

SAP

SLOVAK
ACADEMIC
PRESS spol. s r.o.

ars

ARS

ISSN 0044-9008

2-3/1995



MIČ 49019

Hlavný redaktor:

Ján Bakoš

Výkonný redaktor:

Jozef Medvecký

Redakčná rada:

*Ján Abelovský, Alexander Avenarius, Ján Bakoš, Dana Bořutová,
Anton Glatz, Ivo Hlobil, Štefan Holčík, Jiří Kroupa, Iva Mojžišová,
Ivan Rusina, Milan Togner, Juraj Záry*

Technická redaktorka:

Eva Koubeková

Adresa redakcie:

Ústav dejín umenia SAV

Dúbravská 9, 813 64 BRATISLAVA 1

Tel./Fax: 07/373-428

Obsah

Eva Šefčáková: Hans Baldung Grien a Erhard Schön v zbierke drevených štočkov SNM v Bratislave	97
Viera Anoškinová: Identifikácia orientálnych motívov vo veľkomoravskom umení na príklade analýzy ornito-animálnej výzdoby	124
Martin Vančo: Kaplnka sv. Margity pri Kopčanoch. Otázka jej pôvodu a problematika architektonického typu	139
Alexander Frický: Ikony na východnom Slovensku	168
Ingrid Ciulisová: Lesk a bieda slovenskej kunsthistorie II. Slovenský dejepis umenia 1948-1968	184
Petr Fidler: Beiträge zu einem Künstler- und Kunstan- dwerkerlexikon des Donaugebietes (II. Teil)	205
Anna Petrová-Pleskotová: Dokumenty o umeleckej, umelecko-remeselníckej a stavebnej aktivite na panstve a objektoch grófa F. Esterházyho z rokov 1738-1785	219
Pavel Štěpánek: Ikonografické poznámky ke dvoma dílům ve SNG	251
Pavel Štěpánek: Slovenské umění ve venezuelských sbírkách	256
PhDr. Eva Botťánková, CSc. (1944-1996)	258
Dušan Búran: CIHA kolokvium na Slovensku?	260

Na obálke:

Ikona *Ukrižovanie* z Matysovej, pol. 17. stor. (Foto M. Jurík)

Vychádza ako štvormesačník tri razy do roka. Rozširuje, objednávky a predplatné prijíma SAP - Slovak Academic Press, spol. s r.o., P.O.Box 57, nám. Slobody 6, 810 05 Bratislava. Objednávky do zahraničia vybavuje SAP - Slovak Academic Press, spol. s r.o., P.O.Box 57, nám. Slobody 6, SK-810 05 Bratislava, Slovak Republic

Hans Baldung Grien a Erhard Schön v zbierke drevených štočkov Slovenského národného múzea v Bratislave

Eva ŠEFČÁKOVÁ

Identifikácia drevorezových štočkov, zakúpených roku 1927 Spoločnosťou Slovenského vlastivedného múzea v Bratislave od Jozefa Teslíka zo skalickej, pôvodne škarniclovej kníhtlačiarne, priniesla viacero pozoruhodných prekvapení. Stretnutie s originálnymi drevorezovými platňami Hansa Baldunga Griena je jedným z nich.

Max J. Friedländer a ďalší¹ považujú za jeho rodisko dedinu Weyersheim okolo roku 1480, mladšia literatúra² pokladá za miesto jeho narodenia podľa prídومku „Gamundius“ pri signatúre na hlavnom oltári vo Freiburgu (Freiburg im Breisgau) Švábsky Gmünd medzi júlom 1484 a júlom 1485. Je pozoruhodnou, podľa rodinných súvislostí zrejme veľmi vzdelanou osobnosťou nemeckej ranej renesancie. Potvrďuje to jednak rozsah ikonografických tém, od sakrálnych námetov cez individualizované portréty až k metaforám na témy života a smrti na scénach s postavami stríg, jednak rôznorodosť techník, ktoré sa rozhodol suverénne zvládnuť. Zvláštne zaujatie kultivovaním materiálneho sveta, charakteristické pre hornorýnsku oblasť, vnímavú na zmyslové bohatstvo nizozemského výtvarného prejavu, akoby sa dostávalo do konfliktu so skepsou k uhladenej vyváženosti, známou z diel Jörga Breua st., ktorá sa naopak usiluje preniknúť pod povrch zobrazovaných scén. Aktuálne formálne výdobytky talianskej renesancie, umožňujúce štúdium modelu, sú iba prostriedkom. Napätie v Baldungových maľbách i drevorezoch vyplýva zo zámerného narušovania vyskúšaných

schém nezvyčajnými uhlami pohľadu na postavy a ich tváre, ktoré sa vyskytuje aj v sakrálnych motívoch, hoci sa najvýraznejšie uplatňuje v profánnych a mytologických maliarskych a grafických témach. Táto potreba potlačiť chladnú dokonalosť a vyprovokovať okrem zmyslového aj emočný zážitok má zrejme korene v gotickej tradícii, možno v primárnom školení, ktoré Men-de nachádza v švábskom okruhu Bernharda Strigela, no celkom isto sa v nej odrážajú skúsenosti maliarov a grafikov, pomocne nazvaných „podunajskou školou“.

Kresba Madona s dieťaťom, korunovaná letiacim anjelikom, datovaná rokom 1504,³ poskytuje príklady týchto nezvyčajných pozícií najmä na postavičkách detí a hoci vznikla v Dürerovej dielni, nesvedčí o žiackej neistote ani o bezvýhradnom napodobňovaní učiteľa. Je pravdepodobné, že Baldunga priviedla do Norimbergu roku 1503 najmä túžba osvojiť si majstrovstvo v grafickej disciplíne drevorezu, ktorá sprevádzala na začiatku 16. storočia informačný rozmach spôsobený mohutným rozšírením kníhtlače. Zotrval v dielni do roku 1506 a pracoval v nej ako na maľbách oltárnych súborov, tak na predlohách pre vitraje pre kostol svätého Vavrinca. Na začiatku roku 1507, keď sa Dürer vracal do Benátok, dostal Baldung príležitosť vyplniť dve objednávky magdeburského arcibiskupa Ernsta von Sachsen na oltáre pre kostol v Halle. Roku 1509 odcestoval Baldung do Štrasburgu, ktorý pre neho zrejme nebol neznámym mestom, nakoľko už v apríli to-

ho istého roku tu nadobudol meštianske právo a založil si dielňu. 1509 alebo nasledujúci rok sa oženil s Margaretou Herlin a stal sa majstrom. Popri maliarskych objednávkach pracoval najmä na drevorezoch. Dôvodom na presídlenie do Freiburgu v rokoch 1512-1517 bola objednávka na maľby hlavného oltára vo farskom kostole Panny Márie. Je veľmi pravdepodobné, že iniciátormi umelcovho freiburského pobytu boli príbuzní Hieronymus Baldung, osobný lekár cisára Maximiliána, možno jeho syn Hieronymus Pius, doktor práv freiburskej univerzity, cisársky radca a kancelár Ferdinanda I., alebo brat Hansa Baldunga Griena Caspar Baldung, ktorý vo Freiburgu roku 1502 dosiahol titul Magistra artium, roku 1515 doktorát práv a v rokoch 1518, 1521 a 1522 zastával úrad dekana právnickej fakulty a napokon rektora. Členom freiburskej Baldungovej dielne bol Hans Leu ml. V máji roku 1517 sa Baldung vrátil do Štrasburgu, obnovil svoje meštianske právo a príslušnosť k cechu. Nasledujúceho roku sem preniesol definitívne dielňu. Bol vážnym a bohatým mešťanom, v roku 1545 členom mestskej rady. Zomrel v septembri toho istého roku. Jeho dielo tvorí dnes okolo 100 oltárov a tabulových malieb, okolo 250 kresieb, 80 voľných grafických listov a viac ako 400 ilustrácií.

Ilustrácie a knižné ozdoby, vypracované ešte v Norimbergu a potom pre kníhtlačiarov Hansa Grüningera a Martina Flacha počtom mnohonásobne prevyšujú nepatrný počet voľných grafických listov. K dokonalému využitiu možností, ktoré poskytuje medirytina, chýbala Baldungovi zlatnícka trpezlivosť, no razantná kresba a prekvapujúce kompozičné riešenia drevorezov svedčia o dynamickej, nekonvenčnej osobnosti. Nie je bez významu, že popri inom, podobne orientovanom Štrasburčanovi, Hansovi Wechtlinovi,⁴ považovanom za grafika, ktorý obohatil drevorez o druhú, tónujúcu farbu, dosiahol Baldung práve v technike *clair-obscur* na liste Sabat bosoriek⁵ ako ilúziu priestoru, tak sugestívny kontrast medzi mäkkou modeláciou tiel a svetlami na predmetoch.

V bratislavskom súbore štočkov sa zachoval celý a takmer nepoškodený štoček ilustrácie, ktorú Baldung za svojho norimberského pobytu vytvoril na objednávku norimberského mestského lekára Ulricha Pindera. Pinder usporiadal a zostavil pre potreby mestského Ružencového bratstva súbor náučných a nábožných textov a nazval ho *Der beschlossenen gart des rosenkratz marie...* Dvojzväzková kniha, rozčlenená na 11 dielov, obsahuje okolo 1000 rozlične veľkých drevorezov rôznej kvality. Na jej ilustráciách pracovali aj ďalší Dürerovi žiaci: Hans von Kulmbach (okolo 1480-1522), Hans Schäufelein (okolo 1480/85-1538), Wolf Traut (okolo 1485-1520) a anonymní norimberskí rezači. Kníhtlačiar Friedrich Peypus a vydavateľ, ktorým bol sám Pinder, využili aj staršie štočky, identifikované vo vydaní Legendy aurey Antona Kobergera roku 1488.⁶ Kniha vyšla v Norimbergu 9. októbra 1505. Drevorez začlenila do súpisu Baldungových diel, identifikovala ho v VII. dieli 2. zväzku na f.85 Maria Consuello Oldenbourg⁷ a nazvala *Traja ozbrojenci pred cisárom*. Na odtlačku zo štočku SNM HM inv. č.226 sedí v prednom pláne v ľavom poloprofile na tróne s profilovaným operadlom bradatý dlhovlasý stavec s korunou rímskonemeckej ríše na hlave a žezlom v pravej ruke. V lone jeho dlhého, nadol zriaseného pláštá leží predmet, zabalený v riasenej rúške. Pred ním stoja vľavo traja bradatí rytieri v kompletnej renesančnej zbroji. Výjav je podľa analógie s Holbeinovým drevorezom s rovnakým rozvrhom postáv z vydania Starého Zákona roku 1538 ilustráciou Druhej Samuelovej knihy, pravdepodobne kapitoly 4., ktorá opisuje, ako Šaulovi vojvodcovia, synovia Remona z Berotu Rechab a jeho brat Bán odovzdávajú šokovanému kráľovi Dávidovi hlavu zákerne zavraždeného Isboseta a upadajú tak do katoých rúk.

Štefan Sommer, ktorý prvý upozornil na súbor štočkov, kvalitu drevorezu bezpečne rozoznal a zaradil ho do svojich výberov.⁸ Katalóg výstavy novotlačí Premeny drevorezu,⁹ ktorá tvo-

řila historický úvod čerstvo koncipovanému Biennale drevorezu a drevorytu v Banskej Bystrici, tak isto dielo neidentifikoval, no začlenil ho – hoci s prílišnou časovou toleranciou – do norimberského okruhu.

Staršie Baldungove práce sa zachovali v kuriózne torzálny podobe na rubných stranách dvoch sád štočkov. Významnejšou je pašiový cyklus, ktorý v knihe *Dwanacte Artykuluow Wijry Křestianské*, tlačeney roku 1542 v Norimbergu u Jana (Hansa) Günthera identifikoval Heinrich Röttinger ako práce Erharda Schöna,¹⁰ agilného norimberského grafika prvej polovice 16. storočia, spolupracujúceho pravdepodobne ako pomocník aj na projekte súboru grafických listov oslavného diela Melchiora Pfinzinga *Die geuerlicheiten und /.../ geschichten des loblichen Ritter herr Tewrdancks* pre cisára Maximiliána, a charakterizoval ho ako „tlače z nových platní“.¹¹ Norimberčan Erhard Schön (po 1491-1542) sa vo svojej christologickej sade, vypracovanej pravdepodobne v rokoch 1535-1540, opieral prirodzene o vzor, stanovený Veľkými pašiami Albrechta Dürera z rokov 1498-1499, no bezprostrednou predlohou viacerých listov sú drevorezy Lucasa Cranacha st., voči ktorým sú Schönove malé drevorezy zrkadlovo obrátené. Z pôvodnej sady Schönových štočkov sa zachovali *Posledná večera* (R. 79/1; SNM HM inv. č.171), *Kristus pred Annášom* (R. 79/11; SNM HM inv. č.172), *Bičovanie* (R. 79/5; SNM HM inv. č.173), *Nesenie kríža* (R. 79/9; SNM HM inv. č.174) a *Oplakávanie* (R. 79/12; SNM HM inv. č.175). Röttinger zaevidoval ešte drevorezy Kristus na Olivovej hore (R. 79/2), Zajatie Krista so svätým Petrom pripraveným odňať Malchusovi ucho (R. 79/3), Kristus pred Herodesom (R. 79/4), Korunovanie trním (R. 79/6), Ecce Homo (R. 79/7), Pilát umývajúci si ruky (R. 79/8), Kristus pred Kaifášom (R. 79/10) a Ukladanie do hrobu (R. 79/13). Cyklus však obsahuje ešte tri ďalšie, neopísané drevorezy o rovnakých rozmeroch 68-70 x 53 mm¹² s charakteristickým Schönovým rukopisom a typológiou, obľubujúcou tváre s výraznými nosmi: Ukrižovanie, Zmŕtvychvstanie



1. H. Baldung Grien: Traja muži pred cisárom, Norimberg 1505 (Oldenbourg L 4/154, Mende 187). Štoček: SNM HM, inv. č.226

a Nanebovstúpenie, ktorými kníhtlačiar Jan Günther zdobil viaceré svoje tlače na svojom novom pôsobisku, v Prostějove na Morave, napríklad náročnú fóliovú Hoffmeisterovu *Postyllu Českú* roku 1551¹³ alebo *Episstoly a Ewangelia Nedělnj i Swátečnj...* tlačené v Olomouci roku 1561.¹⁴

Všetkých päť zachovaných štočkov má na rube torzá primárnych drevorezov, na ktoré Štefan Sommer upozornil¹⁵ ako na časti „arbor affinitatis“, ktoré však bližšie neurčil a datoval 15. storočím.

Druhý súbor štočkov tvorí veľmi kvalitne rezaná séria početných zvierat, ľudských činností, funkcií a stavov. Drevorezy sú spravidla štvorcové a pripomínajú rukopisom drobné práce Erharda Schöna, hoci datovanie štočku s postavou kráľa rokom 1554 zároveň Schönovo autorstvo vylučuje. Okrajové lišty sa zachovali na pomerne malom počte štočkov, aj keď ich podľa odtlačkov na jarmočných tlačiach v 19. storočí mali zrejme všetky a na niektorých štočkoch sú veľmi starostlivo opravované. Okrem štýlovej väzby poskytuje indíciu pre norimberský pôvod série súbor kresieb a štúdií zvierat Albrechta Dürera a skíc, ktoré sa mu pripisujú,¹⁶ datova-



2. E. Schön: Posledná večera, Norimberg 1535-1540 (Röttinger 79/1, Strauss 79/a). Štočok SNM HM, inv. č.171



4. E. Schön: Bičovanie, Norimberg 1535-1540 (Röttinger 76/5, Strauss 79/e). Štočok SNM HM, inv. č.173



3. E. Schön: Kristus pred Annášom, Norimberg 1535-1540 (Röttinger 79/11, Strauss 79/k). Štočok SNM HM, inv. č.172



5. E. Schön: Nesenie kríža, Norimberg 1535-1540 (Röttinger 79/9, Strauss 79/i). Štočok SNM HM, inv. č.174



6. E. Schön: Oplakávanie, Norimberg 1535-1540 (Röttinger 79/12, Strauss 79/l). Štočok SNM HM, inv. č.175

ných rokmi 1495-1508. Neskôr, v rokoch 1512-1513 ilustroval Dürer pre cisára Maximiliána rukopis Pirkheimerovho prekladu titulu *Hieroglyphica* egyptského autora z čias antiky, používajúceho pseudonym Horus Apollon, drobnými perokresbami veľmi presne naštudovaných zvierat, ktoré symbolizovali ľudské a prírodné vlastnosti. Štrnásť zachovaných kresieb, roztratených po európskych zbierkach, je zrejme iba zlomkom celého diela.¹⁷ Naše drevorezy zvierat kresby priamo nekopírujú, no nadväzujú na ne ako na štúdijný materiál a rešpektujú niektoré ich charakteristické znaky.



7. E. Schön: Ukrižovanie, Norimberg 1535-1540. – „Epistoly a Ewangelia Nedělnj a Swátečnj...“ Olomouc, Jan Günther 1561, f.P8v. Brno, Státní vědecká knihovna St-1-6509



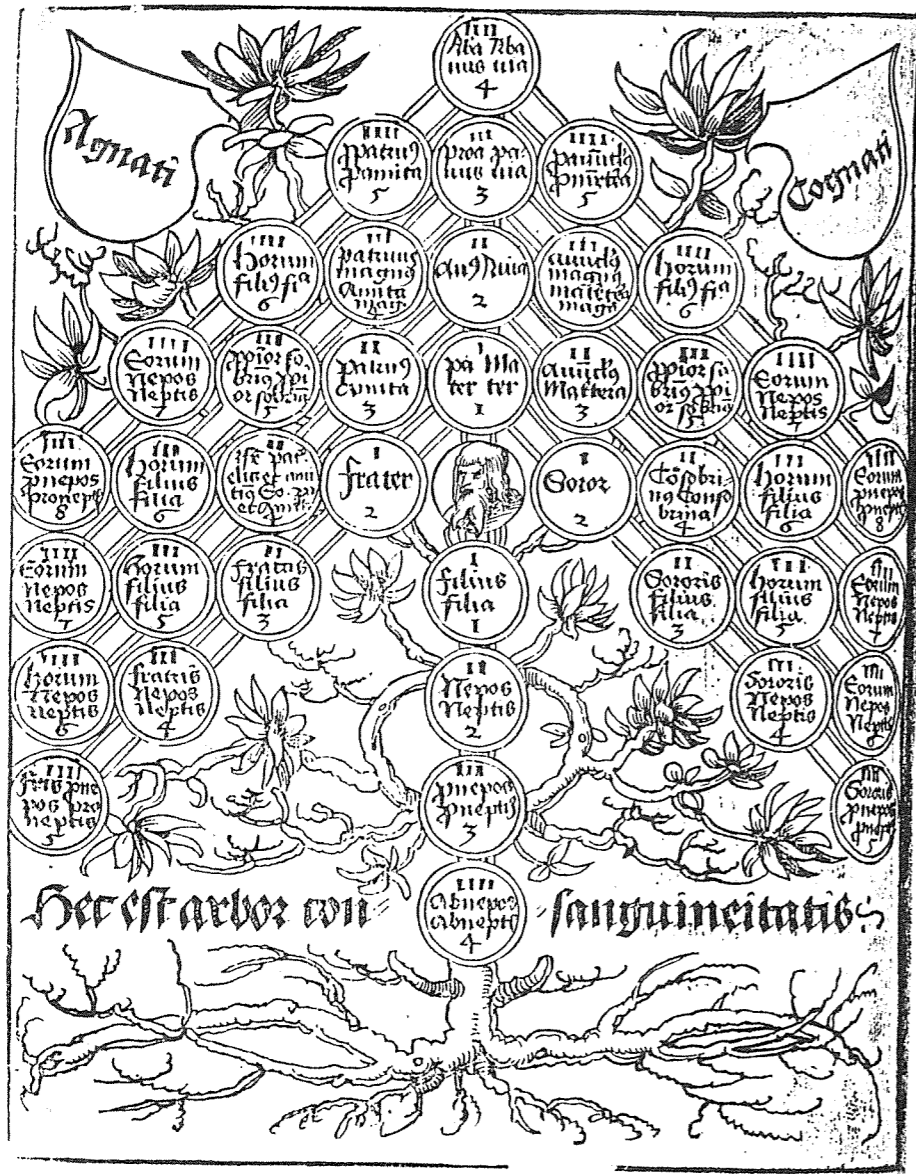
8. E. Schön: Zmŕtvychvstanie, Norimberg 1535-1540. – „Epistoly a Ewangelia Nedělnj a Swátečnj...“ Olomouc, Jan Günther 1561, f.Q5v. Brno, Státní vědecká knihovna St-1-6509



9. E. Schön: Nanebovstúpenie, Norimberg 1535-1540. – „Epistoly a Ewangelia Nedělnj a Swátečnj...“ Olomouc, Jan Günther 1561, f.U5v. Brno, Státní vědecká knihovna St-1-6509

O funkcii tejto pôvodne podstatne rozsiahlejšej sady ako celku možno predbežne uvažovať iba z analógií. Je možné, že súbor, doplnený nevyhnutnými obrazovými atribútmi kalendárov a snárov mohol byť výbavou pre knižku porov-

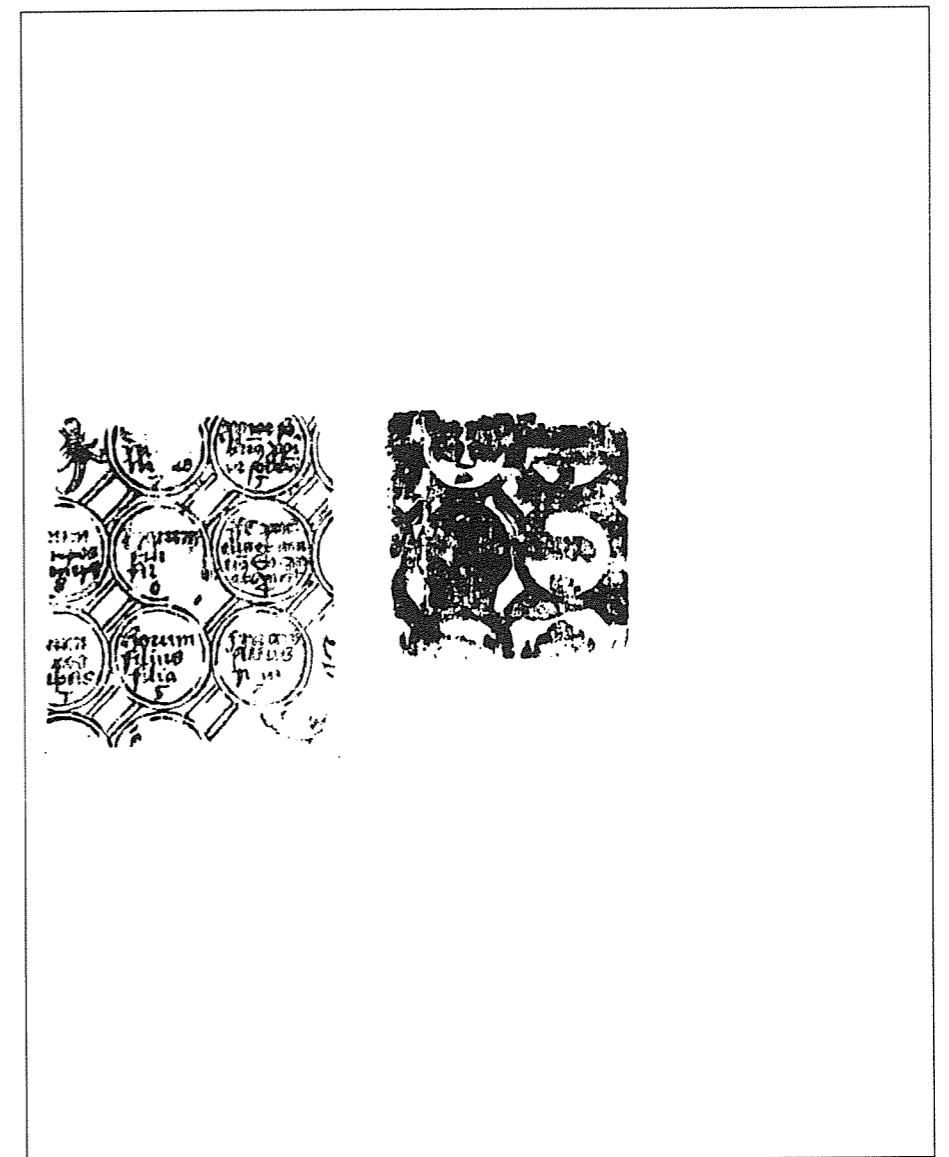
návajúcu charakteristiky ľudskej povahy s prirodzenými vlastnosťami zvierat typu *Losbuch*, ako ho vydal v Bazileji roku 1485 Martin Flach.¹⁸ Obrázky však mali pravdepodobne ako väčšina drevorezov možnosť širšieho použitia. Súbor zvieracích a pracovných motívov v rôznej kvalite obsahuje aj zbierka štočkov uložená v Jagellonskej knižnici v Krakove.¹⁹ A. Kimmenauer²⁰ vy publikoval 2 drevorezy ku knihe Baldovina *Sabaudiensis Liber de arte memoriae*, ktorá je jednou z najstarších parížskych prvotlačí. Schématické lineárne obrázky 31 pracovných nástrojov, zvierat, schémy ľudskej postavy, pôdorysy a konštrukcie umožňujú uvažovať aj o učebnicovom využití súboru. Inou, aj keď neskorou indíciou pre toto využitie je ukážka latinsko – nemeckého šlabikára z roku 1658, ktorý vydal v Norimbergu podľa Komenského *Orbis sensualium pictus* a starších vzorov Michael Endter.²¹ *Sylabikář aneb abecedu figurní aneb obrazní...* eviduje zoznam Güntherovej pozostalosti k roku 1567, ktorý je súčasťou povolenia udeleného kanceláriou olomouckého biskupa Prusinovského pre Fridricha Milichtalera na



10. H. Baldung Grien: Hec est arbor consanguineitatis, Norimberg 1505 (Oldenbourg 11/1, Mende 82). Bratislava, Lyceálna knižnica SAV, V.teol. 1412/5, f.a2v

predaj knižnej zásoby.²² Ďalšou možnosťou využitia sú rôzne vydania bájok ako moralít, exempel, dialógov a rád.²³ Analógiou pre takúto možnosť je bardejovské vydanie knihy *Hexasticha* Johanna Bocatia v roku 1612, ktorá je vyzdobená okrúhlymi emblémami zvierat, poškodenými pri odstraňovaní primárnych textov.²⁴ Štýlovo najbližšími ilustráciami našich štočkov a možno predlohami sú drevorezy o rozmeroch 53 x

53 mm v knihe *Le Théâtre des bons engins* Gil-lauma de La Perrière, ktorá vyšla v Paríži roku 1539 u Denisa Ianota, so 101 emblematami nápadne pripomínajúcimi rukopisom Schäu-feleinove ilustrácie, pripravené roku 1529 pre Heinricha Steinera a neskôr používané vo Frankfurte nad Mohanom u Christiana Egenolpha.²⁵ Drevorezy podobnej náplne o rozmeroch do 60 x 60 mm podľa kresieb Jörga Breua zdobili *Em-*



11. Rekonštrukcia drevorezu H. Baldunga Griena „Hec est arbor consanguineitatis“ zo štočkov Kačka (SNM HM, inv.č. 501) a Pohonič s koňmi a vozom (SNM HM, inv. č.614)

blemata Andreasa Alciatiho, tlačené u Heinricha Steinera v Augsburgu vo vydaní roku 1531 a menej prehľadné zložitejšie kompozície ilustrovali vydanie z roku 1550 v Lyone.²⁶

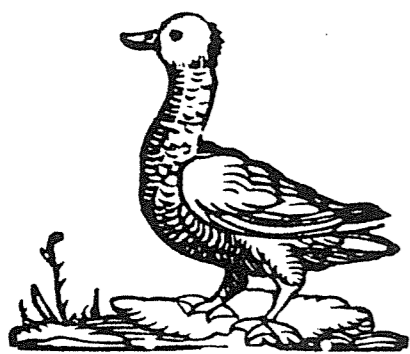
Podľa rukopisu možno rozlíšiť v sérii našich štočkov najmenej tri rôzne rezačské prístupy. Grafik používajúci krížovú šrafúru, ktorý dotal rokom 1554 štočok *Král* (SNM HM inv. č.627) vytvoril dvadsať zachovaných štočkov

z nového dreva o rozmeroch 52-53 x 50 mm, no grafik kučeravých kríkov blízky Hansovi Schäu-feleinovi dva a grafik dôsledných paralelných šrafúr pripomínajúci rukopis kopistu Dürerovho *Plenaria* pre vydanie Jobsta Gutknechta²⁷ šesť štočkov o menších rozmeroch na rubných stranách už použitých hruškových drevorezových platní. „*Arbor affinitatis*“ zaznamenal Sommer hoci nepresne aj v tejto sade.²⁸



12. Remeselný grafik: Pohonič s koňmi a vozom, Norimberg (okolo 1550?). Štoček SNM HM, inv. č. 614

Tento údaj bol napokon pre identifikáciu rubných strán zachovaných štočkov mimoriadne dôležitý a nasmeroval výskum primárne na genealogické diela, tlačené v Schönovom bezprostrednom okolí, v Norimbergu a na ich evidenciu v odbornej literatúre. Podľa technických údajov a vyobrazení²⁹ bolo možné rekonštruovať dva neúplné drevorezy z knihy *Arbor Consanguineitatis cum suis enigmatibus' Figuris*, ktorú spísal boloňský profesor kanonického práva Johannes Andreae. Dielo vydal prvýkrát v 18. júna 1505, znovu 23. decembra roku 1506 a naposledy ešte roku 1517 v Norimbergu Hieronymus Höltzel,



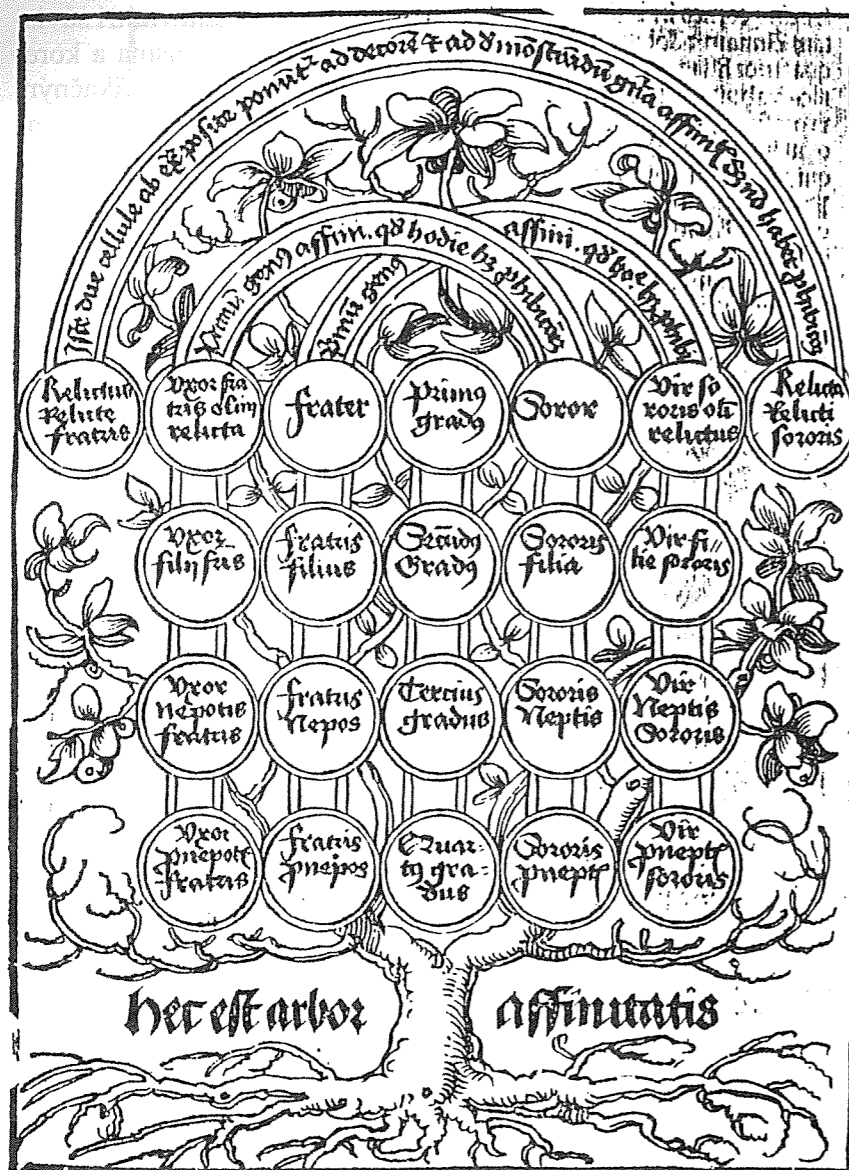
13. Grafika z okruhu E. Schöna alebo N. Störa: Kačka, Norimberg 1554. Štoček SNM HM, inv. č. 501

kníhtlačiar a vydavateľ s mimoriadnym zmyslom pre kvalitu tlače i papiera, ktorému Dürer zve-roval dotlač textov ku svojim drevorezovým cyklom. Šesť veľkých drevorezov v Andreasovej knihe identifikoval ako dielo Hansa Baldunga Griena a odlíšil ich od prác Hansa von Kulmbach Friedrich Winkler³⁰ na základe analógie s drevorezom Ukrižovanie so Stromom života na f. 91v v Pinderovom a Peypusovom vydaní knihy *Der beschlossen gart des rosenkrantz marie* z roku 1505. Strednú tretinu ľavej polovičky ilustrácie *Hec est arbor consanguineitatis* možno odtlačiť z drevorezu *Kačka* (SNM HM inv. č. 501). V strede hrubo navítané torzo o rozmeroch 52 x 45 mm zachováva štyri úplné a osem rôzne neúplných zdvojených kruhov s latinskými fraktúrovými opismi príbuzenských vzťahov, spojených diagonálami z pravého horného do ľavého dolného rohu. Vpravo dole je časť suchého konára a stopa dvoch lístkov, vľavo hore sa zachoval zvyšok listového puku. Druhú časť rovnakej ilustrácie sa podarilo nájsť na drevoreze (SNM HM inv. č. 614) *Pohonič s koňmi a vozom*, pravdepodobne tiež norimberskej proveniencie z čias okolo roku 1550(?). Malý obrázok predstavuje v pravom profile konský dvojzáprah s časťou voza zakrytého plachtou. Pohonič v krátkej sukničici a čiapke s bičom v pravej ruke sedí na koni vpravo, remeň jeho biča vytvára hore dve prerušené esovky. V oboch prázdnych horných rohoch je fraktúrová litera O. Štoček má úspornú modeláciu, približuje sa niektorým drevorezom zo série z roku 1554, jeho kvalita však sotva dosahuje priemernú remeselnú úroveň norimberského drevorezu okolo polovice 16. storočia. Podľa analogicky vypracovaných obrázkov ľudských činností o podobných rozmeroch, ktorými vybavil po česky tlačené *Nowé knížky wo počtech* Friedrich Peypus v Norimbergu roku 1530³¹ ide pravdepodobne o učebnicovú ilustráciu, ktorá má názornú neskoršiu analógiu v ukážke šlabikára tlačeného v Norimbergu u Michaela Endtera roku 1658, kde sa obrázkom pohoniča s vozom ilustruje fráza: „*Der Fuhrmann rufft ó ó*“.³²

Veľmi poškodená a zbrúsená rubná strana bola primárne stredom Baldungovho listu. Odtlačok poskytuje dva úplné a tri neúplné zdvojené genealogické kruhy. Jediný figurálny motív celého tohto súboru Baldungových listov, hlava bradatého muža, je nešťastne obrúsený, takže jeho kruhové pole tlačí čierne.

Na spomínané Schönove drevorezy *Kristus pred Annášom* (R. 79/11; SNM HM inv. č. 172), *Bičovanie* (R. 79/5; SNM HM inv. č. 173), a *Oplakávanie* (R. 79/12; SNM HM inv. č. 175) rozrezali ilustráciu *Hec est arbor affinitatis*. A hoci sú odtlačky rubných strán miestami zbrúsené a spravidla v strede prevítané pasovacím bodom, odtlačok *Bičovania* dáva zreteľný obraz necelej pravej hornej štvrtiny ilustrácie s oblúkovým ukončením, suchými konárkami, rozvinutými pukmi listov a troma genealogickými kruhmi. Z rubnej strany *Oplakávania* možno odtlačiť veľmi málo poškodenú necelú pravú dolnú štvrtinu s nápisom „...affinitatis...“, ľavou časťou koreňov, dvoma celými a dvoma polovičnými zdvojenými genealogickými kruhmi nad suchým konárom a konárik s lístkami a jablkom vpravo hore, zatiaľ čo rubná strana štočku *Kristus pred Annášom* dáva po odtlačení opäť pomerne zachovanú necelú dolnú štvrtinu pôvodného drevorezu s nápisom „...affinitatis“ nad pravou časťou koreňov s dvoma celými a dvoma neúplnými genealogickými kruhmi zasadenými nad suchý konár. Vľavo je opäť konárik s lístkami a jablkom. Vďaka vydaniu Andreasovej knihy z 23. decembra roku 1506³³ bolo možné nielen identifikovať príslušné fólia, a₂v a b₃v, ale aj rekonštruovať ďalšie, Baldungové i anonymné diela. Z Baldungovej ilustrácie *Agnati et cognati sponsi* na f.c₂r zostala na rube štočku *Posledná večera* Erharda Schöna (R. 79/1; SNM HM inv. č. 171) necelá pravá dolná štvrtina. Na kontrolnom odtlačku sa zachovali dole a celý malý, nad ním neukončený veľký zdvojený genealogický kruh a vpravo ľavá polovica malého genealogického kruhu olemované vľavo a dole sústavou charakteristických koreňov. Vpravo hore

je stopa dvoch lístkov. Kruhy majú vnútri súvislý latinský text. Špecifické línie písma a koreňových úponkov sú dôležitým identifikačným znakom. Nasledujúci Baldungov drevorez na f.d₁r *Arbor cognationis spiritualis* bolo možné čiastkovo rekonštruovať z troch štočkov druhej sady, rezaných s dôsledným použitím paralelnej šrafúry: necelú hornú tretinu ľavej polovičky ilustrácie dáva odtlačok rubnej strany štočku *Muž otesávajúci klát* (SNM HM inv. č. 520). Napriek hrubému poškodeniu navítaním napravo od stredu sa na ňom zachoval v hornej časti fraktúrový nápis „*Arbor cogna...*“, dole necelý dvojitý genealogický kruh s textom a vpravo tretina iného dvojitého kruhu. Kruhy spájajú opäť diagonály a obklopujú úponky s trojlístkami. Necelej, opäť pod stredom poškodenú strednú tretinu ľavej polovičky ilustrácie možno získať odtlačkom štočku *Völ* (SNM HM inv. č. 511). Vidno na ňom pretínajúce sa diagonály s fraktúrovým textom, doplnené úponkami konárikov s trojlístami. Drevorez *Kamzik* (SNM HM inv. č. 508) dáva neúplnú dolnú tretinu pravej polovičky ilustrácie so spodnou lištou, zachovanou s prerušením v dĺžke 9 a 16 mm. Na odtlačku vidno viac ako tretinu dvojitého genealogického kruhu s fraktúrovým textom vpravo hore a časť dvojitého kruhu vľavo dole, ktoré spája diagonála bez textu. Vľavo je stopa inej diagonály so zvyškom slova „...ndum“ (secundum). Pozadie vytvára pravá časť členitých koreňov. Baldungov zaujímavý drevorez evidovaný ako „...formatio arboris...“ na f.d₂v naša zbierka nezaznamenáva. Zachovalo sa v nej však veľmi poškodené, strojovou tlačou sploštené a obrúsené, naľavo od stredu navítané torzo drevorezu *Arbor cognationis legalis* z f.d₄v. na veľmi kvalitnom Schönovom štočku *Nesenie kríža* (R. 79/9; SNM HM inv. č. 174) s kompozíciou, ktorá je pomerne presnou, na malý formát zredukovanou zrkadlovou kópiou *Nesenia kríža* B.16 Lucasa Crana-cha st. Na odtlačku rubnej strany vidno necelú ľavú dolnú štvrtinu ilustrácie bez okrajových líst s dvoma genealogickými kruhmi nad sebou vľa-

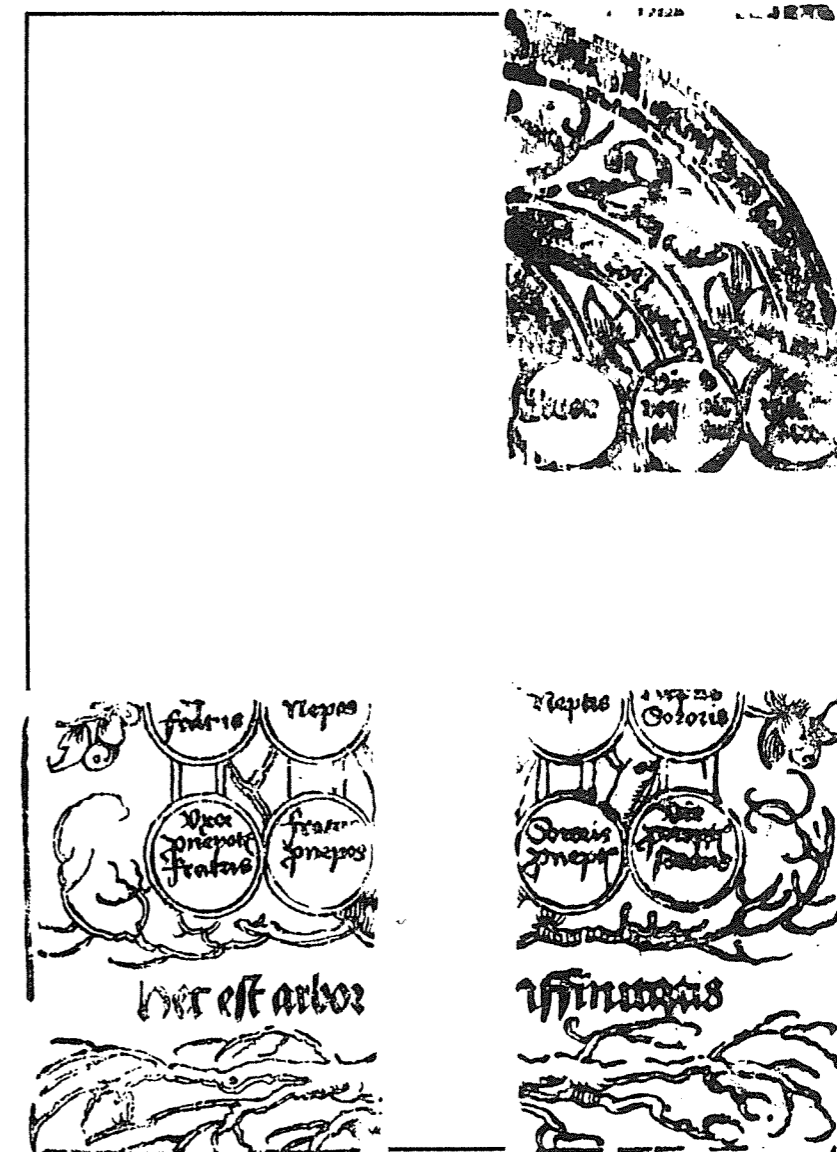


14. H. Baldung Grien: Hec est arbor affinitatis, Norimberg 1505 (Oldenbourg L 1/2, Mende 83). Bratislava, Lyceálna knižnica SAV, Vteol. 1412/5, f.b3v

vo a torzami dvoch vpravo, spojenými vertikálne, horizontálne a diagonálne nápisovými páskami. Texty, členitý kmeň stromu vľavo, konáre s lístkami a lístky v pozadí tlačia hrubou prerušovanou stopou.³⁴

Exemplár knihy *Arbor Consanguineitatis cum suis enigmatibus' Figuris* z roku 1506 obsahuje okrem titulného listu s modliacim sa svätým Hie-

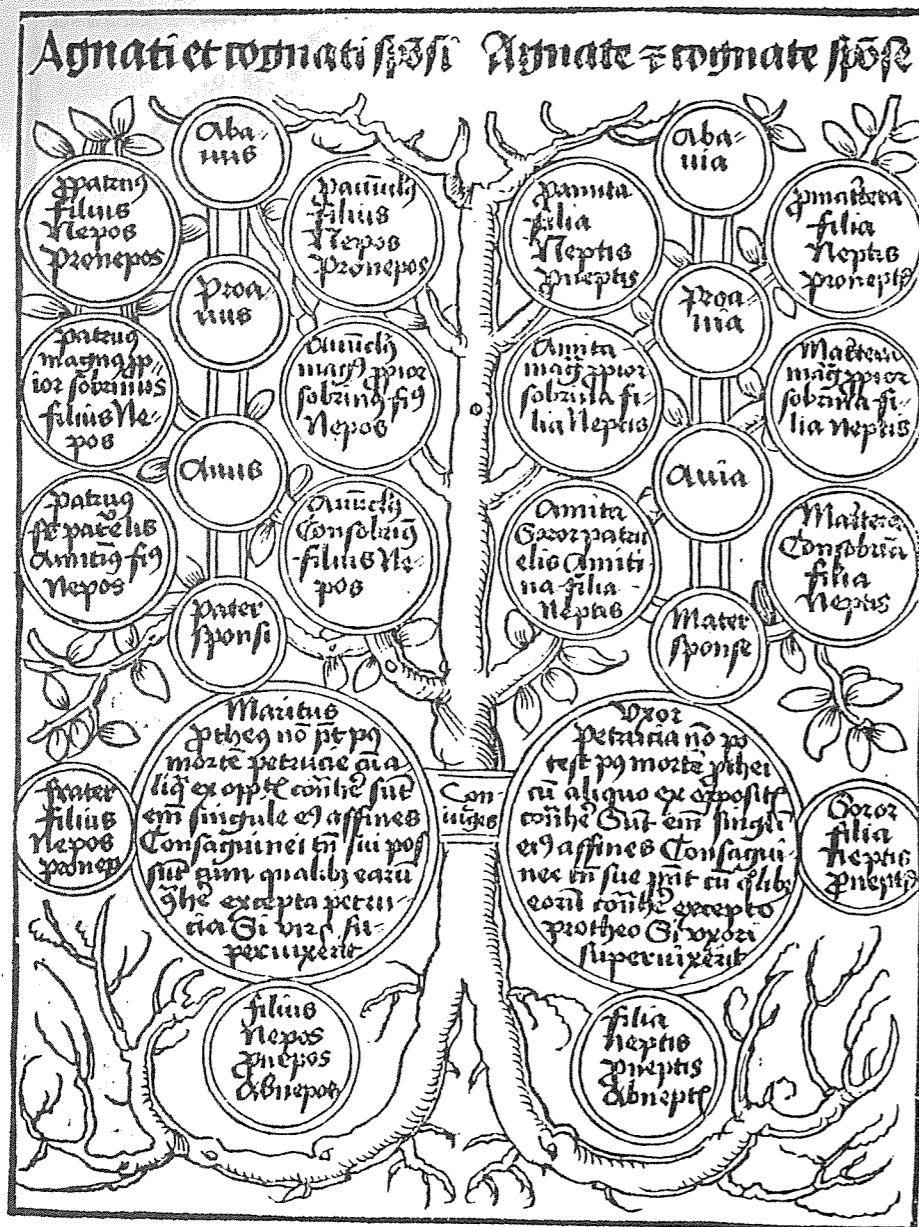
ronymom z 15. storočia množstvo ďalších, zväčša lineárnych anonymných genealogických schém, no aj ilustráciu *Arbor consanguineitatis* so 64 drobnými jednoduchými genealogickými krúžkami, označenými iba číslami a literami na f.e.v, ktorá nadväzuje na rovnomenný Baldungov drevorez z f.a.v a dopĺňa ho. Že je Baldungova ilustrácia východiskom, naznačuje hlava bra-



15. Rekonštrukcia drevorezu H. Baldunga Griena „Hec est arbor affinitatis“ zo štočkov E. Schöna Bičovanie (SNM HM, inv. č.173), Oplakávanie (SNM HM, inv. č.175) a Kristus pred Annášom (SNM HM, inv. č.172)

datého muža v strede kompozície, ktorá je zrkadlovo obrátená. Strohejší a jednoduchší rez línií, stručnejšia šrafúra spolu s geometrickejšim usporiadaním koreňových výhonkov a konárov pripomínajú prácu na piatich drevorezoch Baldungovho kopistu vo vydaní rovnakej knihy s titulom *Lecture super arboribus consanguineitatis et affinitatis*, tlačeného u Hieronyma Vietora a Johan-

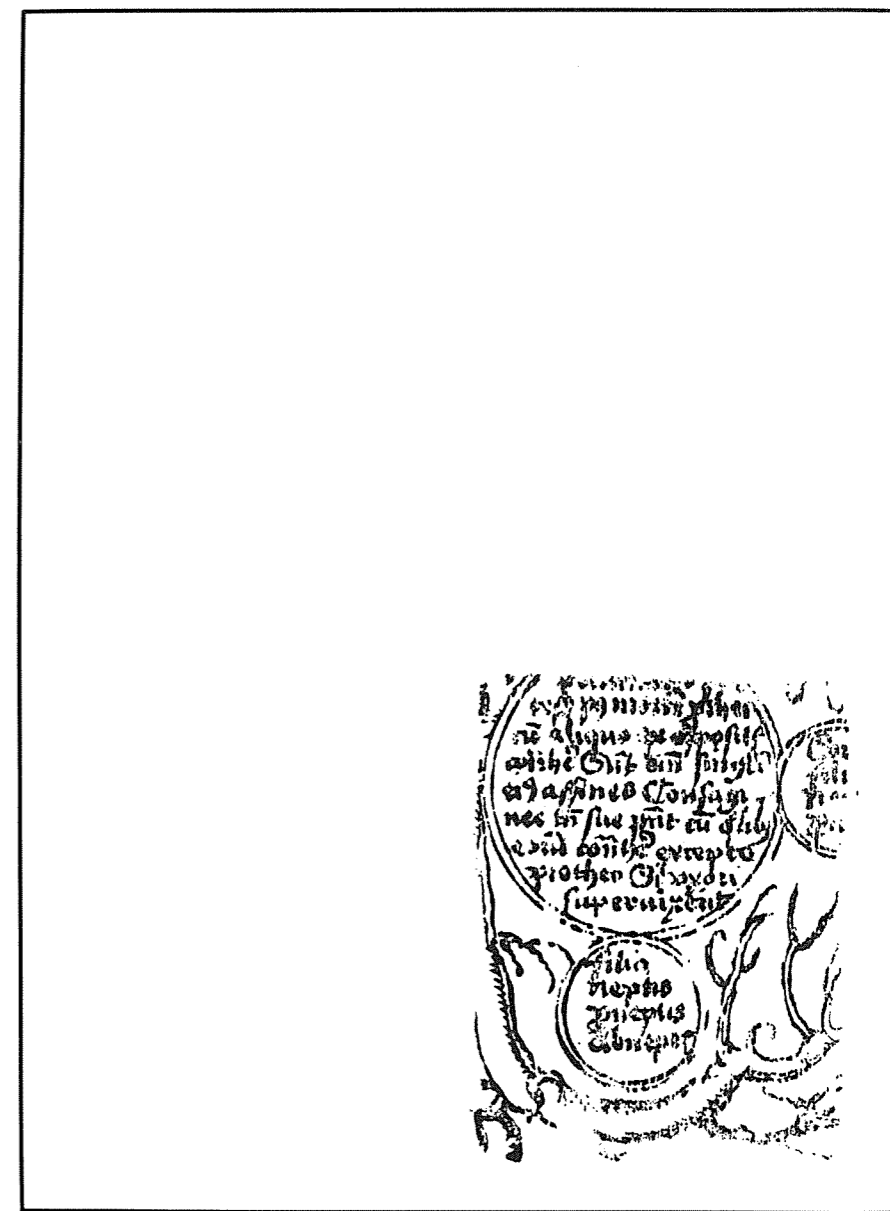
nesa Singrenia vo Viedni vo februári 1513,³⁵ ktorých rukopis zrejme súvisí s druhým norimberským vydaním rovnakej knihy z nových štočkov u Wolfganga Hubera 24. septembra 1510.³⁶ Matthias Mende³⁷ eviduje dodatok v Hölzelovej edícii ako napodobenie Baldunga. Takmer celú dolnú tretinu ľavej časti drevorezu tohto norimberského kopistu aj s dolnou lištou možno odlačiť



16. H. Baldung Grien: Agnati et cognati sponsi, Norimberg 1505 (Oldenbourg L 1/3, Mende 84). Bratislava, Lyceálna knižnica SAV, Vteol. 1412/5, f.c2r

zo štočku *Had* (SNM HM inv. č.503). Nad spodnou listou vidno horizontálne rozloženú ľavú časť koreňov genealogického stromu, vpravo zasahuje konár s trojlistom a hore stravec listov. Vľavo sú tri celé a tri neúplné genealogické krúžky, spojené diagonálnymi prúžkami, vymedzenými rovnako ako vždy u Baldunga dvojitou líniou, sme-

rujúcimi sprava hore dolava. Nápis *Arbor* je poškodený hrubým otvorom v strede. Štočok *Žlna* (SNM HM inv. č.513)³⁸ má na mieste ľavej, hornej a pravej listy stopy po klinčekoch, ktorými boli pripevnené tenké platničky dreva, nahrádzajúce listy. Aj jeho rubná strana je v strede navŕtaná a jej odtlačok tvorí necelú strednú tretinu pravej polo-

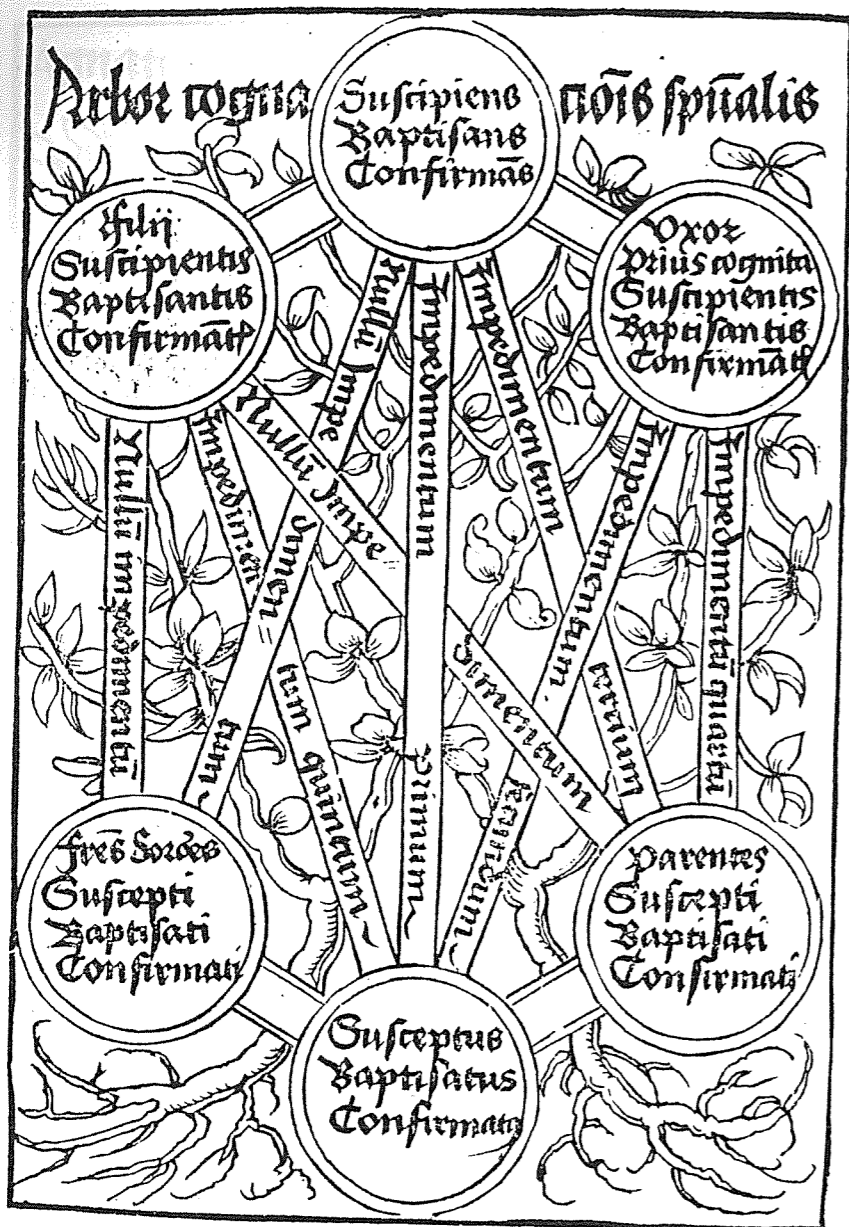


17. Rekonštrukcia drevorezu H. Baldunga Griena „Agnati et cognati sponsi“ z rubnej strany štočku E. Schöna *Posledná večera* (SNM HM, inv. č.171)

vice ilustrácie s časťou koruny genealogického stromu. Obsahuje 21 celých a 5 neúplných drobných genealogických krúžkov a vpravo úponok s časťou trojlistu. Obe sekundárne ilustrácie, *Had* aj *Žlna* sa od ostatných odlišujú vegetáciou s bohatými kučeravými korunami stromov a kríkov, nadväzujúcou na vegetáciu v drevorezoch Al-

brechta Dürera a Hansa Schäufoleina. Tento rukopis preberá aj mladší norimberský grafik Nicolas Stör na drevoreze *Die betrachtenden Tiere* z roku 1532.³⁹

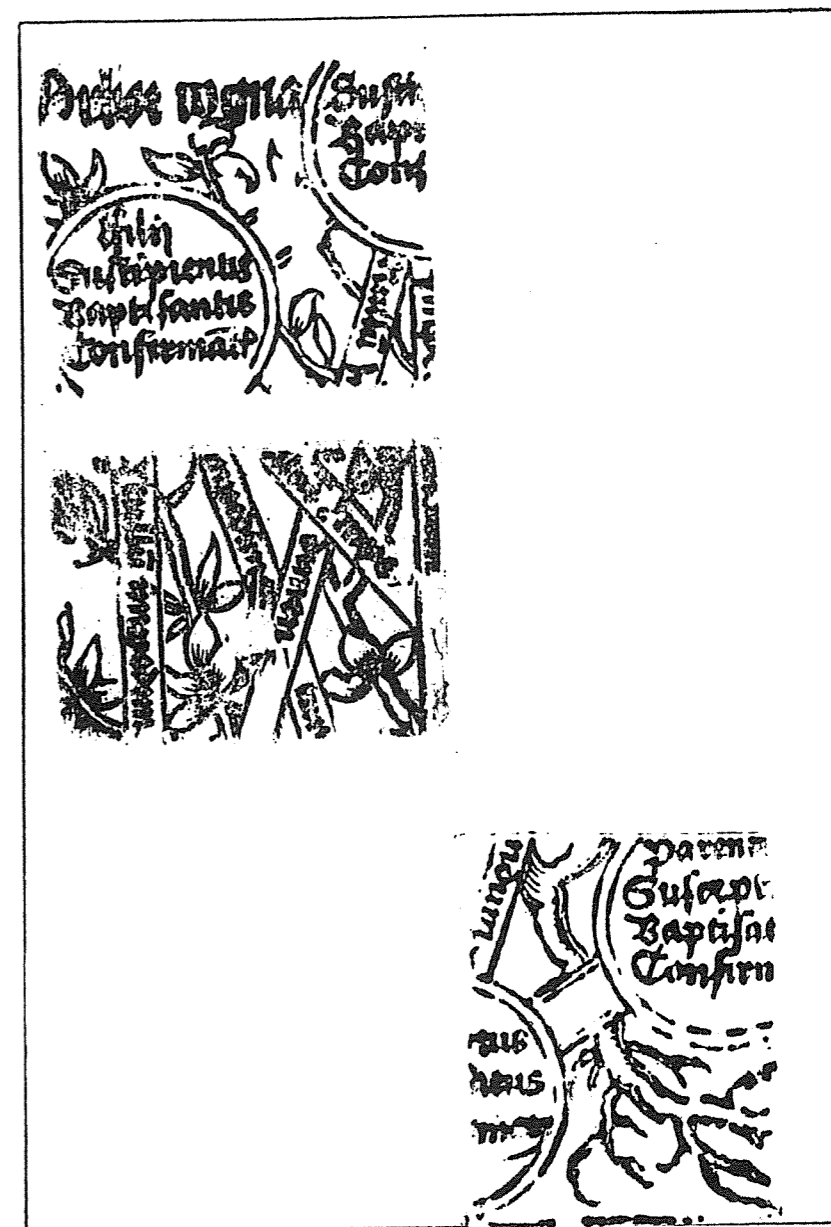
Z rokov 1530-1540 pochádza pravdepodobne zaujímavá kompozícia Erharda Schöna, ktorú Röttinger⁴⁰ zaradil do stati *Kalendäre* a iko-



18. H. Baldung Grien: Arbor cognationis spiritualis, Norimberg 1505 (Oldenbourg L 1/4, Mende 85). Bratislava, Lyceálna knižnica SAV, V.teol. 1412/5, f.d1r

nograficky určil ako Jupiter a Venuša (R. 301). Jej štoček sa zachoval v Záhorskem múzeu v Skalici, inv. č. 259/61-HF 37/5. Ide pravdepodobne o výjav z *Legendy aurey*: Cisár Oktaviánus Augustus a Tiburtinská Sibyla(?) majú každý svoju pozoruhodne zhodnú víziu zjavenia Vykupiteľa v podobe šesťcípnej hviezdy. Je

možné, že ilustrácia zastupovala v cykle k postilám Starý Zákon ako proroctvo Kristovho príchodu a predchádzala scéne Narodenia. S väčšou pravdepodobnosťou pripravovali však štoček na titulný list Sibyliných proroctiev. Ich neidentifikované a nezistené výtlačky figurujú ako položka č.67 v zozname zdedených kníh,



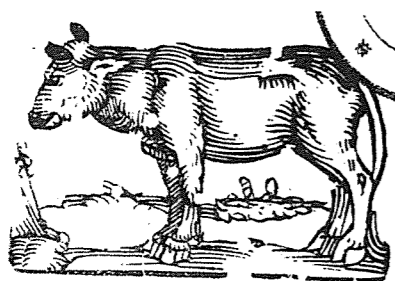
19. Rekonštrukcia drevorezu H. Baldunga Griena „Arbor cognationis spiritualis“ zo štočkov Muž otesávajúci klát (SNM HM, inv. č.520), Völ (SNM HM, inv. č.511) a Kamzík (SNM HM, inv. č.508)

na ktoré dostal Fridrich Milichtaler od biskupa Prusinovského roku 1567 obchodné povolenie.⁴¹ Z rubnej strany štočku možno odtlačiť strednú časť remeselne rezanej jednoduchej genealogickej schémy z f.d₃ v Andreasovho norimberského vydania *Arbor consanguineitatis*

z roku 1506,⁴² na ktorej vychádzajú z dvoch medzikruží nad sebou doprava dva horizontálne nápisové riadky. Z ľavého horného kruhu smeruje nadol doprava diagonálna spojnice s textom. Dolava smerujú z oboch kruhov dve diagonály, spájajúce sa v strede.



