. F. Kugler, videli v tom iba nedôslednosť: „Pretože Schinkel tým, že sa usiloval vyvarovať všetkého takzvaného zbytočného, ... vytvoril anorganický systém vzťahov, ... ktorého nedôslednosť cinquecento právom zamietlo.“<sup>25</sup> Schinkelovi sa vyčíta nedostatočná dôslednosť a dobe nepriemeraný spôsob stavby; prispel vraj k úpadku úrovne klasicistickej architektúry. Spomínaná budova, nedávno prestavaná na Schinkelovo múzeum, bola pôvodne plánovaná pre dve berlínske reformované obce odlišného vyznania a postavená s jasným rozdelením vnútorného priestoru.<sup>26</sup> V uplatnení neomietaného tehlového muriva nadviazal Schinkel na domácu stavebnú tradíciu: vonkajší vzhľad určujú lomené okná vyrezané v murive, piliere sú vtiiahnuté dovnútra, takže zvonku sa uplatňuje len ich rytmizujúci reliéf. Dominujú hladké steny a priame ukončenia. Ploché strechy veží a kostolnej lode sa strácajú za prelamanou atikou. Toto dielo stelesňuje mílnik na ceste k sebaopopeniu a novej orientácii na poli reprezentatívnych stavieb, nenašlo však nasledovníkov. Aj sám Schinkel dostal len málo objednávok na reprezentatívne stavby, ktoré by mu boli umožnili hľadanie syntetickej architektúry alebo dokonca vytvorenie svojbytného štýlu.<sup>27</sup>

Do obdobia okolo roku 1830 treba položiť vývinovú cezúru.<sup>28</sup> Už prv, roku 1828 zdôvodnil H. Hübsch, architekt a vedúci teoretik tzv. oblúkového štýlu („Rundbogenstyl“), presadzujúcu sa rovnocennosť rozličných slohových vzorov: z voľného zostavenia ornamentálnych prvkov rozmanitých slohov možno dosiahnuť nezaujatý zmysel (vkus), ktorý je predpokladom slobodného samostatného „seba vyjadrovania“

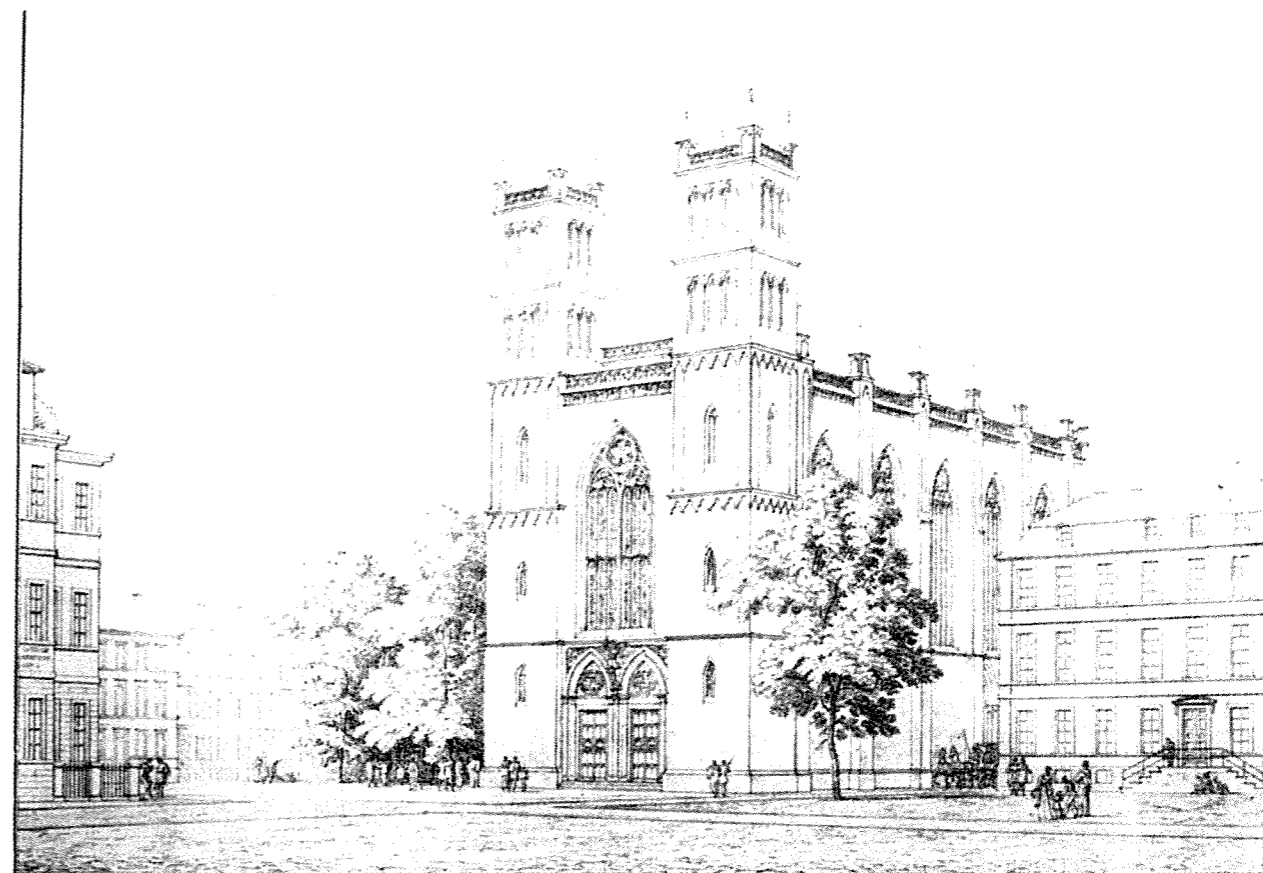


Karl Friedrich Schinkel: Varianty kostola Friedricha Werderského v Berlíne, po roku 1825.  
Repro T. Leixnerová

(der freien Selbsterfindung) alebo štýlovej novotvorby (Stylneuschöpfung).<sup>29</sup> Tak sa z kozmopolitizmu vkusu, ktorý pozorujeme v parkových architektúrach 18. storočia, stáva vkusový pluralizmus, badateľný v druhej tretine 19. storočia, čisto dekoratívne výberové využitie štýlov. Začiatkový pluralizmus,<sup>30</sup> siaha od stavebnej kópie cez eklektické preberanie a miešanie motívov až po originálne spracovanie podnetov, ktoré sa vtedajšej publicistike zdalo ako „navrhované bez nejakého zvláštneho vzoru“.

Neogotika a klasicizmus zostávajú stavebno-politickými alternatívami, ku ktorým sa pripája integračný model tzv. oblúkového štýlu. Tento štýl chápali jeho najdôležitejší prota- gonisti (Hübsch) ako architektonicky nadradený pojem, ktorý umožňuje spojiť rozličné štýlové

orientácie a predstavuje syntézu architrávovej i oblúkovvej architektúry. Obmedzuje diskusiu o štýle na otázku štruktúry stavby a spája berlínsku stavebnú tradíciu s porýnskou — dotýkajú sa tým ideologickej otázky Pruska. Diskusia o tzv. oblúkovom štýle sa polarizuje. Tradičionalisti za prefiguráciu polkruhového oblúka pokladali románsky sloh a vyhlásili ho za národný štýl. Ich oponenti, ktorých možno označiť ako tektonikov, videli zasa v polkruhovom oblúku zrieknutie sa normatívneho gréckeho klasicizmu. Pri otváraní ciest rozličným slohom, ktoré sa spájajú s okrúhlym oblúkom (ranokresťanský, byzantský, románsky, renesančný), považujú jeho stúpenci za podstatnú jeho tvárnosť. Táto tvárnosť sa ukazuje ako synonymum štruktúrálnej flexibility, ktorá mala riešiť prak-



Karl Friedrich Schinkel: Realizovaný návrh kostola Friedricha Werderského v Berlíne, 1828.  
Repro T. Leixnerová

tickú otázku, ako by sa štýlová norma mohla stať záväznou pre stúpajúcu mnohotvárnosť stavebných úloh. Atmosféru všeobecného hľadania jediného štýlu charakterizoval už okolo roku 1830 K. F. Schinkel,<sup>31</sup> ktorý sa sťažoval, že vládne všeobecná bezcieľnosť. Počas desiatich rokov sa kríza prehĺbila. Došlo k rozdeľniu na stúpencov znovuzavedenia jediného slohu a na protivníkov akéhokoľvek historizujúceho preberania slohov. Roku 1841 bol rehabilitovaný aj pojem eklekticismu. Zrovnoprávnenie všetkých slohov znamená teraz akýsi druh umeleckého parlamentarizmu, kým u Winckelmannna ten istý pojem vyjadroval ešte bezmyšlienkovitosť a bezduchosť. Zástancovia stredovekého a národného názoru, ako napr. Rosenthal roku 1844,<sup>32</sup> pokladajú grécke umenie

z náboženských a klimatických dôvodov za neopakovateľné, odmietajúc rímske umenie s jeho syntézou architrávneho a oblúkového štýlu ako márný pokus spojiť antického ducha s kresťanským. Aj keď sa maurský štýl hodnotí pozitívne (je bohatý na fantáziu a tvary), odmieta sa pre nedostatok kresťanských prvkov. Len gotický sloh materiálne aj ideovo zodpovedá vlastným dobovým pomerom a navyše stavia úlohu svojho dovŕšenia, ktorú prekazila reformácia, a prísny katolicizmus.<sup>33</sup> Tak sa podľa nich národnou architektúrou stáva neogotika, ktorú však klasicisti diskvalifikovali ako „germánsko-barbarskú“. Schinkel sledoval evolučnú cestu, lebo sa usiloval prispôsobiť klasickú harmóniu zmeneným požiadavkám (klíma, stavebný materiál, nové funkcie). Preto F. Kugler

Schinkelovi vyčítal, že napriek svojim hlbším poznatkom zabránil vývinu autonómneho štýlu.<sup>34</sup> Schinkelov návrat ku gréckej antike je vraj prekážkou pokroku. Toto antihistorické stanovisko zostalo osamotené. Aj Semper, ktorý bol architektonicky, filozoficky i politicky Schinkelovým antipódom, považuje historický štýlový vzor za primeraný na určenie základnej kvality buržoáznej epochy: talianska renesancia je vraj formou identifikácie pre buržoáznu demokraciu,<sup>35</sup> čo mu však nijako nebránilo robiť neogotické varianty k súťažným i objednaným návrhom. Treba konštatovať, že sa na základe nového pomeru verejnej mienky k eklectickej tvorbe zamedzil prístup k využitiu tzv. oblúkového štýlu, ktorý propagoval a praktizoval H. Hübsch. Tento štýl bol dobovo podmienenou možnosťou, ako dospieť od konkrétnych stavebných úloh a ich architektonických požiadaviek k vytvoreniu nového štýlu.

Uprostred storočia sa prejavuje historizmus ako dobový štýl a pluralizmus ako panujúca ideológia architektúry. Doba sa nechcela viazať na úzke národné hranice — architektúra mala mať kozmopolitný charakter<sup>36</sup> a eklecticismus mal byť prostriedkom proti monotónnosti architektúry. Publicistické diskusie a polemiky okolo jednotného dobového štýlu v praxi nezavážili. Estetika architektúry zotráva pri normatívnom antickom vzore a každý odklon od tohto ideálu pokladá za negatívum. V dôsledku širokých možností výberu štýlistických prostriedkov reálne existovala estetická neistota architektov, ktorá viedla k zotrávaniu na slohových vzoroch, čo sa spájalo s postojom brzdiacim vývin. Krok za krokom sa presadzovala defenzívna mentalita, programovo, časovo i sociálne určená romantickou túžbou po minulosti, ktorá znamenala oddelenie profesie architekta a inžiniera. Roku 1834 formuloval Menzel, že sa „umenie vo všeobecnosti správa k úžitku v bežnom ponímaní ako slávik k somárovi“.<sup>37</sup> Iný, architektonický svet harmónie sa stavia do protikladu s nepekným svetom všedného dňa. Charakteristickou črtou historizmu sa stáva rastúca autonómia dekoru, ktorý nezávisle od stavebnej štruktúry je aj nositeľom reprezentatívnej funkcie. Symbolická

forma — fasáda vyjadruje pocity a myšlienky stavebníka, ktoré existujú nezávisle od stavebnej štruktúry. Typickým príkladom je viedenský činžiak (Zinspalais), ktorý je pomeštiančeným barokovým palácom s hospodárskymi priestormi na prízemí, obytným poschodím majiteľa domu na 1. poschodí, nájomným bytom pre bohatú rodinu na 2. poschodí a bytmi pre tri rodiny na 3. poschodí. Osobný vkus vlastníka domu určuje celkový reprezentatívny vzhľad fasády, jemu je vyhradené aj nápadné schodište vedúce na 1. poschodie. Ostatní používali schody pre nájomníkov (Parteienstiege). Redukcia historických slohov na ich optickú vnemovú kvalitu sa spája s kritikou malebnosti, najmä baroka. Nepriradené sfomované kamene skrývajú statiku, a preto sa odmietajú. Viollet-le-Duc svojimi výskumami dokázal, že podstatou gotiky je organické členenie všetkých jednotlivých článkov a že ich vnútorné usporiadanie sa prejavuje v exteriéri. Kvalita stavebného diela je určovaná predovšetkým originalitou jeho štruktúry. Za tohto predpokladu možno zjednotiť gotický dekoratívny systém a klasickú symetriu. Architekt musí so svojim inštrumentárium zaobchádzať tvorivo a inovátorsky. Historická kópia sa hodnotí ako prejav nedostatku talentu. Winckelmannov pojem napodobenia v zmysle tvorivého úsilia v danom duchu sa prekrútil na modifikovanie historického slohu, teda vlastne na zastieranie vzoru ako zle pochopenej originality. Rastúci význam archeológie a založenie dejín umenia ako samostatnej disciplíny umožnili už roku 1832 na Berlínskej stavebnej akadémii utvorenie nového odboru „všeobecných dejín architektúry“.<sup>38</sup> Architektúra sa z konzervátorského pohľadu stáva pamätníkom, umožňuje archeologickú presnosť. Ako produkt historických spoločenských pomerov a kolektívnych národných snáh<sup>39</sup> ju treba očistiť od neskorších zmien. Predstavitelia purizmu ich nekompromisne odstraňovali. Za svoj príspevok k tvorbe v duchu doby pokladali dokončovanie a obnovovanie idealizovaného stredovekého stavu stavieb (vrátane archeologicky inšpirovanej napodobeniny). A to v presvedčení, že ciele minulosti sú príbuzné s cieľmi prítomnosti.

Meštiansky ideál harmonického stavovského štátu, ktorý existoval na začiatku storočia, preberá uprostred storočia šľachta pri hľadaní východiska z politickej frustrácie,<sup>40</sup> pretože historicky vzdialené politické modely sú spoločensky irelevantné. Pritom pojem slohu prebral úlohu periodizačnej pomôcky na pochopenie sledu striedajúcich sa štýlov. Obsah pojmu slohu však zostal nejasný. Semperove chápanie sociálno-ekonomickej podmienenosti bolo výnimkou,<sup>41</sup> všeobecne sa ním rozumeli príbuzné črty umenia národa príslušnej krajiny v istom čase. Schinkel a Hegel akcentovali pojem slohu z hľadiska úlohy vlastnej doby. Tvorbu slohu chápali ako evolučný proces, ktorý prebiehal po generácii s relatívne stabilnými čiastočnými riešeniami. Historizujúci prístup zrovnoprávnil historické slohy a pokúšal sa každému slohu pripísať isté stavebné úlohy. Táto literárne určená sémantika sa však spája s nejasným pojmom účelu, ktorý mohla určiť idea alebo funkcia. Hranice medzi slohom a stavebnou úlohou boli však splývavé. V cirkevných stavbách ako vlastne už nečasovej stavebnej úlohe dominovala síce neogotika,<sup>42</sup> ale na protestantských cirkevných stavbách humanistické vzdelanie nevytláčilo jednak antické tvary a jednak sa využívali romanticky motivované ranokresťanské formy. Divadelné objekty prijímali grécke a renesančné formy, aj pre stavby brán sa antické štýly pokladali za najvhodnejšie. Forma netradovaných železničných stavieb kolísala medzi symbolikou sily (románsky sloh) a vedy (renesancia). Dosiahnutý stupeň historického bádania podmieňoval aj voľbu slohu pre štátne stavebné úlohy. V habsburskej monarchii sa stavalo klasicisticky v zmysle výrazu sily, centralizmu a občianskej disciplíny, teda ideálov cností podunajskej monarchie.<sup>43</sup> V pruskom Nemecku sa uplatňovali viaceré štýlové súvislosti, najmä románsky sloh a renesancia, ktoré majú spoločného menovateľa v legitímite imperiálneho nároku na následníctvo v Nemecko-rímskej ríši.<sup>44</sup> V staršom uprednostňovaní neorenesancie sa odráža kompromis medzi aristokratickou štátnou štruktúrou a veľkoburžoáziou za Bismarckovej éry, kým neskorší neorománsky štýl zasa odzrkadľuje

glorifikáciu Hohenzollernovcov vo wilhelmovskej ére po roku 1871.

Architekti boli izolovaní od sociálneho pohybu svojich čias. V neistote konkurencie zápasili o zachovanie vlastného svojbytného postavenia a vzdávali hold teritoriálnym kniežatám.<sup>45</sup> Všetky štýly podliehali manipulácii s faktami v zmysle jednostrannej interpretácie. Klasicizmus zostal nadčasovým normatívom, ktorý svojou estetickou ideálnosťou predstiera aj nadčasovosť štátnych štruktúr a mocenských pomerov. Neogotika sa častejšie prejavuje ako forma komunálneho sebazobrazovania, predovšetkým na stavbách radníc. V masovej architektúre sa používajú fasády, ktoré reprezentujú imponujúcu afektovanosť, patetickú floskulu vlastníkov, kým rozvrhnutie priestoru ostáva druhoradé. Uvedenú situáciu drasticky vysvetľuje Klenzeho výrok: „Mníchov nie je Rím a pán Meier, pre ktorého sa stavia dom, nie je Farnese ani Pitti.“

Ideologizáciu architektúry 19. storočia možno verifikovať iba na neoslohoch, ktoré však nepripúšťajú jednoznačný záver o úlohe architekta. Architekti prezentujú svoje vzdelanie a reflektujú tým úroveň vedeckého skúmania dejín svojho odboru.<sup>46</sup> Proti verejnej chvále virtuozity v kombinovaní štýlov sa publicistika naďalej sťažuje na trvalú absenciu primeraného dobového štýlu. Je nesporné, že aj architekti sú súčasťou istej epochy a ich tvorba je odrazom ideológií, ktoré v nej dominujú. Preto otázka politických aspektov pri uprednostňovaní istého slohu pri určitej stavebnej úlohe nie je neoprávnená. Gotika je na jednej strane symbolom rozkvetu náboženského svetonázoru vzdialeného vtedajším rozkolom a na druhej strane patetickou formulou meštianskej činorodosti a nárokov vo feudálnom vrchnostenskom štáte. Obidve pozície, konzervatívna i liberálna, podnikajú retrospektívny pokus o znovuzískanie blaženého sveta zabezpečených privilégií a vzájomných ohraničení. V protiklade k tomu sa grécka antika prejavuje ako výraz spoločenskej stability, ako výraz štátneho aparátu, ktorý sa opiera o centrálnu moc. Typickým príkladom toho je klasicizmus, podporovaný v podunajskej monarchii za Metternicha.<sup>47</sup>



Gottfried Semper: Kostol sv. Mikuláša v Hamburgu, prvý projekt, 1843. Repro T. Leixnerová

Predsa sa však vidí ako nepostačujúce a statické stavať neogotiku na polarite klerikálneho a meštianskeho, považovať ju za výraz jednoty trónu a oltára, ako bolo bežné v epoche reštaurácie. Naliehavejšie sa ponúka otázka, či neogotika pred rokom 1848 má aj demokratické

črty. Ukazuje sa, že by bolo liberálnym nerozumením interpretovať kresťansko-romantické chápanie gotiky len ako klerikálno-reakcionárske. Viollet-le-Duc a Proudhon dokonca chápali gotiku ako antiklerikálno-meštiansku, reprezentujúcu vyšší stupeň spoločenskej ko-



Gottfried Semper: Kostol sv. Mikuláša v Hamburgu, druhý projekt, 1844. Repro T. Leixnerová

lektivnosti. Na druhej strane posledný rozkvet veľkolepých zámockých stavieb v podunajskej monarchii, najmä v Čechách a na Morave, sa javí ako estetická demonstrácia proti viedenskej štátnej moci. Podľa mienky viedenskej

Akadémie sa takéto stavby pociťovali ako zamerané proti systému, odzrkadľovali však regionálne sebavedomie, ktoré v Čechách dosiahlo organizačný a kultúrpolitický vrchol v podobe pražského Spolku stavby dómu. Reakcia



šľachtických stavebníkov charakterizuje aristokraticko-stavovské sebaurčenie a samo osebe je feudálno-romanticky defenzívne.<sup>48</sup>

Až do polovice storočia má neogotické hnutie liberálne črty a v prípade kolínského dómu dosahuje stupeň národného hnutia, nezávisle od konfesie a tábora.<sup>49</sup> V katolicizme so sociálnou orientáciou (socialkatolicizmus) sa feudálny dobový obsah nahrádza národným, ktorý sa chápal ako svetonázorová, náboženská a organizátorská jednota spoločnstiev, cechov a stavebných hút. Neogotika sa bráni anticko-renesančnému názoru, ktorý pokladá za synonymum pohanského, moderného a materialistického. Po roku 1850 sa z nej liberálny element celkom vytráca. Paralelou neogotiky je neorenesancia, ktorá v skoršej fáze vystupuje ako antireakcionárska a antikonfesionálna a ktorej nositeľom je predovšetkým liberálnodemokratická inteligencia. Zostáva spodným prúdom popri dualizme klasicizmu a neogotiky, oprávňuje nás však hovoriť od roku 1830 o fenoméne pluralizmu.

Gottfried Semper — hlavný predstaviteľ neorenesancie — vychádzal z dôsledného sociologického prístupu a dospel k záveru, že moderná spoločnosť má svetský charakter, v dôsledku čoho gotike chýba akékoľvek zdôvodnenie, ale antiku a renesanciu možno rozvíjať ďalej. Po roku 1860 sa zmenou vrstvy jej nositeľa mení sémantika neorenesancie — historický kompromis buržoázie s aristokraciou v Bismarckovej ére sprístupňuje panovníckemu dvoru neorenesančný štýl. Pojem „staronemecký“, spojený až dovtedy s neogotikou, sa prenáša na neorenesanciu a povyšuje sa na reprezentačný štátny štýl. Začiatočná liberálna interpretácia (právo a rozvoj jednotlivca) ustupuje službe štátu, poňatej ako sebaepochopenie vlastných dejín.

Ani jeden neosloh neostáva už teda viazaný len na jednu ideológiu. Liberalizmus a konzervativizmus nachádzajú nové vzťahy k výtvarno-historickému slohom, spája ich naďalej len to, že tu stále spolupôsobili politicko-ideologické hľadiská. To však opäť znamená, že relatívna nezávislosť dovoľuje architektúre, aby sa prechodne viazala s rozličnými ideológiami. Historizmus je jednotný spoločný znak tejto

epochy a znamená uznanie dejín ako bytostnej moci („Daseinsmacht“).<sup>50</sup> Jej štýlovopluralistický charakter bol aj výrazom úsilia o modernosť. Označenie historizmu za buržoázne únikové hnutie je tak síce zjednodušením, ale historizmus predsa odzrkadľuje ťažkosti sprevádzajúce úsilie prispôbiť sa veku priemyselnej revolúcie. Tradícia tu predstavovala určité bremeno obnovené práve Francúzskou revolúciou roku 1789. Práve touto povahovou črtou zodpovedá historizmus svojej dobe.<sup>51</sup> Zvedčenie, hromadná produkcia, rozmanitá ponuka zbavená hodnotových meradiel, reformné tendencie so svojimi kultúrnymi a sociálnymi aspektmi, ako aj politické ideologizovanie sú príznakmi modernosti historizmu. Ide o pokus dospieť k originalite okľukou cez reprodukciiu. To však je rovnako nepostačujúce ako všetky pokusy urobiť nejaký sloh normatívnym, či uprednostniť niektorú epochu, pretože každý výber bol nevyhnutne spätý so svojím ideologickým zázemím a sám ideologický obsah by sa pri rýchlom slede vzorov napokon redukoval. Tu sa priam ponúka možnosť priznať neoslohom charakter modusu,<sup>52</sup> ktorý je zameniteľný v závislosti od typu stavebnej úlohy, dosahuje rôzne výrazové hodnoty a môže slúžiť rozdielnym obsahom. Vo svojom priestorovom poňatí sú architektonické diela rovnaké. Pri budovaní priestoru sa preverovala ekonomickosť a špecifické prednosti každého slohu s cieľom nájsť ten pravý historický sloh vhodný pre danú priestorovú úlohu.

Dokonca aj modusy 17. a 18. storočia, ako trpký, jemný, temný, smutný, príjemný a veselý majú vzťah k priestorovému dojmu architektúry.<sup>53</sup> Určitým spôsobom im zodpovedajú charakteristiky štýlov v 19. storočí: dórsky ako vážny, korintský ako sviatočný a pod. Štýly vlastnej dekorácie sa stávajú zameniteľnými a zdôvodňujú Semperovu „teóriu obkladu“ (Bekleidungstheorie).<sup>54</sup> Uplatnenie pojmu modus sprostredkuje predstavu jednoty epochy a podľa princípu continuity diskontinuálneho v umeleckom procese umožňuje porovnávať ju s inými umeleckými epochami. Pojem epochy tak zostáva i naďalej dôležitým pomocným prostriedkom formálnej a štrukturálnej analýzy. Úplné

zrušenie slohových pojmov, ktoré propaguje Schmall,<sup>55</sup> by totiž viedlo k strate dôležitých duchovno-historických charakteristík. Na druhej strane však relativizovanie monistickej konštrukcie epoch umožňuje postrehnúť mnohostrannosť a špecifiká štýlových tendencií v rámci jednej epochy a prevracia doterajšie formulovanie otázky. Spoločné, dobovo typické sa stáva základom, na ktorý potom nadväzuje otázka, čo je špecifické a či je to v pomere k všeobecnému natoľko špecifické, že to môže prevziať úlohu hraničného fenoménu.<sup>56</sup>

Tak napríklad v stredoeurópskom regióne môže neskorogotická forma tvoriť jednu a florentská renesančná forma druhú hranicu, v rámci ktorých možno odstupňovať prekrývanie rôznych prvkov (talianskych alebo domácich) bez toho, že by sme sa dopúšťali slohových subordinácií, ktoré by mali kvalitatívne príznaky. Alebo napríklad historizujúca architektonická napodobenina v neoslohu tvorí jednu hranicu v protiklade k stavebnému dielu, ktoré charakterizuje technologická estetika. Takýto nový pohľad na tradované slohové epochy, ktoré prenášajú do svojej prítomnosti silu tradície, nesmie však zatrieť to špecifické, čo bolo pre 19. storočie charakteristické. Pomer k dejinnému vzoru je zásadne iný. Skutočnosť sama osebe nás môže oprávňovať hovoriť v zmysle Pevsnerových názorov o reŕazi historizmov. Zásadne odlišné, neorganické chápanie historického vzoru nemožno pripísať zmeneným stavebno-technickým podmienkam. Perfektnosť v detaile je estetickým zámerom a znamená odlišný prístup k historickému vzoru. Možno tu hovoriť o prelome v tradícii a nám sa právom vidia ako veľmi vydarené tie diela, ktoré sa oslobodzujú od vernosti detailu a zmierňujú citeľný protiklad moderného priestorového útvaru a historickej dekorácie, alebo z nedostatku vlastnej dekoratívnej reči nechávajú hovoriť sám materiál.

O nových pojmoch, ktoré situáciu — skôr než dostanú vlastný obsah alebo zaniknú —



Julius K. Raschdorff: Berlínsky dóm, 1893—1905. Repro T. Leiznerová

sprvoti znejasňujú, rozhoduje čas. Pojem „historizmus“ vzťahujúci sa na isté obdobie by mohol odlišiť architektúru 19. storočia od historizmu ako trvalého umeleckého javu v tradičných slohových epochách. Neogotika nenadväzuje na spodný prúd barokovej gotiky 18. storočia a klasicizmus nie je pokračovaním palladianizmu. V 19. storočí sa stáva určujúcou presnosť architektonického detailu a osamostatnenie priestorového riešenia od stavebného tvaru — tým sa predznamenáva vývin architektúry v našom storočí.

## Poznámky

<sup>1</sup> Pozri MÖBIUS, F.: Stil als Kategorie der Kunst-historiographie. In: Stil und Gesellschaft. Dresden 1984. Extrémne stanovisko zaujíma napr. A. Hauser, ktorý dáva pojmu sloh globálnu platnosť, ako aj J. A. Schmoll, ktorý ho zasa celkom odmieta. HAUSER, A.: Philosophie der Kunstgeschichte. München 1958, s. 229; SCHMOLL gen. Eisenwerth, J. A.: Stilpluralismus statt Einheitszwang — Zur Kritik der Stilepochen-Kunstgeschichte. In: Argo, Festschrift für Kurt Badt. Köln 1970.

<sup>2</sup> ULLMANN, E.: Geschichte der deutschen Kunst 1350—1470. Leipzig 1981.

<sup>3</sup> Tamže, s. 26 a n.

<sup>4</sup> BRUCHER, G.: Zum Problem des Stilpluralismus. Ein Beitrag zur kunstgeschichtlichen Methodik. Wien—Köln—Graz 1985, s. 7.

<sup>5</sup> Takéto chápanie pôsobí aj v súčasnosti. Pozri SEDLMAYR, H.: Verlust der Mitte, Frankfurt a. M. 1956; EINEM, H. von.: otvárací prejav na 21. kongrese CIHA 1964 v Bonne. In: Stil und Überlieferung in der Kunst des Abendlandes (Acta 21. Medzinárodného kongresu dejín umenia). Zv. 1. Berlin 1967, s. 14 a n. S jeho kritikou vystúpil LÜTZELER, H.: Die Tradition des Traditionsbruchs in der bildenden Kunst. Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft, 21, 1976, č. 2, s. 160—186.

<sup>6</sup> Pozri aj FISCHER, F. W.: Gedanken zur Theoriebildung über Stil und Stilpluralismus. In: Beiträge zum Problem des Stilpluralismus. München 1977, s. 37.

<sup>7</sup> Tamže, s. 42. Podľa Fischera klasicizmus by bol zostal prázdnu formulou, keby nebol mohol prijať regresívne elementy. Pozri tiež GOETHE, J. W.: Winckelmann und sein Jahrhundert (1805). In: Goethe, Berliner Ausgabe. Zv. 19. Berlin 1973, najmä odsek „Heidnisches“, s. 484 a n.

<sup>8</sup> A. W. Schlegel vo svojich Berlínskych prednáškach v rokoch 1801—1802. Pozri KULTERMANN, U.: Geschichte der Kunstgeschichte. Wien—Düsseldorf 1966, s. 144.

<sup>9</sup> GOETHE, J. W.: Von deutscher Baukunst. D. M. Erwini a Steinbach (1773). In: GOETHE, J. W.: c. d. v pozn. 7, s. 36: „Toto charakteristické umenie je teraz jediným pravdivým. Keď z pocitu osebe úprimného, jednotného, vlastného, samostatného pôsobí ľahostajne, nepoznajúc dokonca nič cudzie, tak sa môže zrodit z drsnej skutočnosti alebo z kultivovanej citovosti, je umením dokonalým a živým.“

<sup>10</sup> GOETHE, J. W.: Neudeutsche religiös-patriotische Kunst (1825). In: GOETHE, J. W.: c. d. v pozn. 7, zv. 20, s. 82 a n.: „Pretože však onen národný entuziazmus po dosiahnutí veľkého cieľa... bezpochyby opäť stratí náruživý charakter... môže sa potom vyjadrovať aj umenie zrozumiteľne a vzdaf sa obmedzeného napodobovania starých majstrov.“

<sup>11</sup> GOETHE, J. W.: Einfache Nachahmung der Natur, Manier, Stil (1789). In: GOETHE, J. W.: c. d. v pozn. 7, zv. 19, s. 80.

<sup>12</sup> Tak je aj rétoricky účinne zvolený titul knihy HÜBSCH, H.: In welchem Style sollen wir bauen? Karlsruhe 1828.

<sup>13</sup> Porovnaj obsiahlu zbierku materiálov DÖHMER, K.: In welchem Style sollen wir bauen? Architekturtheorie zwischen Klassizismus und Jugendstil. München 1976.

<sup>14</sup> Tamže, s. 10.

<sup>15</sup> Tamže, s. 56—58.

<sup>16</sup> GOLLWITZER, H.: Zum Fragenkreis Architekturhistorismus und politische Ideologie. Zeitschrift für Kunstgeschichte, 42, 1979, s. 1—14.

<sup>17</sup> KULTERMANN, U.: c. d., s. 102, cituje Winckelmann: „Dejiny umenia nás majú poučať o jeho pôvode, vývoji, zmenách a úpadku, aj o rozličných štýloch národov, dôb a umelcov...“

<sup>18</sup> O stanovisku Winckelmanna pozri KULTERMANN, U.: c. d., s. 89 a n.

<sup>19</sup> BURCKHARDT, J.: Napoleon I. nach neuesten Quellen (1881). In: BURCKHARDT, J.: Vorträge zur Kunst- und Kulturgeschichte. Leipzig 1987, najmä s. 151—154.

<sup>20</sup> Išlo o antinomickú jednotu, typickú v podstate pre protirevolučnú historicistickú filozofiu dejín. Pozri HAUSER, A.: c. d., s. 120; HAUSER, A.: Sozialgeschichte der Kunst und Literatur. Dresden 1987, s. 586: „Dejiny sa stávajú záštitou všetkých elementov, nespokojných s prítomnosťou, ohrozených vo svojej duchovnej alebo materiálnej existencii.“

<sup>21</sup> Pozri aj GOLLWITZER, H.: c. d., s. 7, ktorý zdôrazňuje najmä publicistickú aktivitu Reichenspergera.

<sup>22</sup> SCHINKEL, K. F.: Denkschrift (Memorandum), január 1815. In: RAVE, P. O.: Schinkel-Lebenswerk. Berlin. Zv. 1. Berlin 1941, s. 196. Tam sa uvádza k polyfunkčnosti národného dómu: je to miesto náboženských slávností, historický monument ako panteón národa a ako stavebná úloha trvajúca ďalej.

<sup>23</sup> DÖHMER, K.: c. d., s. 16.

<sup>24</sup> Tamže.

<sup>25</sup> Tamže, text F. Kuglera.

<sup>26</sup> Pozri pozn. 22, tiež in: K. F. Schinkel 1781—1841. Katalog der Staatlichen Museen zu Berlin/Hauptstadt der DDR. Berlin 1981.

<sup>27</sup> Vo formovaní architektúry viazanej na daný cieľ pokračuje Schinkel projektom a realizáciou Berlínskej stavebnej školy (1830). Vychádzajúc z rastrového systému, stavbu konštruoval tak, že učebne sú oddelené len priečkami. Rozmery miestnosti sú variabilné, určované účelom. V tejto súvislosti treba spomenúť Schinkelovu cestu do Anglicka roku 1826. Pozri RIEMANN, G.: K. F. Schinkels Reise nach En-

gland im Jahre 1826 und ihre Wirkung auf sein architektonisches Werk. Dis. Halle 1967. POESCHKEN, G.: Technologische Ästhetik in Schinkels Architektur. Berlin 1965.

<sup>28</sup> Pre rozvoj neogotiky prelomový rok 1815 je dôležitý aj pre politické dejiny. Začiatkom tridsiatych rokov sa však začína rozsiaha štrukturálna premena, ktorá má aj ekonomické dôsledky.

<sup>29</sup> Pozri DÖHMER, K.: c. d., s. 20—24. Tzv. oblúkový štýl sa prejavuje ako integračný model rozličných štýlových orientácií. „Najpodstatnejší ošoh, ktorý napokon zabezpečí zloženie ornamentov rozličných slohov v jednom diele, spočíva asi v tom, že porovnaním odlišných poňatí a využívaním prírody sa zabráňuje jednostrannej zaujatosti a vytvára sa stanovisko bez predsudkov, z čoho sa môže vyvinúť predovšetkým nezávislá tvorivosť.“ DÖHMER, K.: c. d., s. 20, cituje dielo HÜBSCH, H.: Architectonische Verzierungen für Künstler und Handwerker. Frankfurt a. M. 1823.

<sup>30</sup> O pluralizme sa dá hovoriť, až keď k dualizmu klasicizmu a neogotiky pristúpila neorenesancia, teda až v 2. desaťročí 19. storočia.

<sup>31</sup> POESCHKEN, G.: Das architektonische Lehrbuch. München—Berlin 1979, s. 115: „Len so súcitom a s rezignáciou dnes skutočný umelec prizera vkusu veľkých pánov, ktorí... vyhadávajú v množstve umeleckých žurnálov úlomky, ktoré si potom vo svojom zoskupení bez súladu nárokuju byť umeleckým dielom.“

<sup>32</sup> DÖHMER, K.: c. d., s. 27—28.

<sup>33</sup> Tamže, s. 29.

<sup>34</sup> Tamže, s. 16. Döhmer cituje KUGLER, F.: Abriss der allgemeinen Bestrebungen der Architektur (1846).

<sup>35</sup> GOLLWITZER, H.: c. d., s. 10.

<sup>36</sup> Podľa DÖHMER, K.: c. d., s. 42.

<sup>37</sup> Tamže, s. 50.

<sup>38</sup> Tamže, s. 70.

<sup>39</sup> Tak sa roku 1829 v Bavarsku zdôvodňuje pamiatková starostlivosť utváraním národného ducha, štúdiom vlasteneckých dejín, láskou ľudu k dynastii a rodnej zemi, teda pokladá sa za faktor občianskej výchovy.

<sup>40</sup> „Romantika korení v útrapách zeme, a tak sa národ považuje za tým romantickjší a elegickjší, čím je jeho stav neblahejší.“ Cit. A. Ruge podľa HAUSERA, A.: Sozialgeschichte, c. d., s. 587.

<sup>41</sup> SEMPER, G.: Ueber Baustile. Prednáška v Zürichu roku 1869. In: Organ für christliche Kunst, 19,

1869, č. 17: „Umenia s architektúrou na čele, tým že symbolicky zobrazovali vládnuce sociálne, štátne a náboženské sústavy... boli vždy zároveň najúčinnjšími momentmi ich jasného vývoja, upevnenia a rozšírenia...“

<sup>42</sup> Pozri k tomu dielo „Eisenacher Regulativ“ pre protestantskú stavbu chrámov z roku 1861, ktoré odporúča gotický štýl za všeobecne kresťanský.

<sup>43</sup> GOLLWITZER, H.: c. d., s. 5.

<sup>44</sup> Dosiaľ sa málo pozornosti venuje procesu diferenciácie, ktorý sa začal už v tridsiatych rokoch medzi Schinkelom ako zástancom gréckeho klasicizmu a jeho talentovaným žiakom, neskorším kráľom Friedrichom Wilhelmom IV. Korunný princ dával prednosť rímskemu spôsobu stavania ako výrazu imperiálneho rastu moci oproti gréckemu ideálu cnosti.

<sup>45</sup> Napr. stanoviská a priebeh 5. zhromaždenia nemeckých architektov a inžinierov v Gothe (1848).

<sup>46</sup> Tak G. Semper vo svojom súťažnom návrhu na novostavbu kostola sv. Mikuláša v Hamburgu (1843—1845). In: Gottfried Semper zum 100. Todestag. Ausstellungskatalog der Staatlichen Kunstsammlungen Dresden. Dresden 1979.

<sup>47</sup> Pozri pozn. 43.

<sup>48</sup> GOLLWITZER, H.: c. d., s. 4 a n.

<sup>49</sup> LÜTZELER, H.: Der Kölner Dom in der deutschen Geistesgeschichte. In: Festschrift des Zentral-Dombauvereins. Köln 1948.

<sup>50</sup> H. Scheuer hovorí o „odklone od politicko-sociálneho angažovania sa nadhľadu“. SCHEUER, H.: Historismus—Positivismus—Realismus. In: Deutsche Literatur. Eine Sozialgeschichte. 7. Hamburg 1982.

<sup>51</sup> F. W. Fischer hovorí o historickom slohovom pluralizme 19. storočia ako o „kóde verného odzrkadlenia spoločenských pomerov“, pozri c. d. v pozn. 6, s. 41.

<sup>52</sup> F. W. Fischer odkazuje na Bialostockého uvažovanie z hľadiska štýlovej rétoriky, nepokladá ho však za dostačujúce. Tamže, s. 36.

<sup>53</sup> Nie v zmysle rovnocennosti, ale korešpondencie.

<sup>54</sup> SEMPER, G.: Der Stil in den technischen und tektonischen Künsten oder praktische Ästhetik. Zv. 1. Frankfurt n. M. 1860, zv. 2. München 1863. Formuluje svoju tzv. teóriu obkladu („Bekleidungstheorie“), podľa ktorej sa oddeľuje technická konštrukcia stavby od dekorácie.

<sup>55</sup> SCHMOLL gen. Eisenwerth, J. A.: c. d. v pozn. 1.

<sup>56</sup> Tamže, s. 18.

## Историзм в архитектуре 19-го века. К дискуссии о стиле эпохи

Предметом настоящей работы является дискуссия о «стиле эпохи» между архитекторами и историками искусства в 19-ом веке в Германии. Автор прослеживает различные этапы дискуссии о стиле на основании высказываний архитекторов и теоретиков, а также формирование взгляда в научной публицистике. Для объяснения понятий, используемых в дискуссии о стиле, автор принимает во внимание социологический метод, учитывающий внутренние и внешние факторы, оказывающие влияние на развитие историзма архитектуры, которые оцениваются в соответствии с их общественной существенностью. В работе рассмотрено развитие неостиля в связи с их литературными контекстами и исследуется семантическое изменение, которому подчинены неостили: 1. по отношению к развитию несущего социального слоя и его архитектурно-идеологического самопонимания и 2. по отношению к семантическому изменению, связанному с переходом неостиля из одного несущего слоя в другой. Оказывается, что идеологизация архитектуры является существенным явлением развития искусства 19-го века, причем ни неостили, ни отдельные архитекторы не связаны окончательно с одним политическим направлением.

По отношению к проблематике стиля работа исходит из факта, что ни гипертрофия, ни отрицание понятия стиля не удовлетворяют истории искусства. К понятию стиля добавляется понятие развития, и в отношении к ним внедряются смысловые сдвиги понятий «творчества» и «эkleктицизма». Автор отличает историзм в качестве феномена, присущего любой исторической эпохе, от более узкого понятия историзма 19-го века в качестве стиля эпохи, который с нарастающим плюрализмом неостиля всегда включает в себя также возможный семантический сдвиг данного неостиля.

Из структур построек, а также из высказываний той эпохи автор приходит к заключению, что характеризование единства проявлений стиля 19-го века в их многообразии содействует понятию модуса. Автор считает, что понятие «граничный феномен» (Eckphänomen) помогает преодолевать оторванность от предшествующих исторических эпох, которая наложила печать на традиционную историю искусства, основанную на стилевых эпохах, и поддерживает возобновление дискуссии о понятии стиля.

## Architekturhistorismus in 19. Jahrhundert. Zur Diskussion um den zeitgemässen Stil

Der Beitrag hat die Diskussion um den „zeitgemässen Stil“ unter den Architekten und Kunsthistorikern im 19. Jhd. in Deutschland zum Gegenstand. Verfolgt werden die verschiedenen Etappen der Stildiskussion anhand der Äußerungen von Architekten und Theoretikern, sowie die Meinungsbildung in verschiedenen Organen der Fachpublizistik. Zur Erläuterung der in der Stildiskussion benutzten Begriffe wird die soziologische Methode herangezogen, somit kunstinterne und außerkünstlerische Faktoren, die die Entwicklung des Architekturhistorismus beeinflussen nach ihrer gesellschaftlichen Relevanz gewertet. Der Beitrag verfolgt die Entwicklung und Entfaltung der Neostile mit ihren literarischen Kontexten und untersucht den semantischen Wandel, dem die Neostile unterliegen: 1. in Bezug auf die Entwicklung der sozialen Trägerschicht und deren architekturideologischen Selbstverständnis und 2. in Hinsicht auf den Wechsel eines Neostils von einer Trägerschicht auf eine andere und

den damit verbundenen semantischen Wandel. Es wird deutlich, daß die Ideologisierung der Architektur eine wesentliche Erscheinung der Kunstentwicklung des 19. Jhdts. ist, sich jedoch weder die Neostile noch einzelne Architekten auf eine politische Richtung festlegen lassen.

In der Stilproblematik geht der Beitrag von der Feststellung aus, daß weder die Hypertrophie noch die Negation des Stilbegriffs dem Anliegen der Kunstgeschichte dient. Dem Stilbegriff wird der Entwicklungsbegriff zugeordnet und die Begriffswandlungen von „Schöpfertum“ und „Eklektizismus“ zu ihnen in Beziehung gesetzt. Verfasser unterscheidet den Historismus als ein jeder Kunstperiode eignendes Phänomen von dem Historismus des 19. Jhdts. als Epochenstil, der durch zunehmende Pluralität der Neostile auch einen stets möglichen semantischen Verlust des einzelnen Neostils einschließt.

Aus den Baustrukturen wie aus den zeitgenössischen Äußerungen wird die Schlußfolgerung gezogen, daß der Modusbegriff ein Hilfsmittel ist, um die Einheit der Stilerscheinungen in ihrer Vielfalt im 19. Jhd. zu charakterisieren. Verfasser unterstützt die Auffas-

sung, daß der Begriff des „Eckphänomens“ hilft, den durch die tradierte Stilepochen-Kunstgeschichte vollzogenen Bruch zu früheren Kunstepochen zu überwinden und eine Erneuerung der Diskussion zum Stilbegriff zu unterstützen.

## K začiatkom umeleckohistorického záujmu o stredoveké stavebné pamiatky na Slovensku

INGRID CIULISOVÁ

*„K životu přináleží  
nejen chléb, peníze  
a užitek, ale i krása  
a radost, vděčnost ke  
předkům a uctivost  
ke starožitnostem.“*

Ján Kollár

Jedným z najvýznamnejších európskych stavebných projektov 19. storočia bola nesporné dostavba stredovekej katedrály v Kolíne nad Rýnom (1841—1880). Pre jej začatie bolo zrejmé rozhodujúce to, že po završení napoleonských vojen bolo katolícke Porýnie rozhodnutím víťazných mocností pričlenené k protestantskému Prusku. Teda ku krajine, ktorá vďaka prezieravej politike Fridricha Wilhelma III. vystupovala v dvadsiatych rokoch 19. storočia na európskej scéne ako sebavedomý, hospodársky konsolidovaný a mocensky stabilizovaný štát, majúci všetky predpoklady na to, aby uviedol do praxe centralizačné snahy nemeckých kniežat, zamerané na zjednotenie početného, značne nesúrodého celku nemeckých teritoriálnych štátov.