20. Grafik dôsledných paralelných šrafúr z okruhu E. Schöna alebo N. Störa: Muž otesávajúci klát, Norimberg 1554. SNM HM, inv. č.520



21. Grafik dôsledných paralelných šrafúr z okruhu E. Schöna alebo N. Störa: Völ, Norimberg 1554. SNM HM, inv. č.511



22. Remeselný grafik z okruhu E. Schöna: Kamzík, Norimberg 1554. SNM HM, inv. č.508

Že sekundárne využitie rubných strán kvalitných hruškových drevorezových platní nebolo v prvej polovici 16. storočia nijakou výnimkou, potvrdzujú aj iné štočky múzejného súboru. Za pozornosť stoja ešte dve časti figurálneho die-

la, zrejme voľného listu alebo letáku z čias okolo roku 1524(?) s tematikou Sedliackej vojny(?) alebo exekúcie na rubných stranách štočkov zo série zvierat a ľudských činností. Na rubnej, okolo stredy narušenej a prevrtanej strane štočku *Velmož v šube* (SNM HM inv. č.629) stojí pod časťou zachovanej hornej lišty vpravo bradatý muž v širokom klobúku, krátkom prepásanom kabáte dole rozdelenom na tri šosy a úzkych nohaviciach s oštepom alebo pikou v ľavej ruke a predpaženou pravícou, ktorej akcia je z torza nejasná. Za ním vidno hlavu vojaka v prilbe. Nad i pod tmavo šrafovaným obzorom smerujú diagonálne doprava palice, križujúce sa v ľavom dolnom rohu. Na štočku *Práčka* (SNM HM inv. č.519) nadväzujú rekvizity a gestá postavy na motív drevorezovej ilustrácie Hansa Schäufileina k básni Hansa Sachsa *Ho, ho, Windelwascher*, vydané v Norimbergu okolo roku 1536,⁴³ iba mužskú postavu nahradila žena. Na odtlačku jeho rubnej strany vidno za šikmým brvnom hlavu sedliaka v pravom poloprofile s rovnými vlasmi zakrytými čiapkou. Jeho ľavá ruka sa opiera o palicu. Oproti stojí bradatý muž v klobúku a krátkom prepásanom kabátcí, ozbrojený pri pravom(!) boku mečom, pripravený udrieť sedliaka palicou vo vztýčenej pravej ruke. Pri pravom okraji obrazu je za vertikálou palice alebo halapartne časť pravého poloprofilu bojovníka. K ľavému hornému rohu smeruje diagonálne ďalšia halapartňa. Odstupňovanie pozadia zabezpečuje strohá paralelná šrafúra na niektorých kopcoch. Oba odtlačky majú rovnaký rukopis. Dôraz na obrysovú líniu, strohá a úsporná šrafúra po tvare a typológia hláv majú – hoci v zhrubnutej podobe – veľmi blízko k drevorezom Barthela Behama *Bauernkirchweih* a *Kirchweih zu Mögeldorf*.⁴⁴ Štylizácia rukopisu pripomína však aj Schönov ilustračný cyklus k protipápežskému textu Andreasa Osiandera, ktorý vydal v Norimbergu roku 1527 Hans Guldenmund.⁴⁵ Pôvodná, podľa veľkosti figúr dosť rozmerná figurálna drevorezová kompozícia zanikla zrej-

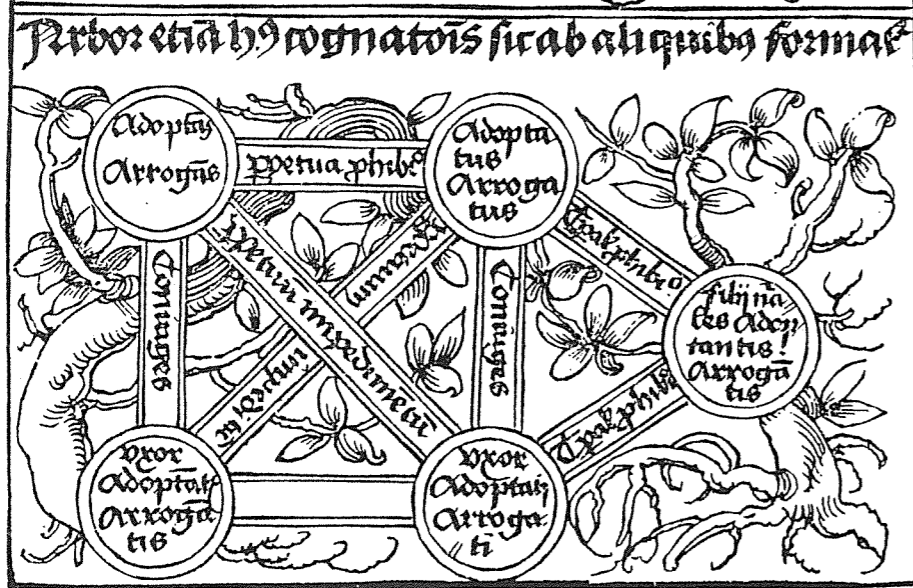
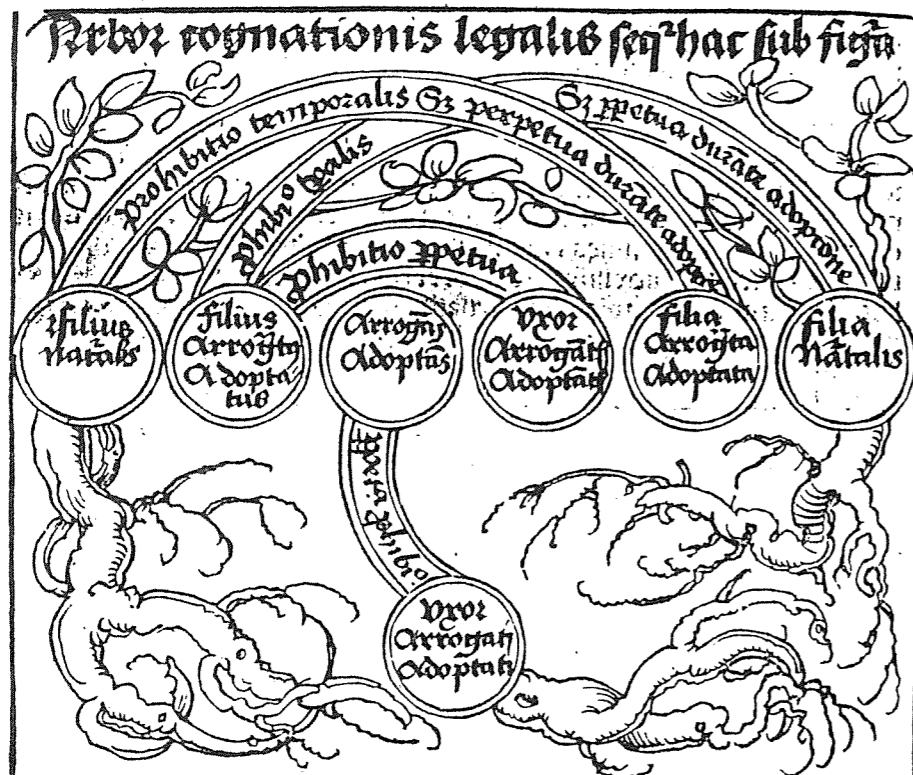
me na dôsledky početných cenzorských zásahov norimberskej mestskej rady.

Je veľmi pravdepodobné, že jej osud – podobne ako osud Baldungových ilustrácií knihy Johannes Andreae – je materiálnou výpoveďou o likvidácii Höltzelovej tlačiarne a zároveň názornou ilustráciou praktík represívnej cenzúry. Problémy s ňou mal Höltzel už roku 1514, hoci ho do istej miery ochraňovala Dürerova autorita. Zrejme mu nepridala na vážnosti tlač *Frantových Práv* pre „heretických Čechov“, hoci v Norimbergu vychádzali Sachsove tlače s pikantnejšími pointami, ani tlač *Mapy Kráľovstwj Českého* Mikuláša Klaudiána a Andreasa Kaschauera roku 1518, keďže aj mapa bola predmetom cenzorského konania.⁴⁶ Roku 1525 jeho tlačiareň zanikla v súvislosti s Höltzelovým obvinením a väznením za podnecovanie Sedliackej vojny edíciou letákov a textov Thomasa Müntzera a Andreasa Bodensteina von Karlstadt, tlačenou spolu s Wolfgangom Reschom a Wolfgangom Huberom. Kritickým bodom cenzorského zásahu bolo Höltzelovo vypovedanie z Norimbergu.⁴⁷ Zatiaľ čo maliari Dürerovej školy, ktorých označili za „gottlose“ a vypovedali spolu s Höltzelom, Hans Sebald a Barthel Behamovci a Geog Pencz nemali vo svete problémy s uplatnením, Höltzelova tlačiarenská výbava pravdepodobne padla na pokuty. Ak aj časť majetku zostala ako veno dcéry Barbore, vydatej za tlačiaru Hansa Eichenauera, nestačila na pokrytie rodinných dlžôb, pred ktorými utiekol Eichenauer z Norimbergu do Hagenau.⁴⁸ Podstatnú časť Höltzelovej výbavy postihol podľa všetkého podobný osud ako štočky Hansa Baldunga Griena s drevorezmi rodostromov: predali ju alebo vydražili na ďalšie použitie. Náš štočkový fond svedčí o tom, že jedným z kupcov Höltzelovej výbavy bol Pinderov kníhtlačiar a po roku 1512 zať, akceptujúci objednávky českých kníh, Friedrich Peypus.⁴⁹ Roku 1534 Friedrich Peypus zomrel a jeho vdova Margaréta predala v tom istom roku vytlačené knihy Jörgovi Fis-

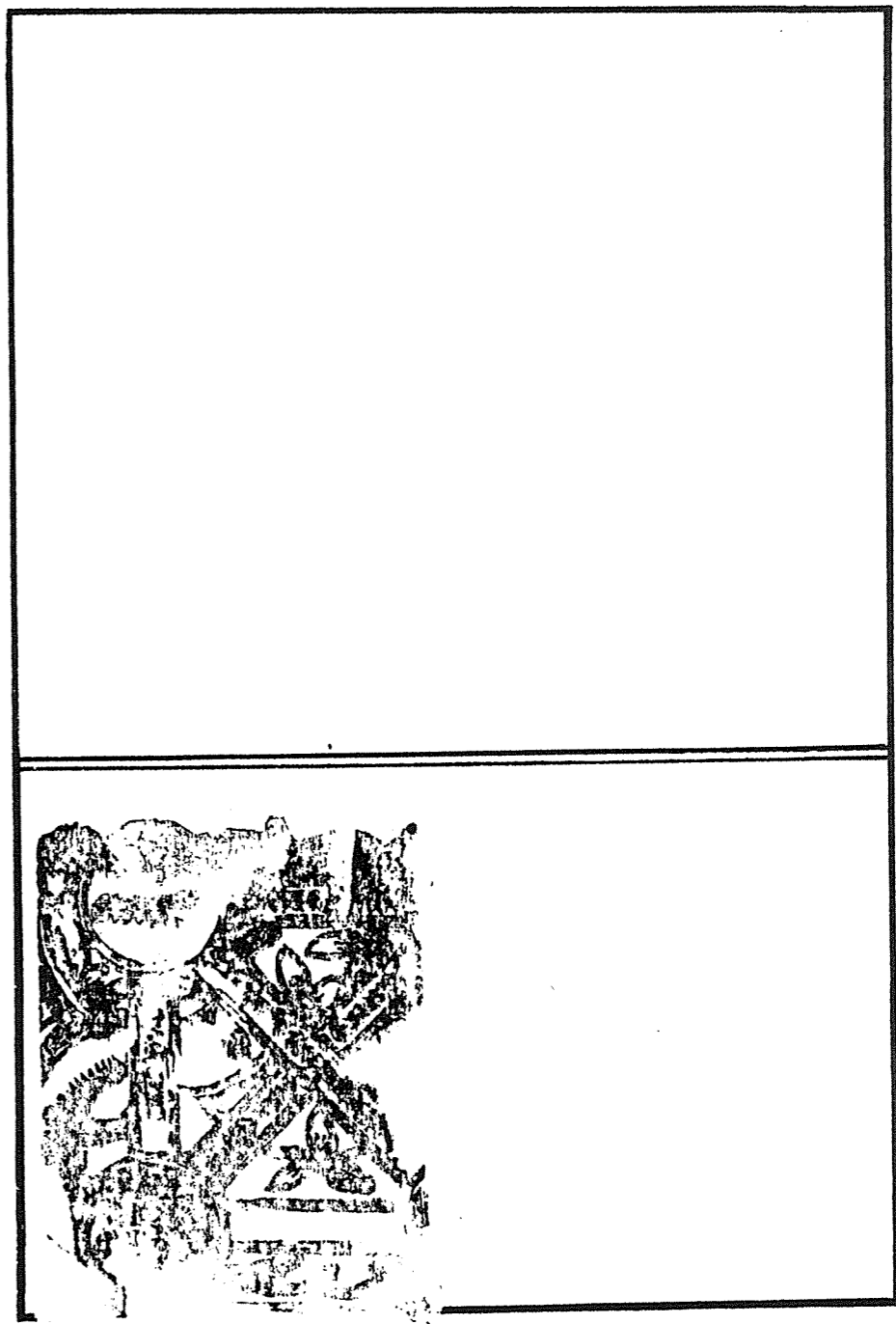
cherovi a ešte krátko predtým aj tlačiareň Nicolausovi Stuchsovi, synovi tlačiaru Johanna Stuchsa v Norimbergu.⁵⁰ V jeho nepočetnej bibliografii a krátkom časovom rozsah aktivít, ktoré končia rokom 1537, no najmä v norimberských „Inventarbücher“, ktoré evidujú platby a podlžnosti, je možno náznak cesty pôvodných Höltzelových a Peypusových štočkov k ďalším majiteľom. Nezvratnou skutočnosťou je však edícia českého *Nového Zákona* z Höltzelových a Peypusových štočkov u norimberského kníhtlačiaru Linharta Milichtalera⁵¹ datovaná 4. mája 1538, ktorá je v úprave, písme i ilustráciách veľmi podobná Peypusovmu vydaniu toho istého titulu z roku 1534.

Po smrti Linharta Milichtalera roku 1540 sa jeho vdova Margaréta vydala za kníhtlačiaru, ktorý priniesol na Moravu najcennejšiu časť grafického materiálu, zachovaného v múzejnej zbierke v Bratislave. Bol ním spomenutý Johann Günther, ktorý sa zrejme v milichtalerovskej dielni vyučil a v rokoch 1542-1544 pôsobil ako samostatný tlačiar, od roku 1541 po sobáša ako norimberský mešťan. Do roku 1546 figuruje jeho meno v norimberských „Ämterbüchlein“, no už v roku 1544 sťahuje ženu, adoptívneho syna Fridricha Milichtalera – Günthera a tlačiareň do Prostějova na Morave a počesťuje si meno na Jan.⁵² Roku 1549 sa zakupuje v dome na námestí a spolu s pražským Janom Hadom získava najstaršie známe privilegium cisára Ferdinanda I. na tlač, takže môže vydávať „...minucí krakovské i s praktikami, fabule poctivé, rétoriky, kroniky... to jest to, co jest duostojnému Janovi, biskupu holomúckému ... až posaváde tiskl...“⁵³

Günther našiel v Prostějove podporu u prostějovského mešťana a richtára Matyáša Pražáka, ktorý niesol náklady na tlač Spangenbergovej polemiky s Filipom Melanchtonom *Loci communes Filipa Melanchtona aneb Otázky z katechysmusu* roku 1545.⁵⁴ Usadil sa pôvodne „blízko židovskej školy“, pred rokom 1551 sa zadlžil a kúpil „dom oproti kostolu“, kam presťahoval aj tlačiareň. Pracovali pre neho Kašpar Aorg, Ale-



23. H. Baldung Grien: Arbor cognationis legalis, Norimberg 1505 (Oldenbourg L 1/6, Mende 87). Bratislava, Lyceálna knižnica SAV, V.teol. 1412/5, f.d4v



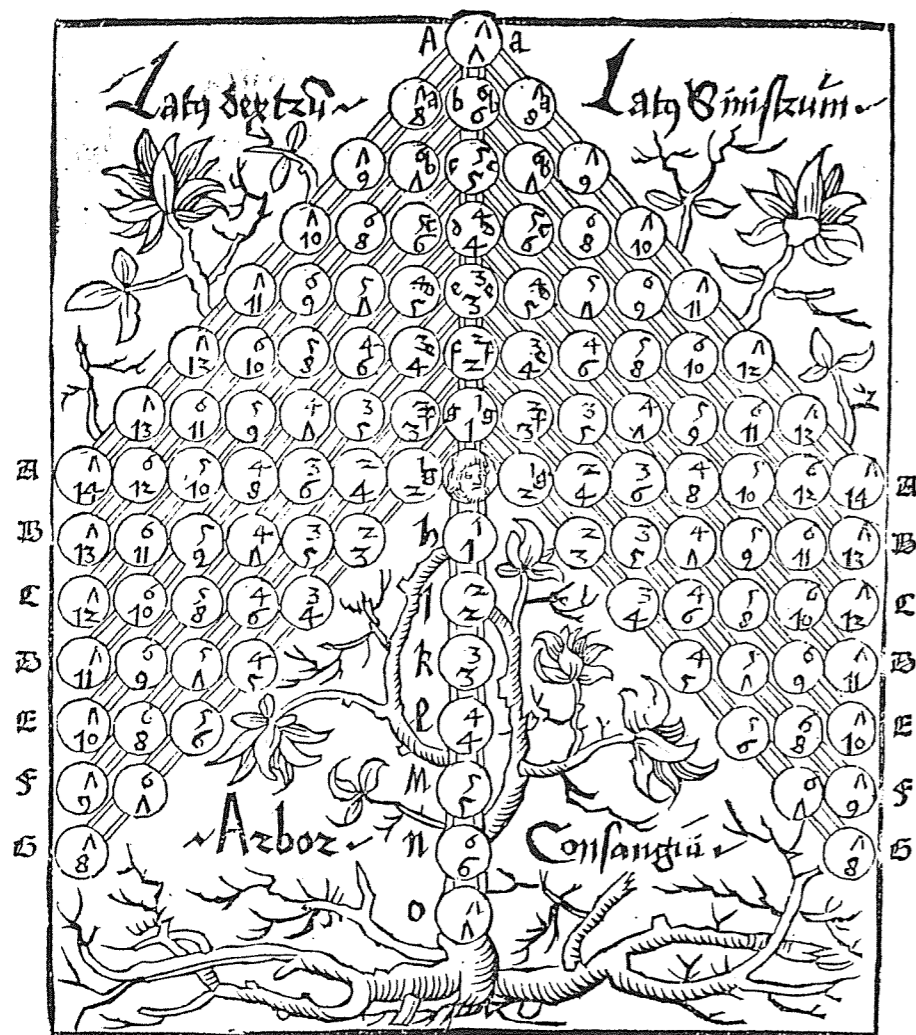
24. Rekonštrukcia drevorezu H. Baldunga Griena „Arbor cognationis legalis“ z rubnej strany štočku E. Schöna Nesenie kríža (SNM HM, inv. č.174)

xander Oujezdský z Litomyšle a tri roky ako korektor aj Jiří Melantrich.⁵⁵ Roku 1547 stali za edície nekatolíckej literatúry olomouckého kníh-

tlačiaru Jana Olivetského; jeho hnuťnú pozostalost prevzal Alexander Olivetský z Litomyšle a poručníkom nedospelého syna Šebastiána sa

stal Jan Günther, zrejme vďaka norimberskej minulosti považovaný za spoľahlivého. Tým z moci úradnej nadobudol privilégium na tlač

„Zřízení zemských“ a „Artykulov“, ako sa nazývali tlačene uznesenia krajinských snemov. Roku 1553 sa Günther presťahoval do Olomouca,

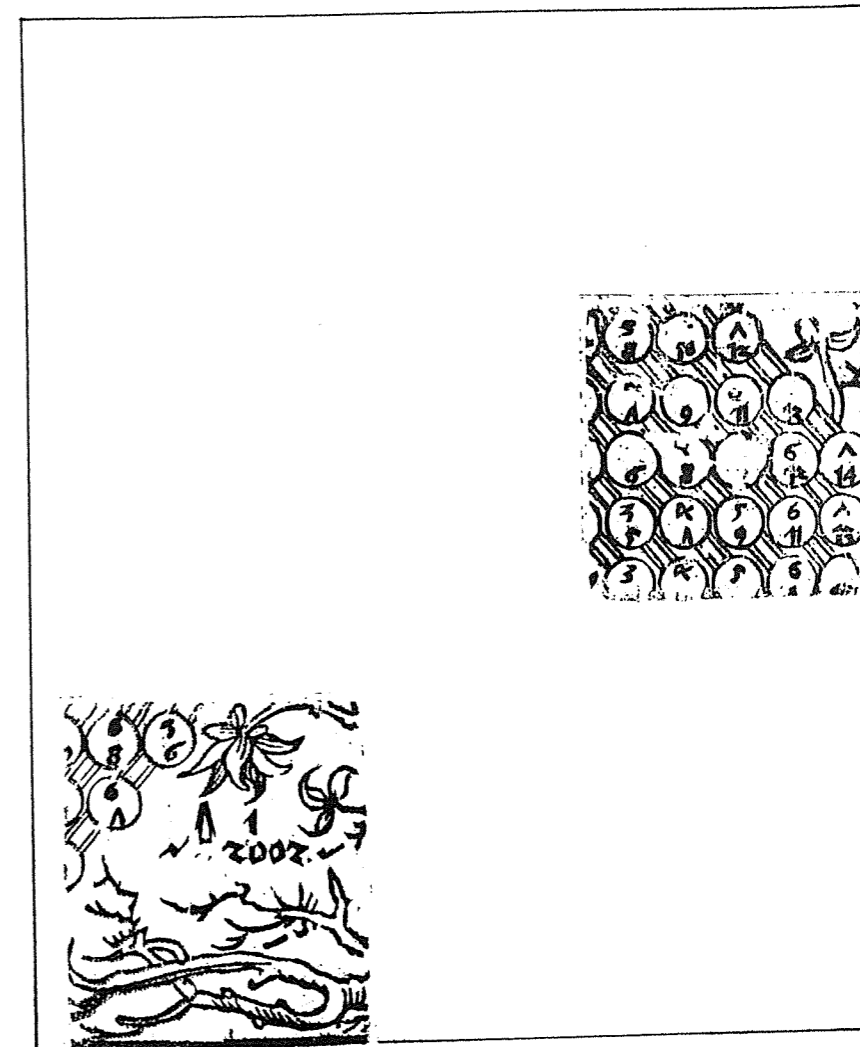


25. Kopista H. Baldunga Griena: Arbor consanguineitatis, Norimberg 1506 (Mende 551). Bratislava, Lyceálna knižnica SAV, Vteol. 1412/5, f.e2v

zakúpil sa v dome v štvrti II.Q v Ostružnickej ulici, pravdepodobne na dnešnej parcele č. 329 a obýval ho až do svojej smrti roku 1567,⁵⁶ kým tlačiareň neprešla do majetku dedičov.

Na Güntherovej celoživotnej kníhtlačiarскеj aktivite je pozoruhodná schopnosť získavať štočkové vybavenie nadpriemernej kvality. Prejavil sa ako veľmi pohotový a podnikavý, no aj výtvarne náročný tlačiar predovšetkým pri získavaní pozostalosti grafika Erharda Schöna, keď si popri christologickej sade zadovážil štočky k protimorovým letákom, vý-

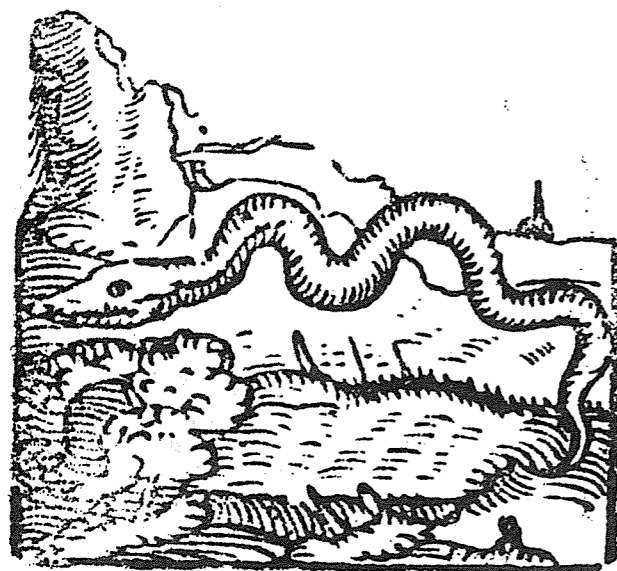
bavu kalendára a viacero jednotlivostí, ktoré literatúra opisuje iba podľa skúšobných, alebo novších tlačí.⁵⁷ Živé kontakty s Norimbergom udržiaval až do šesťdesiatych rokov 16. storočia a vďaka nim získal veľmi kvalitné ilustračné súbory k Ezopovým fabuliam a Brandtovým rozprávkam, Eilenšpíglovi, Boccacciovým novelám a obľúbeným Históriám o Fortunátovi a Magelóne z Neapolis aj po roku 1550, keď priemerná úroveň norimberskej grafiky klesá. Štočky k týmto profánnym tlačiam tvorili základnú výbavu olomouckých tlačiar-



26. Rekonštrukcia ilustrácie „Arbor consanguineitatis“ 1506 zo štočkov Had (SNM HM, inv. č.503) a Žlňa (SNM HM, inv. č.513)

ní až do odchodu Josefa Antonína Škarnicla (Skarnicl, Skarnizl, Skarnitzl, 1729-1813) roku 1769 do Skalice na Slovensku, presnejšie – podľa zachovaných tlačí od roku 1798, keď do jej vedenia vstúpil jeho syn František Xaver (1769-1841). V jeho produkcii, v tlačiarňach jeho syna Jozefa (1804-1877), po roku 1896 napokon v tlačiarňach Jozefa Teslíka (1868-1928) a Teslíkovho švagra Františka Neumanna⁵⁸ sa podstatná časť štočkov objavuje až do dvadsiatych rokov nášho storočia.

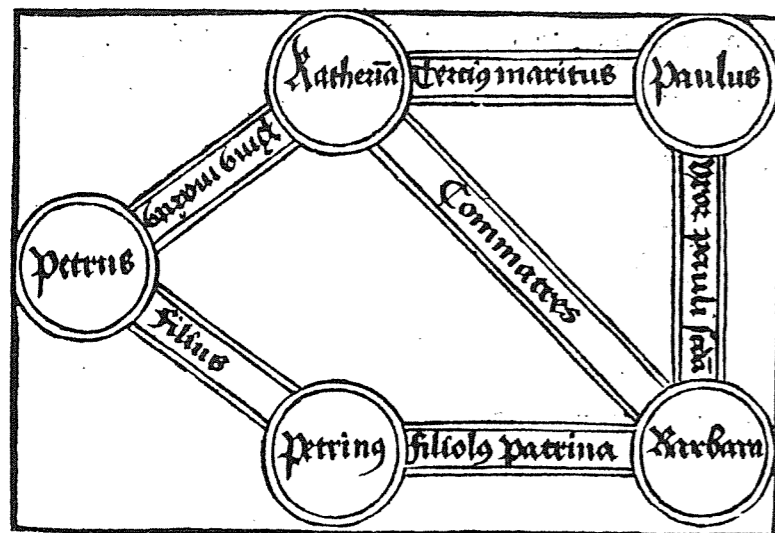
V porovnaní s mladšími, najmä barokovými drevorezmi sa najmä štočky vysokej výtvarnej kvality zo 16. storočia, rezané z hruškového dreva, zachovali vo veľmi dobrom stave. Najväčšie z nich – štyri Dürerove ilustračné drevorezy ku knižke *Salus animae* z roku 1503, Baldungov štoček Traja ozbrojenci pred cisárom a christologický cyklus Erharda Schöna – sa doposiaľ v škarniclovských edíciách 18. a 19. storočia nepodarilo identifikovať, akoby v inventári tlačiarne požívali zvláštnu ochranu. Zato iné



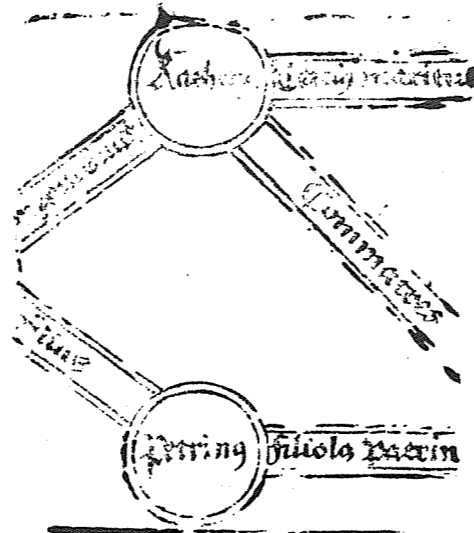
27. Grafik kučeravých krikov blízky H. Schäußeleinovi: Had, Norimberg 1554. SNM HM, inv. č.503



28. Grafik kučeravých krikov blízky H. Schäußeleinovi: Žlna, Norimberg 1554. SNM HM, inv. č.513



29. Remeselný grafík: Genealogická schéma pre knihu Arbor consanguineitatis, Norimberg 1506. Bratislava, Lyceálna knižnica SAV, Vteol. 1412/5, f.d3v



30. Rubná strana štočku E. Schöna Cisár Oktaviánus Augustus a Tiburtinská Sibyla(?). Skalica, Záhorské múzeum 259/61 HF 37/5

Schönove drevorezy, osobitne *Panna Mária Ochrankyňa* (SNM HM inv. č.312; R. 136/1) a *Klačiaci pár pri modlitbe* (SNM HM inv.

č.343; R. 88/3) slúžili v skalickej tlačiarňi na výzdobu tlačí, najmä titulných listov púťových piesní až do druhého desaťročia nášho storočia.



31. E. Schön: Cisár Oktaviánus Augustus a Tiburtinská Sibyla(?), Norimberg 1530-1540 (Röttinger 301, Strauss 301). Skalica, Záhorské múzeum, 259/61 HF 37/5



32. Grafik z okolia bratov Behamovcov?: Torzo veľkého drevorezu s motívom Sedliackej vojny(?), Norimberg, okolo 1524. Odtlačok rubnej strany štočku Práčka (SNM HM, inv. č.519)



33. Grafik z okolia bratov Behamovcov?: Torzo veľkého drevorezu s motívom Sedliackej vojny(?), Norimberg, okolo 1524. Odtlačok rubnej strany štočku Muž v šube (SNM HM, inv. č.629)



34. Grafik dôsledných paralelných šrafúr z okruhu E. Schöna alebo N. Störa: Práčka, Norimberg 1554. Štoček SNM HM, inv. č.519



35. Grafik z okruhu E. Schöna alebo N. Störa: Muž v šube, Norimberg 1554. Štoček SNM HM, inv. č.629

POZNÁMKY

- (1) FRIEDLÄNDER, M.J., in: THIEME, U.- BECKER, F.: *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart*. Bd. 2, Leipzig 1908, s.403; – SCHMITZ, H.: *Hans Baldung Grien*. Leipzig 1922, s.4; – FISCHER, O.: *Hans Baldung Grien*. München 1936, s.5
- (2) *Meister um Albrecht Dürer*. Kat. výstavy, Germanisches National-Museum Nürnberg 1961, s.47; – HÜTT, W.: *Deutsche Malerei und Graphik der frühbürgerlichen Revolution*. Leipzig 1973, s.452; – MENDE, M., In: *Saurer Allgemeines Künstlerlexikon*. Bd.6. München – Leipzig 1992, s.437 podrobne zaznamenáva orientáciu a kariéry Baldungových príbuzných. Na s.438 vysvetľuje prezývku Grien ako rozlišovací znak v Dürerovej dielni, kde v rovnakom čase pôsobili traja tovariši rovnakého mena: Hans Schäußelein, Hans von Kulmbach a Hans Baldung, ktorého zelený sviatočný odev vidno na autportréte v strednej tabuli oltára sv. Šebastiána.
- (3) *Meister um Albrecht Dürer*, c.d., kat. č.7, obr.1
- (4) STRAUSS, W.L.: *Chiaroscuro. The Clair-Obscur Woodcuts by the German and Netherlandish Masters of the XVIth and XVIIth Centuries*. London 1973, s.38, s.64
- (5) CURJEL, H.: *Hans Baldung Grien*. München 1923, kat. č.16
- (6) *Meister um Albrecht Dürer*, c.d. (v pozn.2), s.56-60
- (7) *Hans Baldung Grien*. Kat. výstavy, Staatliche Kunsthalle Karlsruhe 1959, kat. č.151; – OLDENBOURG, M.C.: *Die Holzschnitte des Hans Baldung Grien*. Baden-Baden – Strasbourg 1962, s.29, kat. č. L 4/154, obr. 23; – MENDE, M.: *Hans Baldung Grien. Das graphische Werk*. Unterschneidheim 1978, s.52, kat. č.187
- (8) SOMMER, Š.: *Drevoryty XVI. a XVII. storočia. Výber z pozostalosti Teslíkovej tlačiarne v Skalici*. Bratislava 1933, nepag.; – SOMMER, Š.: *Výber z pozostalosti Teslíkovej tlačiarne v Skalici*. Bratislava 1935, nepag.
- (9) *Premeny drevorezu*. Kat. výstavy, Banská Bystrica 1972, obr. s.45, kat. č.89
- (10) *Meister um Albrecht Dürer*, c.d. (v pozn.2), s.185
- (11) RÖTTINGER, H.: *Erhard Schön und Niclas Stör – der Pseudo-Schön*. Strassburg 1925, s.96-97, kat. č.79 (Iniciála R. identifikuje v článku naše štočky s jeho katalógom.) – Röttinger nezaznamenáva príklad Lucasa Cranacha st. a zamieňa postavu Annáša v čísle R. 79/11 omylom za Kaifáša. – SOMMER, Š.: *Umučenie Pána a gotické obrázky svätých*. Bratislava 1936, nepag. označuje tento drevorez ako Kristus pred Pilátom. Toto označenie včítane mylného datovania rubných strán preberá katalóg
- Premeny drevorezu*, c.d. (v pozn.9), kat. č.144 a kat. č.86. – Podstatný vplyv Cranachovho cyklu *Passio D.N. Jesu Christi...*, ktoré vydal roku 1509 vo Wittenbergu Georg Rhaw na Schönove christologický cyklus možno overiť v neskoršom vydaní *Postilla super Evangelia et Epistolae...* Wittenberg, Georg Rhaw 1540, titul, f.LX – f.LXXI, UK Bratislava, 22 B 11 899 (dva poškodené exempláre) a v dielach: GEISBERG, M.: *Die Gesamtverzeichnisse*. München 1930, kat. č. 546, 548, 552, 554; – JAHN, J.: *Lucas Cranach als Graphiker*. Leipzig 1955, tab. 52, 56, 61, 63. Obrazovú dokumentáciu Röttingerovho katalógu pripravil a vydal: STRAUSS, W.L. v diele *The Illustrated Bartsch 13 (Commentary German Masters of the Sixteenth Century)*. Vol. 13, New York 1984, s.206, kat. č. 79/a-l.
- (12) Drevená hmota štočkov Schönovej christologickej sady je v súčasnosti horizontálne popraskaná, štočky sú mierne prehnuté k rubu a preto sú novšie kontrolné novotlače až o 2 mm vyššie, ako primárne tlače a tlače z rokov 1933-1947.
- (13) *Knihopis českých a slovenských tisků od doby nejstarší až do konce XVIII. století*. Díl 2. Praha 1938 – 1967, č. 3104 (NK Praha, 54 B 40).
- (14) *Knihopis...*, c.d., č. 2261 (SVK Brno, St-1 6509)
- (15) SOMMER, c.d. (v pozn.11, 1936), nepag.
- (16) WINKLER, Fr.: *Die Zeichnungen Albrecht Dürers*. München 1936-1937, Bd. I., obr. 239-248, tab. XXIII, XXIV; – Bd. II., obr. 359, 360, 369
- (17) *Albrecht Dürer 1471-1971*. Kat. výstavy, Germanisches National-Museum Nürnberg. München 1971, s.167-168, kat. č.297
- (18) SCHRAMM, A.: *Der Bilderschmuck der Frühdrucke*. Bd.XXI. Leipzig 1938, tab. 101-104, obr. 568-581
- (19) MUCZKOWSKI, J.: *Zbiór odcisków drzeworytów w różnych dziełach polskich w XVI i XVII wieku odbitych a teraz w Bibliotece Unwersytetu Jagiellonskiego zachowanych*. (Kraków 1849) reprint Kraków 1985, tab. 92-93, kat. č. 860-898
- (20) KIMMENAUER, A.: *Colmarer Beriana zu Ludwig Ber's Bibliothek und Papieren*. In: *Festschrift für Josef Benzing*. Wiesbaden 1964, s.246-247
- (21) KUBÁLEK, J.- HENDRICH, J.- ŠIMEK, Fr.: *Naše slabi-káře od nejstarší doby do konce století XVIII*. Praha 1929, s.102-103
- (22) VOIT, P.: *Příspěvky ke Knihopisu. Moravské prameny z let 1567-1568*. Praha 1987, s.104, položka 43
- (23) TRÍŠKA, J.: *Předhusitské bajky*. Praha 1990, s.14-15, 198-201

- (24) ČAPLOVIČ, J.: *Bibliografia tlači vydaných na Slovensku do roku 1700*. I.-II. Martin 1972, č.123; – ZÁVADOVÁ-JANČOVÁ, K.: *Emblém v knižnej grafike na Slovensku*. Ars 1983, č.2, s.78
- (25) SCHREYLL, K.H.: *Hans Schäußelein. Das Druckgraphische Werk*. I.-II. Nördlingen 1990, kat. č. 882-901
- (26) HENKEL, A.- SCHÖNE, A.: *Emblemata. Handbuch zur Sinnbildkunst des XVI. und XVII. Jahrhunderts*. Stuttgart 1978, s. XXXIII.- XLVII., stĺpce 21, 173, 177, 216, 275, 276, 428, 743, 734, 872 a mnohé ďalšie
- (27) Rukopis viacerých štočkov nápadne pripomína drevorezy Erharda Schöna pre modlitebnú knižku, z ktorých sa v našej zbierke zachoval štoček inv. č.343; – RÖTTINGER, c.d. (v pozn.11), s.100, kat. č. 88/3; – STRAUSS, c.d. (v pozn.11), kat. č.88. – Kópie Dürerovi pripísaného *Plenaria 1503-1505*, tlačené v Norimbergu ako ilustrácie Evangelia Jobsta Gutknechta roku 1523 v *Ewangelia und Episteln*: Olomouc, Státní vědecká knihovna, sign. II 1639.
- (28) SOMMER, Š.: *Lov a lovectví v původních obrázcích ze XVI. a XVII. století*. Bratislava 1936, nepag.
- (29) OLDENBOURG, c.d. (v pozn.7), s.14, kat. č. L 1, obr.1 a 2; – Rekonštrukcia Hec est arbor affinitatis: ŠEFČÁKOVÁ, E.: *Ilustrační dřevořez okruhu Albrechta Dürera ze štočků v Slovenském národním muzeu*. Umění, 37, 1989, s.242, obr.1 a 2.
- (30) WINKLER, Fr.: *Die Holzschnitte des Hans Suess von Kulmbach*. In: *Jahrbuch der preußischen Kunstsammlungen* 62. Berlin 1941, s.11, pozn.2; – *Meister um Albrecht Dürer*, c.d. (v pozn.2), s.60
- (31) *Knihopis...*, c.d. (v pozn.13) 3949, Praha, knihovna Národního muzea, sign. 28 G 5
- (32) KUBÁLEK – HENDRICH ŠIMEK, c.d. (v pozn.21), s.101-103
- (33) Lyceálna knižnica SAV, Bratislava, sign. V. teol. 1412, priv.5; – OLDENBOURG, c.d. (v pozn.7), s.14-16, kat. č. L 1/3-6; – Vyobrazenia všetkých Baldungových ilustrácií knihy publikoval MENDE, c.d. (v pozn.7), s.49, kat. č.85, obr. 82-87. Rekonštrukcia drevorezu Arbor cognationis legalis: ŠEFČÁKOVÁ, c.d. (v pozn.29), s.243, obr.3.
- (34) Rekonštrukcia: ŠEFČÁKOVÁ, E.: *Drevené štočky Teslíkovej tlačiarne zo Skalice v Slovenskom národnom múzeu*. In: *Zborník Slovenského národného múzea, LXXXIV, História* 30, 1990, s.125-126, obr. 10 a 11.
- (35) Lyceálna knižnica SAV, Bratislava, sign. V. teol. 1412, priv.4
- (36) O spore medzi Hieronymom Hölzelom a Wolfgangom Huberom referuje TIMANN, U.: *Untersuchungen zu Nürnberger Holzschnitt und Briefmalerei in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts, mit besonderen Berücksichtigung von Hans Guldenmund und Niclas Mendelman*. Münster – Hamburg 1993, s.195-196.
- (37) OLDENBOURG, c.d. (v pozn.7), s.16, L 2, Copien; – MENDE, c.d. (v pozn.7), s.65, kat. č.551
- (38) ŠEFČÁKOVÁ, c.d. (v pozn.29), s.245 chybne určuje vtáčika ako datla.
- (39) *Die Welt des Hans Sachs*. Kat. výstavy, Stadtgeschichtliche Museum der Stadt Nürnberg. Nürnberg 1967, kat. č.122; – Die-lo mu pripísal Heinrich RÖTTINGER, c.d. (v pozn.11), s.239, kat. č.20.
- (40) RÖTTINGER, tamtiež, s.204, kat. č.301; – STRAUSS, c.d. (v pozn.11), s.539, kat. č.301; – ŠEFČÁKOVÁ, c.d. (v pozn.34), s.123-124, obr. s.127
- (41) Tzv. Kopiár Prusinovského publikoval VOIT, c.d. (v pozn.22), s.56-163.
- (42) Lyceálna knižnica SAV, Bratislava, sign. V. teol. 1412, priv.5
- (43) *Die Welt des Hans Sachs*, c.d. (v pozn.39), kat. č.168
- (44) RÖTTINGER, H.: *Die Holzschnitte Barthel Behams*. Strassburg 1921, tab. IV, V, VI.; – SCHMIDT, H.: *Bilder-Katalog zu Max Geisberg, Der deutsche Einblatt-Holzschnitt in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts*. München 1930, s.40-41, kat. č. 150-153
- (45) *Die Welt des Hans Sachs*, c.d. (v pozn.39), kat. č.25, 26
- (46) TIMANN, c.d. (v pozn.36), s.169
- (47) VOGLER, G.: *Nürnberg 1524-1525*. Berlin 1982, s.224, 227; – TIMANN, c.d. (v pozn.36), s.45, 58, 198
- (48) TIMANN, tamtiež, s.74-77
- (49) BENZING, J.: *Die Buchdrucker des 16. und 17. Jahrhunderts im deutschen Sprachgebiet*. Wiesbaden 1963, s.333. Peypus vydal roku 1533 ilustrované Čtenij a Episstoly. Nowy Zakon roku 1534 tak isto po česky tlačil už s použitím Hölztelových štočkov zo Salus animae 1503, pripísaných Albrechtovi Dürerovi – Kat. *Albrecht Dürer 1471-1971*, c.d. (v pozn.17), s.194, kat. č.371.
- (50) TIMANN, c.d. (v pozn.36), s.162, pozn. č.15
- (51) Leonharda Milchtalera eviduje BENZING, J.: *Buchdrucklexikon des 16. Jahrhunderts (Deutsches Sprachgebiet)*. Frankfurt a.M. 1952, s.134, č.34; – BENZING, c.d. (v pozn.49), s.336, č.31. Linhart Milichtalera, ktorý aktívne pôsobil v Norimbergu v rokoch 1536-1540, spája použitie štočkov, pochádzajúcich z tlačiarne Hieronyma Hölztela, s tlačiarom Janom

Hadam, podľa štýlu práce zrejme tiež odchovancom Peypusovej officíny. Podľa Benzina je Johann Haden totožný s osobou tlačiaru Hansa Hayda, manžela Peypusovej dcéry Kune-gundy, evidovaného v norimberských mestských knihách medzi rokmi 1535 a 1538, kedy správy o ňom končia a pajuje mienka, že sa po tomto roku živil ako „Formschneider“. Je mimoriadne pozoruhodné, že v tom istom roku už pracuje v Prahe tlačiar Jan Had, po ktorom neskôr, v roku 1541 dedí majetok včítane tlačiarne okrem dcéry Anny manželka Kun-ka (Kunegunda). – ZÍBRT, Č.: *Z dějin českého knihtiskařství*. Mladá Boleslav 1959, s.30. Nie je vylúčené, že ide o to- ho istého knihtlačiaru a že omyl v jeho mene zaviniel preklad impresu „...durch Johann Haden...“ v Ernestiho prepise – ERNESTI, H.G.: *Die Wol=ingerichtete Buchdruckerey mit hundert und ein und zwanzig Teutsch=Lateinisch=Griechisch und Hebräischen Tschrifften, Vieler fremden Sprachen Alpha- beten, musicalischen Scoten, Kalender-Zeichen, und Formaten bestellet und mit accurater Abbildungen der Nachricht von den Buchdruckern in Nürnberg, ausgezieret...* Nürnberg 1733, f.f3v.

(52) BENZING, c.d. (v pozn.51, 1952), s.135, č.41; – CHYBA, K.: *Slovník knihtiskařů v Československu od nejstarších dob do*

roku 1860. In: *Sborník Památníku písemnictví Strahovská knihovna 1981-1982*, s.471, č.51

(53) ZÍBRT, c.d. (v pozn.51), s.78; – VOIT, c.d. (v pozn.22), s.29-30 s odkazom na biskupa Jana Dubravu, s.80, pozn. č.3.

(54) SOMMER, Š.: *Dvě přednášky o grafice*. Bratislava 1936, s.24; – *Knihopis...*, c.d. (v pozn.13), 15 571

(55) ČERNÁ, M.: *Stručné dějiny knihtisku*. Praha 1948, s.120; – KRÁLOVÁ-BRTOVÁ, B.: *Moravský knihtiskař Jan Günther*. Rkp. dizertač. práca, FF UK, Praha 1950, rkp., s.12, 31-32, 36-37

(56) Za korešpondenčnú informáciu zo dňa 1.1.1993 opierajúcu sa o výskum „Lösungsbücher“ dakujem PhDr. Karlovi Žurkovi z Památkového ústavu Olomouc.

(57) RÖTTINGER, c.d. (v pozn.11), s.100, kat. č.88, s.101; kat. č.90, s.118; kat. č.134, s.120; kat. č.136, s.201; kat. č.296, s.204; kat. č.300, 301, s.205; kat. č.306

(58) Za údaje o Františkovi Neumannovi vďačím riaditeľovi Štátneho okresného archívu v Skalici Mgr. Miroslavovi Mindašovi.

melfahrt, die Heinrich Röttinger (1925) nicht angeführt hat, die aber durch die gleiche vibrierende Linie und für Schöns charakteristische Typologie der Gesichter mit den markanten Nasen zeichnend sind. Hans Günther benutzte sie in den Postillen in seiner neuen Wirkungsstätte in Prostějov und in Olomouc (Olmütz) in Mähren. Eine zusammenhängende Serie ist in der Ausgabe des Titels „*Epistoly a Ewangelia Nedělnj a Svátečnj...*“, Olomouc 1561, erhalten geblieben, der sich in Brno (Brün) in der Staatlichen Wissenschaftlichen Bibliothek befindet.

Die zweite Serie besteht in kleinen quadratischen Holzschnitten von Tieren, menschlichen Tätigkeiten und Ständen mit breiter Anwendungsmöglichkeit. Der überwiegende Teil der Druckstöcke bewahrt eine den kleinen Holzschnitten Erhard Schöns oder dessen Nachfolger Niclas Stör ähnliche Handschrift. Der erhaltene gebliebene Druckstock „Der König“ (SNM HM Nr. 627) ist mit 1554 datiert, was die direkte Teilnahme Schöns an der Realisation der Serie ausschließt. Einige Teile der Holzschnitte Baldungs sind auf den Druckstöcken „die Ente“ (SNM HM Nr. 501), „der einen Bienenstock schnitzende Mann“ (SNM HM Nr. 520), „der Ochse“ (SNM HM Nr. 511), „die Gemse“ (SNM HM Nr. 508), „die Schlange“ (SNM HM Nr. 503), „der

Grünspecht“ (SNM HM Nr. 513) und auf dem Illustrationsholzschnitt für das Handwerk „der Antreiber mit den Pferden und dem Wagen“ (SNM HM Nr. 614) erhalten.

Auf den Druckstöcken „die Wäscherin“ (SNM HM Nr. 519) und „der Mann im Pelzmantel“ (SNM HM Nr. 629) sind die Teile eines bis jetzt noch nicht identifizierten größeren Holzschnittes mit einem Motiv aus dem Bauernkrieg(?) erhalten.