Integrálnou súčasťou týchto široko koncipovaných plánov sa stala aj stavba katedrály v Kolíne nad Rýnom. Dôvodov, ktoré k tomu viedli, bolo viacero: Kolínsky dóm patril medzi najstaršie a z hľadiska výpravnosti najveľkolepejšie stavebné pamiatky na území historického Nemecka a z rozhodujúcej časti bol postavený v stredoveku, vo vtedajšom ponímaní najvýznamnejšej dejinnej epoche nemeckého národa. Ďalej to bol kostol katolícky a navyše

plnil dlhé historické obdobie aj dôležitú funkciu arcibiskupského katedrálneho kostola, čo tiež nebolo zanedbateľné v širšom politickom kontexte úsilia Pruska o optimálne vyriešenie náboženskej otázky, ako to oficiálne demonštrovalo uzatvorenie prusko-vatikánskeho konkordátu. Z takéhoto hľadiska sa potom kolínska katedrála skutočne javila ako celonemecký pamätník zašlej slávy stredovekej svätej Rímskej ríše, stotožňovanej z pohľadu nemeckej romantickej historiografie s Nemeckou ríšou, ako „ein Symbol des neuen Reichs, das wir bauen wollen“,<sup>1</sup> reprezentatívny symbol nemeckej štátnosti, ktorá mala znova víťazne povstať s dostavbou a celkovou obnovou kolínskeho dómu.

Nebol to však len názor politikov a historikov, ktorý pozdvihol túto stavebnú pamiatku na piedestál národného pamätníka. Nová ideová úloha, ktorá sa kolínskej katedrále začína približne od dvadsiatych rokov minulého storočia pripisovať, úzko korešpondovala aj s predstavami najvýznamnejších osobností nemeckej filozofie a kultúry tých čias. Pripomeňme si aspoň historickú úlohu, ktorú zohrala romantiko-patriotická prozaická rozprava mladého Goetheho o nemeckom stredovekom stavitelstve, napísaná roku 1772 vo Frankfurte.<sup>2</sup> Goethe sa v nej nielenže úprimne vyznal zo svojho obdivu nad majstrovským výtvorom nemeckej stredovekej architektúry — štrasburskou katedrálou — a nad umením jej domnelého stavitela Erwina von Steinbach v kategóriách, ktoré už zreteľne signalizovali odklon od klasicistickej baumgartenovskej estetiky smerom k ro-

mantizmu, ale čo je podstatné, ako jeden z prvých v ňom zaujal stanovisko aj k otázke pôvodu gotického slohu, čím takmer na polstoročie zásadným spôsobom usmernil celkové chápanie gotického slohu ako národne nemeckého a stredoveku ako „zlatého veku“ nemeckého národa.<sup>3</sup>

Mimoriadna zásluha na popularizácii kolínskej katedrály patrí bavorskému kráľovskému konzervátorovi, historikovi, umenovedcovi a architektovi Sulpizovi Boisseréemu (1783—1854). Bol autorom dovtedy najerudovanejšej a najrozsiahlejšie koncipovanej monografickej práce o tejto stredovekej stavitelskej pamiatke a bol to tiež on, ktorý ako prvý publikoval súbor nákresov kolínskeho dómu v podobe, v akej by sa objekt prezentoval po prípadnej úplnej dostavbe.<sup>4</sup> Pozoruhodné pritom bolo, že tu z Boisseréeho strany nešlo iba o akt fantázie, o iluzívny projekt veľkolepej stredovekej katedrály, ale že sa vo svojich návrhoch opieral o pôvodné stredoveké plány tejto stavby, stratené v revolučných rokoch a objavené vďaka šťastnej náhode v tomto období v Darmstadte a Paríži.<sup>5</sup>

Entuziazmom sebe vlastným sa Boisseréemu podarilo získať pre myšlienku dostavby senzitívneho, umeniu nakloneného pruského korunného princa Fridricha Wilhelma natoľko, že už roku 1841, hneď po svojom nástupe na pruský trón vydal ako Fridrich IV. štatút o zriadení novodobej dómskej huty a sám sa stal protektorom nákladného podniku.<sup>6</sup>

Iskra príkladu kolínskej katedrály ako manifestáčného ríšskeho symbolu jednotného nemeckého národa preskočila čoskoro aj do metropoly susedného Rakúska, do Viedne, kde sa začiatkom päťdesiatych rokov začala podľa pruského vzoru obnova svätoštefanského dómu. Lesk upadajúcej moci a slávy habsburského panovníckeho rodu i celej mnohonárodnostnej rakúskej monarchie mal znova zažiť okrem iného aj obnovením tejto veľkolepej stredovekej stavby, bašty ortodoxného katolicizmu Habsburgovcov a symbolu ich dlhoročnej vlády.

Po Leopoldovi Ernstovi (1808—1862) sa vo Viedni začiatkom šesťdesiatych rokov 19. storočia dostal do funkcie stavebného majstra

v Kolíne vyškolený Friedrich Schmidt (1825—1891), v tom čase už renomovaný odborník na reštaurovanie stredovekých stavitelských pamiatok.<sup>7</sup> Nebudeme sa ďalej podrobne rozširovať o priebehu reštaurátorských prác v novovzniknutej svätoštefanskej stavebnej hute. V sledovaných ideových súvislostiach je smerodajné najmä to, že sa vo Viedni v zásade rešpektoval kolínsky vzor, a to tak zo stránky myšlienkovvej, ako aj organizačnej, s tým, že v prípade obnovy dómu sv. Štefana na rozdiel od kolínskej katedrály nešlo o dostavbu stredovekého torza s využitím pôvodných stredovekých nákresov, ale o reštaurovanie zložitého architektonického organizmu, pri ktorom už väčšmi dostávala priestor aj tvorivá invencia architekta, reštaurátora. A tak hoci Schmidtovi nemôžeme uprieť relatívne pietny prístup k pamiatke (zásahy do objektu sa v romantikohistorickom duchu týkali viac interiéru ako architektonického jadra), krok v smere lavíny rekonštrukčno-puristických projektov, ktorá sa v druhej polovici 19. storočia v Uhorsku začala, sa urobil práve vo Viedni.

V chápaní generácie architektov, ktorých Schmidt vo Viedni vyškoliť<sup>8</sup> a ktorí potom pôsobili v historickom Uhorsku, nadobudol kolínsky model iné hodnoty. Jeho pôvodne široko fundovaný ideologický koncept sa v maďarskom prostredí zredukoval na nacionálnu doktrínu, v zmysle ktorej sa stredoveká katedrála, resp. chrámová stavitelská pamiatka sama osebe stala významným argumentom v národnoobrodenskom boji maďarského národa za samostatnosť. V zovšeobecňujúcom zhrnutí to znamená, že sa príťažlivým v uhorských, resp. maďarských pomeroch (hoci nielen tu) stal najmä pruský teoretický vzor postupu v boji za národnú vec. Len v málo pozmenenej podobe, prispôbený domácim podmienkam, sa uplatnil aj v národnooslobodzovacom hnutí väčšiny stredoeurópskych národov, pre ktoré stredovek predstavoval najslávnejšie obdobie národných dejín.<sup>9</sup> Jeho jednotlivé prvky sa dajú sledovať v maďarskom i českom obrodenskom hnutí a jeho základné ideologické princípy napokon využili, i keď v iných súvislostiach, aj slovenskí národní buditeľia štúrovskej generácie.

V Uhorsku sa vlna zvýšeného záujmu o pamiatky starého umenia začala dvíhať v porovnaní s Nemeckom a Rakúskom relatívne neskoro, až v štyridsiatych rokoch 19. storočia. Podnecoval ju jednak dobový romantický záujem o minulosť, prejavujúci sa najmä u nižšej maďarskej šľachty, jednak pozornosť, ktorú — nasledujúc nemecký a rakúsky príklad — venovala pamiatkam mladá inteligencia. Celonárodný charakter však táto aktivita nadobudla až v rámci Spolku uhorských lekárov a prírodovedcov. Pamätným sa v tomto zmysle stalo spolkové zhromaždenie v Košiciach roku 1846, kde o tunajších pamiatkach zasvätené referoval košický rodák, tajomník historickej sekcie Spolku Imrich Henszlmann (1813—1888), povolaním síce lekár, ale oveľa aktívnejší v oblasti histórie, archeológie a výtvarného umenia.<sup>10</sup> Keďže Henszlmannovo košické vystúpenie bolo v dejinách uhorskej pamiatkovej starostlivosti udalosťou zásadného významu, budeme sa mu venovať podrobnejšie.

V čase košického zhromaždenia nebol už Henszlmann vo sfére starého umenia nováčikom. Okrem prvých lekcií, ktoré spolu s Ferenczom Pulzským dostal od znalca a zberateľa starožitností Gábora Fejerváryho, mal za sebou štúdiá vo významnej európskej metropole, vo Viedni. Svoj pobyt tu využil okrem iného aj na to, že sa dostal do kruhu zanietých nadšencov, združujúcich sa okolo východoslovenského rodáka J. D. Böhma.<sup>11</sup> Pravdepodobne v diskusiách mladých ľudí o otázkach umenia a aktuálneho výtvarného diania vôbec dozrelo u Henszlmanna rozhodnutie venovať sa v budúcnosti problematike umenia viac ako iba v polohe osobných záujmov. Postupne sa začal oboznamovať so súvekovou nemeckou umenovednou literatúrou a od začiatku štyridsiatych rokov definitívne nastúpil na cestu historika, archeológa a umenovedca.

Henszlmannovu pozornosť od samého začiatku pútali architektonické pamiatky jeho rodného mesta Košíc. Po kratších časopiseckých štúdiách im roku 1846 venoval samostatnú monografickú publikáciu nazvanú O košických kostoloch staronemeckého slohu;<sup>12</sup> fórum výročného zhromaždenia Spolku, ktoré sa vtedy

v Košiciach konalo, využil na to, aby prítomných oboznámil s jej znením a súčasne sa na nich obrátil s výzvou na záchranu košických stredovekých stavitelských pamiatok.

Význam a celkový dosah tejto Henszlmannovej práce je dnes všeobecne známy: pokladá sa za prvú maďarskú umeleckohistorickú prácu väčšieho rozsahu.<sup>13</sup> Domnievame sa však, že týmto konštatovaním sa jej význam celkom nevyčerpáva. V sledovanom ideovom kontexte ju považujeme i za prvú maďarskú umeleckohistorickú prácu, ktorá prezentovala pamiatky stredovekého staviteľstva Slovenska v maďarskom národnom duchu, a čo je smerodajné, bola to práca, ktorá dostatočne jasne ukázala, že sa tak dialo pod určujúcim vplyvom nemeckého, resp. pruského príkladu.

Stavbu košického dómu si totiž Henszlmann nevybral za predmet skúmania len z lokálpatriotických dôvodov, ako by sa na prvý pohľad mohlo zdať. Viedenský pobyt a štúdium prác nemeckej historickoromantickej školy náležite zužitkoval po svojom návrate domov, takže vyznieva viac ako pravdepodobne myšlienka, že rozhodujúcim impulzom na vznik Henszlmannovej monografie mohlo byť už spomínané, vo svojej dobe značne populárne, romanticky ladené dielo Sulpiza Boisseréeho, venované kolínskemu dómu, príťažlivé pre Henszlmanna okrem iného i osobnosťou jeho autora.

Boisserée tak ako Henszlmann pochádzal z obchodníckej meštianskej rodiny, v oblasti umenia bol tak ako on autodidaktom a rovnako ako Henszlmann obdivoval architektonickú dominantu rodného mesta, v jeho prípade Kolína.<sup>14</sup> Obidvoch historikov nespájali len tieto ohnivé. Do rovnakého druhového a vývinového radu patrili aj objekty, o ktoré sa zaujímal, pretože košický dóm svojou dispozíciou a pôdorysným rozvrhom tvoril na východe Európy vlastne posledný článok dlhej genetickej línie gotického katedrálneho staviteľstva, vedúcej od Francúzska k porýnskym monumentálnym stavbám (uprostred ktorých dominovala práve kolínska katedrála), čo ho právom zaraďovalo medzi najvýznamnejšie uhorské stredoveké stavby.

Ako vyplýva z textu Henszlmannovej mono-

grafie, autorovým cieľom bolo predmet svojho skúmania najprv podrobne opísať, potom ho časovo zaradiť a napokon určiť autora projektu stavby. Pozoruhodné, ba až zaražajúce však je, že Henszlmann nepovažoval za potrebné riešiť nesporne zásadnú otázku slohových a štýlových východísk košickej architektúry. Uspokojil sa s tým, že si osvojil vtedy už prekonané názory bádateľov — S. Boisserého, Ch. L. Stieglitza, F. Kuglera, K. Schnaaseho a ďalších, prijal základnú premisu ich prác o gotike ako umení národne nemeckom a stavbu dómu sv. Alžbety zaradil k nemeckému gotickému staviteľstvu.<sup>15</sup>

Len ťažko si vieme predstaviť, že by Henszlmanna nepoznačila i nacionalizmom predchnutá idea kultu národnej pamiatky, dodnes obdivuhodne živo sálajúca z dobových nemeckých historických prác a že by grandiózny projekt dostavby kolínského dómu, anticipovaný Boisseréem, nevzbudil u Henszlmanna myšlienku o dostavbe, resp. prestavbe „jeho“ košického dómu. Z tohto hľadiska, samozrejme, v uhorských reláciách, posudzujeme potom i jeho prejav na košickom spolkovom zhromaždení.

Henszlmannovo vystúpenie zrejme zanechalo v prítomných silný dojem. Malo rozhodujúci podiel na tom, že členovia Spolku, vlastenci a ctitelia umenia vyzvali Maďarskú akadémiu ako stálu národnú inštitúciu, aby „vzala pod patronát pozostalé pamiatky košické“ a postarala sa o ich „primerané a základné preskúmanie“. Prvý krok k zrodu mýtu bol teda urobený.

Odpoveď na výzvu účastníkov košického spolkového zhromaždenia prišla nečakane skoro. Už vo februári 1848 sa Akadémia obrátila na verejnosť „vo veci vlasteneckých pamiatok“ manifestom, ktorého autorom bol tajomník Akadémie Ferenc Toldy.<sup>17</sup>

Ideovým jadrom výzvy bola apelácia na dávnu minulosť a slávu Uhorska. Toldy o tom píše: „... kým iné národy všetky relikvie svojej minulosti, svedčiace o ich sláve a niekdajšom vzdelaní, starostlivo udržujú na náklady jednotlivcov i spoločnosti, starajú sa o ne a vynovujú ich — robia to tak, že ich v nákladných dielach ukazujú vzdelanému svetu — ich znalci

a učenci si ich berú za predmet svojich štúdií a ich básnici ich oživujú v magickom svetle poézie, my sme voči svojim pamiatkam a dávnej sláve chladní, bezducho pozeráme na to, čo búrky minulých storočí zanechali, ponecháme ich napospas ničivému zubu času, a to tým, že v najlepšom prípade nerobíme v ich prospech nič“.<sup>18</sup>

Toldy však neostal len pri konštatovaní vtedajšieho stavu. Vyzval kultúrnu verejnosť, aby Akadémii podávala informácie o architektonických, sochárskych, maliarskych, umeleckohistorických a národopisných pamiatkach, ale iba o takých, ktoré pochádzali z obdobia pred rokom 1711. Toto časové vymedzenie nebolo náhodné. Vyhlásenie satumarského mieru v tomto roku ukončilo epochu stavovských povstaní maďarskej šľachty za nezávislé historické Uhorsko a tým definitívne potvrdilo jeho pričlenenie k habsburskej monarchii. Pamiatky pochádzajúce z obdobia po tomto historickom medziku Toldy nepokladal za pamiatky národne uhorské a v atmosfére rastúceho národného obrodovania maďarského národa im neprikladal význam.

Toto prvé konkrétnejšie historické vymedzenie epochy uhorských národných dejín sa ďalej spresňovalo, takže keď Frigyes Schulek roku 1894 zverejnil svoj projekt na obnovu kornovačného kostola v Budíne, obhajoval ho okrem iného aj argumentom, že architektúra v novej podobe doplní rad stavieb z najvýznamnejších historických úsekov uhorských dejín: epochy sv. Štefana, Bela IV., Ludovíta Veľkého, Mateja Korvína a Františka Jozefa I.<sup>19</sup>

Aj v tomto členení však existovala istá hierarchia. Za „zlatý vek“, a teda za najvýznamnejšiu epochu uhorských národných dejín, sa pokladalo obdobie panovania Mateja Korvína, predstaviteľa silnej centralistickej panovníckej moci, ktorého vláda obnovila politickú autoritu uhorského štátu a upevnila jeho mocenskú pozíciu v Európe. Preto sa pamiatky pochádzajúce z korvínovského obdobia považovali za najhodnotnejšie a honosili sa štatútom národných uhorských pamiatok celomaďarského významu. Iróniou osudu však bolo, že ich veľká časť sa zachovala práve na území Horného

Uhorska, dnešného Slovenska, a preto bolo len logické, že sa práve im z maďarskej strany prisúdila úloha mýtického symbolu slávnej minulosti „uhorského“, vo vtedajšom ponímaní maďarského národa.

Nacionalistické idey, ktoré Toldy predstrel verejnosti v manifeste Maďarskej akadémie, sa ďalej rozpracúvali do podoby uceleného, kultúrno-ideologického programu ako súčasť národnoobrodenského procesu maďarského národa, aby boli manifestačne, v pompéznej podobe demonštrované počas miléniových osláv roku 1896.

Jeho jednotlivé myšlienky sa uviedli do praxe až po roku 1872 vytvorením samostatného pamiatkového orgánu Uhorska — Uhorskej dočasnej komisie pre pamiatky (MMIB). V jej pracovnej náplni bola okrem súpisu, dokumentácie a kategorizácie výtvarných pamiatok aj ich údržba.<sup>20</sup>

Detailnejší pohľad na fond výtvarných pamiatok, reštaurovaných počas existencie Uhorskej dočasnej komisie, neskoršej Štátnej pamiatkovej komisie, prezrádza starostlivý výber. Pamiatky, ktoré mali byť obnovené, prechádzali najprv „výberom“, ktorého kritériá konvenovali maďarskej doktríne pamiatok ako symbolov štátnej minulosti národa. Za prioritné sa z tohto hľadiska pokladali predovšetkým také pamiatky, ktoré spĺňali podmienku monumentálneho pôsobenia, výraznej výtvarnej exponovanosti a ktoré z väčšej časti niesli pečať gotiky a boli teda bezprostredným nacionalistickým symbolom hľadanej a nachádzanej slávy maďarského národa.<sup>21</sup> Týmto kritériám vyhovovali okrem monumentálnych stredovekých nástenných maliieb najmä solitérne architektúry stredovekých mestských kostolov a kláštorňých komplexov Slovenska, v porovnaní s Maďarskom zachované v relatívne veľkom počte. Boli to objekty, ktoré sa z urbanistického hľadiska javili ako najreprezentatívnejšie, a navyše stupeň starnutia kameňa i následky rôznych živelných pohrôm boli na nich veľmi zreteľné, takže celková obnova bola ľahko odôvodniteľná.<sup>22</sup>

Bolo skôr pravidlom ako výnimkou, že v procese realizácie jednotlivých pamiatkárskych

projektov strácali najvýznamnejšie slovenské gotické staviteľské pamiatky svoj pôvodný vzhľad. Stredoveké organizmy sakrálnych stavieb boli zásahmi novodobých architektov — reštaurátorov obohacované výtvarno-architektonickými tvaroslovnými prvkami cudzej proveniencie, z repertoáru klasickej, častejšie však poklasickej katedrálnej gotickej architektúry, s cieľom zotrieť individuálny lokálny výraz reštaurovanej stavby, a tak odstrániť aj znak jej imanentnej slohovej genézy. Celku stredovekých stavieb Slovenska mal byť vtláčený rovnorodý atribút „uhorských“ staviteľských pamiatok korvínskej epochy.

Proces začlenenía komponentov slovenských stredovekých staviteľských pamiatok do maďarského obrodenského konceptu však neprebíhal tak hladko a bez problémov, ako to z uvedeného vyplýva. Zabúda sa na to, že popri značne silnej a politicky mimoriadne aktívnej maďarskej strane napriek nepriaznivej spoločensko-politickej situácii jestvoval a v rámci svojich možností pôsobil aj slovenský národotvorný činiteľ.

V rámci svojich možností preto, lebo aktivity slovenských národovcov (predovšetkým F. V. Sasinka a Š. N. Hýroša) vo veci prisvojenia národného pamiatkového dedičstva bola už v samých zárodkoch vedome potláčaná. Po oprášení nánosov rokov, sledujúc ich životné osudy a študujúc ich polozabudnuté diela, vynára sa pred nami skutočne pozoruhodný a doteraz len málo známy obraz úporného, často mimoriadnou erudíciou podloženého úsilia o zakotvenie domácich pamiatok stredovekej architektúry do kultúrneho povedomia slovenského národa. Je to obraz, o ktorom sa domnievame, že vyvracia všeobecne rozšírenú tézu o tom, že 19. storočie, a najmä jeho druhá polovica boli obdobím pasívnej rezignácie Slovákov od národného výtvarného dedičstva, a naopak, presviedča nás, že tu žili a tvorili jednotlivci, ktorí boli schopní reagovať na najnovšie poznatky európskej historickej a umeleckohistorickej vedy, i keď poznamenajme, nie vždy s rovnakým úspechom, ktorých spájala snaha nadobudnuté poznatky zúročiť v prospech slovenskej veci.

Hoci slovenským národným buditeľom nemožno v boji za slovacitu uprieť úprimnú vlasteneckú zranenosť, nemožno si rovnako nevšimnúť, že od samého začiatku sa slovenský národnoobrodenský proces odohrával výlučne na historickej platforme konštituovania veľkomoravskej štátnej tradície. Ak neberieme do úvahy nereálny zámer P. J. Šafárika,<sup>23</sup> po prvýkrát sa pokúsil zapojiť výtvarné pamiatky do historického modelu štátnej minulosti Slovákov až básnik a historik Ján Kollár (1793—1852), ktorého okrem toho, že rád a podľa svedectva súčasníkov i pomerne dobre kreslil, priťahovala práve dejinná stránka umenia. S veľkou trpezlivosťou zbieral a vyhodnocoval základné faktografické údaje o slovanských výtvarných umelcoch a ako jeden z prvých u nás uskutočnil aj pokusy na poli tzv. kresťanskej archeológie.

Rozhodujúcim impulzom na to, aby s nadobudnutými poznatkami oboznámil kultúrnu verejnosť, bola pre Kollára zrejme zvýšená pozornosť, ktorá sa zo strany Maďarov začala približne od štyridsiatych rokov minulého storočia venovať pamiatkam starého umenia nachádzajúcim sa na území Slovenska a ktorej bol za svojho peštianskeho pobytu sám svedkom.

Neprekvapuje preto, že keď sa Kollár roku 1843 napokon rozhodol uverejniť svoj Cestopis,<sup>24</sup> významné miesto v ňom vyhradil práve starému umeniu, a to v širokom rozpätí postrehov týkajúcich sa talianskej renesančnej maľby až po poznatky viažúce sa na pamiatky slovanskej architektúry, ktorej relikty mal možnosť vidieť a študovať v Blatnohrade. Nebol to zrejme len rýdzo bádateľský záujem historika, ktorý viedol Kollára k návšteve Blatnohradu (dnešný Zalavár), významného veľkomoravského centra. Dôvodov bolo nesporne viac. Jedným z nich bolo podľa nášho názoru aj to, že Kollár si viac-menej intuitívne uvedomoval potrebu podprieť svoju mytologickú koncepciu o štvorkmeňovej matke Sláve konkrétnymi, hmatateľnými dokladmi, či inými slovami, skontretizovať iluzórny „zlatý vek“ slovansko-slovenských dejín, sugestívne vybájený Hollým, na reálnu krajinu so skutočnými stavbami, na-

črtnúť tak komplexnejší obraz báanej Veľkej Moravy.<sup>25</sup>

Keďže sa v tom čase zrúcaniny Blatnohradu práve vykopávali, chopil sa Kollár ponúkanej príležitosti. Prebiehajúce práce dal zastaviť a iniciatívne začal vlastný archeologický výskum: „... My... však kopali, hrabali, merali, a kreslili a ohľadali jsme všelijak tyto svaté starožitnosti slavokřesťanské s jakýmsi nevýmluvným citem úctivosti a nábožnosti.“<sup>26</sup> To, čo Kollár pri svojej práci videl, s dôkladnou presnosťou, i keď slovami laika opísal a pripojil navyše aj situačný nákres: „... klademe zde opis nejprve okolí a potom hradu jak co do formy, tak i co do látky a naposledy nalezených starožitností... celý hrad je obdlohý čtyverhran, otočený příkopem, jehož stopy posávad' vidno... Z plánu i ze všeho stavení vysvitá oblíbený tehdaž v Europě byzantský stavitelský sloh.“<sup>27</sup>

Význam, ktorý Kollár blatnohradskej lokalite pripisoval, vysvitá z toho, že sa ešte pred svojím odchodom písomne obrátil na poslanca kráľovského snemu F. Deáka s prosbou o príhovor vo veci zrušenia príkazu odstrániť rumovisko Pribinovho hradu, čím mu právom patrí popredné miesto v dejinách našej pamiatkovej starostlivosti. Podľa príkladu Talianov, Francúzov a Angličanov, „... kteří ctí takovéto rummy prvochrámův křesťanských jako svaté pozůstatky, stavějící nad nimi pomníky a chráníce je před větrem a jinými nehodami ohradou a střechou“, navrhol Kollár, aby na mieste, kde v minulosti stál Pribinov hrad, bola vybudovaná kaplnka alebo chrám v byzantskom slohu.<sup>28</sup>

Z úst slovenského národovca tak po prvýkrát zaznela myšlienka, naplno realizovaná až praxou puristických stavebných projektov: vzkriesiť do pôvodnej podoby tú staviteľskú pamiatku, ktorá je priamym, hmotným dokladom štátnej minulosti národa.

Nastupujúca generácia štúrovcov ako reprezentantka svojbytného slovenského národa prevzala z Kollárovho národnostného konceptu len overenú a napokon jedinú historickú štátnu tradíciu slovenského národa, tradíciu veľkomoravskú. Komponent výtvarných pamiatok takmer celkom vynechala, alebo aspoň odsunula na okraj svojich záujmov. Z odpovedalo to jej

kultúrno-politickým cieľom, ktorým dominovala otázka národnej svojbytnosti a národnej slobody ako existenciálny predpoklad plného rozvinutia národa a národnej slobody. Napokon na príčiny tohto zdanlivo nepochopiteľného, neodôvodniteľného a pre slovenský národ významom ďalekosiahleho javu sa v odbornej literatúre nedávno presvedčivo poukázalo.<sup>29</sup>

Slováci museli celú svoju pozornosť venovať pálčivej otázke uzákonenia spisovného jazyka, ktorý bol nevyhnutnou podmienkou zjednocovacieho procesu a ktorý predstavoval prvý krok k rozvinutiu národného života. Preto sa jeho reprezentanti koncentrovali na oblasť, ktorá odkrývala možnosti uzákonený jazyk uvádzať do praxe, na literatúru a literárne pamiatky.<sup>30</sup>

V porovnaní s Maďarmi nemal slovenský model národnej identity taký dôležitý faktor, akým v takomto prípade je ideologická zložka náboženskej tradície. U slovenského národa — v súlade s prijatou veľkomoravskou historickou štátnou tradíciou — ňou mohol byť cyrilometodský mýtus. Ten skutočne zohrával dôležitú úlohu v národotvornom procese Slovákov prakticky od 18. storočia a bol jedným z nosných pilierov Kollárovej tézy o slovanskej vzájomnosti.<sup>31</sup> Pri formulovaní novej, štúrovskej koncepcie slovenskej národnej svojbytnosti však stratil na význame a oslavy tisícročného príchodu slovanských vierozvestov na Veľkú Moravu, nesúce sa v československom, resp. slovanskom duchu, zostali z ich strany nepovšimnuté. Napokon sám Štúr stotožňoval obrodencov skôr s evanjelikmi, hoci medzi slovenskými vlastencami boli približne rovnakým dielom zastúpení kňazi katolíckeho i evanjelického vierovyznania.<sup>32</sup>

Napriek všetkému si však predsa položíme otázku: Čo by bolo znamenalo prípadné začlenenie slovenských výtvarných pamiatok starého umenia do štúrovskeho národnostného programu?

V štúrovskom národnoobrodenskom modeli, postavenom rovnako ako u Maďarov na syntéze prúskej fabuly a princípu tzv. historického práva, uznávaného za rozhodujúce kritérium autonómnych nárokov aj zo strany rakúskej vlády, by to nepochybne bolo znamenalo obrat

zásadného významu. Stredoveké výtvarné pamiatky, zjavne nekorešpondujúce s veľkomoravskou štátnou tradíciou slovenského národa, by boli „prinútili“ štúrovcov siahnuť po inej historickej štátnej konštante, ktorá však nebola poruke! Z alternatívy: veľkomoravská štátna minulosť alebo výtvarné pamiatky starého umenia (a teda aj stredoveké) museli preto obrodenci, ako výstižne uviedol Ján Bakoš, v prospech slovenskej národnej veci vedome obetovať to druhé.<sup>33</sup>

Po porážke slovenskej národnej veci v revolučných rokoch 1848/49 a po rakúsko-uhorskom vyrovnaní roku 1867 sa Slovenskom prevalila vlna reakcie, ktorá nadhlo vtlačila slovenskému národnoobrodenskému hnutiu pečat pesimizmu a spôsobila zásadnú zmenu v ideovej orientácii jeho vedúcich predstaviteľov. Rozhodujúcim spôsobom sa na tom podieľal sám Štúr a jeho ideologický testament, po nemecky písaná práca Slovanstvo a svet budúcnosti (1867), mladou generáciou povýšená na piedestál záväzného teoretického východiska ďalšieho postupu v národnoobrodenskom boji. Bez toho, aby sme sa v ďalšom týmto dielom podrobnejšie zaoberali, môžeme zovšeobecňujúco povedať, že základné myšlienkové znaky tejto práce, fideizmus, mystický fatalizmus, mesianizmus zásadne poznačili tvorbu celej porevolučnej generácie národniarov, i keď ich jednotlivo, v nevyhranenej podobe ako symptóm doby môžeme vystopovať už predtým, v prácach publikovaných pred prelomovým rokom 1867.

Výnimku netvorili ani práce Petra Kellnera — Záboja Hostinského, Pavla Hečka, Samuela Tomášika a iných, zväčša filozofujúcich literátov, viac či menej spojených s okruhom okolo Štúra, ktorí, nasledujúc Kollárov príklad, sa rozhodli čeliť snahám maďarskej strany o ideové prisvojenie slovenských pamiatok starého umenia prácami písanými po slovensky. So striedavými úspechmi sa v nich zamýšľali nad otázkami slovenských výtvarných pamiatok, ale zo zorného uhla slovenského národa.

Azda najvýznamnejšou osobnosťou spomedzi spomínaných bol Peter Kellner — Záboj Hostinský (1823—1873). Bol obdivovateľ a blízky priateľ Štúra už od čias jeho pedagogického

pôsobenia na bratislavskom lýceu, a preto Štúra ponuka na spoluprácu pri redigovaní Slovenských národných novín a Orla tatranského bola pre Kellnera dokonca priťažlivejšia ako plánované štúdiá v Nemecku.

Štúrov regresívny filozofický odkaz sa uňho transformoval do osobitej romanticko-mesianistickej podoby, na ktorej vzniku sa značnou mierou podieľali okrem Heglovej a Schellingovej filozofie aj myšlienky francúzskeho kresťanského socialistu Lamennaisa a tiež poľská filozofia, najmä mesianistické idey Mickiewicza a Trentowského.<sup>34</sup>

V snahe vytvoriť rýdzo slovanskú vedu, vedu skutočnú a univerzálnu, ktorá by skúmala bytie a človeka v ich jednote a prevýšila tak vedu románsku, ako aj germánsku, venoval Kellner-Hostinský svoju pozornosť aj sfére výtvarného umenia. Pamiatkami starého umenia sa zaoberal vo svojich časopiseckých štúdiách Starožitné pamiatky Slovanov v listoch archeologických k redaktorovi Sokola (1863) a Rozpravy večernie o umení staroslovenskom (1871, 1879), spracované ako úvod k zamýšľaným dejinám slovenského výtvarného umenia.<sup>35</sup>

Nebolo to však len úsilie o univerzálnu „slovanskú vedu“, ktoré podnietilo vznik uvedených prác. Domnievame sa, že tieto práce boli súčasne aj Kellnerovou spontánnou reakciou na proces postupného ideového prisvojovania fondu stredovekých pamiatok na Slovensku maďarskou stranou. V tomto duchu vyznievajú jeho zápalisté slová: „...jako nám svet neprajný odňal abo zatajil deje historické v dobách minulých, tak nás chcel a chce vytroviť i z národných pamiatok kostola. Naša povinnosť je teda nielen ochrániť pamiatky naše starožitné, ale požadovať späť aj tie, čo nám neraz závisť a nenávisť ľudská odobrala...“<sup>36</sup> Z takéhoto zorného uhla je potom potrebné chápať aj Hostinského pokus začleniť do skupiny staroslovenských staviteľských pamiatok kostol v Stoličnom Belehrade, lokalitu, na ktorej od roku 1848 pod záhlavím maďarskej kresťanskej archeológie pracoval Imrich Henszlmann.

Neostalo však len pri plamenných výzvach a ojedinelých pokusoch. Kellner-Hostinský sa podujal na mimoriadne náročnú úlohu pres-

hujúcu jeho možnosti: dokázať, že Slováci poznajú a chránia svoje národné pamiatky a že na Slovensku, ktoré „dosávať archeológiu nemalo, t. j. nemalo mužov, ktorí zaujímali by sa boli za jej starožitné pamiatky“, sú aj takí, ktorí ich skúmajú.<sup>37</sup>

Kým pri opise jednotlivých výtvarných pamiatok, predovšetkým architektonických, nemôžeme Hostinskému uprieť strohú, priam pozitivistickú vecnosť a zmysel pre opis detailov, pri pokuse o štýlovú analýzu upadol beznádejne do iracionálnych metafyzických hĺbok. Pozoruhodné, pritom však charakterom jeho filozofie odôvodniteľné je, že hoci poznal spisbu svojich súčasníkov, predstaviteľov zakladateľskej generácie maďarskej umenovedy: F. Rómera, A. Ipolyiho, I. Henszlmanna a iných, zámerne nepokračoval v ich šlapajach. Namiesto slohového zaradenia pamiatky a jej štýlového rozboru Hostinský v oveľa väčšej miere používal pri svojej argumentácii fantáziu a intuíciu, opierajúc sa okrem Schellinga ako propoľský stúpenec aj o filozofické postuláty poľských mesianistov, najmä už spomínaného B. R. Trentowského. Metafyzický charakter jeho pracovného postupu príznačne dokumentuje úryvok z jeho Rozpráv: „...Sloveni stavali dľa svojich názorov! Jaké že byly jejich názory? Sústava nebies a zeme... pri staviteľstve určovali podobu. Pranázory veku, o ktorom je tu reč — sú slnko, mesiac, hviezdy jako názory vonkajšie. Svatyňa slovenská znázorňovala teda roční obeh slnka. Toto je jeden odznak. No svatyňa slovenská znázorňovala ďalej názory ducha. Toto jej druhý odznak ako svatyňa, jako odblesk človeka. Preto máte v nej modly a sochy — bo modly a sochy sú zasa obrazom človeka.“<sup>38</sup>

Z obdobia vzniku Hostinského prác, ale i prác ďalších autorov vysvitá, že boli napísané v čase, keď maďarská strana zostrojila boj o ideové prisvojenie stredovekých pamiatok Slovenska.<sup>39</sup> A tak hoci štúdie Kellnera-Hostinského nemôžeme pokladať za exaktné umeleckohistorické štúdie, sú nesporným dokladom toho, že maďarizačný proces neostal v slovenskej kultúrnej verejnosti nepozorovaný a že aj napriek pasívnemu stanovisku Štúra vyvolal u jeho po-

kračovateľov snahu spracúvať „staroslovenské“ pamiatky výtvarného umenia pre domácu, slovenskú kultúrnu obec. Platí to v plnej miere napríklad o diele Andreja Kmefa (1841—1908), Štefana Mišíka (1843—1919), Alexandra Lombardiniho (1851—1879), ale najmä o prácach už spomínaných F. V. Sasinka a Š. N. Hýroša, ktorým síce nepatriło v politickom dianí popredné miesto, ale ktorí sa o to s väčšou vervou venovali otázkam slovenských dejín a slovenským pamiatkam starého umenia.

Franko Vítazoslav Sasinek (1830—1914) je dnes prakticky zabudnutá osobnosť slovenských národných dejín.<sup>40</sup> A to i napriek tomu, že ako knihovník a kustód Matice slovenskej a súčasne aj redaktor jej tlačového orgánu Letopisu Matice slovenskej vykonal na poli slovenského kultúrneho života druhej polovice 19. storočia skutočne pozoruhodný kus práce. Veď okrem vlastnej bádateľskej činnosti historika, ktorým predovšetkým bol a zostal, má práve on nemalé zásluhy na propagácii domácich výtvarných pamiatok starého umenia.<sup>41</sup>

Propagoval ich jednak formou vlastných časopiseckých príspevkov (za všetky spomeňme aspoň jeho dodnes aktuálnu štúdiu o staviteľských pamiatkach Zvolenskej župy,<sup>42</sup> ktorá je stálou súčasťou východiskového pramenného materiálu k štúdiu stredoslovenskej stredovekej architektúry), jednak redaktorskou prácou, zverejňovaním štúdií slovenských autorov so zameraním na problematiku starého slovenského výtvarného umenia. O Sasinkovom bytostnom entuziazme vypovedá najlepšie to, že činorodá aktivita, s akou sa venoval pamiatkam starého umenia, neostala nepovšimnutá ani zo strany maďarských pamiatkových orgánov. Roku 1872 mu vtedajší hlavný referent Uhorskej dočasnej pamiatkovej komisie, renomovaný historik Imrich Henszlmann ponúkol rovnako ako V. Myskovskému či J. Vajdovskému spoluprácu.<sup>43</sup> Hoci prácu, ktorá nemala byť honorovaná, musel Sasinek vzhľadom na svoju vtedajšiu nevyrovnanú finančnú situáciu odmietnuť, bol preňho kontakt s budapeštianskou komisiou vhodnou príležitosťou na to, aby skúsenosti, ktoré z neho vyťažil, uplatnil v prospech slovenskej národnej veci.

Roku 1871 a 1872 uverejňuje v Národných novinách dva dôležité príspevky s veľavravnými názvami: Dajme pozor na starožitnosti a Návod k sberaniu, skúmaniu a opisovaniu starožitností,<sup>44</sup> s cieľom získať slovenských vlastencov pre zberateľskú činnosť v prospech „chudobného múzeuma v T. Sv. Martine“.

Ako priama výzva pôsobia dodnes jeho slová: „...čo sa týče vecných starožitností, veru pokárania hodná je tá ľahostajnosť, ktorú naši ľudia k nim preukazujú: — ľahostajnosť, z ktorej Prusáci len smiechy tropiť budú: — ľahostajnosť, ktorú za archeologickú vedu precítnuté potomstvo právom odsúdi.“<sup>45</sup>

Sasinek v snahe „...dokázať právo a schopnosť (Slovákov, pozn. I. C.) k životu medzi národmi...“, vedomý si toho, že „...žriedla dejín nie sú len v písaných, lež i v nepísaných pamiatkach uložené“, predložil domácemu čitateľovi formou dotazníka desať otázok. Odpovede na ne by načrtli východiskový obraz o príslušnej pamiatke na Slovensku a stali by sa podkladom pre prípadnú budúcu súpisovú akciu.

Zamýšľaný projekt súpisu slovenských výtvarných pamiatok sa však v tom čase len ťažko mohol stretnúť so širším ohlasom. O to väčšie úspechy dosiahol Sasinek pri svojej redaktorskej práci. Pod jeho redakčným vedením boli od roku 1865 najprv v Letopise Matice slovenskej, neskôr v Slovenskom letopise publikované viaceré príspevky slovenských autorov o staviteľských pamiatkach Slovenska; boli to napríklad štúdie župčianskeho kňaza Jonáša Záborského (Historické pamätnosti v Turci, Historické pamätnosti v župe Šarišskej), dubnického Jána Kerekeša (Hrady trencianskeho Považia), kremnického archívára Pavla Križku (Historické pamätnosti Turca), Štefana Hýroša (Kežmarok, jeho páni a okolie), Sama Tomášika (Pamätnosti gemersko-malohontské), Petra Kellnera — Záboja Hostinského (Náčrtky miestopisné z Malého Hontu) a ďalších.

Aj keď zväčša išlo skôr o rýdzo historické články s tematikou regionálnych dejín, v ktorých sa autori pri prehodnocovaní jednotlivých staviteľských pamiatok na území Slovenska opierali viac o znalosti pramenného materiálu



z miestnych archívov a kanonických vizitácií ako o vlastný umeleckohistorický rozbor príslušnej stavby (pokusy tohto charakteru nachádzame prakticky len u F. V. Sasinka a Š. N. Hýroša), zachovávajú si tieto práce podnes dokumentárno-faktografickú hodnotu a miestami prekvapujú literárnou sviežosťou. Sú i po značnom časovom odstupe viac ako iba dejinný doklad živého záujmu slovenskej inteligencie o pamiatkové bohatstvo svojho národa.

Azda najvýstižnejším príkladom toho je prvotina Štefana Nikolaja Hýroša (1818—1888). Údaje o Hýrošovom živote sú skromné:<sup>46</sup> vieme, že sa narodil v Ružomberku, gymnaziálne štúdiá absolvoval v Ružomberku, Banskej Bystrici, Gyöngyösi, Ostrihome, filozofiu vyštudoval v Spišskej Kapitule a Jágri, teológiu v Pešti, že v rokoch 1845—1851 pôsobil ako profesor cirkevných dejín a kanonického práva v spišskokapitulskom seminári a že väčšinu svojho života prežil v Liptovskom Michale, kde aj zomrel. Jeho nikdy nepublikovaná a dnes prakticky neznáma práca, ukončená roku 1873, nám dovoľuje pokladať Štefana Hýroša za jednu zo zakladateľských osobností slovenskej umeleckohistorickej vedy a medievalistiky zvlášť.<sup>47</sup>

Rozsiahla štúdiá, ktorú jej autor pracovne nazval *Poznanie veku starobyľých kresťanských chrámov a malieb vôbec*, zvlášte *Lyptova*, s prídavkom o zvonoch a starých cirkevných piesňach sa totiž od ostatnej vtedajšej slovenskej historickej spisby s umenovednými ambíciami výrazne odlišuje, a to z niekoľkých dôvodov: jednak tým, že hlavný predmet bádania — stredoveká sakrálna architektúra Liptova — vystupovala v Hýrošovej interpretácii ako vývinový produkt a neoddeliteľná súčasť slovenského pamiatkového dedičstva, jednak preto, že ju Hýroš skúmal v kontexte najnovších výsledkov nemeckej, maďarskej a českej umeleckohistorickej a historickej literatúry, a napokon i tým, že sa v tejto práci v reagentii na vtedajší európsky trend zameriaval na obdobie stredoveku.

V centre jeho pozornosti stáli stredoveké sakrálné staviteľské pamiatky kraja, v ktorom žil a pôsobil. V samostatnej časti svojej práce, nazvanej *Opis starobyľých chrámov kresťanských Lyptova ku poznaniu veku jejich stavänia*, pre-

hodnotil Hýroš úctyhodný počet šestnástich stredoslovenských objektov<sup>48</sup> spôsobom, ktorý sa značne odlišoval od metódy, akou postupoval napríklad Peter Kellner — Záboj Hostinský či niektorý z ďalších spomínaných autorov. Neobmedzil sa už len na erudovaný exkurz do dejín každej stavby, ale stať venovanú dejinám lip-tovských staviteľských pamiatok doplnil o podrobný opis skúmanej stredovekej architektúry, a čo je zvlášť dôležité, o výsledky vlastnej stavebno-historickej analýzy, čo nenecháva nikoho na pochybách, že jeho autor príslušnú stavbu skutočne „in situ“ študoval.

Zakladateľský význam Hýrošovej práce pre slovenskú historickú, lepšie povedané, umeleckohistorickú vedu si uvedomoval nielen Sasinek, ktorému ju Hýroš poslal na posúdenie a prípadné uverejnenie v *Letopise Matice slovenskej*, či J. Plošica, ktorý bol z poverenia matičného výboru jedným z jej recenzentov,<sup>49</sup> ale napríklad aj Hýrošovi kolegovia, súčasníci, v tom čase už renomovaní historici József Könyöky a Viktor Myskovszky. Dokladajú to ich štúdie venované Liptovu, napísané v osemdesiatych rokoch 19. storočia. Domnievame sa, že je na mieste poznámka Pavla Stana o tom, že obidvaja bádatelia pracujúci pod záhlavím maďarskej umeleckohistorickej vedy Hýrošovu prácu nielenže poznali, študovali, ale jej závery aj využili v prospech vlastného diela, čo je napokon tiež výstižným znakom, charakterizujúcim atmosféru, aká v tom období v Uhorsku na poli kultúry vládla.

Ani prípadné uverejnenie Hýrošovej práce by však úspešne prebiehajúci proces ideového prisvojovania fondu slovenských stredovekých staviteľských pamiatok maďarskou stranou už nezastavilo, ba neznamenalo by ani zásadný obrat. Na začiatku sedemdesiatych rokov 19. storočia bola teoretická platforma maďarskej kulturologickej koncepcie už v zásade vybudovaná a na Slovensku sa začínala jej praktická realizácia. Pokus slovenských národovcov o začlenenie slovenských pamiatok starého umenia do národného pamiatkového dedičstva sa skončil neúspešne a mená jeho hlavných protagonistov upadli na dlhý čas do zabudnutia, ktoré pretrvávajú prakticky dodnes.

## Poznámky

<sup>1</sup> HAMDORF, F. W. — PARENT, T.: Hof und Staat als Träger des Dombauens. In: *Der Kölner Dom im Jahrhundert seiner Vollendung*. 1. Köln 1980, s. 259. O úlohe, ktorú zohrávala kolínska katedrála v zjednocujúcom hnutí nemeckého národa pozri NIPPERDEY, T.: Nationalidee und Nationaldenkmal in Deutschland im 19. Jahrhundert. *Historische Zeitschrift*, č. 3, 1968, s. 529—585; GERMAN, G.: Gothic Revival in Europe and Britain. London 1972; GÄRTNER, H.: Patriotismus und Gotikrezeption der deutschen Frühromantik. In: *Studien zur deutschen Kunst und Architektur um 1800* (vyd. BETTHAUSEN, P.). Dresden 1981.

<sup>2</sup> GOETHE, J. W.: *Von deutscher Baukunst*. D. M. Erwini von Steinbach. Frankfurt 1773.

<sup>3</sup> Táto Goetheho práca bola jedným zo symbolov nástupu hnutia Sturm und Drang. Má formu meditívneho hovoru s majstrom Erwinom, ktorého Goethe považoval za tvorca štrasburskej katedrály. Aj keď toto dielo bolo publikované anonymne, okamžite zaujalo Herdera, ktorý ho zaradil do slovníka *Fliegende Blätter von Deutscher Art und Kunst* (1773); KROPÁČEK, J.: *Vývoj studia a výkladu západoevropského umění středověku*. 1. Praha 1972, s. 84; BEUTLER, E.: *Von deutscher Baukunst: Goethes Hymnus auf Erwin von Steinbach, seine Entstehung und Wirkung*. München 1943.

<sup>4</sup> BOISSERÉE, S.: *Geschichte und Beschreibung des Doms von Köln, nebst Untersuchungen über die alte Kirchenbaukunst, als Text zu der Ansichten, Rissen und einzelnen Theilen des Doms von Köln*. Stuttgart 1823—1832.

<sup>5</sup> Originálne stredoveké výkresy západnej fasády kolínského dómu, pochádzajúce približne z obdobia okolo roku 1315, objavil Georg Möller roku 1814 v Darmstadte, o necelé dva roky neskôr sa nákres južnej veže ako ďalšia časť stredovekej dokumentácie našiel na parížskom umeleckom trhu.

<sup>6</sup> Štatút bol vystavený 8. 12. 1841, o rok neskôr položil kolínsky arcibiskup Johannes von Geissel základný kameň. HAMDORF, F. W. — PARENT, T.: c. d., s. 226.

<sup>7</sup> F. Schmidtovi bola funkcia stavebného majstra zverená po smrti Leopolda Ernsta. Prihliadalo sa nielen na skúsenosti, ktoré nadobudol v kolínskej stavebnej hute, ale aj na povest, ktorú si získal reštaurátorskými projektmi, realizovanými za jeho pobytu v Taliansku. Dôležitú úlohu zohrával aj fakt, že Schmidt zastával od roku 1859 na viedenskej akadémii funkciu profesora špeciálnej katedry stredovekého staviteľstva, a bol teda reálny predpoklad, že jeho žiaci sa po absolutóriu začlenia do svätoštefanskej huty. K osobnosti F. Schmidta bližšie NEUMANN, E.: *Friedrich von Schmidt*. (Dizertačná práca.) Wien 1952; WAGNER-RIEGER, R.: *Wiens Architektur im 19. Jahrhundert*. Wien 1970, s. 149 n.; PLANNER-

-STEINER, U.: *Friedrich Schmidt*. Wiesbaden 1978.

<sup>8</sup> Po absolvovaní spomínanej viedenskej akadémie pôsobili v Uhorsku Imrich Steindl (1839—1902), Frigyes Schulek (1841—1919), Ferencz Schulcz (1838—1878) a Viktor Luntz (1840—1903).

<sup>9</sup> KRÍŽ, M.: *Ochrana památek architektury*. 1. Brno 1984, s. 102.

<sup>10</sup> TIMÁR, A.: *Der Auftritt Imre Henszlmann's*. In: *Die Ungarische Kunstgeschichte und die Wiener Schule*. Wien 1983, s. 9 n.

<sup>11</sup> TIMÁR, A.: c. d., s. 10. O krúžku J. D. Böhma píše aj CHADRABA, R.: *Max Dvořák a vídeňská škola dějin umění*, s. 12 n. In: *Kapitoly z českého dějepisu umění*. 2. Praha 1986, s. 10 n.

<sup>12</sup> HENSZLMANN, I.: *Kassa városának ó német stílyü templomai*. Pest 1846.

<sup>13</sup> MAROSI, E.: *Das romantische Zeitalter der ungarischen Kunstgeschichtsschreibung*. In: *Annales Universitatis Scientiarum Budapestinensis de Rolando Eötvös, sec. Historica*, 7, 1965, s. 46.

<sup>14</sup> EICHHOLZ, R.: c. d.

<sup>15</sup> HENSZLMANN, I.: c. d., s. 18; MAROSI, E.: c. d., s. 46—47. Svoj predpoklad sa Henszlmann pokúsil podprieť vykonštruovanými spojitostami medzi košickou stavbou a kolínskou katedrálou.

<sup>16</sup> JANKOVIČ, V.: *Poznámky k reštaurovaníu dómu sv. Alžbety v Košiciach, národnej kultúrnej pamiatky v minulosti*. Strojopis v archíve autora, s. 38; JANKOVIČ, V.: *Dejiny pamiatkovej starostlivosti na Slovensku v rokoch 1850—1950*. *Monumentorum tutela — Ochrana pamiatok*, 10, 1973, s. 14.

<sup>17</sup> JANKOVIČ, V.: *Dejiny pamiatkovej starostlivosti...*, s. 14, poznámka 25.

<sup>18</sup> TIMÁR, A.: c. d., s. 13.

<sup>19</sup> MAROSI, E.: *Der Triumph des Historismus im ungarischen Denkmalwesen*, c. d. *Die ungarische Kunstgeschichte...*, s. 32—37.

<sup>20</sup> JANKOVIČ, V.: c. d., s. 17.

<sup>21</sup> BAKOŠ, J.: *Situácia dejepisu umenia na Slovensku*. *Analekta*, 6, č. 7, 1979, s. 124.

<sup>22</sup> CIULISOVÁ, I.: *Reštaurovanie stredovekej sakrálnnej architektúry Slovenska v 19. storočí*. In: *Zborník Historická Olomouc a její současné problémy*, 6, 1987, s. 205—215.

<sup>23</sup> P. J. Šafárik (1795—1861) svoje poznatky z dejín slovanských národov vyhodnotil v diele *Slovanské starožitnosti* (1873). V prvej časti píše o pôvode, sídlach, rozvetvení Slovanov a o najvýznamnejších udalostiach z ich dejín. V druhej časti chcel Šafárik priblížiť prácu, náboženstvo, jazyk a umenie Slovanov. K jej napísaniu sa však nikdy nedostal. Pozri NOVOTNÝ, J.: *Ke vzniku, významu a ohlasu Slovan-ských starožitností Pavla Josefa Šafařika*. *Nové obzory*, 15, 1976, s. 199 n.

<sup>24</sup> KOLLÁR, J.: *Cestopis obsahující cestu do Horní*

Itálie, a odtud přes Tyrolsko a Bavorsko, se zvláštním ohledem na slavjanské živly, roku 1841 konanou a sepsanou od Jana Kollára. S vyobrazením a přílohami, též i se Slovníkem slavjanských umělcův všech kmenův od nejstarších časův k nynějšímu věku, s krátkým životopisem a udáním znamenitějších, zvláště národních výtvorův. Praha 1907.

<sup>25</sup> Charakter Kollárovho úsilia vystihla V. Dvořáková: „Protiklady mezi etickými zásadami humanity, estetickým požadavkem klasičnosti historického poznání a poetickou rekonstrukcí slovanské dávnověkosti se začaly kolem 1815—20 prolínat, podřizovat širší koncepci; tou je osvědčování národní kulturní vyspělosti i dávnověkosti. Cíle vědecké rekonstrukce a básnické evokace se proto navzájem prostupují. P. J. Šafařík a J. Kollár je súčasne básník, estetik a historik a všichni svým způsobem zasahují též do sféry dějin umění.“ (DVOŘÁKOVÁ, V.: Osvícenci a romantikové. Kapitoly z českého dějepisu umění. 1. Praha 1986, s. 61.)

<sup>26</sup> KOLLÁR, J.: c. d., s. 34.

<sup>27</sup> Tamže, s. 35.

<sup>28</sup> Tamže, s. 47. Kollár dokonca uviedol aj meno architekta, ktorým mal byť Jozef Pán. K blatnohradskému pobytu Kollára bližšie DUBNICKÁ, E.: Ján Kollár a výtvarné umenie. Kultúrny život, 7, 1952; SAUČIN, L.: Dejiny umenia — ich vznik a rozvoj s osobitným zreteľom na Slovensko. Ars, 1979, s. 26 n.

<sup>29</sup> BAKOŠ, J.: Cesty slovenského dejepisu umenia — zákonitosť alebo náhoda? Ars, 1977—1981, č. 1—4, s. 191—198; BAKOŠ, J.: K situácii dejepisu umenia. Tézy o vnútornom a vonkajšom stave. Výtvarný život, 24, 1979, s. 17—18; BAKOŠ, J.: Situácia dejepisu..., s. 32 n, 37 n.

<sup>30</sup> BAKOŠ, J.: Situácia dejepisu umenia na Slovensku, s. 37 n.

<sup>31</sup> O otázkach cyrilometodskej tradície na Slovensku KUČERA, M.: Veľká Morava a slovenské dejiny. In: Veľká Morava a počátky československé štátnosti. Bratislava 1985, s. 245—273; BAGIN, A.: Cyrilometodské kostoly a kaplnky na Slovensku. Bratislava 1985; HABOVŠTIK, A.: Cyrilometodská tradícia v našich dejinách a dnešok. Vlastivedný časopis, 34, 1985, s. 97—102.

<sup>32</sup> ... Nedejte se mámiti a zaváděti vy, kteří se přidržíte učení evangelického... Víra Vaše jest čistější a pravdivější, než víra kalvínů, majících mnoha bludná a neslušná domnění v učení svém...“ (Štúr stotožňoval kalvínov s Maďarmi, pozn. I. C.) ŠTÚR, L.: Starý a nový věk Slováků. Bratislava 1935, s. 45—46.

<sup>33</sup> BAKOŠ, J.: Situácia dejepisu umenia na Slovensku, s. 37. Nevdojak sa tu však natíska ešte jedna otázka: Prečo štúrovci nepokračovali v Kollárových šľapajach a nenaplnili časť svojho programu do dôsledkov? Prečo sa nesnažili do historického modelu národnej identity Slovenska zapojiť veľkomoravské pamiatky? Odpoveď je, domnievame sa, vcelku jed-

noduchá. V porovnaní s Maďarmi, u ktorých bola pádnym argumentom nárokovanej štátnosti historická epocha stredovekého uhorského kráľovstva, a teda aj komponent stredovekých výtvarných pamiatok zachovaných pomerne dobre a v značnom počte, pamiatky z obdobia Veľkej Moravy predstavovali z hľadiska historického, ale najmä umeleckohistorického veľký otáznik. Veľkomoravské pamiatky nemohli slovenskí obrodenci zapojiť do národnostného ideologického programu jednoducho preto, že vlastne už, a ani ešte neexistovali.

<sup>34</sup> O Petrovi Kellnerovi ako filozofovi pozri VÁ-ROSSOVÁ, E.: Peter Kellner-Hostinský. In: Dejiny filozofického myslenia na Slovensku. 1. Bratislava 1987, s. 407—410; ČEPAN, O.: Romantický mytologizmus Petra Záboja — Kellnera-Hostinského. Slovenské pohľady, 3, 1989, s. 97 n. K jeho životným osudom pozri LOYOVÁ, M.: Peter Kellner — Záboj Hostinský. In: Literárne postavy Gemera. 1. Bratislava 1969, s. 135—175.

<sup>35</sup> KELLNER — ZÁBOJ HOSTINSKÝ, P.: Starožitné pamiatky Slovanov v listoch archeologických k redaktorovi „Sokola“. Sokol, 2, 1863, s. 255—258, 309—310—326—329, ako aj Rozpravy večernie o umení staroslovenskom. Orol, 10, 1871, s. 344—348; 11, 1872, s. 158, 176, 279; 18, 1879, s. 152, 184.

<sup>36</sup> KELLNER Z. HOSTINSKÝ, P.: Starožitné pamiatky..., s. 255.

<sup>37</sup> Tamže, s. 256.

<sup>38</sup> KELLNER Z. HOSTINSKÝ, P.: Rozpravy večernie..., r. 1871, s. 346.

<sup>39</sup> BAKOŠ, J.: Situácia dejepisu umenia na Slovensku, s. 15 n.

<sup>40</sup> Na význam tohto „slovenského Palackého“, neďávno erudovane poukázal KUČERA, M.: Profil historického diela Františka Víťazoslava Sasinka. Historický časopis, 29, 1981, s. 195—206.

<sup>41</sup> JANKOVIČ, V.: Franko V. Sasinek a počiatky pamiatkovej starostlivosti na Slovensku. Vlastivedný časopis, 20, 1971, s. 129—130.

<sup>42</sup> SASINEK, F. V.: Zvolenská župa. Slovenský letopis pre históriu, topografiu, archeológiu a ethnografiu. 1. zoš. 2, 1876, s. 121—155.

<sup>43</sup> JANKOVIČ, V.: Franko V. Sasinek...

<sup>44</sup> SASINEK, F. V.: Dajme pozor na starožitnosti. Národné noviny, 2, č. 58, zo dňa 16. 5. 1871; SASINEK, F. V.: Návod k sberaniu, skúmaniu a opisovaniu starožitností. Národné noviny, 3, č. 86, zo dňa 20. 7. 1872.

<sup>45</sup> SASINEK, F. V.: Dajme pozor na starožitnosti...

<sup>46</sup> K životným osudom Š. N. Hýroša pozri: Slovenský biografický slovník. Zv. 2. Martin 1987, heslo Štefan Nikolaj Hýroš, s. 454—455.

<sup>47</sup> Doteraz jediným upozornením na význam Hýrošovho umeleckohistorického diela je príspevok STANO, P.: Prvý slovenský rukopis o dejinách umenia a umeleckých pamiatok. Pamiatky a múzeá, 6, 1957, s. 88 n.

<sup>48</sup> Hýroš skúmal tieto stredoveké kostoly: kostol sv. Michala v Liptovskom Michale, P. Márie v Partizánskej Lupči, sv. Alžbety v Sliachoch, sv. Ladislava v Bodiciach, sv. Filipa a Jakuba v Liptovskej Teplej, Očistovania P. Márie v Smrečanoch, sv. Matúša v Partizánskej Lupči, sv. Petra z Alkantry v Okoličnom, Všetichsvätých v Kútoch pri Ružomberku, sv. Martina — biskupa v Martinčeku, P. Márie v Liptovskej Mare, sv. Mikuláša v Liptovskom Mikuláši, sv. Andreja v Liptovskom Ondreji, sv. Jána Krstiteľa

v Liptovskom Jáne, sv. Antona Pustovníka vo Važci, sv. Alžbety pri Kľačanoch.

<sup>49</sup> Z poverenia matičného výboru Hýrošov rukopis posudzoval J. B. Klemens, J. Záborský a J. Plošica. Prínos práce najväčšmi docenil práve J. Plošica. Za hlavný klad považoval to, že ju Hýroš napísal na základe cudzojazyčných diel, a zároveň konštatoval, že ide o prvý podobný spis v slovenskej literatúre (ŠARLUŠKA, V.: Účasť Matice slovenskej na historickom výskume Slovenska. 19. storočie. Martin 1982, s. 54).

### О началах художественно-исторического интереса к средневековым памятникам зодчества в Словакии

Одним из наиболее значительных европейских проектов зодчества 19-го века была безусловно достройка средневекового кафедрального собора в Кельне на Рейне, демонстрирующая процесс рождения, формирования и кристаллизации взгляда своего времени на памятники средневековой архитектуры. В качестве представительного символа немецкой государственности она стала примером также для соседней Австрии, где в начале пятидесятих годов приступили по прусскому образцу к восстановлению кафедрального собора св. Стефана в Вене. В Венгрии идеологический концепт кельнской модели был сведен к националистической доктрине, в смысле которой соборный памятник зодчества стал аргументом в национально-возрожденческой борьбе венгерского народа за самостоятельность. Начала возникновения этой доктрины связаны с выступлением Имре Хенслмана в 1846 году и с манифестом Ференца Толди, секретаря Венгерской Академии; приведенные в форму целостной культурно-идеологической программы после создания Венгерской временной комиссии по памятникам в 1872 году они начинают внедряться также в практику.

Однако включить средневековые памятники зодчества Словакии в национально-возрожденческий концепт кроме венгров пытались также свои, словацкие

историки. После П. И. Шафарика, у которого дело осталось лишь при замысле, и Яна Коллара, «Путевые записки» которого являются сегодня основополагающим произведением в области интереса к древнему искусству славян, это были прежде всего Петер Келлер-Забой Гостински (1823—1873), Франко Витязослав Сасинек (1830—1914) и Штефан Николай Хирош (1818—1888). На основе познания их работ можно высказать мнение, что позиция словацких возрожденцев не была столь однозначно пассивной, как могло бы показаться, и что не все представители словацкой интеллигенции воспринимали художественные памятники Словакии в качестве символа чужой власти. Пожалуй, наиболее ярким примером этого является произведение Ш. Н. Хироша о церквях в Липтове, написанное в 1873 году. Несмотря на то, что оно никогда не было опубликовано, его можно считать основополагающим, новаторским произведением словацкого художественно-исторического исследования и медиавистики особенно. Попытка словацких национальных просветителей включить словацкие памятники древнего искусства в национальное историческое наследие завершилась, однако, неудачей, и имена ее основных протagonистов были на длительное время, практически до сих пор, забыты.

### Zu den Anfängen des kunsthistorischen Interesses für mittelalterliche Baudenkmäler in der Slowakei

Eines der bedeutendsten europäischen Bauprojekte des 19. Jahrhunderts war zweifellos der Zubau zur mittelalterlichen Kathedrale in Köln am Rhein. Er dokumentiert den Prozeß der Entstehung, Entwicklung

und Kristallisierung der zeitgenössischen Betrachtungsweise der Denkmäler der Architektur des Mittelalters. Als ein repräsentatives Symbol der deutschen Staatlichkeit wurde dieser Zubau auch zu einem Vor-

bild für das benachbarte Österreich, wo zu Beginn der fünfziger Jahre nach preußischem Muster mit der Erneuerung des St.-Stephansdoms in Wien begonnen wurde. Im Königreich Ungarn wurde das ideologische Konzept des Kölner Modells im Sinne der nationalistischen Doktrin eingeschränkt, derzufolge ein Kirchenbau als Baudenkmal zu einem Argument der ungarischen Nation in ihrem Kampf um nationale Erneuerung und staatliche Selbständigkeit umgemünzt wurde. Die Anfänge der Herausbildung dieser Doktrin sind mit dem Auftreten Imre Henszlmanns im Jahre 1846 und mit dem Manifest von Ferenc Toldy, des Sekretärs der Ungarischen Akademie, verknüpft. Nach ihrer weiteren Entwicklung zu einem umfassenden kulturell-ideologischen Programm ging man nach der Gründung der Ungarischen provisorischen Denkmalkommission im Jahre 1872 zu ihrer praktischen Verwirklichung über.

Um die Einordnung der Baudenkmäler aus dem Mittelalter in der Slowakei ins Konzept der nationalen Erneuerung waren jedoch neben den Ungarn auch die einheimischen, d. h. die slowakischen Historiker bemüht. Nach P. J. Šafárik, der nur das Vorhaben entwickelte, und Ján Kollár, dessen Schrift „Cestopis“ (Reisebeschreibung) heute als ein grundlegendes

Werk für den Bereich des Interesses für die alte Kunst der Slawen betrachtet wird, haben vor allem Peter Kellner-Záboj Hostinský (1823–1873), Franko Víťazoslav Sasinek (1830–1914) und Štefan Nikolaj Hýroš (1918–1888) Initiative entwickelt. Aufgrund des Studiums ihrer Schriften kann festgestellt werden, daß die Einstellung der Angehörigen der slowakischen nationalen Erneuerungsbewegung bei weitem nicht so eindeutig passiv war, wie es den Anschein haben konnte, und daß nicht alle Repräsentanten der slowakischen Intelligenz die Kunstdenkmäler in der Slowakei als Symbole fremder Vorherrschaft betrachten. Das beredteste Beispiel für diese Einstellung ist wohl das Werk von Š. N. Hýroš über die Kirchen in der Region Liptov, verfaßt im Jahre 1873. Obwohl dieses Werk nie veröffentlicht wurde, kann es als das fundamentale, bahnbrechende Werk im Bereich der slowakischen kunsthistorischen Forschung und insbesondere der slowakischen Mediävistik betrachtet werden. Der Versuch der Vorkämpfer der slowakischen nationalen Erneuerung, die slowakischen Denkmäler alter Kunst ins nationale Denkmalerbe einzuordnen, blieb jedoch erfolglos und die Namen seiner wichtigsten Protagonisten gerieten für lange Zeit in Vergessenheit.

## Korunovaný Ukrižovaný z Lendaku

MÁRIA SPOLOČNÍKOVÁ

Osobité rezbárske dielo lendackého krucifixu, i keď pravdepodobne nie je produktom domáceho umeleckého diania a podľa niekdajšieho nápisu na severnej strane presbytéria ho do Lendaku priniesli prví osadníci začiatkom 13. storočia,<sup>1</sup> možno zaradiť ako prvý článok do radu najstarších, štýlovo odlišných, zreštaurovaných spišských krucifixov (z Huncoviec, Matejoviec, Levoče, Draviec, Sp. Belej) vzniknutých približne v rozpätí poldruhého storočia. Ide však o rozmanité typy — od slávnostne ladených rezieb po ťažkopádne, naturalisticky pôsobiace skulptúry názorovo rozdielne pracujúcich majstrov, tvoriacich nielen v odlišných časových podmienkach, ale aj s rozdielnym ideovo-umeleckým chápaním. V súvislosti so štýlovou ojedinelosťou lendackej plastiky sa môžeme uchýliť zatiaľ len k jej voľnému porovnaniu s niektorými zahraničnými drevorezbami vrcholnorománskeho a neskororománskeho slohu. Okrem tematicky odlišných sôch a súsoší Madon s dieťaťom, Snímaní z kríža a pod. sú to predovšetkým osamotene stojace, románsky koncipované drevené plastiky Ukrižovaných z druhej polovice a z konca 12. storočia, a najmä zo začiatku 13. storočia,<sup>2</sup> od ktorých sa korpus z Lendaku odlišuje iba polohou nôh preložených cez seba. I napriek rozdielnostiam v rozmeroch a typológii tvoria akýsi ranší predstupeň, ba možno aj vzdialenú predlohu o niečo neskoršieho lendackého krucifixu. Mnohé kompozičné princípy, výtvarné prvky a príbuzné spracovanie detailov — plošné chápanie bedrového rúcha, hrudníka a v niektorých prípá-

doch zachované koruny na hlavách — nás nabádajú vidieť vo všetkých týchto rezbách totožný štýlový fenomén. Na jeho základe by sme mohli náš korpus zaradiť ako typologický variant do vývinového stupňa dominujúceho v prvej polovici 13. storočia.

Majster lendackého korpusu tvoril teda pod vplyvom všeobecne platných myšlienkových prúdov európskej romaniky a v jej rámci prijímal abstraktné podnety, ktoré uplatnil v rigorózne zjednodušených formách. Zároveň však poznal výraznejšie progresívne novoty, ktoré sa prejavujú v zdôraznení dynamickosti umiestnenia nôh Ukrižovaného a obohatil tak tradičnú formu o niektoré individuálne prvky. Napriek tomu však celková reliéfná koncepcia ostala nezmenená, v jadre naďalej románska.

Podľa Radocsaya lendacká rezba vznikla už v rokoch 1200—1230.<sup>3</sup> V rozpore s týmto vročením je naša a nemecká staršia odborná literatúra, ktorá datuje krucifix do prvej polovice 13. storočia, do obdobia okolo 1260, prípadne až do druhej polovice 13. storočia.<sup>4</sup>

Obec Lendak sa spomína až roku 1290 a kláštor krížovníkov — strážcov božieho hrobu tu vybudovali do roku 1313.<sup>5</sup> V Chmeľove, ako vieme, usadil strážcov Sv. hrobu Ondrej II. roku 1212, ktorý sa zhoduje s rokom príchodu prvých nemeckých usadlíkov do Lendaku uvedených v spomenutom nezachovanom nápisu. Mohlo však ísť len o pripomienku mníchov z Chmeľova na založenie vlastného kláštora v starom pôsobisku. Farský kostol sv. Mikuláša v Lendaku pochádza síce zo 14. storočia, ale

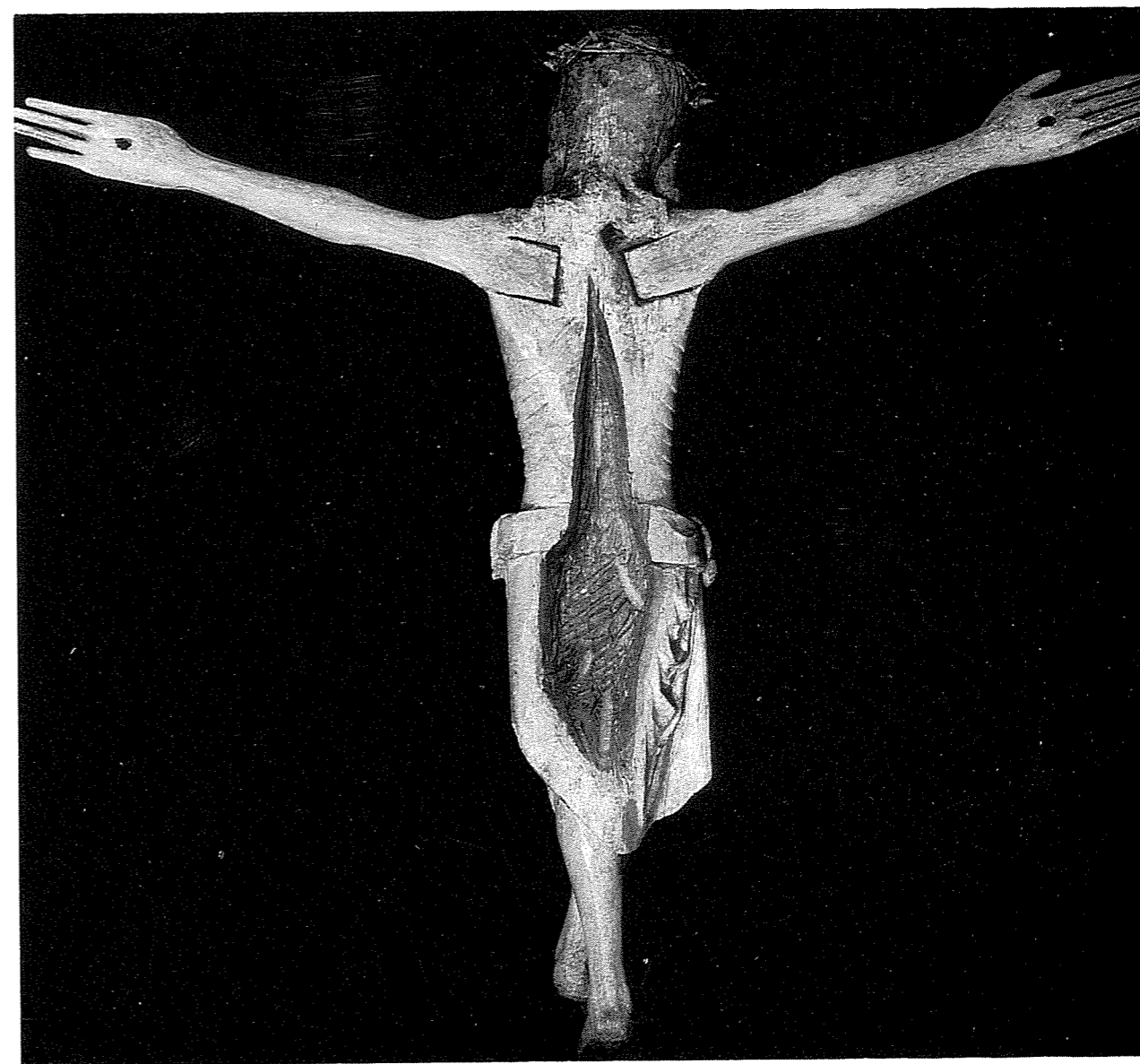


Korpus Ukrižovaného z Lendaku po reštaurovaní. Foto L. Spoločník

vieme o ňom, že vznikol na základoch staršieho kostola z 13. storočia. Prvým lendackým prepoštom bol Čech Henrich z Miechówa, ktorého nástup potvrdil ako predstavený jeruzalemský patriarcha, to znamená, že lendacká rehoľa bola v kontakte s vtedajším rádovým strediskom v Piacenze.

Rezbárske chápanie a povrchová štruktúra lendackého tela sú pozoruhodné. Svojimi roz-

mermi predstavuje lendacké dielo ideálny ľahký prenosný kríž vhodný na procesie. V tejto súvislosti hodno spomenúť zvyk presídlencov putovať zo vzdialených krajín pod ochranou kríža. Plastika vysoká 71 cm a široká vrátane rozpäťých rúk 76 cm je rezaná z lipového dreva. Pôvodný kríž sa nezachoval. Korpus Krista má horizontálne roztvorené tenké paže, mimoriadne zväčšené ruky s dlhými prstami, okrem



Ukrižovaný z Lendaku po reštaurovaní, zadný pohľad. Foto L. Spoločník

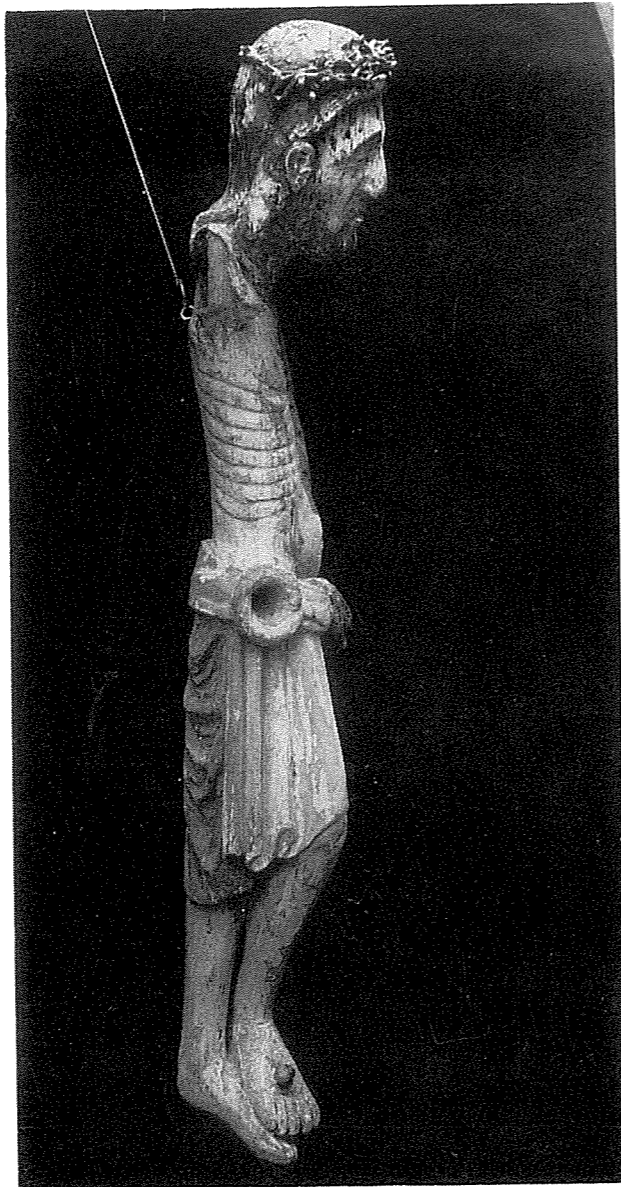
palca a malička ľavej ruky pôvodnými. V nezmenenom stave sú aj krátke horné ramená, útle predlaktia so zápästiami a vystreté, ploché plytké dlane. V čapoch ramenných kĺbov pod plátennou bandážou zistené uvoľnenie sa dá zdôvodniť rozpínavým pohybom pôvodného dreva, ktoré bolo do trupu vsadené zo zadnej strany za pomoci jednoduchého dreveného kolíka. Technické riešenie je totožné s nasade-

ním rúk do ramien korpusu z Huncoviec. Tvarovanie čapov, zárezov a proporcií je tu natoľko podobné, že by sa dalo usudzovať na vzor lendackého korpusu pri montáži neskororománskeho korpusu z Huncoviec, o ktorého neskoršom vzniku svedčia gotické prvky v členitejších tvaroch na bedrovom rúšku. Celkom podobné sú aj spôsoby vydlabania chrbta vnútri plochého hrudníka a panvy korpusu zo zadnej

strany.<sup>6</sup> Tieto technické paralely však predsa len nemôžeme pripisovať tesnejšej slohovej súvislosti.

Horizontálne spojenie ramien lendackého Krista nadväzuje na zvislú os tela, z ktorej vybočuje iba mierne pravá noha zohnutá v kolene do tupého uhla. Tá v priehlavku križuje ľavú nohu a obidve sú prebité novším klincom, posunutým trocha od pôvodného miesta upevnenia. Zo siluety ľavej, rovno vystretej nohy, ktorej objem pod záhybmi bedrového rúška takmer nebadateľne vyčnieva päťou mohutné chodidlo. Palce obidvoch nôh sú na rozdiel od huncovského korpusu mimoriadne krátke, tupé, akoby obrezané. Skôr ako sa odstránili premalby, zdalo sa, že sú poodlamované. Na zdravom dreve nenapadnutom červotočmi sa uchovala rezba v pozoruhodne dobrom stave, ktorý Radocsay celkom nedocenil.<sup>7</sup> Bedrové rúško je pôvodné, jemne rezané a usporiadanie záhybov na ňom je oproti mätko a miskovite riešenej drápérii Krista z Huncoviec schematické. Pod pásom postavy je mierne podkasané, naaranžované do pravého boku a zviazané do vyčnievajúceho uzla. Z neho padá nadol s ostatnými časťami nerovnako dlhý kus členenej drapérie. Iba uzol je umiestnený na pravom boku a nie je zachovaný v dobrom stave. Ako exponovaná časť bol pravdepodobne viackrát poškodený, preto jeho plastický výčnelok odstránili a nahradili novým útvarom, pripomínajúcim veľký kovový gombík na zapínanie. Vtĺkli ho kovovým klincom do vnútra kedysi plasticky formovaného uzla a obalili kriedou a farbou. Týmto zásahom viazanie rúška stratilo mnoho z logického usporiadania a dostalo nejasný tvar.

Bedrové rúško je zásterovite dlhé. Najkratšia časť sa spredu končí nad kolenom a prilieha tesne a hladko k pravému stehnu. Druhá polovica siaha až pod ľavé koleno, je zriadená do úzkych, tvrdých a pravouhlo lámaných záhybov. Uprostred visí cez „pás“ vytiahnutý trojuholníkový cíp látky. Tento motív s náznakom voľnejších a objemnejších záhybov sa opakuje aj nad ľavým bokom bedier. Ostré geometrizujúce a hranato lámané útvary dodávajú drápérii dojem určitej meravosti a nehmotnosti. Riasenie rúška bez oblých kriviek je vzdialené



Pohľad na korpus z boku počas reštaurovania. Foto L. Spoločník

od verného prepisu či mechanického spodobenia reality. Je to abstrahujúci štylizovaný záznam, ktorý rešpektuje súčasne aj zákonitosti nízkeho reliéfu.

Príznačný je kontrast medzi šatom, odhmotneným trupom s tenkými končatinami a proporčne predimenzovanou hlavou ukrižovaného Krista, ktorá nadobúda dominantnú úlohu. Diferencované a osobité je aj formovanie kreh-

kého hrudníka, ktorého paralelu u nás nenájdeme. Vzdialenejšiu príbuznosť možno postrehnúť len v traktovaní hornej časti trupu Ukrižovaného z Huncoviec.<sup>8</sup>

Valcovitý sploštený tvar trupu neráta s bočnými pohľadmi. Zboku je to úzky, v drieku mierne prehnutý útvar, spredu s naznačenou krivkou vydutej brušnej časti.<sup>9</sup> Až pod ním je bedrové rúško previazané širokým pásom, ktorý celkom nezakrýva ani slabiny. Po obidvoch stranách hrudného koša a v strede hrude sa rytmicky opakujú rovnako vzdialené zárezy, ktoré naznačujú oblúky rebier. Charakterizuje ich nevýrazná, skôr nereálna plastickosť spätá s jemnou štylizáciou. Ukrižovaný z Lendaku na rozdiel od zmučených tiel mystických krucifixov z Levóče a Matejoviec vyvoláva dojem nadlahčenessi, akoby skutočne nevisel bezvládne na brvnách kríža. Tento nereálny frontálny pohľad nenarúša ani plasticky výraznejšia hlava Krista, ktorá nie je ovisnutá, ale skôr vztýčená, zdvihnutá, akoby dopredu hľadiaca. Má iba nepozorovateľne k pravému ramenu vychýlený krátky krk.<sup>10</sup> Zdanie statického postoja dotvárajú krátke nohy a otvorené gesto horizontálne rozpriahnutých rúk, ktoré majú schematicky formované roztvorené dlane so štíhlymi prstami tvarovanými bez anatómie. Reliéfna plastickosť Ukrižovaného nenadväzuje na okolitý priestor, nevstupuje doň, je súčasťou akoby len dvojrozmernej skutočnosti a bezprostredne nekomunikuje ani s divákom. Plošnosť bez hlbšieho zmyslu pre priestorovosť, ktorú sa snaží iba nesmelou narušiť plnšie formovaná hlava a vypuklosť pravého kolena, podmieňuje aj zjavná kompaktnosť, uzavretosť obrysovej línie a takmer symetrická silueta tela a drapérie.

Korpus Krista z Lendaku je pôsobivý aj svojou obsahovou výpoveďou. Napriek malým rozmerom má monumentálny charakter. Tvár s predĺženými lícami, vyčnievajúcim nosom a lícnymi kosťami, s plochými, nehlbokými očnými jamkami, zato ostrými hranami nadočnicového oblúka obočia, má heroický ráz. Očné gule nie sú plasticky vymodelované. Privreté viečka sú naznačené iba šikmo položenými čiarami. Líca sú mierne prepadnuté a oblá vyčnievajúca zarastená brada je znázornená kontrastom plas-



Hlava Ukrižovaného z Lendaku po sňatí dodatočnej trňovej koruny. Foto L. Spoločník

tických a širšie vyrytých, prehĺbených brázd. V zhode s požiadavkou fiktívneho „portrétu“ s výrazne štylizovanými črtami fyziognómia tváre je pokojná, bez emotívneho výrazu. Konštantným symbolom oslávenia a vzkriesenia Krista ako Vykupiteľa bola kráľovská koruna — označujúca Krista za kráľa a za víťaza nad smrťou. Dokladom tejto obsahovej motivácie lendackého krucifixu je vpredu nad vysokým čelom Kristovej hlavy úzky delený spletenec vlasov, ako aj svojrázny prevýšený tvar lebky, počítajúci s kráľovskou korunou. Neskôr ju odstránili a nahradili úzkou trňovou korunou. Do valcovitej časti po obvode hlavy, ošúchanej pôvodnou korunou, dodatočne husto vtĺkali zahrotené drevené kolíky a medzi ne zaplietli prúťiky natreté zelenou farbou.

• Ikonografický osobitý typ korunovaného

Ukrižovaného z Lendaku svedčí v súlade s jeho štýlovým charakterom o pôvode korpusu v románskej epoche. Zachoval sa v dobrom stave, miestami s premaľbami, s porušenou, predsa však pôvodnou polychrómiou na tenkej, ale odolnej kriedovej vrstve, aplikovanej na drevo za pomoci glejového napojenia podložky. O technickej dokonalosti polychrómie môžeme hovoriť preto, že i napriek veku je takmer nerozpustná a poškodenia vznikli z väčšej časti iba mechanickými nárazmi a odieraním. Pri predchádzajúcom neodobornom reštaurovaní oškrabali premaľby spolu s originálom len z povrchu rezby. Po sňatí všetkých neskorších náterov vynikla súrodá, harmonická faktúra pôvodného zámeru a obnažil sa štýl starej, osvedčenej koncepcie farebného riešenia obdobia, keď sa v polychrómovaní nediali veľké názorové zmeny. Farebnú skladbu románsky koncipovanej nenaturalistickej polychrómie charakterizuje mierny kontrast maľby a rytej kresby plastického detailu (napr. brada a fúzy). Inkarnát nie je zvýraznený bohatou paletou, maľba sa tu neprejavuje samostatne (ako napr. na Ukrižovanom z Matejoviec), ale skôr len ako najnevyhnutnejšie kolorovanie rezby. Solídnu bázu pre základnú farbu tela dáva veľmi bledá, ružovošedá vrstva inkarnátu. Geometria rán a stopy po bičovaní nie sú zvýraznené, identifikovateľné sú iba kvapky krvi vytekajúce z rán na boku, na rukách a na čele.

Maliarske spracovanie povrchu a farebné znázornenie detailov — privretých lineárne naznačených viečok, sinavých pier, fialovohnedej pleti okolo úst — sú jediným prejavom osobitej výtvarnej reči v lomenom svetlosivom odtieni inkarnátu a tupej beloby použitej na bedrovom rúšku, vytvorenej iba z kriedy.

V súvislosti so spontánnym a pozoruhodným výrazom umeleckého zámeru prvoradou úlohou pri reštaurovaní bolo odkryť rezbu a pôvodnú povrchovú úpravu, v plnosti autenticity predĺžiť jej vek, zachovať hmotnú substanciu mo-

nochromickej vrstvy a harmonicky ju sceliť. Ukazovateľom bola rozloha poškodených miest: menšie defekty sa scelili imitujúcou retušou, väčšie boli odlišené jemným šrafovaním. Farebná vrstva s podkladom chýba iba na mechanicky predraných a na väčších, nárazmi otlčených miestach, ktoré sa nedopĺňali tmelmi ani retušovaním. Plošné porušenie a hlbšie defekty na ramenných spojoch s plátnom boli vytmelené a farebne scelené lokálnym tónom pleti.

Ďalšou požiadavkou bolo konzervovať drevo bez zmien jeho farebného tónu a fixovať rozpadnuté časti k trupu, resp. dávnejšie nesprávne pospájané zlomy v dreve očistiť tak, aby sa mohol nájsť správny sklon hlavy a zachovať ho v pôvodnom rezbárovom zámere. Tu pomohli vnútorné styčné plochy rozštiepeného dreva a obrysová krivka priečného zlomu na krku, ktorá sa dala spresniť po odstránení starých lepiacich prostriedkov, množstva klincov a pod. Dielo mohlo byť až po tomto zákroku definitívne spojené a uvedené do stavu plného výtvarného úsilia, v ktorom bolo vytvorené. Tu dopĺňame, že drobné sondy v miestach pod uvoľneným plátnom na pažiach a na krku nepreukázali nijaké ďalšie, resp. staršie pokrytie rezby farbou. Pri nadvihnutí neporušených častí plátenného potahu sa nenašli ani stopy po prípadnom „oplechovaní“ rezby analogickým iným románskym prenosným korpusom (krucifix z Äby z polovice 12. storočia, Národné múzeum v Kodani). Kovové, plechové, niekedy i vyšperkované obloženie malo súčasne chrániť i dekorovať drevenú rezbu.

Na záver sa tu vynára otázka, či dielo pochádza z juhu, odkiaľ ho mohli priniesť krížovnícki mníši, alebo sa do Lendaku dostalo prostredníctvom saských kolonistov zo západu. Nie je vylúčené, že ho krížovníci vlastnili už v Glogonci po roku 1207. Odtiaľ ho mohli doniesť so sebou pri presídlení na sever do Chmeľova, kde je dodnes kostol sv. Kríža, a napokon do Lendaku.<sup>11</sup>

## Poznámky

<sup>1</sup> Tento novodobý slovenský nápis švabachom, ktorý bol pravdepodobne prekladom neznámeho nemeckého textu, odstránili roku 1965, keď stenu pokryli mozaikou s námetom Cyrila a Metoda od akad. mal. Ernesta Zmetáka.

<sup>2</sup> HINZ, P.: *Deus Homo*. Zv. 2. Berlin 1981, s. 21–26: románske krucifixy z Katalánie z 12. storočia (Museo de Arte Cataluña, Barcelona), tzv. majestátne krucifixy z 12. storočia (Diecezálne múzeum, Gerona), korunované krucifixy (Biskupské múzeum, Vich; kostol sv. Klementa, Tahull; kostol S. Maria in Caldas de Montbui; múzeum v Barcelone). Krucifixu z Lendaku sú veľmi podobné aj korunované korpusy z farského kostola v Casarille pri Leride z 12. storočia, zo Zamory z 12.–13. storočia, korunovaný krucifix z Innichen v južnom Tirolsku, románsky koncipovaná hlava Krista s niekdajšou korunou z Lavaudieu (Louvre). Tvarovo blízky typ hlavy nachádzame na Ukrižovanom z Läby in Uppland vo Švédsku z druhej polovice 12. storočia, na Kristovi z obdobia okolo roku 1130 zo South Cerney Church, Glos (British museum).

<sup>3</sup> RADOCSAY, D.: c. d., s. 16; ŠPIRKO, J.: *Umelecko-historické pamiatky na Spiši*. Spišská Kapitula 1936, s. 87.

<sup>4</sup> VACULÍK, K.: *Gotické umenie Slovenska*. Zvolenský katalóg. SNG 1975. s. 60; SCHÜRER, O.—WIESE, E.: *Deutsche Kunst in der Zips*. Brünn—Wien—Leipzig 1938, s. 180; *Súpis pamiatok na Slovensku*, 2. diel. Bratislava 1968, s. 182; *Pamiatky Východoslovenského kraja v štátnych zoznamoch*. Prešov 1969, s. 167. Osobne sa prikláňam k Radocsayovmu datovaniu.

<sup>5</sup> Do Lendaku neprišla rehoľa z poľského Miechowa, ako sa niekedy uvádza (Schürer—Wiese a i.), ale z Chmeľova pri Prešove. Sem prišli mníši pravdepo-

dobne z chorvátskeho kláštora v Glogonci, založeného roku 1207. Podľa Jozefa Vojtasa povolal Ondrej II. krížovníkov Sv. hrobu do Glogonca buď z Talianska (už roku 1106 stál v Piacenze prvý kláštor tejto rehole), alebo tam prišli zo Svätej zeme (VOJTAS, J.: *Z minulosti krížovníckeho prepoštvstva v Lendaku*. In: *Spiš*. 1. Spišská Nová Ves 1967, s. 60).

<sup>6</sup> Intaktne zachované vyhlbenie chrbtovej časti lendackého korpusu dlátom narušili tri sekundárne nlboké vrypy ostrým predmetom.

<sup>7</sup> RADOCSAY, D.: c. d., s. 187. Oproti jeho konštatovaniu o znehodnotení krucifixu premaľbami možno konštatovať, že korpus je celistvý, bez poškodenia neskoršími rezbárskymi zásahmi. Iba na rukách sa dali postrehnúť nepatrné defekty oproti pôvodnému tvarovaniu: dlaňovú časť pravej ruky, ktorá bola pri fixovaní korpusu na nepôvodný kríž väčším klincom trochu rozštiepená, som pri reštaurovaní vytmelila. Palec a malíček ľavej Kristovej ruky doplnili i v baroku novými napodobeninami, odlišnými od pôvodných.

<sup>8</sup> Porovnaj SPOLOČNÍKOVÁ, M.: *Ukrižovaný z Huncoviec*. In: *Galéria*. 8. Staré umenie SNG. Bratislava 1984, s. 116–130.

<sup>9</sup> Spôsobom prehnutia trupu, skríženými nohami a korunou na hlave lendacký korpus typologicky najväčšmi súvisí s monumentálnym Ukrižovaním z Forstenriedu pri Mníchove z obdobia okolo roku 1200.