Die Kollektion der Druckstöcke des Slowakischen Nationalmuseums in Bratislava ist ein bedeutendes Ganzes dank des künstlerischen Wertes ihrer Bestandteile, die aus vier Druckstöcken Albrecht Dürers für das Gebetbuch *Salus animae* aus dem Jahre 1503, aus der Serie der Druckstöcke Erhard Schöns und Niclas Stör, sowie aus der zahlenmäßigen großen Anzahl anonymer Qualitätsarbeiten aus dem 16. Jahrhundert besteht. Sie hat außerordentlichen Wert vor allem als materieller Beleg der Geschichte der Buchdruckerei in Nürnberg, in Mähren, sowie auch in der Slowakei. Die drastische Liquidierung der Illustrationen Baldungs der Hölzels Ausgabe von „*Arbor consanguineitatis cum suis enigmatibus Figuris*“ und die sekundäre Anwendung der kostbaren Platten aus Birnenholz ist nicht nur ein Zeugnis der buchdruckerischen Einsparung und Sparsamkeit, sondern auch die Meinungsprobe einer repressiven Zensur.

Hans Baldung Grien und Erhard Schön in der Kollektion von Druckstöcken für Holzschnitte im Slowakischen Nationalmuseum in Bratislava

(Zusammenfassung)

In der Kollektion, der heute im Historischen Museum des Slowakischen Nationalmuseums in Bratislava (SNM HM) deponierten Druckstöcke für Holzschnitte, die im Jahre 1927 von der Gesellschaft des Slowakischen Landesmuseum in Bratislava von Jozef Teslik gekauft wurde und die ursprünglich von der Škarniel-Buchdruckerei stammen, befindet sich der zu Gänze erhaltene Druckstock mit einer Illustration von Hans Baldung Grien (SNM HM Nr. 226). Die hat Illustration das Buch des nürnbergischen Stadtarztes Ulrich Pinder geziert, ist aus den religiösen Texten für den Gebrauch der städtischen Rosenkranzbrüderschaft angeordnet und zusammengestellt und ist „*Der beschlossenen gart des rosenkratz marie...*“ genannt. Das Buch ist in Nürnberg am 9. Oktober 1505 erschienen. Der Holzschnitt wurde von Maria Consuello Oldenbourg in die Konsektion der Werke Baldungs eingegliedert und im VII. Teil des 2. Bandes auf Folio 85 als „Drei Bewaffneten vor dem Kaiser“ identifiziert.

Fünf Holzschnitte von Hans Baldung Grien für das Buch von Johannes Andrea „*Arbor Consanguineitatis cum suis enig-*

matibus Figuris“, das zum erstenmal in Nürnberg bei Hieronymus Hölzel am 18. Juni 1505, erneut am 23. Dezember 1506 und letztenmal im Jahre 1517 erschienen ist, ist es gelungen zwei Holzschnittserien zu rekonstruieren. Der Autor diesen sehr bedeutenden Holzschnitt ist der agile Nürnberger Graphiker aus der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts, Erhard Schön. Die Serie stammt höchstwahrscheinlich aus den Jahren 1535-1540 und umfaßt mindestens fünfzehn Druckstöcke. Sie wurde von Hans Günther zum erstenmal im Buch „*Dwanacte Artykuluow Wijry Křestianské*“ in Nürnberg 1542 verwendet. Diese Holzschnitte ahmen in verkleinertem und entsprechend reduziertem Format vor allem die Vorlage von Lucas Cranach d.Ä. aus der Serie „*Passio D.N. Jesu Christi...*“, die bei Georg Rhaw im Jahre 1509 in Wittenberg erschien, nach. Von ihnen sind die Druckstöcke „Das letzte Abendmahl“ (R. 79/1; SNM HM Nr. 171), „Christus vor Annas“ (R. 79/11; SNM HM Nr. 172), „Geißelung“ (R. 79/5; SNM HM Nr. 174) und „Beweinung“ (R. 79/12; SNM HM Nr. 175) erhalten geblieben. In Schöns Illustrationsserie gehörten noch die Holzschnitte Kreuzigung, Auferstehung und Him-

Identifikácia orientálnych motívov vo veľkomoravskom umení na príklade analýzy ornito-animálnej výzdoby

Viera ANOŠKINOVÁ

V doterajšom bádani o proveniencii výzdobných motívov veľkomoravského umeleckého remesla figurujú aj teórie orientálneho vplyvu, najmä z okruhu sásánovského a posásánovského umenia. Touto problematikou sa zaoberal najviac K. Benda, a to najmä v súvislosti s Nagyszentmiklóskym pokladom, na ktorom sú preukázateľné sásánovské motívy. Zo slovenských autorov sa tomuto venoval J. Dekan.

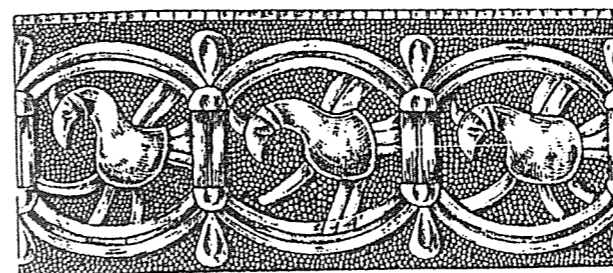
Vplyvy tohto umenia sa samozrejme neobjavujú v stredoveku len vo veľkomoravskom umení, ale sú všeobecným javom v celom vtedajšom známom svete od Číny až po západnú Európu. Okrem toreutických prác ide aj o textilné výrobky, ktoré sa zhodujú nielen v technike, ale aj vo výzdobných motívoch.¹ Veľmi silne zapôsobilo sásánovské textilné umenie na Byzanciu, kde v Konštantinopole vznikla cisárska dielňa, konzervatívne dodržiavajúca sásánovskú tradíciu po dlhé stáročia, exportujúca látky aj do Európy.² Ďalšie dielne imitujúce sásánovskú produkciu vznikli v Sýrii a Egypte. Odtiaľto sa tkaniny so sásánovskými motívmi dostali až do Európy prostredníctvom dovozu relikvií svätcov, ktoré boli do týchto honosných látok balené. Takéto tkaniny sa nachádzajú napr. v Lyone, Aachene, Calais a pod. Je pravdepodobné, že to boli práve tkaniny, ktoré ovplyvnili franské umenie, čoho dokladom môže byť napr. merovejská knižná maľba.

Pôvod ornito-animálneho motívu

V slovansko-avarskom umení, ktoré veľkomoravskému predchádzalo, bola animálna výzdoba bežná. Okrem mýtických zvierat ako gryf, drak sa zobrazovali aj reálne zvieratá (jeleň, laň), ale samostatný motív vtáka bol len ojedinelý. Vyskytovali sa najmä na liatych a tepaných nákončiach a kovaniach. Avšak na veľkomoravskom gombíku sú to len zobrazenia vtákov, ktoré sú znázornené naturalisticky oproti predchádzajúcim, ktoré sú stvárnené viac geometrizovane.

Dôležitou otázkou je pôvod tohto motívu. Spočiatku prevládal názor o byzantskom pôvode tohto typu ornamentiky. L. Niederle³ hľadá prevzatie animálnej dekorácie v byzantskom umení čiastočne z antiky a umenia helénistického, čiastočne z Malej Ázie, Sýrie, Egypta a Perzie. Dokladá to samotnými motívami – levy, orly, pávy a fantastické ázijské zvieratá, ako aj ich kompozíciu – dve proti sebe stojace zvieratá čelom (afrontované), alebo chrptom (adorsované) po stranách stromu života. Táto teória súvisela s už spomínanou predstavou o priamych importoch z Byzancie do prostredia Veľkej Moravy.

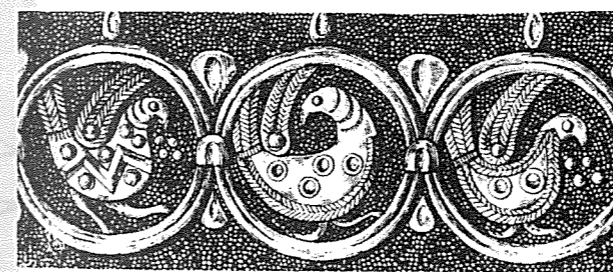
V súčasnosti sa viac bádateľov prikláňa k názoru o pôvode tohto motívu z umenia neskorosásánovského a islamského. J. Dekan odvodzuje islamský vplyv cez pontskú oblasť prostredníctvom Bulharov.⁴ B. Dostál hľadá korene tohoto



1 a. Mikulčice, gombík z hrobu č.94



1 b. Gombík z Budče



1 c. Pohrebisko Valy u Mikulčice, gombík z hrobu č.505

prvku nie iba v sprostredkovanom kovolejárskom a kovotepeckom umení, ale poukazuje i na výzdobné elementy bežné v starochorvátskej architektúre v Dalmácii 8.-11. storočia.⁵ Ako mohol tento a ostatné výzdobné elementy preniknúť do veľkomoravského umenia, je samostatným problémom, ktorý je mimoriadne náročný; jeho riešenie sa pokúsím naznačiť v kapitole venovanej interpretáciám ornito-animálneho motívu.

Charakteristika ornito-animálneho motívu na základe taxonómie

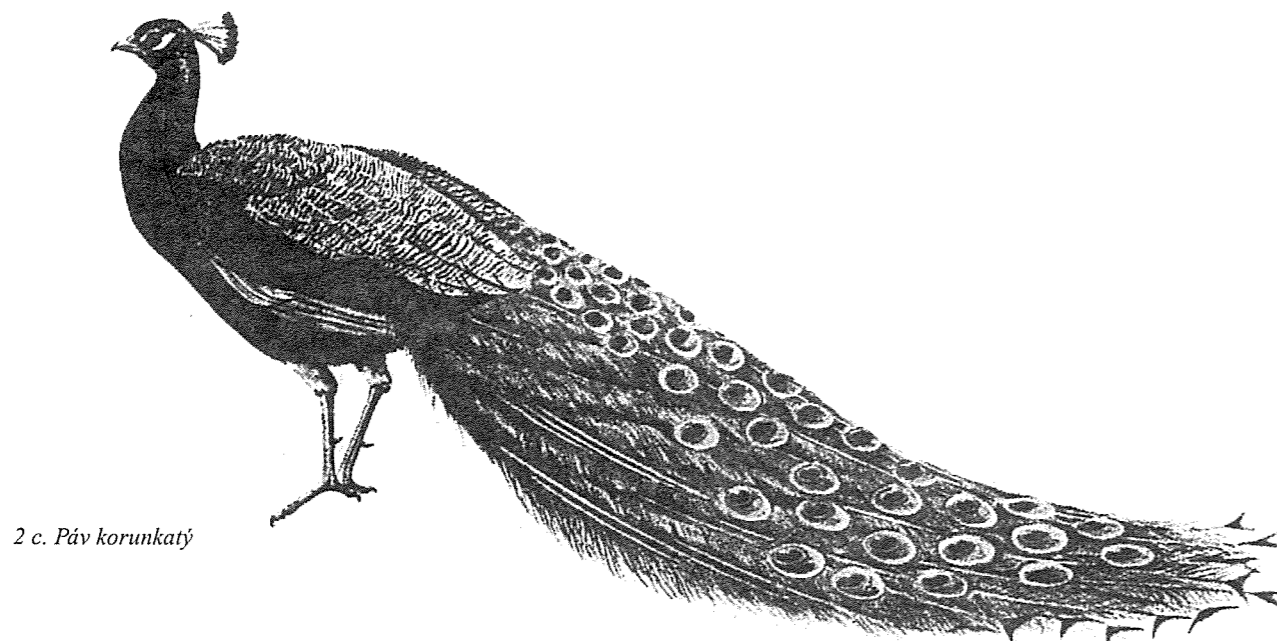
Je potrebné kriticky zhodnotiť doterajší stav bádania o tejto problematike, ktorá dodnes nebola dôslednejšie riešená. Najväčšou chybou bádateľov bolo, že nepreviedli dôslednú ornitologickú analýzu charakteristických typologických znakov zobrazených vtákov. Išlo väčšinou len o dohady, bez exaktnej špecifikácie daného druhu vtáka. Je pravdou, že to vyžaduje špeciálne znalosti z oblasti ornitológie, ale nemalo by to byť dôvodom zanedbávania tejto otázky. Už na prvý pohľad je zrejmé, že ide o naturalisticky stvárnené predlohy vtákov, ktoré sa dajú dosť presne určiť na základe dôsledného rozboru taxonómie jednotlivých vtákov. Aj keď treba rátať s istou umeleckou štylizáciou, už spomínaný naturalizmus je evidentný. Napríklad Z. Klanica považuje umeleckú štylizáciu za tak veľkú, že určiť druh zobrazeného vtáka je veľmi ťažké, aj keď to pre daného umelca mohlo hrať dôležitú úlohu.⁶ Tomuto názoru však treba oponovať, lebo pomocou dôslednej ornitologickej analýzy sa dá dospieť k pozoruhodným výsledkom. Pred samotnou analýzou som znázornenie ornito-animálneho motívu rozdelila na schematizovaný variant a zobrazenie naturalistického charakteru, pričom ornitologická analýza sa dá aplikovať len na naturalistické zobrazenia. K schematizovanému štýlovému variantu možno priradiť napr. gombík z Mikulčíc z hrobu č. 94 (Obr.1 a) a gombík z Budče (Obr.1 b). V týchto prípadoch už ide o také abstrahovanie daného motívu, že sa nedá exaktne určiť o aký druh vtáka ide. Schematizovaný motív vtákov sa dá nájsť aj na kovaniach schránky z Mikulčíc a na iných príkladoch z tohto náleziska.⁷ V tomto prípade ide o subtílna stvárnenia bez možnosti taxonomickej charakteristiky druhu vtáka. Ďalej na zlatom gombíku z pohrebiska Valy pri Mikulčiciach z hrobu č.505 sú zobrazené geometrizované vtáky na puncovanom pozadí (Obr.1 c).⁸ Dva z troch zobrazených vtákov majú pred zobákom štyri krúž-



2 a. Pohrebisko Staré Město – Na valách, pozlátený gombík zo ženského hrobu č.251/49



2 b. Výzdoba gombíka



2 c. Páv korunkatý

ky usporiadané do štvoruholníkovej formy, aj telá vtákov sú vyplnené geometrickými vzormi.

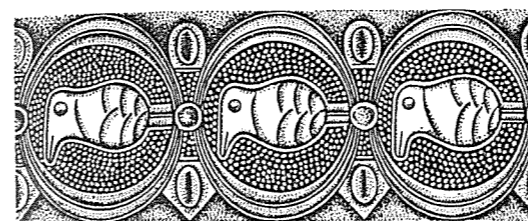
K naturalistickému typu možno priradiť nasledujúce artefakty:

Z pohrebiska v Starém Měste – Na valách sú známe dva gombíky s motívom vtáka:

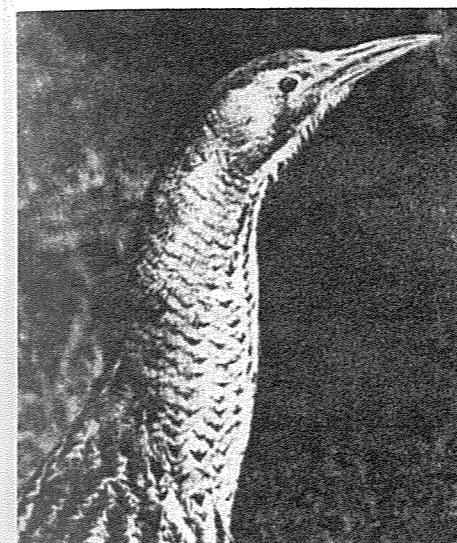
1 – pozlátený strieborný gombík zo ženského hrobu 251/49 s rozmermi 2,8 x 3,5 cm (Obr.2 a,b).⁹ Výzdoba gombíka pozostáva z troch kruhových pletencovo spájaných medailónov, v ktorých sú umiestnené vtáky s kvapkovitým útvarom v zobáku na puncovanom pozadí. Rámovanie medailónov je zdobené diamantovaním. Sig-

nifikantným prvkom pri určení druhu vtáka je korunka na hlave, zložená z troch na konci perútkatých pierok, kruhové oko, zahnutý zobák a ozdobné perie chvosta v nerozprestretom stave. Všetky tieto taxonomické elementy dovoľujú identifikovať tohto vtáka ako *páva korunkatého* (Obr.2 c).

Špecifickým problémom je kvapkovitý útvar v zobáku. B. Chropovský ho stotožňuje priamo s kvapkou,¹⁰ K. Prijatelj s listom,¹¹ Z. Klanica s ozdobnou stužkou.¹² Interpretácii tohto motívu sa budem venovať neskôr v kontexte symboliky ornito-animálneho motívu.



3 a. Pohrebisko Staré Město – Na valách, gombík zo ženského hrobu č.82/49



3 b. Bučiak veľký

2 – gombík zo ženského hrobu 82/49.¹³ Výzdoba gombíka je zložená z troch kruhovitých medailónov. Vták je v nich situovaný horizontálne na puncovanom pozadí. Susediace medailóny sú navzájom spojené kruhovými terčikmi v strede medailónov. Vták ako keby na terčikoch stál (Obr.3 a).

Tento vták je dost schematicky zobrazený, takže jeho identifikácia je o niečo náročnejšia. Podstatným je formovanie hlavy vtáka – temeno splýva so zobákom v jednej rovine, predĺžený

zašpicatený zobák, kruhové oko. Ďalej pozdĺžne pretiahnuté telo, tenké nohy a priečne páskovaná štruktúra peria sú typickými atribútmi brodivého vtáka. V tomto prípade by mohlo ísť pravdepodobne o *bučiaka veľkého*, ktorý žije v trstinových močaristých biotopoch. Vzhľadom na lužný región Starého Města situovaný pri rieke Morave, je táto inšpirácia pomerne opodstatnená (Obr.3 b).

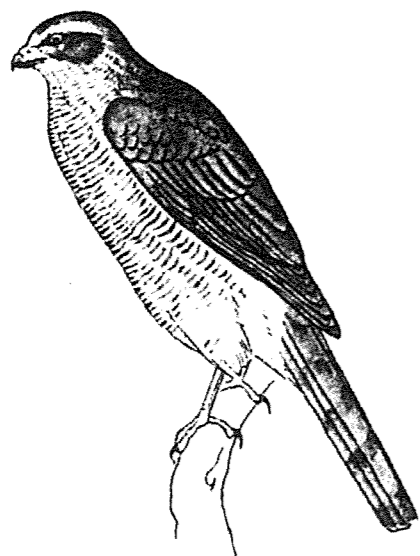
Z pohrebiska v Pohansku pri Břeclavi je to päť gombíkov:¹⁴

1 – tri pozlátené medené gombíky zo ženského hrobu 38. Majú približne rovnaké rozmery 2,8 x 2,6 cm. Výzdoba všetkých gombíkov je založená na situovaní vtáka do troch kruhových medailónov na puncovanom pozadí. V dvoch prípadoch je vták vzhľadom k ušku postavený obrátene, na jednom je v normálnej polohe. Rámovanie medailónov je zdobené ornamentom rybej kosti. Medailóny sú v strede spájané polkruhovým štítkom (Obr.4 a). U týchto vtákov je dominantným znakom zahnutý zobák dravca, oválne rámované oko, rozprestreté krídla s dlhými letkami a nohy s natiiahnutými pazúrami. Rovnako aj silueta zalomených krídiel a vejárovitého chvosta umožňuje ich identifikáciu s druhom dravca. Priečne pruhované perie je typické pre *jastraba lesného* a *sokola sťahovavého* (Obr.4 b). Dôležité je si povšimnúť aj chochoľa na hlave zobrazeného dravca, ktorý je typický pre *orla chocholatého*. Tento sa však vyskytuje v Afrike na Sahare, a preto je málo pravdepodobné, že by sa mohol prirodzene vyskytovať v Európe (Obr.4 c). Mohol sa sem však dostať obchodnými cestami, alebo ako dar, rovnako ako tomu mohlo byť v prípade páva.

2 – dva párové medené pozlátené gombíky zo ženského hrobu 136. Ich rozmery sú 2,2 x 2 cm. Výzdoba pozostáva z troch jednoduchých medailónov, v strede ktorých sú obrátene situované vtáky s hlavou otočenou dozadu na puncovanom pozadí. Jednoduché stuhovité medailóny sú spájané vždy dvojicami terčikov hore a dole (Obr.5 a).



4 a. Pohansko u Břeclavi, tri pozlátené medené gombíky zo ženského hrobu č.38



4 b. Sokol stahovavý



4 c. Orol chocholatý

Signifikantným prvkom vtáka je dlhý hladký krk, mierne ohnutý zobák a silné nohy, typické pre behavý druh vtáka. Typické, z lopatiek smerom nahor vybiehajúce perie, volútovite zatočené, je príznačné pre tokajúceho *dropa veľkého*. Tento najväčší lietajúci vták na svete sa u nás vyskytuje na južnom Slovensku a na južnej Morave. Je preto pravdepodobné, že ho mohli obyvatelia Pohanska poznať z autopsie (Obr.5 b).

Treba spomenúť, že motív vtákov nie je výhradne záležitosťou gombíkov, ale je aj na iných

výrobkoch, napr. na striebornom pozlátenom nákonči z Mikulčíc (dl. 5,2 cm). V medailóne rozdelenom stromom života sa nachádzajú dva adorované vtáky na puncovanom pozadí. J. Dekan ich považuje za pávov a stužku na ich krku odvodzuje z iránskeho umenia¹⁵ (Obr.6 a).

Tieto vtáky sa za pávov považovať nedajú, lebo im chýbajú základné typologické črty – korunka na hlave a dlhý chvost. Preto treba najprv taxonomicky identifikovať základné črty a podľa nich určiť o aký druh ide. Tieto vtáky



5 a. Pohansko u Břeclavi, dva medené pozlátené gombíky zo ženského hrobu č.136



5 b. Drop veľký

majú zahnutý zobák, ovoidné telo s krátkym chvostom, perličkované perie a silné nohy. Tieto znaky poukazujú na to, že skôr pôjde o *perličku obyčajnú* (Obr.6 b). Zaujímavé je, že už starí Egypťania a Kartáginci ju chovali ako domáce zvieratá.

Taxonomická charakteristika druhov vtákov zobrazených na veľkomoravských gombíkoch umožňuje identifikáciu domácich druhov vtákov, t.j. dropa alebo bučiaka a exkluzívnych exemplárov, akými sú páv a orol chocholatý. Ďalej bude podnetné, ak sa motív vtáka pomocou kom-

parácie porovná s областami, kde vystupuje ornito-animálny prvok ako samostatný celok. Ide najmä o sásánovské a islamské toreutické práce. Výhodou je, že ich bádatelia zaoberajúci sa touto problematikou interpretovali vo významovej rovine, čo môže byť zaujímavé aj v komparácii s veľkomoravským materiálom s rovnakými motívami.

Zobrazenie motívu vtáka v sásánovskom a ranoislamskom umení

Skôr než sa budem zaoberať samotnou interpretáciou ornito-animálnych motívov vo veľkomoravskej kultúre, považujem za potrebné preskúmať tento motív v originálnom prostredí jeho výskytu, t.j. v Oriente. Samostatné uplatnenie vtáka ako centrálného námetu sa vyskytuje v sásánovskom umení, pre ktoré je typické naturalistické stvárnenie vtáka s charakteristickými atribútmi, vzťahujúcimi sa na náboženstvo – zoroastrizmus. Ide najmä o výzdobu na toreutických výrobkoch – na šáľkach, džbánoch a kanviciach, ale aj na textilných prácach.

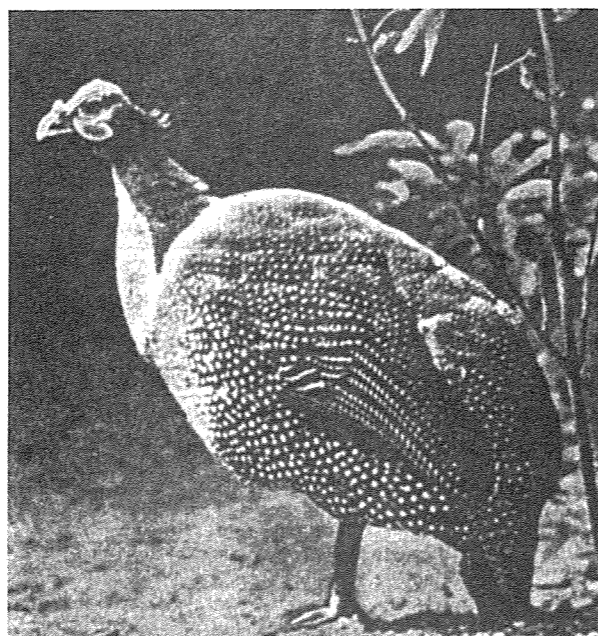
Špecifickým zobrazením u sásánovcov je motív vtáka so stužkou alebo náhrdelníkom v zobáku. Napríklad na striebornej šálke zo 4.-5. storočia, nachádzajúcej sa v petrohradskej Ermitáži, je vo vnútri nádoby medailón s touto výzdobou (Obr.7). Mohlo by ísť o bažanta, ktorý drží v zobáku perlový náhrdelník s príveskom, vytvárajúcim kvapkovitý útvar. Za hlavou má polmesiac a dve stužky, ktoré sú typickým atribútom pri zobrazení sásánovských panovníkov. Stužka, tzv. farru bola podľa O. Klímu znakom majestátu zvereného panovníkovi bohom. Každý kráľ mal takouto stužkou ozdobenú korunu.¹⁶ V. Lukonin tohto vtáka interpretuje ako symbol šťastia majiteľa.¹⁷ Z tohto možno usúdiť, že aj stužka na krku vtáka bola symbolom kráľovského majestátu.

Ďalším príkladom je zobrazenie vtáka na striebornej čaši zo 6. storočia, tiež z Ermitáže (Obr.8). Vo vnútri čaše dominuje orol v kruhu-

vom rámovaní, nesúci v pazúroch ženskú postavu. Orol má zvýraznené uši, pripomínajúce „rožky“. Pravdepodobne ide o posvätného vtáka, nesúceho bohyňu, ktorá ho kŕmi ovocím.¹⁸ Tento motív je rámovaný dvoma stromami, pri ktorých stoja dve postavičky – chlapec s lukom, symbolizujúci deň a strely slnečného boha Mitru a chlapec so sekerou, symbolizujúci noc. Táto scéna znázorňuje jesennú rovnodennosť.¹⁹ Na striebornom tanieri z Ermitáže zo 6.-7. storočia je zobrazených sedem vtákov v kruhových medailónoch. Šesť z nich je umiestnených po obvode, pričom vždy dva a dva páry sú afrontované oproti sebe a sú rovnakého druhu. Ide o páry bažantov, kohútov a sliepok. V centre je obraz husi, držiacej v zobáku rastlinný úponok alebo stužku (Obr.9). Všetky tieto vtáky majú na krku akýsi nákrčník. Takýto motív K.V. Trever interpretuje ako charakteristický znak pre vtákov cárskeho parku, alebo znak ich posvätnosti.²⁰ V súvislosti s výzdobou tohto taniera treba uviesť zlatý džbán ranoislamskej produkcie z Iránu alebo Iraku z 10. storočia, dnes vo Freer Gallery of Art vo Washingtone (Obr.10).²¹ Horný vlys hrdla džbánu pozostáva z radu zapletaných medailónov s motívom husi na puncovanom pozadí. Rovnako ako v predchádzajúcom prípade, aj tu má v zobáku akýsi úponok alebo stužku. E.J. Grube na tomto príklade demonštruje programové nadviazanie arabskej dynastie Bújovcov na staroiránsku zlatnícku produkciu.²² Na islamskom džbáne je hus zobrazená mierne schematizovane, pričom naturalizmus formy je potlačný na úkor dekoratívnosti. Námet tohto motívu je však totožný s vyššie spomenutým tanierom z Ermitáže. Tento motív sa nachádza aj v oblastiach politicky nezávislých od Sásánovskej ríše. Dokladom toho môže byť napr. bronzová liata kanvica zo 4.-7. storočia z Dagestanu, dnes v Ermitáži (Obr.11). Táto nádoba vychádza priamo zo sásánovských vzorov. Výzdobu kanvice tvoria dva afrontované pávy po stranách stromu života. Na hrdlách majú perlové nákrčníky s rozviatymi stužkami.²³



6 a. Strieborné pozlátené nákončie (Mikulčice)



6 b. Perlička obyčajná



7. Strieborná šálka, 4.-5. stor. (Ermitáž)



8. Strieborná čaša, 6. stor. (Ermitáž)

S podobným perlovým náhrdelníkom sme sa vo vzťahu k motívu vtáka zaoberali už vyššie

s tým rozdielom, že znázornený vták ho držal v zobáku, zatiaľ čo tento má náhrdelník na krku. Najpravdepodobnejšie ide o tú istú symboliku posvätného vtáka, patriaceho vládárovi.

Motív afrontovaných pávov pri strome života sa vyskytuje aj na kamennej stéle zo 6.-7. storočia z Kaukazskej Albánie, ktorá bola nájdená na území kresťanského chrámu (Obr.12).²⁴ Tieto pávy sú tiež ozdobené stužkou na krku. V tomto prípade zrejme ide o tradovanie formy vtáka s reinterpretovanou symbolikou kresťanského charakteru.

Okrem reálnych zobrazení vtákov sa v umení Orientu využíval aj motív mýtického vtáka Fénixa. Príkladom môže byť zlatá nádoba z Ermitáže z 2.-1. storočia pred n.l. z neznámeho náleziska (Obr.13). Afrontované Fénixy sú tu situované do medailónu vytvoreného dvomi Fénixami, pričom spodnú časť tvoria zatočené hlavy vtákov a vrchnú časť ich chvosty. V tomto prípade nejde o naturalistické zobrazenie, ale je to umelecká imaginácia mýtickej bytosti. Dajú sa však na ňom rozoznať charakteristické črty, ako napr.: dlhší krk, rozprestreté krídla, na hlave chochol z dvoch pier, dlhý zahnutý zobák, natiahnuté pazúry.

Fénix bol posvätný už u Egypťanov a prešiel aj do antickej mytológie, kde bol perzonifikáciou slnka. Povešť o tom, že sa sám vrhne do plameňov, prípadne vyletí tak vysoko k slnku, že zhorí a z jeho popola vznikne mladý fénix, určite vyhovovala obdobiu prvých kresťanov ako myšlienka na večný život. Preto sa stal symbolom zmŕtvychvstania Krista a vzkriesenia veriacich. Už od 6. storočia sa tieto schopnosti začali pripisovať aj orlom a pávom ako snaha o potlačenie pohanskej mytológie. Preto význam fénixa postupne upadol.²⁵ Tiež to mohli byť báje o mýtickom Edene, rajskej záhrade, premenenej na skutočnosť v sásánovskom Taque-Bostáne, v jaskyni, kde dominuje strom života a s ním spojené obrazy vtáčikov, vinnej révy a brečtanu.²⁶

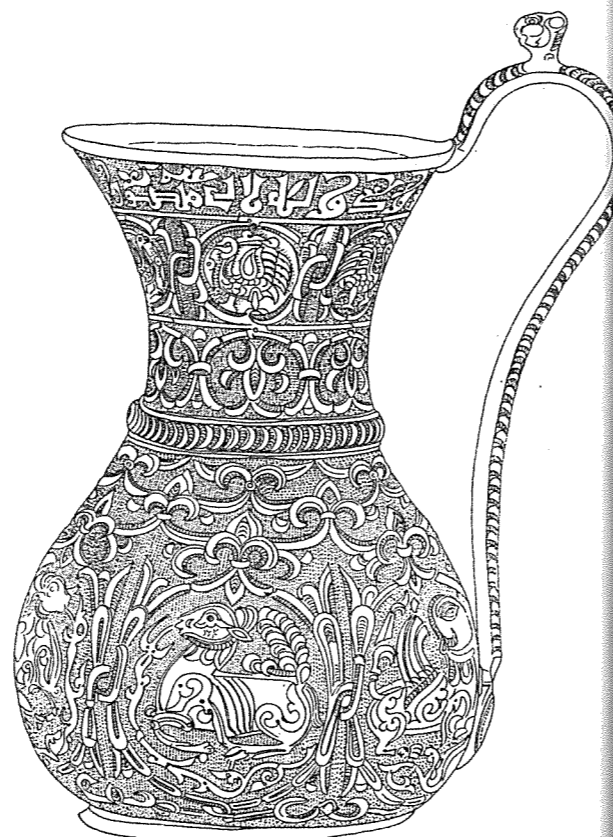
V ranozásánovskom umení boli zobrazenia živočíchov symbolmi bohov, ktoré boli viazané



9. Strieborný tazier, 6.-7. stor. (Ermitáž)

prísnymi pravidlami. Ku koncu sásánovskej ríše sa táto prísna symbolika uvoľňuje a premieňa na symboly šťastia.²⁷ Symbolika vtákov vychádza zo zoroastrického náboženstva založeného na dualistických princípoch dobra a zla. Vtáky sú symbolom dobra, ako dokumentuje perzský náboženský text Avesta: „... všetky vtáky boli stvorené k potieraniu škodlivých tvorov a čarodejov... O vtákovi šúkniнови sa hovorí: Sväté písmo bolo položené na jeho jazyk. Keď hovorí, trasú sa zloduchovia a neodnášajú nechty. Ak nie sú nechty zariekavané, odnášajú ich daéovia a kúzelníci a vrhajú nimi ako šípami po vtákovi a zraňujú ho. Preto tento vták odnáša nechty a pohlcuje ich...“²⁸

Tento citát, dokumentujúci náboženské predstavy Iráncov, sa dá možno porovnať s motívom vtáka, nesúceho v zobáku predmet úponkovitého tvaru (Obr. 9, 10). V každom prípade ide s najväčšou pravdepodobnosťou o motív dobra.

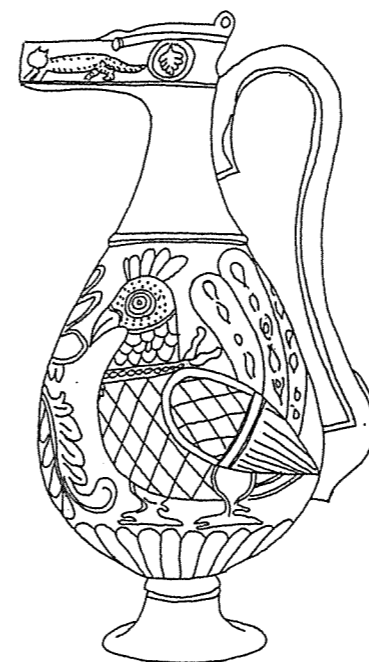


10. Zlatý džbán, 10. stor. (Freer Gallery of Art, Washington)

Pokus o interpretáciu ornito-animálneho motívu v prostredí Veľkej Moravy

Významy a paralely

Ornito-animálny motív aplikovaný v toreutickom umení má pôvod v iránskej oblasti sásánovskej ríše. Prvoradým je preto problém identifikácie spôsobu, akým sa orientálne prvky objavili vo veľkomoravskom umení. Zatiaľ čo vo franskom umení možno sásánovské inšpirácie vysvetliť spôsobom migrácie motívu preberaného z exkluzívnych tkanín získavaných obchodom alebo darmi bez poznania ich primárneho významu,²⁹ vo

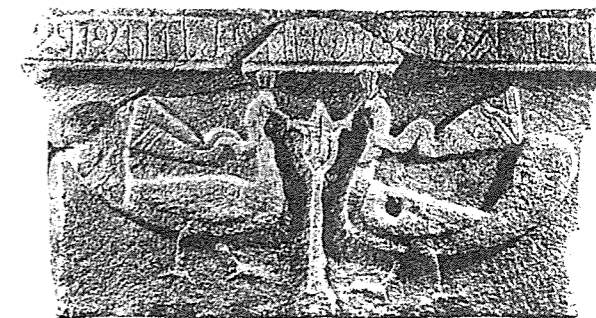


11. Bronzová liata kanvica z Dagestanu, 4.-7. stor. (Ermitáž)



13. Zlatá nádoba, 2.-1. stor. pred Kr. (Ermitáž)

veľkomoravskom umení je situácia komplikovanejšia. V predchádzajúcom slovansko-avarskom umení sa sásánovské motívy objavujú až v horizonte neskoroavarských liatych kovani z konca 8. storočia, ktoré viacerí bádatelia dávajú do súvisu s orientálnou štýlo-



12. Kamenná stéla z Kaukaskkej Albánie, 6.-7. stor.

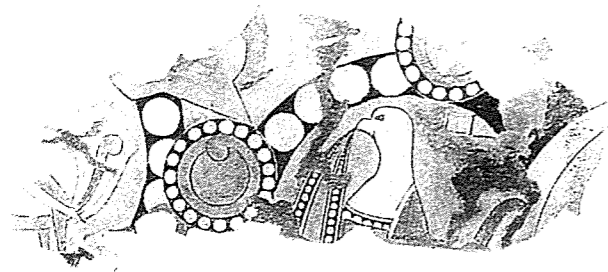


14. Architektonický článok z Uzdolje na Kosove

vou vlnou blízkou pokladu zlatých nádob z Nagyszentmiklós. Už K. Benda vyslovil hypotézu o existencii soghdskej dielne³⁰ v Karpatskej kotline, ktorá mohla pôsobiť najprv na avarskom dvore, pričom sa presunula po rozvrátení avarského kaganátu Karolom Veľkým, hľadajúc nového progresívneho konzumenta tohto umenia, do prostredia rodiacej sa Veľkomoravskej ríše. Takto sa dá najpravdepodobnejšie vysvetliť kovotepecká produkcia šperkov z drahých kovov so sásánovskými motívmi vyrábaná zrejme touto



15. Nástenná malba v Varachši, 7.-8. stor.



16. Fragment nástennej malby v Bámjáne (Afghanistan)

dielňou na objednávku pre potreby veľkomoravského kniežacieho dvora.³¹

Pôvodný význam ornito-animálneho motívu na veľkomoravských gombíkoch a nákončiach sa potom nemusí považovať za nepochopenie pôvodných sásánovských prvkov, ale za určitú modifikáciu zaužívanej schémy, podmienenú ideologickými potrebami objednávateľa. V časovom intervale, do ktorého sú väčšinou šperky s ornito-animálnou výzdobou datované, t.j. od 2. pol. 9. storočia do 1. pol. 10. storočia, bola zavŕšená christianizácia Veľkomoravskej ríše, a preto nemožno opomenúť ani alternatívu reinterpretácie orientál-



17. Zlatá čaša z Nagyszentmiklóskeho pokladu

ných motívov kresťanskou symbolikou, kde motív vtáka bežne figuroval. Aj keď tieto šperky pochádzajú najmä z hrobov pri sakrálnych stavbách, predmety kladené do hrobov možno považovať za milodary zdôrazňujúce spoločenské postavenie pochovaného a je zrejme, že cirkev tento quasi pohanský zvyk tolerovala.³² Za jednoznačne kresťanské symboly sa dajú považovať len krížiky a oranti. Podľa môjho názoru je v tomto prípade málo pravdepodobné, že ornito-animálny motív na gombíkoch z tohto obdobia možno považovať za kresťanskú symboliku, pretože christianizácia v tomto období nebola zavŕšená. Potom možno uvažovať o nekresťanskom význame ornito-animálneho motívu. Pretože sa nezachovala ani slovanská pohanská mytológia,³³ ale len ľudové povesti odvodené z dynastických mýtov,³⁴ možno oprávnenne predpokladať, že sa ornito-animálna symbolika vzťahovala k adorácii spoločensky najvyššej vrstvy. Túto charakteristiku možno podložiť metodologickou koncepciou umenia ako in-



18. Schránka na šperky (Troyes, katedrála)



19. Iránska strieborná misa (Älvkarleby vo Švédsku)

štrumentu mocných. „Umenie sa chápe ako oslava moci a jej mýtické zvečňovanie na jednej strane a ideologická indoktrinácia (v prospech udržania moci) na strane druhej. /.../ vystupuje ako inštrument zvýznamňovania skutočnosti pre societu a prostriedok spoločenského štrukturalizmu nevyhnutného pre samotnú existenciu spoločnosti.“³⁵



20. Strieborná pozlátená váza, 5.-7. stor. (Ermitáž)

Na základe taxonomickej analýzy v predchádzajúcej kapitole boli identifikované určité druhy vtákov a ich atribúty. Na gombíku zo Starého Města (Obr.2 a,b) sa vyskytuje motív vtáka s kvapkovitým útvarom v zobáku. Na základe porovnania so sásánovskými predlohami sa dá usúdiť, že ide o schematizáciu motívu perlového náhrdelníka. Tento ikonografický motív v sásánovskom umení predstavoval symbol šťastia majiteľa, a je pravdepodobné, že tento význam vyhovoval aj veľkomoravskej dvorskej societe.

Použitie motívu páva je známe aj v ranokresťanskom umení, kde mal páv sakrálnu symboliku. V centrách tohto umenia, akými boli napr. Ravenna, Rím, Konštantinopol, nebolo zvykom zobrazovať pávov s predmetom v zobáku. Tento námet sa vyskytuje až v byzantsky orientovanom umení, kde vtáky zobrazované po stranách stromu života držia v zobákoch strapce hrozna, ako napr. na Sigvaldovom kríži v Cividale z 8. storočia,³⁶ a na architektonickom článku s afrontovanými pávmi medzi ktorými je kríž z lokality Uzdolje na Kosove v Dalmácii (Obr.14).³⁷ V týchto prípadoch ide o odlišný iko-

nografický námet, majúci tiež paralelu v sásánovskej toreutike.³⁸

Ale vráťme sa k motívu vtáka držiaceho v zobáku kvapkovitý útvar. Naturalistické zobrazenie vtáka s perlovým náhrdelníkom v zobáku je v soghdskej Varachši na nástennej maľbe zo 7.-8. storočia. Ide o holuba držiaceho v zobáku perlový náhrdelník (Obr.15), umiestneného v medailóne rámovanom astragalovou bordúrou. T. Talbot-Rice odvodzuje tento motív zo sásánovských textílií a dokladá to ekvivalentnými formami medailónov na hodvábných tkaninách.³⁹ Motív holubov s náhrdelníkom v zobáku sa nachádza na nástenných maľbách v Bámjáne v Afganistane, ktorý je rovnako ako motív vo Varachši, odvodený z textilnej sásánovskej predlohy (Obr.16). Tieto príklady sú dôkazom, ako silne sásánovské umenie ovplyvnilo aj po oficiálnom zániku sásánovskej ríše okolité regióny.

Motív dravého vtáka s dvomi „uškami“ je na gombíku z Pohanska (Obr.4 a). Z taxonomickej analýzy vyplýva, že je málo pravdepodobné, aby ho domáci výrobca poznal z autopsie, keďže sa tento druh dravca vyskytuje len v severnej Afrike. Vták s dvomi „uškami“ je typický opäť pre sásánovský okruh. V prípade motívu z Pohanska môže ísť o prebratie znaku bez pochopenia jeho významu. U sásánovcov bol takýto vták posvätným symbolom božstiev, rovnako ako v antickej mytológii, kde bol orol zasvätený Jovovi a bol jeho priamym atribútom. Okrem náboženskej symboliky bol aj výrazom sily a víťazstva. V Lukonin uvádza motív orla (s dvomi uškami na hlave, predstavujúceho nebeského posla Garudu držiaceho bohyňu Anahitu), nesúceho v pazúroch ženskú postavu, ktorá ho kŕmi ovocím na zlatej čaši z Nagyszentmiklóskeho pokladu (Obr.17), na látke z relikviára dómu v Quedlinburgu z 9. storočia a podobne ako v predchádzajúcom prípade aj v Indii.⁴⁰

Na druhej strane vták s dvomi chocholmi je typickým znakom pri zobrazení Fénixa, ako som uviedla vyššie na nádobe z Ermitáže (Obr.13). Podobný motív sa vyskytuje na slonovinovej rez-

be bočnej steny schránky na šperky, ktorá sa nachádza v katedrále v Troyes (Obr.18). T. Talbot-Rice interpretuje tohto vtáka ako „typicky čínskeho“ s tým, že bol prevzatý z textilnej predlohy.⁴¹ Ekvivalentný príklad vtáka z Ermitáže umožňuje aj posledne menovaného stotožniť s mýtickým vtákom Fénixom.

Analógiu motívu gombíka z Pohanska je vták zobrazený na iránskej striebornej mise, ktorá sa nachádza v Älvkarleby vo Švédsku (Obr.19). Ide tiež o dravého vtáka, zrejme orla s hlavou otočenou dozadu, umiestneného v medailóne. S vyššie menovaným ho spája viacero zhodných znakov – rovnaká štruktúra peria, päť chvostových pierok, tvar oka, pásik na krku. Zaujímavé je, že rovnako štylizované dravé vtáky s hlavou otočenou dozadu a „vyhnutými“ krídlami sú aj v kamenosochárskom spracovaní platne zo Zadaru z 10. storočia. Vtáky sú rámované pletencovo prepojenými medailónmi s dvomi žliabkami. Motívy vtákov s inšpiráciou v sásánovskom umení možno nájsť aj v kamenosochárskej produkcii vizigótskej architektúry 7. storočia na území Španielska.⁴²

Pri interpretácii motívu letiaceho dravého vtáka zohráva dôležitú úlohu aj samotná kompozícia. V sásánovskom umení som našla paralelu na striebornej pozlátenej váze z Ermitáže z 5.-7. storočia. Tu figuruje tento motív v celku orla, symbolu Veretragnu – boha víťazstva, loviaceho laň⁴³ (Obr.20). Tento motív preberá a bežne používa aj islamské umenie. Rovnaká kompozícia figuruje aj vo veľkomoravskom umení na pozlátanom kovaní zo Želének u Duchcova, kde ide o lov jeleňa dravým vtákom. Na gombíku z Pohanska (Obr.4 a) však letiaci dravý vták figuruje samostatne, ako keby bol vytrhnutý z kontextu vyššie opísanej ikonografickej témy so sásánovskou reminiscenciou nebeského posla, ktorého znakom boli práve dve „ušky“.

Je zaujímavé, že samostatné zobrazenie letiaceho dravého vtáka sa nachádza v našom regióne už v 8. storočí na bronzovom prelamovanom kovaní z Komárna – Lodenice.⁴⁴ Dravec zobrazený na gombíku z Pohanska je však ove-

ľa naturalistickejšie zobrazený; preto som sa najprv venovala charakteristike dosť nezvyčajného znaku dvoch „ušiek“ na hlave vtáka. Obraz letiaceho dravého vtáka, či už orla alebo sokola na väčšine uvedených príkladov má totožnú stavbu tela – ide o vtáka s telom zobrazeným z profilu, poprípade s miernym vytočením tela a frontálne zobrazenými rozprestretými krídlami.

Ornito-animálny motív adorovaných vtákov pri strome života z mikulčického nákončia je ikonografickým námetom bežne sa vyskytujúcim nielen v sásánovskom prostredí, ale aj v kresťanskom umení (Obr.6 a). V tomto prípade je zvláštne, že ide o námet perličky – v Oriente obľúbeného vtáka chovaného často v domácnostiach už u starých Egypťanov a Kartágincov. Motív perličky sa nachádza napr. na striebornej mise z Archeologického múzea v Istanbule. Tu je perlička tiež naturalisticky zobrazená pomocou jemného puncovaného dekoru kontrastujúceho na hladkom pozadí misy.⁴⁵ Ďalším identifikačným činiteľom perličiek z Mikulčíc sú charakteristické stužky na krkoch, ktoré už J. Dekan správne atribuoval ako sásánovský motív.⁴⁶ V sásánovskom prostredí znamenal tento prvok pravdepodobne to, že daný vták patril do cisárskej záhrady, čiže bol atribútom tej najvyššej spoločenskej vrstvy.

Nakoniec zostáva skupina ornito-animálnych motívov, ku ktorým nejestvujú žiadne bližšie analógie. Napríklad veristické zobrazenie tokajúceho dropa svedčí o invenčnosti domácich umeleckých dielní, transformujúcich impulzy ornito-animálnych motívov či už z Orientu alebo z Byzancie vlastnými zdrojmi inšpirácií. Technika a rámovania obrazov zostávajú rovnaké, ako aj symbolika tohto motívu, interpretovateľná len zo sociologického hľadiska.

POZNÁMKY

Text štúdie je zhrnutím záverov diplomovej práce, obhájenej v r. 1996 na Katedre dejín umenia FFUK v Bratislave.

- (1) TALBOT-RICE, T.: *Staré umění střední Asie*. Praha 1973, s.113-114
- (2) TALBOT-RICE, D.: *Byzantské umění*. Bratislava 1968, s.71
- (3) NIEDERLE, L.: *Příspěvky k vývoji byzantských šperků ze IV-X. století*. Praha 1930, s.43
- (4) DEKAN, J.: *O genéze výtvarného projevu Velké Moravy*. Výtvarný život, 1963, s.288
- (5) DOSTÁL, B.: *Slovanská pohřebiště ze střední doby hradištní*. Praha 1966, s.62
- (6) KLANICA, Z.: *Velkomoravský gombík*. Archeologické rozhledy, 1970, s.441
- (7) POULÍK, J.: *Mikulčice. Sídlu a pevnost knížat velkomoravských*. Praha 1978, obr. 52
- (8) Tamtiež, tab. 54
- (9) HRUBÝ, V.: *Staré Město. Velkomoravské pohřebiště Na valách*. Praha 1955, s.450
- (10) CHROPOVSKÝ, B.: *Krása slovienského šperku*. Martin 1978
- (11) Názor tohto autora, ktorého práca mi zostala nedostupná, uvádza v poznámke DOSTÁL, c.d. (v pozn.5), s.62
- (12) KLANICA, c.d. (v pozn.6), s.442
- (13) HRUBÝ, c.d. (v pozn.9), s.207; – autor tu však neuvádza ani rozmery, ani materiál, z ktorého je gombík vytvorený.
- (14) KALOUSEK, F.: *Břeclav Pohansko I*. Brno 1971, s.42, 90
- (15) DEKAN, J.: *Velká Morava. Doba a umění*. Bratislava 1976, s.246
- (16) KLÍMA, O.: *Sláva a pád starého Íránu*. Praha 1977, s.144
- (17) LUKONIN, V.G.: *Drevne kulture. Iran II*. Rijeka – Geneva 1973, s.107
- (18) LUKONIN, V.G.: *Kunst des alten Iran*. Leipzig 1986, s.126
- (19) KLÍMA, O.: *Oběti ohněm. Výběr z památek staroíránské a středoíránské literatury*. Praha 1985, obr.24
- (20) TREVER, K.V.: *Očerki po istorii i kulture Kavkazskoj Albanii*. Moskva – Leningrad 1959, s.317
- (21) GRUBE, E.J.: *Islamské umění*. Bratislava 1973, obr.5
- (22) Tamtiež.
- (23) TREVER, c.d. (v pozn.20), s.317

(24) Tamtiež, s.318

(25) STUDENÝ, J.: *Křesťanské symboly*. Olomouc 1992, s.76-77

(26) KLANICA, c.d. (v pozn.6), s.440

(27) LUKONIN, c.d. (v pozn.18), s.128

(28) KLÍMA, c.d. (v pozn.19), s.225

(29) Napríklad Larousse uvádza, že perzské gestá a obrazy v starých francúzskych sakrálnych stavbách boli vytvorené tvorcami, ktorí už nepoznali ich pôvodný význam – reinterpretácia nepochopením – HUYGHE, R. (Ed.): *Umění středověku*. (Umění a lidstvo – Encyklopedie Larousse). Praha 1969, s.68

(30) BENDA, K.: *O slohovém rázu pokladu zlatých nádob z Nagyszentmiklós*. Umění, 1986, s.27; kde hovorí o emigrácii utečencov zo Soghdhu pod náporom Islamu okolo pol. 8. stor.

(31) Bola to zrejme až druhá alebo tretia generácia pôvodných soghdských emigrantov, ktorí ďalej pokračovali v toreutickom remesle svojich predkov, čím sa dá vysvetliť aj štýlový posun oproti pôvodným sásánovským ikonografickým schémam a pokladu Nagyszentmiklós.

(32) BERÁNOVÁ, M.: *Slované*. Praha 1988, s.233

(33) Za slovanské kultové zvieratá možno považovať na základe archeologických nálezov vtáčích idolov v obetiskách len kuriatka a sliepku (napr. predveľkomoravské obetisko v Mikulčiciach).

Identification of Oriental motives in the art of Great Moravia on the example of ornito-animal decoration

(Summary)

K. Benda and J. Dekan have been working on the problem of the Oriental motives in the art of Great Moravia already. They identified sassanide and postsassanide sources. The problem of bird motives was not analysed into the detail and also the represented arts of birds were not identified exactly. These motives are found on the buttons and metal plating (setting). It is possible to discern schematic and naturalistic pictures of birds. It is possible to analyse the last one on the base of taxonomical

(34) BERÁNOVÁ, c.d. (v pozn.32), s.233

(35) BAKOŠ, J.: *Implikácie interpretácií*. Umění, 1981, s.494

(36) Analýzu koncepcie E. Loewyho pozri v BIAŁOSTOCKI, J.: *Iconografia e iconologia*. In: *Enciclopedia universale dell'arte*. Venezia – Roma 1958, s.171

(37) POULÍK, c.d. (v pozn.7), tab. 55

(38) Ide napr. o misu s levicou pri svätom strome, ktorý lemujú vtáky, držiace v zobákoch plody. – Porov. LUKONIN, c.d. (v pozn.17).

(39) TALBOT-RICE, c.d. (v pozn.1), s.113, 168-169

(40) LUKONIN, c.d. (v pozn.18), s.126

(41) TALBOT-RICE, c.d. (v pozn.1), s.109

(42) Ide napr. o kostoly S. Maria de Quintanilla de las Viñas pri Burgose a S. Pedro de la Nave v El Campillo.

(43) LUKONIN, c.d. (v pozn.17), obr.94, s.105

(44) Vyobrazenie pozri v: FEHERVÁRYOVÁ, M.- RATIMORSKÁ, P.: *Sto rokov múzea v Komárne*. Komárno 1986, s.286.

(45) LUKONIN, c.d. (v pozn.17), s.51

(46) DEKAN, c.d. (v pozn.4), s.246

methode that has not been applicated yet. I have identified the arts of birds which were inspirated from the sassanide iconography and the arts of birds which were inspirated from home area. I have comparated their meaning and presumped similar using of these motives in boths cultures. Since they were discovered especially in the rich graves it is possible interpreting of the bird motives as a artefact of social position their propriertress.

Kaplnka sv. Margity pri Kopčanoch Otázka jej pôvodu a problematika architektonického typu

Martin VANČO

I. Identita kaplnky sv. Margity pri Kopčanoch

Kaplnka sv. Margity je situovaná na piesočnej dune zvanéj „Hrúd“ asi 1 km severozápadne od obce Kopčany (okr. Skalica) v toponymnej polohe „Za jazerom u sv. Margaréty“. Pri kaplnke preteká vedľajšie rameno rieky Moravy, tzv. Struha a hlavný tok rieky Moravy je od objektu vzdialený 1 km na západ. Stavbu možno z hľadiska pôdorysnej formácie zaradiť do skupiny jednolodových kostolov s kvadratickými apsidami. Vnútorne rozmery lode sú približne 380 x 520 (490) cm a trapezoidne deformovaná apside má rozmery 210 (200) x 240 (230) cm (*Obr.1*).¹ Celkovú architektonickú koncepciu možno definovať nasledovne: exteriér kaplnky je založený na odstupňovaní vertikálne sa zužujúcej hmoty lode a kvadratickej apsidy homogénne napojenej k východnej stene lode (*Obr.2*). Interiér je plochostropý, plynulo prechádzajúci do trapezoidne deformovanej apsidy zaklenutej valenou klenbou. Stavba je postavená z pieskovcového lomového kameňa kladeného do riadkov na spôsob „opus gallicum“. Od roku 1994 prebiehajú na stavbe archeologické a pamiatkárské výskumy, ktoré odhalili viacero architektonických detailov poukazujúcich na stredoveký pôvod kaplnky. Podrobnejšou charakteristikou týchto nálezov sa nebudem zaoberať, pretože ich dôsledná interpretácia bude možná až po komplexnom vyhodnotení Pamiatkovým ústavom.

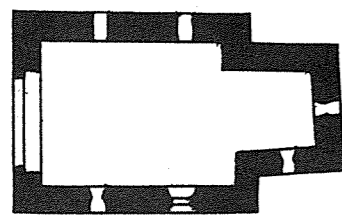
Tento objekt nebol doteraz podrobnejšie skúmaný a absentuje dokonca aj v Súpise pamia-

tok na Slovensku. Existujú síce pokusy amatérskych historikov o datovanie kaplnky do veľkomoravského obdobia,² ale treba kriticky zhodnotiť, že tieto hypotézy boli založené najmä na subjektívnom emocionálnom prístupe a nie na serióznom vedeckom výskume pomocou historických a architektonických analýz.