<sup>10</sup> Po odstránení deformujúcich náterov a plomb sa ukázalo, že sa hlava kedysi odštiepila od tela a späť ju upevnili dvoma kusmi kovaného železa, ako aj hranatými klincami, v dôsledku čoho drevo sčernelo. Rozštiepenie siahalo od temena hlavy šikmo dopredu ku krku nad hrudníkom. Znútra je aj tu drevo celkom zdravé, bez akejkoľvek stopy po červotočoch.

<sup>11</sup> SCHÜRER, O.—WIESE, E.: c. d., s. 58.

## Коронованный Распятый в Лендаке

Распятый из церкви св. Микулаша в Лендаке, которая с 1313 года принадлежала ордену тевтонцев Божьего гроба, является древнейшим среди многочисленных средневековых распятий, сохранившихся в области Спиша. Пока еще не удалось обнаружить его конкретные стилевые связи, и можно лишь в общем констатировать, что он непосредственно связан с южноевропейскими и западноевропейскими романскими гравюрами по дереву. Автор статьи, академический художник Мария Сполочникова, дает краткое описание

хода работ по реставрации скульптуры, подчеркивает относительно хорошо сохранившийся ее первоначальный вид и склоняется к старшему датированию Радочая на начало 13-го века. На основе новых познаний она причисляет лендацкий корпус к числу особых типов так называемых коронованных Распятых. Автор высказывает гипотезу о южноевропейском или западноевропейском происхождении произведения в связи с тем, что в Лендаке его могли принести либо тевтонцы Божьего гроба, либо саксонские колонисты.

## Der gekrönte Gekreuzigte aus Lendak

Der Gekreuzigte in der St.-Nikolai-Kirche (kostol sv. Mikuláša) in Lendak, die seit 1313 dem Orden der Kreuzfahrer des Grabes Gottes gehörte, ist das älteste von zahlreichen in der Region Spiš (im deutsche Sprachgebrauch Zips) bewahrt gebliebenen mittelalterlichen Kruzifixen. Es ist bislang noch nicht gelungen, seine konkrete stilmäßige Verknüpfung und Einordnung festzustellen. Nur ganz allgemein kann festgestellt werden, daß es an südeuropäische und westeuropäische romanische Holzschnitte anknüpft. Die Verfasserin dieser Studie, Akademische Malerin Mária Spoločníková, vermittelt eine kurze Zusammenfassung der Vorgangsweise bei der Restaurierung die-

ser Plastik, unterstreicht den verhältnismäßig guten Erhaltungszustand ihres ursprünglichen Aussehens und stimmt der älteren, von Radocsay gegebenen Datierung vom Beginn des 13. Jahrhunderts zu. Aufgrund neuerer Erkenntnisse ordnet sie den Korpus aus Lendak unter den besonderen Typ der sogenannten gekrönten Gekreuzigten ein. Sie formuliert die Hypothese vom südeuropäischen oder westeuropäischen Ursprung dieses Werkes, wobei sie von der Voraussetzung ausgeht, daß es entweder von Kreuzfahrern des Grabes Gottes oder von sächsischen Kolonisten nach Lendak gebracht werden konnte.

## O povahe a autorstve manieristických interiérov Bratislavského hradu

FEDOR KRESÁK

Fragmente manieristickej výzdoby Bratislavského hradu, zachované v jeho východnom krídle na prvom poschodí, patria k vrcholným ukázkam dekorácie interiérov tohto obdobia v strednej Európe. Pochádzajú zo začiatku druhej polovice 16. storočia, z času prestavby a úprav hradu na príležitostné sídlo panovníka a trvalú rezidenciu uhorského miestodržiteľa. Sú — ako sa dá usúdiť z odlišných rukopisov — dielom kolektívu. Dodnes nedoriešená otázka ich autorstva nás láka znova sa nimi zaoberať.<sup>1</sup>

Výzdoba sa zachovala len v dvoch miestnostiach s nepravidelným pôdorysom pri juhovýchodnom nároží. Vo väčšej z nich, ku ktorej patrila aj teraz už neexistujúci arkier zobrazený na súvekých vedutách (dnes nahradený zasklenenou plochou), bola prevažne maliarska grotesková výzdoba komponovaná do vertikálnych pásov, maľovaná al fresco a dopĺňaná štukovým dekorom. Na troch obdĺžnikových plochách rámovaných štukovým ornamentom v bočných výklenkoch miestnosti sa maľba nezachovala. Predpokladáme, že v ústrednom ráme bola namaľovaná figurálna scéna, v ďalších dvoch veduty. V menšej miestnosti pokrýva strop štuková výzdoba na pozlátanom podklade, kým steny boli pôvodne tak ako dnes zabielené, pokryté azda závesnými kobercami. Miestnosti spája nezasklený okenný otvor<sup>2</sup> a zrejme boli spolu späté aj funkčne. Ich pôvodný účel bezpečne nepoznáme, ale museli byť súčasťou obydlija najvýznamnejšej osobnosti hradu, teda samého cisára za jeho

pobytu v Bratislave. Nasvedčuje tomu aj dvojhlavá cisárska orlica na temene klenby menšej miestnosti.

Obidve miestnosti pri prestavbe a nadstavbe hradu krátko po roku 1630 zo statických dôvodov vyplnili tehľami a zamurovali. Letopočet 1632, vyrytý do jedného z postranných pilastrov väčšej miestnosti, asi označuje rok týchto stavebných úprav.<sup>3</sup> Matej Bel sa v podrobnom opise hradu roku 1735 o výzdobe už nezmieňuje.<sup>4</sup> Zámurovka ju ochránila pred požiarom hradu roku 1811 a objavili ju až pri jeho rekonštrukcii roku 1959.

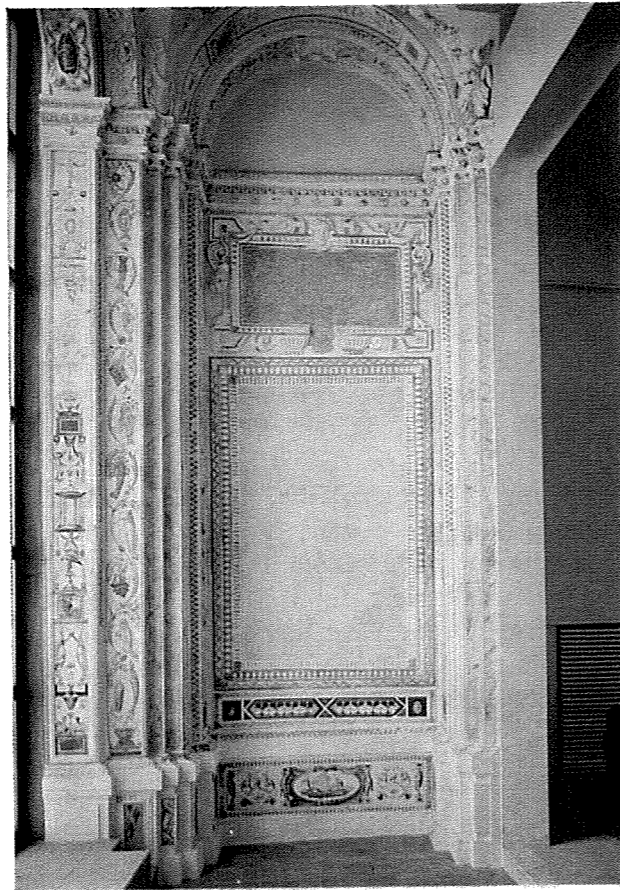
Výzdoba svojím charakterom súvisí so severotalianskym manierizmom, jej korene však tkvejú v antickom Ríme. Na začiatku renesančného rozmachu grotesky, ktorý kvantitatívne vyvrcholil až za manierizmu, stojí objav zvyškov Nerónovho Zlatého domu (Domus Aurea). Jeho ruiny odkryli krátko pred rokom 1488 na svahu Esquilína nad Koloseom. Boli však už do tej miery zanesené zemou, že sa do nich dodnes vchádza ako do jaskyne, a tak od talianskeho názvu jaskyne — grotta — dostali grotesky aj pomenovanie.

Nástenné maľby Zlatého domu, silne ovplyvnené umením starovekej Alexandrie, prichádzali študovať poprední umelci tých čias. Niektorí z nich sa dokonca podpísali na steny jeho ruín a iných spomína Vasari: Pinturicchio (ktorý si k signatúre pripísal aj letopočet 1495), Pietro Luzzi, Morto da Feltre, Giovanni da Udine, Bartolomeus Spranger. Výtvarné prvky Zlatého domu asi prevzal do svojej tvorby ako

prvý Pinturicchio so svojou dielňou.<sup>5</sup> Priekopníkom renesančnej grotesky bol však stály Raffaelov spolupracovník Giovanni da Udine (1489—1564), ktorý začal používať aj podobnú bielu štuku, akú objavili spolu s maľbou na klenbe a stenách Zlatého domu. S jeho výzdobou vatikánskych loggií (1517—1519), kde groteskami dopĺňal Raffaelove figurálne výjavy, spája bratislavskú výzdobu rad prvkov: biely podklad, zlaté lemovanie pilastrov, tvar ich hlavic, úponkové pásy s morskou faunou, halúzkový ornament, maskaróny, maľovaná inkrustácia. Výmalbu loggií pripomínajú aj prchavé, do diaľky sa vytrácajúce, takmer impresionistické výhľady do romantických krajín.

Nasledujúcou fázou Giovanniho tvorby bola výzdoba rímskej Villy Madama pre kardinála Mediciho roku 1525,<sup>6</sup> kde znova spolupracoval s Raffaelom a s Giuliom Romanom ako architektom. Závislosť bratislavskej výzdoby od vstupnej loggie tejto vily je zvlášť nápadná. Odtiaľ pochádza predovšetkým tektonické členenie pilastrov, aj keď už so štíhlejšími, ľahšími proporciami, zodpovedajúcimi rozvinutému manierizmu. Možno sa domnievať, že v Bratislave poslúžila za vzor nielen maliarska, ale najmä oproti vatikánskym loggiám vyspelejšia štukatárska výzdoba Villy Madama, ako aj zaklenutie jej vstupnej loggie.<sup>7</sup>

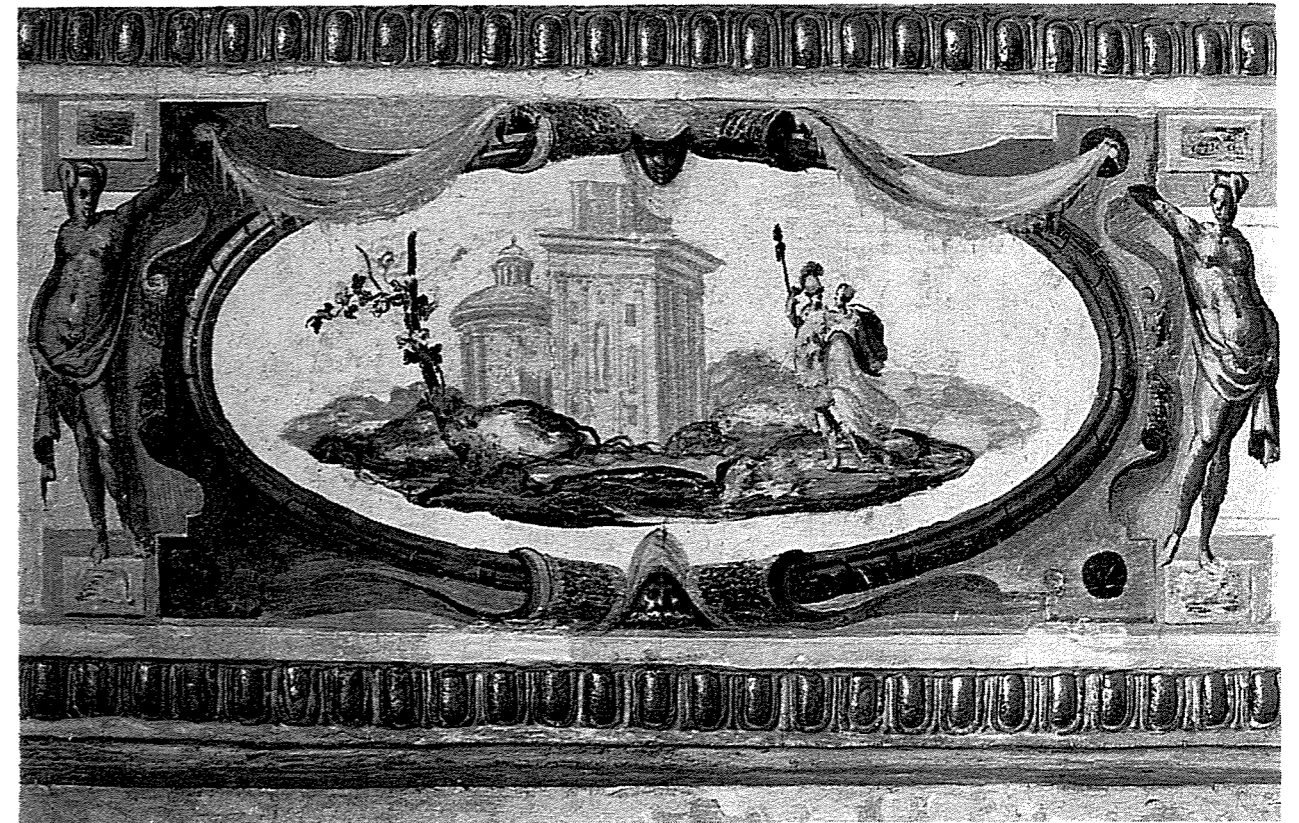
Vrcholom bratislavskej výzdoby asi bola nástenná maľba v ústrednom štukovom ráme rozmerov 204×123 cm (7×4 1/4 florentskej stopy s toleranciou 1 cm)<sup>8</sup> v južnom výklenku väčšej miestnosti. Na orámovanej ploche boli údajne ešte pri objavení výzdoby badať náznaky siluet troch postáv, možno troch grácií. V obdĺžnikoch nad ňou a nad okenným otvorom oproti boli asi veduty dvoch miest, pravdepodobne vtedajšieho hlavného mesta Uhorska Bratislavy a neďalekej rakúskej cisárskej metropoly Viedne. Domnievame sa tak na základe analógie s výzdobou nádvoria florentskej radnice — Palazzo Vecchio zhotovenej roku 1565 pri príležitosti sobáša budúceho toskánskeho arcivojvodu Francesca Mediciho s Johannou Habsburskou, dcérou Maximiliána II. Vo Florencii zobrazili ako prekvapenie pre nevestu jedenást tzv. nemeckých, prevažne rakúskych



Južný výklenok väčšej miestnosti.  
Foto M. Červeňanský

miest s Bratislavou a Viedňou na čelnej strane, orámovaných takisto štukou. Hoci bratislavská výzdoba je v zmysle manieristického slohového vývinu vyspelejšia, badať medzi nimi analógie a nazdávame sa, že mohla byť pre florentskú výzdobu aj vzdialeným vzorom. V životopisných údajoch deviatich umelcov, ktorí pracovali vo Florencii, sme však márne hľadali záchytný bod pre hypotézu, že niektorý z nich pracoval aj v Bratislave.<sup>9</sup>

Výjavy v maľovaných kartušiach pod ústredným obrazom a pod okenným otvorom dokumentujú ikonografickú závislosť malieb od antickkej literatúry. Pod ústredný, dnes už neexistujúci obraz umiestnil maliar Lúčenie sa Hektora s Andromaché zo 6. spevu Iliady, výjav prevzatý v obsahovo zjednodušenej, kom-



Lúčenie sa Hektora s Andromaché. Foto P. Fidler

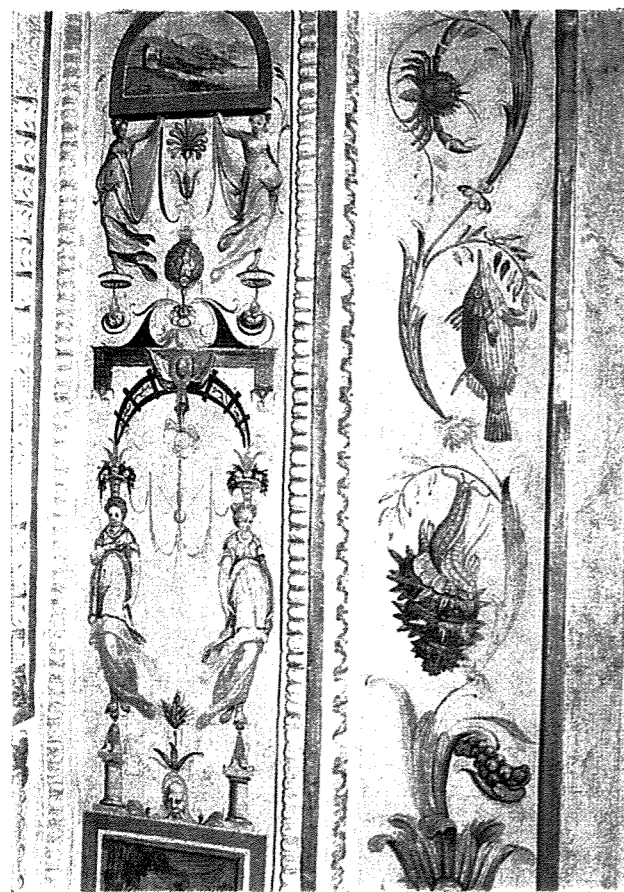
pozične ucelenejšej forme z klenby Nerónovho Zlatého domu.<sup>10</sup> Výjav posunul na pravý okraj, z originálu vynechal otrokyňu a dieťa, kvôli kompozičnému vyváženiu umiestnil do popredia vinič a na pozadí naznačil dvoma antickými stavbami Tróju. Fritz Weege, ktorý roku 1908 znovu odkryl medzičasom zasypané ruiny Zlatého domu, po dôkladnom prieskume archívnych a galerijných zbierok vo svete zistil 15 priamych či nepriamych kópií tohto výjavu.<sup>11</sup> Všetky — možno okrem veľmi zbežnej skice z florentských Uffizií — sú mladšie ako bratislavské fresky a nemohli teda byť predlohou tohto výjavu. Na všetkých však je, rovnako ako v Bratislave, pozmenené pozadie a vynechané dieťa. Weege spomína, že nejasné dieťa rozoznal na origináli až roku 1912, štyri roky po jeho odkrytí, takže výjav bol asi veľmi zle rozoznateľný už v 16. storočí, keď ho mohol

vidieť bratislavský majster alebo autor dnes už stratenej predlohy. Protipól výjavu tvorí obraz pod okenným otvorom, znázorňujúci pravdepodobne odchod Aenea s duchom jeho ženy Kreúsy z vypálenej Tróje, ako sa opisuje na konci 2. spevu Vergiliovej Aeneidy.

Kompozícia rámov kartuší nápadne pripomína obdobné kartuše v dolnej časti maľby Federica Zuccara Ohováranie, ktorú spopularizoval Cornelis Cort rytinou rozmnoženou roku 1572.<sup>12</sup> Rytina je zrejme mladšia ako bratislavské fresky, a teda nemohla byť ich predlohou. Dá sa však predpokladať, že Zuccaro i bratislavský autor vychádzali zo spoločnej predlohy, ktorú nateraz nepoznáme.

Motívy na halúzkach zavesených morských živočíchov a sediacich vtákov prevzali bratislavskí maliari z tvorby Giovanniho da Udine, dali im však plynulejší, melodický vlnovkový





Malby na pilastroch väčšej miestnosti.  
Foto M. Červeňanský

rytmus. Z Villy Madama pochádza aj štukový motív maskarónu a jeho umiestnenie na nároží dnes už deštruovanej klenby.

Na rozdiel od diela Giovanniho da Udine, ktorý zomrel roku 1564 (teda približne v čase vzniku bratislavskej výzdoby), zodpovedajú bratislavské grotesky už v plnom rozsahu ducha manierizmu. Kompozícia malieb je prehľadnejšia a vzdušnejšia, uvoľnenejšia. Ich kolorit je tlmený až melancholický, prevláda v ňom tmavofialová a okrová. K divákovi šikmo stojace postavy sa skrutkovito točia v neurčitom, abstraktnom, bielom priestore. Z malieb miestami vane aj pocit životnej márnosti, zodpovedajúci náladám tých čias, keď pretrvávali obavy z ohrozenia Turkami, náboženské boje a zasadal tridentský koncil.

Bratislavskú výzdobu nanášali podľa šablón. Svedčí o tom miestami dodnes viditeľné vyznačenie kontúr bodkami. Detaily sú zjavne výsledkom improvizácie maliara vynikajúcich kvalít. Nasvedčuje tomu napr. maľba maskarónov rýchlymi, ľahkými ťahmi štetca.

Na maliarskej výzdobe sme pôvodne spolu s T. Žiškovou hypoteticky identifikovali rukopisy pravdepodobne štyroch maliarov. Po rokoch, keď grotesky trochu zašli a identifikácia rukopisov sa, žiaľ, sťažila, pripúšťame aj možnosť účasti len dvoch autorov: schopnejšieho autora malieb v spodnej časti miestnosti a dolných častí výmalby pilastrov s fantastickou figurálnou výzdobou a s morskými živočíchmi, a menej vyspelého autora pásov s vtákmi a maliarskej výzdoby v hornej časti miestnosti. Pripúšťame teda možnosť stotožnenia maliarov, ktorých sme pôvodne označili ako 1. a 2., a ako 3. a 4. maliara dielne.

Štukové klenby oboch miestností neskôr naraz zamurovaných vznikli súčasne.<sup>13</sup> Svedčí o tom totožný sochársky rukopis i podobné motívy na klenbách oboch miestností, napr. kamey s postavičkami v rímskych tógach. Obojstranné priestory súviseli aj funkčne, predsa však pochybujeme, že by išlo o súkromnú kaplnku s oratóriom. Bádateľov, ktorí sa tak domnievajú, zvidela zrejme približne západo-východná orientácia väčšej miestnosti, ktorá však je dôsledkom orientácie celého hradu súbežne s tokom Dunaja. Náboženskému účelu miestností protirečí charakter výzdoby bez jediného cirkevného motívu aj ich pôdorys. Kaplnka by sotva mohla byť širokovo rozložená, a tak miestnosti boli zrejme súčasťou obytného traktu.

Menšiu miestnosť zaklenuli zrkadlovou klenbou s bielou štukovou výzdobou na pozlátanom podklade. Tento typ výzdoby bol v Taliansku obľúbený zrejme už od čias vzniku vstupnej loggie vily Madama, v bratislavskej realizácii však nadobudol typicky manieristický charakter. Klenba je preplnená štukou, prázdne plo-

Malby na pilastroch väčšej miestnosti.  
Foto M. Červeňanský





Detail malieb na pilastroch. Maskarón.  
Foto M. Červeňanský

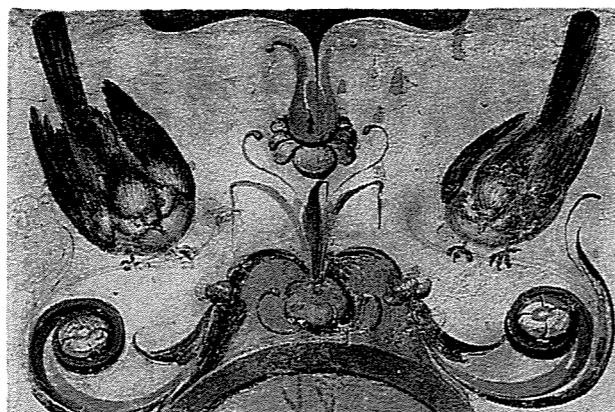
chy takmer nejstujú. Na girlandách sediace útle postavičky boli po odkrytí výzdoby natoľko zničené, že ich dnešná podoba je v podstate voľnou rekonštrukciou. Atletické sediace postavy v lunetách pripomínajú Michelangelove náhrobky Mediciovcov vo Florencii; možno boli prevzaté prostredníctvom výzdoby rímskeho Palazzo Spada z roku 1550, odtiaľ pochádza aj motív postáv držiacich zrkadlá.<sup>14</sup> Bratislavský autor sa usiluje nadväzovať na antické tradície v duchu vtedajšieho talianskeho humanizmu. Figurálny ornament prechádza do rastlinného ornamentu a pripomína tak Ovídiovie Metamorfózy. Po stranách klenby sú dve prázdne polkruhové niky, v ktorých pôvodne zrejme boli dnes už neznáme busty, pred zamurovaním možno niekam prenesené. Na štukovej výzdobe pracovali zrejme dvaja majstri odlišných kvalít. Ich podiel sa však pre značne rekonštruovaný stav nedá presnejšie ohraničiť.

Podľa archívneho materiálu sa dá usúdiť, že výzdoba nemohla vzniknúť pred rokom 1552, keď sa začala veľká prestavba hradu. Poznáme text inštrukcie o nej<sup>15</sup> i obsah kolaudačnej správy za rok 1561 z januára 1562.<sup>16</sup> Nie je nepravdepodobná ani súvislosť vzniku výzdoby s korunováciou Maximiliána II. za uhorského

kráľa roku 1563. Jej vznik po roku 1572, keď za uhorského kráľa korunovali Rudolfa II., možno vylúčiť, lebo Rudolf o Bratislavu neprejavoval záujem a nikdy v nej ani na kratší čas nesídlil.

Archívne záznamy spomínajú mená troch umelcov, ktorí po polovici 16. storočia pôsobili na Bratislavskom hrade a s výzdobou by mohli súvisieť. V rokoch 1552—1564 tu bol, či sem dochádzal Pietro Ferrabosco, ktorý viedol jeho prestavbu, v rokoch 1563—1567 Giulio Licinio a roku 1570 Ulisse da Volterra.

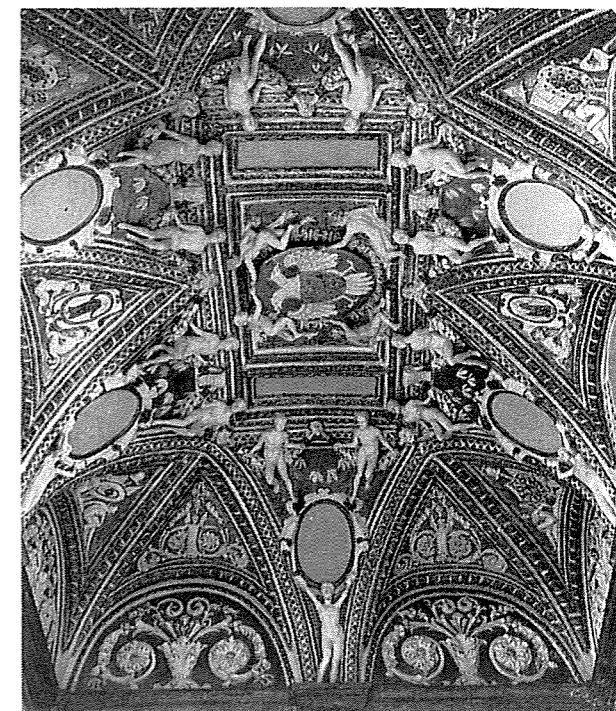
Ferrabosco (1512/13 — po 1598), rodák z Laina vo Val d'Intelvi nad Comským jazerom, bol všestranný renesančný umelec. Roku 1545 prešiel do cisárskych služieb a usadil sa vo Viedni, kde pracoval spočiatku ako dekoratívny interiérov. Roku 1549 vymaľoval interiéry cisárskeho hradu a augustiánskeho kláštora vo Viedni. Osmanské nebezpečenstvo a iné okolnosti ho priviedli k práci architekta a fortifikačného inžiniera. Počas svojho dlhého života pracoval v celej monarchii od Prahy až po Dalmáciu, najmä však na území bezprostredne ohrozenom tureckým náporom. Na Slovensku pôsobil na



Detail malieb na pilastroch. Vtáky. Foto P. Fidler

budovaní hradov v Bratislave, Nitre a Trenčíne a na mestskom opevnení Bratislavy a Trnavy. Často sa vracal aj do svojej vlasti, nevedno však presne kam.

Letopočet 1552 nesie tzv. Švajčiarska brána Viedenského hradu, ktorú nielen postavil. Vyplatili mu aj odmenu za dodnes existujúcu groteskovú výmalbu klenby jej podjazdu,<sup>17</sup> hoci sa zdá, že ide o dielenskú prácu. V tom istom roku sa začína aj rekonštrukcia Bratislavského hradu, ktorú panovník zveril Ferraboscovi. V spomínanej inštrukcii o nej sa Ferrabosco označuje za maliara, poverujú ho však len staviteľskými povinnosťami. Ešte 21. 2. 1556 nariaduje panovník zvýšiť Ferraboscovi ako maliarovi plat a pripisom z 15. 10. 1559 žiada sám Ferrabosco ďalšie zvýšenie platu.<sup>18</sup> Vypočítava viaceré svoje stavby a žaluje sa, že pre stavebné práce zanedbáva rodinu a maľovanie (nie, že nemaľuje vôbec). Doklady o jeho sochárskej či štukatárskej činnosti, aj keď sa to v literatúre uvádza,<sup>19</sup> nejstujú. Všestranné školenie, podobné iným renesančným umelcom, by sa však dalo aj u Ferrabosca predpokladať. V jeho ďalšom živote predbežne nenachádzame záznam, že by bol znova začal pracovať ako maliar. Archívne pramene ho neskoršie vždy uvádzajú ako architekta, a tak ho označil aj Antonio Abondio na reprezentačnom medailovom portréte roku 1575.<sup>20</sup> Ferrabosco udržiaval, ako sme už spomenuli, kontakty s rodným Talianskom, kde sa často vracal zrejme cez Benátky. Roku 1572 si dal dokonca do pracovnej zmluvy vložiť klauzulu, že každé dva roky môže na tri mesiace odcestovať do Talianska.<sup>21</sup> Giulio Licinio (1527—po 1593), vyškolený v Benátkach, pochádzal z umeleckej rodiny. Do Bratislavy prišiel z Augsburgu, kde v rokoch 1560—1561 vymaľoval fasádu tzv. Rehlingerovho domu, za druhej svetovej vojny zničenú. V Bratislave ho Ferdinand I. pravdepodobne roku 1563 poveril výzdobou hradnej kaplnky.<sup>22</sup> O Liciniovej práci v iných častiach hradu archívne pramene mlčia. Pracoval najmenej s tromi pomocníkmi, z ktorých podľa mena poznáme len drevorezbára Cesare Baldigaru.<sup>23</sup> Nemáme doklad o tom, že by bol Baldigara aj štukatérom. Podľa Maximiliánovej korešpondencie bola 7. 12. 1565 výzdoba hradnej kaplnky už takmer hotová, ale ešte 1. 8. 1567 sa spomína ako nedokončená a Licinio žiada peniaze, aby mohol pokračovať v práci.<sup>24</sup> Sumy,



Klenba menšej miestnosti. Biela štika na zlatom podklade. Foto M. Červeňanský

ktoré mu vyplatili a na ktoré si nárokoval v preťahujúcich sa vyjednávaniach trvajúcich ešte na jar 1569, sú vysoké aj v porovnaní s honorármi Ferrabosca a poukazujú na náročnosť a nákladnosť výzdoby.<sup>25</sup> V korešpondencii Licinia vždy označujú za maliara a priestor, ktorý zdobi, ako kaplnku (sacellum).<sup>26</sup>

Roku 1566 je Licinio pravdepodobne v Taliansku, lebo po celé 4 mesiace od apríla do júla si u dvořa nevyberá plat.<sup>27</sup> Dňa 7. 2. 1567 prikazuje cisár z Opavy zaplatiť mu za 2 portréty a vyplatiť dvojmesačný plat.<sup>28</sup> Miesto pobytu Licinia v tom čase nepoznáme. Okolo 1. 8. 1567 je v Bratislave a pýta peniaze na dokončenie výzdoby kaplnky.<sup>29</sup> Roku 1571 maľuje na hrade v Grazi, prestavanom podľa Ferraboscovho projektu.<sup>30</sup> V rokoch 1573—1574 sa zdržiava v Benátkach,<sup>31</sup> roku 1575 mu vyplácajú odmenu v Grazi a roku 1584 je zasa v Benátkach.<sup>32</sup> V máji 1588 žiada v Prahe od Rudolfa II. dodatočné zaplatenie za práce na Bratislavskom hrade a na Bažantnici (Façangarten) vo Vied-

ni, začiatkom nasledujúceho roku ho odmeňujú za staršie práce v Ebersdorfe pri Viedni, dňa 12. 7. 1593 mu priznávajú ako kráľovskému maliarovi nízku ročnú penziu 100 florénov a krátko nato zomiera, pravdepodobne v Prahe.<sup>33</sup>

O trefom umelcovi Ulyssovi archívne doklady, odhliadnuc od údajov o jeho činnosti na Bratislavskom hrade, chýbajú. Dňa 12. 6. 1570 oznamuje cisárov brat arcivojvoda Karol cisárovým menom z Viedne do Bratislavy, že príde dokončiť výmalbu hradnej kaplnky (sacellum) maliar Ulysses Romanus; ostala teda po Liciniovej dielni naozaj nedokončená. V liste z 1. 9. 1570 používa Karol výraz oratórium, 26. 11. 1570 však znova sacellum. Na potvrdenke o prijatí 15 florénov za výmalbu sa však hovorí o „oratoriu sacelli“ a podpis maliara znie: Ulisses Macciolinus Volateranus.<sup>34</sup> Pochádzal teda z Volterry v Toskánsku a prímene Romanus označuje jeho hodnosť maliara rímskeho cisára. Na dokončení výmalby Ulysses pracoval dva mesiace a nízky honorár svedčí o tom, že po Liciniovi naozaj malbu len dokončil. Sochárske či štukatérske práce sa vôbec nespomínajú, teda Ulyssa rozhodne nemožno pokladať za autora výzdoby hradných miestností.

Keďže priamy archívny materiál k zachovanej výzdobe Bratislavského hradu chýba, uvažovali sme aj o možnosti autorstva trojice talianskych umelcov,<sup>35</sup> uvedených pod deformovanými menami v listine zo 17. 12. 1565. Vydali ju vo Viedni a nariaďuje sa v nej vyplatit im po 40 zlatých. Jeden z nich — Antonio Ponzano — bol skúsený špecialista na grotesky a štukatér. Licinio sa ho roku 1573 pokúšal získať do Benátok za svojho spolupracovníka.<sup>36</sup> Niet však zatiaľ dôkazov, že by bol Ponzano niekedy býval aj v Bratislave a navyše je vylúčená i jeho účasť na groteskách v Bučoviciach, o ktorých sa ešte zmienime a ktoré sú zrejme prácou toho istého kolektívu ako zachovaná výzdoba v Bratislave.

Ostávajú teda dve možnosti riešenia jej autorstva: buď Ferraboscova, alebo Liciniova dielňa. Ak uvažujeme o prvej z nich, potom by to neznamenal, že sa na práci musel Ferrabosco zúčastniť aj osobne. Dá sa predovšet-

kým predpokladať, že bol autorom nezachovaneho ústredného obrazu v štukovom ráme. Možno s ním tiež počítať ako s tvorcom celkovej kompozície, predpokladaných vedút a maliarskej výzdoby v spodnej časti väčšej miestnosti. Za pravdepodobnejšie však predsa len pokladáme, že sa Ferrabosco na groteskovej výzdobe nezúčastnil a že jeho dielom mohli byť len obrazy v štukových rámoch. Aj keď vo Viedni Ferrabosco grotesky maľoval, a to napriek tomu, že na grotesky mávali renesanční maliari špecialistov,<sup>37</sup> bratislavské grotesky sú na vyššej úrovni ako staršie viedenské. Predsa sa však nedá vylúčiť ani jeho ďalší umelecký rast, ani to, že si pri trvalom zaneprázdnení angažoval špecialistov na grotesky až neskoršie. Pri hypotéze o autorstve Ferraboscovej dielne treba vznik výzdoby položiť pred rok 1563, keď na hrad prichádza Licinio. V januári 1562 sa v kolaudačnej listine, podpísanej aj Ferraboscom, spomína zriadenie bytu miestodržiteľa, veľká poradná sieň nad hlavným vstupom v južnom krídle hradu pri juhovýchodnej veži, teda v susedstve priestorov so zachovanou výzdobou, a miestnosť „cisárskej milosti“.<sup>38</sup> Je otázne, či nešlo práve o arkierovú miestnosť so susedným priestorom, spojeným s ňou oknom.

Zachoval sa i Liciniov opis kaplnky Bratislavského hradu spred 25. 10. 1563 v liste cisárovi.<sup>39</sup> Nevie sa s istotou, kde sa kaplnka nachádzala: či v juhovýchodnej časti hradu, kde bola za čias cisára Žigmunda, alebo v severozápadnej, kde jestvovala po ranobarokovej prestavbe.<sup>40</sup> Opis kaplnky — s náboženskými námetmi, konzervatívnym krídlom oltárom a so sochárskou drevorezbárskou výzdobou — sa veľmi odlišuje od zachovaných súčastí dvoch miestností s groteskami a štukami. Rozmery uvedené v liste sú oveľa väčšie, a ani v jednom prípade so zachovanou výzdobou nesúhlasia. Takisto nesúhlasia ikonografia kaplnky opísaná Liciniom. I keď však obidva priestory, o ktorých je tu reč, rozhodne nemohli byť Liciniom opísanou kaplnkou s oratóriom, nevylučuje to možnosť autorstva jeho dielne, hoci o inej jeho výzdobe ako o kaplnke nemáme k dispozícii archívne doklady. Pri porovnaní tvorby najlepšieho maliara bratislavskej dielne s ar-

chívne doloženými groteskovými výzdobami Ferrabosca a Licinia — podjazdom Švajčiarskej brány vo Viedni z roku 1552 a fasádou Rehlingerovho domu v Augsburgu z roku 1561 — badáme značné rozdiely.

Ak porovnáme graciózne, ľahkým štetcom suverénne maľované postavy najlepšieho maliara bratislavských grotesiek s groteskami v bielych poliach viedenskej klenby, o ktorých sa domnievame, že sú prácou Ferrabosca, nemôžeme vylúčiť vzájomné autorské súvislosti. Viedenská kompozícia je v porovnaní s bratislavskou hustejšia, nie je taká melodická, rytmická ani vertikálna, teda reprezentuje staršie vývinové štádium. Badáť tu nostalgický až morbidný nádych, pripomínajúci bratislavské fresky. Bratislavské podanie je však vzdušnejšie, ľahšie, hravejšie, virtuóznejšie. Viedenský kolorit je naopak sýtejší, tvrdší, nie tak rafinovane lomený ako v Bratislave. Dá sa však pripustiť, že v Bratislave ide o pokročilejšie štádium vývinu toho istého maliara, ktorý predtým maľoval vo Viedni, teda asi Ferrabosca.

Licinio bol pravdepodobne lepší maliar ako Ferrabosco. Nasvedčujú tomu jeho robustné postavy na augsburskej fasáde známej len z čierno-bielych fotografií<sup>41</sup> (najmä skvelý Pluto), ale aj skutočnosť, že bol cisárovým portrétistom i maliarom oltárnych obrazov, kým Ferrabosco — pokiaľ zatiaľ vieme — maľoval len vojnové bitky a nástenné dekorácie. Podľa archívnych prameňov portrétoval Licinio — možno až posmrtné — Ferdinanda I. a v rokoch 1565 a 1567 trikrát aj Maximiliána II.<sup>42</sup> Keďže nebol fortifikačným inžinierom ako Ferrabosco, ale mal možnosť plne sa venovať maliarstvu, mohol sa lepšie umelecky vyvíjať. Časový rozdiel medzi Licinioovým pôsobením v Augsburgu a v Bratislave je však minimálny: do Bratislavy prišiel asi priamo z Augsburgu, teda na ďalší vývin štýlu nemal veľa času.

V porovnaní s augsburskou je kompozícia bratislavskej výzdoby vyváženejšia, ucelenejšia, kým augsburská je až chaoticky preplnená, neprehľadná, po symetrii a melodickom rytme bratislavských grotesiek nebadáť ani stopy. Bola síce roku 1717 pri reštaurácii dopĺňaná,<sup>43</sup> ale snaha zaplniť každé voľné miesto plochy

je charakteristickou črtou manierizmu, a tak predpokladáme, že augsburská kompozícia, celkom odlišná od bratislavskej, je Licinioovým dielom.

Ťažké, atleticky robustné postavy z Augsburgu kontrastujú s vertikálne deformovanými, manieristicky teatrálnymi skrútenými postavami na bratislavských freskách. Analogické dekoratívne prvky sú takisto minimálne. Bratislavskú dekoráciu však naniesli, ako sme už spomenuli, podľa šablóny. Detaily na bratislavských freskách suverénnym spôsobom upravoval ľahkým dotykom štetca vynikajúci maliar. Že by išlo predsa len o Licinia, ktorý by bol aj autorom nezachovaných obrazov v štukových rámoch?

Bratislavskú výzdobu pripomínajú vynikajúce, približne o dve desaťročia mladšie grotesky na zámku v Bučoviciach na Morave.<sup>44</sup> Ide o natoľko blízke analógie, že sú akiste prácou tej istej dielne. Stavba zámku sa bežne pripisuje Ferraboscovi, obľúbenému architektovi Maximiliána II., najmä na základe analógií s viedenským cisárskym letným sídlom Neugebäude, na ktorom pracoval. Neraz sa mu pripisuje, takisto bez archívneho dokladu, aj účasť na bučovickej maliarskej výzdobe. Jej sochársku časť, kvalitou prevyšujúcu bratislavskú výzdobu, dnes pripisujú žiakovi Giovanniho da Bolognu, Janovi Montovi z Gentu,<sup>45</sup> ktorý takisto pracoval roku 1575 na Neugebäude. Odtiaľ sa zrejme poznal s Ferraboscom, ktorého v tom istom roku spodobil vo Viedni na medaili Abondio. Hoci Montovu účasť na bratislavskej výzdobe nepredpokladáme, rukopisy dvoch maliarov grotesiek v Bratislave a v Bučoviciach (s výnimkou maliara kovaných ornamentov) sa zdajú totožné. Bučovická výzdoba vznikla okolo roku 1582 a je teda mladšia ako bratislavská. Tomu zodpovedá aj jej vyššia kvalita a pokročilejšie manieristické chápanie.

Ferrabosco, Mont i Licinio sa akiste navzájom poznali. Mont prišiel roku 1573 do Viedne a pracoval na štukovej výzdobe Bažantnice, kde pracoval aj Licinio, ktorý neskoršie vymáhal od Rudolfa II. dodatočné zapltenie za tamojšie práce. Roku 1583 sa Mont vracia z Prahy do Talianska<sup>46</sup> a neskôr už nemohol v Bučoviciach

pracovať. Liciniove životné osudy v rokoch 1575—1584 sú neznáme. Nestretávame sa teda v Bučovicích s prácou Ferraboscovej alebo dokonca Liciniovej bratislavskej dielne, ku ktorej pribudol Jan Mont? Ide však o archívne nepodloženú hypotézu podobnú hypotéze o Montovom autorstve štukovej výzdoby v Bu-

### Poznámky

<sup>1</sup> Maľby reštaurovala v rokoch 1959 a 1988 doc. Irina Meszárošová-Krukovská, štuky po prvý raz akad. sochári Ján Rybárik a Imrich Strelko, po druhý raz opäť Ján Rybárik so synom. Reštaurátorské práce sú na vynikajúcej úrovni, dôstojnej výnimočnosti diela, ktoré sa nám v Bratislave zachovalo. Doterajšia literatúra o nich: KRESÁK, F. — ŽIŠKOVÁ, T.: Manieristické grotesky na Bratislavskom hrade. Vlastivedný časopis, 1980, č. 1, s. 25—29; RUSINA, I.: Renesančná a baroková plastika v Bratislave. Bratislava 1983, s. 40; GALAVICS, G. in: A művészettörténet Magyarországon. Budapest 1983, s. 199; GALAVICS, G.: A magyar király udvar és a keső reneszánsz képzőművészet. In: Magyar reneszánsz udvari kultúra. Budapest 1987, s. 229—231; KRESÁK, F.: Manieristická výzdoba interiérov Bratislavského hradu. In: Problémy umenia 16.—18. storočia. Bratislava 1987, s. 57—69; KRESÁK, F.: Úvahy o renesancii na Slovensku, najmä o architektúre. Ars, 1988, č. 1, s. 42—43, pozn. 56.

<sup>2</sup> Podľa inventárov Bratislavského hradu spísaných 29. 1. a 13. 3. 1598, obydlie cisára pozostávalo z troch miestností označených ako predsieň (Anti Camera), komnata (Camer) a zadná komnata (hinterste Camer alebo hinterste Zimmer). Domnievame sa, že naše dve miestnosti spojené oknom sú tu označené názvom Anti Camera. Ďalšie dve cisárove komnaty boli zrejme v susedstve smerom na sever. Na tom istom poschodí boli aj miestnosti označené ako kaplnka a oratórium. Okrem nej iná cisárova súkromná kaplnka neexistovala. Pozri Urbaria et conscriptiones. Zv. 6. Művészettörténeti adatok. Budapest 1981, s. 172—174, zost. B. Barányi a M. Csernyánszky. Za upozornenie vďačím Jozefovi Medveckému.

<sup>3</sup> Za upozornenie vďačím Štefanovi Holčíkovi.

<sup>4</sup> BEL, M.: Notitia Hungariae Novae Historico-geographica. Viennae 1735.

<sup>5</sup> Roku 1505 sa uplatňujú v jeho výzdobe kostola Santa Maria del Popolo v Ríme, medzi rokmi 1503—1508 v knižnici sienskeho dómu.

<sup>6</sup> Letopočet 1525 s menom G. da Udine na vchode značí asi rok ukončenia groteskovej výzdoby. DACOS, N.: La découverte de Domus Aurea et la fonction des grotesques à la renaissance. London—Leiden 1969, s. 114.

čovicích. Preto otázka autorstva vynikajúcej manieristickej výzdoby Bratislavského hradu ostáva naďalej otvorená, hoci zúžená na dve možnosti: išlo o prácu Ferraboscovej alebo Liciniovej dielne, pričom len v druhom prípade bezpochyby aj vrátane osobného podielu jej vedúceho.

<sup>7</sup> DECKER, H.: Renaissance in Italien. Wien—München 1967, obr. 280.

<sup>8</sup> Florentská stopa sa rovná 29,2 cm, rímska 29,6 cm a viedenská 31,6 cm. KOTRBA, H.: O zmluvách a mierach výtvarných diel neskorej gotiky a renesancie. Ars, 1988, č. 2, s. 11, 17, 18. Použitie florentskej, a nie viedenskej miery trochu prekvapuje, nie je však isté, či dodržanie spomenutých rozmerov bolo skutočne zámerné a či nejde len o náhodnú zhodu.

<sup>9</sup> Autori maľovaných grotesiek: Stefano Veltroni z Monte San Savino, Marco de Faenza, Francesco Salviati z Florencie; autori vedút: Sebastiano Veronese, Giovanni Lombardi z Benátok, Cesare Bagli z Florencie; autori štukovej výzdoby stĺpov: Pietro Paolo Minocci z Forli, Leonardo Ricciarelli z Florencie, Sebastiano del Tadda z Fiesole.

<sup>10</sup> Porovnaj KRESÁK, F. — ŽIŠKOVÁ, T.: c. d., obr. na s. 26 a 29.

<sup>11</sup> WEEGE, F.: Ein Saal in Neros Goldenem Hause. Berlin 1912, s. 16—25, obr. 12—13, 16—19.

<sup>12</sup> Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte, 41, 1988, s. 195, obr. 6. Za upozornenie vďačím Jozefovi Medveckému.

<sup>13</sup> Oproti svojmu pôvodnému názoru sa dnes prikláňame k stanovisku Ivana Rusinu.

<sup>14</sup> DECKER, H.: c. d., obr. 271.

<sup>15</sup> Magyar gazdaságtörténet szemle, 8, 1901, s. 416—418.

<sup>16</sup> LICHNER, J.: Náčrt stavebných dejín Bratislavského hradu. In: Bratislavský hrad. Bratislava 1960, s. 84—85 a obr. 4 na s. 26.

<sup>17</sup> SCHLAGER, J. E.: Materialien zur österreichischen Kunstgeschichte. Archiv für Kunde der österreichischen Geschichtsquellen. Zv. 2. Wien 1849, s. 179.

<sup>18</sup> Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen, 5, 1889, č. 4244, 4287.

<sup>19</sup> PATAKI, V.: A 16. századi várépítés Magyarországon. Bécs (1931), s. 14, pozn. 73, v ním citovanom archívnom prameni sa však takýto údaj nevyskytuje. Za pomoc pri zistení ďakujem M. Malíkovej.

<sup>20</sup> Portrét bol uverejnený v Arse, 1988, č. 1, s. 30.

<sup>21</sup> KRČÁLOVÁ, J.: Pietro Ferrabosco und sein Schaffen im Königreich Böhmen. Passauer Jahrbuch für Geschichte, Kunst und Volkskunde, 11, 1969, s. 185.

<sup>22</sup> Pred 25. 10. 1563 žiada už Licinio výplatu za prácu na hradnej kaplnke a opisuje ich značne pokročilý stav. C. d. v pozn. 18. Jahrbuch..., 5, 1889, č. 4361. O tento prameň sa opiera aj LICHNER, J.: c. d., s. 89.

<sup>23</sup> Troch pomocníkov spomína Licinio v nedatovanom liste, ktorý publikoval BISENIUS, A.: A pozsony várkápolna festésenek történetéhez 1563—1588. Archeológiai Értesítő, 14, 1894, s. 147. O Baldigarovom význame však svedčí, že ho ako jediného z nich menovite spomína Licinio v liste cisárovi spred 25. 10. 1563, c. d. v pozn. 18, č. 4361.

<sup>24</sup> Obidva dokumenty publikoval ILLÉSY, J.: Adatok a pozsonyi várkápolna festésenek történetéhez 1563—1570. Archeológiai Értesítő, 12, 1892, s. 333.

<sup>25</sup> Tamže, s. 333—334; BISENIUS, A.: c. d., s. 146—148; LICHNER, J.: c. d., s. 90—91.

<sup>26</sup> Len v liste uvedenom v pozn. 22, č. 4361, používa Licinio nejasný termín „la capella della chiesola in castello“.

<sup>27</sup> C. d. v pozn. 18, 5, 1889, č. 4396.

<sup>28</sup> C. d. v pozn. 18, 5, 1889, č. 4400.

<sup>29</sup> C. d. v pozn. 18, 5, 1889, č. 4409; ILLÉSY, J.: c. d., s. 333.

<sup>30</sup> DEHIO, G.: Handbuch der deutschen Kunstdenkmäler. Österreich. 1. Wien—Berlin 1938, s. 224, 231.

<sup>31</sup> LILL, G.: Hans Fugger und die Kunst. Leipzig 1908, s. 52, pozn. 1; BISENIUS, A.: c. d., s. 144, s odvolaním sa na c. d. v pozn. 18, 7, 1891, č. 5290.

<sup>32</sup> THIEME—BECKER Künstlerlexikon. Zv. 23. Leipzig 1929, s. 194. Autor textu W. Arslan.

<sup>33</sup> BISENIUS, A.: c. d., s. 148, 144 s odvolaním sa na c. d. v pozn. 18, 7, 1891, č. 5486. Katalóg WELT, IM UMBRUCH. Augsburg zwischen Renaissance und Barock. Zv. 1, s. 271 uvádza, že zomrel asi roku 1591 v Prahe, kde strávil koniec života.

<sup>34</sup> RATKOŠ, P.: Nové materiály k dejinám Bratislavského hradu. Bratislava, 8—9, 1976, s. 264; O Ulyssovej činnosti v Bratislave pozri ILLÉSY, J.: c. d., s. 334—335.

<sup>35</sup> KRESÁK, F.: c. d. v pozn. 1, 1988, s. 43.

<sup>36</sup> LILL, G.: c. d. a c. miesto v pozn. 31, s odvolaním sa na c. d. v pozn. 18, č. 5290.

<sup>37</sup> Napr. Raffael Giovannio da Udine. Aj Pinturicchio zamestnával špecialistov na grotesky: Pietro Luzzi z Feltre, Giacomo Ripanda a Amico Aspertini, obaja z Bologne. DACOS, N.: c. d., s. 79.

<sup>38</sup> LICHNER, J.: c. d., s. 85.

<sup>39</sup> Taliansky originál: c. d. v pozn. 18, 5, 1889, č. 4361. Slovenský, voľný skrátený preklad LICHNER, J.: c. d., s. 89—90.

<sup>40</sup> Inventáre uvedené v pozn. 2 svedčia skôr o prvej možnosti.

<sup>41</sup> PITTORI BERGAMASCHI dal XIII. al XIX. secolo. 2. Cinquecento 2. Bergamo 1976, s. 578—579.

<sup>42</sup> C. d. v pozn. 18, 5, 1889, č. 4400; c. d. v pozn. 32; BISENIUS, A.: c. d., s. 144, s odvolaním sa na c. d. v pozn. 18, č. 5013, 5056, 5069, 5106, 5145, 5230, 5389. Zachovali sa dva jeho signované oltárne obrazy: raný z roku 1553 v dedinke Lonno v severnom Taliansku a neskorý z roku 1571 v Museum Joanneum v Grazi. DEHIO, G.: c. d., s. 224, 230; c. d. v pozn. 32; BALDASS, P. — FEUCHTMÜLLER, R. — MRAZEK, W.: Renaissance in Österreich. Wien—Hannover 1966, obr. 61.

<sup>43</sup> J. G. Bergmüllerom. C. d. v pozn. 32.

<sup>44</sup> FIŠER, F. — LEJSKOVÁ-MATYÁŠOVÁ, M.: Renesanční nástěnné malby ve státním zámku v Bučovicích a jejich restaurace. Zprávy památkové péče, 16, 1956, č. 3, s. 133—143; KRČÁLOVÁ, J.: Zámek v Bučovicích. Praha 1979, nestr., a tam uvedená literatúra.

<sup>45</sup> KRČÁLOVÁ, J.: c. d. v pozn. 44. Napriek pripisaniu sochárskej výzdoby Montovi hľadá autorov maliarskej výzdoby v neďalekom Brne; súvislosti s Bratislavou v čase písania textu zrejme ešte nepoznala.

<sup>46</sup> THIEME—BECKER Künstlerlexikon. Zv. 25. Leipzig 1931, s. 74. Autorka textu M. Devigne.

### О характере и авторстве маньеристических интерьеров Братиславского града

В двух взаимно соединенных помещениях Братиславского града, замурованных вероятно в 1632 году при его перестройке, были в 1959 году обнаружены малярные и лепные декорации начала второй половины 16-го века. Взаимно отличающиеся рукописи свидетельствуют о том, что речь идет о произведении коллектива, состоящего из нескольких членов. Своим колоритом, иконографией, стилем и общим пониманием произве-

дение принадлежит к северноитальянскому маньеризму, однако в нем заметны также связи с римским искусством. Сцена на южной стене большего помещения в упрощенной, композиционно более целостной форме заимствует мотив Прощания Гектора с Андромахе из свода Золотого дома Нерона. Четкие аналогии заметны также с творчеством сотрудника Рафаэля, специалиста по гротескной декорации Джованни да Удине

— с оформлением ватиканских лоджий и Виллы Мадама.

Братиславская декорация, оформление является либо произведением мастерской Пиетра Феррабоско (1512/13 и после 1598), родом от Комского озера, который был художником и также архитектором, и в период 1552—1564 годов занимался перестройкой града, причем в декорациях ему не пришлось лично участвовать, либо произведением мастерской венецианского художника Джулия Личиния (1527 и после 1593), который в период 1563—1567 годов украсил капеллу града. На основе архивного материала в работе рассматриваются обе возможности. Описание декорации капеллы града в письме Личиния императору Максимилиану II от 1563 года отличается от сохранившейся декорации иконографией и габаритами, поэтому можно исключить связь текста с сохранившейся декорацией. Автор сравнивает братиславскую декорацию также с произведениями Феррабоско и Личиния, авторство которых архивно доказано: с декорацией Феррабоско в подъезде Швейцарских ворот Венского града (1552 г.) и с се-

годня уже не существующей раскраской Личиния фасада так называемого дома Релингера в Аугсбурге (гг. 1560—1561), известной лишь по фотографиям. Учитывая родство интерьеров замка в Бучовицах на Мораве (около 1582 г.), здесь можно предполагать авторство мастерской, работающей на Братиславском граде. Строительство замка в Бучовицах приписывается Феррабоску, главным образом на основе сходства с летней резиденцией Максимилиана II, так называемой Нойгембойде под Веной, а иногда ему приписывается также авторство раскраски его интерьеров. Скульптурную декорацию недавно (в 1979 г.) Й. Крчалова гипотетически приписала Яну Монту из Гента. Феррабоско, Личинию и Монт, по-видимому, знали друг друга, потому что они одновременно работали в Вене на службе императора. Поскольку биография Личиния в период годов 1575—1584 нам пока неизвестна, автор работы рассматривает также возможность, что Личинию работал в Бучовицах. Однако он не приходит к однозначному заключению об авторстве братиславской декорации.

## Zum Charakter und zur Urheberschaft der manieristischen Interieurs der Burg von Bratislava

In zwei miteinander verbundenen Räumlichkeiten der Burg von Bratislava, die wahrscheinlich 1632 bei einem Umbau der Burg zugemauert wurden, wurde 1959 Gemälde- und Stuckverzierung vom Beginn der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts gefunden. Die Verschiedenheit der Handschriften zeugt davon, daß es sich um ein Werk einer mehrköpfigen Gruppe handelt. Dem Kolorit, der Ikonographie, dem Stil und der allgemeinen Konzeption nach reiht sich dieses Werk unter den norditalienischen Manierismus, jedoch sind hier auch Beziehungen zur römischen Kunst erkennbar. Die Szene an der südlichen Wand der größeren Räumlichkeit ist eine vereinfachte, kompositorisch kompaktere Nachbildung des Motivs Hektors Abschied von Andromache vom Gewölbe von Neros Goldenem Hause. Auch eine markante Analogie zum Schaffen des Mitarbeiters von Raffael, Giovanni da Udine, eines Spezialisten für groteske Ausschmückung, insbesondere zur Verzierung der vaticanischen Loggien und der Villa Madama, läßt sich erkennen.

Die Ausschmückung in diesen Räumlichkeiten der Burg von Bratislava ist entweder das Werk der Werkstatt von Pietro Ferrabosco (1512/13, gest. nach 1598), eines bei Comosee geborenen Künstlers, der als Maler und Architekt tätig war und in den Jahren 1552—1564 den Umbau der Burg leitete, wobei

er sich an den Ausschmückungsarbeiten nicht persönlich beteiligt zu haben braucht, oder der Werkstatt des in Venedig ausgebildeten Malers Giulio Licinio (1527, gest. nach 1593), der in den Jahren 1563—1567 die Kapelle der Burg ausschmückte. Beide Möglichkeiten werden in diesem Beitrag anhand des Archivmaterials nachgeprüft. Die Beschreibung der Ausschmückung der Burgkapelle im Schreiben Licinios an Kaiser Maximilian II. aus dem Jahre 1563 unterscheidet sich von der erhalten gebliebenen Ausschmückung in der Ikonographie und in den Abmessungen, so daß ein Zusammenhang zwischen diesem Text und der bewahrt gebliebenen Ausschmückung ausgeschlossen werden kann. Der Verfasser dieses Beitrags verglich die gefundene Ausschmückung auch mit den Werken Ferraboscos und Licinios, deren Urheberschaft archivalisch belegt ist, und zwar mit Ferraboscos Ausschmückung der Einfahrt des Schweizer Tors der Wiener Hofburg (1552) und mit der nicht mehr existenten Bemalung der Fassade des sogenannten Rehlingerhauses in Augsburg (1560—1561) von Licinio, die nur von Fotografien her bekannt ist. In Anbetracht der Ähnlichkeit mit den Interieurs des Schlosses in Bučovice in Mähren (etwa 1582) kann man hier die Urheberschaft der in der Burg von Bratislava tätigen Werkstatt voraussetzen. Der Bau des Schlosses in Bučovice wird insbesondere aufgrund

seiner Ähnlichkeit zum Sittersitz von Maximilian II., dem sogenannten Neugebäude bei Wien, Ferrabosco zugeschrieben, manchmal auch die Urheberschaft der Bemalung der Interieurs des Schlosses. Die bildhauerische Ausschmückung wurde neulich (1979) von J. Krčálová hypothetisch Jan Mont aus Gent zugeschrieben. Ferrabosco, Licinio und Mont haben einander allem Anschein nach gekannt, da sie gleich-

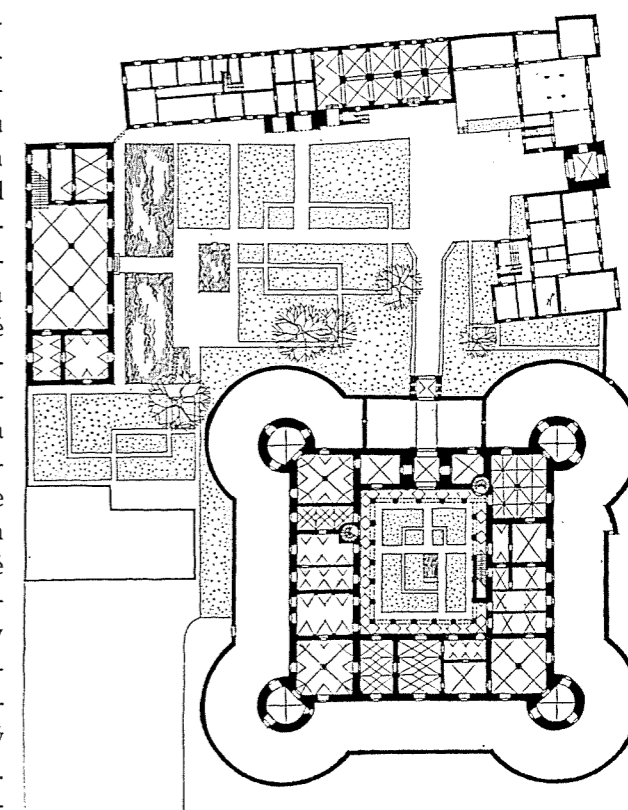
zeitig in Wien in kaiserlichen Diensten standen. Da Licinios Lebenslauf in den Jahren 1575—1584 bislang unbekannt ist, hält der Verfasser dieses Beitrags die Möglichkeit, daß Licinio in Bučovice arbeitete, für nicht ausgeschlossen. Er kommt jedoch hinsichtlich der Urheberschaft der Ausschmückung in der Burg von Bratislava zu keinem eindeutigen Schluß.

## Výsledky pamiatkového výskumu v areáli zámku v Bytči

MÁRIA SMOLÁKOVÁ

Zámok v Bytči je jedným z najvýznamnejších renesančných feudálnych sídel na Slovensku, zaradených roku 1970 do kategórie národných kultúrnych pamiatok. Napriek tomu sa však udržiavanie tohto areálu v posledných rokoch dostalo do kritickej situácie. Jeho vzhľad vzbudzuje skľučujúci pocit nezáujmu zainteresovaných orgánov, odhliadnuc od zodpovedajúceho funkčného využitia samého zámku na potreby Štátneho archívu. Práve nevyjasnené funkčné vzťahy hlboko poznamenali stav ďalších chátrajúcich objektov v areáli vrátane Sobášneho paláca. Bezprostredné okolie budov sa dlhé roky prakticky neupravovalo a prispievalo v značnej miere k dehonestujúcej podobe komplexu. K urýchleným súčasným opatreniam patrí aj príprava obnovy dvoch objektov, ktoré uzatvárajú nádvorie pred zámkom na východnej a severnej strane, a to vstupnej brány s postrannými krídlami a tzv. klasicistickej budovy. V prípravnej fáze obnovy bolo, samozrejme, potrebné vykonať umeleckohistorický a architektonický výskum obidvoch objektov. Prebehol v rokoch 1985—1986<sup>1</sup> a priniesol niektoré nové skutočnosti.

V prvej etape sa výskum sústredil na vstupný objekt do zámockého preddvoria na východnej strane. Je súčasťou jeho pravouhlej zástavby spolu s tzv. klasicistickou budovou a Sobášnym palácom. Dispozične a hmotovo sa objekt viaže na centrálnu vežovú časť s prejazdom, ktorý je hlavnou komunikáciou do areálu cez most ponad riečku Bytču. V severnom a južnom smere sa pripájajú jednoposchodové podpivni-



*Pôdorys zámockého areálu v Bytči. V hornej polovici vľavo Sobášny palác, vpravo budova s východnou vstupnou bránou, na hornom (severnom) okraji tzv. klasicistická budova*

čené dlhé trakty, ukončené na čelnej strane predstupujúcimi rizalitmi s murovanými štítmi. V Súpise pamiatok na Slovensku<sup>2</sup> táto bu-

dova nie je evidovaná, rovnako ani v publikácii Národné kultúrne pamiatky na Slovensku<sup>3</sup> a nespomína ju ani ďalšia umeleckohistorická literatúra, hoci archívne záznamy jej vežovú časť jednoznačne dokladajú.

Najstarší známy údaj je z roku 1627 v turzovskom inventári,<sup>4</sup> kde sa popri zariadení zámku uvádzajú aj ďalšie stavby zámckého areálu. „Na prednej bráne na kamennom moste“, cez ktorý viedla prístupová cesta do zámku, sa spomína strážnica, „maštale murovane pred zamkom“, totožné s tzv. klasicistickou budovou, ďalej jednotlivé bašty, severozápadná „bašta od paloty“ (od Sobášneho paláca), juhovýchodná „bašta od rybníka“, severozápadná „bašta od kuchara“, juhovýchodná „bašta od Hutka“. Spomenuté údaje sú historickými dokladmi existencie týchto častí, umeleckohistorickou literatúrou dosiaľ neevidovaných, za Turzovcov.

Uvedený inventár je posledným dokumentom turzovského obdobia v Bytči (od roku 1563), pretože roku 1627 prevzal zámok i s panstvom na základe listiny Ferdinanda II. Mikuláš Esterházi prostredníctvom sobáša s Kristínou Nyáriovou, vdovou po Imrichovi Turzovi (v držbe Esterháziocov zostal do roku 1867). Podľa najstaršieho esterháziovského inventára z roku 1645, ako uvádza J. Kočíš,<sup>5</sup> sa do vonkajšieho zámckého nádvorja (preddvorja) dalo vojsť len cez bránu kamenným mostom ponad rieku Bytču. Nad touto bránou, zavesenou na železných pántoch, bola strážnica s tromi oknami, do vlastného zámku sa vchádzalo cez dva padacie mosty. V detailnejšom inventári z roku 1650 sa spomína za prvou bránou vpravo už opustená dielňa, šopa na povozy a kočiare, ako aj maštale, nad ktorými boli uprostred miestnosti pre personál. Inventár z roku 1721 v súvislosti so vstupnou bránou uvádza, že nad ňou bola dvojposchodová budova, slúžiaca na ubytovanie zámckých hajdúchov a ich veliteľa. Na poschodie budovy so šiestimi oknami, pokrytej novým šindľom, viedlo drevené schodište.<sup>6</sup>

Tento inventár dokumentuje konečnú etapu renovačných prác na zámku a v jeho areáli. Ďalšie dokumenty sa vzťahujú na požiar, ktorý

vypukol roku 1856 a pri ktorom zhoreli strechy zámku a Sobášneho poláca. Roku 1867 predali Esterháziocvi panstvo so zámkom veľkopodnikateľovi s drevom Leopoldovi Popperovi. Vlastné obydlie si dali Popperovci vybudovať pri vstupnej bráne do zámckého areálu na južnej strane, na severnej strane bol zriadený hotel s kaviarňou na prízemí. Vytvorili sa tak dve symetricky, architektonicky zhodne riešené krídla, oddelené vstupnou bránou, na poschodí navzájom spojené. Táto neoslohová výstavba, ktorá z východnej strany utvorila konkurenčnú pohľadovú dominantu zámku, sa realizovala pred rokom 1900 (prípadne sa dokončila roku 1900), lebo poisťná zmluva s poisťovacou spoločnosťou Phönix (Štátny archív v Bytči)<sup>7</sup> je datovaná v Budapešti 18. októbra 1900.

Na najstaršom zachovanom pohľade na zámcký areál z obdobia okolo roku 1680 „Kaštieľ Veľká Bytča z východu“ (medirytina a lept) je podľa K. Zavadovej z dosiaľ nezistenej série esterháziovských kaštieľov<sup>8</sup> zrejme zobrazená vonkajšia vstupná brána po stranách s fortifikačným múrom so strieľňami, ktorý vyúsťuje do otvorených nárožných bastiónov. Tomu by zodpovedala orientácia pohľadu na zámok z východnej strany i situácia nad vodnou priekopou, pokiaľ, pravda, nejde o druhú vstupnú bránu a o kombináciu pohľadov. Vstupná veža s polkruhovou bránou a dvoma otvormi na poschodí je uzavretá štítovou atikou. Druhý pohľad na zámok z roku 1686 (medirytina a lept) je označený jednoducho Bicze.<sup>9</sup> Tu je situácia iná, i keď zrejme ide o rovnakú orientáciu pohľadu. Veža má polkruhový vchod s dvoma otvormi po stranách (strieľne?), je však bez atikovej nadstavby, nižšia, s jednoduchou, asi sedlovou strechou. Fortifikačné múry s kľúčovými strieľňami sa pripájajú na pravej strane k vysokej veži (asi štvorcovej), na ľavej strane k pozdĺžnej poschodovej budove. Sama hmota zámku sa úplne odlišuje, a ako sa domnieva J. Kočíš,<sup>10</sup> môže ísť o situáciu pred turzovskou výstavbou renesančného zámku (čiže o stredoveký vodný hrad); to znamená, že rytina nevznikla na základe autopsie, ale s použitím staršej predlohy. Táto otázka zostá-

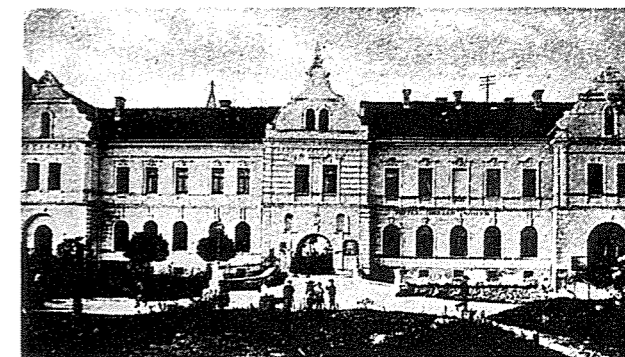
va však otvorená. Pre markantné rozdiely medzi oboma rytinami, ale aj pre neujasnenosť vzťahov ich jednotlivých prvkov, nemôžu byť spomenuté rytiny východiskom na skúmanie starších vývinových fáz vstupnej veže a fortifikačného systému.

Ďalšie pohľady poznáme až z 19. storočia. Dôležitá je pre nás kolorovaná perokresba (Štátny archív v Bytči), zachytávajúca pomerne presne situáciu pred popperovskou prestavbou. Vstupná brána s polkruhovým vchodom a dvoma strieľňovými otvormi po stranách má manzardovú strechu, na priečeli je viditeľná zrejme rokoková maliarska výzdoba. Na ľavej

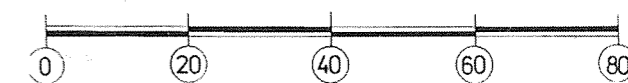
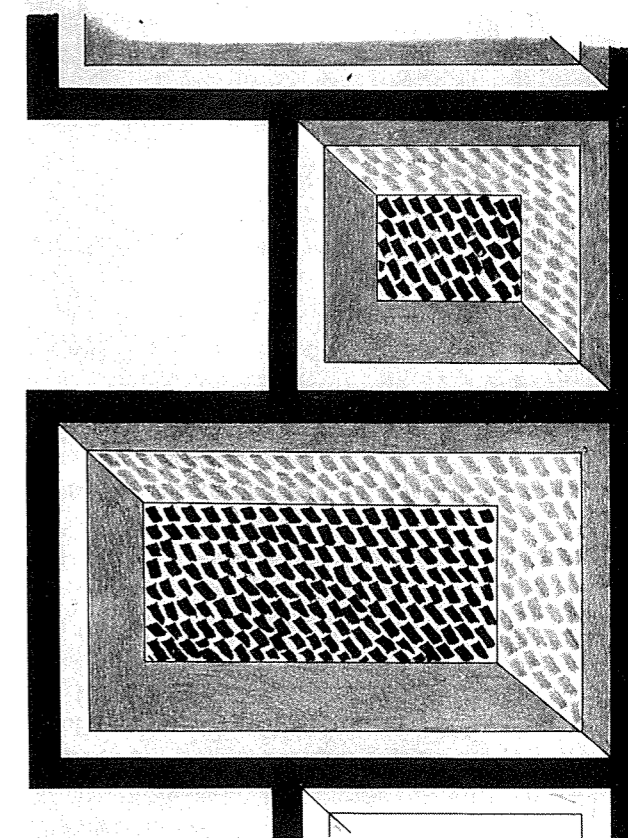


Severovýchodná budova zámckého areálu pred historizujúcou prestavbou. Kolorovaná perokresba z druhej polovice 19. storočia. Štátny archív v Bytči. Repro H. Kováčiková

strane je k nej pripojená prizemná budova so sedlovou strechou a dvoma menšími oknami, akiste jednoduchý obytný objekt. Túto situáciu veže a zástavby potvrdzuje aj obraz poľského maliara T. Rybrowského z roku 1887 (súkromný majetok v Bytči), pohľad na zámok z južnej strany s čiastočne viditeľnou vstupnou bránou, s kamenným mostom, s rovnakým členením východného priečelia veže. Zachovaná pohľadnica zo začiatku 20. storočia (Štátny archív v Bytči) už zachytáva popperovskú novostavbu vrátane úpravy brány, čo zodpovedá dnešnému stavu.



Severovýchodná budova zámckého areálu so vstupnou bránou. Pohľadnica zo začiatku 20. storočia. Štátny archív v Bytči. Repro H. Kováčiková



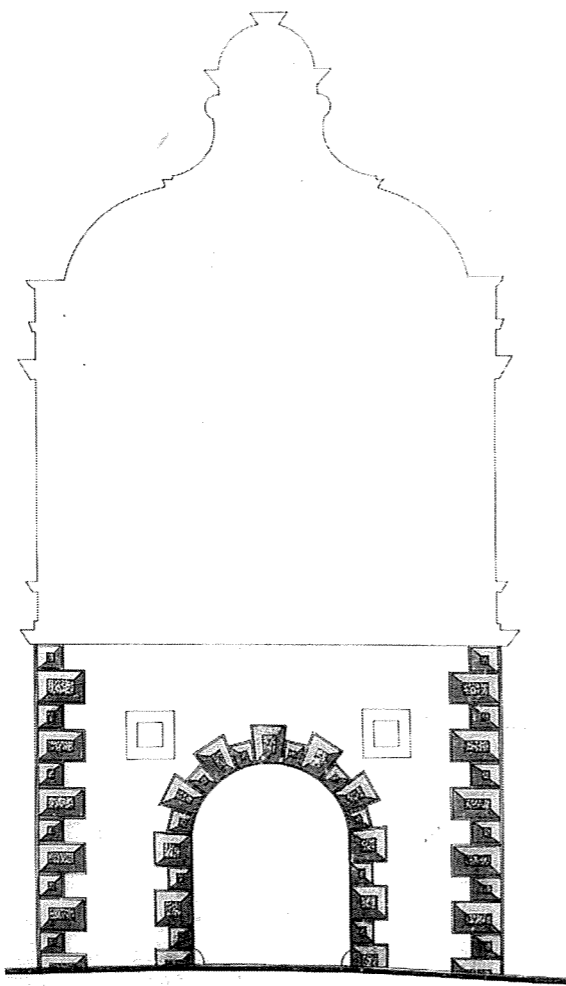
Nárožné striedavé kvádrovanie z roku 1571—1574 na východnej bráne zámckého areálu. Kresba M. Nagyová

Na základe nálezov z výskumu možno jednoznačne určiť prvú stavebnú etapu vstupného objektu — jeho strednej časti — ako renesančnú z rokov 1571—1574. Bola teda súčasťou veľkolepej výstavby zámku za Františka Turzu. Vtedy buď vybudovali, alebo od základu adaptovali<sup>11</sup> vstupnú hranolovú vežu štvorcového pôdorysu s dvoma polkruhovými kamennými vchodmi, situovanými na západnom a východnom priečelí. Primárnu omietkovú vrstvu na murive z lomového kameňa prekryval architektonický typ výzdoby v podobe iluzívneho striedavého kvádrovania na všetkých štyroch nárožiach a okolo otvorov obidvoch vstupov, kde sa väčšie a menšie kvádre striedali na spôsob zuborezu. V plochách kvádrov sa maliarsky imitovalo kamenárske spracovanie plastickej bosáže so stredným zdvihnutým pozdĺžnym zrkadlom; vnútorné pole zrkadla je vyplnené tmavosivými štetcovými škvrnami na bielom podklade, kým okolitá plocha kvádrov strieda v diagonálnom oddelení výplň okrovými štetcovými škvrnami a súvislým červeným náterom (v zmysle osvetlených a zatienených častí). Lemujúci pásik je striedavo červený a biely, vonkajší lemujúci pásik tmavosivý (pásky sú predznačené zaškrabnutou ryskou). Takýto spôsob maliarskeho imitovania plastických kvádrov je u nás nezvyčajný a môže súvisieť s činnosťou talianskych majstrov na zámku (z okruhu Jána Kiliána z Milána). Podobný príklad poznáme len na kaštieli č. 85 v blízkom Súlove,<sup>12</sup> kde je kvádrovanie tohto typu datované do rokov 1592—1594 a je očividne ohlasom na bytčiansku renesančnú úpravu.

Okrem maliarskej výzdoby, ktorá siaha po dnešnú kordónovú rímsu, sa v súvislosti so spomínanou strážnicou na prednej bráne (1627, 1645) potvrdila existencia drevenej ochodze na západnom priečelí (do steny sú kolmo vložené trámy) a vchodu do horného podlažia. V hornej časti veže je už len novodobé tehlové murivo z prestavby pred rokom 1900. Pôvodné zastropenie prejazdu nepoznáme, dnešná krížová hrebienková klenba je až zo 17. storočia. Pri výstavbe postranných traktov pred rokom 1900 zrušili aj hradbové múry, ktoré sa pripájali k veži. Iba na severnej strane využili pev-

nostný múr a severovýchodnú baštu, ktoré určili pôdorys a hmotu tejto časti s vystupujúcim rizalitom.

V neskorších obdobiach už len maliarsky upravovali omietku okolo vstupných portálov (obruba maľovaných klenákov rovnakej výšky, predznačených zaškrabnutou ryskou, lemujúcim červeným pásikom a deliacim bielym pásikom). Túto úpravu možno začleniť do 17. storočia. Zvyškami spomínanej rokokovej výzdoby, viditeľnej na perokresbe z druhej polovice 19. storočia, sú azda len fragmenty omietky s ružovohnedým náterom.



Čiastočná rekonštrukcia renesančnej úpravy východnej vstupnej brány z rokov 1571—1574. Kresba M. Nagyová



Tzv. klasicistická budova v severnej časti zámockého areálu. Pohľad z preddveria. Foto M. Smoláková

Z nálezov vyplýva, že pri popperovskej prestavbe vstupnú vežu ponechali na prízemí v nezmenenej neskororenesančnej podobe, s klenutým prejazdom do nádvorja, vymenili ju len v hornej časti novým spojením krídel. Vďaka pomerne rozsiahlemu zachovaniu pôvodnej omietkovej vrstvy s maliarskou výzdobou kvádrovania bude možné pri pamiatkovej obnove rekonštruovať renesančný vzhľad veže, a tak vytvoriť slohovo a štýlovo jednoznačný spojovací článok s budovou zámku.

Takúto možnosť napokon poskytli i nálezy na tzv. klasicistickej dvojpodlažnej budove, kde sa výskum uskutočnil roku 1986. V Súpise pamiatok na Slovensku sa objekt charakterizuje ako „klasicistický zo začiatku 19. storočia, prestavaný zo staršej budovy“.<sup>13</sup> Stredný dvoj-

poschodový rizalit má balkón na troch pilieroch. Okná majú hladkú štukovú šambránu s klenákom, v niektorých miestnostiach na prízemí sú renesančné valené klenby.

Podľa archívnych prameňov sa v inventári z roku 1627 eviduje tento objekt ako „maštale murované pred zámkom“, v inventári z roku 1650 „maštale, nad ktorými boli uprostred miestnosti súce na obývanie pre personál“, z inventára z roku 1720 J. Kočíš uvádza: „za vchodom vpravo bola kováčska dielňa a voziareň, ... za voziarňou bola murovaná maštaľ, v prostriedku ktorej bola miestnosť pre koniarov. Nad touto miestnosťou bola dvojposchodová veža, na každom jej poschodí boli dve miestnosti pre personál.“<sup>14</sup> Podľa opisu z roku 1801 býval v budove vedľa Sobášneho paláca



kastelán Ján Balogh. Bolo tu aj väzenie (arestum), strážna miestnosť, kuchyňa, záchin pre povozy a maštale...“<sup>15</sup>

Ďalšie dejiny objektu sú spojené najmä s požiarmi. Roku 1856 zhoreli strechy Sobášneho paláca a zámku, kde sa vtedy nachádzal slúžnovský úrad s pôsobnosťou cisársko-kráľovského miestneho súdu. Pri požiari roku 1904 zhořela šindľová strecha Sobášneho paláca a susednej budovy, kde bolo väzenie. Posledným archívnym dokladom o tzv. klasicistickej budove je znalecký exekučný odhad nemovitostí z roku 1936 (Štátny archív v Bytči).

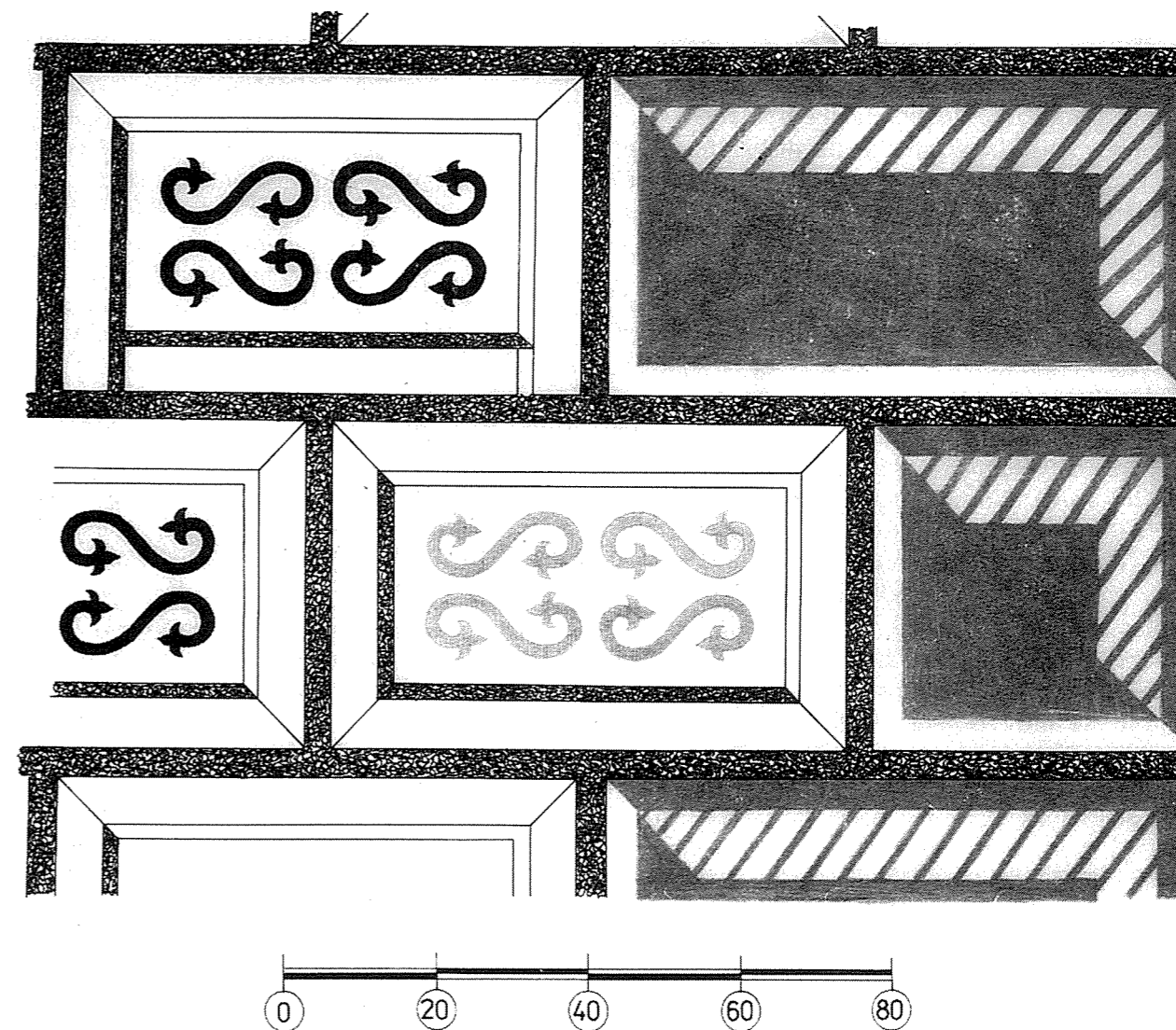
Pri výskume sa na budove nezistila staršia, predrenesančná fáza, hoci ju nemožno úplne vylúčiť v súvislosti s existenciou archívnych správ o stredovekom hrade. Na základe nálezov možno jednoznačne určiť prvú stavebnú etapu ako renesančnú z rokov 1571—1574, teda z čias turzovskej výstavby zámku. Z tejto fázy pochádza stredná časť objektu ako vežová stavba takmer až po úroveň dnešnej korunnej rímsy 2. poschodia a prízemie východného krídla. Vežovú časť dokladá najstaršia zachovaná omietková vrstva, primárne na murive z lomového kameňa, na exteriéri sú to plochy omietky pri juhozápadnom (pod dnešnou korunnou rímsou) a severovýchodnom nároží (v úrovni 1. poschodia) s maľovaným striedavým kvádrovaním v iluzívnej podobe plastických bôš. Je identické s kvádrovaním na východnej vstupnej veži. Čiastočne sa mení len farebnosť. Pôvodné otvory na veži sa zachovali len na 2. poschodí východnej steny (dnes v podkroví východného krídla). Sú to dve vertikálne pozdĺžne pravouhlé okná s kamennou šambránou a s plasticky vystupujúcou okrajovou lištou, obiehajúcou po celom obvode. K týmto kamenným článkom sa viaže uvedená najstaršia renesančná omietka, pri oknách bez výzdobných prvkov. V interiéri veže bol zistený nábeh klenby len na 1. poschodí, na severnej stene tohto priestoru, a fragment omietky, ktorá sa viaže na pôvodnú okennú špaletu so skoseným rohom s bližšie neurčiteľnou výzdobou červenými linkami. Sú to zatiaľ jediné doklady interiérovej úpravy z tejto najstaršej fázy.

K vežovej obytnej stavbe sa bezprostredne

pripájalo prízemné východné krídlo, ktoré slúžilo ako maštale. O vzniku tohto krídla súčasne s vežou svedčia zachované fragmenty omietkových vrstiev. Spodné ohraničenie kvádrovania veže je totiž bezpečne doložené len po úroveň ukončenia prízemnia. Nadol pokračuje táto omietková vrstva bez výzdoby a pokrýva bez prerušenia prízemie veže i východné krídlo. Rovnako jednotliate je aj murivo z lomového kameňa. Celé východné krídlo tvoril jediný prízemný priestor, koniareň, podľa nálezu výbehu klenby za prístenným pilierom mladšej klenby s najväčšou pravdepodobnosťou zaklenutý už v tejto fáze. Patria k nemu okenné otvory prízemnia s užším výrezom a zošíkmenými špaletami. Dokladom ich existencie sú predovšetkým fragmenty pásových paspart okolo ich výrezov na primárnej renesančnej omietke.

Plochu stien prízemnia podľa zistení na južnej fasáde dekorovala škrabaná a maľovaná iluzívna bosáž so striedavým ukladaním kvádrov, pripájajúcich sa k okenným paspartám. Vnútorňá plocha kvádrov je vyplnená dvojicami proti sebe postavených motívov esoviek s trojlistovým laliovým ukončením, maľovaných štetcom striedavo v jednotlivých poliach červenou a čiernou farbou. Polia ohraničujú pasiky so striedavým škrabaním plochy. Sú to opäť iluzívne maliarsky poňaté plastické bôš so stredným, bohatšie zdobeným zrkadlom. Táto bosáž sa zapájala do striedavého nárožného kvádrovania vo východnej časti prízemného objektu, ktoré bolo v tom čase voľné. Kvádre nárožia sú predznačené ryskami a ich vnútorňá plocha bola členená iba náterom. Znova išlo o ilúziu plastických bôš maliarskymi prostriedkami podobne ako na veži. Tu sa však uplatnila len tmavosivá farba s kombináciou bielej a šrafovaním sivými voľnými ťahmi štetca na bielom základe. Rovnako ako na južnej fasáde sa dá kvádrovanie zistiť len po rozhranie 1. a 2. podlažia. Rustika je doložená na južnej a východnej fasáde tohto krídla, severná fasáda smerujúca von z areálu bola bez výzdoby.

V rokoch 1571—1574 teda postavili na severnom okraji areálu obytnú vežu s priamo pripojenou rovnako širokou prízemnou východnou budovou. Táto budova napriek utilitárnej



Renesančná bosáž a nárožné kvádrovanie na východnej stene tzv. klasicistickej budovy na prízemí. Kresba M. Nagyová

funkcii koniarene bola svojou architektonicko-dekoratívnou podobou bezprostrednou súčasťou zámku. Maliarska a sgrafitová rustika, ktorá pokrývala jej steny, bola totiž totožná s úpravou prízemnia vnútorného nádvorja samého zámku (dnes sú fragmenty tejto výzdoby prekryté novým náterom). Koniareň teda predstavovala i v zmysle náročnosti výtvarného poňatia pohľadový predstupeň zámočkej maliarsko-dekoratívnej koncepcie.

O existencii západného krídla severnej budovy v tejto stavebnej fáze sa nezistili nijaké doklady,<sup>16</sup> bezpečne však už stálo v druhej štvrtine 17. storočia a siahalo do dnešnej výšky. Jeho vznik mohol súvisieť s budovaním Sobášneho paláca roku 1601. Súčasne sa nadstavovalo východné krídlo, kde sa na novej omietkovej vrstve (prekrýva najstaršiu omietku s rustikou) akcentovali len prízemné okienka sivou pásovou paspartou s ušami. Táto omietka sa zacho-

vala vo fragmentoch na plochách poschodia južnej fasády obidvoch krídel, primárne na murive.

Predpokladáme, že poschodia obidvoch krídel nad maštalami slúžili na uskladňovanie krmiva. Potvrdzujú to pomocou sond zistené pozdĺžne horizontálne otvory podobného typu ako na poslednom podlaží severnej steny Sobášneho paláca, určené na vetranie, ale aj absencia priečok na poschodí. Bol tu teda vytvorený jeden súvislý priestor nad prízemnými maštalami a obytná bola len stredná vežová časť. Nepodarilo sa však zistiť prístupovú komunikáciu do vyšších podlaží.

Prízemia obidvoch krídel boli rovnako jednopriestorové. Vo východnom krídle vznikajú dnešné krížové hrebienkové klenby na stredných a prístenných pilieroch a lunetová klenba v západnej časti, v západnom krídle predpokladáme drevené trámové stropy. V tomto období bola vybudovaná aj časť severného múru areálu s kľúčovými strieňami, ktorý sa pripája k severovýchodnému nárožiu severného objektu priamo na najstaršiu renesančnú omietkovú vrstvu s nárožným kvádrovaním.

V druhej štvrtine 17. storočia teda objekt nadoháda v podstate dnešnú podobu. V 17. a 18. storočí nepredpokladáme ďalšie väčšie stavebné úpravy budovy. Uvedený inventár z roku 1720 zachytáva zrejme stav z prvej polovice 17. storočia.

K rozsiahlejšej stavebnej činnosti dochádza v súvislosti s novým využitím poschodí obidvoch krídel na bytové účely. Stalo sa tak akiste po požiari roku 1856, ktorý zrejme zasiahol

aj náš objekt. V tomto období vzniká vnútorné členenie prízemnia západného krídla so strednou chodbou a menšími miestnosťami v súvislosti s funkciou väznice (ceľ), ktoré sa v základe opakuje i na poschodí tohto krídla. Podobne rozčlenili aj poschodie východného krídla, kde prízemie zostalo v dôsledku nezmenenej funkcie jednopriestorové. Len klenby zo statických dôvodov spevnili medziklenbovými pásmi na nových prímurovkách stredných a prístenných pilierov.

Poschodia obidvoch krídel v severnej tzv. klasicistickej budove sprístupnili vonkajšími schodmi, východné krídlo dnešným schodišťom (neskoršie upraveným), západné krídlo dnes už neexistujúcim schodišťom s plným vonkajším múrom a strechou, ktorú možno vidieť na fotografii objektu z roku 1904. Súčasne sa zo statických dôvodov pristavali k južnej stene strednej vežovej časti tri oporné piliere. Dnešnú podobu objektu predurčili napokon stavebné úpravy po požiari roku 1904 a pred rokom 1936.

Výskum takto objasnil vývinové etapy dvoch rozsiahlych objektov v areáli Bytčianskeho zámku a určil ich bezprostrednú stavebnú súvislosť s celým komplexom už v období renesancie. Nálezy dekoratívnych prvkov sú tu aj dokladom možných, dnes už chýbajúcich úprav samého zámku v kontextoch domácej tradície a prinesených talianskych praktík. Možnosť ich nového prezentovania by mala byť podstatným vkladom do koncepcie pamiatkovej obnovy celku.

## Poznámky

<sup>1</sup> Autori výskumu: PhDr. M. Smoláková, CSc., prom. hist. S. Rajnoha, akad. arch. V. Iliev. Objekty neboli, žiaľ, v čase výskumu v plnom rozsahu uvoľnené (dva byty, reštaurácia).

<sup>2</sup> Súpis pamiatok na Slovensku. 1. Bratislava 1967, s. 241.

<sup>3</sup> KRÍŽANOVÁ, E.: Bytča — zámok a Sobášny palác. In: JANKOVIČ, V. a kol.: Národné kultúrne pamiatky na Slovensku. Bratislava 1980, s. 151—156.