1. História kaplnky na základe písomných prameňov

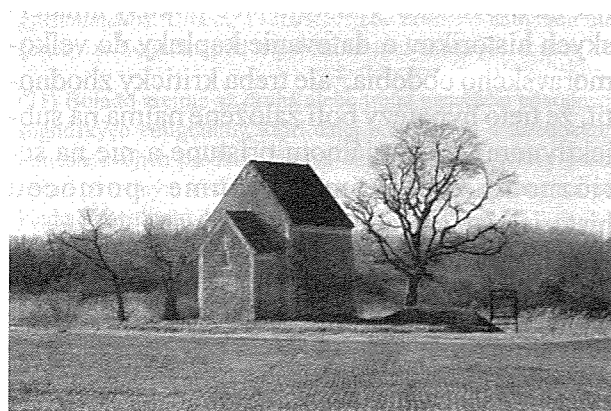
Písomné správy o kaplnke sv. Margity sú veľmi skromné. Prvá písomná zmienka o dedine Kopčany, pri ktorej sa kaplnka nachádza, je z 15. januára 1392, kedy dal uhorský kráľ Žigmund do zálohu Ujvár (Holíč), Szákolcsu (Skalicu) a Berencs (Branč) šľachtickej Margite, staršej sestre vojvodu Ernesta Rakúskeho.³ Tieto majetky potom prešli do vlastníctva Ctibora zo Ctiboric a od roku 1489 bolo toto panstvo v rukách rodiny Czoborovcov až do roku 1736.⁴

Prvá historická správa o kaplnke je z roku 1554 v súvislosti s delením Holíčskeho panstva medzi Czoborovcami.⁵ Z ústneho tradovania pochádza legenda o Margite panne z rodiny Vajay, ktorá pozemok Hrúdy darovala rímsko-katolíckej cirkvi, pričom v roku 1693 nechala kaplnku zrenovovať.⁶ Písomným prameňom vzťahujúcim sa konkrétne ku kaplnke sv. Margity je Batthyányho kanonická vizitácia, ktorá bola vykonaná vo filiálnej obci Kopčany farnosti Holíč



0 5m

1. Pôdorys kaplnky sv. Margity pri Kopčanoch

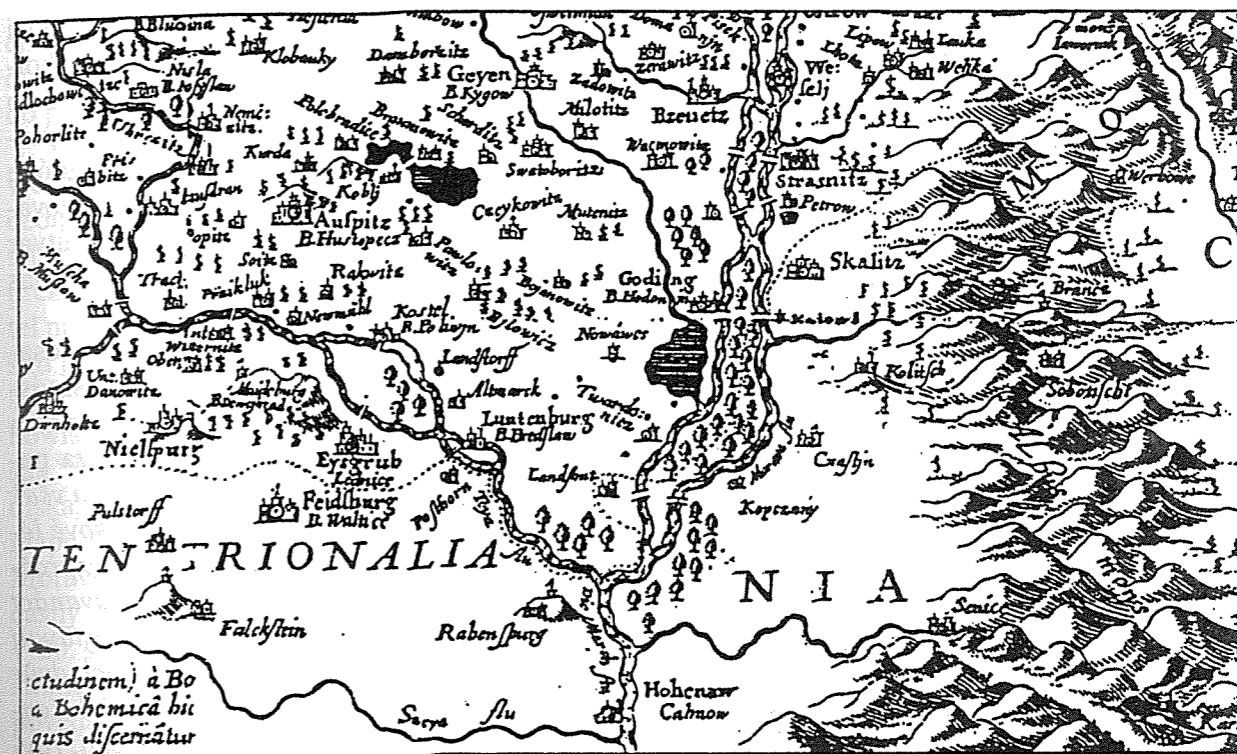


2. Pohľad na exteriér kaplnky sv. Margity

v roku 1787.⁷ Vizitátor opísal interiérové vybavenie a s odvolaním sa na staršie kanonické vizitácie uviedol, že kaplnku dala postaviť šľachtická panna menom Margaritta (Margita) a zasvätila ju svätici tohto mena.⁸ Posledným známym dátumom vzťahujúcim sa ku kaplnke je renovačný nápis „1926“ na západnej stene nad portálom.

Z kanonickej vizitácie vyplýva, že kaplnku dala postaviť a zasvätiť svätici Margite Antiochiskej šľachtická Margaritta. Z vyššie uvedeného náčrtu histórie kaplnky sú známe dve osoby tohto mena. Z pohľadu vzniku kaplnky prichádza do úvahy najmä sestra vojvodu Ernesta Rakúskeho Margita, ktorá Holíčske panstvo vlastnila koncom 14. storočia. Architektonické detaily stre-

dovekých okien na južnej, ale najmä na severnej stene lode kaplnky však poukazujú na vznik tejto stavby pred 14. storočím. Z hľadiska patrocínia sa kaplnke venoval A. Bagin,⁹ ktorý spojil výskyt tohto zasvätenia východnej svätice na našom území s cyrilo-metodejskou misiou a na základe takto stanovenej premisy vyslovil domnienku o veľkomoravskom pôvode kaplnky sv. Margity. Táto domnienka je však z hľadiska datovania irelevantná, pretože toto patrocínium sa vyskytovalo aj v veľkomoravskom a románskom období.¹⁰ Domnievam sa, že určenie pôvodu tejto stavby len pomocou patrocínia nie je dostačujúce. Pri absencii konkrétnych písomných datovacích prameňov treba predovšetkým vychádzať z architektonických a archeologických materiálov. V roku 1964 v neďalekej polohe „Na Kačenárni“ skúmala veľkomoravské pohrebisko a sídlisko L. Kraskovská.¹¹ Práve pohrebisko z 9. storočia vzdialené od kaplnky vyše 100 metrov poukazuje na fakt, že v čase pochovávaní ešte kaplnka sv. Margity neexistovala, pretože by toto pohrebisko bolo situované okolo kostola, tak ako je to zachytené na všetkých skúmaných veľkomoravských lokalitách so sakrálnymi pamiatkami. Ani archeologický výskum prebiehajúci na kaplnke od roku 1994 zatiaľ nezistil okrem črepového materiálu sídliskového charakteru z 9. storočia žiadne stopy po veľkomoravských hroboch, ktoré by mohli potvrdiť vznik tejto stavby v 9. storočí. Preto pri pokuse o časové zaradenie treba mať predovšetkým na zreteli faktor vzniku rustikálneho typu kostola ako špecifického, historicky determinovaného javu, tak ako to výstižne charakterizoval R. Huyghe: „Musíme se mít na pozoru před zmatkem, o který se postarali amatérští archeologové, kteří ukvapeně připisovali 9. století vesnické kostely postavené na začátku románské renesance, neboť v karolínském stejně jako v merovejském období sloužili kamenářské dílny vladaři, především biskupům, opatům a hrabatům, zatímco venkovské kostely, jejichž počet rostl teprve od konce 11. století, byly stavěny ze dřeva a hlíny.“¹²



3. Juhovýchodná Morava na mape J.A. Komenského zo 17. storočia

2. Hypotéza o pôvode kaplnky sv. Margity pri Kopčanoch

Pri identifikácii kaplnky sv. Margity pri Kopčanoch zohráva dôležitú úlohu komparácia so zachovanými stavbami tohto typu na našom území. Myslím si, že z hľadiska architektonickej koncepcie je najbližšou analógiou najmä stojaci kostol sv. Juraja v Kostolanoch pod Tribečom, ktorého vznik je datovaný do 11. storočia.¹³ Tento je kaplnke sv. Margity najbližší nielen z vizuálne – komparatívnej stránky, ale najmä z hľadiska koncipovania proporčného systému dispozície stavby.¹⁴

Keďže v súčasnosti ešte stále prebieha architektonický výskum kaplnky,¹⁵ je formulovanie jednoznačnejších záverov o stavebných fázach objektu predčasné. Periódy osídlenia tejto polo-

hy sú už predbežne vyšpecifikované na základe materiálu, získaného z archeologického prieskumu v bezprostrednej blízkosti kaplnky.¹⁶ Práve nové archeologické nálezy z regiónu Záhoria sú v rozpore s doterajšou historiografickou koncepciou vychádzajúcou zo zachovaných písomných prameňov. Preto by som v tejto štúdii chcel urobiť pokus o parciálne riešenie tejto problematiky. Oblasť Záhoria po páde Veľkomoravskej ríše bola doteraz interpretovaná historikmi ako vyludnená krajina, čo malo byť zapríčinené zánikom Veľkomoravskej ríše rozvrátenej Maďarmi. Identifikuje sa ako demarkačná línia medzi českým a uhorským štátom, presnejšie konfinium, kde uhorskí králi usadzovali polokočovný kmene Sikulov a Plavcov na strategicky dôležitých miestach nedôverujúc slovanskému obyvateľstvu.¹⁷ Prvé donácie uhorským kráľom Ondre-

jom II. na ľavom brehu rieky Moravy sú až zo začiatku 13. stor.¹⁸

Pri akceptovaní archeologických nálezov spred 13. storočia s kultúrno-historickým vývinom osídlenia Moravsko-slovenského pomedzia, treba zvoliť k tejto problematike nový systémový prístup. Tento bude treba definovať kontroverzne voči predchádzajúcemu systému (ktorý bol orientovaný na územný vývin uhorského štátu) čiže v rámci územného rozšírenia českého štátu, najmä Moravského kniežatstva, ktoré do konca 12. storočia zaberalo značné územie dnešného Záhoria.¹⁹ Preto je absencia uhorských písomných prameňov viažúcich sa na tento región logickou prezumpciou. To, že dané územie patrilo pod cirkevnú správu pražského biskupstva, dokladá *Kosmova Kronika česká*, ktorá uvádza privilegium cisára Henricha III. na synode v Mainzi konanej r. 1086, kde je podrobný opis hraníc biskupstva:

„... Odtud pripojením pomezi uherského rozšírenia, táhne sa až k horám, jež slovou Tatri. Potom na té straně, jež jest obrácena na poledne, táž biskupská osada s pripojením země moravské táhne se až k řece, jež slove Váh, a ke středu lesa, jenž slove More, a téže hory, která hraničí s Bavorsy.“²⁰

Z tohto vyplýva, že časť súčasného územia Slovenska patrila v 11. stor. pod české biskupstvo a do Moravského kniežatstva. Ako som uviedol v predchádzajúcej kapitole, dedina Kopčany figuruje v písomných materiáloch až od roku 1392 a ani česko-moravské stredoveké písomnosti pomenovanie takejto osady neuvádzajú.²¹ Ak sa položí kľúčová otázka prečo je to tak, možno uvažovať v nasledujúcich intenciách. Pôvodná stará stredoveká osada okolo kostolíka zanikla, a súčasná dedina „villa Kopchan“ vznikla pred rokom 1392 asi 1 km na juhovýchod od kostolíka, čo dokladá aj legenda z ústneho tradovania obyvateľov obce.²²

Nazdávam sa, že je potrebné hľadať v písomných prameňoch pôvodnú osadu s kostolom za predpokladu, že jej pravé meno zaniklo spolu

s osadou. Ak sa využije štatistika názvov obcí s kostolmi, ktoré sú známe z raného a vrcholného stredoveku, potom by sa hypoteticky dalo uvažovať o prenesení názvu *kostol* do pomenovania obce. Tento jav možno v našom regióne vysledovať už od 9. storočia a býva odvodzovaný z rímskeho názvu *castell* (opevnený útvar menšieho charakteru) na základe tradícií z čias rímskych provincií.²³

V Kosmovej kronike sa uvádza takáto osada na Moravsko-slovenskom pomedzí v súvislosti s delením majetkov medzi Pražským a Moravským biskupstvom roku 1067 za panovania Vratislava (1061-1092): „*Dříve si však vymínil pod svědectvím mnoha osob takové léno a zboží neboli výměnu, že si má biskup pražský za strátu onoho biskupství vybrati dvanáct nejlepších vesnic v Čechách a že má dostávati ročně sto hřiven stříbra z komory knížecí, dvůr pak u Sekyře Kostela na Moravě i s příslušenstvím že má jako dříve i budoucnu držeti, rovněž i ves Slivnici s trhem a hrad tamže ležící uprostřed řeky Svatky, Podivín, nazvaný tak podle svého zakladatele Podivy Žida, později však Křesťana.*“²⁴

K tejto trojici lokalít, tj. Sekirkostel, Slivnica a Podivín sa viaže podrobná štúdia V. Richtera, ktorý *Sekirkostel* (staršie stotožňovaný s Podivínom) lokalizuje na bývalé veľkomoravské hradisko „Valy“ pri Mikulčiciach a stotožňuje ho s polohou *Kostelisko*, kde hypoteticky podľa toponymie polohy nachádza pozostatky Sekirkostela.²⁵ Tu bola archeologickým výskumom zistená sakrálna rotundovitá stavba s vpísanou štvorapsidiálnou dispozíciou, ktorej trvanie je doložené archeologicky medzi 2. pol. 9. stor. a 1. pol. 10. stor.²⁶ Treba však podotknúť, že výskum tejto polohy ešte nie je ukončený a táto stavba býva považovaná skôr za baptistérium ako za kostol.²⁷ Po zániku centrálného Veľkomoravského hradiska „Valy“ pri Mikulčiciach tu osídlenie úplne nezaniká, ale presúva sa do inej polohy,²⁸ tj. do bývalého predhradia. Z Kosmovej kroniky vyplýva, že neďaleko od Sekirkostela sa na-

chádzala dedina *Slivnica* s trhom. Túto trhovú osadu lokalizujú zhodne V. Richter a J. Pouлік do polohy Štěpnice.²⁹

Rozdielny názor od V. Richtera má V. Jankovič, ktorý kriticky zrevidoval jeho hypotetické dedukcie: „Pri lokalizovaní Kosmovho Sekirkostela na mikulčické Valy stretávame sa s vážnou prekážkou. V Kosmovej dobe neležal Sekirkostel na Morave, ako uvádza Kosmas, ale v Uhorsku a to tým skôr, že rieka Morava mala vtedy svoje hlavné koryto na západ od hradiska, takže ho vlastne celé obtekala, ako na to upozornil Janšák.“³⁰ Tento názor však nie je presný z toho hľadiska, že „Valy“ ležali na ostrove ako vidieť na mape J.A. Komenského zo 17. stor., ktorý rieka Morava obtekala zo všetkých strán (*Obr.3*). Súčasný stav vychádza z regulácie rieky Moravy v 20. storočí, čím sa „Valy“ ocitli na moravskej strane, čo je paradoxom súčasnosti, ale nezodpovedá reálnemu stavu minulosti. Zaujímavosťou je, že táto lokalita je od obce Mikulčice vzdialená asi 4 km, ale len 1,5 km vzdušnou čiarou od kaplnky sv. Margity a dnešných Kopčian. Takto sa V. Jankovič nevedomky priblížil ďalšej hypotéze, ktorú možno formulovať nasledovným spôsobom: Nie je práve kaplnka sv. Margity tajomným kostolom kronikára Kosmasa? Nemožno sa čudovať, že túto pozoruhodnú pamiatku obišla pozornosť väčšiny bádateľov z prozaického dôvodu, že ju nepoznali, alebo ju pokladali za nezaujímavý rustikálny kostolík.

Aby bola mozaika súvislostí úplná, tak k Sekirkostelu sa viaže viacero správ z Kosmovej Českej kroniky.³¹ Nie nezaujímavá je aj zmienka z 12. stor., ktorú uvádza V. Richter: „*Pražský biskup Menhart vraceje se 1134 z Uher, onemocněl a zemřel in villa ad episcopatum suum pertinente, quae Sekyr vocatur.*“³²

O tom, že vyššie uvedené závery nemusia byť len planou fatamorgánou, svedčí aj podobný deduktívny prístup V. Richtera: „Z těchto dosud známých zpráv o Zekirkostele lze vyrozumět, že existovala jednak lokalita Zekirkostel, jednak u této lokality „*curtis*“ (dvorec) se vsí, jenž se

nazýval také Zekirkostel, popř. pouze Zekir proto, protože náležel k Zekirkostelu: Je sotva možné, aby tak pozoruhodné sídliště zmizelo z území bez jakékoliv stopy. Hledáme-li je přesto v dnešní toponomastice marně, skrývá se asi pod jiným jménem.“³³

Ak sa bude Kosmove vymenovanie lokalít Sekirkostel, Slivnica, Podivín považovať za geograficky veristickú sekvenciu V-Z, vychádza potom línia: kaplnka sv. Margity, Štěpnice, Podivín, čo by potvrdzovalo túto hypotézu. A priori sa však nemožno spoliehať na to, že by Kosmas lokality radil geograficky, a preto by sa na dokazovanie tejto hypotézy mali použiť exaktnejšie metódy. Týmto sú najnovšie archeologické nálezy, dokazujúce kontinuitu osídlenia v okolí kaplnky od 9.-14. stor. a patrocínium sv. Margity, ktorej oslavy sa vykonávali 13. júla do konca 12. storočia. Výhodné geografické situovanie pôvodnej osady s kostolom umožňovalo tejto polohe, aby slúžila aj ako brod cez rieku Moravu,³⁴ čiže išlo o strategicky exponované miesto, ktoré bolo jednou z „brán do Uhorska“ čo mohlo byť príčinou záujmu Pražského biskupstva o vlastníctvo tejto usadlosti.

Hypotézu identity kaplnky sv. Margity pri Kopčanoch so Sekirkostelom je možné podložiť aj identifikovaním pomenovania Sekirkostel. V. Richter uviedol niekoľko variánt pôvodu tohto pomenovania, z ktorých je prijateľnou úvaha o odvodení názvu tejto usadlosti od vlastníctva kostola patriaceho „Seki- rovi.“³⁵ Ak sa však zoberie do úvahy toponymný názov lokality, na ktorej kaplnka stojí – „Zajazero u sv. Margarety“ – potom možno predpokladať, že tento kostolík pôvodne stál pri jazere. Názov Sekir(kostel) sa preto dá na základe toponymnej polohy vysvetliť zjednotením nemeckého termínu *Seekirchen* označujúceho kostol pri jazere!³⁶ Existenciu kostola predrománskeho pôvodu na tejto lokalite potvrdzuje aj poloha „Dušnice“ ležiaca na juh od kaplnky, ktorej pomenovanie vychádza z veľkomoravskej tradície.³⁷

II. Genéza jednolodových kostolov s kvadratickými apsidami

Stavebný typ kresťanskej sakrálnej architektúry, tzv. jednolodový kostol s kvadratickou apsidou, je od začiatku 20. storočia predmetom rozsiahlych diskusií bádateľov, pokúšajúcich sa objasniť jeho pôvod. Práve skúmanie pôvodu jednolodového kostola s kvadratickou apsidou tvorí v kunsthistoricko-archeologickej oblasti špecifickú problematiku, ktorá býva častokrát riešená pri objave stavby predrománskeho pôvodu. V našom regióne to boli práce iniciované objavmi veľkomoravskej alebo povelkomoravskej zaniknutej sakrálnej architektúry, napríklad práca J. Cibulku o kostolíku v Modré pri Velehrade alebo štúdiá K. Benešovskej venovaná problému kostolíka v Zahrádce pri Ledči. Táto tematika však nachádza uplatnenie aj v rozsiahlych analytických prácach o predrománskej architektúre, v ktorých dominuje najmä regionálny pohľad na túto problematiku, čo vyplýva z geografického rozšírenia kostolov s kvadratickými apsidami. Preto možno rozlíšiť tri základné topografické komplexy, v duchu ktorých sa nesie aj pohľad na pôvod tohto architektonického typu. V prvom rade je to inzulárny okruh Írska a Británie, ďalej kontinentálna oblasť západnej a strednej Európy čiže územia Franskej a Veľkomoravskej ríše a nakoniec dalmátsko-istrijský okruh starého Chorvátska. Treba zdôrazniť, že u doterajších koncepcií zameraných na vznik jednolodového kostola s kvadratickou apsidou absentoval komplexný prístup k danej problematike, ktorý by akceptoval rozšírenie tohto typu kostola vo všetkých spomenutých oblastiach. Väčšina prác v západnej Európe vychádzala z výskumov zaniknutých kostolov. Genéza architektonického typu bola potom riešená len pomocou formálnej analýzy dispozície jednolodia s kvadratickou apsidou a jej komparácie s predchádzajúcou, barbarskou „prehistorickou“ architektúrou v rámci jednotlivého regiónu, bez exaktného výskumu architektonickej koncepcie na základe

identifikácie proporčného systému a špecifických štrukturálnych elementov postihnutelných len na zachovaných stavbách. Komplexný pohľad na túto problematiku umožňuje identifikovať prvé stavby tohto typu na územiach rímskych provincií, t.j. kostol Panny Márie v Koblenz¹ a sv. Stošija v Putamici,² čiže kultové kresťanské stavby v regiónoch zdanlivo spolu nesúvisiacich, ale nachádzajúcich sa v provinciách Germánie a Illýrie. Preto je dôležité skúmať pôvod dispozičného typu z pohľadu vzniku kresťanskej architektúry v rímskej ríši tak ako to výstižne charakterizoval R. Huyghe: „Bylo již mnohokrát ukázáno, jak je první církevní architektura závislá na občanských stavbách, které jí předcházely.“³ Táto štúdiá bude zameraná na skúmanie danej problematiky systémovou analýzou pozostávajúcou z nasledovných partiálnych riešení:

1 – sumarizácia doterajších koncepcií o vzniku jednolodových kostolov s kvadratickými apsidami vo všetkých uvedených oblastiach a ich kritika.

2 – špecifikácia proporčného systému na zachovanej predrománskej architektúre na Slovensku a porovnanie s ostatnými regiónnymi

3 – pokus o identifikáciu antického archetypu a hľadanie vzťahu jednolodových kostolov s kvadratickými apsidami k rímskej profánnej architektúre.

1. Dejiny bádania o pôvode jednolodových kostolov s kvadratickými apsidami

Teórie o pôvode tohto typu architektúry tvoria samostatnú oblasť najmä u bádateľov v západnej Európe. Sú tu tendencie odvodzovať tento typ kostola z drevených stavieb typických pre tradičné staviteľstvo na sever od Álp, ďalej teória o iroškótskom pôvode a nakoniec genéza formy v intenciách ranokresťanskej architektúry

ry v mediteránnom prostredí. Treba spomenúť, že sa uvažuje aj o priamom antickom pôvode tejto formy. Ide však väčšinou len o domnienky bez podrobnejšie prepracovanej metodiky a dôslednej formulácie dôkazov.

Najstaršie teórie vychádzali z prezumpcie primátu drevenej architektúry v zaalpskej oblasti, kde pri výstavbe kostolov mala zohrávať dôležitú úlohu tradícia drevených „barbarských“ stavieb a misijná funkcia týchto kostolov. Fundamentálnym problémom u bádateľov reprezentujúcich túto teóriu bolo vysporiadanie sa s kvadratickou formou presbytéria. Rektangulárny útvar apsidy bol interpretovaný ako redukcia polkruhovej apsidy použitím tradičného dreveného materiálu. Takto k tejto problematike pristupoval K. Ginhart,⁴ ktorý za základnú formu považoval kostoly s vežou nad presbytériom a nazval ich „starogermánskym typom.“ Konštrukčnú jednoduchosť ako základný faktor reflektujúci tradíciu drevených stavieb zdôrazňoval aj G.P. Fehring,⁵ vychádzajúci z územného rozšírenia tohto architektonického typu v krajinách bez silnej antickej tradície. S teóriou o „iroškótskom“ pôvode kostolov s kvadratickými apsidami prišiel B. Ortmann,⁶ ktorý argumentoval najmä výskytom tohto typu kostola na pevnine, najmä vo Franskej ríši v 7.-8. storočí, v čom videl výsledok misijného pôsobenia írskych mníchov v tomto období. Iroškótsku teóriu podrobnejšie prepracoval J. Cibulka v súvislosti s analýzou kostola v Modré pri Velehrade. Aj keď autor lokalizoval ranokresťanské stavby s „pravouhlo ukončenými kňaziskami“, napr. Trier (kultová stavba Konštantína a Graciána, 3.-4. stor.) a Koblenz (5. stor.), považoval ich za „ojedinělé případy bez doložené kontinuity“.⁷ Kontinuálnu genézu formy sledoval v kontexte tradície keltského staviteľstva inzulárneho okruhu, kde boli pôvodné drevené pravouhlé stavby, tzv. *duirtheach* reinterpretované ranoírske kamennými kostolíkmi (napr. Gallerus, Teamplum Ronan a iné).⁸ Rovnako ako B. Ortmann považoval rozšírenie týchto kostolov na kontinente za produkt

pôsobenia iroškótskych misionárov. Teória iroškótskeho pôvodu bola zdiskreditovaná V. Richterom.⁹ Ten vyšiel z teórie W. Boeckelmanna,¹⁰ ktorý rozšírenie jednolodových kostolov s kvadratickou apsidou v severo-západnej Európe odvodil z drevených nordických halových domov a túto dispozíciu nazval „účelovo-úžitkovou“ nadčasovou formou, vychádzajúcou z čistej účelovosti formy. V. Richter od nordického typu odlišil mediteránny typ, vychádzajúci z koncipovania stereotomického priestoru ranokresťanskej architektúry,¹¹ spochybnil Boeckelmannovu premisu o nordickom type z hľadiska účelovosti formy a otázku odvodzovania pôvodu z drevenej architektúry ponechal otvorenú.¹²

Nakoniec treba spomenúť aj menej radikálne názory, založené na synkreticko-kompromisnom prístupe k danej problematike. Takto možno definovať postoj E. Bachmanna,¹³ zjednocujúceho pri genéze jednolodového kostola s kvadratickou apsidou stredomorsko-ranokresťanské zdroje s elementami severo-západnej európskej kamennej a drevenej architektúry. V neposlednom rade to je aj úvaha K. Benešovskej, ktorá na základe stanoviska G.P. Fehringa skonštatovala, že tento typ architektúry nemusel byť bezpodmienečne viazaný na vývin v rámci dreveného staviteľstva, ale jeho rozšírenie mohlo byť dôsledkom výhodnejších dôvodov pre stavbu a liturgické účely.¹⁴

1.1. Tendencie v bádani o pôvode starochorvátskej architektúry

Z prehľadu stavu bádania o kostoloch s kvadratickými apsidami v západnej a strednej Európe vyplýva, že bádatelia skúmajúci tento typ kostola vychádzali z prezumpcie genézy v oblasti západnej Európy. Je síce pravda, že na tomto území bola rektangulárna forma kresťanskej sakrálnej architektúry najrozšírenejšia, ale z hľadiska pôvodu dispozičnej formácie je potrebné skúmať fenomén genézy v integrovanom komplexe spolu s Dalmátsko-istrijskou oblasťou. Treba vyzdvihnúť bádateľskú aktivitu J. Pošmourného a J.

Poulíka,¹⁵ ktorí pri skúmaní proveniencie veľkomoravských kostolov s kvadratickými presbytériami poukázali práve na túto oblasť, kde sa možno stretnúť s mnohými zachovanými predrománskymi kostolíkmi tohto typu. U autorov venujúcich sa problematike predrománskej architektúry na území Dalmácie, však skúmanie pôvodu formy jednolodových kostolov s kvadratickými apsidami netvorilo samostatný problém ako na západe, ale nachádzalo sa v homogénnom kontexte skúmania špecifickej predrománskej architektúry v tejto oblasti. Aj tu možno sledovať paralelné tendencie, ako v prípade „západu“. Stav bádania o pôvode starochorvátskej architektúry excelentne zhrnul V. Gvozdanović,¹⁶ ktorého závery možno rozdeliť na štyri základné koncepcie: Je to romantická vízia J. Strzygowskeho, ktorý považoval architektúru v tomto regióne za výtvor severskej germánsko – slovanskej tradičnej architektúry, konfrontovanej s rímsko – helénistickým prostredím; lokálpatriotický prístup L. Karamana, ktorý preferoval originálnu kreativnosť architektov provinciónálnej periférie; fundamentálne stanovisko E. Dyggveho, ktorý uviedol ako podstatnú antickú tradíciu v prípade genézy starochorvátskej architektúry, z čoho vyšla téza o rustikalizovanej forme antiky M. Preloga; v súčasnosti najaktuálnejšia je teória o byzantskom vplyve, ktorú zastupuje najmä T. Marasović a V. Gvozdanović.

Týmto by sa mohol prehľad názorov o pôvode kostolov s kvadratickými apsidami uzavrieť. Samozrejme, že existuje viac bádateľov venujúcich sa tejto problematike. Napríklad v našom regióne A. Merhautová, J. Poulík, J. Pošmourný, ktorí sa zamerali predovšetkým na dokazovanie proveniencie veľkomoravských kostolov s kvadratickými apsidami.

Pri úvahe nad rôznorodosťou názorov na pôvod tohto typu architektúry možno konštatovať, že tento stav pramenil nielen zo stavu bádania v danom období, ale aj z historických koncepcií, ktorými boli jednotliví bádatelia ovplyvnení, ako to uvádza Ch. Dawson: „Novodobý kult

nacionalizmu vedl k tomu, aby se na domorodé kultúry barbarské Evropy pohliželo úplne jiny-ma očima, než se na ně dívali naši humanističtí předkové. Nejdříve germánské a potom i kelt-ské národy se naučili vyzdvihovat výkony svých předků a minimalizovat zásluhy, za něž západní národy vděčili Římu.“¹⁷

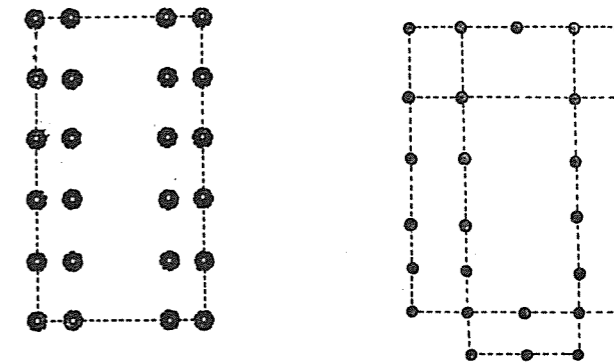
2. Kritika koncepcií o pôvode jednolodových kostolov s kvadratickými apsidami

Zatiaľ čo v bádani o starochorvátskej architektúre sa ustálil názor o transformovanom antickom dedičstve prostredníctvom Byzancie, západoeurópsky bádatelia aj naďalej zotrvávajú na pozícii protežujúcej originalitu nordického, t.j. germánskeho fenoménu. Základnou premisou „germánskej“ teórie je odvodzovanie priamych vzorov z drevenej architektúry, u ktorej mal byť takto konštruovaný priestor podmienený domácou pohanskou tradíciou, účelovosťou formy a objektívnymi vlastnosťami materiálu. W. Boeckelmann za archetyp považoval pozdĺžne nordické halové domy, pričom zdôrazňoval ich prehistorický charakter.¹⁸ V. Richter prevzal od W. Boeckelmannu tézu o nordickom type kvadratického presbytéria oddeleného od lode zúženým triumfálnym oblúkom, ktoré považoval za modifikáciu mediteránneho typu, charakteristického aditívnosťou priestorov a neoddelným presbytériom. Oddelenie presbytéria od lode spájalo s archaickou mýtickou barbarskou predstavou o význame konkrétneho priestoru.¹⁹ Separovanie apsidy od lode však nemuselo byť spôsobené mýtickým nordickým mysticismom, ale mohlo byť determinované najmä špecifickým aspektom kresťanskej liturgie, pretože tento jav je typickým znakom najmä pre pravoslávnu liturgiu (vychádzajúcu z byzantských vzorov), kde ikonostas jednoznačne diferencuje priestor laikov od priestoru pre kňaza.

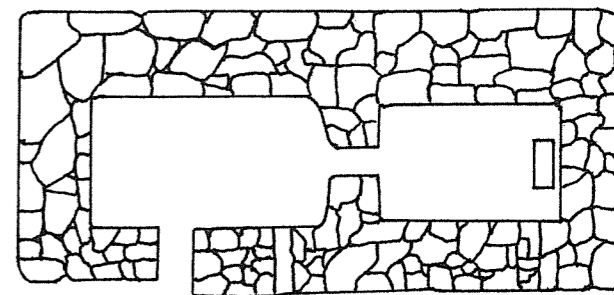
Za vzory jednolodových kostolov s kvadratickými apsidami bývajú považované drevené stavby v západnej Európe v merovejskom obdo-

bí, tzv. „*ecclesia ligneis*“.²⁰ Kostoly v Breberene a Brenzi zo 7. a 8. stor. sú charakteristické kolovými konštrukciami (podobne ako zachované nordické drevené kostoly v Škandinávii, tzv. *Stabkirche*) a navyše oltárny priestor majú homogénne začlenený do kvadratickej dispozície stavieb (Obr.4 a,b). A. Schwartz pri týchto stavbách identifikoval germánsko-franskú tradíciu profánnej architektúry,²¹ nemožno ich však považovať za predchodcov kostolov s kvadratickými apsidami, ktoré sú už pred 7. storočím bežné v kamennom staviteľstve. Kostoly v Breberene a Brenzi sú zrejme produktom raných christianizačných tendencií, pretože sa nachádzajú v oblasti Durínska a Hessenska. Tieto časti súčasného Nemecka boli dlho (rovnako ako Sasko alebo Prusko) nezávislou barbarskou ríšou pripojenou ku Franskému štátu definitívne až v karolínskom období.²² Pri tejto príležitosti treba spomenúť, že aj naši bádatelia (napr. J. Cincík) hľadali predchodcov veľkomoravských kostolov s kvadratickými apsidami v staroslovanských kultových architektúrach.²³ Tieto názory však vychádzali z nesprávnej interpretácie zachovaných fragmentov stavieb a neboli podporené exaktnými dôkazmi, takže ich v súčasnosti možno označiť za anachronizmy.

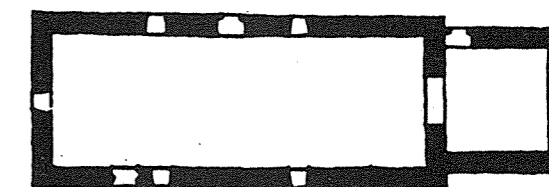
Podstatným faktorom vyvracajúcim tézu o nordickom pôvode týchto stavieb je aj výskyt tejto architektonickej formy v juhovýchodnej Európe v adriatickej oblasti, kde nemožno uvažovať o germánsko-franskej tradícii, z čoho možno deduktívne usúdiť, že tento typ kresťanského kostola vychádzal z nejakého spoločného archetypu, ďalej modifikovaného v tom či onom konkrétnom kultúrnom prostredí! Z tohto hľadiska sa ani iroškótska teória o pôvode jednolodových kostolov s kvadratickými apsidami nezdá byť pravdepodobná. Koncepcia J. Cibulku, dokazujúca kontinuálny vývin rektangulárnej formy v inzulárnom okruhu a jej primát vzhľadom ku kontinentu, bola oprávnené kritizovaná V. Richterom. Posledne menovaný autor zdôraznil, že sa tieto kostoly vyskytujú na



4. a - Breberen, b - Brenz (podľa A. Schwartz)



5. Pödorys kostola v Kilmalkedare (podľa J. Cibulku)



6. Pödorys kostola v Escombe (podľa J. Cibulku)

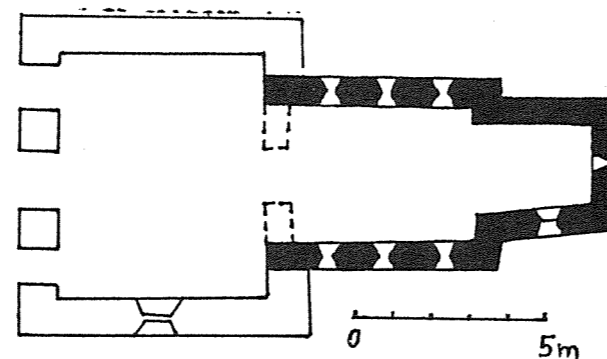
európskom kontinente skôr ako v Northumbrii, napr. kostol sv. Germansberga v Speyeri.²⁴ Ďalej poukázal na diskrepanciu medzi staroirskymi stavbami „typu“ Kilmalkedar (Obr.5) z nasucho kladeného blokového muriva a mladšími murovanými kostolmi, napr. Escomb (Obr.6). Konfrontáciou týchto dvoch typov dopel k záveru, že sa nedajú považovať za homogénny vývin a ich „štýlová analýza sa nedá

použiť pri komparácii geometrických figúr“.²⁵ Podľa môjho názoru ide v prvom prípade o lokálny prejav domorodého obyvateľstva. Technika nasucho vrstvených kameňov je charakteristická pre prehistorické kultúry. Forma zužujúcej sa stavby vo vertikálnom smere je typická mimo iné pre megalitické stavby a techniku stavby z kameňov kladených nasucho využívajú príležitostne aj nomádi ako prístrešky v púšti. Preto staroírske kostoly možno považovať za originálne výtvyry „prehistorického charakteru“, ktorým dali ich stavitelia svojráznu podobu. Oproti nim sa zdajú byť mladšie kostoly na oveľa vyššej úrovni. Od 7. storočia sú tu budované klasické murované kostoly s kvadratickými apsidami,²⁶ a snáď nebude príliš odvážny predpoklad dať ich do súvisu s prenikaním rímskej benediktínskej rehole do inzulárneho okruhu od konca 6. storočia.²⁷

Jedinou doteraz dôslednejšie neprepracovanou teóriou o antických zdrojoch vo vzťahu ku genéze jednolodových kostolov s kvadratickými apsidami bola koncepcia o mediteránnom pôvode kvadraticky formovanej apsidy od V. Richtera. Prínosom jeho typologickej analýzy bolo konštatovanie, že kvadratické presbytérium neodporovalo neskororímskej tradícii a bolo bežne využívané v ranokresťanskej a byzantskej architektúre. Ako príklady uviedol mauzóleum Gally Placidie a kostol St. Vitale v Ravenne²⁸ čo sú však stavby už stabilizovaných typov kresťanskej architektúry, t.j. mauzóleum a centrálna stavba, ktoré nemožno považovať za vzory pre jednolodové kostoly s kvadratickými apsidami, pretože jednolodové a centrálné stavby sú odlišnými stavebnými typmi kresťanskej architektúry. Pri skúmaní vzniku jednolodového kostola s kvadratickou apsidou vo vzťahu k antike je preto potrebné zaoberať sa rímskou profánnou architektúrou, ktorá bola jedným z najdôležitejších zdrojov inšpirácií pre kresťanskú kultúrovú architektúru.

3. Charakteristika zachovaných predrománskych kostolov s kvadratickými apsidami na Slovensku

Pri skúmaní pôvodu a identity akejkoľvek architektúry je dôležité vychádzať z analýzy predovšetkým zachovaných stavieb, ktoré sú bezpochyby nositeľmi oveľa väčšieho počtu informácií ako stavby zaniknuté. Preto sa v tejto kapitole zameriam na identifikáciu architektonických veličín na architektúre, ktorú poznám z autopsie. V doterajšom stave bádania o predrománskej architektúre na Slovensku možno zatiaľ s určitostou hovoriť len o jednej stavbe tohto typu, a to o kostolíku sv. Juraja v Kostolnoch pod Tribečom,²⁹ aj keď sa v poslednej dobe objavujú indicie priradiť k nemu aj iné stavby.³⁰ Tento objekt bol zásadnejšie upravený v 13. storočí, kedy bola deštruovaná západná stena, ku ktorej bola pripojená prístavba s emporou.³¹ Originálna časť pozdĺžnej lode s kvadratickou apsidou však bola zachovaná a upravené boli len pôvodné okenné otvory a portál (Obr. 7). Pri charakteristike tohto typu architektúry treba postupovať na základe analýzy štrukturálnych elementov exteriéru, interiéru, dispozície a technológie murovania hmoty stavby. – pôdorysný typ je charakteristický longitudálnou jednopriestorovou loďou s aditívne pripojenou kvadratickou apsidou v axiálnom smere, ktorá je mierne deformovaná tak, že vytvára trapezoidný útvar.



7. Pôdorys kostola sv. Juraja v Kostolnoch pod Tribečom (podľa L. Šáškyho)



8. Pohľad na exteriér kostola sv. Juraja v Kostolnoch



9. Pohľad do interiéru kostola sv. Juraja pred rekonštrukciou

– exteriér spočíva v odstupňovaní kubickej hmoty lode so sedlovou strechou a redukovaného kubusu presbytéria, kompaktné nadväzujúceho na východnú časť lode (Obr. 8)

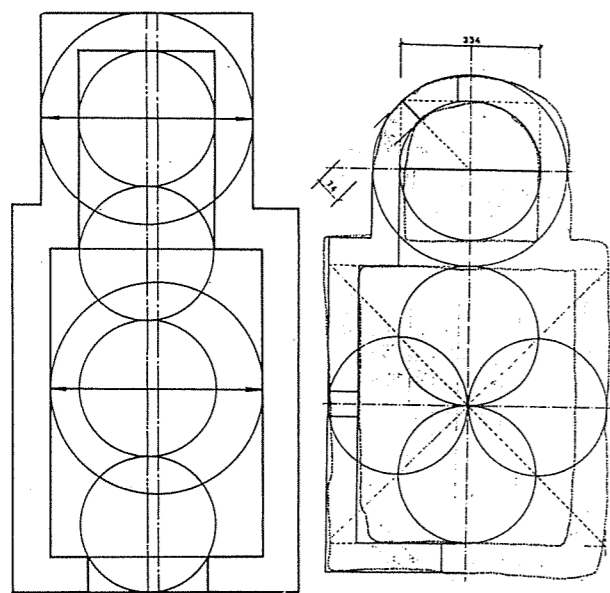
– interiér (Obr. 9) je špecifický skladbou vnútorného priestoru lode s plochým stropom, ku ktorému sa plynule bez zvýraznenia triumfálneho oblúka pripája zmenšený priestor kvadratickej apsidy so zvýšenou podlahou, zaklenutý valenou klenbou (pri tejto príležitosti treba podotknúť, že forma priestoru zaklenutého valenou klenbou má zdroje v rímskej architektúre, napr. apoditeriá kúpeľov, bočné lode bazilík, triumfálne oblúky a pod.)

– stavba je postavená z lomového kameňa kladeného do riadkov; tento spôsob murovania má svoje korene v antike, kde ho nazývali *isodomon* (ako uvádza Vitruvius)³² alebo „opus gallicum“

Z vyššie vymenovaných štrukturálnych znakov možno v tejto chvíli len marginálne zhrnúť, že na antickú tradíciu poukazuje spôsob murovania stavby a interiérová forma apsidy zaklenutá valenou klenbou. Ďalšie sledovanie línie antickej inšpirácie je možné pomocou nasledovnej špecifikácie proporčného systému.

3.1. Analýza proporčného systému kostola sv. Juraja v Kostolnoch pod Tribečom

Pri identifikácii proporčného systému sú podstatné vnútorné rozmery stavby: loď má veľkosť 370 x 530 cm a apsida 240 (210) x 340 (327) cm.³³ Rekonštrukciu pôdorysu kostolíka sv. Juraja v Kostolnoch pod Tribečom previedol A. Struhár pomocou aplikácie systému modulových kružníc J. Pošmourného (Obr. 10a), ktorý však túto koncepciu vytvoril pri analýze veľkomoravských stavieb s podkovovitými apsidami (Obr. 10b).³⁴ Pri pokuse využiť tento spôsob aj pri kostolíkoch s kvadratickými apsidami dospel k negatívnejmu výsledku, ako napríklad pri kostole v Modré pri Velehrade: „kostel v Modré patří mezi stavby velkomoravské, nemá však modu-



10 a. Proporčný systém Kostolian (podľa A. Struhára)
10 b. Proporčný systém J. Pošmourného

lovou zákonitosť, čímž se liší od kostelů Na valách a Na špitálkách...³⁵ Aj cez diskrepanciu záverov J. Pošmourného modifikoval A. Struhár tento systém s tým, že musel pripustiť určité nezrovnalosti.³⁶ Ak sa porovnajú obe rekonštrukcie (Obr.10), potom je viditeľný podstatný rozdiel koncipovania vnútorného priestoru. Zatiaľ čo kostolíky s podkovovitými absidami majú centrálné formovaný priestor lode, kostolík v Kostolanoch je charakteristický svojou „longitudálnosťou“.

Už J. Cibulka³⁷ konštatoval pri analýze proporcií kostola v Modré, že rozmery presbytéria (s pomerom strán 1 : 1,357) mali polovičné rozmery lode. Nevyvodil z toho však podstatnejšie závery definujúce proporčný systém, ktorý nebol dodnes precíznejšie vypracovaný. Riešenie proporčného systému, založeného u predchádzajúcich autorov na prezumpcii šírky apsidy ako základného modulu, sa dá exaktne identifikovať, ak sa na tento problém pozrieme cez prizmu rozmerov lode. Takto formulovanú koncepciu možno nájsť napríklad u A. Struhára pri analýze tvor-

by bazilikálnych stredovekých pôdorysov: „Románske bazilikálne priestory majú pôdorys tvorený pomocou štvorcovej siete, tzv. kvadratury. Pomer šírky hlavnej lode k lodi vedľajšej býval 2:1. Tvorba dispozície sa opiera o šírku hlavnej lode – ktorú považuje za základnú jednotku – modul – pričom tento, prepočítaný na stopy (v stredoveku používané miery), sa dá vyjadriť zaokrúhlenými číslami“.³⁸ Práve aplikáciou kvadraturného systému pri proporčnej analýze kostola sv. Juraja v Kostolanoch pod Tribečom vychádzajú prijateľné výsledky, ak sa za modul stavby bude považovať šírka lode, pričom dĺžka lode bude totožná s veľkosťou uhlopriečky štvorca s rozmermi šírky lode. Exaktné analyzovanie proporčného systému sa dá vyjadriť pomocou matematickej funkcie závislosti dĺžky lode na jej šírke $y = f(x)$, pričom sa platnosť tejto schémy dá skontrolovať dosadením reálnych rozmerov stavby do rovnice:

$$y = f(x)$$

y – dĺžka lode, x – šírka lode

Lineárna funkcia sa potom vyjadří nasledovnou rovnicou:

$$y = x * \sqrt{2}$$

$\sqrt{2}$ – veľkosť uhlopriečky jednotkového štvorca

Kontrola:

$$y_{530} = 370 * \sqrt{2}$$

$$y_{530} = 523,25899 \approx 523 \text{ (odchýlka 7 cm)}$$

Z týchto prepočtov vyplýva nápadná ekvivalencia reálnych a vykonštruovaných rozmerov s len nepatrnými rozdielmi, ktoré možno zohľadniť tolerovanou odchýlkou.³⁹ Je pravdepodobné, že v tomto období a navyše v periférnom prostredí, v ktorom sa táto stavba nachádzala, sa mohla tolerovať aj oveľa väčšia odchýlka od pôvodných plánov. Z šírky lode sa dajú odvodiť aj rozmery apsidy. V Kostolanoch pod Tribečom je šírka apsidy blízka 2/3 šírky lode.

Opäť treba definovať funkciu na identifikáciu šírky apsidy:

$$z = f(x)$$

z – šírka apsidy, x – šírka lode

Kontrola:

$$z = x * 2/3$$

$$z_{240} = 370 * 2/3$$

$$z_{240} = 246,66666 \approx 247 \text{ (odchýlka 7 cm)}$$

Keďže absida nemá ani jeden rozmer rovnaký (vytvára útvar trapezoidného obdĺžnika) tak som za základ považoval rozmery tej časti apsidy, ktorá sa napája na loď. Pozdĺžny charakter apsidy v Kostolanoch pod Tribečom je špecifikovaný vzťahom šírky apsidy k jej dĺžke, ktorá je opäť rovná veľkosti uhlopriečky štvorca vymedzeného šírkou apsidy:

$$w = f(z)$$

w – dĺžka apsidy, z – šírka apsidy

Pomer modulu, t.j. šírky lode vzhľadom k dĺžke apsidy, sa vyjadří pomocou substitúcie, keď sa za premennú „ z “ dosadí vzorec pre šírku apsidy:

Kontrola:

$$w = z * \sqrt{2}$$

$$z = x * 2/3$$

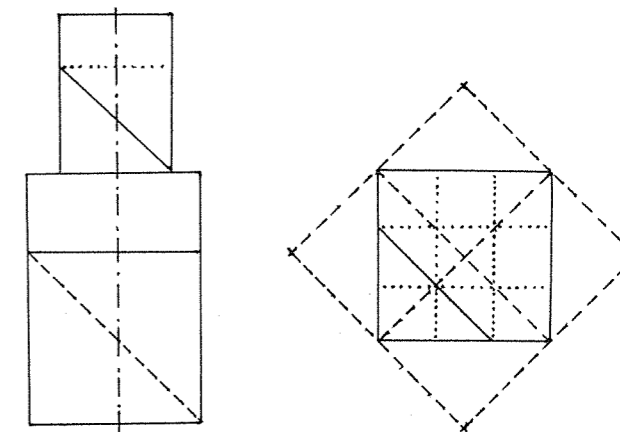
$$w = (x * 2/3) * \sqrt{2}$$

$$w_{340} = 246,6666 * \sqrt{2}$$

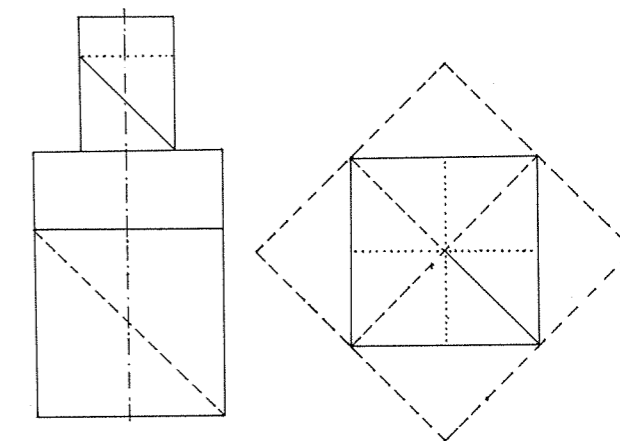
$$w_{340} = 345,33324 \approx 345 \text{ (odchýlka 5 cm)}$$

Geometrická rekonštrukcia kostolíka sv. Juraja je zobrazená na obr.11.

Rovnako ako A. Struhár, aj J. Pošmourný výskumom zistil, že stredoveké sakrálne stavby boli konštruované pomocou modulu prepočítaného na stopy. J. Pošmourný v kontexte výskumov veľkomoravskej architektúry považoval za základ modulu rímsku stopu o veľkosti 29,57 cm.⁴⁰ Podľa A. Struhára boli v románskej architektúre, ktorú ohraničuje od 10. do 12. storočia, najčastejšie používané miery, t.j. stopy v rozmedzí 25-33 cm.⁴¹ V. Richter pri analýze kostolov s kvadratickými absidami v Modré pri Velehrade a Mikulčice „A“ úspešne aplikoval mieru karolínskej stopy, t.j. 34 cm.⁴² Napokon A. Ruttkay použil pri rotunde v Ducovom mieru langobardskej stopy 36,5 cm.⁴³ Aká bola použitá miera pri kostolíku sv. Juraja v Kostolanoch pod Tribečom? Veľkosť stopy ako základnej stavebnej miery je pod-



11. Ideálna rekonštrukcia pôdorysu kostola sv. Juraja kvadraturným systémom



12. Ideálna rekonštrukcia pôdorysu kostola v Modré

mienená analýzou už spomínaného modulu – šírky lode. Zaujímavé je zistenie, že pri aplikácii rímskej stopy (29,57) vychádza v Kostolanoch veľkosť 12,5, čo kolísava medzi 12 a 13-násobkom rímskej stopy. Presnejšie výsledky dosiahol J. Pošmourný, ktorý veľkosť 12 stôp doložil pri šírkach polkruhových absíd šiestich veľkomoravských kostolov.⁴⁴ Je otázne, do akej miery sa dajú výsledky identifikácie stopy považovať za exaktné, pretože pri použití karolínskej stopy vychádzajú rozmery 10,88, čiže 11-násobok tejto stopy, pričom treba ak-

ceptovať, že zistená odchýlka je menšia ako v prípade použitia stopy rímskej. Aplikovaním langobardskej stopy je to zasa 10,13 násobok blížiaci sa hodnote 10 stôp. Hodnota s najmenšou odchýlkou však vychádza pomocou stopy veľkej 31 cm, potom je to veľkosť 11,94, t.j. opäť 12-násobok tejto stopy. Je to pozoruhodné zistenie, ale domnievam sa, že neumožňuje konkretizáciu ku kultúrnym okruhom, kde boli tieto jednotlivé miery používané. Preto sa domnievam, že identifikovanie proveniencie pôvodu stavby len pomocou „stopovej“ veličiny tak ako to prezentoval J. Pošmourný, by bolo totalitným metodickým prístupom. Treba totiž predpokladať, že sa tieto miery mohli adaptovať v tomto prostredí a modifikovať sa do novej formy. V prípade veľkomoravského obdobia je na materiálnej kultúre sledovateľná synkréza kultúrnych elementov nielen z juhovýchodu, ale aj zo západu a dokonca aj z Orientu! Ďalej by sa nemalo zabudnúť ani na faktor odchýlky, ktorý bol potvrdený už vyššie pri skúmaní proporčného systému a potvrdzuje relativitu akýchkoľvek absolutizujúcich tvrdení. Dá sa predpokladať, že identifikovaný kvadrátový proporčný systém v Kostolčanoch pod Tribečom má predlohu vo veľkomoravskej architektúre, pretože sa dá aplikovať aj pri zaniknutej kostole v Modré pri Velehrade. Podrobnejšou analýzou konštrukcie tohto kostola sa zaoberal už V. Richter, ktorý sa však zamerával predovšetkým na identifikáciu karolínskej stopy. Z rozmerov stavby zachytených prvým archeologickým výskumom J. Nevěřila z roku 1911 (loď 560 x 760 cm, apsida 280 x 440 cm)⁴⁵ možno analyzovať, že dĺžka lode rekonštruovaná kvadrátovým systémom vykazuje voči ideálnym rozmerom odchýlku 24 cm, pričom šírka apsidy je rovná veľkosti polovice šírky lode (Obr. 12).

Na záver tejto kapitoly možno zhrnúť, že nielen interiérová forma apsidy a technológia murovania, ale aj kvadrátový proporčný systém má svoje zdroje v antike.

4. Problematika pôdorysného typu kostolov s kvadratickými apsidami

4.1 Typológia kostolov v západnej a strednej Európe podľa pôdorysu

Predtým ako sa pristúpi k typologizácii treba uviesť, že nielen pri jednolodových kostoloch možno v predrománskom období sledovať kvadraticky formované presbytérium, ale tento útvár je bežný aj pri bazilikách. Ako som už uviedol v kapitole 2, je to napr. ranokresťanská kultová stavba v Trieri a iné. Bazilikami sa na tomto mieste nebudem podrobnejšie zaoberať, pretože ich genéza je vo vzťahu k antickej architektúre už dostatočne preskúmaná a navyše cieľom tejto práce by mal byť predovšetkým problém vzniku jednolodových kostolov s kvadratickými apsidami vo vzťahu k rímskej profánnej architektúre. Typologické rozdelenie vykonal už G.P. Fehring,⁴⁶ ktorý za základné kritérium považoval spôsob usporiadania oltárneho priestoru. Takto potom rozdelil kostoly na tri typy:

- jednoduché sály s ohraničeným alebo neohraničeným oltárnym priestorom
- jednolodové kostoly s oddeleným pravouhlým záverom
- jednolodové stavby s neoddeleným chórom

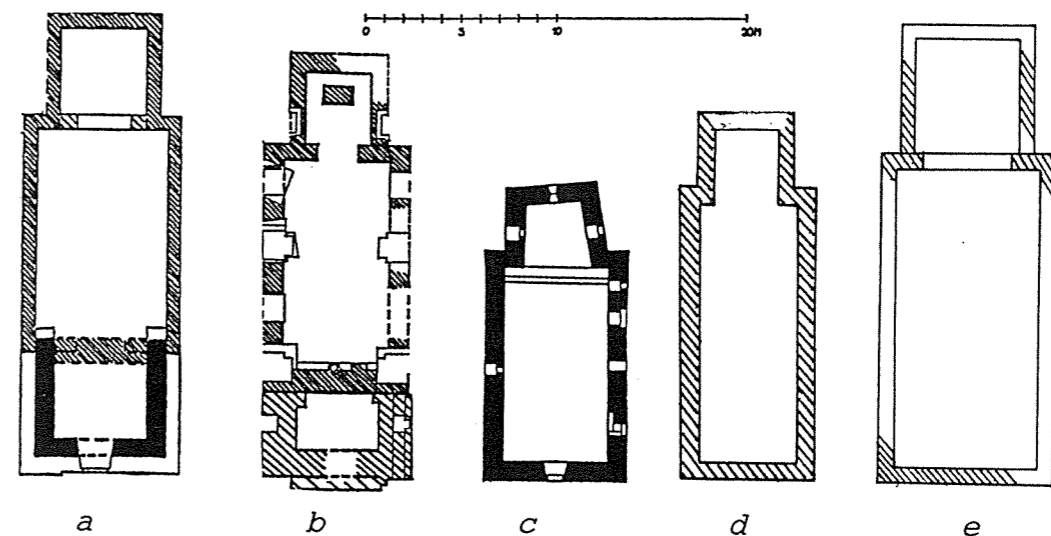
J. Cibulka⁴⁷ vytvoril triedenie kostolov s kvadratickými presbytériami na tri skupiny podľa geometrického tvaru apsidy:

- štvorcové
- kratšie ako širšie
- pretiahnuté, t.j. dlhšie ako širšie

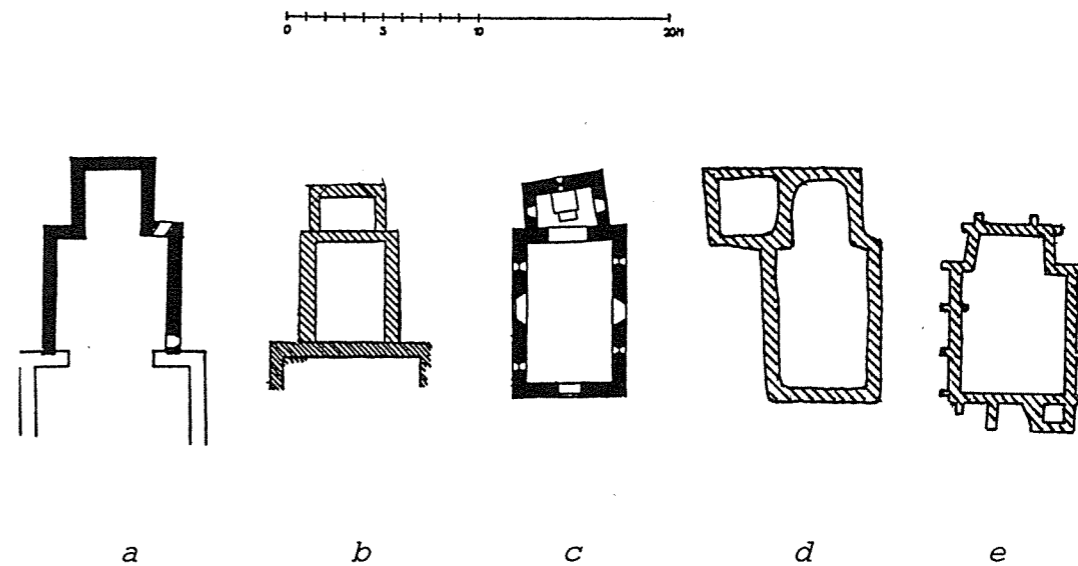
Kritérium nadväznosti presbytéria na loď použil V. Richter⁴⁸ a rozdelil kostoly s kvadratickými apsidami na dva typy:

- *nordický* s oddeleným presbytériom
- *mediteránný* s neoddeleným presbytériom

Domnievam sa, že pri typologizácii jednolodových kostolov s kvadratickými apsidami nemusia byť smerodajné jemné nuansy formo-



13. a - Büraberg, b - Soest, c - Karnburg, d - Nitra, e - Echternach



14. a - Millen, b - Boxmeer, c - Krozingen, d - Mikulčice č.2, e - Mikulčice č.10

vania apsidy, ale treba mať na zreteli najmä koncipovanie lode kostola, pretože pri porovnaní ranostredovekých kostolov tohto typu v západnej a strednej Európe vystupuje do popredia práve formovanie lode. Vyskytujú sa totiž stavby s výrazne predĺženou loďou, ktorá býva dvoj až trojnásobkom šírky kostola,

na strane druhej zasa kostolíky, ktorých longitudálnosť nie je tak výrazná v pomere k šírke. Ak sa bude pátrať po príčine prečo tomu tak je, potom sa dá zo sociologického hľadiska vydedukovať:

Dlhšie kostoly sa nachádzajú v urbanisticky väčších centrách na kniežacích hradis-

kách, v sídlach biskupov a kláštoroch, napr. kostol sv. Brigity v Būrbergu (8. stor.), sv. Tomáš v Soeste (8. stor.), sv. Peter v Karnburgu (9. stor.), Nitra-Martinský vrch (9. stor.), opátsky kostol v Echternachu (7. stor.). Preto by som si dovolil navrhnúť pomenovanie tohto súboru ako *monumentálny* typ, ktorého loď je blízka bazilikálnej longitudálnej koncepcii (Obr.13 a-e).

Menšie kostoly sú zasa typické pre menšie sídliskové centrá predhradí a dvorcov – napr. Millen (10. stor.), sv. Ulrich v Krozingene (9. stor.), Mikulčice č. 2, 10 (9. stor.), Boxmeer (po 10. stor.). Tento variant by som nazval ako typ *simplicitný*, s loďou formovanou na spôsob sálovej miestnosti (Obr.14 a-e).

Z takto urbanisticky podmieneného prístupu potom vyplýva demografický dôsledok, t.j. monumentálne kostoly boli konštruované na zhromaždenie oveľa väčšieho počtu ľudí ako kostoly simplicitné, ktoré možno považovať za vzor pre rustikálne kostoly (tj. Kostolany pod Tribečom) objavujúce sa vo väčšom počte od 11. storočia.

4.2. Proporčný systém

Proporčný systém týchto vo väčšine prípadoch zaniknutých kostolov je uvedený v nasledujúcej tabuľke (pri rozmeroch lode to je pomer šírky ku dĺžke a v prípade apsíd pomer ich šírky ku šírke lode; uvedené rozmery sú v cm):

Z týchto pozorovaní potom vyplýva, že to nemusí byť práve prototyp barbarskej obytnej haly, ktorý determinuje výrazne longitudálnu kompozíciu, ale praktický plánovaný prístup organizácie priestoru, podmienený fixným proporčným systémom. Pri monumentálnych kostoloch z hradných a kláštorných centier je sledovateľný dvoj a viac násobný pomer vzhľadom k šírke lode, u simplicitných stavieb je to 3:5, 2:3 a kvadrátový pomer $\sqrt{2}$. Obidve skupiny majú totožný vzťah rozmerov apsidy odvodených z šírky lode, t.j. pomer 2:3 u simplicitných kostolov je to aj

pomer 1:2. Tieto schémy sú teda z hľadiska proporčného systému totožné s predrománskym kostolíkom sv. Juraja v Kostolnoch pod Tribečom!

Pri skúmaní pôvodu pôdorysnej koncepcie jednolodových kostolov s kvadratickými apsidami je dôležité apriórne predpokladať homogénny vzťah lode a presbytéria na rozdiel od predchádzajúcich teórií, ktoré ich interpretovali ako sekundárne vyskladané priestory. Pritom je nepopierateľné, že odstupňovanie lode a apsidy je podmienené liturgickou funkciou.⁴⁹

4.3. Typológia kostolov v juhovýchodnej Európe

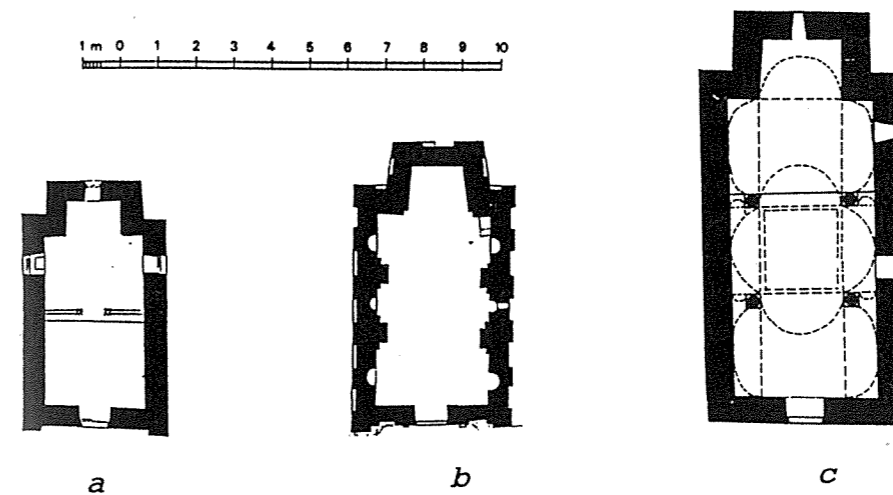
Rovnako ako na západe, tak aj na juhovýchode Európy možno sledovať podobné pôdorysné varianty, t.j. bazilikálne a jednolodové. Ďalej sa budem venovať jednolodovým kostolom. Zachované predrománske jednolodové kostoly s kvadratickými apsidami v Dalmácii dokazujú, že komparácia zaniknutých stavieb len z hľadiska pôdorysu môže viesť k mylným záverom, pretože dalmátske pamiatky majú špecifické znaky, ktoré v niektorých prípadoch nie je možné identifikovať len z pôdorysnej formy. Treba zdôrazniť, že všetky varianty sú longitudálne s plynule sa na-

NÁZOV LOKALITY	ROZMERY LODE	p	ROZMERY APSIDY	p
Būrberg *	700 x 1100	≥ 2:3	450 x 430	2:3
Soest *	596 x 1090	5:9	378 x 344	2:3
Karnburg	610 x 1130	5:9	385 x 337	2:3
Nitra *	560 x 1390	2:5	340 x 410	2:3
Echternach *	760 x 1520	1:2	540 x 600	2:3
Millen	540 x ?	?	270 x ?	1:2
Boxmeer *	350 x 500	1:2	240 x 230	2:3
Krozingen	460 x 733	≥ 2:5	300 x ?	2:3
Mikulčice č. 2 *	480 x 720	2:3	300 x 370	2:3
Mikulčice 10 *	590 x 670	7:8	360 x 230	3:5

* zaniknuté kostoly

≥ rozmery približujúce sa tejto proporcii

? neznáme rozmery, neurčená proporcia



15. a - Sv. Eliáš v Lopude, b - Sv. Peter na Šipane, c - Sv. Mikuláš v Splite (podľa T. Marasoviča)

pájajúcou apsidou bez zvýraznenia víťazného oblúku. Podstatným rozdielom voči západným kvadratickým presbytériám je, že sú väčšinou širšie ako dlhšie! Z hľadiska členenia lode je charakteristické delenie priestoru na tri travé, pričom stredné býva akcentované antami alebo samostatnými stĺpami. Travé pred apsidou je zasa často oddeľované od lode špeciálnou oltárnou priehradkou – chórovým zábradlím oddeľujúcim časť laikov od kňazov. Všetky tieto znaky sú typické pre tzv. Juhodalmátsku skupinu.⁵⁰

Ako som už naznačil vyššie, len z pôdorysného konceptu jednolodových kostolov s kvadratickými apsidami v Dalmácii nie je možné vždy exaktne identifikovať komplexnú masu stavby. Na rozdiel od kostolov tohto typu v západnej Európe, je na juhovýchode tento typ diferencovaný na množstvo modifikovaných variant, ktoré sú rozlíšiteľné rozdielnym formovaním exteriéru a interiéru.⁵¹ Kostoly s kvadratickými apsidami možno rozdeliť do dvoch skupín podľa toho či majú kupolu:

Kostoly s kupolou (Obr.15 a-c):

– jednolodové kostoly s kupolou a vpísaným transeptom, napr. sv. Mikuláš v Splite (11. stor.)

– jednolodové kostoly s kupolou a nečleneným exteriérom a interiérom, napr. sv. Eliáš na Lopude (okolo 1100)

– jednolodové kostoly s kupolou a rozčleneným exteriérom a interiérom, napr. sv. Peter na Šipane (okolo 1000)

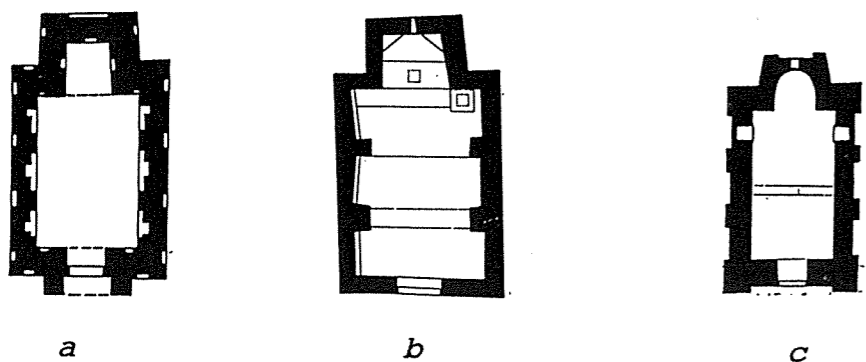
Kostoly bez kupoly (Obr.16 a,b):

– jednolodové kostoly s rozčleneným exteriérom a interiérom, napr. sv. Kozma a Damián na Korčuli (9-11. stor.)

– jednolodové kostoly majúce členený len interiéru, napr. sv. Eliáš pri Donjeg Humci na Brači (9-11. stor.)

Z hľadiska formovania interiéru sú všetky tieto kostoly typické aplikáciou valených klenieb v lodi a kvadratická apsa vzhľadom k dispozícii býva paradoxne zaklenutá konchou, ktorá vzniká trompovým prechodom z hranenej do cirkulárnej formy. Exteriér je zasa typický pre dané prípady rytmickým členením fasády systémom slepých arkád.⁵²

Do tohto prehľadu som nezahrnul kostoly, ktoré sú kombinovanou formou kvadratickej a polkruhovej apsidy, napr. kostol sv. Ivana na Šipane (Obr. 16c).



16. a - Sv. Kozma a Damián na Korčuli, b - Sv. Eliáš na Brači, c - Sv. Ivan na Šipane (podľa T. Marasoviča)

4.4. Proporčný systém

Pri analýze proporčného systému kostolov s kvadratickými apsidami v Dalmácii som vychádzal z pôdorysov publikovaných v citovanej práci T. Marasoviča a kol., v ktorej neboli uvedené metrické rozmery stavieb, a tak som bol nútený získať ich rozmery prepočtom uvedených grafických mierok. Verifikačná hodnota týchto prepočtov však závisí na precízności autorov zostavujúcich tabuľky s pôdorysmi, a preto treba predpokladať, že nemusia byť presné! Nižšie prezentované výsledky teda nie sú exaktné, a tak ich treba brať len orientačne. V nasledujúcej tabuľke sú uvedené kostoly s kvadratickými apsidami v Dalmácii: rozmery lode – šírka x dĺžka a ich pomer; rozmery apsidy šírka x dĺžka (cm) a pomer šírky apsidy vzhľadom na šírku lode.

Z tabuľky možno vydedukovať, že aj kostoly s kvadratickými apsidami v Dalmácii boli konštruované podľa presne stanoveného proporčného systému. Zatiaľ čo veľkosti lodí sú najčastejšie konštruované v pomere 3:5, šírky apsid sú odvodené z šírky lode, t.j. 1:2 a 2:3, podobne ako v Kostolnoch pod Tribečom. Principiálna podobnosť proporčného systému západo-stredoeurópskych a juhovýchodných kostolov s kvadratickými apsidami nastoľuje otázku či existoval nejaký ich spoločný prototyp. Ak by niekto poukázal na možný kontakt týchto dvoch regiónov treba zdôrazniť rozdielny systém formovania ar-

chitektonickej hmoty. Napríklad v Kostolnoch pod Tribečom je exteriérová fasáda nečlenená, interiér lode plochostropý a apside má valenú klenbu, oblasť Dalmácie je typická stereotomic-kou variáciou priestorov kupolami, valenými klenbami v lodi, konchami zaklenutými presbytériami a stenami rastrovanými antami a slepými arkádami. Pri dôslednej komparácii týchto dvoch kultúrnych komplexov však zostáva otvorený problém vzniku architektonického typu jednolodovej formácie s kvadratickým presby-

NÁZOV LOKALITY	ROZMERY LODE	p	ROZMERY APSIDY	p
Sv. Eliáš na Brači	340 x 500	2:3	170 x 140	1:2
Sv. Mikuláš v Split	390 x 780	1:2	210 x 160	1:2
Sv. Eliáš na Lopude	270 x 450	3:5	140 x 90	1:2
Sv. Blažej v Komiži*	320 x 480	2:3	200 x 130	2:3
Sv. Juraj v Putalji*	440 x 750	3:5	225 x 153	1:2
Sv. Juraj v Zestinju*	350 x 610	3:5	225 x 225	2:3
Sv. Mihovil v Komiži*	330 x 570	3:5	180 x 184	5:9
Sv. Peter na Šipane	300 x 500	3:5	180 x 120	2:3
Sv. Kozma a Damián na Korčuli	270 x 400	3:5	130 x 140	1:2

* ide o zaniknuté lokality

tériom a otázka identity proporčného systému týchto kostolov.

5. Vzťah antickej profánnej architektúry k jednolodovým kostolom s kvadratickými apsidami

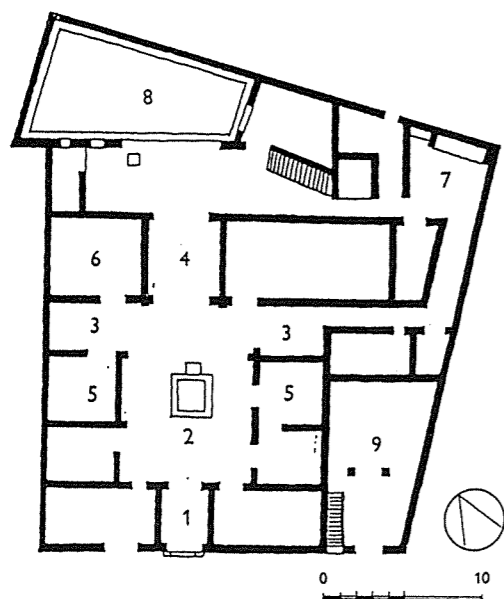
„Ani k antickému pôvodu formy sakrální stavby v Modré se nyní nelze přesněji vyslovit. Obecně byl tento druh stavby někdy odvozován z dřevěné architektury, dokonce i profánní ...“ (A. Merhautová).⁵³

Ako z uvedeného citátu vidno, doteraz nebol identifikovaný vzťah tejto pôdorysnej dispozície k antickej architektúre. Už vyššie spomínaný V. Richter síce vymedzil mediteránny typ, ale len z hľadiska kvadraticky formovaných apsid pri ranokresťanských a byzantských stavbách. Domnievam sa, že ak sa hľadá vzťah tejto formy k antike, treba pristupovať k danej problematike principiálne z pohľadu vzniku kresťanskej architektúry ako samostatného elementu. Kresťanská ideológia, ktorá v emancipovaných počiatkoch hľadala výraz pre svoje kultové miesta neprevzala typ rímskej pohanskej sakrálny architektúry, ktorá jej nevyhovovala ani z hľadiska formy ani z hľadiska priestorovej významovosti.

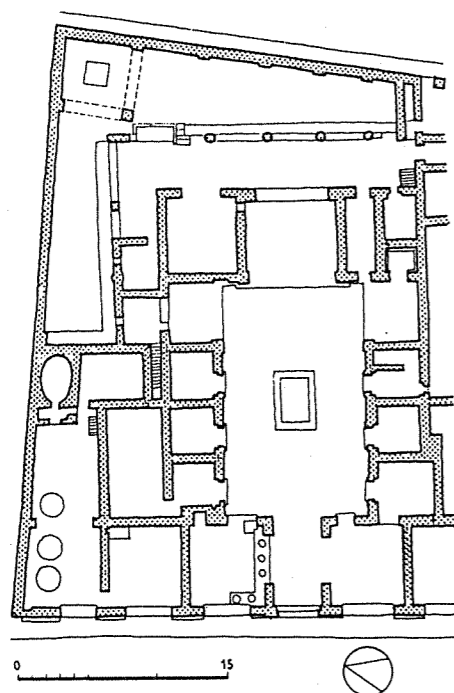
V primárnej sfére je potrebné si uvedomiť priestorový význam vyplývajúci z kresťanskej liturgie, t.j. loď – zhromažďovací priestor pre laikov, a svätyňa – osobitný priestor pre eucharistiu. Týmto priestorovým kritériám mohli zodpovedať len antické typy podobného zhromažďovacieho charakteru. Je všeobecne známe, že bazilikálny typ kresťanskej architektúry vyšiel z koncepcie rímskej polyfunkčnej profánnej stavby baziliky, pričom lode stavby boli určené na zhromažďovanie ľudí a apside pre sochu cisára ako najvyššej inštitúcie, alebo pre jeho zástupcu.⁵⁴ Z takto definovanej koncepcie možno identifikovať v pomere k jednolodovým kostolom s kvadratickými apsidami podobne formovaný priestor pri rímskom obytnom átriovom dome. Centrálnymi miestnosťami tohto domu bolo *átrium*, t.j. ústredná sieň

určená na zhromaždenie ľudí a *tablinum*, ležiace v axiálnom smere átria, ktoré bolo miestnosťou pre pána domu kde prijímal návštevy.⁵⁵ Zachované átriové domy v Pompejach, napr. *chirurgov dom*, sú charakteristické multiplikovaním miestností *alae* a *cubiculum* okolo átria a *tablina*, dominujúcim v kompozičnej skladbe stavby (Obr.17). Porovnaním základnej kompozície átriového domu, t.j. aditívne pripojených miestností longitudálneho átria a kvadraticky formovaného *tablina* s kompozíciou jednolodových kostolov s kvadratickými apsidami, je na prvý pohľad nápadná zhoda pôdorysnej hierarchie týchto dvoch úplne rozdielnych typov stavieb. Samotná formálna podobnosť však ako dôkaz nestačí. Aby bola táto téza veristická, treba ju podložiť rozsiahlejším dôkazovým materiálom. Vzťah antickej a ranokresťanskej architektúry sa dá podložiť umelecko-historickou teóriou. Z metodologického hľadiska je preberanie antických vzorov kresťanskou kultúrou vyšpecifikované E. Loewym, označujúcim tento proces spôsobom *kontaminácie*. V tomto prípade by išlo o *kontamináciu reinterpretáciou*, pomocou ktorej možno identifikovať zmenu významu antickej formy kresťanskou ideológiou.⁵⁶ Z takto stanoveného predpokladu možno reinterpretovať priestorový význam átriového domu nasledovnou schémou: antické *átrium*, slúžiacie na zhromažďovanie ľudí sa mení na loď kostola, kde sa zhromažďujú veriaci a *tablinum*, v ktorom prijímal návštevy pán domu, sa zasa modifikuje na svätyňu – teda na priestor pre obrad slúžiaci „pánovi“.

Ďalším faktorom, ktorý by mohol potvrdiť archetypálnu úlohu átriového domu je proporčný systém átriového domu, ktorý uvádza Vitruvius vo svojom spise *Desať kníh o architektúre* (v šiestej knihe venovanej súkromným domom): „Šírka i dĺžka atrii se stanoví podle jejich tří druhů. První druh se rozvrhuje tak, že při rozdělení jeho délky na 5 dílů připadají na šírku 3 díly. Druhý tak, že při rozdělení délky na 3 díly připadají na šírku díly 2. Třetí tak, že se sestrojí čtverec o stranách v rozměrech šířky atria,



17. Chirurgov dom v Pompejach, 4. stor. pred Kr. (podľa M. Majora): 1 – fauces, 2 – átrium, 3 – alae, 4 – tablinum, 5 – cubiculum, 6 – decus, 7 – kuchyňa, 8 – hortus, 9 – obchodná izba



18. Sallustov dom v Pompejach, 3. stor. pred Kr. (podľa M. Majora)

v tomto čtvrtci se vede úhlopříčka a atriu se dá délka rovná této úhlopříčce“.⁵⁷

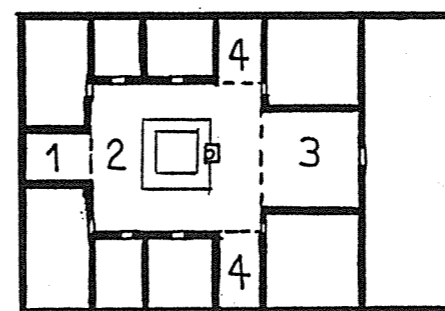
Veľkosti átrií sú teda charakteristické pomery 3:5, 2:3 a $1:\sqrt{2}$. Konštrukcia tablina vychádza zo základnej šírky átria, čo popisuje opäť Vitruvius nasledovným spôsobom: „Pri dvacetistopové šírce atria se přiděli pro tablinum zbytek po odečtení třetiny. Při šírce od 30-40 stop se přiděli pro tablinum polovina šírky atria. Bude-li však činit šírka atria od 40-60 stop, rozdělí se na 5 dílů a 2 z nich se stanoví pro tablinum“.⁵⁸

Ide teda o tri spôsoby konštrukcie tablina, ktorých základnú veľkosť vymedzuje Vitruvius podľa stopových veľkostí šírky átrií v duchu antickej koncepcie vyváženosti časti s celkom tak, aby vzájomné pomery átria a tablina 2:3, 1:2 a 2:5 zodpovedali eurytmickému charakteru ideálnej symetrickej kompozície.

Vitruvius rozdeľuje átriové domy (Obr. 19) podľa spôsobu zastrešenia na toskánske, štvorstĺpové, korintské, bezodkvapové a úplne prekryté. Domy s otvoreným átriom mávali v strede átria *impluvium* – zbernú nádržku na dažďovú vodu. Všetky typy átrií mali ploché trámové stropy, rovnako aj tablinum.⁵⁹ Ďalším faktorom, ktorý je zaujímavý vo vzťahu ku jednododovým kostolom s kvadratickými apsidami, je spôsob napojenia tablina na átrium, ktorý možno doložiť na zachovaných domoch v Pompejach. Zatiaľ čo Chirurgov dom má plynulé napojenie, Casa dell'Ara Massima má vstup do tablina oddelený zúženými bočnými stenami átria,⁶⁰ čo je vlastne adekvátne zúženiu triumfálneho oblúka u kresťanských kostolov!

5.1. Komparácia reálnych rozmerov zachovaných átriových domov v Pompejach s Vitruviou schémou konštrukcie átria a tablina

Už viacero bádateľov venujúcich sa verifikácii údajov uvádzaných Vitruviom konštatovalo, že nie vždy sa zhodujú s reálnymi zachovanými stavbami.⁶¹ Preto je dôležité preveriť, či zachovaná rímska profánna architektúra zodpovedá Vitruvioum kritériám.



19. Ideálna konštrukcia átriového domu podľa Vitruvia (1 – vestibul, 2 – átrium, 3 – tablinum, 4 – alae)

Keďže som nemal možnosť skúmať zachované obytné domy v Pompejach a Herkuláneu z autopsie, a nemal som prístup ani k primárnym výskumovým prácam publikovaným na prelome 19. a 20. storočia, bol som nútený vychádzať z dostupných encyklopedických prác, najmä M. Majora,⁶² kde sú uvedené plány domov s príslušnými mierkami, ktorých presnosť je determinovaná exaktnosťou tvorcov týchto plánikov.⁶³ Analýza proporčného systému bude vychádzať z typických príkladov átriových domov v Pompejach, t.j. Chirurgov dom zo 4. stor. pred Kr. (Obr. 17), Sallustov dom z 3. stor. pred Kr. (Obr. 18) a Faunov dom z 2. stor. pred Kr. (Obr. 20). V nasledujúcej tabuľke sú uvedené rozmery átria – šírka krát dĺžka s ich vzájomným pomerom, a rozmery tablina – šírka krát dĺžka, s pomerom šírky tablina vzhľadom k šírke átria (tak, ako to uvádza Vitruvius, 6/III – 3,5):

Výsledky rozmerov átrií sa takmer presne, až na mierne odchýlky, zhodujú s Vitruvioum

NÁZOV STAVBY	ROZMERY ÁTRIA	p	ROZMERY TABLINA	p
Faunov dom	1080 x 1640	2:3	640 x 570	3:5
Chirurgov dom	810 x 1130	1:2	430 x 480	1:2
Sallustov dom	1020 x 1670	3:5	670 x 580	2:3

Rozmery sú uvedené v cm

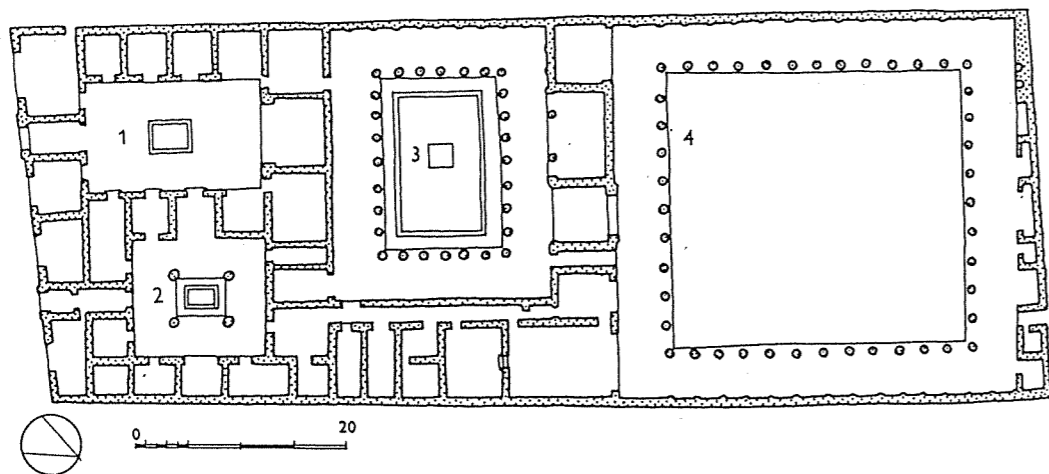
tromi schémami: Sallustov dom zodpovedá Vitruvioum definícii prvého variantu átriového do-

mu, Faunov dom je druhou variantou a Chirurgov dom je totožný s Vitruvioum tretím spôsobom konštrukcie átria pomocou kvadratury. Čo sa týka šírky tablina, tu možno konštatovať rozdiel v porovnaní s údajmi popisovanými Vitruviom, pretože pomer 3:5 nezodpovedá ani jednému variantu šírky tablina,⁶⁴ zatiaľ čo pomery 1:2 a 2:3 sú identické s Vitruvioum rozdelením, nezodpovedajú však jeho typológii šíriek átrií podľa stopovej veľkosti.⁶⁵

5.2. Ranokresťanské kostoly s kvadratickými apsidami

Na základe predchádzajúcich proporčných analýz zachovaných átriových domov v Pompejach je sledovateľná pozoruhodná paralela proporčných systémov s kostolmi s kvadratickými apsidami. Zo skúmaného súboru kostolov v západo-strednej a juhovýchodnej Európe však vyplýva, že „vitruviánsky proporčný systém“ formovania lodí kostolov, t.j. pomery 2:3 a $\sqrt{2}$, je vo väčšej miere preukázateľný až u kostolov simplicitného typu lokalizovateľných od 9. storočia. Výnimku tvorí len zaniknutý kostol „monumentálneho typu“ v Bärabergu s proporciou približujúcou sa pomeru 2:3. Na druhej strane monumentálne kostoly (aj keď zachovávajú vitruviánsky pomer šírky tablina) majú lode riešené „bazilikálnym spôsobom“, t.j. dĺžky lodí sa pohybujú v intervale dvoj až troj násobku šíriek lodí kostolov. Tzv. simplicitný typ, je teda pozoruhodný najmä aplikáciou „vitruviánskeho“ proporčného systému átriového domu. Pri tejto príležitosti treba uviesť, že „vitruviánske proporcie“ boli identifikované už C. Heitzom na niekoľkých bazilikách karolínskeho obdobia.⁶⁶

Preto je dôležité preskúmať primárnu väzbu medzi antickou profánou architektúrou a jednododovými kostolmi s kvadratickými apsidami na príkladoch ranokresťanských stavieb tohto typu, ktoré sa vyskytujú najmä na území rímskej provincie Germánie. Pri väčšine kostolov tohto typu odokrytých archeologickými priesku-

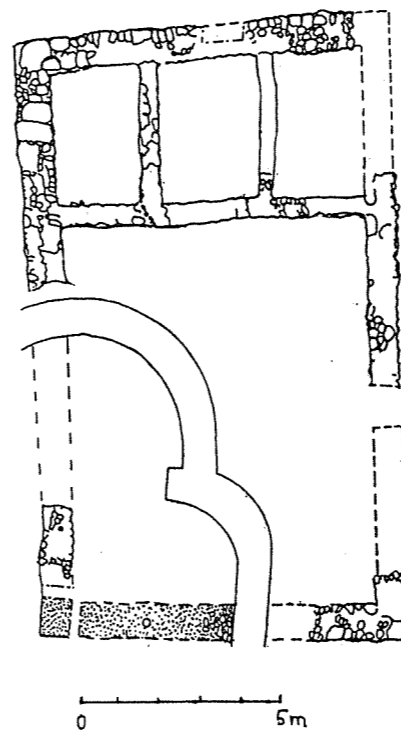


20. Faunov dom v Pompejach, 2. stor. pred Kr. (podľa M. Majora): 1 – toskánske átrium, 2 – štvorstĺpové átrium, 3,4 – peristyl

mami však nie je doteraz jednoznačnejšie stanovené datovanie, ktoré býva určované niekedy len pomocou keramických nálezov a patrocínia, čo poskytuje priestor pre odlišné interpretácie rôznych bádateľov na pôvodov týchto stavieb. Za jeden z najranejších kostolov s kvadratickou apsidou možno azda považovať zaniknutý kostol v Epfach am Lech (rímske Abodiacum) neďaleko Lorenzbergu zo 4. stor.⁶⁷ Jednolodová sálová formácia mala v axiálnej ose umiestnené kvadratické presbytérium s dvomi miestnosťami po stranách na spôsob miestností s liturgickými funkciami „prothesis“ a „diakonikonu“ (Obr. 21). K tejto stavbe, ktorej presbytérium s postrannými miestnosťami bolo integrované začlenené do obdĺžnikovej pôdorysnej kompozície možno uviesť ako paralelu južnú bazilikálnu stavbu konštantínovského kultového komplexu v Trieri z 3.-4. stor.,⁶⁸ ktorého osobitné liturgické časti boli tiež kompaktne začlenené do dispozičnej koncepcie komplexu (Obr. 22). Na jednej strane sa núka vysvetlenie vzťahu jednolodových kostolov s kvadratickými apsidami z pohľadu Trieru spôsobom redukcie bazilikálnej stavby na jednolodie. Keďže bazilika ako klasický monumentálny typ kresťanskej architektúry bola už viacerými bádateľmi odvodená z rímskej profánnej architektúry, zostáva už len identifikovať zdroje

„trierskej“ kvadratickej apsidy. Už E.B. Smith pri identifikácii *apsidiálnej exedry* kresťanského kostola poukázal na fakt, že táto miestnosť sa volala pôvodne *tablinum*, ktoré sa nachádzalo v rímskych oficiálnych palácoch.⁶⁹ Z týchto poznatkov možno vyvodit dôsledok, že trierská bazilika je kombináciou rôznych zložiek rímskej profánnej architektúry vytvárajúcich svojbytný architektonický typ kresťanskej architektúry, ktorý pôsobil ako impulz aj na ďalší vývin kresťanskej sakrálnej architektúry v Európe.⁷⁰

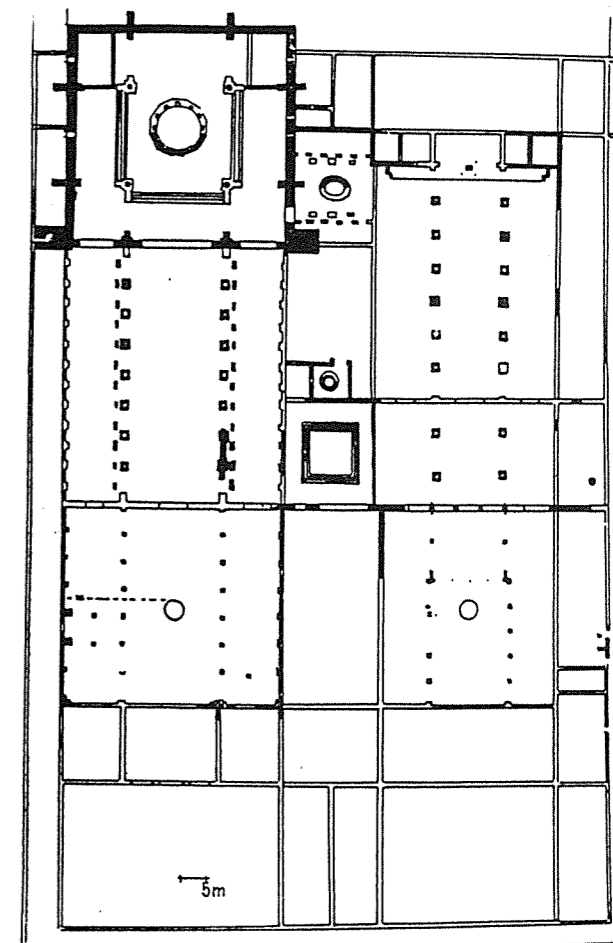
Za ďalší ranokresťanský jednolodový kostol s kvadratickou apsidou možno považovať deštruovaný kostol sv. Germansberga v Speyeri zo 4.-5. storočia, ktorý mal po stranách lode dve miestnosti interpretované ako *prothesis* a *diakonikon*⁷¹ (Obr. 23). Klasickým príkladom jednolodovej dispozície s kvadratickou apsidou je predovšetkým zaniknutý kostol Panny Márie v Koblenz z 5. storočia,⁷² ktorý býva najčastejšie uvádzaný pri genéze jednolodových kostolov s kvadratickými apsidami. Táto stavba vznikla v priestoroch neskororímskeho stavebného komplexu z 3.-4. stor.⁷³ a archeologickým výskumom bola lokalizovaná kvadratická apside, pričom na základe fragmentov východnej časti lode sa hypoteticky predpokladá pozdĺžna loď (Obr. 24). Tu je dôležité povšimnúť si sekundárne využitie rímskej



21. Epfach am Lech (podľa V. Richtera)

profánnej stavby – jav bežný na územiach rímskych provincií.⁷⁴ Medzi súbor neskororímskych a ranostredovekých pamiatok v Germánii možno zaradiť aj deštruovaný kostol v Augsburgu, o ktorom sa predpokladá, že mohol byť zasvätený sv. Afre. Na tejto stavbe bolo zachytených viacero stavebných fáz, pričom pôvodný kostol sv. Afry je datovaný len rámcovo pred II. stavebnú fázu, lokalizovanú okolo roku 800 (Obr. 25).⁷⁵

Z hľadiska variability formovania lodí stredovekých kostolov a ich proporčných systémov, treba uviesť ako zdroje aj ranokresťanské jednopriestorové rektangulárne stavby bez apsidy. Za najstarší kresťanský kostol v Ríme býva považovaný San Martino ai Monte na Esquiline z 3. stor., ktorý pozostával z jednoduchej sály a vstupnej predsieni s priečelím riešeným na spôsob rímskej vily.⁷⁶ V západnej Európe možno nájsť podobné kresťanské kostoly v Heidenburgu – ranokresťanská kaplnka založená na rím-



22. Trier (podľa V. Richtera)

skej kultúrnej vrstve z 5. stor.,⁷⁷ alebo v Alzey – farský kostol, ktorý vznikol v komplexe rímskeho obytného domu bez využitia jeho základov začiatkom 5. stor.⁷⁸ V nasledujúcej tabuľke uvádzam proporčné systémy ranokresťanských rektangulárnych stavieb, ktoré poukazujú na široké spektrum využívaných proporčných systémov založených na zlomkových pomeroch celých čísiel, čo len potvrdzuje ich „rímsky pôvod“:

Z tabuľky vyplýva, že ranokresťanské kostoly s kvadratickými apsidami sú predchodcami stredovekých stabilizovaných typov týchto kostolov, t.j. monumentálnych a simplicitných. Za monumentálne kostoly, ktorých longitudálne lo-

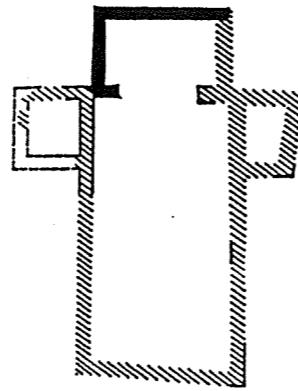
de sú podobné redukovaným bazilikálnym formám možno označiť Koblenz a Speyer. Simplicitné kostoly zasa nadväzujú na sálové koncepcie v Augsburgu a Epfachu, a na jednopriestorové stavby na spôsob San Martino ai Monte.

Na záver možno zhrnúť, že pri genéze jednododových kostolov s kvadratickými apsidami vystupuje do popredia paradigma priestorovej hierarchie rímskeho átriového domu spôsobom dekompozície celku na prioritné časti determinované liturgiou, t.j. funkčné aditívne usporiadanie lode (átria) a apsidy (tablina) podľa potreby obohatené o liturgické miestnosti prothesis, diakonikonu alebo sakristie, ktoré sa dajú tiež odvodiť z dekompozície átriového obytného

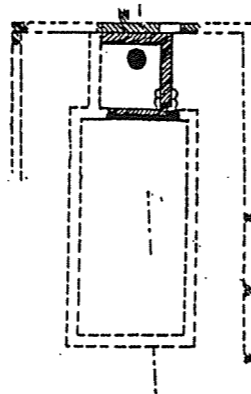
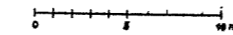
NÁZOV STAVBY	ROZMERY LODE	p	ROZMERY APSIDY	p
Epfach am Lech	770 x 960	4:5	255 x 430	1:3
Koblenz	ekonštruované	1:2	neuvádzané	1:2
Speyer	750 x 1410	8:15	600 x 360	4:5
Augsburg	960 x 1560	3:5	760 x 840	4:5
Heidenburg	445 x 700	9:14	bez apsidy	–
Alzey	1250 x 1700	3:4	bez apsidy	–
S. Martino ai Monte	1400 x 1600	7:8	bez apsidy	–

Rozmery sú uvedené v cm

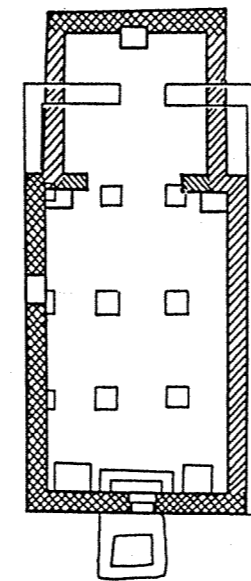
komplexu (pozri schémy rímskych domov). Z hľadiska formovania lodí kostolov možno uvažovať aj o kombinácii átriového domu s bazilikálnou dispozíciou redukovanou na jednu loď. Genéza kresťanskej kultovej architektúry býva vo viacerých prípadoch interpretovaná kombináciou rôznych rímskych stavebných typov, napr. konštantínovské stavby v Jeruzaleme a Betleheme sú vzorovou ukážkou kombinácie baziliky a mauzólea, ranokresťanské baptistéria sú kombináciou teriem a mauzólea a nakoniec už spomínaný kultový komplex v Trieri je kombináciou baziliky a patricijského (cisárskeho) paláca. Všetky tieto ranokresťanské stavby sú teda kombináciami rôznych zložiek rímskej profánnej architektúry, kde dominantnú úlohu zohrá-



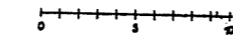
23. Speyer (podľa F. Oswalda)



24. Koblenz (podľa F. Oswalda)



25. Augsburg (podľa F. Oswalda)



valo spojenie reinterpretovaných funkčných a dispozičných elementov do jedného celku. Preto aj pri genéze jednododových kostolov s kvadratickými apsidami treba brať do úvahy kombináciu sálovej koncepcie rímskeho átriového domu a baziliky, pričom treba vychádzať z prvej kresťanskej tradície využívania súkromných domov ako kresťanských zhromaždišťa.⁷⁹

POZNÁMKY

Text štúdie nadväzuje na závery diplomovej práce, obhájenej v r. 1996 na Katedre dejín umenia FFUK v Bratislave.

Časť I.

(1) Tieto rozmery som nameral ešte pred zameraním objektu Pamiatkovým ústavom.

(2) Napr. štúdia R. Appela venovaná komparácii kaplnky so zaniknutým kostolom č. 10 na zaniknutom hradisku „Valy“ pri Mikulčiciach, ktoré sa nachádza oproti kaplnke na druhej strane rieky Moravy – pozri APPEL, R.: *Pamiatky*. In: Kopčany. Senica 1992, s.34.

(3) Archív Czoborovcov v SNA Bratislava; za upozornenie na tento prameň ďakujem PhDr. I. Mrvovi.

(4) Tamže

(5) „Pri deľbe roku 1554 rozdelené boli lúky v Holiči, ktoré začínali pri vrbovom lesíku a tiahli sa po oboch stranách cesty ku kaplnke sv. Margity až po les pri Morave“ – ŠÁTEK, J.: *Holičsko-šaštínske panstvo*. Nepublikovaný rukopis (ŠOKA Skalica), s. 358.

(6) APPEL, c.d. (v pozn.2), s.13

(7) Fotokópia kanonickej vizitácie sa nachádza v SNA Bratislava, oddelenie filmu: *Visitatio canonice 1787* ILB-1497, s. 51-52.

(8) „... ex stilo visitationis prioris dicitur a quadam mobili virgine Margaritta aedificata esse et sanctae huic.“

V popise zariadenia kostola boli zahrnuté nasledovné predmety: jeden pozlátený strieborný kalich, lampa, štyri drevené svietniky, šesť obrazov, katedra, kadidelnica, dva džbány, drevený chór a drevený oltár.

(9) Pri datovaní stavby do polovice 9. storočia autor vychádzal z osláv sv. Margity Antiochijskej vykonávaných v Kopčanoch 13. júla, čo je pozoruhodnou tradíciou, pretože tento sviatok sa používal do 12. stor. a od 12. stor. bol presunutý na 20. júl – BAGIN, A.: *Kopčany pri Holiči iba 600-ročné?* Katolícke noviny, 33, 1992, 16.8.1992, s.13.

(10) HUDÁK, J.: *Patrocinia na Slovensku*. Bratislava 1984, s.56-57

(11) KRASKOVSKÁ, L.: *Slovanské pohrebisko v Kopčanoch*. Zbor. SNM – História, 1965, s. 20-30; – KRASKOVSKÁ, L.: *Slovanské sídlisko v Kopčanoch*. Zbor. SNM – História, 1969, s. 53-75

(12) HUYGHE, R. (Ed.): *Umění středověku*. Larousse – Umění a lidstvo. Praha 1969, s.262

(13) HABOVŠTIK, A.: *Archeologický výskum v Kostolnoch pod Tribečom*. In: Monumentorum Tutela 2. Bratislava 1968, s.43-74

(14) Porovnaniu týchto dvoch stavieb som sa venoval v diplomovej práci „*Antický archetyp jednododových kostolov s kvadratickými apsidami. Explikácia na príklade predrománskej architektúry na Slovensku*.“ Katedra dejín výtvarného umenia FF UK, Bratislava 1996, s.33 a nasl.

(15) Umelecko-historický a architektonický výskum vykonáva Mgr. E. Sabadošová z Regionálneho strediska Pamiatkového ústavu v Bratislave.

(16) Archeologický výskum uskutočňuje archeologické oddelenie Záhorského múzea v Skalici pod vedením PhDr. V. Drahošovej. Bohatý črepový materiál možno rozdeliť do viacerých časových horizontov – t.j. 9. stor., 10.-11. stor., 12.-13. stor. a 14.-15. stor.; z tohto je zrejma kontinuita osídlenia polohy. – K tejto problematike je pripravovaná správa: DRAHOŠOVÁ, V.- VANČO, M.: *Výskum kaplnky sv. Margity v Kopčanoch*. AVANS 1994. Nitra 1996, s. 42

(17) Tento fakt potvrdzujú niektoré toponymné názvy obcí na Záhorí, napr. Sekule, Plavecký Mikuláš a pod. – K tejto problematike pozri najmä VARSÍK, B.: *Zo slovenského stredoveku*. Bratislava 1972, s.271; – Kol.: *Dejiny Slovenska*. Bratislava 1986, s.185.

(18) Ide tu najmä o lokality Skalice a Holiča; – pozri VARSÍK, c.d., s.271.

(19) HAVLÍK, E.L.: *Moravské letopisy*. Brno 1993, s.39. – Línia hranice medzi českým a uhorským štátom bola do konca 12. stor. na línii západných svahov Bielych Karpát – Malých Karpát – rieky Myjavy.

(20) BLÁHOVÁ, M.- FIALA, Z.: *Kosmova Kronika česká*. Praha 1972, s.122

(21) *Codex diplomaticus et epistolaris Bohemiae* – tento názov neobsahuje.

(22) Napr. Š. Janšák uvádza: „obyvatelia terajšej obce Kopčany hovoria, že staré Kopčany boli na mieste dnešnej kaplnky sv. Margity, ale že ich Turek rozboril.“ – JANŠÁK, Š.: *Staré osídlenie Slovenska*. Sbor. MSS, XXIV, 1930, s.8.

(23) K tejto problematike pozri JANKOVIČ, V.: *Kostoľany pod Tribečom*. In: Monumentorum Tutela 2. Bratislava 1968, s.5-42; autor tu uvádza podrobnú štatistiku ranostredovekých a stredovekých lokalít s názvom Kostol.

(24) BLÁHOVÁ – FIALA, c.d. (v pozn.20), s.104

(25) V podrobnej analýze autor lokalizuje Sekirkostel na „Valy“ pri Mikulčiciach ako pokračovateľa Velkomoravskej tradície, ale po priemyslovskom ataku preberá význam Sekirkostela hrad Podivín, a na koniec ho stotožňuje s Týncom, kde je známa poloha Kostelisko. Celú túto hypotézu autor založil na svojom lokálpatriotizme a dokazovaní kontinuálnej existencie moravského biskupstva, ktorého vzťah k pražskému biskupstvu je mimoriadne zložitý, ako vidieť z Kosmovej kroniky. – Porov. RICHTER, V.: *Podivín, Zekirkostel a Slivnice*. Sborník prací Filozofické fakulty brněnské univerzity, 1958, F 7, s.68-85.

(26) Autor na základe archeologického výskumu konštatuje deštrukciu celého hradiska okolo polovice 10. stor. Na deštrukcii rotundovitej stavby s vpísanou tetraonchou lokalizuje hrádok s priekopou datovaný do 14. stor. – POULÍK, J.: *Mikulčice. Pevnosť a sídlo knížat Velkomoravských*. Praha 1975, s.160.

(27) MERHAUTOVÁ, A.: *Velkomoravská architektura*. In: Dějiny českého výtvarného umění I/1. Praha 1984, s.37

(28) O osídlení predhradia v 10.-12. stor. pozri POULÍK, c.d. (v pozn.26), s.160-163.

(29) V. Richter sa tu venoval podrobnej analýze toponymných názvov polôh z Mikulčickej rektifikácie 1749-1755, z ktorých stoja za povšimnutie názvy: Štěpnice, Štěpnice u Slavniku, U Valu Štěpnice; dedinu „Sliunicam“ z *Kosmovej kroniky* porovnáva s názvom Slavnic, ktorý odvodzuje od pomenovania vodného toku. – RICHTER, c.d. (v pozn.25), s.78-79.

(30) JANKOVIČ, c.d. (v pozn.23), s.24

(31) BLÁHOVÁ – FIALA, c.d. (v pozn.20), s.22, 109, 180

(32) RICHTER, c.d. (v pozn.25), s.79

(33) Tamtiež

(34) POULÍK, c.d. (v pozn.26), s.162

(35) Autor interpretuje názov Sekirkostel aj poslovanšením cudzieho slova *zecca* (lat.) – mincovňa, či *sekkah* (arab.) – razidlo. – RICHTER, c.d. (v pozn.25), s.80-81.

(36) Ako paralelu možno uviesť kostol sv. Petra nad Wallersee označovaný aj ako Seekirchen – RICHTER, V.: *Die Anfänge der grossmährischen Architektur*. In: Magna Moravia, 1964, s.170.

(37) Za „dušnikov“ bývajú považovaní poddaní venovaní kostolu, aby slúžili za pokoj duše svojho pána – PAULÍNY, E.: *Zápa-*

doslovanské výpožičky v staromadžarskej lexike. In: Z počiatkov slovenských dejín. Bratislava 1965, s.190-204.

Časť II.

(1) Táto stavba vznikla prestavbou neskororímskeho stavebného komplexu a býva datovaná do 5. stor. – RICHTER, V.: *Die Anfänge der grossmährischen Architektur*. In: Magna Moravia, 1968, s.228.

(2) Kostol vznikol adaptáciou rímskej cisterny, ale v práci z ktorej čerpám nebolo jej datovanie: MARASOVIČ, T.- GVOZDANOVIC, V.- SEKULIČ-GVOZDANOVIC, S.- MOHOROVIC, A.: *Prilozi istraživanja starohrvatske arhitekture*. Split 1978.

(3) HUYGHE, R. (Ed.): *Umění středověku*. Larousse – Umění a lidstvo. Praha 1969, s.18

(4) GINHART, K.: *Die karolingisch vorromanische Baukunst in Österreich*. In: Die bildende Kunst in Österreich. Baden bei Wien 1937, s. 5-27

(5) HEJNA, A.- BENEŠOVSKÁ, K.- PLÁTKOVÁ, Z.: *Kostel v Zahrádce u Ledče*. Umění, 21, 1981, č.5, s.399-420; – K. Benešovská tu v kapitole venovanej otázke pôdorysného typu cituje G.P. Fehringa – BENEŠOVSKÁ, K.: *Nejstarší kostel a otázka jeho půdorysného typu*, tamtiež, s.408.

(6) ORTMANN, B.: *Vororte Westfalen seit germanischer Zeit*. Paderborn 1949

(7) CIBULKA, J.: *Velkomoravský kostel v Modré u Velehradu a začátky křesťanství na Moravě*. Praha 1958, s.92

(8) Tamtiež, s.80-81; – Treba podotknúť, že ide o veľmi svojrázne stavby, z nasucho kladených kameňov, s mohutnými múrmi a úzkym vnútorným priestorom.

(9) RICHTER, V., c.d. (v pozn.1), s.158

(10) Tamtiež, s.168

(11) Poukazuje najmä na kvadraticky formované apsidy v Ravenne, t.j. S. Vitale a mauzóleum Gally Placidie.

(12) RICHTER, c.d. (v pozn.1), s.168

(13) BACHMANN, E.: *Die romanik in Böhmen*. München 1977, s.22

(14) BENEŠOVSKÁ, c.d. (v pozn.5), s.410

(15) POŠMOURNÝ, J.: *Provenience stavebního umění velkomoravských Slovanů*. Zb. FFUK – Musaica 22, 1971, s.41-57; – POULÍK, J.: *Mikulčice. Sídlo a pevnost knížat velkomoravských*. Praha 1975.