<sup>4</sup> KOČIŠ, J.: Bytčiansky zámok. Martin 1974, s. 121—128.

<sup>5</sup> Tamže, s. 129—130.

<sup>6</sup> Tamže, s. 136.

<sup>7</sup> Za upozornenie na niektoré archívne dokumenty ďakujem riaditeľovi Štátneho archívu v Bytči PhDr. Jozefovi Kočišovi.

<sup>8</sup> ZÁVADOVÁ, K.: Verný a pravý obraz slovenských miest a hradov, ako ich znázornili rytci a ilus-

strátori v XVI., XVII. a XVIII. storočí. Bratislava 1974, kat. č. 527.

<sup>9</sup> Tamže, kat. 526.

<sup>10</sup> KOČIŠ, J.: Nové archívne pamiatky k histórii Bytčianskeho zámku. Talianski majstri v službách Thurzovcov. Pamiatky — príroda, 19, 1988, č. 4, s. 10.

<sup>11</sup> Nemožno úplne vylúčiť predpoklad, že objekt založili už skôr. Mohol súvisieť s fortifikačným systémom stredovekého vodného hradu, o ktorom vieme len z archívnych prameňov. Napr. v darovacej listine Ferdinanda I. z roku 1541 Gašpar Dominith dostáva „mesto Bytču aj s opusteným a vypáleným hradom, ktorý je v meste“. KOČIŠ, J.: Bytčiansky zámok, c. d., s. 13. Túto problematiku by mohol pravdepodobne objasniť len archeologický výskum, ktorý by bol potrebný i vo vzťahu k vyjasneniu niektorých otvorených otázok renesančných fáz celého komplexu (najmä fortifikačných súvislostí).

ných otázok renesančných fáz celého komplexu (najmä fortifikačných súvislostí).

<sup>12</sup> Podľa pamiatkového výskumu z roku 1981, Projektový ústav kultúry, stredisko Banská Bystrica, autori PhDr. M. Maták, prom. hist. M. Sura, prom. hist. J. Kupča, prom. hist. S. Rajnoha.

<sup>13</sup> C. d. v pozn. 2, s. 241.

<sup>14</sup> KOČIŠ, J.: c. d. v pozn. 4, s. 128, 132, 136.

<sup>15</sup> Tamže, s. 50.

<sup>16</sup> Možno predpokladať, že tu preddvorie uzatváral múr, pripojený k severozápadnému nárožiu veže a pokračujúci i na strane Sobášneho paláca, ktorý v tom čase ešte nestál (vybudovaný roku 1601). Spomínané staré murované opevnenie väzenského dvora mohlo byť azda pozostatkom pôvodného parkánového múru.

## Результаты исследований памятников в комплексе замка г. Бытча

В работе рассмотрены результаты художественно-исторических исследований двух объектов на северовосточной и северной окраине комплекса замка эпохи Возрождения в городе Бытча — входных ворот с боковыми крыльями и так называемого классицистского здания. Их первоначальное расположение нам приблизительно известно из описаний в старых инвентарях, а внешний вид из двух не очень надежных, друг другу частично противоречащих топографических записей конца 17-го века, и также по старым фотографиям. Исследования показали, что северовосточный входной тракт является новостройкой эпохи Возрождения времен построения замка в период 1571—1574

годов, и что он сделал возможной реконструкцию его первоначального вида. При нем были обнаружены также остатки настенной декорации. На севере, у продольного хозяйственного здания — которое первоначально служило в качестве конюшни — неправильно теперь считающегося классицистским, было также обнаружено, что оно было построено одновременно с замком в 1571—1574 гг. Здесь были также найдены остатки расписной настенной декорации. Таким образом, обе постройки и их декорацию можно соотнести с деятельностью строителя замка мастера Килиана из Милано и художников из его круга.

## Ergebnisse der Denkmalforschung im Gelände des Schlosses in Bytča

Die Studie handelt von den Ergebnissen einer kunsthistorischen Untersuchung zweier Bauobjekte am nordöstlichen und nördlichen Rand des Geländes des Renaissance-Schlosses in Bytča, und zwar des Haupttors mit den Seitenflügeln und des sogenannten klassizistischen Gebäudes. Ihre ursprüngliche Disposition ist aus Beschreibungen in älteren Inventarverzeichnissen annähernd bekannt, das äußere Aussehen aus zwei nicht sehr verlässlichen, einander zum Teil auch widersprechenden Veduten vom Ende des 17. Jahrhunderts sowie aus alten Fotografien. Die Untersuchung erbrachte den Beweis, daß der nordöstliche Einfahrtstrakt einen in Renaissance gehaltenen Neubau aus der Zeit der Errichtung des Schlosses in den Jahren 1571—1574 darstellt. Sie ermöglichte zugleich

auch die Rekonstruktion dieses Baus in seiner ursprünglichen Gestalt. Dabei wurden auch Reste von Wandbemalungen entdeckt. Am Nordrand, bei einem länglichen Wirtschaftsgebäude, das ursprünglich als Pferdestall diente und bisher fälschlich als ein klassizistischer Bau bezeichnet wurde, konnte ebenfalls festgestellt werden, daß es gleichzeitig mit dem Schloß in den Jahren 1571—1574 errichtet wurde. Auch hier wurden Reste einer gemalten Wandverzierung gefunden. Beide Bauten und auch deren Ausschmückung kann man daher mit dem Wirken des Baumeisters des Schlosses Meister Kilian aus Milano und der in seinem Umkreis tätigen Künstler in Verbindung setzen.

## Bývalé súsošie sv. Jána Nepomuckého na Primaciálnom námestí v Bratislave

MÁRIA MALÍKOVÁ

Pamiatka na českého vikára Jána z Pomuku, ktorého roku 1393 na príkaz Václava IV. vypočúvali, umučili a potom hodili do Vltavy, sa po dve stáročia udržiavala len ako bezvýznamný kult, viažúci sa na to miesto v katedrále sv. Víta v Prahe, kde ho z rozhodnutia arcibiskupa Jána z Jenštejna pochovali.<sup>1</sup> Povesť okolo jeho hrobu sa až v pobielohorskej Prahe stali základom na oživenie a rozšírenie uctievania tohto nekanonizovaného cirkevného mučeníka, ktoré už na prelome 17. a 18. storočia prerástlo hranice Českého kráľovstva a „zachvátilo“ celú katolícku Európu, ba šírilo sa až do zámoria.<sup>2</sup> Pápežská kúria reagovala na nový, módný kult len pomaly a váhavo, blahorečenie Jána Nepomuckého roku 1721 a jeho svätorečenie roku 1729 už len dodatočne sankcionovalo nespočetné množstvo sôch, obrazov, kaplniek, oratórií a panegyrickej literatúry, ktoré dovtedy na jeho oslavu vznikli. Jána Nepomuckého čoskoro uctievali všetky vrstvy spoločnosti. Vzývali ho nielen pri vodných záplavách, ale aj pri rôznych iných nebezpečenstvách, pri chorobách, pri strate dobrého mena, v hodine smrti, stal sa oficiálnym patrónom celých krajín<sup>3</sup> a súčasne ľudovým patrónom lodníkov, kupcov a cestujúcich vôbec.

Veľký podiel na rozšírení kultu tohto svätca mala spočiatku domáca šľachta, tak česká ako nemecká, ktorá v tomto úsilí videla patriotické zásluhy. Z reholí to boli predovšetkým jezuiti, ktorí si Jána Nepomuckého roku 1732 dokonca zvolili za svojho druhého patróna.<sup>4</sup> Bohuslav Balbín, člen jezuitskej rehole a významný čes-

ký historiograf, napísal roku 1680 základný životopis Jána Nepomuckého,<sup>5</sup> z ktorého potom čerpala celá ďalšia literatúra. Vydania tohto ži-



J. A. Pfeffel: Sv. Ján Nepomucký ako patrón Čech a Nemecka, ilustrácia zo životopisu Jána Nepomuckého od Bohuslava Balbína z roku 1724.

Foto M. Malíková

votopisu z rokov 1724 a 1725 ilustrované J. A. Pfeffelom podstatne ovplyvnili a rozšírili ikonografiu svätca.<sup>6</sup> Uctievanie Jána Nepomuckého Karolom VI. dalo potom novému kultu náležitú prestíž a lesk.<sup>7</sup> Už jeho predchodca na cisárskom tróne Ferdinand II. sa usiloval spopularizovať dovtedy málo známeho stredovekého víkára. Na obraze, ktorý venoval roku 1631 katedrále sv. Víta v Prahe, vidieť „spovedníka“ Jána Nepomuckého medzi patrónmi Českého kráľovstva.<sup>8</sup>

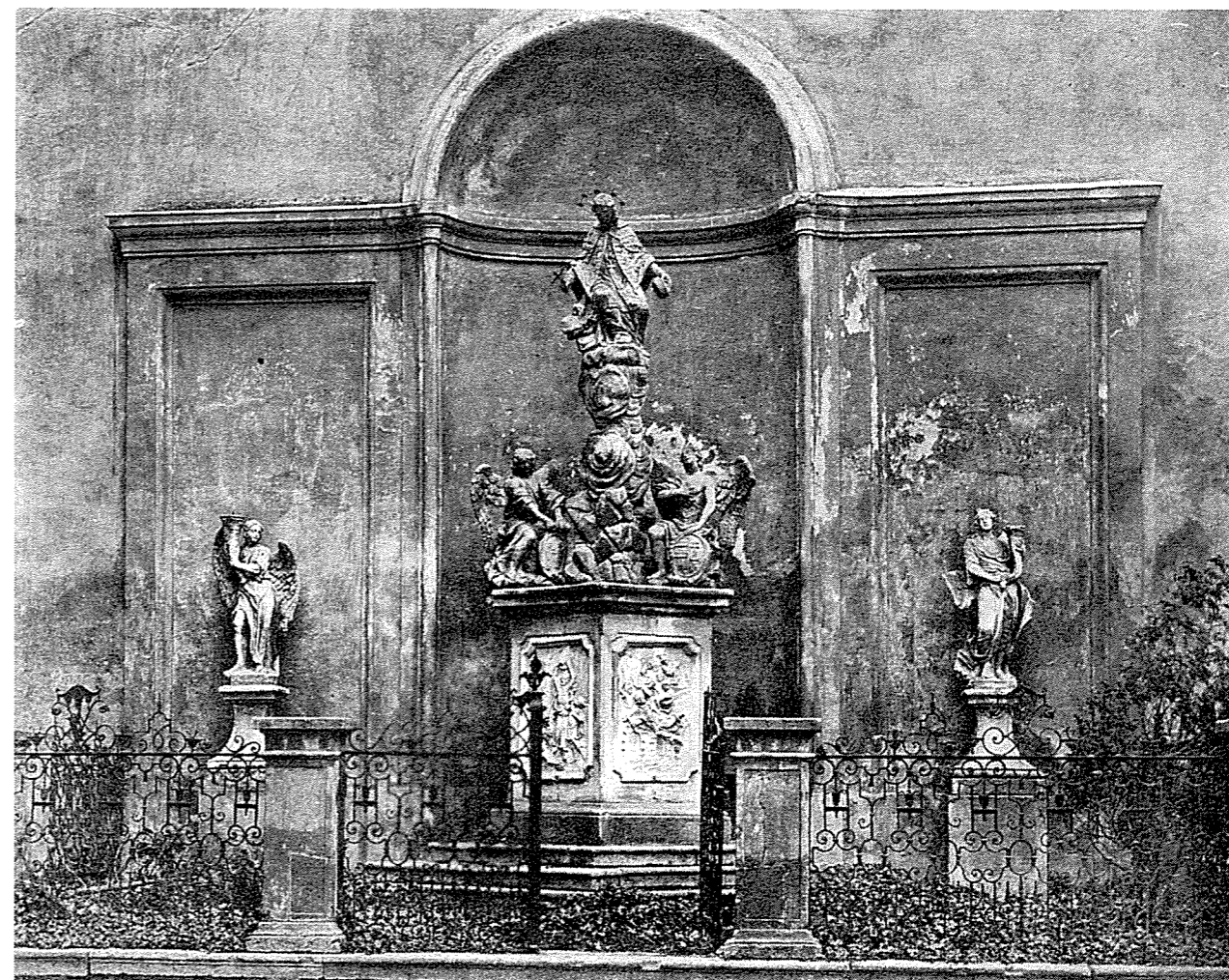
Angažovanosť Karola VI. a jeho manželky, konvertovanej protestantky Alžbety Kristíny, pri procese blahorečenia Jána Nepomuckého a pri vytvorení nového, skvostného náhrobku v pražskej katedrále mala nepochybne aj politické dôvody. Cisár si tým chcel získať večne renitentné české stavy, demonštrovať spoločné záujmy a súčasne prevziať túto „nacionálnu“ záležitosť nenápadne, ale isto do svojich rúk. Nie náhodou sa na vytvorení tohto nového náhrobku v rokoch 1731—1736 podieľali len viedenský dvorní umelci, hoci v Prahe, vtedy jedným z najvýznamnejších centier barokového umenia, boli k dispozícii rovnako kvalitné sily.<sup>9</sup>

Oveľa očividnejšie ako v Čechách, kde mala propagácia nového „svätého Jána“ prispieť i k vyhladeniu spomienky na iného nekanonizovaného českého mučenika — majstra Jána Husa,<sup>10</sup> bolo rozšírenie kultu Jána Nepomuckého spojené s politickými a rekatolizačnými záujmami v inej odbojnej časti ríše — v Uhorsku. Tu bol tento svätec na rozdiel od Čiech spočiatku cudzím importom. Do oblastí dobytých cisárskymi vojskami prichádzal ako symbol víťazstva protireformácie a centralizácie. Známa je takáto socha Jána Nepomuckého z roku 1705 pred znovudobytým hradom v Stoličnom Belehrade a z roku 1703 po porazení Rákócziho\* prívržencov v Mukačeve.<sup>11</sup> Až postupne získal Ján Nepomucký aj tu domovské právo a zľudovel takisto ako v iných oblastiach strednej Európy.

Medzi prvé pomníky Jána Nepomuckého na území vtedajšieho Uhorska, ktoré mali vo svojej dobe zrejme eminentný politický a propagačný význam, musíme zaradiť jeho súsošie

z rokov 1725—1728 v Bratislave, ktoré vzniklo z vôle dvoch prímasov Uhorska, Kristiána Augusta Saského a Imricha Esterházyho. Dnes sa z tohto umelecky významného diela, ktoré stálo na západnej strane Primaciálneho námestia, zachovali len fragmenty, pretože celok padol roku 1911 za obeť neogotickej stavbe zadného traktu radnice.<sup>12</sup> O vzhľade tejto pamiatky pred zbúraním steny, ktorá tvorila pozadie súsošia, a pred demontážou pomníka nás informuje len stará fotografia.<sup>13</sup> Nevieme, či to bol prvý verejný pomník tohto svätca na území Bratislavy,<sup>14</sup> ale rozhodne bol najdôležitejší. Už jeho umiestnenie v bezprostrednej blízkosti vtedajšej rezidencie uhorského arcibiskupa svedčí o jeho význame. Matej Bel síce píše, že ústrednú sochu Jána Nepomuckého „dal pred časom hrubo vytesať saský kardinál Kristián August“ a že až „zásluhou kniežata Esterházyho bola... nedávno nákladnejšie obnovená“,<sup>15</sup> napriek tomu však musíme predpokladať, že táto centrálna skupina vznikla ešte za života arcibiskupa Kristiána Augusta Saského a že jeho nástupca Imrich Esterházy dal vyhotoviť len bočné sochy anjelov-svetlonosičov, fresku na zadnej stene pomníka a upraviť okolie. Náš predpoklad podporuje okrem štýlového rozboru — sochy ústrednej skupiny a sochy bočných anjelov sú od dvoch rozdielnych umelcov — aj opis pamiatky od J. B. Pikera z roku 1750.<sup>16</sup> Tento autor sa v zásade zhoduje s Matejom Belom („Statua S. Joannis Nepomuceni... quam Augustus ex voto rudiorum posuerat, Emericus ad omnem excoluit nitorem...“), navyše však podrobne vypočítava tie časti pomníka, ktoré vznikli zásluhou Imricha Esterházyho: železné mreže okolo celého areálu, lampy (zrejme sochy svetlonosičov) a freska na stene za pomníkom.<sup>17</sup> O hlavnom súsoší sa tu nehovorí, Imrich Esterházy teda akiste nemal na ňom nijakú zásluhu. Obidvaja uvedení autori, Bel a Piker, síce zhodne píšú, že socha Jána Nepomuckého bola votívnym darom Kristiána Augusta Saského, ale ani jeden z nich, žiaľ, neuvádza dôvod tohto ex vota.

K prvej etape vzniku pomníka, ktorú ukončila smrť prímasa Kristiána Augusta Saského dňa 23. augusta 1725,<sup>18</sup> nám dosiaľ chýbajú ar-



Pomník Jána Nepomuckého na Primaciálnom námestí v Bratislave, stav pred rokom 1911. Repro M. Malíková

chívne údaje. Podľa zachovaných zvyškov pomníka a spomínanej starej fotografie, bol Ján Nepomucký na tomto pomníku znázornený vo svojej glórii, čiže v apoteóze, vznášajúc sa na oblakoch.<sup>19</sup> Hlava bola, ako to bývalo zvyčajné pri tomto ikonografickom type, bez pokrývky, ozdobená len piatimi hviezdami — charakteristickým atribútom svätca. Jeho rozpriahnuté ruky, v ktorých držal ďalšie atribúty — krucifix a kňazský biret — neboli však zdvihnuté nahor, ale smerovali väčšmi nadol, v geste ochrancu, charakterizujúcom tohto svätca ako patróna. Pri jeho nohách kľačali dvaja anjeli s kartušovými erbami v rukách. Celá skupina

stála na vysokom, koso postavenom podstavci, na ktorom boli dva reliéfy s výjavmi martýria a smrti Jána Nepomuckého — s mučením a zhodením do Vltavy.<sup>20</sup>

Popri svojich nesporných umeleckých kvalitách je súsošie zaujímavé aj ikonograficky. Dôležitým inšpiračným zdrojom pre motív apoteózy bolo podobné znázornenie Jána Nepomuckého v glórii na jeho náhrobku v chráme sv. Víta v Prahe, ktorý vznikol v tom istom čase ako bratislavské dielo a bol bezprostredným predchodcom spomínaného „viedenského“ náhrobku z rokov 1731—1736.<sup>21</sup> Priamou predlohou bola však jedna z ilustrácií J. A. Pfeffela



Neznámy autor: Adorujúci anjel so symbolom cirkvi z hlavného súsošia Jána Nepomuckého, dnešný stav. Foto M. Malíková

vo vydání životopisu Jána Nepomuckého od Bohuslava Balbína z roku 1724.<sup>22</sup> Na Pfeffelovom znázornení sa Ján Nepomucký vznáša na oblakoch podobne ako na bratislavskom diele, rozpriahnuté ruky sú však bez atribútov a pohľad svätca smeruje k nebu, čím sa zreteľnejšie vyjadriť myšlienka apoteózy. Pri jeho nohách kľačia namiesto anjelov dve alegorické ženské postavy s erbmi Českého kráľovstva a Nemeckej ríše v rukách. Nápis pod výjavom zdôrazňuje zmysel výjavu: Ján Nepomucký je tu zobrazený ako patrón Čiech a Nemecka. Na bratislavskom súsoší sa toto patrocínium potom mení. Na kartuši, ktorú drží v obidvoch rukách ľavý anjel, je znázornený veľký vežatý kostol

— obľúbený symbol cirkvi,<sup>23</sup> na druhej kartuši, o ktorú sa opiera pravý anjel, vidieť znak Uhorska. Tým dostalo celé súsošie nový, pre vtedajšiu dobu závažný obsah. Predovšetkým tu dal najvyšší cirkevný hodnostár Uhorska pred svojou rezidenciou zobrazit Jána Nepomuckého ako patróna celej katolíckej cirkvi, hoci sa proces svätorečenia ešte neskončil a od blahorečenia uplynulo iba niekoľko rokov. Svedčí to o veľkej osobnej angažovanosti prímasa, ktorá iste súvisí s neznámymi okolnosťami jeho votívneho sľubu. Súčasne sa v jeho poňatí stáva Ján Nepomucký patrónom Uhorska, do ktorého, ako sme videli, bol len nedávno importovaný cisárskymi vojskami. Kardinál Kristián August Saský, stály zástupca Karola VI. na ríšskom sneme v Rezne,<sup>24</sup> tým očividne sledoval cirkevno-politické ciele: udomácnenie Jána Nepomuckého v Uhorsku a tým zároveň zjednotenie všetkých habsburgovských dŕžav pod jedným „ríšskym“ cirkevným patrónom. V súvislosti s touto snahou treba tiež vidieť bezprostrednú nadväznosť stvárnenia bratislavského súsošia na diela, ktoré mali pre kult Jána Nepomuckého v habsburskej ríši kľúčový význam, na náhrobok svätca v chráme sv. Víta v Prahe a na ilustráciu z knihy Bohuslava Balbína.

Koncepciu Kristiána Augusta Saského prevzal jeho nástupca Imrich Esterházy, ktorý už nebol v Uhorsku cudzincom, ale členom jednej z najvplyvnejších rodín krajiny. Nielenže ponechal súsošie svätca na jeho exponovanom mieste, ale ako vieme, sa čoskoro po prevzatí funkcie postaral o rozšírenie pomníka. Popularitu tejto koncepcie dosvedčuje iné dielo, ktoré vzniklo 1726 v Bratislave — obraz Jána Nepomuckého od Jozefa Kurtza v Galérii mesta Bratislavy,<sup>25</sup> ktorý asi pôvodne visel v niektorej z kaplniek mesta. Táto olejomalba opakuje skoro doslova kompozíciu súsošia z Primaciálneho námestia. Anjeli, ktorí držia uhorský erb a symbolické znázornenie katolíckej cirkvi,<sup>26</sup> tu kľačia pred Jánom Nepomuckým, ktorý sa vznáša v oblakoch. V pozadí výjavu vidieť Bratislavský hrad, vtedajšie sídlo uhorského kráľa. O bratislavskom maliarovi Jozefovi Kurtzovi, pochádzajúcom z Tirolska, vieme, že častejšie pracoval pre Imricha Esterházyho a že jeho dcé-

ra dostávala po jeho smrti z arcibiskupskej pokladnice penziu.<sup>27</sup> Nie je teda vylúčené, že obdávateľom obrazu bol buď prímas sám, alebo niekto z jeho okruhu.

V tom istom čase, keď vznikol Kurtzov obraz, teda tri roky pred svätorečením Jána Nepomuckého, sa už okolo jeho sochy na Primaciálnom námestí rozvinul veľký kult, ktorý financoval Imrich Esterházy. Zachovaný archívny materiál svedčí o veľkej snahe novomenovaného prímasa vytvorit pred svojou bratislavskou rezidenciou živé stredisko uctievania tohto svätca.<sup>28</sup> Popri výdavkoch na spevákov a hudobníkov, na typografa, ktorý vytlačil oslavné piesne a oratórium, figurujú roku 1726 aj viaceré položky na rôznych remeselníkov, ktorí pracovali na úpra-



Jozef Kurtz: Ján Nepomucký ako patrón Uhorska. Galéria mesta Bratislavy. Foto L. Sternmüller



Andrej Hütter: Hlava bočného anjela-svetlonosiča, dnešný stav. Foto M. Malíková

ve súsošia a jeho okolia.<sup>29</sup> Nešlo o vysoké sumy, práce teda nemohli mať zásadný význam. Z hospodárskych účtov vysvitá, že sochu Jána Nepomuckého roku 1726 slávnostne vysvätili.<sup>30</sup>

Do vzhľadu pomníka podstatnejšie zasiahli až v druhej polovici roku 1727 a v nasledujúcom roku. V júli 1727 dostáva bratislavský sochár Andrej Hütter preddavok 30 zlatých na sochy dvoch veľkých bočných anjelov s podstavcami.<sup>31</sup> Práca musela byť koncom roku hotová, pretože v januári a máji 1728 vypláca arcibiskupská pokladnica Hütterovi zvyšok honoráru.<sup>32</sup> V tom istom roku prichádza potom do Bratislavy Benátčan Davide Antonio Fossati, aby podľa predlohy namaľoval na múr, ktorý tvoril pozadie súsošia,<sup>33</sup> iluzívnu fresku. Nie je vylúčené, že autorom tejto predlohy bol Anto-



G. Wintersteiner: Freska odkrytá pri búraní steny na Primaciálnom námestí roku 1911. Galéria mesta Bratislavy. Foto L. Sternmüller

nio Galli Bibiena. Vieme totiž o ňom, že často pracoval pre Imricha Esterházyho a že roku 1726 vytvoril preňho fresky v biskupskom kostole vo Veszpréme.<sup>34</sup>

Po roku túto stenu zrejme premaľoval spomenutý bratislavský maliar Jozef Kurtz. Vo svojom obsiahlom vyúčtovaní prác pre primasa Esterházyho za roky 1727—1733 totiž Kurtz uvádza, že roku 1729 dostal 250 zlatých „wegen gemalter Mauer auff den Nepomuceni Platzl, so nachgehends widerum von Neüen gemahlen worden“.<sup>35</sup> Rozsah Kurtzových zásahov do pôvodnej Fossatiho fresky sa dnes už nedá posúdiť.

Na sklonku 18. storočia, keď budovali nový Primaciálny palác, museli celý pomník Jána

Nepomuckého posunúť ďalej od stavby.<sup>36</sup> Pred stenu s iluzívnou freskou postavili vtedy nový múr, ktorý mal uprostred vyhlbenú niku. Do nej potom umiestili ústredné súsošie Jána Nepomuckého. Na niku nadväzovali z obidvoch bokov hladké orámované polia, pred ktorými stáli Hütterovi anjeli. Túto klasicistickú podobu pomníka, ktorá sa zachovala až do začiatku 20. storočia, poznáme zo spomenutej starej fotografie. Až pri stavbe nového traktu radnice roku 1911 celý pomník rozobrali a stenu za ním zbú-

Neznámy autor: Socha Jána Nepomuckého, dnešný stav. Foto M. Malíková



rali, pričom objavili dávno zabudnutú fresku. Vzhľad polozbúranej steny so zvyškami výmalby zachytil vtedy bratislavský maliar Gustáv Wintersteiner na akvareli, ktorý sa dnes nachádza v Galérii mesta Bratislavy.<sup>37</sup> Iný maliar, Samuel Morávek sa vtedy pokúsil aj o rekonštrukciu pôvodného vzhľadu fresky,<sup>38</sup> jeho obraz však v niektorých častiach — najmä v strede, kde namaľoval hlboký perspektívny vodometom — akiste nezodpovedá dielu Fossatiho.

Sochy pomníka napriek viacerým projektom nenašli žiadne uplatnenie, a tak sa dostali do mestského majera. Tu postupne chátrali, hoci sa v odbornej literatúre vždy zdôrazňovala ich umelecká hodnota. Dnes sa poškodené a čiastočne neodborne doplnené nachádzajú v súkromnom majetku v Bratislave.<sup>39</sup> Z ústredného súsošia sa zachovali sochy Jána Nepomuckého a obidvoch kľačiacich anjelov s kartušami. Zo stojacich anjelov-svetlonosičov zostal už len jeden — pravý anjel, ktorý je vo veľmi zlom stave. O jeho pôvodnom vzhľade sme však dosť dobre informovaní zo starého záberu vo fotoarchive Štátneho ústavu pamiatkovej starostlivosti a ochrany prírody v Bratislave. Zachytáva sochy pomníka už po ich demontáži.<sup>40</sup>

Meno autora ústrednej skupiny Jána Nepomuckého s obidvoma kľačiacimi anjelmami sa nezachovalo. Zo štýlového hľadiska však môžeme predpokladať, že patril do okruhu významného viedenského sochára a architekta M. Steinla.<sup>41</sup> Je však neľahké určiť, či išlo o umelca pôsobiaceho v Bratislave alebo vo Viedni a či dielo vzniklo priamo v meste, alebo ho sem dodali z Viedne. Široké záhyby rúcha anjelov sú podobne mätko modelované ako drapéria, ktorá zahaľuje sochy na oltároch P. Márie a sv. Jozefa v dome sv. Štefana vo Viedni od M. Steinla, ktoré vznikli okolo roku 1700.<sup>42</sup> Stvárnenie vyhrnutých rukávov ľavého kľačiaceho anjela pripomína však aj drapériu na skupine sôch panovníkov od Pavla a Petra Strudelovcov, ktoré sa dnes nachádzajú v Laxenburgu a v bývalej cisárskej bibliotéke vo Viedni.<sup>43</sup> Trocha odlišne sú usporiadané záhyby rúcha na soche Jána Nepomuckého. Sú jemnejšie riasené, nenarážajú na seba, ale plynule sledujú pohyb



Sochy z pomníka Jána Nepomuckého po demontáži. Foto ŠÚPS

postavy. Nie je vylúčené, že toto kvalitné dielo je od iného umelca ako sochy obidvoch adorujúcich anjelov. Azda ho vytvoril niektorý z viedenských dvorských umelcov, kým anjeli vznikli možno v dielni domáceho majstra. Dnes sa z torzovite zachovaných sôch dá ťažko jednoznačne určiť ich vzájomný vzťah, isté je len to, že sa všetky tri dajú bez problémov zaradiť do doznievajúceho prúdu neskorobarokovej tvorby v strednej Európe, koreniaceho ešte v umení Berniniho.

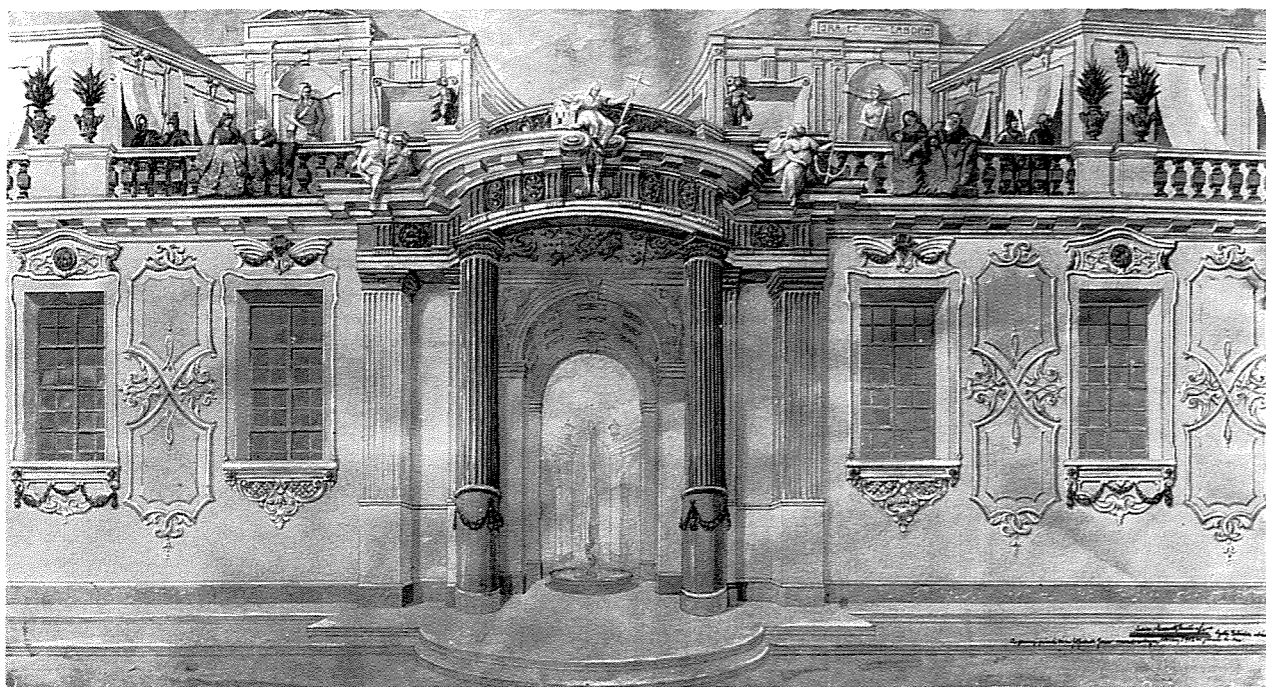
Obidvoch bočných stojacich anjelov s rohmi hojnosti, ktoré slúžili ako podstavce pre večné svetlá,<sup>44</sup> vytvoril sochár patriaci už do inej, mladšej generácie. Jej význam vrcholil v dvadsiatych a tridsiatych rokoch 18. storočia. Boli

to umelci na rozhraní medzi neskorým barokom a rokokom, väčšmi sa prikláňajúci ku klasicistickému prejavu. Táto nová orientácia je charakteristická najmä pre benátske sochárstvo na začiatku 18. storočia.<sup>45</sup> Z Benátok sa potom šírila čoskoro aj do strednej Európy, najmä do Viedne. Antonio Corradini, jeden z protagonistov tohto benátskeho „klasicistického“ sochárstva, sa stal dvorným umelcom Karola VI. a v tejto funkcii vytvoril napríklad i sochy na náhrobku sv. Jána Nepomuckého v pražskej katedrále sv. Víta v rokoch 1731—1736.<sup>46</sup> Jeho vplyv však neprichádza pri bratislavských anjeloch-svetlonosičoch do úvahy, pretože Corradini prišiel do Viedne až po ich vzniku, začiatkom tridsiatych rokov. Dôležitejší je však iný umelec z tejto oblasti, Lorenzo Mattielli, pochádzajúci z Vicenzy, ktorý prišiel na sever už pred rokom 1712 a ktorý mal v dvadsiatych a tridsiatych rokoch 18. storočia vo Viedni dominujúce postavenie.<sup>47</sup> V jeho zjemnenej dvorskej tvorbe sa popri klasicizujúcich prvkoch už ohlasuje začínajúce rokoko. Zdá sa, že autor bratislavských anjelov-svetlonosičov Andrej Hütter, prišiel priamo do styku s Mattielliho okruhom vo viedenskom sochárstve, jednako ho však nemôžeme pokladať len za prostého epigóna tohto umelca.

Naše poznatky o pôvode bratislavského sochára Andreja Hüttera a o začiatkoch jeho tvorby<sup>48</sup> sú zatiaľ veľmi skromné. Vieme, že pochádzal z Bavorska, jeho rodisko však nepoznáme. V dejinách bavorského umenia 17. a 18. storočia meno Hütter nie je známe, podobne ani v iných oblastiach južného Nemecka alebo Rakúska. Nevieme nič bližšie ani o Hütterovom školení. Do Bratislavy prichádza zrejme už ako vyučený sochár. Prvý doteraz známy údaj o jeho pobyte v meste je zápis vo farskej matrike krstných v dome sv. Martina v Bratislave z 15. júna 1727, kde je uvedený ako krstný otec.<sup>49</sup> Krstnou matkou bola vdova po bratislavskom sochárovi Antonovi Leidenfrostovi Eva Alžbeta, ktorá sa 16. januára 1728 stala jeho manželkou. Hütter tak získal jednu zo zavedených sochárskych dielní v meste, v ktorej azda pracoval už predtým ako tovariš. O tri roky neskôr, 4. augusta 1731, sa mu v Bratislave na-

rodila dcéra Anna Alžbeta. Viaceré ďalšie záznamy v bratislavských farských matrikách, kde ho nájdeme občas ako krstného otca a svedka pri svadbe, dokladajú jeho trvalý pobyt v meste. Z rokov 1728 až 1738 sú známe viaceré Hütterove práce, vytvorené prevažne na objednávku rodiny Esterházyovcov.<sup>50</sup> Tieto archívne doložené diela sa však nezachovali. Do rovnakého obdobia patria aj obidvaja atlanti na bývalom paláci Esterházyovcov na Nálepkovej ulici v Bratislave, ktorí boli Hütterovi bez bližšieho zdôvodnenia nedávno pripísaní.<sup>51</sup> Prvé doložené a zachované diela boli dosiaľ známe až z rokov 1740 a 1741, keď Hütter dostáva po odchode J. R. Donnera z Bratislavy väčšie objednávky od arcibiskupa Imricha Esterházyho. S devínskym kamenárskym majstrom Konrádom Wiederkehrrom vytvára vtedy hlavný oltár v kaplnke letného arcibiskupského paláca v Bratislave a spolu s viacerými trnavskými majstrami hlavný oltár v kaplnke zázračnej Panny Márie v biskupskom kostole v Trnave. Autorom freskovej výzdoby v obidvoch kaplnkách bol A. Galli Bibiena. S veľkou pravdepodobnosťou môžeme Hütterovi pripísať aj sochy na hlavnom oltári v kaplnke bývalého Pálffyho kaštieľa v Kráľovej pri Senci, ktoré vznikli približne v tom istom čase. Čoskoro po návrate Donnerovho spolupracovníka Ludovíta Godeho do Bratislavy stráca Hütter priazeň Imricha Esterházyho. Nie on, ale Gode dostáva od prímasa objednávku na sochársku výzdobu novopostaveného alžbetínskeho kostola v Bratislave. Hütter má síce možnosť ďalej pracovať pre Esterházyovcov v Bernolákove a pre mesto Bratislavu v kaplnke sv. Kataríny, archívne doklady o týchto nezachovaných prácach sú však už jediné správy o jeho činnosti po roku 1741. O desať rokov neskôr vypláca už mesto malú sumu Hütterovej vdove za bezvýznamnú objednávku.

Obidvaja Hütterovi anjeli-svetlonosiči sú prvými doloženými prácami tohto umelca. Ich vzhľad je nám dnes známy aspoň z reprodukcií. Vznikli krátko predtým, ako Hütter vyženil Leidenfrostovu dielňu, ale už žil a pracoval v Bratislave.<sup>52</sup> Pre našu predstavu o Hütterových umeleckých schopnostiach a predpokladoch sú to kľúčové diela, pretože vznikli ešte



S. Morávek: Rekonštrukcia pôvodnej fresky D. A. Fossatiho na Primaciálnom námestí. Galéria mesta Bratislavy. Foto L. Sternmüller

pred príchodom J. R. Donnera do Bratislavy. V neskorších doteraz známych prácach z rokov 1740 a 1741 sa Hütter totiž prejavuje len ako málo svojský trabant Donnera a jeho sochy už nedosahujú úroveň prvých diel.<sup>53</sup>

Pre pochopenie významu A. Hüttera v bratislavskom prostredí musíme znova zdôrazniť, že je to umelec, ktorý bol dobre oboznámený so súvekými aktuálnymi tendenciami v stredo-európskom sochárstve a ako prvý zoznamuje s nimi Bratislavu. Jeho predchodca, ktorý len o 2—3 roky skôr vytvoril hlavnú skupinu pomníka, naproti tomu — napriek svojim nesporným kvalitám — zotrúva ešte vo viedenskom výtvarnom názore, vrcholiacom v prvom desaťročí 18. storočia. Hütterovi štíhli anjeli sú už oveľa subtilnejší ako klačiace anjelské postavy autora hlavnej skupiny. Všetko je už modelované jemnejšími, ostrejšími nástrojmi, tak pôsobivý profil tváre, ako aj tvrdo kreslené drobné záhyby rúcha, priliehajúce buď k telu, alebo sa vlniace okolo nôh. Berniniovská dynamickosť, ktorej stopy ešte badať na sochách predchádzajúceho umelca, ustúpila lyrickému, až

elegickému poňatiu, Hütterovi anjeli sú krásni efébi, z ktorých sa už vytratila všetka baroková vitalita. Zdôraznený klasický kontrast dáva postavám vzhľad stálosti, nadčasovosti. Hütterove diela sa dajú najlepšie porovnať s Mattielloho sochami na bočnom oltári sv. Jána Nepomuckého v dominikánskom kostole vo Viedni, ktoré vznikli roku 1724,<sup>54</sup> bratislavský sochár si však vtedy ešte vedel zachovať vlastnú osobnosť a prejavil sa ako schopný, samostatný umelec.

Čoskoro po vzniku týchto prvých dvoch sôch bol však Hütter v Bratislave zatiernený iným umelcom, ktorý sem prišiel realizovať ctižiadostivé projekty Imricha Esterházyho — Jurajom Rafaelom Donnerom. V jeho tieni sa Hütter zrejme nevedel rozvinúť naplno a nakoniec podľahol jeho umeniu. Po Donnerovom odchode z Bratislavy zaujal síce nakrátko opäť jeho miesto, nemohol ho však už plne nahradiť. Jeho subtilné postavy bez napätia a vitality stratili už svoju pôvodnú lyrickú krásu a stali sa z nich len malí, uhladení nasledovníci veľkolepých donnerovských postáv.

Poslednou etapou v stvárnení pomníka bola freska, ktorá na stene za sochami vyčarila ilúziu benátskeho paláca s portikom, s veľkými oknami a živo gestikulujúcimi ľuďmi na balkónoch. Nad portikom, ktorý rámoval hlavné súsošie, boli namaľované en grisaille postavy teologických cností: Viery, Nádeje a Lásky — v tom čase častý ikonografický doplnok v znázorneniach Jána Nepomuckého.<sup>55</sup> Hütterovým anjelom sa vo freske nevyhradilo samostatné miesto, asi sa s nimi ani v pôvodnej koncepcii nepočítalo. Pomník, zložený z diel viacerých umelcov, musel pôsobiť po konečnej úprave dosť nesúrodno, chýbala mu zjednocujúca réžia.

Pravidelné pobožnosti pred dokončeným pomníkom Jána Nepomuckého trvali až do konca života Imricha Esterházyho.<sup>56</sup> Osobný vzťah prímasa k svätcovi sa v tomto kulte zjavne prekrýval aj naďalej s jeho cirkevno-politickými cieľmi. Dosvedčuje to udalosť, o ktorej referuje blízky prímasov spolupracovník František Tö-

rök v liste z roku 1744 inému uhorskému úradníkovi Mikulášovi Jankovichovi.<sup>57</sup> Arcibiskup, ktorý len niekoľko rokov predtým korunoval v Bratislave Máriu Teréziu za uhorskú kráľovnú a ktorý sa podľa správy iného súčasníka<sup>58</sup> potom veľmi angažoval v boji mladej panovníčky o jej dedičstvo, požehnal v tom roku vojsko, ktoré tiahlo do Čiech na obranu jej práv, práve pred bratislavským pomníkom Jána Nepomuckého.

Pred pomníkom sa konávali litánie a kázne aj za nástupcov Imricha Esterházyho,<sup>59</sup> postupne sa však čoraz väčšmi stávali len bežnou rutinou. Ján Nepomucký sa napriek začiatocnému úsiliu dvoch prímasov nakoniec predsa nestal oficiálnym patrónom Uhorska. Čoskoro sa však ako typický „svätý za dedinou“ rozšíril aj u nás a jeho sochy, vytvárané zväčša v dielnach ľudových majstrov, lemujú dodnes vodné toky a cesty našej krajiny.

## Poznámky

<sup>1</sup> Lit.: Johannes von Nepomuk. Passau 1971 (katalóg výstavy); Johannes von Nepomuk, Variationen über ein Thema. München—Paderborn—Wien 1973 (katalóg výstavy).

<sup>2</sup> LASFARGUES, Y.: Die Verehrung des Heiligen Johannes von Nepomuk jenseits der Grenzen des Heiligen Römischen Reiches, In: Johannes von Nepomuk (1971), c. d., s. 107 n.

<sup>3</sup> Ján Nepomucký sa čoskoro stal patrónom Českého kráľovstva a Nemeckej ríše, roku 1721 grófstva Rietberg vo Vestfálsku, ktoré vlastnili Kaunitzovci [KRINS, F.: Johannes von Nepomuk, ein böhmischer Heiliger in Westfalen. In: Johannes von Nepomuk (1973), c. d., s. 52], roku 1729 patrónom Bavorska a Mníchova (SCHIEDLER, U.: Roman Anton Boos. München—Zürich 1985, s. 31).

<sup>4</sup> MATSCHE, F.: Die Darstellungen des Johannes von Nepomuk in der barocken Kunst. In: Johannes von Nepomuk (1971), c. d., s. 48; KAPNER, G.: Wiener Quellen zur politischen Motivation des Nepomuk-kults. Wiener Geschichtsblätter, 26, 1971, č. 4, s. 242 n. Jezuiti si zvolili Jána Nepomuckého za svojho patróna proti ohováraní a strate dobrého mena.

<sup>5</sup> Životopis Bohuslava Balbína vyšiel 1680 v tre-

fom diele slávnej zbierky bollandistov „Acta sanctorum“ v Antverpách. Lit.: HERZOGENBERG, J. v.: Zum Kult des heiligen Johannes von Nepomuk. In: Johannes von Nepomuk (1971), c. d., s. 27.

<sup>6</sup> Johannes von Nepomuk (1971), c. d., s. 201 n.

<sup>7</sup> MATSCHE, F.: Die Kunst im Dienst der Staatsidee Kaiser Karls VI. Berlin—New York 1981, s. 205 n.

<sup>8</sup> MATSCHE, F.: c. d. (pozn. 4), s. 40.

<sup>9</sup> MATSCHE, F.: Das Grabmal des hl. Johannes von Nepomuk im Prager Veitsdom. Wallraf-Richartz-Jahrbuch, 38, 1976, s. 92 n.; SRŠEŇ, L.: Antonio Corradini und die Rokokoplastik in Prag. In: Studien zur europäischen Barock- und Rokokoskulptur. Poznaň 1985, s. 105 n.

<sup>10</sup> Pozri napr. KAPNER, G.: c. d., s. 241.

<sup>11</sup> GALAVICS, G.: A Rákóczi-Szabadságharc és az egykorú képzőművészet. In: Rákóczi-tanulmányok. Budapest 1978, s. 471, obr. č. 8.

<sup>12</sup> Pressburger Zeitung, 147, 1910, č. 94 (7. apríl), s. 2; WEYDE, G.: Das Rathauskomplex und die städtischen Sammlungen. Sborník Bratislava. Berlin 1928, s. 81 n.; HOFMAN, J.: Zo zaniklej Bratislavy. In: Ročenka vedeckých ústavov mesta Bratislavy na rok



1934. Bratislava 1934, s. 110 n.; CSÁKOS, J.: A primástéri Nep. Szt. János szobor Pozsonyban, Forum, 7, 1936, s. 43 n.

<sup>13</sup> Publikované v práci WEYDE, G.: c. d., tab. pred s. 73.

<sup>14</sup> O ďalších sochách Jána Nepomuckého v meste referuje KORABINSKY, J. M.: Beschreibung der königl. ungarischen Haupt-Frey- und Krönungsstadt Pressburg (bez roku), s. 40, 81, 82, 85; CSÁKOS, J.: c. d., s. 43.

<sup>15</sup> Bratislava Mateja Bela. Bratislava 1984. s. 76.

<sup>16</sup> PIKER, J. B.: Topographia magni regni Hungariae. Viennae 1750, s. 298. Pikerov opis pomníka citoval už CSÁKOS, J.: c. d., s. 43.

<sup>17</sup> „... elegantibus clathris ferreis circumdedit; luminibus instruxit; artifice penicillo picturatis vicinis parietibus plurimum adornavit; comprecationem sacrasque symphonias eo hebdomadae die, in quem quot annis Divi illius, fama laborantium Patroni, gloriosae mortis incidit memoria, instituit“. Z tohto textu nevyplýva, že by bol Imrich Esterházy dal prepracovať aj hlavnú sochu Jána Nepomuckého, ako to predpokladal Csákos, ale skôr naopak.