(16) GVOZDANOVIC, V.: *Starohrvatska arhitektura*. Zagreb 1969, s.30-31

(17) DAWSON, W.: *Zrozeni Evropy*. Praha 1996, s.21

(18) RICHTER, c.d. (v pozn.1), s.169

(19) Tamtiež, s.168-169

(20) SCHWARTZ, A.: *Architektur und Gesellschaft von Kaiser Konstantin bis zu Karl dem Großen*. Leipzig 1989, s.109

(21) Tamtiež, s.109-110

(22) Christianizácia Durínska a Hessenska bola programovo vykonávaná až začiatkom 8. storočia sv. Bonifácom, ktorý býva nazývaný „apoštolom Nemcov“ – MÜLLER, H. a kol.: *Dějiny Německa*. Praha 1995, s.18-19.

(23) KOSTKA, J.: *Monumentální architektura Velkomoravské říše*. Výtvarný život, 1963, s.298

(24) RICHTER, c.d. (v pozn.1), s.167

(25) Tamtiež, s.168

(26) J. Cibulka ich považuje za kontinuálny vývin z ranoirskéj architektúry. – CIBULKA, c.d. (v pozn.7), s.83.

(27) Augustínova rímska misia benediktínov prenikla do Británie koncom 6. storočia a roku 664 na synode vo Withby nekompromisne potlačila vykonávanie špecifickej živelnej iroškótskej liturgie. – Kol.: *Dejiny středověku I*. Praha 1968, s.74.

(28) RICHTER, c.d. (v pozn.1), s.167

(29) Problematika datovania kostolika je stále otvorená; jeho vznik sa predpokladá v 11. storočí s tým, že mohol vzniknúť aj skôr.

(30) Je to napríklad barokizovaný kostolík v Hradišti pri Skačanoch – FACKENBERG, F.: *Pozoruhodné pamiatkové objekty – kostolíky*. Ochrana prírody a pamiatok, 5, 1965, s.5 (autor uvádza, že „presbytérium kostolika má tie isté rozmery a formu ako Kostoľany pod Tribečom“); – ďalej kostol v Pečeniach pri Leviciach – PUŠKÁROVÁ, B.: *Románska architektúra na Slovensku v pohľade prác V. Mencla*. Pamiatky a múzeá, 1996, č.1, s.9, poznámka 18. – Autorka tu spomína nálezy podobných okienok ako v Kostoľanoch pod Tribečom; podľa môjho názoru je to najmä kaplnka sv. Margity v Kopčanoch, ktorej porovnaním s Kostoľanmi pod Tribečom som sa venoval v diplomovej práci.

(31) ŠÁŠKY, L.: *Kostoľany pod Tribečom*. In: Monumentorum Tutela 2. Bratislava 1968, s.86

(32) VITRUVIUS: *Deset knih o architektuře*. Praha 1979

(33) Tieto rozmery uvádza ŠÁŠKY (c.d. v pozn.31, s.82); kontroverzné rozmery lode 355 x 510 a apsidy 210 (240) x 330 cm publikuje HABOVŠTIK, A.: *Archeologický výskum v Kostoľanoch pod Tribečom*. In: Monumentorum Tutela 2. Bratislava 1968, s.69.

(34) Túto samoučelnú metódu vytvorenú špeciálne pre veľkomoravskú architektúru bez komparácie so stavbami v iných regiónoch kritizovala už MERHAUTOVÁ, A.: *Antické tradície ve Velkomoravské architektuře*. Umění, 1971, pozn.1 na s.500.

(35) POŠMOURNÝ, J.: *Stavební umění Velkomoravské říše*. Architektura ČSSR, 1961, č.2, s.131

(36) STRUHÁR, A.: *Geometrická harmonia historickej architektúry na Slovensku*. Bratislava 1977, s.46-47

(37) CIBULKA, c.d. (v pozn.7), s.25

(38) STRUHÁR, A.: *Geometrická analýza klenieb stredovekej architektúry na Slovensku*. In: Monumentorum Tutela 7. Bratislava 1971, s.237-301

(39) Keďže nie je známy systém predrománskej stavebnej tolerance, treba porovnať toleranciu odchýlok v neskorších obdobiach – napr. v baroku podľa prof. P. Fiedlera sa zohľadňovala odchýlka od plánov v hodnote až 2 dm = 20 cm!

(40) POŠMOURNÝ, c.d. (v pozn.35), s.130

(41) STRUHÁR, c.d. (v pozn.38), s.263

(42) RICHTER, c.d. (v pozn.1), s.158

(43) RUTTKAY, A.: *Počiatky kresťanskej sakrálnej architektúry v archeologických nálezoch*. Pamiatky a múzeá, 1995, č.4, s.12

(44) Šírky apsid mali prevažne rozmery 354 cm, čo je 12-násobkom rímskej stopy. – POŠMOURNÝ, c.d. (v pozn.15), s.45.

(45) CIBULKA, c.d. (v pozn.7), s.25

(46) BENEŠOVSKÁ, c.d. (v pozn.5), s.407

(47) CIBULKA, c.d. (v pozn.7), s.91

(48) RICHTER, c.d. (v pozn.1), s.168

(49) Liturgické hľadisko zdôrazňuje už W. Boeckelmann, ale oddelené presbytérium spája s už spomínanou nordickou mystikou.

(50) GVOZDANOVIC, c.d. (v pozn.16), s.24

(51) Typológiu kostolov podľa členenia exteriéru a interiéru možno nájsť v MARASOVIČ T. a kol., c.d. (v pozn.2)

(52) GVOZDANOVIC, c.d. (v pozn.16), s.25

(53) MERHAUTOVÁ, c.d. (v pozn.34), s.495

(54) HANUS, L.: *Kostol ako symbol*. Bratislava 1995, s.81

(55) KRAUS, T.- von MATT, L.: *Lebendiges Pompeji*. Köln 1973, s.66

(56) Koncepciu reinterpretácie E. Loewyho rozoberá v kontexte ikonológie J. BIAŁOSTOCKI, In: Enciclopedia Universale dell'Arte, Vol. VII. Venezia – Roma 1958, s.172-173

- (57) VITRUVIUS: *Deset knih o architektúre*. Praha 1979, s.210
- (58) Tamtiež, s.211
- (59) Tamtiež, s.208-212
- (60) KRAUS – von MATT, c.d. (v pozn.55), obr.76
- (61) Ide najmä o pomery gréckych chrámov, ktoré sa nezhodujú s Vitruviovým popisom. – Pozri BOUZEK, J.; *Prédmluva*. In: Vitruvius: Deset knih o architektúre. Praha 1979, s.16-17.
- (62) MAJOR, M.: *Geschichte der Architektur I*. Budapest 1974
- (63) Preto som zvolil prístup sekvencie meraní, z ktorých som urobil priemer a zistil relatívnu hodnotu chyby merania, ktorá sa pohybuje v rozmedzí ± 21-35 cm z pohľadu reálnych rozmerov architektúry.
- (64) Je zaujímavé, že už A. Choissy v tomto bode zistil u Vitruvia nezrovnalosť a navrhol upraviť pomer z 2:5 na 2:6, ale z vyššie uvedenej analýzy vyplýva, že by to mohol byť pomer 3:5.
- (65) Podľa Vitruviého delenia by mal mať Chirurgov dom (šírka átria 810 cm = 27 rímskych stôp) tablinum s pomerom 2:3 a Salustov dom (šírka átria 1020 cm = 34 rímskych stôp) by mal pomer 1:2.
- (66) HEITZ, C.: *L'Architecture religieuse carolingienne*. Paris 1980, s.176
- (67) R. Brauerreis charakterizoval túto stavbu ako kresťanskú kultúrovú stavbu s trojdielnym presbytériom. – Pozri v RICHTER, c.d. (v pozn.1), s.227, index 44.
- (68) Po stranách kvadratického presbytéria s šírkou vo veľkosti hlavnej lode boli po stranách rozmiestnené vždy dve a dve menšie miestnosti.
- (69) SMITH, E.B.: *Architectural symbolism of imperial Rome and the Middle Ages*. New Jersey 1956, s.144

St. Margaritta's Chapel near Kopčany and the Genesis of this Architectural Type

(Summary)

Identity of St. Margaritta's Chapel near Kopčany

St. Margaritta's Chapel is situated between the Morava river and the Kopčany village. This building was not researched by our specialists or presented in the complex work „List of Monuments in Slovakia“. Archeological and architectural research of

(70) Sústava dvoch paralelných stavieb, tzv. „Doppelanlage“ v Trieri býva považovaná aj za vzor pre ďalšie rozšírenie typu dvojítych kostolov vyskytujúcich sa v Európe až do karolínskeho obdobia.

(71) Podľa K. Kaisera ide o ranokresťanský cintorínsky kostol obnovený v 7. stor.; Koller zasa pri datovaní vychádza z prvej písomnej zmienky o založení kláštora Sv. Germansberga Dagobertom I. (622-639) a považuje ho za merovejský kostol – podrobnejšie pozri OSWALD, Fr. (Bearb.): *Vorromanische Kirchenbauten. Katalog der Denkmäler bis zum Ausgang der Ottonen*. München 1966, s.317-318.

(72) Datovanie do 5. stor. uvádza V. Richter odvolávajúci sa na Wessela a Kubacha. – RICHTER, c.d. (v pozn.1), s.228, index 62.

(73) Roeder ho považuje za karolínsky. – OSWALD a kol., c.d. (v pozn.71), s.139.

(74) St. Justus vo Flums (kanton St. Gallen) datovaný do 7.-8. stor. bol postavený na zvyškoch rímskej vily; v Panónii je to napr. kostol v Heiligenstadte, ktorý vznikol na rímskom objekte; v Ilýrii – kostol v Putamici postavený spôsobom adaptácie rímskej cisterny a iné.

(75) OSWALD a kol., c.d. (v pozn.71), s.30

(76) HUYGHE, c.d. (v pozn.3), s.41; – Je pozoruhodné, že tento proporčný systém možno nájsť aj na zaniknutom kostole č. 10 v Mikulčiciach.

(77) OSWALD a kol., c.d. (v pozn.71), s.108

(78) Tamtiež, s.23

(79) Súkromné domy používané za účelom potrieb kresťanskej komunity poskytovali nielen významní Rimania v Ríme, ale aj v Galii – a na troskách týchto domov vznikli neskôr aj kostoly. – Pozri v HUYGHE, c.d. (v pozn.3), s.40-41.

Foto V. Anoškinová (2, 6) – archív Pamiatkového ústavu v Bratislave (7)

the chapel has discovered the medieval architectural details. The disposition of the chapel belongs to the Group of the Single-Nave Churches with a Rectangular Apse being found all over the territory of the Great Moravia at the time of 9th century. Subtil dimensions of this object are comparable with the St. George pre-Romanesque church in Kostofány pod Tribečom con-

structed before 11th century and also others architectural elements of both these churches are nearly compatible.

There is a very modest number of written documents on the chapel. The only one detailed written document is The Bathiany *Visitatio Canonicae* of 1787 where is a mention about the chapel constructed by noble virgin Margaritta and consecrated to the saint of the same name.

Hypothesis about identity of the St. Margaritta's chapel is conditioned by a presumption of destroying the original village around the church. The name of this village was probably derived from the church standing in this place. Because of the fact mentioned in the medieval Hungarian written documents saying that a habitation of this territory had been started at the beginning of 13th century I focused my research on the medieval Bohemian written documents where is a mention about the locality Sekirkostel near the Morava river. The oldest mention about Sekirkostel is in the Kosmas' Bohemian Chronicle – the church *Sekirkostel* [kostel = a church] with the court and the village, all of 1067, and this date is terminus ante quem of Sekirkostel's construction. V. Richter devoted his study to the identity of Sekirkostel and he identified this church and the destroyed locality Kostelisko.

I think Sekirkostel may be identified to St. Margaritta's chapel. The name Sekirkostel is probably derived from the geographical site of the chapel „Behind the lake at St. Margaritta's“. Therefore it may be deduced that this church was originally situated near a lake. I am convinced Sekirkostel is a simplification of the German name *Seekirche* [See = a lake, Kirche = a church] what means Lakechurch.

Genesis of the Single-Nave Church with the Rectangular Apse

Discovery of the St. Margaritta's chapel again renews the problem of genesis of this architectural type. The fact of unacceptation of the territorial extent of this architectural type all over the Europe, and of the genesis of this churches researched only within the limited territory present the essential defect of the last theories. It caused the different conclusions about the genesis of these churches.

The first theory is on the genesis in the insular area of Ireland and Britain. B. Ortmann and J. Cibulka were inspired by the specific „Irish“ Early Christian Architecture in order to derive the Type of Single-Nave Church with a Rectangular Apse and its expansion to the continental Europe put together with the activity of the Irish monks. This „Irish-Scottish theory“ was contradicted by V. Richter.

Next theory is on the genesis without the strong antique tradition in the territory beyond the Alps. K. Ginhart, G. P. Fehring and W. Boeckelmann derived the rectangular composition from the old-German wooden architectural tradition and they interpreted a rectangular composition as to be utilitarian with a very simple construction. V. Richter continued in „the old German theory“ but he questioned the presumption of the rec-

tangular disposition utility. From the old German type with a separate apse he detached a mediterranean type with an unseparated apse which was not in discrepancy to the antique tradition, e.g. the early Christian buildings in Ravenna and Trier.

Croatia is the last territory where the single-nave churches with a rectangular apses are extended. This area was not included into those theories and there are a lot of various modifications of this church type since the beginning of the Middle Ages. I think this architectural type of the Insular, German and Croatian territory is derived from the only one general pattern because in Croatia there were not either Irish or German influences and this area used to be the Roman province Dalmatia (Illyricum) with the strong antique tradition.

Identification of the Vitruvian proportional system and the St. George church in Kostofány pod Tribečom has inspired me towards the theory on this type genesis from the antique architecture because the antique proportional system of all churches researched by me is in the fraction form, e.g. 2:3, 3:5, 5:9 etc. I have determined the typology of the single-nave churches with a rectangular apses with regards to the nave formation conditioned by a requirement for the gathering-place extence. I named the churches with the longer naves as „the Monumental Type“ (comparable with the reduced basilica disposition) which is more characteristic for castle sites and monasteries. On the other hand I marked the smaller churches (with the hall conception) as „Simple Type“ characteristic for courts and little settlements.

My antique genesis theory is based on homogeneous relationship of the nave and the apse which are derived from the antique civil architecture. I believe the Roman Atrium House may be the pattern for the genesis of the single-nave church with a rectangular apse. Central rooms of this houses – *Atrium* and *Tablinum* – are explainable by the theory of „Contamination by Reinterpretation“ by E. Loewy. Then the Christian architecture has reinterpreted Atrium into the nave and Tablinum into the apse. I compared the Vitruv's Proportional System of the Atrium House with the preserved atrium houses in Pompei and I concluded this proportional system is compatible with the „Simple Type“ of churches form (the proportions 2:3, 3:5, √2). On the other hand I believe that the „Monumental Type“ (the proportions about 1:2) is the reduced basilica disposition. Evolution of the single-nave churches with a rectangular apses may be defined as a combination of various elements of the Roman civil architecture, which confirms the example of the monumental building in Trier of the 3rd-4th centuries where the basilica disposition with the rectangular Apsidal Exedra was found. In E. B. Smith's opinion, the Apsidal Exedra was originally Tablinum which was taken from the Roman palaces. The early Christian buildings in the area of the Roman province Germania, e.g. Epfach am Lech (Abodiacum), Speyer, Koblenz, perhaps Augsburg too, show also at antique features. Finally the genesis of the churches with a rectangular apses may be explained as the early Christian tradition using the civil houses as the gathering-places.

Ikony na východnom Slovensku

Alexander FRICKÝ

Medzi významné diela maliarskeho umenia na Slovensku patria ikony. Sú to obrazy s náboženskou tematikou používané pri výkone kultu východného obradu. Historici umenia odvodzovali tradične ich pôvod od „pohrebných portrétov“, ktoré maľované na doštičkách vkladali Egypťania v mieste tváre zosnulého do zábalu múmie. I prvé kresťanské ikony majú svoj pôvod v pohrebnom kulte. Znázorňovali „portréty za svätých vyhlásených zomrelých.“¹ Postupne sa objavujú svätci na obrazoch ako sprievod Krista, Matky Božej a nakoniec opradení biblickými výjavmi. Medzi najstaršie a najvzácnejšie patria ikony z kláštora sv. Kataríny na hore Sinaj na Sinajskom poloostrove, najmä tie zo 6. storočia.²

Vznik a vývoj ikony má však aj svoje hlbšie ideové a teologické korene. Súvisí so zobrazovaním Boha a svätých v Cirkvi. Kresťanstvo v prvých počiatkoch vychádzalo medziiným z knihy Exodus. V obave pred modloslužobníctvom zakazovalo zobrazovať Boha (Ex. 20,3,4,5). Po Milánskom edikte Konštantína Veľkého (r. 313) nastal i v zobrazovaní a v uctievaní obrazov obrat. Teológ východného obradu Bazilios Veľký (300-379) vyslovil podstatnú tézu v otázke maľovania a uctievania obrazov: „... v obraze uctieva veriaci jeho Praobraz. Bozkávajú obraz Krista, bozkáva samotného Krista v jeho nebeskej sláve...“ Túto tézu opieral o evanjelium sv. Jána, ktorý napísal: „Na počiatku bolo Slovo

a Slovo bolo u Boha...A Slovo telom sa stalo...“ (Ján 1,14). Učenie o vteleení Syna Božieho do ľudskej podoby umožňovalo teologické učenie vyjadriť aj formálne – obrazom. A tým je ikona, ktorá svojím spôsobom sprítomňuje veriacemu uctievaného. Bozkávanie obrazu Krista na ikone predstavuje najintenzívnejší stupeň uctievania Praobrazu, na rozdiel od modloslužobníckeho klaňania sa Izraelitov zlatému telu po tom, čo sa v púšti odvrátili od Hospodina (Ex. 32,7,8). Napriek týmto rozporuplným náhľadom zaberá ikona v učení cirkvi východného obradu zvláštne postavenie z ontologického hľadiska. Ikonám pripisujú determináciu, moc, ikona zobrazuje predmet, ktorý je mimo nej, no nie je len zobrazením alebo ilúziou, ale vyjadruje aj hlbšie duchovné vzťahy a hodnoty.³ Tento hlboký náboženský obsah ikony vyjadrujú ikonopisci nielen základnými maliarskymi výtvarnými prostriedkami (kresba, farba, maľba, kompozícia), ale aj špecifickými ikonopiseckými vyjadrovacími prostriedkami (symbolika, monumentalita, hierarchická perspektíva, hypertrofia a pod.). Tieto špecifické vyjadrovacie prostriedky vyjadrujú aj formálnu odlišnosť ikon od malieb v západnom umení.

Rozvojom teológie a dogmatiky prekonala ikona zložitý vývoj. Cirkevný učiteľ Gregor Veľký (540-604) nazval ikonu „biblia pauperum“ – bibliou chudobných, bibliou tých, ktorí nevedeli čítať, a ku ktorým sa slovo Božie dostávalo pros-

treďníctvom kázní v kostole. Kazateľ nestál v nadradenom postavení nad veriacimi vysoko na kazateľnici, ale pohyboval sa medzi nimi a rukou ukazoval na svätcov a na deje, ktoré komentoval. Najmä výjavy trestov za hriechy v pekle na ikonách Posledného súdu boli frekventovanou didaktickou témou. V 8. a v 9. storočí zdávali sa v Cirkvi boje o uctievanie ikon – ikonoklazmus. Tieto, viac-menej politické ako nábožensko-ideové roztržky mali za následok zničenie mnohých vzácnych pamiatok. Ikonodulom – obrancom uctievania ikon sa na sneme v Carihrade roku 869 podarilo uctievanie obrazov v Cirkvi východného obradu definitívne legalizovať. Ohnivým obrancom uctievania ikon bol aj sv. Cyril – Konštantín. Jeho argumentácie v dišputách s carhradským expatriarchom Johannesom VII. a s chazarskými židovskými teológmi vychádzajú z evanjelia sv. Jána. V diskusnej téme o uctievaní obrazov presne rozlíšil „obrazy zaľúbivších sa Bohu“, ktoré majú napísané aj meno zobrazovaného, od pohanských modiel. Svojou presvedčivosťou vyrovnajú sa tieto argumenty vieroučným tézám o uctievaní ikon aj samého Bazilia Veľkého (Život Konštantína, V. X.).

Na vývoj ikony mali v priebehu času vplyv viaceré skutočnosti: historické udalosti, vývoj Cirkvi v jednotlivých regiónoch, presun ikonopisu z kláštorov do laických dielní a nakoniec medzi ľudových maliarov a samoukov.

Po uznaní uctievania ikon zaujala ikona miesto najčestnejšie v kostole (v cerkvi) na oltári i na ikonostase – drevenej stene medzi svätyňou a loďou kostola východného obradu, na ktorej sú podľa stanoveného poriadku umiestnené ikony. V spodnom rade štyri hlavné ikony, nad nimi pás prázdnikov (sviatkov zo života Krista), vyššie Deesis (apoštoli vzdávajúci hold Kristovi Vševládcovi), pás prorokov a Kalvária. Hlavná rodinná ikona mala miesto v takzvanom „svätom kútiku“, v pravom rohu prednej izby. Ostatné ikony boli rozvešané po stenách izby. Pred rodinnou ikonou udržovala gazdiná večné svetlo.

Touto ikonou žehnal otec rodinu pri slávnostných príležitostiach. Pred touto ikonou sa poklonil prichodzí predtým než sa zvitl s domácimi. Ako na Západe učila matka dieťa skladať ruky k modlitbe, tak na Východe učila ho žehnať sa pred ikonou a zbožne ju bozkávať. Ikonu nosil vojak v svojej poľnej výstroji a pocestný v cestovnom kufríku. Viera v moc ikony pôsobila povzbudzujúcou silou na jej uctievatelov. Ruskú ikonu Vladimírsku Matku Božiu ukazovali ľudu vládcovia, keď bolo potrebné brániť krajinu proti nepriateľom. Lesk pozlátenej ikony Matky Božej nad bránou Novgorodu považovali útočiaci Tatári za nadzemský úkaz a šípy vystreľované obrancami mesta za svoje, ktoré zázračný obraz odrážal na nich naspäť. Na ikonách sa riešili aktuálne problémy doby a regiónu. Na ikonách Posledný súd zatracovali pravoslávni maliari uniatov i rímskych katolíkov a naopak. Tento problém vyrástol následkom rozkolu v Cirkvi, pri ktorom sa východná – ortodoxná Cirkev na čele s carhradským patriarchom v roku 1054 odtrhla od Ríma. Návrh na zmierenie rozporov predstavuje medziiným ikona v obci Jedlinka (okr. Bardejov) z polovice 18. storočia. Tu pod plášťom Matky Božej (Pokrov) sa stretáva rímsky pápež s patriarchom Cirkvi východného obradu.

Vývoj ikony v haličsko-karpatskej oblasti, kam možno zaradiť aj ikony nachádzajúce sa dnes na východnom Slovensku, prejavil sa ako v obsahovej, tak aj vo formálnej zložke. Tieto ikony hovoria o histórii regiónu, kde (resp. pre ktorý) boli vytvorené, o premenách obsahovej zložky, o technike a technológii maľby i o regionálnych a dobových zvláštnostiach, ktoré dodávajú pamiatkam svojské čaro a krásu.⁴

Najstaršie a najvzácnejšie ikony približne zo 16. storočia, vyhotovené v Haliči, respektíve v západnej časti Kyjevskej Rusi ešte v kláštorných dielnach, pridržujú sa byzantských predlôh. Po stránke ikonografickej, výtvarnej i technologickej vychádzajú z maliarskeho kódexu „Hermeneia“. Je to maliarska rukoväť mnícha Dionýzia z kláštora na hore Athos v Grécku (kto-



1. Matka Božia – Odigitria z Rovného, 16. stor. (ŠM Bardejov)

rú pod titulom „Handbuch der Malerei vom Berge Athos“, Trier 1855 upravili nemeckí byzantológovia Didron a Schäffer). Ikony s byzantským nádychom boli tu tvorené do prelomu 16. a 17. storočia, kedy sa v roku 1596 časť duchovenstva a veriacich východného obradu zjednotila s Rímom (Únia Brest-Litovská). Ikony z tohoto obdobia možno zaradiť do záverečnej fázy pobyzantského „manierizmu“. Pád Byzantskej ríše pod návalom Turkov v roku 1453 odrazil sa totiž aj v tvorbe ikon, v ich obsahovej i formálnej zložke. Preduchovnelosť postáv prejavila sa najmä manieristicky štylizovanou drapériou rúch postáv. Na východnom Slovensku sú to ikony zo zaniknutého dreveného kostolíka v obci Rovné (okr. Svidník), uložené v Šarišskom múzeu v Bardejove. Medzi najvýznamnejšie patrí päť

tabúl z Deesisu zo zaniknutého ikonostasu zo 16. storočia. Ikony v kostolíku v obci Uličské Krivé (okr. Snina) predstavujú najvzácnejšie pamiatky zo 16. storočia zachované na pôvodnom mieste v teréne. Ikony z tohoto obdobia náboženský obsah vyjadrujú špecifickými ikonopiseckými prostriedkami. Božskú vznešenosť vyjadruje postava Krista na ikone Ukrižovania (napríklad na ikone zo Zboja z prelomu 16. a 17. storočia, t.č. v SNG), na rozdiel od drámy na gotickom obraze od M. Grünewalda spreď roku 1511. Nadmerne zväčšená postava Krista na ikone je prejavom takzvanej ikonopiseckej perspektívy. Tu postava Krista je oveľa väčšia ako ostatné, hoci je situovaná až v druhom pláne obrazu. Týmto vyjadril ikonopisec veľkosť obety, ktorú priniesol Kristus za ľudstvo na križi. Manieristicky štylizova-



2. Apoštolí z Deesisu z Rovného, 16. stor. (ŠM Bardejov)

ná drapéria rúch postáv vyjadruje i duševné stavy zobrazovaných. Pohyb apoštolov smerom k Pantokratorovi vyjadruje nielen priestorovú, ale aj ideovú orientáciu zobrazovaných postáv. I nadmerne nadsadené čelo sv. Mikuláša (napr. na ikone z Dubovej v Šarišskom múzeu) nie je dôsledkom neznalosti proporcionality ľudského tela. Vráskami poznačené čelo vyjadruje starosť ľudomilného svätca, ako pomáhať chudobným a trpiacim. Niet preto divu, že sv. Mikuláša nazývala chudoba v karpatskej oblasti „druhým Bohom chudoby“.

Ikony zo 16. storočia možno označiť za najstaršie a najvzácnejšie ikonopisné pamiatky na-

chádzajúce sa na východnom Slovensku. Je preto neprijateľné datovanie týchto ikon v katalógu výstavy SNG v roku 1968 do 17., respektíve niektoré až na počiatok 18. storočia (č. kat. 11, 12, 13). Takéto slohové zatriedenie nerozoznáva prechodné obdobie regionálnych metamorfóz ikonopisu v haličsko-karpatskej oblasti približne v 17., a vníkanie baroka do malby ikon už začiatkom 18. storočia. Najpresvedčivejším dôkazom rozdielu jednej celej etapy vývoja malby ikon v tejto oblasti je odstránenie barokovej premalby z pásu Deesis zo 16. storočia z Rovného, ktorý v roku 1967 reštauroval Mgr. Wojciech Kurpik z Poľska.⁵ Nepochopenie rozdielu medzi



3. Apoštoli z Deesisu z Krivého, 2. pol. 17. stor.

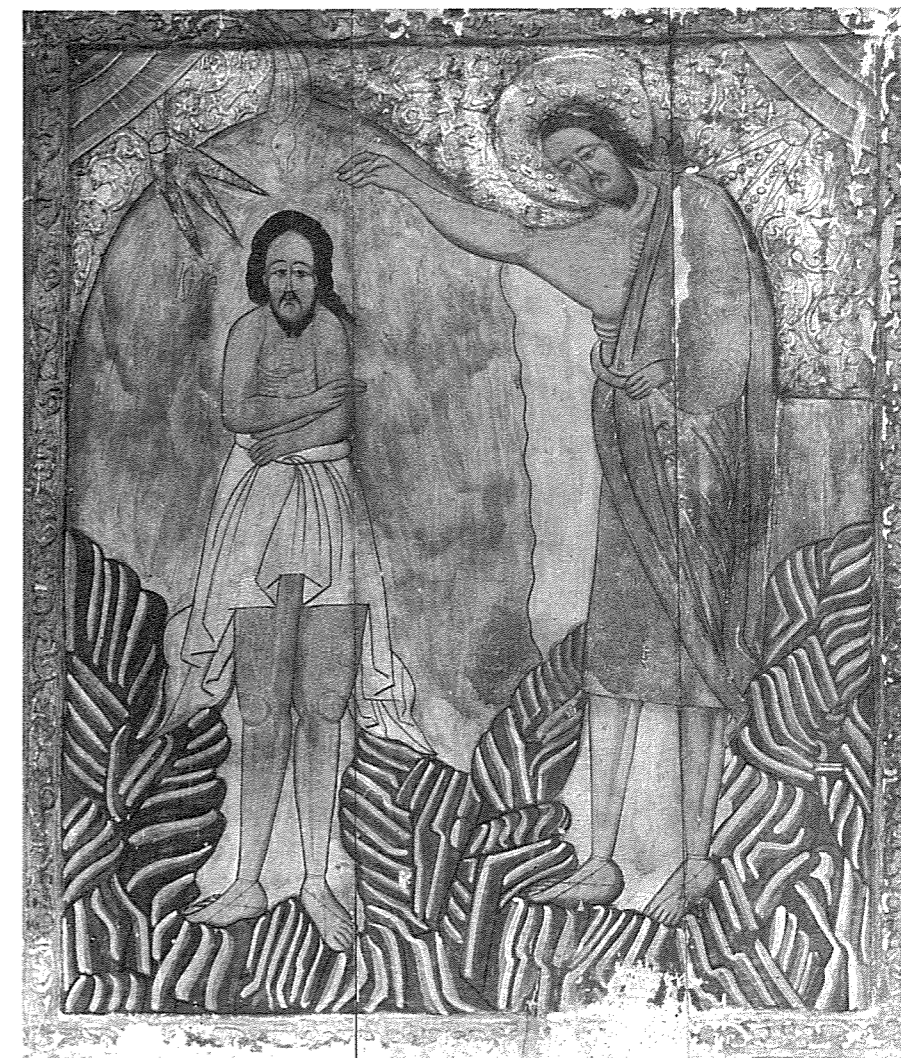
ikonami zo 16., 17. a z 18. storočia, ako po stránke obsahovej, tak aj po stránke formálnej, nemožno poznať a esteticko-emotívne precítiť čaro a krásu ikon z jednotlivých etáp vývoja ikonopisu v haličsko-karpatskej oblasti. Každá vývojová etapa vyniká totiž svojimi neopakovateľnými hodnotami.

Malbu ikon v haličsko-karpatskej oblasti približne v 17. storočí ovplyvnili viaceré nové skutočnosti. Valašskí kolonisti Karpát prestávali postupne s potulným pastierstvom, usadzovali sa na úpäti východoslovenských poľán a zakladali dedinky. Svedčia o tom podnes zachované názvy dedín ako Kožany, Ovčie Baranie a pod. Bohatšie z nich si budovali drevené kostolíky

východného obradu (cerkvi) a vybavovali ich ikonami a ikonostasmi. Chudobnejšie komunity, ktoré si nemohli dovoliť nákladnejšie na dreve maľované ikony a ikonostasy, museli sa uspokojiť s maľbami na plátne. Tieto boli lacnejšie, bolo ich možno zrolovať a previezť do vzdialených obcí, napríklad Tročany (okr. Bardejov), kde sa podnes takýto ikonostas zachoval. Keďže nové sídla boli od kláštorov, v ktorých maľovali kedysi ikony veľmi vzdialené a starí ikonopisci vymierali, začali ikony maľovať domáci, často len potulní maliari. Títo nevedeli už precítiť a vyjadriť hĺbku obsahu ikony, ani neovládali pôvodnú ikonopiseckú techniku a technológiu. Ich práce možno hodnotiť už len ako regionálne metamorfózy starších predlôh. Ich obsahovú zložku ovplyvnila únia s Rímom v Uhorsku v roku 1646, takzvaná „Užhorodská“. Po tomto zlučovanom akte rozvinula svoju činnosť na Slovensku grécko-katolícka cirkev východného obradu. Ponechala si okázalé kultové obrady a liturgiu, cirkevno-slovanský bohoslužobný jazyk, nádherné spevy, bohaté rúcha i uctievanie ikon, ktoré sa ale postupne menili ako po obsahovej tak aj po formálnej stránke.⁶

V tomto období zoslabuje sa tu charakter ikony ako priameho obrazu svojho Praobrazu a predmetu kultu. Ikona sa stáva postupne ako na Západе cirkevným obrazom – kultovým predmetom.

Podstatnú premenu obsahovej zložky vyjadruje napríklad zánik takzvanej hierarchickej perspektívy a hypertrofie postáv. Postava sv. Jána Krstiteľa pri krste Krista v Jordáne na ikone z obce Krivé (okr. Bardejov) zo 17. storočia je už oveľa väčšia a pôsobí monumentálnejšie ako Kristus, čo na pravej ikone nebolo mysliteľné. Do obsahovej zložky ikony dostávajú sa postupne domáce, regionálne prvky a ich výtvarnú zložku ovplyvnilo európske renesančné a neskoršie barokové umenie. Na ikonách zo 16. storočia symbolizujú prírodu dohora stúpajúce rozpukané skaly, ktoré vyjadrovali ťažkú cestu do nebies. Na ikonách zo 17. storočia (sv. Michal z Mirole, okr. Svidník) je to už náznak prírody.



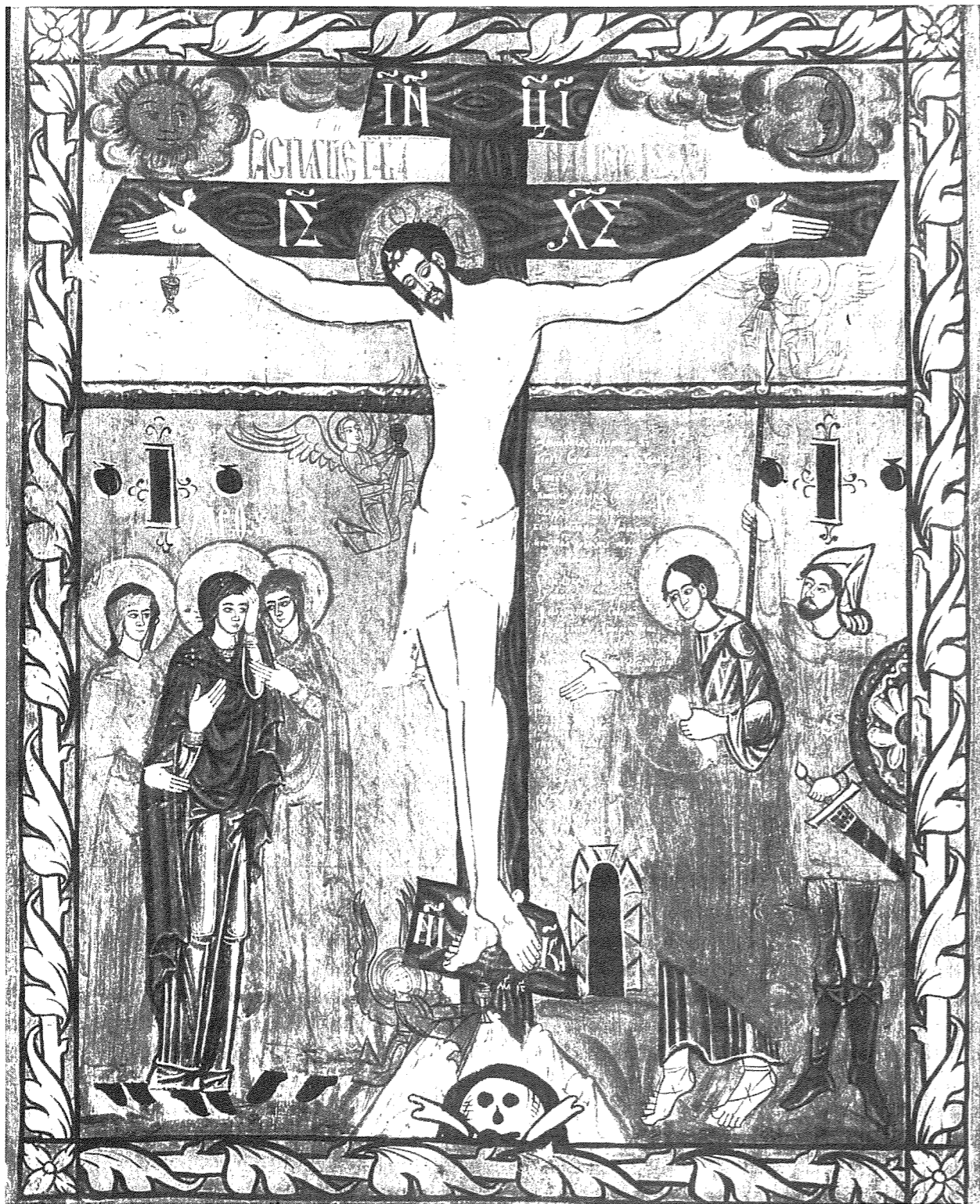
4. Krst Krista z Krivého, 2. pol. 17. stor.

Kostol a kláštor východného obradu s typickými baňatými barokovými vežičkami, na druhej strane katolícky kostol, rieka i štylizované stromy a kríky. Nie je to síce ešte veduta v zmysle západnej krajinomalby, ale badať tu už jasný odklon od ikonopiseckého symbolizmu a príklon k náznakom reality. Medzi významné pamiatky tejto epochy patria najmä datované a dedikačnými nápismi opatrené ikony v obciach Lukov-Venecia (1628), Tročany (1634) v Bardejovskom okrese, Matysová (1640) v okrese Stará Lubov-

ňa, ako aj antependiá z ikonostasov zo 17. storočia, napríklad z Mirole.

Dedikačné nápisy na niektorých pamiatkach ktoré sa dnes nachádzajú na severovýchodnom Slovensku (pre kostolíky v južnom Poľsku ako Leluchów, Nowa Wies) i podobnosť s pamiatkami v neďalekých poľských obciach Szczawnik a Pielgrzymka oprávňujú hľadať dielne týchto pamiatok ešte na poľskej strane Karpát.

Nepodložené je tvrdenie niektorých autorov, že ide o „pamiatky ikonopisej tvorby ktorá



5. Ukrižovanie z Tročan, 1634



6. Matka Božia – Odigitria z Lukova-Venecie, 1654



7. Sv. Ján Sučavský, kon. 17. stor.
(ŠM Bardejov)

vznikla na východnom Slovensku“.⁷ Za otáznu označuje činnosť domácich slovenských maliarov pred 18. storočím aj H. Skrobucha.⁸ Jana Kľosińska považuje názov „ikona słowacka“ tak tiež za nesprávny.⁹ Š. Tkáč opakuje aj napriek tomu hodnotenie predmetných ikon ako „výcho-

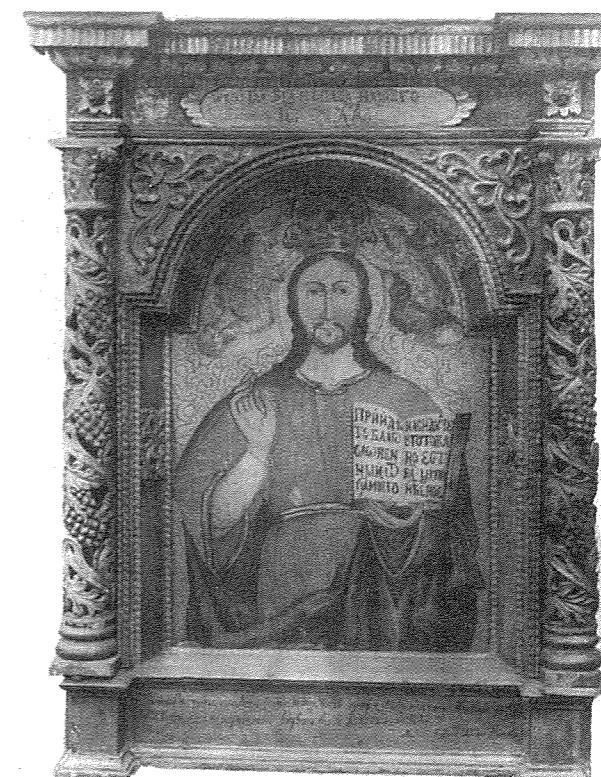
doslovenské ikony“ ešte v roku 1980,¹⁰ hoci už boli k dispozícii práce viacerých autorov, ktoré sa predmetnej tématiky dotýkajú.

Ikony zo 17. storočia predstavujú prechodnú etapu vývoja malby ikon v haličsko-karpatskej oblasti. Sú to už len regionálne metamorfózy star-

ších predlôh. Do obsahovej zložky prenikajú po-uniatské motívy, zjednodušujú a menia sa formálne vyjadrovacie prostriedky i technika a technológia malby. Po stránke slohového vývoja vyznačujú sa tieto ikony graficky až ornamentálne štylizovanou drapériou rúch zobrazovaných postáv. Najvzácnejším príkladom sú ikony z rozobratého ikonostasu v obci Krivé (okr. Bardejov) z prvej polovice 17. storočia.

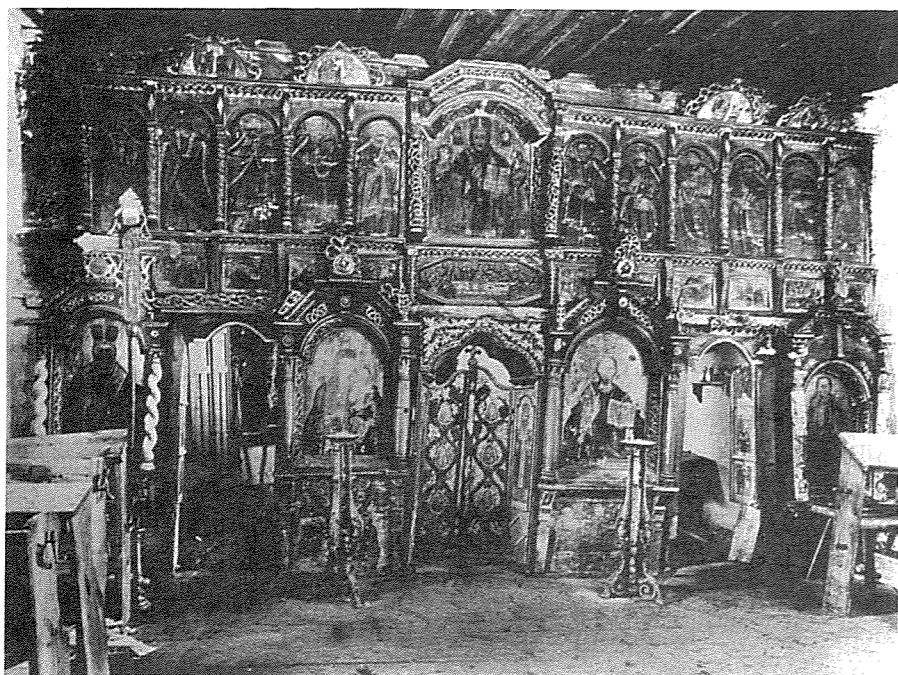
Významným medzníkom v malovaní ikon v haličsko-karpatskej oblasti bola synoda gréckokatolíckej cirkvi v roku 1720 v Zamości v Poľsku. Táto zavŕšila prenikanie západných ikonografických typov i barokových zobrazovacích prostriedkov do ikonopisu. Baroková premalba byzantských svätcov sv. Jána Zlatoústeho, Bazília Veľkého a archanjelov Michala a Gabriela na apoštolov v duchu západnej ikonografie na Deesise z Rovného naznačuje takýto zásah do obsahovej zložky Deesisu. Na ikonách sa objavujú postavy zo súdobej regionálnej histórie. Je to napríklad poľský kráľ Jan III. Sobieski i moldavský svätec Ján Sučavský (zo Suceavy v Rumunsku) a to v súvislosti s bojom proti Turkom pri Viedni v roku 1683. Poľský panovník odniesol zo Suceavy ostatky valašského národného svätca, ktorý padol v druhej polovici 14. storočia v boji proti Turkom, aby mohol do svojho vojska naverbovať Valachov bývajúcich v poľských Karpatoch. Na ikonách zobrazovali maliari tiež regionálne spoločenské, ekonomické i politické problémy. Boj proti pijatike, ktorá sa stala pliagaou v zaostalej karpatskej oblasti, bol obľúbenou témou výjavov v pekle na ikonách Posledného súdu. Postavičky šenkárky, opitých sedliakov i oráča, ktorý odoral brázdu z panského, zapriahnutého do čertovho pluhu, vyjadrujú sociálne problémy doby a regiónu.

V 18. storočí dochádza k podstatnej preмене najmä v zložke výtvarnej. Tu pôvodné ikonopisecké vyjadrovacie prostriedky vystriedali novšie zobrazujúce prvky maliarske. Grafickú štylizáciu rúcha vystriedala baroková modelácia



8. M. Gajecki: Kristus učiteľ, 1744

farbou a svetlom a tieňom. Premenu formálnej zložky ikonopisu dokumentovala „baroková ikona“ Kristus učiteľ z rozobratého ikonostasu z 18. storočia v obci Bodružal (okr. Svidník). Táto bola namaľovaná na zadnej strane staršej ikony s postavami dvoch apoštolov z ikonostasu z druhej polovice 17. storočia.¹¹ Presun esteticko-emotívneho pôsobenia z obrazu na bohato vyrezávané a pestro polychromované orámovanie ikon najmä na ikonostasoch je sprievodným zjavom tejto fázy ikonopisu. Obraz – ikona, kedysi tak zbožne uctievaná aj ako predmet kultu, stráca postupne svoju fascinujúcu silu. Aj na ikonostase znižujú sa rozmery obrazov v prospech bohato vyrezávanej a pestro polychromovanej architektúry. V tejto dobe maľovali ikony a ikonostasy už aj barokoví maliari žijúci na východnom Slovensku, ako Andrej a Mikuláš Gajecki, Jozef Mirejovský, František Ferdinandy a iní,



9. Ikonostas z Kalnej Rostoky, 18. stor.

ktorí maľovali obrazy aj pre rímskokatolícku kostoly. Mikuláš Gajeccki na ikone Kristus učiteľ na ikonostase v Jedlinke z roku 1744 podpísal sa už ako „malar bardijowski“, bez nároku, aby jeho dielo bolo kvalifikované ako ikona v niekdajšom slova zmysle.

Obrazy svätých používané v gréckokatolíckej cirkvi v 18. storočí sú často z umeleckohistorického hľadiska nazývané pomocne ešte ako „barokové ikony“, hoci do ich obsahovej zložky prenikli už západné ikonografické postavy a výjavy. Namiesto byzantského Uspenia Matky Božej je to Smrť Panny Márie, alebo Nanebovzatie Panny Márie, svätci uctievaní najmä v západnom obrade (sv. Peter a Pavol), regionálni svätci a cirkevné problémy (únia gréckokatolíckej cirkvi s Rímom) a pod. Vo výtvarnej zložke sú to barokové výtvarné zobrazujúce prostriedky, ako v západnom umení (modelácia farbou i svetlom a tieňom, reálna perspektíva a farebnosť, zobrazovanie prírody, atď.)

Záverečnú fázu maľby obrazov pre gréckokatolícku kostoly predstavujú diela maľované v duchu európskeho nazarenizmu 19. storočia. Strediskom tohoto extrémne rímskokatolícky orientovaného umeleckého smerovania bol spochiatku kláštor San Isidoro v Ríme, po polovici 19. storočia Viedeň. V haličsko-karpatskej oblasti to boli diela najmä z dielni rozvetvenej poľskej maliarskej rodiny Bogdańskich. Tieto sa už skoro ničím nelíšia od obrazov pre kostoly západného obradu.¹² Umelecky presvedčivejšie práce predstavujú obrazy východoslovenských maliarov z prvej polovice 19. storočia. Prázdniky z roku 1830 z obce Fulianka (okr. Prešov) uložené v Šarišskom múzeu od M. Mankoviča zobrazujú typické biedermeierovské rodinné žánrové výjavy. Prorok z ikonostasu z obce Cernina (okr. Svidník) od levočského maliara J. Rombauera môže byť portrétom staršieho a obraz sv. Jána evanjelistu z ikonostasu z obce Oľšavica (okr. Levoča) portrétom mladšieho muža. Tieto



10. J. Rombauer: Sv. Ján evanjelista, 1. pol. 19. stor.

maľby v zmysle výtvarnom nemajú už charakter ikony, hoci niektoré pochádzajú ešte z ikonostasov, ktoré pri výkone kultu východného obradu plnili svoje pôvodné poslanie. Aj postava Krista učiteľa s knihou v ruke, zobrazená na rozdiel od ikon v stojacej polohe, ktorá sa nachádza na ikonostase z roku 1906 v obci Maškovce (okr. Humenné) sa už v ničom neodlišuje od postáv na obrazoch v rímskokatolíckych kostoloch. Len cirkevnoslovenský nápis na knihe hovorí, že ide o pamiatku z kostola východného obradu.

Tak ako v katalógu výstavy ikon SNG z r. 1968 nebol pochopený slohový rozdiel ikon zo 16. a z 18. storočia, tak tomu bolo aj u pamiatok z 18. a 19. storočia. Autor štúdie nerozlišuje práce barokových maliarov (A. a M. Gajec-



11. J. Miklošik-Zmij: Matka Božia, 1833

kého, J. Mirejovského, J. Toroňského) od prác nazarenov a maliarov z 19. storočia (Bogdańskich, Miklošika-Zmija, Miháľiovcov, Rombauera, Mankoviča a iných – kat. str. 8, 9). Nesprávnym výkladom a hodnotením tvorby maliarov z jednotlivých etáp vývoja maľby ikon bol návštevník výstavy ukrátený nielen o príslušné umeleckohistorické poznanie, ale aj o esteticko-emočný zážitok. Pamiatky z každej etapy vývoja ikony vyznačujú sa totiž svojským čarom obsahu i zaujímavosťou výtvarných výrazových prostriedkov a svojskými špecifickými a neopakovateľnými hodnotami.

Malebnú skupinu pamiatok predstavujú takzvané „ľudové ikony“ maľované potulnými mníchmi a ľudovými maliarmi, ktorým v karpatskej oblasti hovorili „bohomyzy“. Najpôsobivejšie zachovali sa

zo 17. storočia. Úprimný pátos maliara i nezmenšená úcta objednávateľov zabezpečovali týmto ikonám ešte veľmi dlho charakter ikony ako predmetu kultu, hoci humanizácia obsahovej zložky dosiahla tu svojho vrcholu. Vrucne ľudské city a pocity vystriedali božskú vznešenosť a prísnosť. Hlboký humánny obsah vyjadrovali ľudoví maliari výstižnými prostriedkami. Proporčne nadsadené ruky žien ukazujúce na Ukrižovaného na kalvárii z Matysovej (t.č. v Múzeu v Starej Lubovni) poukazujú na veľkosť obety ktorú priniesol Kristus na kríži.

I nepomerne malá postavička Krista k postave Matky Božej vo výjave Piety nie je omylom maliara. Naopak, vyjadruje veľkosť žiaľu ubolenej matky nad zmučeným synom. U ľudových ikon dochádza k humanizácii ikonografických typov, najmä Matky Božej. Zatiaľ čo v ortodoxnej ikonografii mala prednosť Hodigitria, ľudoví maliari s obľubou maľovali typ Eleousa, rusky Umilenie. Prísnosť vodkyne životom nahradzovali vzťahom matky a dieťaťa, symbolicky Cirkvi a veriacich. Pri maľovaní uprednostňovali viac citovú stránku, často aj na úkor vernosti obsahovej zložky ikony. Svedčí o tom napríklad Vzkriesenie Lazara a Lazar a boháč zo Šemetkoviec (okr. Svidník) z druhej polovice 17. storočia. Tu sú na jednom obraze dva na sebe celkom nezávislé výjavy. Vzkriesenie Lazara – brata sestier Márie a Marty (Ján 11,44) a Lazar a boháč (Lukáš 16, 19-31). Spoločný bol len cieľ výjavov, dať veriacim poučenie.

Zľudovenie maľby ikon pre potreby najširších vrstiev prejavilo sa aj vo formálnej zložke. Ľudoví maliari neovládali už pôvodnú ikonopiseckú techniku a technológiu. Nevlastnili už maliarske vzorníky („*kunstbuski*“, „*podlinniki*“). Nemali k dispozícii ani vzácnejšie maliarske prostriedky, pigmenty, pojivá, riedidlá a laky, ktoré nahradzovali materiálmi z domácich prístupných zdrojov. Ľudové ikony však aj napriek nedostatku niektorých obsahových i formálnych prostriedkov neustratili na svojom ikonopisnom čare a kráse.

Ikony na východnom Slovensku predstavujú zaujímavý vývoj týchto kultových pamiatok a ho-

ci pochádzajú z neskorších čias, nadväzujú na staršie tradície. Historicky doložené apologetické vystupovania sv. Cyrila za uctievanie ikon dovoľuje vysloviť názor, že svätí bratia priniesli kult ikon aj na Veľkú Moravu, a teda aj na Slovensko. Vyžadovala to liturgia východného obradu s ktorou prišli na Veľkú Moravu. Kánon na počtu sv. Dimitria Solúnskeho, patróna ich rodného mesta, ktorý založil sv. Cyril, predpokladá, že priniesli medzi inými ikonami aj jeho ikonu, ktorej úcta sa tu čoskoro udomácnila. Postavy svätcov podané v ikonopisnom slohu nachádzajú sa aj na korunovačných klenotoch uhorských panovníkov, najmä na staršej časti kráľovskej koruny. Sú to postavy z ikonografického cyklu Deesis, svätci východného obradu i postavy z byzantskej a uhorskej histórie z polovice 11. storočia. Ikonopisným štýlom sú podané aj postavy sv. Petra a Pavla na emailových medailónoch nájdených v Ivánke pri Nitre a dávané do súvislosti s emailami z tzv. diadému Konštantína Monomacha z polovice 11. storočia.

Arcibiskup Metod úspešne obhájal hlásanie Slova Božieho preloženého do staroslovienčiny, čo pápež Ján VIII. bulou *Industriae tuae* z roku 880 oficiálne potvrdil. Na základe toho možno tvrdiť, že cirkevno-sloviensky bohoslužobný jazyk, písmo, literárna tvorba, cirkevný spev i výtvarné kultové predmety – a to najmä ikony, ktoré pri okázalej východnej liturgii plnili zvláštne poslanie, stali sa základom kultúry nielen na Veľkej Morave, ale aj u ostatných slovanských národov.

Kult uctievania ikon na Slovensku po vyhnaní nasledovníkov sv. Cyrila a Metoda bol načas utlmený. Výsledky najnovších bádání však dokazujú, že východný obrad a s ním aj uctievanie ikon pretrvávali tu aj v nasledujúcich storočiach.¹³ Východný obrad a uctievanie ikon vracali sa od 14. storočia na východné Slovensko aj oficiálne s kolonizáciou na valašskom práve. Aj keď veľká časť duchovenstva i veriacich prihlásila sa v roku 1646 Užhorodskou úniou k Rímu, východný obrad, a teda aj uctievanie ikon, ponechali si tu podnes. Úcta

k pôvodným ikonopisným pamiatkam bola tak veľká, že aj pri výmenách zariadenia kostolov vyše 400 ročné ikony s pietou zachovali a porozvešali po stenách už niekoľkokrát prestavaných kostolov.