<sup>18</sup> Pozri nekrológ in: Wienerisches Diarium, 1725, č. 75 (19. september).

<sup>19</sup> K ikonografickému typu Jána Nepomuckého v glórii pozri MATSCHE, F.: c. d. (pozn. 4), s. 46 n. Autor tu tvrdí, že tento typ sa pri sochách na verejnom priestranstve používal veľmi zriedkavo a skoro výlučne len v Čechách.

<sup>20</sup> Dnes sú tieto reliéfy nezvestné (pravdepodobne sa zničili). Ich námety sa dajú rozoznať na spomínanej starej fotografii.

<sup>21</sup> MATSCHE, F.: c. d. (pozn. 9), s. 105 n, obr. č. 3, 5, 6.

<sup>22</sup> Vo vydaní z roku 1725 je to ilustrácia č. 29 [reprodukovaná v: Johannes von Nepomuk (1973), c. d., obr. č. 75]. V literatúre sa predpokladá, že J. A. Pfeffel vytvoril prvú sériu týchto grafik už roku 1721, pri príležitosti blahorečenia Jána Nepomuckého, tento predpoklad však nie je dostatočne doložený. Pozri: Johannes von Nepomuk (1971), c. d., s. 201 n.

<sup>23</sup> CSÁKOS, J.: c. d., s. 43, sa mylne domnieva, že na tejto kartuši je znázornený erb Bratislavy.

<sup>24</sup> Pozri nekrológ uvedený v poznámke 18.

<sup>25</sup> Galéria mesta Bratislavy, inv. č. A-252. Obraz, ktorý je signovaný a datovaný, sa dnes nachádza v stájej expozícii galérie v Mirbachovom paláci. Lit.: PETROVÁ-PLESKOTOVÁ, A.: Maliarstvo 18. storočia na Slovensku. Bratislava 1983, s. 17, obr. č. 14.

<sup>26</sup> V spomenutej publikácii (pozri pozn. č. 26) interpretovala A. Petrová tento symbol mylne ako erb mesta Bratislavy a obraz v súvislosti s tým nazvala „Svätý Ján Nepomucký ako ochranca mesta Bratislavy“.

<sup>27</sup> Tamže, s. 17 n. O penzii vyplácanej Kurtzovej dcére sa dozvedáme z hospodárskych účtov primasa

Esterházyho uložených v Primaciálnom archíve (Primási levéltár) v Ostrihome (Archivum seculare, hospodárske účty, fasc. 1313, vyúčtovanie za rok 1740 — apríl).

<sup>28</sup> Zásluhy Imricha Esterházyho o uctievanie sochy Jána Nepomuckého vyzdvihuje už BEL, M.: c. d., s. 76; PIKER, J. B.: c. d., s. 298. Pozri aj pozn. 17.

<sup>29</sup> Ostrihom, Primaciálny archív, Acta protocollaria, No M — Protocollum Donation. quoad Civias Archipales sub Eszterházy (rok 1726); Archivum seculare, hospodárske účty, fasc. 1300/I. (Extraordinaria, 1726—1727).

<sup>30</sup> Tamže, fasc. 1300/I., vyúčtovanie z 19. októbra 1726 (výdavky pre hudobníkov, ktorí účinkovali pri tejto slávnosti).

<sup>31</sup> Tamže, fasc. 1300/I., vyúčtovanie zo 16. júla 1727. („Statuario hujati Andraee Hujeter pro Duobus angelis majoribus ex Lapide anticipato . . . 30 fl.“).

<sup>32</sup> Tamže, fasc. 1300/II. (výdavky za rok 1728), 14. január 1728 („auf Anordnung des Titl. H. Rath Paluska von Maroth dem bildhauer wegen zwey gefertigte grossen Engl zur Statua des H. Nepom. p. g. 80 fl, accordirt worden à conto 20 fl.“) a 20. máj 1728 („dem Bildhauer seinem Rest wegen zwey grossen Englen zur Statua H. Joannis Nepomuceny 10 fl.“). K vyúčtovaniu zo 14. januára je priložená vlastnoručná kvitancia A. Hüttera z toho istého dňa (č. 21).

<sup>33</sup> GIOVIO, G. B.: Gli uomini della comasca diocesi nelle arti e nelle lettere illustri. Modena 1784, s. 89; GARAS, C.: Antonio Galli Bibiena et Franz Karl Palko. Bulletin du Musée hongrois des Beaux-Arts, 37, 1971, s. 70; PETROVÁ-PLESKOTOVÁ, A.: c. d., s. 18 n.

<sup>34</sup> GALAVICS, G.: Antonio Galli Bibiena in Ungheria e in Austria. Acta Historiae Artium, 30, 1984, s. 187 n., 194 n. (Autor tu pochybuje, že predlohu vytvoril A. Galli Bibiena.)

<sup>35</sup> Ostrihom, Primaciálny archív, Archivum seculare, hospodárske účty, fasc. 1305 (rok 1733), akt č. 81 z 13. júla 1733.

<sup>36</sup> WEYDE, G.: c. d., s. 82 n.

<sup>37</sup> Inv. č. A—717. Wintersteinerov obraz bol farebne publikovaný v: HOFMAN, J.: c. d., frontispice.

<sup>38</sup> Galéria mesta Bratislavy, inv. č. A—1176.

<sup>39</sup> Autorka ďakuje dr. Štefanovi Holčíkovi za upozornenie na tieto diela a za pomoc pri ich fotografovaní a súčasne terajším majiteľom sôch za súhlas k ich prefotografovaniu a publikovaniu.

<sup>40</sup> ŠŮPS, fotoarchív, č. neg. 20843, bez udania autora snímky a roku vzniku.

<sup>41</sup> PÖTZL-MALIKOVA, M. — RUSINA, I.: Der Einfluß Wiens auf die Entwicklung der Barockplastik in Preßburg und der Westslowakei. Akten des XXV. internationalen Kongresses für Kunstgeschichte. Zv. 7. Wien 1986, s. 120.

<sup>42</sup> PÜHRINGER-ZWANOWETZ, L.: Matthias Steinl. Wien—München 1966, s. 230, č. 27, 28, obr. č. 127, 128.

Sochy týchto oltárov boli Steinlovi len pripísané.

<sup>43</sup> SCHIKOLA, G.: Wiener Plastik der Renaissance und des Barock, Plastik in Wien. Wien 1970, s. 109 n. Sochy vznikli v rokoch 1696 až 1714.

<sup>44</sup> Typ stojacich anjelov s rohmi hojnosti — podstavcami pre večné svetlo — v rukách poznáme už v sochárstve neskorého quattrocenta. Lit.: SCHUBRING, P.: Die italienische Plastik des Quattrocento (Handbuch der Kunstwissenschaft). Berlin 1917, s. 182 n., obr. č. 244, s. 190 n., obr. č. 256. K vývinu tohto ikonografického typu pozri tiež: Reallexikon für deutsche Kunstgeschichte. Zv. 5. Stuttgart 1967, s. 407 n.

<sup>45</sup> SEMENZATO, C.: La scultura veneta del Seicento e del Settecento. Venezia 1966.

<sup>46</sup> Tamže, s. 45 n. Ku Corradiniho práci na náhrobku Jána Nepomuckého v chráme sv. Víta v Prahe pozri aj literatúru citovanú v pozn. 9.

<sup>47</sup> SCHIKOLA, G.: c. d., s. 125 n.

<sup>48</sup> Literatúra o A. Hütterovi: MARIÁNOVÁ, M.: Baroková plastika v Bratislave. Nепublikovaná dizertačná práca. Bratislava 1939 s. 79; PETROVÁ-PLESKOTOVÁ, A.: Bratislavský výtvarní umelci a umeleckí remeselníci 18. storočia. Ars, 1970, č. 1—2, s. 220; Ars, 1972/74, č. 1—6, s. 289; MALIKOVA, M.: Die Schule Georg Raphael Donners in der Slowakei. Mitteilungen der Österreichischen Galerie 1973, s. 91 n.; RUSINA, I.: Renesančná a baroková plastika v Bratislave. Bratislava 1983, s. 16; MALÍKOVÁ, M.: Údaje z matrik o bratislavských sochároch a kamenároch 18. storočia. Ars, 1983, č. 3, s. 91.

## Бывшая скульптура св. Яна Непомуцкого на Примациальной площади в Братиславе

В начале 18-го века, когда культ Яна Непомуцкого в Центральной Европе достиг своей первой кульминации, этот святой был в венгерском королевстве чужестранцем, импортированным сюда стороной, верной императору. Это положение, однако, быстро изменилось и Ян Непомуцки и здесь вскоре прижился и стал народным.

Заслугу в распространении культа Яна Непомуцкого в стране имеют также два венгерских архиепископа — Кристиан Аугуст Саксонский и Имрих Эстергази. Первый из них дал построить статую Яна Непомуцкого незадолго до своей смерти в 1725 году в непосредственной близости своей резиденции в Братиславе, на нынешней Примациальной площади. Строительство памятника было потом завершено и дополнено при его наследнике Имрихе Эстергази в 1728—1729 гг. На основании сохранившихся источников можно предполагать, что к первой фазе создания памятника относится центральная группа статуй с Яном Непомуцким в ореоле и с двумя стоящими на коленях поклоняющимися ангелами, в то время как во второй фазе

<sup>49</sup> Publikované v práci MALÍKOVÁ, M.: c. d. (Ars, 1983), s. 91.

<sup>50</sup> Údaje o prácach A. Hüttera pre rodinu Esterházyovcov na Slovensku našiel dr. Elemér Révhelyi v Esterházyovskom archíve v Tate. Publikované sú v práci MALIKOVA, M.: c. d. (Die Schule Georg Raphael Donners...), s. 153 n.

<sup>51</sup> HOLČÍK, Š. — RUSINA, I.: Umelecké pamiatky Bratislavy. Bratislava 1986, s. 358. Autorstvo A. Hüttera nie je vylúčené, nedá sa však dosiaľ ničím presvedčivo doložiť.

<sup>52</sup> Pozri pozn. 31.

<sup>53</sup> K hodnoteniu týchto neskorších Hütterových diel a ich vzťahu k Donnerovi pozri MALIKOVA, M.: c. d. (Die Schule Georg Raphael Donners...), s. 91 n.

<sup>54</sup> SCHIKOLA, G.: c. d., s. 133, obr. č. 220.

<sup>55</sup> MATSCHE, F.: c. d. (pozn. č. 4), s. 43.

<sup>56</sup> V hospodárskych účtoch arcibiskupskej pokladnice v Primaciálnom archíve v Ostrihome nájdeme až do smrti Imricha Esterházyho výdavky na modlitby a spevy pred pomníkom.

<sup>57</sup> Budapest, Széchényi könyvtár, oddelenie rukopisov, list Františka Töröka M. Jankovichovi zo 14. októbra 1744.

<sup>58</sup> SCHMITTH, N.: Archi-Episcopi Strigonienses Compendio dati. Zv. 2. Tyrnaviae 1758, s. 209 n.

<sup>59</sup> Pressburger Zeitung, c. d. (pozn. 12).

\* Na žiadosť autorky sa v tejto štúdii nepoužíva najnovšia slovenská transkripcia rodových priezvisk.

к ним были добавлены два боковых ангела с огнями, и стена на заднем фоне была покрыта картиной, написанной в стиле иллюзионизма, и вся скульптура была ограждена. По инициативе Имриха Эстергази впоследствии перед памятником проводились богослужения вместе с песнями.

Композиция основной группы опирается на источники, которые вообще играли существенную роль в культе Яна Непомуцкого, на изображение святого на его собственном надгробии в пражском кафедральном соборе св. Вита, а прежде всего изображение Яна Непомуцкого с ореолом на одной из иллюстраций Й. А. Пфедфела в «Биографии святого», написанной Богуславом Балбином в 1724 году. Ян Непомуцки, парящий над облаками, здесь изображен одновременно как патрон Чехии и Германской империи, у его ног стоят на коленях женские фигуры, которые держат в руках гербы обеих стран. В братиславском памятнике два ангела, стоящих на коленях, тоже держат в руках два герба, однако на сей раз это герб венгерского королевства и символическое изображение церкви, рельеф

с крупным зданием собора. Несколько лет спустя после благословения, но еще до провозглашения Яна Непомуцкого святым в 1729 году, высший церковный сановник страны, в которой упомянутый святой лишь медленно приживался, стремился представить святого на официальном памятнике в качестве покровителя всей католической церкви и одновременно как покровителя Венгрии. Основой такого представления были по всей вероятности политические централизационные стремления — объединение всех стран габсбургской династии под общим покровителем страны.

Такую же концепцию проводил после Кристиана Аугуста Саксонского его наследник Имрих Эстергази, который не был чужестранцем, а происходил из одного из наиболее значительных дворянских родов. Он не только имеет заслугу на расширении памятника и его почитании, но он был вероятно также заказчиком другого произведения с одинаковой темой — картины написанной маслом от 1726 года, которая по всей вероятности первоначально украшала одну из братиславских часовен. Картину написал Йозеф Куртц, братиславский художник, которому архиепископ довольно часто задавал работу.

О художнике, который создал центральную группу скульптуры, нам до сих пор ничего подробного неизвестно. С точки зрения стиля он относится к кругу М. Стейнла, но он совсем не обязательно должен был приехать из Вены. Статуи двух ангелов, несущих огни, согласно недавно обнаруженному архивному материалу являются произведением Андреаса Хюттера, скульптора из Баварии. Благодаря заключению брака с вдовой после Антона Лейденфроста он получил преуспевающую скульптурную мастерскую. Хюттер принадлежал уже к младшему поколению, которое преодолело позднее барокко и больше склонялось к классицистскому мнению, но одновременно анонсирует приход

## Die ehemalige Statuengruppe des hl. Johannes von Nepomuk auf dem Primatialplatz in Bratislava (Preßburg)

Am Beginn des 18. Jahrhunderts, als der Kult des Johannes von Nepomuk in Mitteleuropa seinen ersten Höhepunkt erreicht hatte, war dieser Heilige im Königreich Ungarn noch ein Fremder, der durch die kaisertreue Partei hierher importiert wurde. Diese Situation änderte sich aber rasch, bald war Johannes von Nepomuk auch hier heimisch und volkstümlich geworden.

Um die Verbreitung der Nepomuk-Verehrung im Lande haben sich auch zwei Primase von Ungarn verdient gemacht, Christian August von Sachsen-Zeitz und Emmerich Esterházy. Der erste hatte die

рококо. Оба ангела, несущих огни, представляют в его творчестве обнадеживающее начало. Они возникли незадолго до прихода Георга Рафаеля Доннера в город. Однако в тени этого крупного художника Хюттер потом уже не смог по настоящему развиваться. Когда в 1739 Доннер вновь покинул Братиславу, ему удалось на короткое время получить расположение Имриха Эстергази, однако известные произведения, созданные Хюттером в 1740—1741 гг. по его заказу, характеризуют его как зависимого подражателя искусства Доннера.

Последним этапом возникновения памятника Яна Непомуцкого в Братиславе была роспись задней стены. В 1728 году ее выполнил Давиде Антонио Фоссати из Венеции. Для своей фрески, выполненной в стиле иллюзионизма, которая создала за скульптурами впечатление фасада некоего итальянского дворца, он получил у архиепископа образец, автором которого возможно был Антонио Галли Бибиена.

В конце 18-го века, когда Мелхиор Хефеле строил новый Приматальный дворец, пришлось весь памятник сдвинуть. Перед стеной с фреской построили новую стену с нишей и с простой архитектурной рамкой для статуй. Такое положение сохранилось вплоть до 1911 года, когда на месте памятника был построен новый тракт ратуши. В то время были разрушены обе стены и памятник был устранин. Свидетельством этого крупного произведения является сегодня уже лишь одна фотография, снятая до 1911 года, и акварельный рисунок, изображающий фреску во время сноса памятника. Поврежденные остатки скульптуры, пластики Яна Непомуцкого и двух поклоняющихся ангелов, а также один ангел, несущий огонь, работы Андреаса Хюттера, сохранились в частной братиславской коллекции.

Errichtung einer Nepomuk-Statue gelobt und sie kurz vor seinem Tode im Jahre 1725 in unmittelbarer Nähe seiner Residenz in Preßburg, auf dem heutigen Primatialplatz aufstellen lassen. Die Vollendung und Ergänzung dieses Denkmals geschah dann unter seinem Nachfolger Emmerich Esterházy in den Jahren 1727—1728. Aufgrund von erhaltenen Quellen können wir als sicher annehmen, daß in die erste Phase der Entstehung des Denkmals die mittlere Statuengruppe, mit Johannes von Nepomuk in der Glorie und zwei knienden adorierenden Engeln gehört, während in der zweiten Phase die Aufstellung von zwei seitlichen

leuchtertragenden Engeln, die illusionistische Bemalung der Rückwand und die Umzäunung der ganzen Anlage ausgeführt worden sind. Im Auftrag von Emmerich Esterházy wurden dann auch Messen und Gesänge vor der Statue abgehalten.

Die Komposition der Hauptgruppe geht auf Vorlagen zurück, die allgemein eine wesentliche Rolle im Nepomuk-Kult gespielt haben — auf die Gestaltung des Heiligen auf seinem Grabmal im Prager Veitsdom, so wie es 1724—1725 zu sehen war und vor allem auf die Darstellung des Johannes von Nepomuk in der Glorie in einer der Illustrationen von J. A. Pfeffel in der Vita des Heiligen von Bohuslav Balbín aus dem Jahre 1724. Hier ist der über den Wolken schwebende Johannes von Nepomuk gleichzeitig auch als Patron Böhmens und des Deutschen Reiches dargestellt, zu seinen Füßen knien zwei weibliche Figuren, die die Wappen beider Länder halten. Auf dem Preßburger Denkmal halten die knienden Engel ebenfalls zwei Wappen, diesmal sind es aber das Wappen des Königreichs Ungarn und die symbolische Darstellung der Kirche, ein Relief mit einem großen Kirchengebäude. Wenige Jahre nach der Seligsprechung und noch vor der Heiligsprechung des Johannes von Nepomuk im Jahre 1729, bemühte sich der höchste kirchliche Würdenträger eines Landes, in dem dieser Heilige nur allmählich heimisch wurde, ihn in einem offiziellen Denkmal als einen Patron der ganzen katholischen Kirche und zugleich als einen Patron Ungarns darzustellen. Einer solchen Präsentation lag sicherlich ein politisches Zentralisationsbestreben zugrunde: die Vereinigung aller Länder der Habsburger-Dynastie unter einem Landespatron.

Dieselbe Konzeption vertrat nach Christian August von Sachsen-Zeitz auch sein Nachfolger Emmerich Esterházy, der kein Fremder war, sondern zu einem der bedeutendsten Adelsgeschlechter Ungarns gehörte. Nicht nur, daß er sich um die Erweiterung des Denkmals und um seine Verehrung verdient machte, sondern er war vermutlich auch der Auftraggeber für ein weiteres Werk mit demselben Thema, ein 1726 entstandenes Ölgemälde, das wahrscheinlich ursprünglich eine der Preßburger Kapellen schmückte. Gemalt wurde es von Joseph Kurtz, einem Preßburger Maler, der oft für den Erzbischof gearbeitet hat.

Über den Künstler, der die zentrale Statuengruppe geschaffen hat, wissen wir bisher nichts näheres. Sti-

listisch gehört er in den Umkreis von M. Steinl, muß aber nicht unbedingt aus Wien gekommen sein. Die Statuen der zwei leuchtertragenden Engel sind nach neugefundenem Archivmaterial das Werk von Andreas Hütter, einem aus Bayern stammenden Bildhauer, der in Preßburg durch die Heirat mit der Witwe Anton Leidenfrost eine eingeführte Werkstatt erwarb. Hütter gehörte bereits einer jüngeren Generation an, die den Spätbarock überwunden hatte und sich mehr der klassizistischen Anschauung zuwandte, gleichzeitig aber auch schon das Rokoko ankündigt. Die beiden leuchtertragenden Engel bilden in seinem Oeuvre einen vielversprechenden Auftakt. Sie entstanden kurz vor der Ankunft Georg Raphael Donners in der Stadt. Im Schatten dieses großen Künstlers wußte sich Hütter dann nicht wirklich zu entwickeln. Nachdem Donner 1739 Preßburg wieder verlassen hatte, gelang es ihm für kurze Zeit von neuem die Gunst des Emmerich Esterházy zu gewinnen, die bekannten Werke, die er 1740—1741 in dessen Auftrag geschaffen hat, charakterisieren ihn aber als einen wenig selbständigen Nachzügler von Donners Kunst.

Die letzte Etappe in der Entstehung des Preßburger Nepomuk-Denkmal war die Ausmalung der Rückwand durch den Venezianer Davide Antonio Fossati im Laufe des Jahres 1728. Für sein illusionistisches Fresko, das hinter den Statuen die Fassade eines südländischen Palastes vortäuschte, bekam er vom Primas eine Vorlage, deren Urheber möglicherweise Antonio Galli Bibiena war.

Im späten 18. Jahrhundert, als Melchior Hefele das neue Primatialpalais erbaute, mußte das ganze Denkmal verschoben werden. Vor die Freskenwand wurde eine neue Wand gestellt mit einer Nische und einer einfachen architektonischen Umrahmung für die Statuen. Dieser Zustand dauerte bis 1911, als man an der Stelle des Denkmals einen neuen Rathaustrakt errichtete. Damals wurden die beiden Wände abgebrochen und das Denkmal entfernt. Heute zeugen von dieser bedeutenden Anlage nur eine alte Aufnahme, die vor 1911 entstanden ist und ein Aquarell, das das beschädigte Fresko während der Abbrucharbeiten wiedergibt. Beschädigte Reste der Statuengruppe, die Figuren des Johannes von Nepomuk und zweier adorierender Engel, sowie ein leuchtertragender Engel von Andreas Hütter haben sich im Privatbesitz in Preßburg erhalten.

## Maliarstvo 18. storočia na Slovensku v kontextoch stredoeurópskeho umenia<sup>1</sup>

ANNA PETROVÁ-PLESKOTOVÁ

Po 17. storočí, keď sa územím Slovenska — v tom čase súčasťou býv. Uhorska a v širšom rámci rakúskeho mocnárstva — prehnala smršť osmanských výbojov a protihabsburských stavovských povstaní, politicky i hospodársky stabilizovanejšie 18. storočie utvorilo na rozvoj a uplatnenie výtvarného umenia priaznivejšie predpoklady. Definitívnym vytlačení Turkov z Podunajskej nížiny a ukončením refaze opakovaných povstaní uhorskej šľachty utíchlo takmer nepretržité storočné rinčanie zbraní. Satumarský mier roku 1711 posilnil nielen pozíciu panovníka a viedenského dvora, ale aj protireformačné úsilie nimi podporovanej katolíckej cirkvi a vytvoril v každom smere predpoklady na presadzovanie absolutistických tendencií Habsburgovcov. Nové pomery mali dosah aj na ďalší vývin výtvarného umenia. Výrazne ovplyvnili aj orientáciu maliarstva a formovanie jeho programov. Do ich popredia sa dostala predovšetkým úloha upevniť pozíciu cirkvi a panovníka, reprezentovať cirkevnú a feudálnu moc.

Raný barok 17. storočia, ktorý sa za špeciálnych domácich podmienok a dominantného postavenia protestantizmu v radoch odbojnej šľachty a meštianstva dlhý čas konfrontoval a prestupoval s rezíduami renesancie a s holandským a saským manierizmom, vystriedala v 18. storočí etapa charakterizovaná rastúcim vplyvom jednotlivých medzinárodných prúdov baroka. Jej koordináty určovali najmä impulzy prichádzajúce z podunajskej oblasti — predovšetkým z Rakúska a cez Rakúsko.

Nové tendencie, v ktorých prevažovali talianske podnety, sa premietli najskôr na západné Slovensko a iba postupne zasiahli aj do vzdialenejších oblastí. Prinášali, resp. sprostredkúvali ich spočiatku najmä Rakúšanovia vyškolení v Taliansku a Taliani aklimatizovaní v Rakúsku, angažovaní na spoločensky exponovaných zákazkách cirkevných hodnostárov, reholí, dvora a katolíckej i konvertovanej šľachty.

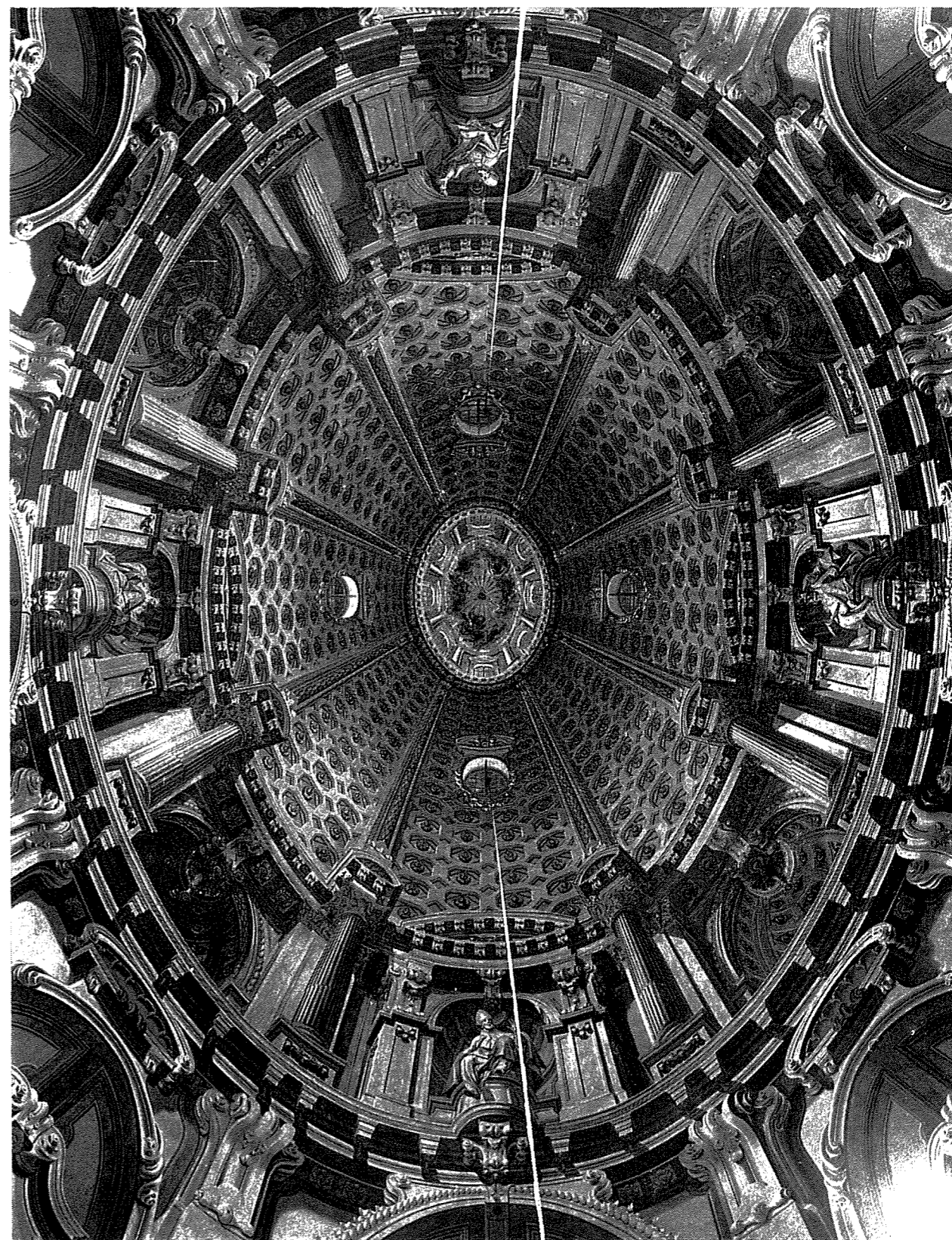
Príznačný reprezentant generácie prelomu 17. a 18. storočia, viedenský maliar Josef Erhard Gruber (vo viedenských matrikách doložený v rokoch 1688—1708) dotvoril roku 1700 výzdobu lode trnavského kostola jezuitov cyklom výjavov zo života sv. Jána Krstiteľa. Jeho nástropné maľby rámované štukou, ktoré ešte v duchu starších princípov barokového monumentálneho maliarstva iba formátom naznačujú tendenciu ovládnuť plochu, svojou koncepciou — typológiou figúr, konštrukciou etážového priestoru i výraznou farebnosťou — svedčia o benátskom školení autora.

V službách jezuitov, podporujúcich barok talianskej proveniencie, pôsobil v Trnave aj maliar severotalianskeho pôvodu Giovanni Pietro Giorgioli (činný v prvých deceniách 18. storočia), autor nástropných fresiek realizovaných roku 1719 v knižnici tamojšieho jezuitskeho kolégia.<sup>2</sup>

Iluzívny výzdobný systém talianskeho maliara, architekta a teoretika Andrea del Pozzo sprostredkoval na Slovensko ako prvý jeho žiak a spolupracovník Christoph Tausch (1673 Innsbruck — 1731 Neisse). Okolo roku 1712 deko-



Christoph Tausch: Apoteóza sv. Františka Xaverského – freska na klenbe presbytéria v kostole jezuitov, neskôr piaristov v Trenčíne. Okolo 1711.  
Foto T. Leixnerová



Antonio Galli Bibiena a Karl Unterhuber: Iluzivna freska na kupole v kostole trinitárov, neskôr sv. Trojice v Bratislave. 1744. Foto T. Leixnerová

roval jezuitský kostol v Trenčíne kazetovou kupolou členenou stĺpmi a figurálnymi freskami zakomponovanými do bohatého architektonického rámca, tematicky čerpajúcimi zo života sv. Františka Xaverského. Tauschovým dielom je aj tamojší obraz na hlavnom oltári — Sv. František Xaverský krstí kráľovnú Neachile, replika Pozzovej kompozície.<sup>3</sup>

Pozzovské princípy iluzívnej fresky aplikoval vo svojej tvorbe aj príslušník bolonsko-parmskej rodiny divadelných architektov a dekorátorov pôsobiacej vo Viedni Antonio Galli Bibiena (1700 Parma — 1774 Milano). Bibiena, angažovaný v službách štedrého mecenáša katolíckej cirkvi v Uhorsku — arcibiskupa Imricha Esterháziho, realizoval na Slovensku popri menších príležitostných prácach<sup>4</sup> výzdobu viacerých cirkevných objektov. Okrem kaplnky Panny Márie v trnavskom dóme (1739) a kaplnky letného arcibiskupského sídla v Bratislave (1740), kde spolupracoval s figuralistom Josefom Bernhardom Krinnerom, je to predovšetkým pozoruhodná nástropná výzdoba bratislavského trinitárskeho kostola, neskôr sv. Trojice z roku 1744. Jeho spolupracovníkom tu bol ďalší viedenský figuralista — Carl Unterhuber.

Pozzovský iluzionizmus, odvodený z talianskej maliarskej školy, vyznieva aj v tvorbe kvadraturistu Francúza-Lotričana Jeana Josepha Chamanta (1699 Haracourt — 1768 Viedeň), žiaka Giacoma Barilliho. Z poverenia cisára Františka Lotrinského dekoroval Chamant na Slovensku objekty patriace cisárskemu dvoru, resp. stojace pod jeho patronátom. Ako to dokladá jeho jediné zachované dielo<sup>5</sup> — monumentálna nástropná výzdoba pavlínskeho kostola v Šaštíne, ktorú realizoval roku 1757 v spolupráci s viacerými figuralistami,<sup>6</sup> v jeho maľovaných architektonických konštrukciách, do ktorých zakomponoval kvetinové girlandy, vázy a medailóny, je už priestorotvorná ilúzia do značnej miery potláčaná dekoratívnym účinkom.

V období päťdesiatych rokov pozzovsky orientovaná freska šírená aj vzorníkmi prenikla na východné Slovensko. Roku 1756 ju aplikoval dosiaľ jednoznačne neidentifikovaný maliar (Štefan Vörös-Izbighy? Sebastián Eckstein?)<sup>7</sup>

v dominikánskom kostole v Košiciach; pretlmočená do rokokovo modifikovanej podoby tu dožívala ešte v šesťdesiatych rokoch v tvorbe prešovského maliara Andreja Ignáca Kajetána Trtina (pôsobil v päťdesiatych až deväťdesiatych rokoch 18. storočia). Trtina, pracujúci najmä pre minoritskú reholu, utváral z pôvodne iluzívnych motívov maľovaných architektúr už iba schematické vzorce bez priestorotvornej funkcie (minoritský kostol sv. Ducha v Levoči, 1758 a 1765; kaplnka rodiny Zamoyskovcov-Wengerskovcov v minoritskom kostole v Nižnej Šebastovej).

Pokročilejší vývinový stupeň barokového monumentálneho maliarstva uplatnil už roku 1720 v nitrianskej katedrále Gottlob Anton Galliard, Talian naturalizovaný v Rakúsku. Jeho freska Sv. Štefan obetuje uhorskú korunu patrónke Uhorska tu v intenciách diel Johanna Michaela Rottmayra smeruje k osamostatneniu klenbového obrazu od architektúry. Túto tendenciu potom programovo ďalej rozvíjala nastupujúca rakúska maliarska škola, ktorej činnosť predstavuje na Slovensku závažnú súčasť neskorobarokového maliarstva.

Obdobne ako v monumentálnom freskovom maliarstve úzka nadväznosť na talianske umenie charakterizuje v prvej tretine 18. storočia aj ďalší dominujúci druh barokovej maľby — oltárny obraz. Svedčia o tom kompozície Christophu Tauscha, Johanna Georga Grassmaira (1691 Brixen a. E. — 1751 Wilten),<sup>8</sup> Tirolčana udomácneneho v Bratislave a Galliardiho nasledovníka Josefa Kurtza (asi 1692 Rietz — 1737 Bratislava),<sup>9</sup> viedenského cisárskeho komorného maliara Josefa Wiedona (1703 Viedeň — po 1782 Viedeň),<sup>10</sup> ako aj oltárne plátna regensburského maliara Martina Speera (1702 Regensburg — 1765 Regensburg), školeného v Taliansku a vo Viedni.<sup>11</sup>

Epochu vrcholiacej rekatolizácie Slovenska, v ktorej bol priestor pre výtvarnú tvorbu vyhradený prednostne cudzím umelcom, dokresluje na druhej strane nábožensky i umelecky motivovaná migrácia najvýraznejších domácich talentov — maliara zátiší Jakuba Bogdana (1660 Prešov — 1725 Finchley pri Londýne), portrétistov Jána Kupeckého (1667 Pezi-



Gottlob A. Galliard: Svätý Štefan obetuje uhorskú korunu patrónke Uhorska — freska na klenbe presbytéria v tzv. hornom kostole biskupskej katedrály v Nitre. 1720. Znač.: „G. A. Galliard invenit 1720“.  
Foto T. Leixnerová

nok — 1740 Norimberg), Adama Mányokiho-Manockého (1673 Ipeľský Sokolec — 1756 Drážďany) a Samuela Hanritsa (nar. okolo 1700 v Banskej Bystrici) —, ktorí sa presadili najmä v protestantskom prostredí Anglicka, Holandska a Nemecka. Ich zakotvením v cudzom pro-

stredí slovenské maliarstvo stratilo osobnosti, ktoré mali všetky predpoklady prispieť nielen k širšiemu spektru umeleckých programov a tvorivých aspektov, ale aj k utváraniu svojbýtnej domácej maliarskej kultúry.

Ak v tridsiatych rokoch bola osihoteným re-



prezentantom nastupujúcej rakúskej maliarskej školy na Slovensku freska Daniela Grana (1694 Viedeň — 1757 Sankt Pölten) v kaplnke sv. Jána Almužníka v bratislavskom dóme, počínajúc štyridsiatimi rokmi sa s rozmachom rakúskej maliarskej školy a s narastajúcou váhou viedenskej akadémie za účinkovania Michelangela Unterbergera, a najmä Paula Trogera, vplyv rakúskeho maliarstva na Slovensku stupňoval. Uplatnili sa tu tak jeho poprední reprezentanti, ako aj ich nasledovníci a žiaci, z ktorých viacerí sa na Slovensku usadili a svoj prejav prispôbili požiadavkám a vkusovým fenoménom miestneho prostredia.

Paul Troger (1698 Welsberg v Tirolsku — 1769 Viedeň), jeden z kľúčových predstaviteľov svojbytného rakúskeho maliarstva, ktorý skúsenosti nadobudnuté v Taliansku pretavil do svojsky vyhranenej, neskorogotickými a manieristickými severskými tradíciami preštrpaného expresívneho výrazu, realizoval v rokoch 1742—1743 freskovú i oltárnu výzdobu bratislavského kostola alžbetinok. Tak jeho fresky — centrálné situovaný výjav Glorifikácia sv. Alžbety (v lodi) a alegória Milosrdenstva (v presbytériu), v ktorých sa završuje úsilie o emancipáciu figurálneho výjavu, ako aj jeho oltárne obrazy Videnie sv. Alžbety, Oplakávanie Krista anjeli a Sv. rodina — reprezentujú zreľú tvorivú periódu, kde svetlo zohráva nielen dôležitú modelačnú, ale aj symbolizujúcu úlohu.

Výrazné ozveny benátskeho settecenta — predovšetkým diela Giuseppe Maria Crespiho a Giovanni B. Piazzettu, ktoré sa s väčšou-menšou intenzitou uplatňujú v celej Trogerovej škole, sú príznačné pre včasné dielo vratislav-

ského rodáka Franza X. Karla Palka (1724 Vratislav — 1767 Mníchov), prechodne činného v Bratislave. Dokladá to najmä obraz Sv. Ján z Mathy a sv. Felix z Valois vykupujú kresťanov zo zajatia (1745) na hlavnom oltári v kostole sv. Trojice. Pretrvávajúca príťažlivosť benátskeho lyrizmu a luminizmu vyznieva aj v neskorých prácach jeho staršieho brata Franza Antona Palka (1717 Vratislav — 1766 Viedeň) z obdobia päťdesiatych a začiatku šesťdesiatych rokov 18. storočia, najmä na oltárnych obrazoch v bratislavskom jezuitskom kostole (Sv. Ignác z Loyoly, Smrť sv. Františka Xaverského), ako aj na obrazoch Zvestovanie P. Márie a Sv. Klára, pochádzajúcich z býv. bratislavského kostola klarisiek.

Od polovice päťdesiatych rokov sa na Slovensku častejšie presadzuje jeden z najtalentovanejších Trogerových žiakov — Josef Ignatz Mildorfer (1719 Innsbruck — 1775 Viedeň), a to nielen ako maliar oltárnych obrazov zachovaných v Šaštíne (Sv. rodina) a v zbierkach SNG (Sv. Jozef Pestún, Narodenie Krista), ale aj svojou virtuóznou monumentálnou maliarskou tvorbou. Podľa mienky niektorých bádateľov<sup>12</sup> spolupracoval ako figuralista s Jeanom Josephom Chamantom na pozoruhodnej freskovej výzdobe šaštínskeho pavlínkeho kostola. Na jeho účasť tu svojou vzdušnou kompozíciou a figurálnou typikou poukazujú najmä výjavy Oslávenie P. Márie a Cirkev víťazná. Roku 1769 realizoval nástropné maľby svätyne v pavlínskom kostole v Marianke. Do pokročilej fázy jeho tvorby sa zaraďuje kompozične uvoľnená freska ústrednej sály kaštieľa v Haliči s dobovo obľúbeným námietom Apollónovho triumfu a s alegorickými skupinami štyroch ročných období.

V službách pavlínov pracoval aj ďalší majster Trogerovho okruhu, český rodák Jan Václav Bergl (1718 Dvůr Králové — 1789 Viedeň), ktorý na piatich klenbových poliach ich rehoľného kostola v Horných Lefantovciach rozviedol roku 1775 už v značne profanizujúcom chápaní legendu o živote sv. Jána Krstiteľa. Cyklus, ktorého jednotlivé výjavy sú komponované ako voľné závesné obrazy, predstavuje záverečné štádium vývinu neskorobarokového



Paul Troger: Alegória Milosrdenstva — detail klenbovej freskovej výzdoby v kostole alžbetinok v Bratislave. 1742. Foto T. Leixnerová

monumentálneho maliarstva. Iba v zlomkoch sa zachovala Berglova maliarska výzdoba vo vyhorenom kostole a kláštore pavlínov vo Veľkých Lovciach.

Do regionálneho slovenského kontextu sa svojou tvorbou organicky začlenil salzburský

rodák Josef Zanussi (1737 Salzburg — po 1818 Trnava), naturalizovaný v Trnave, ktorý má významný podiel na šírení a udomácnení odkazu Daniela Grana a Paula Trogera na západnom Slovensku. Vyučil sa u Trogerovho žiaka Pietra A. Lorenzoniho a pôsobil ako por-

◀ Johann Georg Grassmair: Zasnúbenie sv. Kataríny Alexandrijskej — obraz na hlavnom oltári v kostole sv. Kataríny v Banskej Štiavnici. Okolo 1730. — Olej, plátno, asi 400×200 cm. Neznačené. Foto F. Hideg

Martin Speer: Oslávenie sv. Jána z Boha — obraz na hlavnom oltári v kostole milosrdných bratov v Spišskom Podhradí. 1738 (?). — Olej, plátno, asi 360×180 cm. Znač.: „M. Speer inv. et pinxit 1738 (?).“ Foto F. Hideg



Josef Ignatz Mildorfer: Svätá rodina — obraz na bočnom oltári v kostole pavlínov v Šaštine. Okolo 1757. — Olej, plátno, asi 300×210 cm. Neznačené. Foto T. Leixnerová

trétista a maliar oltárnych obrazov najmä v oblasti ostrihomskej diecézy. Vo svojej sakrálnej tvorbe obmieňal Granove, ale najmä Trogerove kompozície, ako to okrem iného dokladá oltárny obraz Sv. Ján Nepomucký svedčí českú kráľovnú z r. k. farského kostola v Pruskom z roku 1776. Pre jeho prejav je príznačné, že trogerovskú expresiu v záujme väčšej presvedčivosti svojej výpovede preexponoval neraz až do karikatúrnej nadsádzky, ako je to napr. na obraze sv. Martina z hlavného oltára r. k. kostola v Bošanoch z roku 1776, či na obraze Kristus pred Pilátom (1784) v r. k. kostole v Bre-

zovej pod Bradlom. Záver Zanussiho tvorby je potom charakteristický nielen klasicistickým stíšením, ale aj prispôbovaním sa miestnemu milieiu, ktoré sa ukazuje tak vo voľbe typov repusoárových postáv, ako aj v ich zobrazovaní v tradičnom uhorskom šľachtickom odevu. Táto tendencia je zrejmá napr. na oltárnom obraze sv. Alžbety v r. k. kostole v Slatine nad Bebravou (1794), na obraze Sv. Štefan obetuje uhorskú korunu patrónke Uhorska z r. k. farského kostola v Galante (1799) i na rade jeho ďalších diel.<sup>13</sup>

Klasicizujúcu verziu neskorobarokového maliarstva, ktorá sa ozýva v závere Zanussiho tvorby, sprostredkúvali na Slovensko i ďalší rakúski maliari. Už priamo programovo ju sledovali Vinzenz Fischer (1727 Fürstzell v Bavorsku — 1810 Viedeň), Hubert Maurer (1738 Legensdorf — 1818 Viedeň), Jacob Kohl (1734 Viedeň — 1788 Viedeň), Dominik Kindermann (1739 Šluknov — 1817 Viedeň), ako to dokladá napr. Fischerov oltárny obraz Sv. Ján Krstiteľ v r. k. farskom kostole v Rimavskej Sobote, jeho obraz Nanebovzatie Panny Márie na hlavnom oltári jezuitského kostola v Banskej Štiavnici, či Kohlova kompozícia Kristus na hostine u farizeja Šimona, dnes v zbierkach Galérie výtvarného umenia v Nových Zámkoch, alebo jeho oltárny obraz sv. Jozefa Pestúna v kaplnke Primaciálneho paláca v Bratislave. S technikou „en grisaille“, príznačnou pre túto verziu neskorobarokového maliarstva, ktorá redukuje úlohu farby, sa v posledných deceniách 18. storočia stretávame na Slovensku v oblasti monumentálnej maľby v hojnom počte.<sup>14</sup>

Účasť rakúskej maliarskej školy na vývine neskorobarokového maliarstva na Slovensku vrcholí dielom Franza Antona Maulbertscha (1724 Langenargen — 1796 Viedeň), maliara veľkého ingénia a bohatej invencie, ktorého subjektívne vyhotovené umenie nielen završuje, ale aj prekračuje tendencie Trogerovej koncepcie neskorého baroka. Jeho kvalitatívne nová interpretácia problémov farby a svetla, v ktorej farba splýva so svetlom a sublimuje i náznakové expresívne tvary, predznačila cesty európskeho maliarstva do ďalekej budúcnosti. Maulbertschovo pôsobenie na Slovensku nema-



Josef Zanussi: Sv. Anna vyučuje Pannu Máriu — voľný závesný obraz v lodi r. k. filiálneho kostola na cintoríne vo Zvončine. Okolo 1790. — Olej, plátno, 110×72 cm. Neznačené. Foto T. Leixnerová

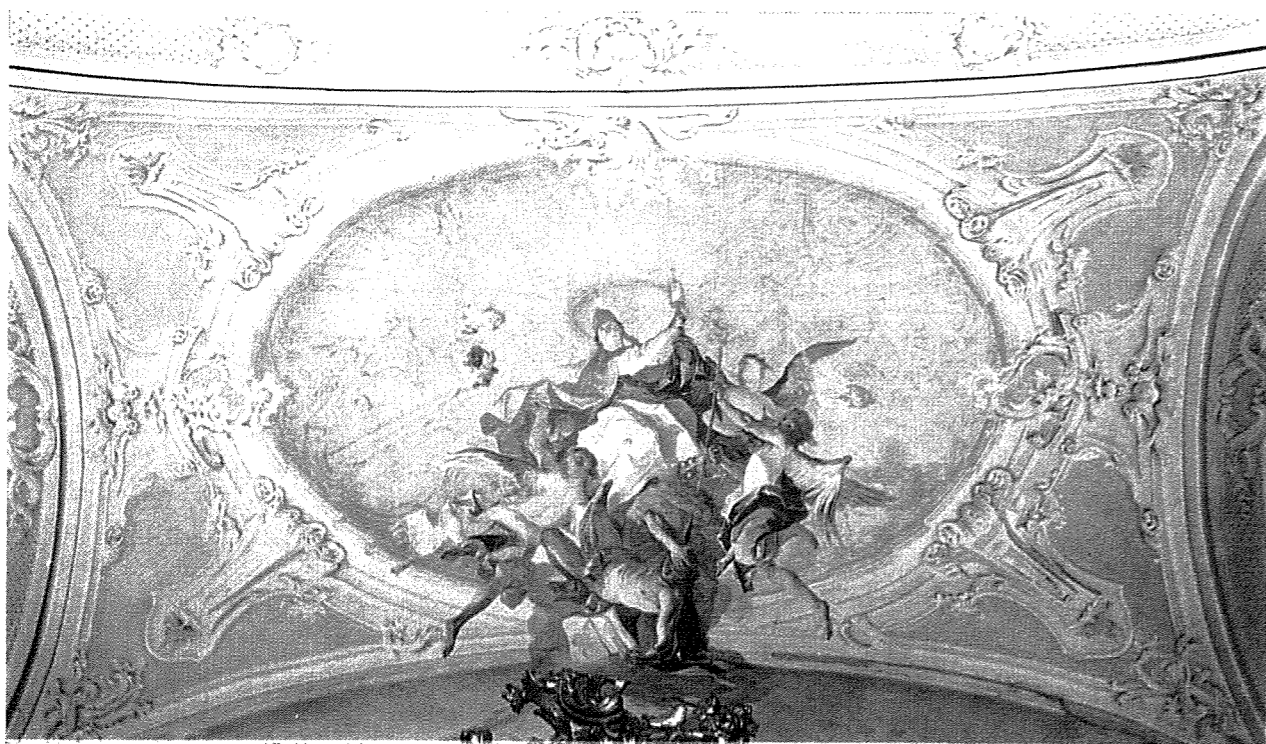
lo iba epizodický charakter, popri oltárnych obrazoch tu realizoval i celý rad monumentálnych — no dnes, žiaľ, z veľkej časti zničených prác. Nepriaznivý osud postihol nielen jeho nástrojnú fresku záhradného pavilónu bratislavského letného sídla Jána Erdődyho a fresku sally terreny Bratislavského hradu, ale aj jeho monumentálnu freskovú a oltárnu výzdobu jezuitského kostola v Komárne z roku 1760, z kulminačného obdobia jeho tvorivej aktivity.<sup>15</sup> Dnes o nej sprostredkujú predstava iba štúdie zachované v Rakúskej galérii vo Viedni — štúdia k freske piateho klenbového poľa lode

— kmitavým svetlom umocnená dramatická vízia apoteózy rehoľných svätcov sv. Ignáca z Loyoly a sv. Františka Xaverského a štúdia k oltárnemu obrazu sv. Ondreja.