Dnes sa ikony zo všetkých vývojových etáp nachádzajú na východnom Slovensku v expozíciách múzeí (Bardejov, Svidník, Humenné, Stará Ľubovňa, Košice), v niektorých galériách (SNG Bratislava, Prešov) i v drevených kostolíkoch v teréne (Uličské Krivé, Krajné Čierne, Šemetkovce, Jedlinka, Krivé, Tročany, atď.). Krásu i čaro ikon propaguje séria poštových známok z roku 1970 i farebný film „Ikony na východnom Slovensku“, ku ktorému hudbu skomponoval svetoznámy poľský hudobný skladateľ K. Penderecki. O ikonách na Slovensku vychádza postupne základná odborná literatúra.¹⁴ Ikony boli prezentované na domácich i na zahraničných výstavách (Praha 1937, 1985; Ósaka, Mníchov, Brusel, Budapešť, Bratislava 1968, 1985). Komisar výstavy ikon v Mníchove v rokoch 1969-1970, ktorú oboslali významné európske galérie, inštitúcie i súkromní zberatelia, H. Skrobucha, v katalógu výstavy uvádza, že ikony z východného Slovenska „... predstavujú zvlášť pôvabný príspevok... maľbu, ... ktorej sa podarila syntéza medzi východným a západným umením.“

Hlboký obsah týchto ikon a neobyčajné výtvarné hodnoty obdivuje dnes celý kultúrny svet. A o tom, že niektoré ikony nachádzajúce sa na východnom Slovensku patria medzi významné pamiatky tohoto druhu aj v európskom meradle, svedčí i okolnosť, že v expozícii výtvarného umenia na svetovej výstave EXPO '70 v japonskej Ósake z celkového počtu deväť vystavených ikon z celého sveta boli tri z východného Slovenska.

POZNÁMKY

(1) MYSLIVEC, J.: *Ikona*. Praha 1974, s.13

(2) TALBOT RICE, D.: *Byzantské umenie*. Bratislava 1968, s.102

(3) BAKOŠ, J.: *O ontologickej štruktúre ikony*. Sborník prací Filosofické fakulty brněnské univerzity, F 14-15, 1971, s.92 n.

(4) Výskum a súpis týchto pamiatok vykonal Pamiatkový ústav v rokoch 1964-1966. Do štát. zoznamu ich zapísalo a publikovalo Krajské stredisko pamiatkovej starostlivosti v Prešove – porov. *Pamiatky hnutelné Východoslovenského kraja v štátnych zoznamoch*. Prešov 1969. – Vyhodnotenie pamiatok vrátane expozícií v múzeách a v galériách: FRICKÝ, A.: *Ikony z východného Slovenska*. Košice 1971.

(5) KURPIK, W.: *Konzervácia ikon v Bardejovskom múzeu 1967*. In: Zbor. Šarišské múzeum. Bardejov 1969, s.193 a n.

(6) FEDOR, M.: *Spolupatróni Európy. Ich odkaz na Slovensku*. 1990

(7) VACULÍK, K.-TKÁČ, Š.: *Ikony na Slovensku*. Kat. výstavy, SNG Bratislava 1968, s.2 a n.

(8) SKROBUCHA, H.: *Ikony aus der Tschechoslowakei*. Praha 1971

(9) KĽOSIŇSKA, J.: *Ikony*. Muzeum Narodowe w Krakowie. Kraków 1973, s.12

(10) TKÁČ, Š.: *Ikony zo 16.-19. storočia na severovýchodnom Slovensku*. Bratislava 1980, s.26

(11) Dokumentárnu hodnotu predmetnej ikony zoslabila skutočnosť, že podklad – doska bola vertikálne rozpielená a maľby z dvoch etáp boli od seba oddelené.

(12) PRZEDZIECKA, M.: *Dzieje rodu Bogdańskich, malarzy cerkiewnych po obu stronach Karpat*. Zborník MUK vo Svidníku, 1965, s.107-123

(13) FEDOR, c.d. (v pozn.6)

(14) FRICKÝ, c.d. (v pozn.4, 1971); – SKROBUCHA, c.d. (v pozn.8, 1971); – TKÁČ, c.d. (v pozn.10, 1980); – KELETI, M.: *Ikony 16.-18. storočia na Slovensku*. Kat. výstavy, Národní galerie, Praha 1985; – MARKOVIČ, P.: *Ikony na východnom Slovensku, 16.-19. storočia*. Kat. výstavy, Východoslovenská galéria, Košice 1989; – PUSKÁS, B.: *Kelet és nyugat között – Between East and West. Ikonok a Kárpát-vidéken a 15.-18. században*. Kat. výstavy, Magyar Nemzeti Galéria, Budapest 1991; – KELETI, M.: *Ikony 16.-18. storočia na Slovensku*. In: *Umenie Slovenska. Stále expozície Slovenskej národnej galérie*. Bratislava 1994, s.142-148, obr.58-61; – GREŠLÍK, V.: *Ikony Šarišského múzea v Bardejove*. Bratislava 1994; – FRICKÝ, A.: *Ikony na východnom Slovensku*. Pamiatky a múzea, 1995, č.4, s.60-63.

Foto M. Jurík (1-11)

Ikonen in der östlichen Slowakei

(Zusammenfassung)

Die Entwicklung der Ikone hat sich im Gebiet Karpatengaliziens, wohin man auch die sich heute in der östlichen Slowakei befindenden Ikonen einordnen kann, in ihrer inhaltlichen, sowie formalen Komponente bemerkbar gemacht. Diese Ikonen erzählen über die Geschichte der Region, wo (resp. für welchem) sie geschaffen worden waren, über die Verwandlungen ihrer inhaltlichen Komponenten, über die Technik und Technologie des Malens, sowie auch über regionale und zeitliche Besonderheiten, die jeder Sehenswürdigkeit einen eigenartigen Reiz und Schönheit verleihen.

Die ältesten und wertvollsten Ikonen ungefähr aus dem 16. Jahrhundert, in Galizien angefertigt, resp. im westlichen Teil noch in den Klosterwerkstätten des Kiewer Rus, hielten an den byzantinischen Vorlagen fest. Ikonographisch, künstlerisch, sowie auch technologisch gingen die aus dem Malerkodex „Hermeneia“ des Mönchs Dionysus vom Kloster auf dem Berg Athos in Griechenland aus. Die Ikonen mit einer byzantinischen Nuance wurden dort bis zur Wende des 16. zum 17. Jahrhundert geschaffen. Damals, im Jahre 1596 hat sich ein Teil der Geistigen und Gläubigen mit dem östlichen Ritus Roms vereinigt (Brest-litauische Union). Die Ikonen aus dieser Zeit können in eine Schlußphase des nachbyzantinischen „Manierismus“ mit einer charakteristisch stylisierten Gewanddraperie der Figuren eingereiht werden. In der östlichen Slowakei handelt es sich um Ikonen aus dem untergegangenen kleinen Holzkirchen in der Gemeinde Rovné (Bez. Svidník), die sich im Šarišer-Museum in Bardejov befinden. Die Ikonen in der kleinen Kirche der Gemeinde Uličské Krivé (Bez. Snina) stellen die kostbarsten Sehenswürdigkeiten aus dem 16. Jahrhundert, die am ursprünglichen Ort erhalten geblieben sind, dar.

Die Ikonen aus dem 17. Jahrhundert stellen eine Zwischentappe der Entwicklung der Ikonenmalerei im Gebiet Karpatengaliziens dar. Sie sind nur noch regionale Metamorphosen älterer Vorlagen. Eine wesentliche Änderung der inhaltlichen Seite kommt beispielsweise durch das Eingehen auf die sogenannte hierarchische Perspektive und Hypertrophie der Gestalten zum Ausdruck. Die heimischen, regionalen Elemente gerieten nach und nach in die inhaltlichen Komponenten der Ikone und ihre künstlerische Komponente wurde von der europäischen Renaissance- und später der Barockkunst beeinflusst. Die formalen Ausdrucksmittel, sowie die Maltechnik und -technologie wurden vereinfacht und verändert. Die Ikone wird nach und nach wie im Westen zum Kirchenbild – zum Kultgegenstand.

Die Dedikationsinschriften auf einigen Kunstwerken, die sich heutzutage in der nord-östlichen Slowakei befinden, sowie auch die Ähnlichkeit mit den Kunstwerken in den nahen polnischen Gemeinden berechtigen uns, die Werkstatt dieser Sehenswürdigkeiten noch auf der polnischen Seite der Karpaten zu su-

chen. Deswegen die Behauptung einiger Autoren, daß es sich um „Kunstwerke des ikonartigen Schaffens, das in der östlichen Slowakei entstanden ist, handelt“, ist unbegründet.

Die griechisch-katholische Kirche östlichen Ritus' hat ihre Tätigkeit in der Slowakei nach dem Vereinigungsakt (Union mit Rom im Ungarischen Königreich im Jahre 1646, die sog. „Užgorodsche“) entwickelt. Sie behielt für das prunkvolle Kultritual und die Liturgie, die kirchenslawische liturgische Sprache, die wunderschönen Gesänge, die reichen Gewänder, sowie auch die Verehrung der Ikonen, die sich fortlaufend in der inhaltlichen sowie auch formalen Komponenten änderten, für sich bei.

Im 18. Jahrhundert kam es zu einer wesentlichen Änderung vor allem in der künstlerischen Komponente. Die ursprünglichen ikonartigen Ausdrucksmittel wurden von den neueren malerischen Darstellungselementen abgelöst. Die graphische Stilisierung des Gewandes wurde von der Barockmodellierung durch Farbe und Licht mit Schatten abgelöst. Die Verschiebung der ästhetisch-emotiven Bildwirkung auf der reich geschnitzten und bunt polychromierten Rahmung der Ikonen, vor allem auf den Ikonostasen, ist eine Begleiterscheinung dieser Phase der Ikonenmalerei. Auch auf dem Ikonostas wurden die Bildmaße zu Gunsten der reich geschnitzten und bunt polychromierten Architektur verkleinert. Zu dieser Zeit wurden die Ikonen und Ikonostasen schon von den Barockmalern, die in der östlichen Slowakei lebten (A. und G. Gajecki, J. Mirejovský, F. Ferdinandy u.a.), die auch die Bilder für die römisch-katholischen Kirchen malten, gemalt.

Die Schlußphase der Bildermalerei für die griechisch-katholischen Kirchen stellen die Werke, die im Sinne des europäischen Nazarenismus des 19. Jahrhunderts (im Gebiet Karpatengaliziens repräsentiert durch das Schaffen der verästelten polnischen Malerfamilie Bogdanski) gemalt wurden, dar. Diese zeigen fast keine Unterschiede zu den Kirchenbildern des westlichen Ritus. Künstlerisch überzeugendere Werke sind die Bilder der ostslowakischen Maler aus der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts. Die Bilder von M. Mankovič, J. Miklošik-Zmij, J. Rombauer u.a. haben keinen Ikonencharakter mehr im künstlerischen Sinne, obwohl einige davon noch aus den Ikonostasen hervorgingen und bei der Kultausübungen des östlichen Ritus ihre ursprüngliche Sendung erfüllten.

Eine spezifische Gruppe dieser Kunstwerke bilden sogenannte „volkstümliche Ikonen“, die von den wandernden Mönchen und naiven Malern gemalt und die unter den Leuten des Karpatengebietes „bohomyzy“ genannt wurden. Die eindruckvollsten von ihnen stammen bereits aus dem 17. Jahrhundert. Der aufrichtige Pathos des Malers, sowie auch die unverminderte Verehrung der Besteller haben diesen Ikonen noch für sehr lange Zeit den Iko-

nencharakter als einem Kultgegenstand gesichert, obwohl die Humanisation der inhaltlichen Komponente hier ihren Gipfelpunkt erreichte. Die innigen menschlichen Gefühle und Empfindungen wurden statt der göttlichen Majestät und Strenge bevorzugt.

Die Volkstümlichkeit des Ikonenmalens für den Gebrauch der breitesten Gesellschaftsschichten ist auch in der formalen Komponente zum Ausdruck gekommen. Die naiven Maler haben die ursprüngliche Ikonentechnik und -technologie nicht mehr gekannt. Sie hatten keine Musterbücher für Malen („kustbuski“, „podliniki“) mehr. Sie hatten auch keine kostbaren Pigmente, Male-

Binde-, Verdünnungsmittel und Lacke zur Verfügung, so ersetzten sie sie durch Materialien aus heimischen leicht zugänglichen Quellen. Die volkstümlichen Ikonen haben, trotz ihrem Mangel an einigen inhaltlichen und formalen Mitteln, an ihrem ikonartigen Reiz und ihrer Schönheit nichts verloren.

Ikonen jeder Entwicklungsphase befinden sich heute in der östlichen Slowakei, in der Expositionen von Museen (in Bardejov, Svidník, Stará Lubovňa, Košice), in einigen Galerien (SNG Bratislava, Prešov), sowie auch in kleinen Holzkirchen auf dem Lande (in Uličské Krivé, Krajné Čierne, Šemetkovce, Jedlinka, Krivé, Tročany, usw.).

Lesk a bieda slovenskej kunsthistorie II.

Slovenský dejepis umenia 1948 – 1968

Ingrid CIULISOVÁ

Povojnové roky znamenali pre mladú slovenskú kunsthistoriu doslova zatažkávajúcu skúšku. Veľká časť domáceho pamiatkového fondu, stále nezainventarizovaná, bola zničená, stratená, alebo odvečená do cudziny. To, čo zostalo, bolo po roku 1948 nástupom komunistov k moci zoštatnené, resp. skonfiškované a vyžadovalo si nové umiestnenie, ochranu, aj základný evidenčný súpis. A to za situácie, keď historici umenia Vladimír Wagner, Alžbeta Güntherová-Mayerová, začínajúci Július Kálmán a Karol Vaculík boli na Slovensku i napriek takmer tridsaťročnej univerzitnej tradícii umelecko-historického odboru, vlastne znovu jedinými kvalifikovanými špecialistami pre oblasť starého umenia.

Rovnako neradostná bola situácia na poli moderného umenia. Slovenský výtvarný život sa síce rýchlo vracal do starých kolají. Už v auguste roku 1945 založili Š. Bednár, L. Guderna, V. Hložník, V. Chmel, P. Matejka a ďalší skupinu 29. augusta, začali spolu s inými slovenskými výtvarníkmi poriadat výstavy a roku 1947 dokonca vydali aj prvé číslo vlastného časopisu *Umelecký mesačník*. V úvode však trefne konštatovali: „Zatiaľ prežívame také časy, že naše noviny nemajú recenzentov. Sem-tam dakto priskočí ochotníčiť, ale ako bratislavská výstava Skupiny, tak i výstava Bloku ukazujú, že kríza slovenskej výtvarnej kritiky trvá a je dnes o to páľčivejšia, že Slovensko už má vlastné moderné umenie.“¹ A konštatovalo sa právom. Sloven-

ská povojnová výtvarná scéna mala vlastne iba jedného etablovaného teoretika a kritika výtvarného umenia, a tým bol zakladajúci člen Spolku Vedecká syntéza, Jaroslav Honza Dubnický.

Bolo viac ako zrejmé, rovnako ako kedysi pred tridsiatimi rokmi, že slovenský dejepis umenia sa vlastnými silami na nohy postaviť nedokáže. Že bez pomoci českých odborníkov sa ani teraz nezaobídeme a že všetko bude ešte ťažšie, keďže hranice so západnými štátmi, dlhoročným prirodzeným kultúrnym kanálom, bez fungovania ktorého si chod nášho medzivojnového výtvarného umenia i kunsthistorie nebolo možné vôbec predstaviť, nová komunistická vláda uzavrela. Doslova vypuklým sa tento moment stal vo chvíli, keď sa z iniciatívy komunistických intelektuálov, združených vo Vedeckej a umeleckej rade² začali na Slovensku zakladat a budovat tradičné národné kultúrne a vzdelávacie inštitúcie. Vo vzťahu k dejepisu umenia to boli v prvej fáze Slovenská národná galéria a Vysoká škola výtvarných umení v Bratislave.

Slovenská národná galéria, vrcholná domáca inštitúcia zameraná na zbieranie, verejnú prezentáciu a propagáciu domáceho umeleckého a kultúrneho dedičstva, bola legislatívne konštituovaná roku 1948 a jej sídlom sa stalo hlavné mesto Slovenska. Aj keď to spočiatku nebolo až také samozrejmé. U nás však v tej dobe, s výnimkou Alžbety Güntherovej nebolo nikoho, kto by s týmto druhom umelecko-historickej práce

mal aké-také skúsenosti. A čo bolo ešte paradoxnejšie, nebolo ani tak veľmi čo uchovávať a propagovať. Nejestvoval tu totiž základný galerijný fond pamiatok starého umenia. Najkvalitnejšia časť pamiatkového fondu Slovenska sa pred rokom 1919 presunula do maďarských štátnych a cirkevných zbierok a veľkoryso budované a bohaté súkromné zbierky šľachtických rodín zo Slovenska boli rozpredané na verejných dražbách predmnichovského Československa. To, čo vo svojich zbierkach chránilo Slovenské národné múzeum, bolo iba nepatrným torzom domáceho pamiatkového bohatstva.

Personálny problém sa vyriešil provizórne. Chod Slovenskej národnej galérie zverili do rúk akejsi správnej rady, kuratória, ktorého členmi boli povedľa maliara Jána Mudrocha, sochára Jozefa Kostku, architekta Miloša Jurkoviča aj dvaja historici umenia – Jaroslav Honza Dubnický a Vladimír Wagner. Dušou celého kuratória, jeho hybnou pákou a de facto aj skutočným riaditeľom tejto mladej inštitúcie, bol však český maliar, grafik, výtvarný kritik, teoretik a talentovaný organizátor, Karel Šourek (1909-1950).

Šoureka na túto funkciu pri nedostatku domácich odborníkov predurčovali nielen jeho dlhoročné priateľské a profesionálne väzby so Slovenskom, ktorými bol známy, ale najmä jeho zásluhy o poznávanie a propagáciu tak slovenských pamiatok starého umenia, ako i slovenskej výtvarnej moderny. Ved to bol práve on, kto inicioval a svojím osobnostným vkladom rozhodujúcou mierou prispel roku 1937 ku konaniu legendárnej pražskej výstavy *Staré umění na Slovensku*. Šourek sa aj v tomto prípade neľahkej pionierskej úlohy úspešne zhostil. Dôležitosť, ktorú on sám založeniu Slovenskej národnej galérie pripisoval, koncepčná systémovosť, s akou k riešeniu tejto úlohy pristupoval, ako aj dôverná dejinná znalosť slovenskej kultúrnej problematiky sú zrejmé aj z ideového a organizačného programu vybudovania Slovenskej národnej galérie, ktorý Karel Šourek vypracoval a neskôr aj tlačou vy publikoval.³ Čítame tu napríklad: „...

Na Slovensku bola každá umelecká pamiatka po vládnucich vrstvách oveľa viac zatažovaná pečatou kmeňovej cudzoty, takže bola v istom smere súznačná s cudzími utláčateľmi. Citové momenty, ktoré pri podcenení významu prostredia vyvolali akýsi pocit neistoty pred touto minulosťou, keďže sa nepozdávala byť skutočným národným majetkom, treba vysvetliť a odreať... Slovenská národná galéria je jedným z nástrojov, ktoré k tomu musia dopomôcť.“

Šourek, stúpenec myšlienky o kontinuite duchovného sveta prostredníctvom tradície a možnosti jeho názorného, priam zmyslového znovuoživovania hodnotami minulosti, tu nezaprel svoje, na etnografickom princípe založené ponímanie umenia. Avšak oprostene od romanticko-folkloristického zjednodušovania, so zmyslom pre širší stredoeurópsky kontext. Bol to tiež on, kto vytipoval sídlo Slovenskej národnej galérie a ako jej expozičné priestory navrhol budovu bývalých kasární pri Dunaji, kde svojho času pôsobilo Hygienické múzeum. O to pozoruhodnejšie bolo, že napriek všetkému Karel Šourek neplánoval na poste riaditeľa galérie zotrvať. Jeho privátne pracovné plány sa spájali skôr s ďalšou, čerstvo založenou slovenskou inštitúciou, Vysokou školou výtvarných umení. Nestihol ich však už naplniť. Roku 1950 Karel Šourek v dôsledku choroby zomrel a postu riaditeľa Slovenskej národnej galérie, za ktorého bol už oficiálne menovaný, sa ujať nestačil.

Po krátkom období suplovania sa po roku 1952 stal hlavou tejto inštitúcie tak trochu neočakávane, najmä vďaka pričineniu vtedajšieho riaditeľa pražskej Národnej galérie, českého historika umenia Vladimíra Novotného (1901-1977), mladý, vtedy sotva tridsaťročný slovenský kunsthistorik Karol Vaculík.⁴ Nikto vtedy netušil, že v tejto inštitúcii zotrvať viac ako dvadsať rokov a že to bude práve on, kto prakticky zavŕši Šourkov ideový galerijný koncept. Ťažisko jeho organizačnej i vlastnej kunsthistorickej aktivity však spadá až do šesťdesiatych rokov, a preto sa k nemu vrátíme neskôr.

Vysoká škola výtvarných umení, konštituovaná roku 1949 v Bratislave ako domáca umelecká akadémia klasického typu, mala vo svojom programe aj výučbu dejín umenia. Táto rovných pätnásť rokov spočívala najmä na bedrách českých historikov umenia. Najprv to bol Jiří Kotalík, ktorý tu položil základy teoretickej katedry a odbornej knižnice školy a po jeho odchode roku 1954, Vojtěch Volavka. Volavkovým príchodom dostalo Slovensko zrelého, skúseného a všestranne erudovaného historika umenia. Tento pražský absolvent umeleckohistorického seminára prof. Vojtěcha Birnbauma mal v tom čase za sebou viacero odborných štúdií venovaných starému i modernému výtvarnému umeniu, ako aj viacero fundovaných knižných publikácií. Z nich mu renomé budovali najmä syntetické práce o českom maliarstve a sochárstve 19. storočia, profilové monografie o Josefovi Václavovi Myslbekovi, Karlovi Purkyněm, Františkovi Tichom, umeleckohistorická monografia Prahy a rad ďalších. Pre poslucháčov bratislavskej umeleckej akadémie boli nesporne pritažlivé Volavkove prednášky o problematike umeleckého rukopisu. Práce o maliarskom a sochárskom rukopise, v ktorých nadviazal na moreliovskú etapu viedenskej školy dejín umenia a ktoré sa už vtedy pokladali, aj keď nie bez diskusie, za jeho hlavný prínos. V neposlednom rade pri voľbe Vojtěcha Volavku nesporne zavážilo i to, že disponoval aj pedagogickými skúsenosťami, keďže počas svojho českého pôsobenia istý čas prednášal na Masarykovej univerzite v Brne, kde sa aj habilitoval, a neskôr na Karlovej univerzite v Prahe.⁵

So Slovenskom a jeho výtvarným životom však, podobne ako kedysi iný český kunsthistorik, František Žákavec, nezrástol. Do Bratislavy počas svojho slovenského pôsobenia iba dochádzal a v centre jeho umeleckohistorického záujmu zostali aj v tomto období takmer výlučne otázky českého a svetového výtvarného umenia. Výnimku predstavovali iba umeleckohistorické profilové monografie diela pražských absolven-

tov, maliarov Jána Mudrocha (1958) a Jána Želibského (1961). Volavka v nich preukázal dôvernú znalosť situácie slovenskej výtvarnej scény konca päťdesiatych a začiatku šesťdesiatych rokov, ako aj svoju odbornú i etickú rezistentnosť voči nadvláde súvekej oficiálnej ideológie. A práve tento Volavkov názorový postoj rozhodol o trpkom zavŕšení jeho bratislavskej pedagogickej kariéry. Zreteľným sa to stalo roku 1958, keď sa Vojtěch Volavka ako docent Vysokej školy výtvarných umení uchádzal v Bratislave o profesúru. Napriek odporúčaniam školskej umeleckej rady i kladným posudkom českých univerzitných profesorov, historikov umenia Alberta Kutala, Václava Richtera a Jana Květa Poverenictvo školstva a kultúry menovanie Vojtěcha Volavku za profesora dejín umenia a estetiky zamietlo „... a to z dôvodu, že menovaný nepreukázal doteraz dostatočnú politickú a ideologickú pripravenosť...“⁶

Okrem založenia nových inštitúcií, Slovenskej národnej galérie a Vysokej školy výtvarných umení, tu jestvovala aj snaha o celkové zlepšenie štatutárneho postavenia umeleckohistorickej disciplíny na bratislavskej univerzite. Po rokoch suplovania, ktoré po smrti prof. Žákavca v *Seminári dejín umenia* napokon tragikomicky vyvrcholilo účinkovaním profesora dejín slovenskej literatúry, Andreja Mráza vo funkcii jeho vedúceho, tu roku 1948 nastúpil Jaroslav Honza Dubnický.⁷ Odborne ho na to oprávňovala jeho v tom istom roku knižne vydaná dizertačná práca *Ranobarokový univerzitný kostol v Trnave*. Pred Dubnickým, ale aj pred samotným slovenským dejepisom umenia sa nakrátko otvorila sľubná perspektíva. Zdalo sa, že príchodom kritika a teoretika Dubnického dostane formujúca sa bratislavská stolica dejín umenia osobnosť, ktorá optimálne doplní tak rozhladeného a skúseného eruditu Vladimíra Wagnera, ako aj výborného znalca klasického umeleckohistorického remesla, českého historika umenia Václava Mencla, ktorí tu vtedy začali pôsobiť. Chod dejín však rozhodol inak. Mašinéria stalinského

režimu sa radikálne vysporiadala tak s tzv. štrukturalizmom, nadrealizmom a jeho stúpenkami, ako aj s veľkou časťou vtedajšej intelektuálnej špičky slovenského národa. Paradoxne aj s tými, ktorí loдку komunizmu v slovenskej kultúre pomáhali po vojne spúšťať na vodu. Bývalí avantgardisti, vedci a umelci, ktorí po desaťročia z presvedčenia hájili myšlienkové ideály komunistickej ľavice a v rokoch 1946-1949 u nás pod hlavičkou *Vedeckej a umeleckej rady* energicky presadzovali jej ideológiu, sa mohli na vlastnej koži presvedčiť, že dezercia z avantgardných pozícií spravidla neostáva bez následkov. Či ako konštatoval Oskar Čepan, že avantgardnosť sa s oficiálnosťou neznášajú, že sa navzájom vylučujú. Viacerí z nich boli po roku 1950 internovaní, zasadli do súdnych lavíc, stali sa aktérmi procesov s tzv. buržoáznymi nacionalistami, prinajmenšom boli nútení opustiť lukratívne vedúce posty.

Dubnický, pre ktorého bol vstup do komunistickej strany logickým vyústením jeho predvojnovnej dlhoročnej ľavicovej orientácie, ktorý celkom prirodzene spájal kultúrnu politiku komunistickej strany s vlastnými ambíciami, a s vulgarizačnými tendenciami v slovenskom umení po roku 1948 nesúhlasil a svoj nesúhlas aj verejne prejavil, sa vtedy ľudsky zlomil. Rozhodujúcou mierou sa o to pričínala spoločenská atmosféra okolo IX. zjazdu Komunistickej strany Slovenska a z nej plynúci imperatív na vyslovenie verejnej sebakritiky. Túto Dubnický spolu s ďalšími poprednými slovenskými výtvarníkmi predniesol roku 1950 na aktíve slovenských výtvarníkov – komunistov pod heslom „Ohňom sebakritiky k novej tvorbe v duchu socialistického realizmu“.

Predstavu, o čo vlastne išlo, je možné si urobiť na základe nasledujúcich slov z Dubnického referátu: „... Modernistickú vývinovú etapu slovenského umenia sme donedávna ešte pokladali za veľký pokrok v dejinách slovenského výtvarníctva, neuvedomujúc si, že fakticky tu šlo o prehĺbenie dávnejšie začatého úpadku umeleckej

tvorby, o likvidáciu mnohých jej hodnotných tradícií ... Umenie takzvanej avantgardy nemalo revolučný charakter, pretože nesúviselo s bojom revolučnej triedy ... Nešlo tu o dôsledne a disciplinovane vedený boj proti buržoáznej triede a jej ideológii, lež o malomeštiacky anarchizmus, alebo ak chcete, o neškodné bohémstvo...“⁸ Za odcitovanie nepochybne stojí napríklad aj vystúpenie sochára Rudolfa Pribiša, ktorý vtedy na aktíve povedal: „Ja vlastne, súdruhovia, ani by som tu nemal byť, lebo nemám stranícku legitímáciu. Dva razy som podal prihlášku do strany a po oba dva razy prihláška sa stratila. Ako člen strany urobil som dvojnásobnú chybu, že som sa včas a nenáležite staral o legitímáciu a nechal som všetko tak ... I keď osud mojej straníckej legitímácie je problematický, kladiem si za prvoradú povinnosť byť disciplinovanejším príslušníkom tohoto veľkého procesu, čo dosiahnem dôkladným štúdiom marxistickej teórie.“

Jaroslav Dubnický sa svojím verejným vystúpením roku 1950 dištancoval od celej svojej predvojnovnej výtvarnoteoretickej práce i organizačnej činnosti. Nasledovali stranícke príkazy opustiť seminár dejín umenia a prijať miesto dekana Filozofickej fakulty UK, prednášať na novozaložených večerných univerzitách marxizmu-leninizmu, spracovať skriptá medzinárodného robotníckeho hnutia atď. Nútený odchod Jaroslava Dubnického z univerzitného seminára dejín umenia roku 1950 znamenal pre neho súčasne aj odchod zo scény slovenského výtvarného života. Neschopnosť uzatvárať kompromisy na poli profesionálnej etiky spôsobili, že kunsthistorik Dubnický sa rozhodol definitívne sa odmlčať. Nič zásadné, čo by súviselo s dejepisom umenia už po tomto roku nevyublikoval a jeho meno v tejto sfére takmer úplne zapadlo.

Oficiálne bola ideológia stalinskej totality povýšená na normatívny kánon slovenského dejepisu umenia uzávermi celoštátnej konferencie teoretikov a historikov umenia, konanej roku 1951 v Bechyni. Krátko nato odišiel z bratislav-

ského univerzitného seminára Václav Mencl a roku 1952, ako dôsledok svojej rodinnej minulosti, načas nútene opustila Bratislavu aj Alžbeta Güntherová. Roku 1955 navždy odišiel aj nestor slovenského dejepisu umenia, profesor Vladimír Wagner. Osem povojnových rokov, ktoré ako univerzitný pedagóg v bratislavskom seminári dejín umenia strávil, boli preňho nepochybne istou osobnou satisfakciou. Tú roku 1948 ešte podporila reedícia prepracovanej verzie jeho knihy *Dejiny výtvarného umenia na Slovensku*. Zrejme ani sám Wagner však vtedy netušil, že to bola vlastne akási bodka za jeho celoživotnou vedeckou prácou a že nič zásadnejšie o starom umení Slovenska už nestihne napísať, aj keď sa o to pokúsil.⁹ Záver jeho života ako nekomunistu patrilo zložitému vyrovnávaniu sa s vnucovanou ideológiou marxizmu. Aktívne vystúpenia Vladimíra Wagnera na konferenciách historikov, teoretikov a kritikov výtvarného umenia v rokoch 1951 a 1955, vyplývajúce z jeho postu vedúceho bratislavského univerzitného seminára dejín umenia, aj napriek zrejmej poplatnosti vláducej moci potvrdzovali, že Wagner bol jedným z posledných ohniviek odumierajúcej tradície predvojnového dejepisu umenia, že bol skrátka človek inej doby.

Stalinský režim však nezasahoval kruto a surovo iba do ľudských a pracovných osudov. Víťazstvo komunizmu na Slovensku po roku 1948 prinieslo aj zásadnú zmenu celkového spoločenského štatútu historika umenia. V podmienkach otvoreného, na komerčných princípoch založeného umeleckého trhu predmníchovskej Československej republiky bolo spoločenské postavenie, funkcia a poslanie historika, kritika výtvarného umenia jasné. Aktívne sa podieľal na trhu s umením tým, že buď priamo, alebo sprostredkovane uskutočňoval výber jednotlivých umeleckých diel. Uvádzať ich na trh formou výstav (aj vo vlastných galériách) i ako znalec poradenskou prácou na dražbách a aukciách starožitností. Spoluurčoval ich tržnú hodnotu vedeckými štúdiami, kritickými článkami, popularizačnými

komentármi a glosami na stránkach odbornej i bulvárnej tlače. Práve fakt, že to bol kritik a historik umenia, ktorý spolustanovoval tržnú hodnotu umeleckých diel, teda vlastne cenu, za ktorú sa tieto predávali, mu zo strany výtvarníckej obce i spoločnosti zabezpečovalo v otvorenej societe prirodzený rešpekt a spoločenskú vážnosť. Historik a kritik výtvarného umenia bol sociálne rovnocenný umelcovi a medzivojnový kultúrny život na Slovensku poznal tak ako všade inde úspešných, vážených a obávaných historikov a kritikov umenia, ako aj úspešných a vážených výtvarníkov.

S nástupom komunistickej totality po roku 1948 došlo však aj v tejto oblasti k spretrhaniu všetkých starých spoločenských zväzkov a následne k radikálnej zmene. Zanikol otvorený, na princípoch liberalizmu založený a fungujúci umelecký trh. Hodnota práce výtvarníka sa zavedením nového autorského zákona začala vážiť politicky a nie trhovo.¹⁰ Individuálne iniciatívy výtvarníkov i kunsthistorikov boli potlačené zrušením všetkých dovtedajších výtvarných spolkov a vytvorením jednotného, celoštátneho, de facto komunistickou ideológiou zmonopolizovaného Zväzu československých výtvarných umelcov. Dôsledky týchto krokov boli však pre výtvarníkov a kunsthistorikov rozdielne. Pre umelca, ktorého produkcia mala odteraz zaručený odbyť vo forme štátom dotovanej spoločenskej objednávky, to znamenalo signál k väčšej nezávislosti na hlase odbornej verejnosti. Pre kunsthistorika zasa informáciu, že výtvarník vstupujúci na komunistickou ideológiou ovládaný trh, už nie je závislý od jeho odbornej mienky. O tržnom úspechu výtvarníkov teraz rozhodoval jedine a jedine názor nového patróna a mecéna – úzkej komunistickej oligarchie.

Tento sociálne celkom nový moment sa premietol tak do vzájomného vzťahu kunsthistorik a výtvarník, ako aj do vzťahu kunsthistorik a štát. Historik umenia, vlastne nepotrebný, bol od začiatku päťdesiatych rokov postupne stavovsky a spoločensky degradovaný a proti svojej vôli,

v boji o holú existenciu, vmanipulovaný do pozície služobníka každého, oficiálnej ideológii poplatného akademického výtvarníka. Keďže štátna komunistická moc bola ako každá iná forma totality dostatočne silná, aby rozhodovala nielen o tom, čo sa bude vystavovať, ale aj o tom, čo sa bude o vystavených umeleckých prácach písať, bolo akékoľvek verejné zaujatie objektívne-kritického postoja a následné vyslovenie kritického súdu nežiadúce a zásluhou prísnej cenzúry prakticky aj nemožné. Historik umenia už nebol nič viac ako vernisážová kulisa, pseudoteoretik, s poslaním referovať, nezáväzne komentovať a impresívne vykladať predstavované, oficiálnou mocou starostlivo vyselektované výtvarné diela. Samozrejme bez uplatnenia tradičných, prinajmenšom od 19. storočia zaužívaných normatívnych kvalitatívnych kritérií výtvarnej kritiky a s tým, že pseudovedeckým aktivitám sa začal prisudzovať štatút prísnej a objektívnej vedeckosti. V zmysle toho sa niesli aj vyhlásenia samotných historikov umenia. Napríklad Tomáš Štraus roku 1960 takto formuloval nové poslanie kritika: „Kritik v socialistickej spoločnosti nehovorí totiž len za seba, ako to bolo kedysi, nevyjadruje len svoj osobný alebo skupinový vkus, ale je aj tlmočiteľom všespoločenských záujmov, hľadiska, presahujúceho imanentné estetické kritériá.“ Ladislav Saučín bol ostrejší a v tom istom roku na stránkach časopisu *Výtvarný život* otvorene napísal: „... pojem výtvarná kritika sa u nás nepresne a neraz aj na škodu veci používa celkom formálne a neodôvodnene na celú oblasť výtvarnej publicistiky. Možno konštatovať, že aspoň tri štvrtiny toho, čo je u nás vo zvyku nazývať kritikou, v skutočnosti je iba referentskou prácou.“ Ostáva iba dodať, že Saučín bol vo svojom odhade ešte veľmi mierny.

Kunsthistorik, na rozdiel od výtvarníka, pocítil túto svoju degradáciu aj finančne. Tým, že o jeho prácu nebol na novom, zmonopolizovanom umeleckom trhu záujem, jej hodnota, a v závislosti na tom aj cena, logicky poklesla. A to aj v prípade tých historikov umenia, ktorí

pracovali s tzv. starým umením, keďže postoj komunistického štátu k pamiatkam starého umenia bol ideologicky determinovaný. Na druhej strane, komunistický štát prepracovaným systémom tzv. úkolových akcií, ale aj formou iných opatrení a postupov, začal od začiatku päťdesiatych rokov s vysokým preplácaním tých výtvarníkov, ktorí boli ochotní ideológiu svojho nového mecéna a patróna dobrovoľne verejne oslavovať. Ba postupne, prezieravo, právnym kodifikovaným rôznymi výhodami adresovanými priamo výtvarníkom, komunistická totalita „podplácala“ za akési mlčanie nepriamo vlastne všetkých akademických výtvarníkov ako svojich latentných ohrozovateľov, znižujúc tým riziko ich potenciálneho verejného nesúhlasu, resp. disidentstva.

Postoj komunistickej moci k historikovi umenia bol však iný a aj komunistickej ideológii poplatného výtvarníka a historika umenia oddeľovala veľká spoločenská priepať.

Samotní historici a kritici výtvarného umenia radikálnu zmenu svojho spoločenského postavenia zrejme dosť dlho vedomo nereflekovali. Aj napriek tomu sa ju však celé päťdesiate roky ako obec otvorene zdráhali prijať. Slovenská výtvarná podoba sorely nemala medzi slovenskými kunsthistorikmi zďaleka taký ohlas, ako medzi výtvarníkmi. Nepochybne aj preto, že totalitou ponúkaný ekonomický stimul tu nebol tak lákavý a pokušenie preto nebolo tak veľké. Nemožno však opomenúť viaceré tendenčné state päťdesiatych rokov pochádzajúce z autorskej dielne Radislava Matuštika, Tomáša Štrausa, publikačnú a organizačnú aktivitu Mariana Várossa, ako aj niektoré, už spomínané príspevky Vladimíra Wagnera. Aktívnejší boli však v tej dobe u nás píšuci výtvarníci, ako napríklad Štefan Bednár, Ladislav Čemický, P.M. Fodor a ďalší. Profesionálni historici umenia, absolvujúci v päťdesiatych rokoch, v drvivej väčšine už počas svojich štúdií rezignovali na post kritikov a teoretikov moderného výtvarného umenia a únikovo sa špecializovali na tzv. staré umenie.

Bolo viac ako príznačné, že prvé, vyslovene domácej umeleckej moderne venované diplomové práce boli na bratislavskej univerzite obhájené až roku 1959. Bola to umelekohistorická monografia o Kolomanovi Sokolovi od Evy Šefčákovovej a monografický profil Zola Palugyaya z pera Luby Gregorovičovej-Belohradskej.¹¹

Na tento aspekt upozornil otvorene roku 1955 Vladimír Wagner, keď bol nútený konštatovať: „Predovšetkým musím vyhlásiť, že na Slovensku je žalostný, nedostačujúci stav výtvarne-teoretických a kritických kádrov. Je to pojem vlastne celkom nový v slovenskej relácii, keď berieme do úvahy vedeckú pripravenosť teoretika a kritika na úlohy kladené rýchle stúpajúcimi požiadavkami umenia a verejnosti. Keď uvážime tento fakt, vychádza nám počet troch, najviac štyroch pracovníkov, i to počet, vzatý s istým zažmurávaním očí.“ A pokračoval: „... To neznamená, že by na Slovensku vysoké školy neprodukovali odborne vzdelané kádre, lenže prevažný počet ... zameriava sa už počas štúdií pre umelecko-dejepisný odbor ...“¹²

Aj táto malá hrstka, v súlade so zmenou spoločenského postavenia a poslania historika i kritika výtvarného umenia, však len ťažko nachádzala na súvekom umeleckom trhu adekvátne pracovné uplatnenie. Azda najlepšie to ilustruje organizačné pozadie takého mamutieho sochárskeho podniku, akým bola na Slovensku architektonická a sochárska realizácia pamätníka Sovietskej armády na bratislavskom Slavíne. Projektu, ktorý sa zrodil v období, keď komunistická totalita už neponechávala výtvarnú tvorbu na pleciach samotného umelca, ale si ju iniciatívne a prezieravo predchádzala systémom štedro štátom financovaných, lojálnosťou vládnucemu režimu podmienených objednávok, tzv. „úkolových akcií“.¹³ Projekt Slavína, ktorý prebiehal od polovice päťdesiatych rokov a zavŕšený bol roku 1960, bol typickou ukážkou takejto akcie. Materiály osvetľujúce dejiny jej chodu jasne vypovedajú o tom, že kvalitu jednotlivých súťažných návrhov a následne vyhotovených sochárskych

prác posudzovali v konečnej fáze výlučne komunistickí funkcionári združení v tzv. ideovej rade, v súčinnosti s komunistickým vedením umeleckých zväzov. Historikom umenia tu zostala spoločensky nová rola púhych apologetov, či v lepšom prípade sekretárov celej akcie.¹⁴ Aj tento aspekt pseudoparticipácie historika umenia na dianí v súčasnom umení vystihol Vladimír Wagner, keď roku 1955 konštatoval: „... pokiaľ na súťaže je privolávaný, prípadne delegovaný aspoň jeden teoretik – odborník, kolaudácie už prevedených sochárskych prác obchádzajú sa vonkoncom bez teoretikov a myslím, že tým trpí vážnosť celého podnikania.“¹⁵

Postupná transformácia sociálneho postavenia slovenského kunsthistorika sa odvíjala z nového poslania samotného dejepisu umenia. Slovenský dejepis umenia a jeho reprezentanti boli po februári roku 1948 postavení pred celkom nové úlohy. Tou primárnou bolo sformulovať marxistickú interpretáciu dejín umenia. V jej rámci potom prehodnotiť národnú výtvarnú minulosť z hľadiska triedneho boja a najmä teoreticky odôvodniť a do slovenského výtvarného života presadiť nové umenie socialistickej epochy – tzv. socialistický realizmus.

Na tomto poli sa v prvej polovici päťdesiatych rokov angažoval na Slovensku najmä historik, teoretik a kritik výtvarného umenia, pôvodným školením psychológ a filozof, Marian Városov (1923-1988).

Tridsaťročný ambiciózný Városov, vo sfére výtvarného umenia síce autodidakt, vybavený však tradičným zázemím západného intelektuála, výborným vzdelaním a znalosťou cudzích jazykov,¹⁶ sa ako nekomunista pokúsil získať si priazeň oficiálnej moci a súčasne zaplatiť svoj peniaz dane roku 1953 publikáciou *Slovenská výtvarná prítomnosť*. Osvojac si súveku pseudoodbornú terminológiu, v nej Városov presviedčal, že „revolučný prerod k socialistickému realizmu bol jediným východiskom z mrazu a slepej uličky buržoázneho umenia.“¹⁷ A samozrejme, pokúšal sa o nemožné – defino-

vať najdiskutovanejší teoretický pojem výtvarnej teórie päťdesiatych rokov u nás – termín „socialistický realizmus“. Marian Városov patril zo slovenskej strany k tým, ktorí sa analýzou pojmu realizmus a socialistický realizmus zaoberali dlhodobo a programovo. S výsledkom, ktorý vo svojej meniacej sa formulácii odrážal stupeň intenzity ideologického nátlaku komunistickej totality, aby roku 1963, v katalógu prelomovej *výstavy súčasného slovenského výtvarného umenia* v jazdiarni Pražského hradu Városov otvorene skonštatoval: „Ak sa chceme vyhnúť vulgarizáciám, akých sme sa dopúšťali vo vzťahu k výtvarnej tvorbe pred 10-12 rokmi, a nemáme upadnúť do nových ... môže v tom pomôcť jedine vedecky fundovaný a chápaný pomer k tým javom súčasného umenia, ktoré sa vedomo i živelne predierajú k osvojeniu si umeleckého myslenia a jazyka našej doby.“ A ďalej: „... Každý z nás si predstavuje socialistické umenie inak, a bolo by zhubné, keby názor ktoréhokoľvek z nás sa stal dogmou znásilňujúcou ostatných ...“¹⁸ Najmä vďaka aktívnej práci na poli výtvarnej teórie prvej polovice päťdesiatych rokov mohol však Marian Városov inštitucionalizovať slovenský dejepis umenia ako samostatnú vednú disciplínu. Roku 1952 vzniklo na pôde Slovenskej akadémie vied Oddelenie pre teóriu a dejiny umenia, ktoré sa o tri roky neskôr odčlenilo od Historického ústavu, transformujúc sa na samostatné pracovisko, *Kabinet teórie a dejín umenia*.

Városovou teoretickú aktivitu sprevádzala priam hektická publikačná činnosť. Zameraná bola najmä na otázky slovenskej medzivojnovovej umeleckej moderny. V krátkom časovom odstupe troch rokov vypublikoval Marian Városov umelekohistorické profilové monografie o Martinovi Benkovi, Štefanovi Polkorábovi, Ladislavovi Treskoňovi a Ludovítovi Fullovi, ako aj kultúrnohistoricky orientované štúdie širšieho záberu, mapujúce medzivojnovové slovenské maliarstvo. Záujem Mariana Várossa ako historika umenia o domácu výtvarnú minulosť vyvr-

cholil roku 1960 vydaním fundamentálnej publikácie *Slovenské výtvarné umenie rokov 1918-1945*.¹⁹ Jej prostredníctvom Városov ako prvý u nás prišiel s pokusom napísať exaktný, kultúrnohistoricky orientovaný dejepis moderného slovenského výtvarného umenia prvej polovice 20. storočia. Pokusom, ktorý mapoval široké spektrum slovenského výtvarného života do roku 1945 a súčasne vyhodnocoval umeleckú tvorbu jeho čelných aktérov. Vďaka dôslednému historiografickému postupu, kultúrnohistorickému zameraniu, priam pozitivistickej dôkladnosti, spočívajúcej na reči rokov, faktov a udalostí, ako aj precíznej a dôkladnej excerpácii dostupných a známych archívnych materiálov, podarilo sa Marianovi Városovi ako neprofesionálovi paradoxne napísať jednu z vysoko profesionálnych, ťažiskových prác slovenského dejepisu umenia vôbec. Práve jej prostredníctvom Városov sám, aj v „praxi“ dokázal, že umelekohistorická práca má pri rešpektovaní nevyhnutnej akribie skutočne charakter špecializovanej vedy, že jej jediným cieľom nemusí byť výlučne heuristika a že jej vedecká inštitucionalizácia, o ktorú tak usiloval a ktorej nepochybne aj všeličo obetoval, je namieste.

V úsilí o etablovanie a prehĺbenie vedeckého štatútu umelekohistorickej disciplíny začala práve z Városovej iniciatívy roku 1967 vychádzať aj prvá vedecká slovenská umelekohistorická revue – *Ars*. Práve na jej stránkach debutovali predstavitelia povojnových generácií slovenských historikov umenia, napr. Anna Petrová, Mária Malíková, Viera Luxová, Libuše Cidlinská, Eduard Toran, Jaroslav Bureš, Ladislav Saučin, Ladislav Šášky, Iva Mojžišová a ďalší.

Do svojho núteného odchodu zo slovenskej výtvarnej scény roku 1970 napísal Marian Városov ešte celý rad štúdií, statí, glos, úvodov do výstavných katalógov popredných slovenských výtvarníkov, i viaceru knižných publikácií.²⁰ V dejinách slovenskej kunsthistorie sa nesporne radí medzi tých organizačne najviac aktívnych a súčasne čo do produkcie najplodnejších. Do-

kladá to skutočne úctyhodný počet dvadsiatich piatich kníh, ktoré Váross vy publikoval v roz-päť rokoch 1940-1981. Ani jednou zo svojich ne-skorších prác však spomínané syntetické dielo, domnievam sa, už neprekonal. Prirodzenú selek-ciu času, na ktorú istá Várossova ľudská chariz-ma už nemala vplyv, prežili okrem niektorých profilových umeleckohistorických monografií, azda iba príručný *Slovník súčasného slovenské-ho umenia*, ktorého bol Marian Váross hlavným redaktorom a ktorý roku 1967 vyšiel pod jeho gestorstvom.

Päťdesiate roky, kedy Marian Váross progra-movo presedláva na dejiny umenia, priniesli aj inštitucionálne zakotvenie „praktického“ proti-pólu akademického Kabinetu. Roku 1951 bol ako „odborný orgán pre vedeckú organizáciu ochra-ny, súpisu a výskumu kultúrnych a prírodných pamiatok a poradný orgán starostlivosti o pa-miatky na Slovensku“ založený *Pamiatkový ús-tav*.²¹ Zrod oboch umeleckohistoricky zamera-ných, a len zdanlivo protikladne zacielených in-štitúcií, sprevádzal vznik nových časopisov, špe-cializovanej publikačnej platformy odboru. Na pul-toch sa objavili prvé čísla časopisov *Pamiat-ky a múzeá* (1952) a *Výtvarný život* (1956), za-čalo pracovať družstvo a vydavateľstvo TVAR. Ich prostredníctvom dostali kunsthistorici v po-vojnovom období možnosť vôbec po prvýkrát za daných podmienok usmerňovať chod vlastnej disciplíny. Dôležitým momentom bola aj stále sa zvyšujúca členská základňa slovenskej ume-leckohistorickej obce, zväčša odchovancov bra-tislavského seminára dejín umenia.

V druhej polovici päťdesiatych rokov a v ro-koch šesťdesiatych zohrala v slovenskom deje-pise umenia dôležitú úlohu generácia historikov umenia absolvujúca okolo roku 1953. V oblasti starého umenia to boli napríklad Alžbeta Cidlin-ská, Ladislav Šášky, Anna Petrová, Elena Dub-nická, Mária Komlóšová, Blanka Kovačovičová-Puškárová, Karol Kahoun a ďalší. Vo sfére sú-časného umenia zasa Radislav Matuščík, praž-ský absolvent Tomáš Štraus, ku ktorým sa neskôr

pridali mladší, Eva Šefčáková, Luba Gregorovi-čová-Belohradská, Zita Kostrová, Iva Mojžišo-vá, ale aj iní. Traja z menovaných zohrali v po-vojnovej slovenskej kunsthistorii úlohu priam kľúčovú. Najmä preto, že ako dlhoroční univer-zitní pedagógovia okrem privatej umeleckohis-torickej organizačnej a vedeckej práce navyiac usmerňovali a názorovo ovplyvňovali ďalšie ge-nerácie adeptov umeleckohistorickej disciplíny na Slovensku.

Moravský rodák Radislav Matuščík (1929) začal študovať dejiny umenia a estetiku na praž-skej Karlovej univerzite. Čoskoro však prestúpil do Bratislavy, kde roku 1953 v tom istom odbo-re aj absolvoval prácou „*Vývin názorov na vý-tvarné umenie v slovenských estetických systé-moch XIX. a na začiatku XX. storočia*“. Po krát-kom intermezze pôsobenia v redakcii časopisu *Nové slovo* nastúpil Matuščík roku 1956 ako asis-tent na bratislavskú subkatedru dejín umenia. Tu o desať rokov neskôr úspešne obhájil svoju kan-didátsku dizertačnú prácu. Kariéru univerzitné-ho pedagóga zavŕšil roku 1969 habilitáciou na docenta pre dejiny umenia na pražskej Filozo-fickej fakulte KU.²²

Radislava Matuščíka, dlhoročného člena ko-munistickej strany, uviedli na slovenskú výtvar-nú scénu tendenčné, dobovej oficiálnej ideoló-gii poplatné články, publikované na stránkach časopisov *Nové slovo* a *Pod zástavou socializ-mu*. Túto svoju pracovnú kapitolu zavŕšil Matuš-čík spoluautorstvom na syntetickej publikácii o *Slovenskom národnom povstaní vo výtvarnej tvorbe*. Roky „odmäku“, ktoré nasledovali po zlomovom XX. zjazde KSSZ roku 1956 vytvo-rili aj na Slovensku podmienky pre vznik a zo-ficializovanie avantgardných výtvarných prúdov. Matuščík to pochopil ako svoju šancu a plne ju využil. V závere päťdesiatych a v prvej polovi-ci šesťdesiatych rokov sa spolu s Evou Šefčáko-vou postupne vyprofilovali na najvýraznejšie osobnosti súvekej slovenskej výtvarnej kritiky. A Radislav Matuščík osobitne na „hovorcu“ ge-nerácie mladých absolventov bratislavskej ume-

leckej akadémie, združených najmä na platfor-me Skupiny Mikuláša Galandu. Jeho útočný, ostrý, nezriedka až sarkastický literárny jazyk, často s výraznými presahmi do bulvárneho žar-gónu, sa naplno rozvinul a zaznel, keď sa Ma-tuščík stal redaktorom výtvarnej rubriky popu-lárneho a čítaného *Kultúrneho života*. Komen-tujúc vystúpenia mladých slovenských výtvar-níkov prijal Matuščík typicky avantgardnú pozíciu výtvarného kritika. V zmysle jej ideo-vého kréda obrany „nepochopeného génia veľ-kých umelcov“, považoval doslova za svoju mo-rálnu povinnosť pred oficiálnou ideológiou i meštianskym konzumentom vysvetľovať, obha-jovať a najmä ospravedlňovať všetky súveké no-vátorské výtvarné experimenty. A to nezriedka bez ohľadu na ich umeleckú kvalitu. Preto sú je-ho práce o súdobom slovenskom výtvarnom umení skôr historiografickým opisom prebieha-júcich udalostí a vzniknutých výtvarných prác, dejepisom súvekeho slovenského moderného umenia, ako ich skutočne kritickým posúdením. Inak povedané, skúsenosť z modernistických avantgárd o tom, že súveké umenie sa nemá ani tak kritizovať, ako chápať a presadzovať, urobila z Radislava Matuščíka všetko, len nie kritika slo-venskej výtvarnej avantgardy šesťdesiatych ro-kov, aj keď pod touto nálepkou vlastne vystupo-val.

Tento Matuščíkov názorový postoj, manifes-tovaný jeho konceptom tzv. generačných nástu-pov,²³ prispel okrem iného k tomu, že oficiálna výtvarná scéna sa postupne, najmä vďaka voľ-nejšej politickej klíme, znovu stávala jednofa-rebnou. Aj napriek tomu bol to práve Radislav Matuščík a jeho kniha o povojnovom sloven-skom modernom maliarstve, ktorá znamenala prekonanie dovtedajších syntetických pokusov o zhodnotenie súvekej výtvarnej tvorby, ako ich reprezentovali práce Kálmána Brogyányiho a Pavla Fodora. Spolu s prácou Mariána Váro-sa o moderných slovenských maliaroch a ne-skorším náčrtom slovenského výtvarného vývi-nu 20. storočia Mariána Veselého tvorila zo slo-

venskej strany vcelku vyčerpávajúci, okolo his-toriografickej osi oscilujúci, obraz slovenskej výtvarnej moderny.

Oficiálna pracovná kariéra komunistu Radis-lava Matuščíka sa po neúspechu Pražskej jari skončila. Matuščík, ktorý sa už koncom päťde-siatych rokov dostal do sporu s oficiálnou ideo-lógiou, bol roku 1970 vyškrtnutý zo zoznamu členov komunistickej strany a o dva roky neskôr nútene odišiel tak z bratislavskej univerzity, ako aj z oficiálnej slovenskej výtvarnej scény.

Kolegom Radislava Matuščíka na bratislavskej Katedre vied o umení, ako sa v päťdesiatych ro-koch bývalý seminár premenoval, bol Tomáš Štra-us (1931). Aj on, podobne ako Marian Váross, nebol školeným kunsthistorikom. Študoval naj-prv na Vysoké škole politickej, potom estetiku na Karlovej univerzite, kde roku 1954 aj absolvo-val. Po krátkom období, kedy sa ako komunista živil lektorovaním marxizmu-leninizmu na praž-ských vysokých školách, nastúpil Tomáš Štraus ako asistent do estetického seminára Katedry vied o umení bratislavskej univerzity. Tu roku 1961 obhájil kandidátsku dizertačnú prácu „*Realistic-ká umelecká predstavivosť*“.²⁴ Prvé, výtvarne za-merané príspevky vyšli Štrausovi tlačou v druhej polovici päťdesiatych rokov a Štraus v nich ako člen komunistickej strany stál na názorovej pozí-cii súvekej dogmatickej ideológie. Aj v Štrauso-vom prípade však čoskoro došlo k stretu s komu-nistickou mocou. Jeho dôsledkom bol roku 1959 nútený odchod z univerzity na miesto robotníka v Bratislavských elektrotechnických závodoch. Po svojom návrate publikoval Tomáš Štraus esteticky orientované štúdie.²⁵ Jeho prvou väčšou, vy-slovene umeleckohistorickou prácou bola až mo-nografia o živote a diele maliara Júliusa Nemčí-ka. Roku 1966 sa Štraus na bratislavskej univer-zite úspešne habilitoval na docenta teórie a dejín umenia a v tom istom roku vydal azda svoju naj-významnejšiu prácu tých rokov o *Antonovi Jasus-chovi a východoslovenskej avantgarde dvadsi-atych rokov*.²⁶ Štraus v nej nadviazal na iniciatívu Mariana Várossa o historické postihnutie umenia

prítomnosti a spolu s Ladislavom Saučinom sa zaslúžil o priekopnícke udomácnenie problému kozmopolitného umenia košickej výtvarnej moderny do slovenskej historiografie umenia.