K vrcholom jeho tvorby patrí aj maliarska výzdoba kaštieľa Erdődyovcov v Trenčianskych Bohuslaviciach z roku 1763, po zbúraní obytného traktu kaštieľa zachovaná iba v kaplnke. Klenbu presbytéria tu pokrýva výjav zo Starého a Nového zákona, freska na klenbe nad oratóriom predstavuje Cirkev víťaznú. Jej protireformačný program završuje výjav Nanebovzatie Panny Márie, realizovaný v subtilných, jemných pastelových tónoch, situovaný na plochú klenbu hlavného priestoru. Maulbertschovým dielom je i obrazová výzdoba oltárov, v protiklade k freskám charakteristická temnosvitným ladením. Osobitnú pozornosť si zasluhuje najmä obraz Immaculaty na hlavnom oltári s ohlasmi rembrandtovských reminiscencií. Maliarska výzdoba klenby bratislavského Primaciálneho paláca z rokov 1780—1781 reprezentuje už umelcovo neskoré tvorivé obdobie, v ktorom pod vplyvom klasicizmu dochádza v jeho diele k výrazovému stíšeniu a k racionalistickej redukcii zmyslovej plnosti. Prehľadná kompozícia rozvinutá po obvode oválnej kupolovej klenby predstavuje Zázrak sv. Ladislava, interpretovaný v intenciách osvietenstva s úsilím o historickú vierohodnosť. Maulbertschovo oeuvre reprezentujú na Slovensku okrem ďalších oltárnych obrazov (Svätá Trojica so sv. Jánom z Mathy a sv. Felixom z Valois na hlavnom oltári kostola trinitárov v Trnave; Svätý Michal archanjel v r. k. farskom kostole v Skalici) i menšie štúdie a kompozície v zbierkach Slovenskej národnej galérie — o. i. aj skica vzťahujúca sa pravdepodobne na nere realizovanú fresku v Jágri (Egeri) — Obetovanie uhorskej koruny patrónke Uhorska, ktorá dosiaľ unikla pozornosti.<sup>16</sup>

Z rakúskych umelcov patriacich k Maulbertschovmu úzkemu okruhu zasiahli príležitostne na Slovensko Josef Winterhalder ml. (1743 Vöhrenbach — 1807 Znojmo), ktorý s majstrom v šesťdesiatych rokoch spolupracoval na jeho zničených bratislavských freskách a Felix Ivo Leicher (1727 Bílovec — 1807 Viedeň). Leiche-





Franz Anton Maulbertsch: *Alegória Cirkvi víťaznej* — klenbová freska v kaplnke býv. kaštieľa v Trenčianskych Bohuslaviciach. 1763. Foto T. Leixnerová

rov osobný, i keď od Maulbertscha do značnej miery závislý štýl, príznačný ťažkopádnejšou kompozičnou výstavbou a kompaktnjším maliarskym prednesom, dokumentujú na Slovensku oltárne obrazy v r. k. farskom kostole v Banskej Bystrici, v Brezne a v kaplnke kaštieľa v Ladcoch.<sup>17</sup>

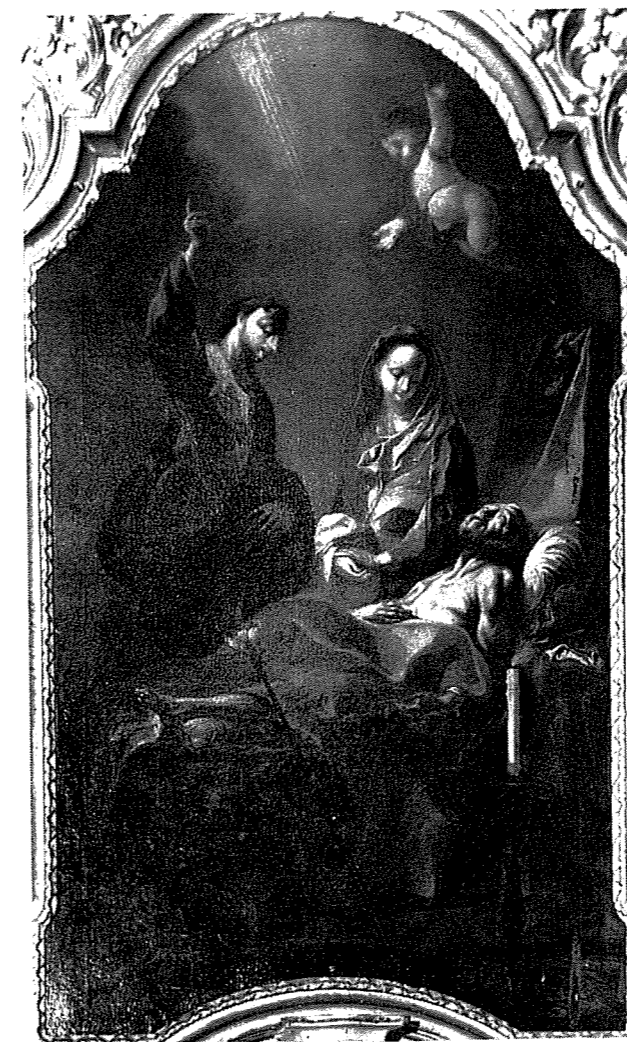
Trvale zakotvil na Slovensku Maulbertschov spolupracovník a epigón, viedenský maliar Andrej Zallinger (1738 Viedeň — 1805 Bratislava), ktorého práce — podobne ako výrazovo umiernený Leicherov prejav — predstavujú dôležitý sprostredkujúci článok k domácej tvorbe. Vo svojich početných oltárnych obrazoch a náboženských kompozíciách rozptýlených po Slovensku Zallinger preberal, resp. varioval Maulbertschove kompozície — ako to dokladajú napr. oltárne obrazy Sv. František z Assisi a Sv. Anton Paduánsky vo františkánskom kostole v Hlohovci, obrazy Sv. Anna a Vyučovanie Panny Márie — dnes v zbierkach Galérie

mesta Bratislavy, oltárny obraz Prijímanie apoštolov v r. k. farskom kostole v Trnave, či obraz Sv. Ján Nepomucký v r. k. farskom kostole v Závadke nad Hronom, ktorý sa dovoľáva Maulbertschovej rovnomennej kompozície z kostola sv. Jána Nepomuckého v Českých Budějoviciach. Maulbertschove práce parafrázujú aj Zallingerove fresky v bratislavskej kaplnke Corporis Christi, ktoré sú v úzkom vzťahu k majstrovým freskám v Trenčianskych Bohuslaviciach a vo Schwechate, rovnako ako maliarska výzdoba bratislavského paláca Aspremontovcov.<sup>18</sup>

Maulbertschova tvorba — predovšetkým jej vonkajškové znaky — našla ohlas aj u anonymných domácich tvorcov. Výrazný je najmä na Považí, kde sa dá predpokladať aj dosiaľ málo prebádané účinkovanie rakúsky orientovaných moravských umelcov.

V prostredí stredoslovenských banských miest, kde stavebná aktivita protireformácie

nadobudla širšie rozmery až v druhej tretine 18. storočia, je najvýznamnejším predstaviteľom neskorobarokového maliarstva viedenský rodák Anton Schmidt (ca 1706 Viedeň — 1773 Banská Štiavnica?). Schmidt, žiak viedenskej akadémie výtvarných umení, ktorého pôsobeniu na Slovensku predchádzala výskumami posledných rokov doložená činnosť v Rakúsku,<sup>19</sup> je vo svetle nových poznatkov — predovšetkým jeho fresiek v kaštieli Koháriovcov v Ebenthali v Rakúsku — totožný s „Vienensis Apel-



Andrej Zallinger: *Smrť sv. Jozefa* — obraz na bočnom oltári v kostole františkánov v Hlohovci. Okolo 1770. — Olej, plátno, asi 170 × 104 cm. Neznačené. Foto T. Leixnerová



Anton Schmidt (dielňa?): *Svätá Barbora* — patrónka baníkov. Okolo 1760—1770. — Olej, plátno, 129,5 × 85 cm. Neznačené. V zbierkach Slovenského banského múzea v Banskej Štiavnici. Foto T. Leixnerová

lesom“, ktorý podľa záznamov jezuitskej rehole v štyridsiatych rokoch dekoroval freskami komplex objektov novopostavenej banskoštiavnickej Kalvárie. Význam Schmidta ako freskára dokladá dnes popri štiavnickej Kalvárii a výzdobe priečelia a interiéru kaplnky kaštieľa Koháriovcov v Antole predovšetkým takmer intaktne zachovaná monumentálna nástropná výzdoba r. k. farského kostola v Banskej Bystrici z roku 1767, suverénne sceľujúca partie maľovanej architektúry s figurálnymi výjavmi. O jeho dekoratívnych skúsenostiach, získaných v spolupráci s Giuseppe Galli Bibienom v Rakúsku, svedčí aj výzdoba piaristického chrá-

mu v Prievidzi, na ktorej sa zúčastnil s poľským maliarom, vratislavským rodákom Janom Bojakom-Bopovským (zomrel roku 1754 vo Viedni), ako aj návrhy na slávobrány vyhotovené pri príležitosti návštev príslušníkov panovníckej rodiny v Kremnici a v Banskej Štiavnici. Adaptáciu na miestne prostredie a jeho societu dokladajú potom najmä jeho oltárne obrazy. Svoje kompozície, ktoré obmieňajú osvedčené kompozičné schémy Paula Trogera, Martina Altomonteho i repertoár rímskeho a neapolského maliarstva (Luca Giordano, Carlo Maratta), oživoval detailmi odpozorovanými z bezprostredne zažitej reality — postavami baníkov, pastierov, hudobníkov i banskými stavbami a zariadeniami, typickými pre túto oblasť. Jeho početné diela dodnes dekorujú oltáre kostolov v Štiavnických Baniach, v Banskej Štiavnici, Kremnici i v ďalších cirkevných objektoch a sú zastúpené v muzeálnych zbierkach v Banskej Štiavnici, v Kremnici, v Bojniciach i v Slovenskej národnej galérii.

Vedúcou osobnosťou, ktorá má výrazný podiel na udomácnení neskorobarokovej a rokokovej kultúry v prostredí východného Slovenska, je virtuózný freskant, maliar oltárnych obrazov a portrétista, odchovanec viedenskej akadémie, žiak a spolupracovník viedenského maliara Antona Herzoga,<sup>20</sup> Johann Lucas Kracker (1719 Viedeň — 1779 Jäger). Krackerovo rozsiahle dielo, syntetizujúce tak aktuálne rakúske a benátske podnety, ako aj podnety staršieho neapolského maliarstva, je rozptýlené — ako vieme — po celom území habsburskej monarchie. Prvé kontakty s východným Slovenskom sa datujú do roku 1754, keď Kracker okrem menších prác<sup>21</sup> realizoval vo Vranove nad Topľou monumentálnu výzdobu pavlínskeho kostola a kláštora. Zachovala sa čiastočne na organovom chóre a na bočnom múre kostola a na klenbe kláštorného schodišťa. O ďalších pracovných stykoch s pavlínmi svedčí pozoruhodný súbor oltárnych obrazov v Šaštíne z roku 1757. Po päťročnej časovej cezúre, v období svojej vrcholnej tvorivej aktivity, do ktorej okrem iného patrí i umelcov chef d'oeuvre — klenbová freska v chráme sv. Mikuláša v Prahe — uskutočnil Kracker z poverenia pre-

pošta Andreja Sauberera maliarsku výzdobu vo veľkolepom komplexe premonštrátskeho kostola a kláštora v Jasove. Jeho monumentálne kostolné fresky, ktorých ikonografický program sa viaže na osobu sv. Jána Krstiteľa, sú dôstojným epilógom neskorého baroka; zhodnocujú veľké tradície freskového maliarstva 18. storočia, sú príkladom neobyčajnej pôsobivosti barokovej súhry v umení. Krackerovým dielom je aj postupne realizovaná obrazová výzdoba jasovských oltárov, ktorých koncepcia sa pohybuje v rozmedzí od patetizmu a dramatismu vrcholného baroka (obrazy Sv. Augustín, Sv. Norbert a Sv. Barbora) cez intímne ladené rokoko (obrazy Immaculata a Sv. Anna) až po náznaky klasicizmu (obraz Stretnutie sv. Jána Nepomuckého so sv. Ondrejom). V kláštore reštaurátorskými zásahmi relatívne najmenej pozmenené fresky knižnice predstavujú alegóriu štyroch fakúlt a alegóriu vied a umení. Pravdepodobne na výzdobu schodišťa kláštora bola určená nerealizovaná dynamická, rukopisne bohatá olejová prípravná skica Víťazstvo Aurory (Víťazstvo Lásky?) — dnes v zbierkach SNG v Bratislave. Krackerova činnosť pre cirkevné inštitúcie na Slovensku pokračovala i v období jeho pobytu v Jágri. Okrem početných portrétov a oltárnych obrazov pre Jasov a kostoly na jeho okolí (Vyšný Medzev, Paňovce) dokladá ju i monumentálne plátno Nanebovzatie Panny Márie na hlavnom oltári r. k. farského kostola v Banskej Bystrici.

Účinkovanie Johanna L. Krackera na východnom Slovensku predstavuje pre túto oblasť, ležiacu bokom od vtedajších stredoeurópskych centier, prakticky prvý významný dotyk so stredoeurópskou maliarskou školou. Jeho tvorba tu pôsobila ako katalyzátor, ktorý priamo či nepriamo aktivizoval domáce sily a pripravil pôdu pre recepciu nových tendencií.

Bolo to predovšetkým rokoko, ktoré našlo na východnom Slovensku prajnú pôdu a ktoré

►  
Johann Lucas Kracker: Státie sv. Barbory — obraz na bočnom oltári v kostole premonštrátov v Jasove. Okolo 1762—1763. — Olej, plátno, asi 450 × 210 cm. Neznačené. Foto F. Hideg





Neznámy východoslovenský maliar: Triumfálna jazda Márie Terézie a jej spoluregenta Jozefa II. — detail maliarskej výzdoby tzv. izby Márie Terézie v kaštieli v Humennom. Okolo 1770—1780. Foto T. Leixnerová

pretlmočené do naratívnej, resp. dekoratívnej polohy malo tu intenzívny ohlas vo všetkých sférach výtvarného prejavu vrátane diel pololudového charakteru. Okrem Krackerovej tvorby sledovanej anonymnými epigónmi (Vyšné Ružbachy, Paňovce a i.) citeľný je tu i vplyv diela Antona Schmidta. Pestrou paletou a tvaroslovnou zásobnicou je mu blízky maliar — azda bývalý pomocník — ktorý saturuje dopyt po oltárnych obrazoch v novopostavených i barokizovaných kostoloch Spiša od Batizoviec po Starú Lubovňu. Príznačný pre toto obdobie je i prienik rokoka do sídel východoslovenskej šľachty, ako tomu okrem iného nasvedčuje i maliarska výzdoba dosiaľ neidentifikovaného autora v kaštieli v Humennom.

Ak sa vďaka sume výsledkov bádateľskej aktivity stredoeurópskej umenovedy prepojenie neskorého baroka na Slovensku s rakúskou maliarskou školou do značnej miery objasnilo, kontakty s ďalšími priľahlými oblasťami čakajú ešte na prebádanie. Dosiaľ sú značne medzerovité poznatky o vtedajších vzťahoch k Poľsku.<sup>22</sup> Naše doterajšie výskumy naznačujú, že predovšetkým vo východoslovenskej oblasti vrátane spišských miest, ktorých časť patrila tristošesťdesiat rokov — do roku 1773 — do poľského zálohu a podliehala Krakovskému vojvodstvu, pokračovali aj v tomto období tradičné, v starších obdobiach jednoznačne doložené styky s Poľskom. Pretrvávanie kontaktov tu motivovala akiste i okolnosť, že na východ-

nom Slovensku, ktoré bolo jedným z hlavných dejísk protihabsburských povstaní, rezistencia voči habsburskému dvoru a ním podporovanej kultúry dlho pretrvávala a otvárala priestor aj iným vplyvom. Je pravdepodobné, že napr. anonymného rokokovo orientovaného maliara, ktorý na pozvanie piaristu Jana Wyśniewskiego realizoval roku 1764 iluzívnu nástennú a nástropnú výmalbu farského kostola v Lubici, treba hľadať medzi poľskými maliarmi. Stopy po činnosti tohto maliara vedú aj do piaristického kostola v Podolínci, ktorý podobne ako Lubica patril do poľského zálohu. Od maliara poľského pôvodu Karola Woluckého (okolo 1750 — po 1783), ktorý sa usadil na východnom Slovensku, sa zachovala výmalba gréckokatolíckeho kostola v Nižnom Tvarožci a v kaplnke v Šarišských Michaľanoch. Súdiac podľa fotografickej dokumentácie K. Divalda, náročnejšia bola jeho výzdoba dnes zbúraného kaštieľa v Šarišských Michaľanoch s mytologickými výjavmi a námetovo pestrými rozmarnými žánrovými scénami, realizovanými podľa francúzskych grafických predlôh. Aj tu možno vysloviť domnienku, že záľuba vo francúzskom rokoku a klasicizme — na východnom Slovensku doložená i ďalšími dielami (výzdoba pavilónu Dardanely pri kaštieli Mariášiovcov v Markušovciach) — sa sem prenášala cez Poľsko. Na autorstvo poľského maliara — azda Jana Woronieskiego, ktorého bližšie nešpecifikovaná činnosť je archívne doložená v oblasti Zemplína a ďalších častiach býv. severovýchodného Uhorska, by mohli poukazovať niektoré polonizmy v osobitej, pôvabnej maliarskej výzdobe pavlínskeho kostola v Trebišove z roku 1777. Výjav Videnie Jana Sobieskeho pri obliehaní Viedne Turkami a výjav s poľským šľachticom — ochutnávačom vína, zobrazeným v typickom sarmatskom šľachtickom odevu, sú spolu s dvoma bojovými výjavmi z tureckých vojen a s ďalšími profánnymi scénami — ako napr. Hold Márii Terézii — voľne priradené k ústredným scénam zo života rehoľných svätcov — sv. Antona a sv. Pavla Pustovníka, pokrývajúcim neskorogotickú sieťovú klenbu lode. Gracilne odľahčený, rokokovo zjemnený prejav tohto autora, ktorého dielom je aj výzdoba



Neznámy zemplínsky rokokový maliar (Jan Woronieski?): Poľský šľachtic ochutnávajúci víno — detail z maliarskej nástennej výzdoby organového chóru v r. k. farskom kostole v Trebišove. 1777. Foto T. Leixnerová

kaštieľov v neďalekom Edelényi a Monoku v Maďarsku, dokladá na území Slovenska okrem trebišovských malieb a oltárnych obrazov<sup>23</sup> aj nástropná výzdoba sakristie v premonštrátskom kostole v Lelese.

Časový posun, ktorý sa zreteľne ukazuje v prieniku prúdov doznievajúceho vrcholného a neskorého baroka do jednotlivých oblastí Slovenska, bol okrem rozdielnej intenzity dosahu predchádzajúcich politických a náboženských udalostí podmienený i geografickou situáciou. Blízkosť Viedne s jej rastúcim významom stredoeurópskeho centra sa odrazila v prvenstve západného Slovenska. Podnietila predovšetkým umelecký ruch korunovačného mes-

ta, sídla snemu i najvyšších krajinských úradov — Bratislavy a sídla jezuitskej vzdelanosti — Trnavy. Za dobovej historickej konštelácie bolo to predovšetkým Rakúsko, a najmä Viedeň, ktorá od konca 17. storočia sprostredkovala na Slovensko talianske podnety. Túto prvú fázu, v ktorej i v samom rakúskom maliarstve doznievala hegemonia Talianov a Rakúšanov poplatných talianskemu školeniu, charakterizuje najmä na západnom Slovensku účinkovanie Talianov aklimatizovaných v Rakúsku, najmä Severotalianov, a taliansky orientovaných Rakúšanov. Počínajúc štyridsiatymi rokmi nastupuje fáza príznačná prienikom emancipovanej rakúskej maliarskej školy. Ak celkový trend vývinu určovali jej poprední predstavitelia — Paul Troger, Franz Anton Maulbertsch, Johann Lucas Kracker, jeho formovanie na Slovensku dotvárali ich žiaci a nasledovníci — predovšetkým naturalizovaní na Slovensku, ako Anton Schmidt, Josef Zanussi, Andrej Zallinger. Ohlas tu našlo i konzervatívnejšie krídlo smerodajného rakúskeho maliarstva, reprezentované okrem iného aj Janom Ignácom Címbalom (okolo 1722 Bílovec — 1795 Viedeň), autorom monumentálnej výzdoby býv. šľachtického seminára v Trnave a kolekcie oltárnych obrazov v jezuitskom kostole v Žiline.

Za konkurencie cudzincov, pri nedostatočnom školení, obmedzenom prevažne na domáce dielne, a pri malých skúsenostiach v oblasti cirkevného maliarstva, vyplývajúcej z predchádzajúcej éry protestantizmu a z jeho zásad a obmedzení, sa domáci umelci v tejto sfére iba ťažko presadzovali. Popri výtvoroch remeselného charakteru sa s ich dielami stretávame spočiatku prevažne ako s dielami anonymných autorov na oltároch vidieckych kostolov. O ich menách a početnosti informujú predovšetkým zápisy v matrikách a v knihách mešťanov. Len v ojedinelých prípadoch dokladá ich meno signatúra alebo zápis vo farskej kronike, ako je to napr. v prípade Michala Zábranského v Štefanovej (1744), žilinského Antona Konikoviča v Bytči, Antona Glognera v Lietave, alebo už akademicky vzdelaného, talianskymi skúsenosťami podkutého Bratislavčana Antona Rosiera (1717 Bratislava — 1781 Bratislava), ktorý roku



Neznámy nasledovník Paula Trogera: Sv. Kozma a sv. Damián liečia chorých — obraz na bočnom oltári v r. k. kostole v Ludaniciach. Okolo 1770—1775. — Olej, plátno, 195 × 105 cm. Neznačené. Foto T. Leixnerová

1737 vyhotovil obrazy bočných oltárov bratislavského kapucínskeho kostola<sup>24</sup> a napriek konkurencii cudzích umelcov sa úspešne uplatnil

i v oblasti portrétnej tvorby. So vzrastajúcimi skúsenosťami a ubúdajúcim prílevom cudzincov čoraz širšie dimenzie nadobúdala angažovanosť domácich tvorcov. Ich tvorba nadväzovala prevažne na redukovanú verziu rakúskeho neskorobarokového maliarstva, zjednodušujúcu bohatý výrazový register vedúcich majstrov. V súhlase so svojim osobným založením pretlmočovali ju do strohejšieho klasicizujúceho prejavu, ako to bolo napríklad u Franza Schellmayera v Seredi,<sup>25</sup> alebo u neznámeho maliara oltárnych obrazov v kaplnke kaštieľa v Galante-Hodoch, ešte častejšie však do krehkého, zdobenými formami charakterizovaného lyrického výrazu, ako to dokladajú oltárne obrazy Franza Schöna vo Váhovciach, Veľkých Dvoranoch a i., obraz Sv. Kozma a Damián od neznámeho Trogerovho nasledovníka v Ludaniciach, obrazy Sv. Aja, Sv. Ján Nepomucký a Všetci svätí v r. k. kostole v Nitre-Kyneku, obraz Sv. Anna vyučuje P. Máriu v Čiernom Balogu a celý rad ďalších diel, predovšetkým na západnom a juhozápadnom Slovensku.

Postupom času spolu so šírením klasicizujúceho prúdu neskorobarokového maliarstva, ale najmä rokoka, ktorého ovzdušie bolo i pre tvorbu menej erudovaných umelcov mimoriadne priaznivé, zasahovali domáci autori aj do oblasti monumentálnej dekorácie. Zo západného Slovenska možno v tejto súvislosti pripomenúť monumentálnu výzdobu r. k. kostola v Krakovanoch, výzdobu kaplnky nitrianskeho seminára, výzdobu kaplnky kaštieľa v Senici, rokokovú dekoráciu kostola sv. Jána Krstiteľa v Modre, či výzdobu kaplnky sv. Jána Nepomuckého v r. k. kostole v Brodzanoch, náročnejšiu v koncepte i realizácii. V stredoslovenskom Turci signoval nástropnú a nástennú výzdobu kaplnky v Priekope domáci majster monogramu „S. W.“ Liborius Lazar, maliar z Nitrianskeho Pravna, dekoroval iluzívnymi architektonickými článkami drevený katolícky kostol v Rudne, kým v záhradnom pavilóne pravnianskej katolíckej fary zvečnil vedutu Slovenského Pravna, oživenú výjavmi z domáceho prostredia. Na východnom Slovensku sa uplatnili v tejto sfére okrem už spomínaných maliarov a ďalších anonymných tvorcov Levočania Ján



Neznámy západoslovenský maliar: Svätá Aja — voľný závesný obraz v r. k. filiálnom kostole v Nitre-Kyneku. Okolo 1780. — Olej, plátno, 160 × 91 cm. Neznačené. Foto T. Leixnerová

Reich,<sup>26</sup> Jozef Lerch<sup>27</sup> a Prešovčan Anton Urlespacher.<sup>28</sup>

V našich podmienkach nemožno, samozrejme, hovoriť o umeleckom centre; zároveň sa však naše umenie tohto obdobia nedá jednoznačne kvalifikovať ako provinciálne — závislé od jedného centra, či ako periférne, pre ktoré je charakteristické čerpanie vzorov z viacerých centier. Ak umenie na západnom Slovensku má vzhľadom na Viedeň skôr provinciálny charakter, umenie východného Slovenska sa vy-

značuje nielen väčšou štýlovou zotrvačnosťou, ale aj stretaním sa viacerých kultúr. Preto má skôr ráz periférnej oblasti, v ktorej práve vďaka prestupovaniu sa viacerých kultúrnych vplyvov dochádza k dočasnému sformovaniu určitého špecifického výrazu.

Náznaky určitej provincializácie či rustikalizácie, príznačné vo väčšej-menšej miere pre diela domácich alebo na Slovensku aklimatizovaných tvorcov, sa nedajú prisudzovať iba menšej erudovanosti, resp. skromnejšiemu nadaniu; v značnej miere sú tieto fenomény aj odrazom sociálne odlišne disponovaného prostredia, asimilácie, hľadania ohlasu v širšom okruhu adresátov vrátane ľudových vrstiev. Inkluzíve svojich určitých špecifik predstavuje neskorobarokové maliarstvo na Slovensku integrálnu, miestne čiastočne modifikovanú súčasť pestrého celku stredoeurópskej barokovej kultúry, ku

## Poznámky

<sup>1</sup> Príspevok je prepracovanou a o nové poznatky doplnenou verziou referátu predneseného roku 1987 na medzinárodnom seminári umeleckých historikov v Niedzici.

<sup>2</sup> Giorgioliho fresky sú dnes zabielené.

<sup>3</sup> KNALL-BRSKOVSKY, U.: Andrea Pozzos Ausstattung der Jesuitenkirche in Wien. In: Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte, 40, 1987, porovnaj obr. 5. Obraz bol v staršej literatúre mylne interpretovaný ako Záznak sv. Františka Xaverského (GARAS, K.: Magyarországi festészet a XVIII. században. Budapest 1955, s. 9), resp. ako Kázanie sv. Františka Xaverského (PETROVÁ-PLESKOTOVÁ, A.: Maliarstvo 18. storočia na Slovensku. Bratislava 1983, obr. 4). Podľa Knallovej-Brskovskej, odvolávajúcej sa na B. Grimschitza, vedno s Tauschom pôsobili v Trenčíne aj ďalší Pozzovi spolupracovníci okrem iných aj maliar Mignocchi.

<sup>4</sup> O nich bližšie v cit. práci PETROVÁ-PLESKOTOVÁ, A.: Maliarstvo 18. storočia na Slovensku, s. 18—19.

<sup>5</sup> Chamantove fresky z rokov 1750—1751 v reprezentačnej sále býv. žrebčína španielskej jazdeckej školy v Kopčanoch a v kapucínskom kostole v Holíči sa nezachovali. Iba fragmentárne pod vrstvou omietky sú zvyšky jeho fresiek v kaplnke a na chodbách kaštieľa v Holíči.

<sup>6</sup> Túto — podľa všetkého opodstatnenú domnienku

ktorej príťažlivosti prispievajú aj jej jednotlivé lokálne nuancované varianty.

V našom príspevku, pochopiteľne, nevyčerpáme problematiku neskorobarokového maliarstva na Slovensku. Na dobovo najpríznačnejších druhoch maliarskeho prejavu načrtávame iba jeho určujúce vývinové koordináty vyplývajúce z vtedajších dejinných procesov, z postavenia Slovenska v rámci Rakúsko-Uhorska, resp. z jeho geografických daností, určených na západe dotykcom s Moravou, viazanou kultúrne podobne ako Slovensko predovšetkým na cisársku rezidenčnú Viedeň, a na východe dotykcom s oblasťou Poľska a Ukrajiny. Vedome ponechávame bokom profánne žánre, z ktorých najmä v portréte v oblasti Spiša a východného Slovenska dlho pretrvávala kontinuita s predchádzajúcou domácou tradíciou blízkou poľskému sarmatskému portrétu.<sup>29</sup>

— vyslovili zhodne tak K. Garasová (Művészettörténeti Értesítő, 33, 1984, Nr. 3, s. 178—187), ako aj I. Krsek (Umění, 35, 1987, Nr. 4, s. 375—377) v recenzii autorkinej knižnej publikácie: Maliarstvo 18. storočia na Slovensku.

<sup>7</sup> Na určitú príbuznosť s tvorbou moravského maliara Sebastiana Ecksteina činného v Poľsku poukázala K. Garasová v recenzii cit. v pozn. 6.

<sup>8</sup> Obrazy na bočných oltároch v jezuitskom kostole v Banskej Štiavnici, obraz na hlavnom oltári v tamojšom kostole sv. Kataríny. Štúdia k oltárnemu obrazu sv. Kataríny Alexandrijskej bola roku 1986 prezentovaná na aukčnej výstave: Kunstwerke des deutschen Barock und Rokoko v Mníchove. Za upozornenie na túto skutočnosť ďakujem dr. K. Garasovej.

<sup>9</sup> Obrazy na hlavnom oltári a obraz na ľavom bočnom oltári v kapucínskom kostole v Pezinku, obraz Stigmatizácia sv. Františka Serafínskeho na bočnom oltári vo františkánskom kostole v Bratislave.

<sup>10</sup> Obraz Sv. Jozef — patrón baníkov na hlavnom oltári v kostole hieronymitánov v Štiavnických Banjach variuje kompozičnú schému odvodenú prostredníctvom Martina Altomonteho z neapolskej predlohy Juseppe Riberu.

<sup>11</sup> Oltárne obrazy v kostoloch milosrdných bratov v Bratislave a v Spišskom Podhradí a v kostole uršulínok v Bratislave.

<sup>12</sup> Pozri pozn. 6.

<sup>13</sup> Okrem prác, ktoré uvádza Súpis pamiatok na Slovensku. 1—3 (Bratislava 1967—1969), sa nám v poslednom čase podarilo identifikovať rad ďalších Zanussiho oltárnych obrazov: Sv. Ján Nepomucký v modlitbách, 1793 (r. k. kostol v Šišove), Anjel vyslobodzuje sv. Petra zo žalára, 1793 (ev. a. v. kostol v Horných Zeleniciach), Ukrižovanie na hlavnom oltári v r. k. farskom kostole v Dvoroch nad Žitavou z roku 1788. Zanussimu pripisujeme aj tamojší obraz sv. Jána Nepomuckého z bočného oltára a rad menších kompozícií zachovaných v sakristii, obraz Sv. Anna vyučuje Panu Máriu z r. k. kostola na cintoríne vo Zvončine, obraz Sv. Štefan obetuje uhorskú korunu patrónke Uhorska z r. k. kostola vo Vítkovciach, dnes v r. k. kostole v Jacovciach a rad menších kompozícií s náboženskou tematikou (ako Sv. Ladislav s Pannou Máriou), realizovaných vo formáte štvorlístka, dnes v Galérii Bojnického múzea.

<sup>14</sup> Napr. v r. k. farskom kostole v Šamoríne, v r. k. farskom kostole v Ilave, v kostole sv. Jozefa v Leviaciach a inde.

<sup>15</sup> Maulbertschove komárňanské diela boli zničené už roku 1763 pri zemetrasení.

<sup>16</sup> Neregistruje ju napr. ani publikácia KELETIOVÁ, M.: Neskorá renesancia, manierizmus, barok v zbierkach SNG. Fontes 2. Bratislava 1983.

<sup>17</sup> Podrobnejšie PETROVÁ-PLESKOTOVÁ, A.: K dielu Felixa I. Leichera na Slovensku. Ars, 1985, č. 1, s. 77—82.

<sup>18</sup> O Zallingerovej tvorbe bližšie PETROVÁ-PLESKOTOVÁ, A.: Príspevok k problematike maliarskej rodiny Zallingerovcov. Ars, 1969, č. 1, s. 31—51.

<sup>19</sup> RIZZI, W. G.: Das Schloss in Ebenthal in Niederösterreich und sein Festsaal von Giuseppe Galli Bibiena. In: Ars, 1984, č. 1, s. 3—8; RIZZI, W. G.: Fasadendekoration der Wiener Schwarzschanierkirche zur Kirchweihe, 1739. In: Prinz Eugen und das Barocke Österreich (katológ výstavy), Wien 1986, s. 395.

<sup>20</sup> O Krackerových umeleckých začiatkoch na základe najnovších bádání JÁVOR, A.: Kracker Bécsben 1719—1744/46. In: Művészettörténeti Értesítő, 33, 1984, s. 197—211.

## Живопись 18-го века в Словакии в контекстах искусства Центральной Европы

Вытеснение турок из Подунайской низменности и заключение антигабсбургских восстаний венгерского дворянства сатурмарским миром в 1711 году создали более благоприятные предпосылки для развития и утверждения изобразительного искусства в 18-ом веке. Изменившиеся политические и церковные условия оказали сильное влияние также на ориентацию живописи и формирование ее программ.

<sup>21</sup> Okrem iného obraz Glorifikácia sv. Jána Nepomuckého z roku 1754 na bočnom oltári v kostole minoritov v Nižnej Šebastovej a menšie kompozície pre vranovský kláštor

<sup>22</sup> Nejde len o medzery v slovenskom umeleckohistorickom bádání, ale aj o málo preskúmanú oblasť zo strany poľskej umenovedy.

<sup>23</sup> Obraz Navštívenie Panny Márie na bočnom oltári v pavlínskom kostole v Trebišove; obraz Sv. Pavol Pustovník na bočnom oltári v r. k. kostole v Turni nad Bodvou.

<sup>24</sup> Archívne materiály dokladajú ďalšie Rosierove rané diela — dva obrazy Poslednej večere, vyhotovené na objednávku arcibiskupa Imricha Esterháziho roku 1740. (Ěrseki Levéltár Esztergom, konvolút účtov bratislavského dvora arcibiskupa I. Esterháziho, účet z 8. marca 1740.)

<sup>25</sup> Z jeho činnosti v oblasti sakrálnej tvorby sa v poslednom čase identifikoval obraz sv. Jána Nepomuckého z roku 1785 na bočnom oltári v r. k. farskom kostole.

<sup>26</sup> Autor maliarskej výzdoby v kostole býv. kamaldulského kláštora v Červenom Kláštore.

<sup>27</sup> Autor výzdoby kaštieľa v Dubovici pri Sabinove a výzdoby r. k. farského kostola v Liptovskom Hrádku.

<sup>28</sup> Autor výzdoby minoritského kostola a kláštora v Brehove.

<sup>29</sup> Staršiu literatúru týkajúcu sa našej témy zahŕňa publikácia citovaná v poznámke 4. Uvedená práca dokumentuje tvorbu spomínaných autorov v širšom rozsahu, preto sa výber obrázkov zameriava na diela dosiaľ nepublikované, resp. menej známe. Pôsobením rakúskych Talianov a rakúskych umelcov 18. storočia na Slovensku sa zaoberá autorkin príspevok: Die austroitalienischen und österreichischen Barockmaler in der Slowakei im 18. Jahrhundert. In: Acta des XXV. internationalen Kongress für Kunstgeschichte 7 — Wien und der europäische Barock. Wien 1983, s. 111—115, 199—204.

Раннее барокко 17-го века, которое в специфических домашних условиях длительное время боролось с остатками эпохи Возрождения, а также с голландским и саксонским маньеризмом, было заменено этапом, характеризующимся растущим влиянием отдельных международных течений барокко, которые по времени дифференцированно перенесли в отдельные области Словакии. Определяющими для развития были главным образом стимулы из Подунайской области, кото-

рые приходили прежде всего из Австрии и через Австрию.

Первая фаза — с конца 17-го века приблизительно до конца тридцатых годов 18-го века — характеризуется, главным образом в Западной Словакии, деятельностью итальянцев, акклиматизированных в Австрии, и австрийцами итальянской школы, которая оказала сильное влияние на австрийцев (Й. Э. Грубер, Г. Джорджиоли, Х. Тауш, А. Г. Бибиена, Г. А. Галлиарди и др.).

Начиная с сороковых годов в Словакии уже проявляется эмансипированная австрийская школа живописи, представленная ее видными представителями (П. Трогер, Ф. А. Маулбертш, Й. Л. Кракер, Й. И. Милдорфер), а также их учениками и последователями (Ф. А. Палко, Ф. Х. К. Палко, Ф. И. Лейхер, Й. И. Цимбал, Й. В. Бергл), многие из которых остались в Словакии на постоянно (А. Шмидт, А. Заллингер, Й. Занусси). Их творчество, включая также сторонников классицизирующей версии позднего барокко (В. Фишер, Х. Маурер, Д. Киндерманн и др.), распространяется также на Центральную и Восточную Словакию.

Наряду с относительно выясненной связью с австрийской школой живописи, контакты с другими прилегающими областями — Моравией, Польшей, Украиной и другими частями бывшей Венгрии — все еще ждут более детального исследования. В настоящей работе наше внимание было сконцентрировано на отношении Спиша и Восточной Словакии к Польше, обусловленные польским залогом части спишских городов, а также сохраняющимся сопротивлением восточ-

нославацкого дворянства против двора и поддерживаемой им культуре.

При конкуренции иностранцев, при недостаточном обучении и небольшом опыте в области церковной живописи, которые вытекали из предшествующей эры протестантизма, отечественные художники, не считая исключений (например, А. К. Росиер, Ш. Забрански) лишь с трудом проявляли себя в этой сфере. С их работами мы встречаемся в основном как с произведениями анонимных авторов в сельских церквях, об их именах и количестве информируют лишь акты книги и книги горожан. Активное участие отечественных творцов в более сложных заданиях приобретает широкий масштаб только по мере получения опыта и уменьшающегося прилива иностранцев (А. И. К. Тртина, Й. Лерх, автор монограммы «S. W.», А. Урлеспахер и др.).

Некоторая провинциализация, или рустикализация, присущая в большей или меньшей мере произведениям отечественных и в Словакии акклиматизированных авторов, не является следствием только меньшей эрудированности или более скромного таланта, но в значительной мере также отражением социально по другому расположенной среды, поиска отклика в широком кругу адресатов, включая широкие слои народа. Позднебарокковая живопись в Словакии, включая свои определенные специфики, представляет собой интегральную, локально частично модифицированную часть разнообразного комплекса барокковой культуры Центральной Европы.

## Die Malerei des 18. Jahrhunderts in der Slowakei in den Kontexten der mitteleuropäischen Kunst

Mit der Verdrängung der Türken aus der Donaubene und mit dem Abschluß der zahlreichen Aufstände des ungarischen Adels gegen die Herrschaft der Habsburger mit dem Frieden von Satu Mare (1711) entstanden im 18. Jahrhundert günstigere Voraussetzungen für die Entfaltung und den Einsatz der bildenden Künste. Durch die veränderten politischen und religiösen Verhältnisse wurde auch die Orientierung der Malerei und die Gestaltung ihrer Programme beträchtlich beeinflusst.

An die Stelle des Frühbarocks des 17. Jahrhunderts, der unter den spezifischen Bedingungen der damaligen Slowakei lange mit den Residuen der Renaissance sowie mit dem holländischen und sächsischen Manierismus verflochten war und mit diesen in Konfrontation ging, trat eine Etappe, die durch einen stetig wachsenden Einfluß der verschiedenen internationalen Strömungen des Barocks gekennzeichnet war, wobei all das in den einzelnen Regionen der Slowakei zeitlich diffe-

renziert in Erscheinung trat. Entwicklungsmäßig bestimmend waren vor allem die aus dem Donaauraum, insbesondere aus Österreich und über Österreich, kommenden Impulse.

Die erste Phase — vom Ende des 17. Jahrhunderts bis ungefähr zum Ende der dreißiger Jahre des 18. Jahrhunderts — ist vor allem in der Westslowakei durch das Wirken von in Österreich akklimatisierten Italienern und durch die italienische Schule stark beeinflussten Österreichern (J. E. Gruber, G. Giorgioli, Ch. Tausch, A. G. Bibiena, G. A. Galliard und anderer) gekennzeichnet.

Seit den vierziger Jahren des 18. Jahrhunderts kommt in der Slowakei schon die emanzipierte österreichische Schule in der Malerei zur Geltung, wie sie von deren führenden Vertretern repräsentiert wurde (P. Troger, F. A. Maulbertsch, J. L. Kracker, J. I. Mildorfer), ebenso wie von deren Schülern und Nachfolgern (F. A. Palko, F. X. K. Palko, F. I. Leicher, J. I. Cimbale,

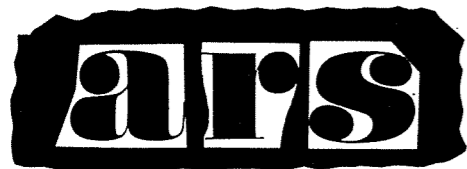
J. V. Bergl), von denen sich mehrere dauernd in der Slowakei niederließen (A. Schmidt, A. Zallinger, J. Zanussi). Ihre künstlerische Tätigkeit, einschließlich des Wirkens der Vertreter der klassizisierenden Version des Spätbarocks (V. Fischer, H. Maurer, D. Kindermann u. a.), ist auch schon in der Mittel- und Ostslowakei erkennbar.

Neben der schon relativ geklärten Verknüpfung der Malerei in der Slowakei mit der österreichischen Schule sind die Kontakte zu weiteren benachbarten Bereichen — Mähren, Polen, die Ukraine — sowie zu den übrigen Teilen des ehemaligen Königreichs Ungarn noch nicht eingehend untersucht worden. In diesem Beitrag wird den Beziehungen der slowakischen Region Spiš (im deutschen Sprachgebrauch Zips genannt) und der Ostslowakei zu Polen besondere Aufmerksamkeit geschenkt. Das ist sowohl durch die lange Verpfändung eines Teils der Zipser Städte an Polen als auch durch die lange Zeit andauernde Resistenz des ostslowakischen Adels dem Hof und der durch diesen geförderten Kultur gegenüber begründet.

In Anbetracht der Konkurrenz ausländischer Künstler, bei der unzulänglichen Schulung und den geringen Erfahrungen im Bereich der kirchlichen Malerei im Gefolge der vorangegangenen Ära des Protestantismus in der Slowakei, konnten sich die heimischen Künstler in dieser Sphäre—außer einiger Ausnahmen

(wie z. B. A. K. Rosier, Š. Zábranský) — nur schwer durchsetzen. Ihren Werken begegnet man meist nur als Werken anonymen Künstler in Provinzkirchen, über ihre Namen und ihre Anzahl erfährt man bloß aus Martikeln und Städterbüchern. Das Engagement heimischer Künstler bei anspruchsvolleren Werken erreicht erst aufgrund der erweiterten Erfahrungen und dank einem geringeren Zustrom ausländischer Künstler größere Ausmaße (A. I. K. Trtina, J. Lerch, der Maler mit dem Monogramm „S. W.“, A. Urlespacher u. a.).

Eine gewisse Provinzialisierung bzw. Rustikalisierung, wie sie für die Werke der heimischen und der in der Slowakei akklimatisierten ausländischen Künstler mehr oder weniger kennzeichnend ist, ergibt sich nicht nur aus einer geringeren Erudition oder einer bescheideneren Begabung, sondern ist in bedeutendem Maße auch ein Ergebnis des sozial andersartig disponierten Milieus und auch des Strebens nach guter Aufnahme in einem breiteren Kreis von Adressaten, einschließlich der Schichten des einfachen Volkes. Die spätbarocke Malerei in der Slowakei, einschließlich ihrer gewissen spezifischen Eigenheiten, stellt einen integralen, lokal zum Teil modifizierten Bestandteil der vielfältigen Einheit der mitteleuropäischen Barockkultur dar.



## úloha pamiatky

Obálku navrhol Ladislav Donauer  
Výtvarná redaktorka Jana Sapáková  
Zodpovedná redaktorka Beatrica Princová  
Technická redaktorka Laura Mešková  
Korektorky Jana Hronová a Veronika Tarageľová

Rukopis zadaný do tlače 31. 8. 1989

Prvé vydanie. Vydala VEDA, vydavateľstvo  
Slovenskej akadémie vied, v Bratislave 1990  
ako svoju 2907. publikáciu. Strán 109. AH 11,58 (text  
7,84, ilustrácie 3,74), VH 12,49. Náklad 800 výtlačkov.  
Vytlačili Tlačiarne SNP, š. p., závod Neografia  
Martin.

ISBN 80-224-0167-6

09 Kčs 30,—