Aj Tomáš Štraus si renomé výtvarného kritika získal najmä v tzv. „spore“ o Galandovcov, kde povedľa Radislava Matuštika a bratislavskej absolventky, Evy Šefčákovej, ale i ďalších, programovo obhajoval avantgardné vystúpenia vtedajších mladých slovenských výtvarníkov. Aj keď nie tak rigidne a natoľko apologeticky, čo napokon vyplývalo z istej miery relativizmu Štrausovho myšlienkového založenia. Za svoju aktivitu zaplatil Tomáš Štraus „ako exponovaný kritik a teoretik, ktorý prispel k dezorientácii výtvarnej obce v snahe posunúť vývin nášho umenia od socialistického realizmu na slepú koľaj formalistického umenia“²⁷ roku 1971 núteným odchodom z bratislavskej univerzity.

Tretím asistentom bratislavskej Katedry vied o umení sa roku 1954 stal jej čerstvý absolvent Karol Kahoun (1930). Hoci sa aj on v zmysle tradície viedenskej školy dejín umenia, vyžarujúcej od začiatku storočia prostredníctvom Čiech aj na Slovensko, angažoval i v súčasnom slovenskom výtvarnom dianí, ťažisko jeho umelecko-historického záujmu spočívalo v tom čase v tzv. starom umení. V centre jeho pozornosti stála problematika slovenskej gotickej architektúry poslednej tretiny 15. a začiatku 16. storočia, ktorá bola aj témou jeho diplomovej práce. Kahounovým školiteľom bol síce profesor Vladimír Wagner, Karol Kahoun sa však svojimi pracovnými postupmi, literárnym jazykom a pozitivistickou inklináciou k formálnej analýze skúmaných diel, viac hlásil k odkazu iného svojho učiteľa, českého historika umenia, medievalistu Václava Mencla, ktorý v tom čase na bratislavskej univerzite krátko externe pôsobil.

Menclov vplyv je zreteľný aj v kandidátskej dizertačnej práci Karola Kahouna. Obhájil ju roku 1967 pod názvom *Neskorogotická architektúra na Slovensku a staviteľia východného okruhu*. Pod nezmeneným názvom vyšla o šesť ro-

kov aj knižne. Zo strany slovenského dejepisu umenia tu išlo o jeden z prvých povojnových, na vedeckých základoch postavených pokusov o širšie umelecko-historické zhodnotenie slovenskej neskorogotickej architektúry. Karolovi Kahounovi ako medievalistovi mohli v šesťdesiatych rokoch vážnejšie konkurovať vlastne iba Jaroslav Bureš a spomínaný Karol Vaculík.

Jaroslav Bureš, český historik umenia, odchovanec brnenských profesorov Alberta Kutala a Václava Richtera, vošiel do dejín slovenskej kunsthistórie svojou nikdy nevyublikovanou, avšak dva roky skôr pred Kahounom napísanou medievalistickou prácou *Středověké stavby slovenských mendikantů*. V slovenskej medievalistike znamenala novum. Tým, že popri pozitivizme a jednostranne orientovanej formálnej analýze, ktoré vo svojej vedeckej práci akcentoval Václav Mencl a jeho slovenskí žiaci, sa Jaroslav Bureš pokúsil na slovenskom umelecko-historikom materiáli rozpracovať teoretické podnety Václava Richtera. Najmä jeho chápanie architektonického priestoru. Okrem spomínanej dizertačnej práce to potvrdzoval súbor Burešových časopisecky publikovaných štúdií o slovenskej gotickej architektúre.²⁸

Na Slovensku v šesťdesiatych rokoch tak v pozoruhodnej podobe dožíval českým prostredím filtrovaný a osobnosťami dvoch (ba spolu s Vladimírom Wagnerom vlastne troch) odlišných žiakov Vojtěcha Birnbauma, osobitým spôsobom modifikovaný odkaz viedenskej školy dejín umenia.

Zo slovenskej strany sa popri inom venoval medievalistike aj Karol Vaculík (1921-1992). Jeho záujmový záber bol však podstatne širší a Vaculík tak svojou organizačnou aktivitou, ako aj umelecko-historickou koncepčnou prácou, najmä na pôde Slovenskej národnej galérie, patrila v šesťdesiatych rokoch k ťažiskovým postavám slovenského dejepisu umenia.

Vaculík sa zaujímal o štúdium dejín umenia v čase vojny, keď sa výučba tohoto vedného odboru odbavovala na Slovensku iba suplo-

vaním. Preto od roku 1943 navštevoval prednášky viedenských profesorov K. Oettingera, B. Grimschitza a svoje putovanie za univerzitným umelecko-historickým vzdelaním zavŕšil roku 1947 v Prahe, u českých historikov umenia Antonína Matějčka a Jaroslava Květa. Základný galerijný kurz práce kunsthistorika s pamiatkami starého umenia dostal Karol Vaculík v pražskej Národnej galérii, kde krátky čas pracoval na poste vedúceho oddelenia starého umenia. Spolu s jej vtedajším riaditeľom, českým historikom umenia Vladimírom Novotným, však už vtedy dochádzal do Bratislavy, aby tu pomáhal inštitucionalizovanému budovaniu mladej *Slovenskej národnej galérie*. Po organizačne namáhavej práci, spojenej s jej priestorovým usídlením, sa Karol Vaculík už ako riaditeľ v druhej polovici päťdesiatych rokov plne sústredil na premyslenú akvizičnú a nákupnú galerijnú prácu.²⁹ Slovenská národná galéria totiž jestvovala, ale prakticky nemala čo chrániť a vystavovať. Najmä súbor gotickej maľby a plastiky, tvorený iba deviatimi sochami a šiestimi tabuľovými maľbami, bol žiaľostne malý a finančné čiastky poskytované štátom na nákup umeleckých predmetov boli pomerne nízke. I napriek tomu dokázal Karol Vaculík už roku 1957 poslať na výstavu českého a slovenského gotického umenia do Paríža kolekciu gotických sloveniek, ktorá bola prekvapením a stretla sa u cudzieho publika s neočakávané veľkým ohlasom. Vaculík vtedy takto referoval: „... O českej umeleckej tradícii vrcholného a neskorého stredoveku vedelo sa v odborných medzinárodných kruhoch predsa len dosť, o Slovensku však takmer nič. A to bol ten moment, ktorý zrejme rozhodol o prekvapujúcom účinku slovenského materiálu, pretože tento napriek svojej nepočtetnosti očaril francúzsku verejnosť natoľko, že mu venuje – ako sa dozvedáme z francúzskej tlače – mimoriadne veľkú pozornosť.“³⁰ V tom istom roku, využívajúc chvíle politického uvoľnenia po XX. zjazde KSSZ, zasiahol Karol Vaculík aj do diania

okolo slovenského súčasného umenia. Vypublikoval zborník nazvaný *Desaťročie slovenského výtvarného úsilia 1945-1955*. V ňom sa „pokúsil upozorniť na omyly a prehmaty v slovenskom výtvarnom živote uplynulého desaťročia“.³¹ Ako aj na diskutabilnosť a teoretickú vratkosť a labilnosť pojmu socialistického realizmu ako tvorivej metódy.

Skúsenosti, ktoré Vaculík získal z parížskej premiéry slovenskej galerijnej kolekcie mu umožnili, aby roku 1966, pri príležitosti konania IX. kongresu medzinárodnej organizácie kritikov umenia AICA v Prahe, otvoril v bratislavskej Slovenskej národnej galérii výstavu *Dvanásť storočí výtvarného umenia na Slovensku*. Poriadaná síce ako jednorázová akcia, avšak po koncepcnej i obsahovej stránke koncipovaná ako základ trvalej expozície starého umenia, znamenala táto výstava pre slovenský dejepis umenia významný, ba dokonca priekopnícky počin. Po veľkých stratách, ktoré slovenský pamiatkový fond v priebehu posledného storočia utrpel, sa Karolovi Vaculíkovi podarilo po takmer dvadsiatich rokoch cielavedomej práce naplniť slová jeho predchodcu Karla Šourka a na pôde Slovenskej národnej galérie vybudovať a prezentovať expozíciu, ktorá sa stala trvalým symbolom nároku Slovenska na kultúrne dedičstvo zeme i prostriedkom na upevnenie domáceho historického a umelecko-historického vedomia. Karol Vaculík i Ludmila Peterajová si však uvedomovali nielen význam tohoto výstavného počínu, ale aj jeho slabé stránky. V úvode výstavného katalógu o tom čítame: „... Výstava je v každom prípade významným počínom, i keď je tento nutne ohraničený stále ešte nedostatočne zozbieraným, dokonpletizovaným zbierkovým fondom. Najväčšie medzery sú, pochopiteľne, v starších vývojových obdobiach...“³²

Patriotickým emocionálnym i myšlienkovým zázemím motivovaná dlhoročná akvizičná a výstavná aktivita Karola Vaculíka našla svoj odraz aj v jeho umelecko-historickej spisbe. V čase, keď komunistická totalita postupne, aspoň v jeho

vzorníkovej podobe, rehabilitovala slovenský pamiatkový fond v celom chronologickom rozsahu, a keď sa pozornosť dejepisu umenia stále viac sústreďovala na zdôraznenie národnej svojbytnosti umenia Slovenska, akcentovaním jeho výnimočných estetických kvalít, zaviedol Karol Vaculík u nás termín tzv. slovenský majster. Pojem, veľmi úzko previazaný s dlhoročným, pálčivým, priam neuralgickým problémom slovenského dejepisu umenia – teoretickým zadefinovaním „slovenskosti“ domáceho výtvarného umenia.

Línii, razenej a postupne presadzovanej Karolom Vaculíkom, v mnohom korešpondujúcej s názormi o generáciu staršieho Vladimíra Wagnera, sa od polovice šesťdesiatych rokov dostávalo odozvy a podpory z praxe, od slovenských kunsthistorikov – pamiatkárov. Bol to najmä veľkorýsý projekt záchranu a pamiatkovej obnovy neskorogotického oltára v kostole sv. Jakuba v Levoči, diela Majstra Pavla z Levoče. Završený roku 1954, umožnil získanými novými umeleckohistorickými poznatkami doslova na plné obrátky roztočiť mýtizáciu osobnosti tohoto stredovekého levočského rezbára, a na tomto základe aj celého slovenského gotického umenia. S cieľom dokázať, že „... reálny kontext levočského a tak isto spišského života v XV. a XVI. storočí bol domáci, ľudový, našský, on tvoril fakticky jeho základnú bázu. Vzhľadom na tieto fakty je potrebné hodnotiť všetky umelecké diela minulosti ako súčasť nášho národného života ... prejavy špecifických tvorivých síl architektúry, sochárstva, rezbárstva a maliarstva nášho národného historického územia“.³³ Zo Slovenska sa o udomácnenie tohoto mýtu okrem Karola Vaculíka rozhodujúcou mierou zaslúžila i Libuše Cidlinská.

Na výskume a umeleckohistorickom spracovávaní slovenského pamiatkového fondu sa však okrem spomínaných domácich bádateľov podieľali od konca päťdesiatych rokov znova aj českí historici umenia. Okrem Jaromíra Homolku, ktorý na pražskej univerzite obhájil dizertačnú prá-

cu na rýdzo slovenskú tému a ktorý jej prostredníctvom zásadne prispel k umeleckohistorickému spracovaniu slovenskej gotickej plastiky, to boli najmä Josef Krása, Vlasta Dvořáková a Karol Stejskal.

Na Slovensko prišli ako špecialisti na stredovekú nástennú maľbu so zámerom umeleckohistoricky, in situ zhodnotiť početné odkryvy a nálezy, vykonané v rokoch 1952-1961. Ich vedeckým završením bola po sérii nálezových správ výpravná publikácia *Středověká nástěnná malba na Slovensku*. Pre slovenský dejepis umenia neznamenal len značnú odborovú výpomoc precíznym, a v dejinách disciplíny u nás vôbec prvým zhodnotením bohatstva domácej stredovekej nástennej maľby. Pre slovenské umeleckohistorické prostredie znamenala aj istý názorový posun. Českí kunsthistorici priniesli iný (v porovnaní napríklad s postojom Karola Vaculíka), nový, sociologicky zacielený pohľad na celkové chápanie a definovanie tzv. národného umenia. Sociologická téza, že „... rozhodujúcim kritériom národného charakteru umelckých děl není totiž národnost umělce, ani sebelépe zjištěná a doložená...“, že svoju úlohu zohrávajú „... směry umelcké činnosti, a ... instituce ... nikoli jenom umelcké individuality... Malíře tak budeme nazírat spíše jako vykonavatele institucionální činnosti, která je jim nadřazena“ a z nej vyplývajúce dôsledky, predstavovali pre slovenský dejepis jednu z koncepčných alternatív umeleckohistorického výskumu.

Okrem Jaromíra Homolku, Josefa Krásu, Vlasty Dvořákovéj a Karla Stejskala sa na výskume starého slovenského umenia v päťdesiatych a šesťdesiatych rokoch aktívne podieľali aj klasici zakladateľskej generácie slovenského dejepisu umenia, Václav Mencl a Dobroslava Menclová. Hoci obidvaja pôsobili v tom čase už v Čechách, so Slovenskom ostali pracovne spätí. Práve vďaka Dobroslave Menclovej vyšli v krátkom časovom rozpätí v päťdesiatych rokoch profilové umeleckohistorické monografie slovenských hradov Trenčína, Zvolena, Spišské-

ho hradu, Oravského zámku, hradu Červený Kameň a ďalších. Václav Mencl zasa časopiscy vypublikoval zásadné štúdie o slovenskej gotickej architektúre, v ktorých zhodnotil poznatky nadobudnuté počas svojho predvojnového slovenského pôsobenia. Istým vyvrcholením slovenskej etapy jeho práce sa roku 1961 stala kniha o *stavebnom vývine a pamiatkach mesta Bratislavy*, ktorú redigoval. Kolektívne dielo bratislavských absolventov, ktorým Václav Mencl nadväzoval na svoju staršiu knihu z medzivojnového obdobia a ktoré je dodnes v mnohom neprekonané.

Ku generácii tých českých historikov umenia, ktorí sa v povojnovom období podieľali na chode a smerovaní slovenského dejepisu umenia, patril okrem už spomínaných bádateľov aj žiak profesorov Antonína Matějčka, Jana Květa a Jaromíra Pečírku, Jiří Kostka (1920-1980). Na Slovensko prišiel už začiatkom päťdesiatych rokov ako externý pedagóg bratislavskej katedry dejín umenia a vlastne tu nahradil Václava Mencla, ktorý roku 1953 zo Slovenska definitívne odišiel. Jeho meno výraznejšie vystúpilo do popredia už roku 1954, keď so svojimi poslucháčmi D. Chudomelkovou, A. Jursom, E. Križanovou, N. Táborovou a S. Vámošiovou vypublikoval prácu *Donner a jeho okruh na Slovensku*. Knihu, prostredníctvom ktorej došlo u nás po prvýkrát k pokusu o vymedzenie problematiky okolo slovenského pôsobenia sochára G.R. Donnera a jeho žiakov.

Roku 1961 sa Jiří Kostka stal interným pracovníkom bratislavskej katedry a ako komunista tu vystriedal nestraničku Alžbetu Güntherovú. Viac sa sústreďoval na prácu historika umenia – pamiatkára, s ktorou mal ako dlhoročný zamestnanec pražského pamiatkového úradu bohaté skúsenosti. V rámci pamiatkovej starostlivosti zakladal na Slovensku medziobdobovú spoluprácu historikov umenia s architektami a reštaurátormi, v úsilí o aplikáciu „vedy“ do pamiatkárскеj sféry. Prejavovalo sa to okrem iného dôsledným, miestami až rigidným pozitiviz-

mom, keď Kostka za každých okolností prioritizoval formálnu analýzu tvaroslovných prvkov a ich dôkladné slohové a časové zaradenie.

V centre privátneho Kostkovho bádania stála problematika architektúry Velkomoravskej ríše, ku ktorej sa vyjadril roku 1976 obhájenou kandidátskou dizertačnou prácou na rovnakú tému. Ako väčšina jeho slovenských generačných súputníkov reflektoval aj aktuálne dianie na slovenskej výtvarnej scéne. Zameriaval sa najmä na sochárstvo. Po odvážnych začiatkoch sa však ako teoretik dostal postupne do vleku sochárskeho merkantilizmu.

V druhej polovici päťdesiatych rokov prišiel na Slovensko ďalší Čech, Pražák Lubor Kára (1927-1994). V roku 1957 vystriedal na poste šéfredaktora Výtvarného života Vojtecha Tilkovského, s ktorým mal ako talentovaný organizátor a pohotový komentátor slovenského výtvarného života mnoho spoločného. Zotrval na ňom takmer jedenásť rokov a jeho redaktorská aktivita sa stala priam čítankovým príkladom toho, ako časopis nielen reflektuje, ale aj usmerňuje. Vrchol Károvej aktivity však spadá až do druhej polovice šesťdesiatych rokov, kedy sa Lubor Kára vyprofiloval na jednu z najvýraznejších osobností. Pozoruhodnú aj tým, že Kára svoj záujem nesústreďoval výlučne na sféru klasického výtvarného umenia, ale ako jeden z prvých u nás aj na scénografiu a umeleckú fotografiu.³⁴

Je však namieste pripomenúť, že ani táto generácia českých historikov umenia to na Slovensku nemala omnoho ľahšie, ako kedysi, v medzivojnovom období, ich predchodcovia. Ved v prvej polovici šesťdesiatych rokov tu ešte stále veľmi citeľne chýbala napríklad taká elementárna pracovná pomôcka, akou pre každého kunsthistorika pracujúceho v oblasti starého umenia je základný súpis domáceho pamiatkového fondu. Prípravné práce na ňom síce prebiehali už od roku 1954 – pod hlavičkou Pamiatkového ústavu a za odborného gestorstva encyklopedického eruditu Alžbety Güntherovej sa ich účastníci historici umenia L. Šášky, B. Puškárová, E.

Križanová, L. Hromadová, M. Komlóšová, A. Jursa a neskôr aj ďalší absolventi bratislavského umeleckohistorického seminára. Prvý diel súpisu slovenských umeleckých pamiatok však nakoniec vyšiel tlačou až roku 1967 a bol doslova Pyrrhovým víťazstvom slovenského dejepisu umenia.³⁵

Rozhodujúca zásluha na zavŕšení viac ako desaťročnej mravenčej tímovej práce však predsa len patrila Alžbete Güntherovej. Práca na Súpise jej aj týmto spôsobom umožnila uplatniť širokú zásobáreň poznatkov, ktoré táto všestranná historička umenia získala v predvojnovom období.

Privátneho výskumu sa však Güntherová nevzdala ani v čase, keď ju naplno zamestnávala pedagogická činnosť, najprv na bratislavskej Filozofickej fakulte a potom na tunajšej Vysokej škole výtvarných umení. Predovšetkým v päťdesiatych rokoch časopisecky vypublikovala celý rad drobných, avšak heuristicky objavných štúdií viažúcich sa najmä k otázkam gotiky a baroka. Roku 1955 to bola na stránkach časopisu *Pamiatky a múzeá* napríklad štúdia *Barokové umenie na Slovensku*, prvý povojnový pokus slovenského dejepisu umenia o prehodnotenie domáceho barokového umenia. Ako jediná u nás aj naďalej systematicky pokračovala v priekopníckom spracovávaní problematiky umeleckých remesiel a úžitkového umenia. A jej syntetická stať o slovenskom mobiliári bola roku 1950 uverejnená v *Dějínách nábytkového umění*.

Pre Alžbetu Güntherovú, celkom netradične ponímajúcu dejepis umenia v jeho jednote, bez členenia na tzv. praktickú, pamiatkársku a akademickú, vedeckú sféru, bolo priam príznačné, že považovala za potrebné vyjadriť sa aj k zdanlivo druhotným otázkam umeleckohistorickej disciplíny – špecifikám pamiatkárskej a múzejníckej práce historika umenia. Do istej miery to korešpondovalo s celkovým profesionálnym postojom a pracovným zacielením Alžbety Güntherovej. Citlivo reflektujúc slovenskú situáciu, uprednostňovala Güntherová pred postom

vysoko špecializovaného kabinetného vedca programovo namáhavú, nedoceňovanú cestu zdola, vchádzajúc na riskantné biele miesta slovenského dejepisu umenia, spracovávajúc témy nespracované a nezriedka priam nedotknuté. Okrem iného to potvrdzuje aj jej z roku 1961 pochádzajúca priekopnícka štúdia z publikácie *Stredoveká knižná malba na Slovensku*. Špecialista naslovovzatý pre túto oblasť dejepisu umenia, český historik Josef Krása, ktorý knihu recenzoval, výstižne konštatoval: „Nová kniha ... shrnuje materiál, jehož rozsah a hodnotu u nás s výjimkou niekoľka málo specialistů nikdo neznal. Vyplňuje tak jednu z dosud hojných mezer v poznání vývoje starého slovenského umění ... Úkol vylíčit vývoj slovenské knižní malby, který připadl úvodní stati Alžbety Güntherové, byl z několika důvodů velmi obtížný. Již proto, že materiál je rozptýlen v zahraničních, zejména maďarských knihovnách a pouze zlomek sa zachoval na Slovensku ... Již samo sebrání tohoto materiálu představuje úctyhodnou heuristickou práci...“³⁶

Krátko pred otvorením dnes už legendárnej výstavy Dvanásť storočí výtvarného umenia na Slovensku sa na pôde bratislavskej Slovenskej národnej galérie konala iná, nemenej významná výstava. Monumentálny expozičný projekt *Generácia 1909. Svedomie doby*. Pripravil ju pracovný i partnerský tandem, Karol Vaculík a Ludmila Peterajová. Zo strany slovenského dejepisu umenia došlo prvýkrát k syntetickému umeleckohistorickému zhodnoteniu a súčasne oficiálnej „galerizácii“ výtvarnej tvorby vtedy strednej generácie slovenských výtvarníkov, zväčša absolventov pražských umeleckých škôl. Komisárka výstavy, Ludmila Peterajová (1927), bola podobne ako Marian Váross historikom umenia – autodidaktom. Pôvodným školením romanistka sa profesionálne venovala výtvarnej publicistike od začiatku päťdesiatych rokov, orientujúc sa najmä na problematiku slovenskej umeleckej moderny. Výstava venovaná generácii 1909 bola v istom zmysle zavŕšením jednej kapitoly jej

práce. Pre slovenský dejepis umenia znamenal zrejme pozitívum hlavne jej precízne, s vysokou dávkou akribie spracovaný výstavný katalóg, ktorý v mnohom dopĺňal príručný korpus Mariana Várossa. Okrem iného aj v tom, že prinášal detailný súpis knižnej i časopiseckej literatúry k danej téme za uplynulé tridsaťročné obdobie.³⁷

Marian Váross a Ludmila Peterajová neboli v tej dobe jedinými kunsthistorikmi – autodidaktami u nás. Zo starších k nim prináležali už spomínaní Július Kálmán (1911), Julo Horváth (1912-1970) a Ladislav Saučín (1920-1993). Ich podiel na formovaní povojnového slovenského dejepisu umenia nemožno obísť, či vynechať. Najmä v prípade Ladislava Saučina, ktorého práce o východoslovenskej výtvarnej avantgarde položili na Slovensku základ umeleckohistorického skúmania tohoto kozmopolitného regiónu. Priekopnícke boli aj jeho štúdie o dejinách slovenského dejepisu umenia a Saučina možno bezpochyby označiť za prvého historika slovenskej kunsthistórie.³⁸

Rovnako však nemožno obísť skutočnosť, že historik umenia – autodidakt je akýmsi národným špecifikom umeleckohistorickej disciplíny u nás. Veď napokon do tejto kategórie sa radil i zakladateľ bratislavskej univerzitnej stolice dejín umenia, profesor František Žákavec. Medzi autodidaktov na poli umeleckej historiografie patrili, prísne vzaté, aj viaceré ďalšie výrazné osobnosti slovenskej medzivojnovovej kunsthistórie, akými boli Josef Polák, Jozef Cincík, Kálmán Brogyányi, ba aj Jaroslav Honza Dubnický. Vcelku presvedčivo to vypovedá o tom, že slovenský dejepis umenia nedostal v začiatkoch svojej vedeckej fázy, v dvadsiatych rokoch tohto storočia, zodpovedajúce základy a že „škola“ slovenského dejepisu umenia založená roku 1923 na pôde bratislavskej univerzity českým historikom umenia – autodidaktom Františkom Žákavcom, nevyrástla na skutočne vedeckej a etickej báze. Rozkolísanosť vedeckých kritérií umeleckohistorickej disciplíny u nás, ako jeden

z dôsledkov takéhoto východiska, sa na Slovensku za komunistickej totality stala ešte evidentnejšou. Kým na jednej strane sa výskum pamiatok slovenského starého umenia, aj príspeňím českých bádateľov, stával postupne stále viac vedeckejším, prehlboval sa a špecializoval a jeho reprezentanti postupne prenikali aj na stredoeurópsku scénu, vo sfére kritiky a teórie výtvarného umenia sa od akribie stále viac upúšťalo. Aj preto, že práca so súčasným umením sa za komunistickej totality považovala pre režim za ideologicky nebezpečnejšiu, a v tomto zmysle boli všetci jej exponenti vládnuou komunistickou oligarchiou stále prísne sledovaní, preverovaní a ich spisba starostlivo cenzurovaná.

Strata tradičných, pevne stanovených odborných i etických kritérií výtvarnej kritiky sa však paradoxne za daných sociálno-politických podmienok nejavila ako negatívum. Skôr naopak. To spätne umožňovalo a celkovo uľahčovalo prieniky do odboru v takej miere a takým spôsobom, že produkciu diletujúcich a školených teoretikov výtvarného umenia bolo možné neraz len ťažko odlíšiť. Čo ako prekvapujúco to znie, použitou terminológiou, jednoznačným ideologickým zacielením, stupňom apologetiky a absenciou skutočne kritického aspektu pri hodnotení výtvarných prác si boli napríklad príspevky Jula Horvátha i Radislava Matušтика z prvej polovice päťdesiatych rokov veľmi blízke. Samozrejme tu svoju úlohu zohrala aj historická tradícia, na Slovensku aktuálna ešte aj v medzivojnovom období, umožňujúca písať o modernom umení nielen školeným historikom, ale aj spisovateľom, filozofom, básnikom, a v neposlednom rade samotným umelcom.

Napokon slovenský dejepis umenia nikdy nevynikal nijako zvlášť vysokou mierou akribie. Veľmi vlažná bola aj jeho teoretická aktivita a bolo akýmsi nepísaným pravidlom, že nové, aktuálne teoretické podnety k nám prenikali len sporadicky a spravidla s veľkým časovým oneskorením. V druhej polovici šesťdesiatych rokov akoby na to na Slovensku nebol ani čas. Hekticky sa

doháňalo, čo zabrzdila sorela a organizačný talent bol pre kunsthistorika v tej dobe azda tou najväčšou devízou. Prešli dlhé desaťročia, kedy slovenská kunsthistoria doslova a do písma žila z viac či menej reflektovaného dedičstva viedenskej školy dejín umenia prvej tretiny tohoto storočia a jediným cieľom jej čelných protagonistov bola snaha o heuristiku. Nesmelá a osamelá iniciatíva Jaroslava Dubnického, vyrastajúca na pôde spolkového platformy bratislavského štrukturalistického krúžku, bola celkom ojedinelá a diskontinuitná.

Napokon samotní slovenskí historici umenia túto skutočnosť aj reflektovali. V závere šesťdesiatych rokov Elena Dubnická napríklad otvorene napísala: „... Slovenský dejepis umenia nemá sám dostatočnú vlastnú teoretickú tradíciu. Často sa priznáva jeho praktické pokrývkanie za medzinárodnou úrovňou tejto disciplíny. Nazdávame sa, že jedným zo spôsobov, ako odstraňovať staré nedostatky, je oboznamovať sa najšamp prv s teoretickou výzbrojou a myšlienkami o jednotlivých metodologických problémoch u špičkových predstaviteľov dejepisu umenia a samostatne, tvorivo premýšľať a brúsiť si vlastnú analytickú aparátúru.“³⁹

Porážka reformných síl roku 1968 a následné obdobie tzv. normalizácie však v nejednom prípade zbúrali aj základy toho, čo sa za neúnavného úsilia formujúcej sa slovenskej umelecko-historickej obce, najmä v šesťdesiatych rokoch upevnilo a postavilo. Rozhodujúci zlom znamenala už radikálna personálna výmena na všetkých úrovniach a takmer vo všetkých sférach kunsthistorickej práce. Z bratislavskej univerzity začiatkom sedemdesiatych rokov nútene odišli Radislav Matuščík a Tomáš Štraus. Mariána Városová, v tom čase hlavu bratislavskej umelecko-historickej stolice, vystriedal na poste Pavol Michalides. Városová bol súčasne odsunutý aj zo svojho miesta riaditeľa Ústavu teórie a dejín umenia SAV. Zo Slovenska odišiel Jaroslav Bureš. Svoje účinkovanie vo funkcii riaditeľa Slovenskej národnej galérie v tej dobe ukončil aj

Karol Vaculík. Šéfredaktora časopisu Výtvarný život, aktívneho organizátora súvekeho diania okolo slovenského moderného umenia šesťdesiatych rokov Lubora Káru, vystriedal Ludovít Hlaváč.⁴⁰ Viacerí slovenskí historici umenia, ako napríklad Eduard Toran, Leo Kohút, Mária Malíková, Tomáš Štraus odišli natrvalo do zahraničia, iní, ako napríklad Eva Šefčáková, stratili odborné miesta. Viaceré ťažiskové práce slovenského dejepisu umenia sa ocitli na indexe. Roku 1973 navždy odišla Alžbeta Güntherová-Mayerová. V dejinách slovenského dejepisu umenia sa začala písať celkom nová kapitola.⁴⁰

POZNÁMKY

(1) Skupina 29. augusta bola založená pri príležitosti 1. zjazdu slovenských umelcov a vedcov, konaného v dňoch 27.-28. augusta 1945 v Banskej Bystrici.

V redakčnej rade Umeleckého mesačníka zasadali slovenskí výtvarníci: Š. Bednár, L. Guderna, B. Hoffstädter, P. Matejka, R. Pribiš, E. Semian, E. Šimerová, R. Uher. – *Umelecký mesačník*, roč. I., Bratislava 1948, s.1.

(2) Rada umeleckých a vedeckých pracovníkov (tiež Umelecká a vedecká rada) bola založená roku 1945 na 1. zjazde slovenských umelcov a vedeckých pracovníkov ako najvyšší stavovský orgán slovenských spisovateľov, výtvarných umelcov, hudobníkov, divadelníkov, filmových pracovníkov a súčasne najvyššie fórum pre riešenie otázok vedy a umenia. Jej úlohou v prvej fáze bolo, „... aby rady našich umeleckých a vedeckých pracovníkov boli čo najskôr v záujme konsolidovaného rozvoja vedeckej a umeleckej práce očistené od živlov, ktoré či už svojou umeleckou alebo vedeckou alebo aj činnosťou mimoumeleckou a mimovedeckou prehršili sa proti národnej cti a svojimi prejavmi a činnosťou ... poškodili samotné možnosti vývoja nášho umenia i vedy...“ (*Kultúrny život*, 9. mája 1946, s.4). Podrobne o tom pojednáva zborník z 1. zjazdu umelcov a vedeckých pracovníkov (Bratislava 1946, sprac. Rudolf Mrlían).

Legislatívne bola Vedecká a umelecká rada konštituovaná roku 1946 a systematickú prácu zahájila po II. zjazde umelcov a vedcov, ktorý sa konal 28. októbra 1946. V štyridsaťosemčlennej Rade pracovalo 24 popredných slovenských umelcov a 24 vedcov. Členmi boli napríklad Jozef Kostka, Ján Gonda, Eugen Suchon, Štefan Bednár, Peter Matejka, Milan Škorupa, Jaroslav Dubnický, Mikuláš Bakoš, Eugen Paulíny, Branislav Varsik, Pavel Bunčák, Igor Hrušovský a iní. Umelecká a vedecká rada sa na Slovensku stala predchodkyňou neskorších jednotlivých ume-

leckých zväzov. – O činnosti Vedeckej a umeleckej rady podrobne zborník dokumentov *Sborník Umeleckej a vedeckej rady. Organizácia, dokumenty a program*. Bratislava 1949.

(3) ŠOUREK, K.: *K otázke Slovenskej národnej galérie*. Bratislava 1950; – O živote a diele Karla Šourka podrobne píše najmä HOROVÁ, A.: *Karel Šourek – teoretik, kritik a organizátor (28.7.1909 – 29.3.1950)*. *Estetika*, 23, 1986, č.2, s.87-108; – č.3, s.173-185; tu podrobne uvedená staršia literatúra. – Tá istá: *Karel Šourek*. In: Kapitoly z českého dejepisu umění, II. Praha 1987, s.326-330.

(4) Na funkciu riaditeľa SNG boli vtedajším Poverenictvom školstva a osvety navrhovaní: Jaroslav Dubnický, Vojtech Tilkovský, Alžbeta Güntherová, Karol Vaculík. – Slovenský národný archív, fond: Poverenictvo školstva a kultúry SR (1945-1960), fasc.: Umenie, kr. Slovenská národná galéria.

(5) Údaje čerpané z osobného spisu doc. dr. Vojtěcha Volavku, DrSc. (Archív VŠVU v Bratislave). – Tiež HOROVÁ, A.: *Názny nové orientace ve třicátých letech*. In: Kapitoly z českého dejepisu umění, II. Praha 1987, s.267-268; – KOSTROVÁ, Z.: *Vojtech Volavka*. *Kultúrny život*, 19, 1964, č.38.

(6) Prípís Poverenictva školstva a kultúry zo dňa 7. januára 1958 (in: Osobný spis doc. dr. Vojtěcha Volavku, DrSc., Archív VŠVU v Bratislave).

(7) O životných osudoch a diele Jaroslava Honzu-Dubnického doteraz najpodrobnejšie CIULISOVÁ, I.: *Štrukturalista Jaroslav Dubnický a slovenský dejepis umenia*. In: Česko-slovenský štrukturalizmus a viedenský scientizmus. Zborník referátov z konferencie. Bratislava 1992, s.194-202; – Tá istá: *Lesk a bieda slovenskej kunsthistorie I*. *Ars* 1993, č.1, s.70-71. Novšie porov. tiež MLYNÁRIK, J.: *Českí profesori na Slovensku I*. Praha 1994, s.156-157.

(8) *Z aktív slovenských výtvarníkov – komunistov*. *Kultúrny život*, 5, 1950, č.11 (18. júna), s.9

(9) Išlo najmä o štúdie *Vznik a vývin gotického umenia na Slovensku a Umenie neskorej gotiky a ranej renesancie na Slovensku*, publikované roku 1954 na stránkach časopisu *Pamiatky a múzeá*.

(10) BĚLOHRADSKÝ, V.: *Kapitalismus a občanské cnosti*. Praha 1992, s.43; – tiež údaje z: Slovenský národný archív, Osnovy zákonných opatrení o autorskom práve. Fond Poverenictva školstva (1945-1960).

(11) ŠEFČÁKOVÁ, E.: *Koloman Sokol. Umelecko-historická monografia*. Dipl. práca obhájená na FF UK v Bratislave roku 1959; – BELOHRADSKÁ, L.: *Zolo Palugyay*. Dipl. práca obhájená na FF UK v Bratislave v tom istom roku. – ĎUROVČÍK, Š.: *Bibliografia dizertačných a diplomových prác obhájených na Filozofickej fakulte Univerzity Komenského v Bratislave v rokoch 1922-1962*. Martin 1963.

(12) WAGNER, V.: *Teória a kritika výtvarného umenia*. In: Otázky teórie a kritiky v súčasnom výtvarnom umení. Praha 1955, s.22-29. – Porov. tiež LUXOVÁ, V.: *Rozpamätávanie. Úvahy nad výtvarným umením 50-tých rokov*. *Výtvarný život*, 1992, č.2, s.14; – Tá istá: *Slovenské výtvarné umenie päťdesiatych rokov a jeho postavenie v dobovom európskom kontexte*. Bratislava 1990 (rpk.). Marginálne k problematike slovenského dejepisu umenia päťdesiatych rokov možno nájsť aj v katalógoch výstavného cyklu „Rozpamätávanie“, poriadaného na pôde Galérie mesta Bratislavy v prvej polovici deväťdesiatych rokov.

(13) O tzv. „úkolových akciách“ v súvekom kultúrnohistorickom kontexte podrobne píše PETERAJOVÁ, L.: *Slovenské výtvarné umenie 1945-1965*. *Umení*, 13, 1965, č.4, s.388.

(14) Súťaž vypísal Ústredný národný výbor v Bratislave po dohode so Slovenským zväzom architektov. V ideovej rade zasadali p. Strechaj, Bacílek, Šebesta, Mihalička, Tokár, Klokoč, Čáp, Šulek, Gočár a Lacko ako sekretár. V porote, hodnotiacej predkladané súťažné návrhy a následne architektonické a sochárske práce zasadali p. Gočár, Lukačovič, Cibulka, Štefunko, Baník, Kuhn, Sedlák, Lacko, Nahálka, Scheer, Chorvát, Millý, Záriš. Zloženie ideovej rady i poroty sa v priebehu rokov čiastočne personálne menilo, k zásadnejším zmenám z hľadiska profesionálneho a ideologického zastúpenia však nedošlo. – SNA Bratislava, Fond Poverenictvo školstva a kultúry (1945-1960), kr. *Súťaž na pamätník Sovietskej armáde na Slavine*. Z apologetických článkov o tejto akcii napr. KAHOUN, K.-KOSTKA, J.: *Umelecké stvárnenie ideí oslobodenia našej vlasti Sovietskou armádou*. *Výtvarný život*, 5, 1960, č.4, s.122-126.

(15) WAGNER, V.: *Teória a kritika výtvarného umenia*, c.d. (v pozn.12), s.25

(16) Dosiaľ najpodrobnejší informatívny prierez životom a dieľom Mariana Városová uvádza *Slovenský biografický slovník*, zv. VI. Martin 1994, s.237-238. O jeho aktivite v rámci Kabinetu porov. tiež PETROVÁ-PLESKOTOVÁ, A.: *Rast a úlohy umelecko-historickej vedy na Slovensku*. *Umení*, 11, 1963, č.6, s.401-406.

(17) VÁROSS, M.: *Slovenská výtvarná prítomnosť*. Bratislava 1953, s.6

(18) Uvedené v katalógu výstavy *Súčasné slovenské výtvarné umenie. Praha, september – november 1963. Jazdiareň Pražského hradu*. M. Városová bol hlavným komisárom výstavy, odborné spolupracovali Tomáš Štraus, Lubor Kára, Karol Kahoun a Radislav Matuščík.

(19) VÁROSS, M.: *Slovenské výtvarné umenie 1918-1945*. Bratislava 1960

(20) K ťažiskovým prácam M. Városová patria najmä jeho publikácie a štúdie o probléme realizmu: *O realizme vo výtvarnom umení*. In: Otázky teórie a kritiky v súčasnom umení. Praha

1955, s.89-97; – *Realizmus a vzťahy umenia ku skutočnosti*. Výtvarný život, 2, 1957, č.2, s.44-45; – *Teória realizmu vo výtvarnom umení*. Bratislava 1961; – *Niektoré teoretické problémy vývinu a výskumu slovenského výtvarného umenia*. Umění, 2, 1964, č.5, s.433-453; – *Otázka realizmu – pokus o zhrnutie*. Estetika, 2, 1965, č.1, s.110 a n.

Analýzu Várossovoho ponímania realizmu a socialistického realizmu podáva BAKOŠ, J.: *Situácia dejepisu umenia na Slovensku. Prolegomena*. Analekta VI, č.7, 1979, s.234-237.

(21) PUŠKÁROVÁ, B.: *Prvé roky Slovenského ústavu pamiatkovej starostlivosti a ochrany prírody v Bratislave*. Pamiatky – príroda, 1976, č.3, s.32-33; – JANKOVIČ, V.: *Dejiny Slovenského ústavu pamiatkovej starostlivosti a ochrany prírody (úsek pamiatkovej starostlivosti)*. In: 30 rokov Slovenského ústavu pamiatkovej starostlivosti a ochrany prírody v Bratislave. Bratislava 1981, s.10.

(22) Osobný spis doc. dr. Radislava Matuščíka, CSc. v Archíve FF UK v Bratislave.

(23) Porov. najmä MATUŠTÍK, R. a kol.: *Nové slovenské výtvarné umenie. Nástup 1957. Nástup 1961*. Bratislava 1969; – Ten istý: *Moderné slovenské maliarstvo 1945-1963*. Bratislava 1964 (aj v nemeckej verzii). Z ďalších Matuščíkových prác tohoto obdobia je potrebné uviesť knižné monografie o Ludovítovi Fullovi (1966), Vincentovi Hložníkovi (1962), publikácie o kubizme (1965) a Bauhause (1965). Pokusom R. Matuščíka, a to pokusom nevydareným, etablovať sa na pôde starého umenia, bola jeho knižná práca *Dürerova Apokalypsa* (Bratislava 1970). Z výrazne prokomunisticky orientovaných raných Matuščíkových príspevkov spomeňme napr. články *Vytvoril majstrovské diela veľkého ideového a umeleckého obsahu*. Nové slovo, 1951, č.27 (5. júla), alebo *Lenin o umení*. Pod zástavou socializmu, 1953, č.11.

(24) Osobný spis doc. Tomáša Štrausa, CSc., Archív FF UK v Bratislave.

(25) Z vyslovene esteticky zameraných prác T. Štrausa porov. napr. *Umelecké myslenie. K otázke špecifickosti umeleckého poznania* (Bratislava 1962) a štúdie o vzťahu umenia, literatúry a divadla, ktoré Štraus publikoval na stránkach časopisu Estetika (1964, 1966).

(26) Cit. z materiálu MICHALIDES, P.: *Analýza vývoja výtvarného umenia a teórie na Slovensku*, predneseného roku 1972 na zjazde slovenských výtvarných umelcov. – Osobný spis doc. dr. T. Štrausa, CSc., Archív FF UK v Bratislave.

(27) Profil života a diela Karola Kahouna podáva LAMOŠOVÁ, E.: *Karol Kahoun*. Výtvarný život, 29, 1984, č.3, s.24 a n.; – Výsledky svojej dizertácie K. Kahoun čiastkovo publikoval aj časopisecky, napr. v štúdiu *Stavitelia neskorej gotiky na východnom Slovensku*. Sborník FF UK – Musaica 12, 1961, s.107 a n.

(28) BUREŠ, J.: *Středověké stavby slovenských mendikantů. Příspěvek k charakteristice slovenské gotiky*. Kandidátska dizertácia. práca. Bratislava, ÚDU SAV 1965. Aj Bureš výsledky svojej dizertačnej práce čiastkovo publikoval – napr. v štúdiu *Postup stavby minoritského kostola v Levoči*. Ars 1967, č.2, s.152 a n. Z ďalších Burešových štúdií dodnes nestratili svoju platnosť napríklad *Problém klenby bratislavského dómu*. In: Zo starších výtvarných dejín Slovenska. Bratislava 1965, s.67 a n.; – *On the beginnings of late gothic architecture in Slovakia*. Ars 1968, č.1, s.81 a n.

(29) Údaje o životných osudoch a diele Karola Vaculíka neboli dosiaľ systematicky zhrnuté. *Slovenský biografický slovník* K. Vaculíka neuvádza. Z jednotlivých príspevkov o tomto slovenskom historikovi umenia sú dôležité najmä: PETRÁNSKY, L.: *Karol Vaculík*. Výtvarný život, 26, 1981, č.1, s.34-35; – Ten istý: *Priebojný umenovedec*. Nové slovo, 1981, č.1 (8. januára), s.17; – ŽAČKOVÁ-KMOŠKOVÁ, A.: *PhDr. Karol Vaculík šesťdesiatročný*. Múzeum, 26, 1981, č.1, s.144-145; – ŠEVČÍKOVÁ, Z.: *Jubileum umenovedca (Karol Vaculík)*. Pravda, 62, 1981, č.8 (10. január), s.5; – KAHOUN, K.: *Karol Vaculík*. Výtvarný život, 31, 1986, č.8, s.27-29; – *Malá encyklopédia Slovenska*. Bratislava 1987, s.580; – *Československý biografický slovník*. Praha 1992, s.762; – KAHOUN, K.: *Odišiel Karol Vaculík*. Národná obroda, 3, 1992, č.164, s.7; – BARTOŠOVÁ, Z.: *Za Karolom Vaculíkom*. Kultúrny život, 26, 1992, č.30, s.8.

(30) VACULÍK, K.: *Parižska výstava českej a slovenskej gotiky*. Výtvarný život, 2, 1957, č.5-6, s.177

(31) VACULÍK, K.: *Desaťročie slovenského výtvarného úsilia*. Bratislava 1957. O hodnotení tejto knihy pre slovenský dejepis umenia porov. tiež LUXOVÁ, V., c.d. (v pozn.12), s.13.

(32) Výstavu recenzovala PETROVÁ-PLESKOTOVÁ, A.: *Dvaťnásť storočí výtvarného umenia na Slovensku*. Výtvarný život, 34, 1968, č.2, s.67-70. O význame tejto výstavy pre slovenský dejepis umenia porov. BAKOŠ, J.: *Situácia dejepisu umenia...*, c.d. (v pozn.20), s.101.

(33) HOMOLKA, J.- HORVÁTH, P.- KOTRBA, F.- KOTRBA, V.- PAŠTĚKA, J.- TILKOVSKÝ, V.: *Majster Pavol z Levoče – tvorca vrcholného diela slovenskej gotiky*. Bratislava 1961 (2. vyd. 1964), s.8. – Z ďalších súvekých prác o Majstrovi Pavlovi je potrebné spomenúť HOMOLKA, J.: *Mistr Pavel z Levoče, Pozdněgotický oltář v kostele sv. Jakuba v Levoči*. Praha 1961; – Ten istý: *Levoča – hlavný oltár v kostole sv. Jakuba*. Bratislava 1965; – VACULÍK, K.: *Pavol z Levoče, jeho dielo a škola*. Katalóg výstavy, Levoča 1967; – CIDLINSKÁ, L.: *Pavol z Levoče a jeho dielo*. Výtvarný život, 13, 1967, č.6, s.251-258.

(34) O Jiřim Kostkovi pozri: *In memoriam Jiří Kostka*. Výtvarný život, 26, 1981, č.2, s.35; – KAHOUN, K.: *Za Jiřim Kostkom*. Pamiatky – príroda, 1981, č.1, str. VII; – BUŘÍVAL, Z.: *Zomrel PhDr. Jiří Kostka, CSc.* Projekt, 23, 1981, č.1-2, s.90; –

SCHWARZOVÁ, A.: *Za PhDr. Jiřim Kostkom*. Pamiatky – príroda, 6, 1982, s.70; – KAHOUN, K.- ŠEVČÍKOVÁ, Z.: *Jiří Kostka*. Výtvarný život, 28, 1983, č.5, s.27-29.

Stručný prierez výtvarnoteoretickou aktivitou Lubora Káru podal MOJŽIŠ, J.: *Lubor Kára*. Profil, 1994, č.3-4, s.25-26. O Károvom pôsobení na poste šéfredaktora Výtvarného života píše v spomienkovom cykle MATUŠTÍK, R.: *Návraty (1956-1960)*. Výtvarný život, 39, 1994, č.1, s.4-6, s.49-55; – *Návraty 2 (1961-1965)*. Výtvarný život, 39, 1994, č.2-3, s.30-33, s.111-118; – *Návraty 3 (1966-1970)*. Výtvarný život, 39, 1994, č.4-5, s.60-64.

(35) *Súpis pamiatok na Slovensku I*. Bratislava 1967

(36) GÜNTHEROVÁ, A.- MIŠIANIK, J.: *Stredoveká knižná maľba na Slovensku*. Bratislava 1961 (publikácia vyšla nasledujúceho roku v redukovanej podobe aj v nemeckej verzii); – KRÁSA, J. (rec.): *A. Güntherová – J. Mišianik, Stredoveká knižná maľba na Slovensku, Bratislava 1961*. Umění, 10, 1962, s.530-532.

(37) *Generácia 1909. Svedomie doby. Slovenská národná galéria Bratislava, marec 1964 – máj 1965*. Komisar výstavy Ludmila Peterajová, redakcia katalógu Karol Vaculík. Katalogizácia vystavených diel: Silvia Horváthová, Denisa Kahounová.

(38) Z prác Ladislava Saučina si dodnes svoju platnosť zachovali jeho monografie o *Júliusovi Jakobym* (Bratislava 1960), *E. Halászovi-Hradilovi* (Bratislava 1962) a syntetická práca *Výtvarné umenie na východnom Slovensku 1918-1938* (Košice 1964). Ako historik umeleckohistorickej disciplíny na Slovensku sa

profiloval najmä štúdiou *Veda o umení na Slovensku. Prehľad jej vývinu a problémov*, ktorá bola pôvodne Saučinovým príspevkom na XXII. kongrese dejín umenia roku 1969 v Budapešti (SAUČIN, L.: *Die slowakische Kunstgeschichte – Versuch einer Erläuterung dieses Begriffes*). V slovenskej verzii vyšla viackrát, naposledy v súbore Saučinových štúdií *Výtvarné umenie a život. State a kritiky*. Bratislava 1973, str.18-29.

Okrem Ladislava Saučina sa na budapeštianskom kongrese zúčastnili aj Iva Mojžišová a Anna Petrová-Pleskotová a zo slovenskej strany to bola prvá takáto účasť.

(38) DUBNICKÁ, E.: *K teórii a dejinám pojmu štýl*. Ars 1969, č.1, s.63-98, s.91

(39) O hodnotení slovenského dejepisu umenia šesťdesiatych rokov porov. tiež RUSINOVÁ, Z.: *Ad fontes*. In: Šesťdesiate. Katalóg výstavy. Slovenská národná galéria, Bratislava 1995; – Čiastočne tiež MATUŠTÍK, R.: *Návraty 1-3*, c.d. (v pozn.34).

(40) Predkladaná štúdia bola napísaná výlučne na základe publikovanej literatúry a archívneho výskumu v rámci archívnych fondov FF UK v Bratislave, VŠVU v Bratislave a Slovenského národného archívu v Bratislave. V snahe o čo najvyššiu mieru objektivity sa v nej zámerne neuplatňujú spomienky žijúcich aktérov. Najmä preto, že údaje z nich vyplývajúce, rovnako ako hodnotiace postoje k jednotlivým udalostiam, sa často líšia. Spravidla výsostne subjektívne vyjadrujú politické, náboženské, ideologické atď. stanoviská spomínaných, a v nejednom prípade sú dokonca podmienené osobnými spormi.

Slovak History of Art 1948-1968

(Summary)

The years following World War II were extremely difficult for Slovak history of art. Many of the domestic monuments of art still not put into an inventory were destroyed, lost or moved abroad. Communists nationalized or confiscated the rest after their coming into power in 1948. The conditions of modern painting art became complicated after closing of state borders. Slovakia was still missing some national, art oriented institutions. It was necessary to establish e.g., Slovak National Gallery a build up its collections, the painting art academy that would educate domestic painters. The number of educated, professional historians of art in Slovakia was very low and any kind of specialization was impossible. For these reasons was Slovak history of art substantially supported by Czech historians of art even after 1948. Especially helpful were in the first stage Karel Šourek, Vojtěch Volavka and

Václav Mencl. Promising perspective was radically changed in fifties. The doyen of the Slovak history of art Vladimír Wagner (1900-1955) died, structuralist Jaroslav Honza Dubnický stopped working from ideological reasons and Václav Mencl came back to Czechia. The Stalinist regime principally changed also a social statute of the historian of art. Open, based on principles of liberalism and the functioning market came to an end. The communist monopoly took control of it. The new patron and sponsor – leading communist politicians exclusively decided a market success of painting works. A painter ceased to be dependent on an expert view of the historian of art. The one became good for nothing and was gradually socially and financially degraded. This was also the case of historians of art working with so called old art because the standpoint of communist power to monuments of old art was

ideologically determined. A progressive transformation of the historian of art social position in Slovakia after 1948 resulted from an absolutely new mission of history of art. The main purpose was to reevaluate the national painting history from a view of a class struggle and theoretically justify the socialist art so-called socialist realism (sořela). The Slovak history of art was established in fifties as a scientific discipline. The Institute of history of art was established within Slovak Academy of Sciences directed by Marián Vároř (1923-1988). The first scientifically oriented domestic periodical in the history of art – Ars was introduced by his initiative. By the end of sixties made their debut a lot of significant Slovak historians of art e.g., Anna Petrová, Mária Malikov, Libuře Cidlinská, Iva Mojžiřov, Ladislav Sauin and others. The development of history of art discipline was determined particularly by Marin Vároř, Radislav Matuřtk and Tomř Štraus in Slovakia in sixties. The leading personality in so called old art was Karol Vaculík (1921-1992), the director of Slovak National

Gallery for many years. A great part in research of Slovak monuments of art took younger Czech historians of art e.g., Jaromr Homolka, Josef Krsa, Vlasta Dvořkov, Karel Stejskal. Thanks to efforts of Alřbeta Gntherov-Mayerová was by the end of sixties finished and published first inventory of Slovak monuments of art. Published works however acknowledged that the methodological base of Slovak history of art is still a heritage of Viennese history of art school from the first third of this century. The era of Dubek and socialism with a human face partially relaxed also ideological fetters of the history of art. Numerous Slovak historians of art paid a hard tax for their activity after failure of the Prague spring. R. Matuřtk and T. Štraus forcedly left the University in Bratislava, M. Vároř forcedly left the Slovak Academy of Sciences, others lost their professional jobs, some decided to leave the country. Many important works of the Slovak history of art were put on the index and they were officially made accessible only after 1989.

Beiträge zu einem Künstler- und Kunsthandwerkerlexikon des Donaugebietes (Österreich, Slowakei und Ungarn)

Exzerpta aus den Archiven in Preßburg und Tyrnau

Petr FIDLER

II. Teil

FAGER Leonhard, Maurermeister in Trnava
1653 erwähnt im Meisterbuch der Trnavaer
Maurerinnung.

AM Trnava – Zünfte, Steinmetze und Maurer, K 3

FAGNER Thomas Friedrich, Maler in den-
burg
1717 wurde er für Anstreicherarbeiten für Ge-
neralobrist Plffy mit 24 fl. honoriert.

SNA – Plffy, A VIII, L 3, F 1, Nr. 3-71

FAHRINDILAKEN Ferdinand, Bildhauer in
Preßburg

Im März 1674 wurde ihm aus der herrschaftli-
chen Kasse in Pezinok für den Altar, den die
Gräfin Plffy für die Kirche in Sumberg/Son-
nenberg bestellt hatte, 5 fl. im Abschlag ausbe-
zahlt.

*SNA – Plffy, Nikolaus Plffy, Herrschaft Pezinok,
Rechnungen 1652-1680, 1670-1676 / 94, 103*

FAHRNER Thoma, Maurermeister in Wiener
Neustadt

1669 und 1678 arbeitete er im Plffyschen
Schloß Seibersdorf.

*SNA – Plffy, Nikolaus Plffy, Herrschaft Seibersdorf 1669,
1, Nr. 28; – 1672, 2, Nr. 56*

FAULENDT Michael, Maurermeister in Trenin
1719 wurde er Landmeister in Trenin, nachdem
er dort jahrelang Polier bei Bartolomeus Wirtwe-
ger gewesen war.

AMB – Innungen, Maurer, Ce 197

FEDERER Thomas, Ziegler in Kirchs Schlag
1652 brannte er Ziegel und Dachziegel für den
Schloßbau in Kirchs Schlag.

*SNA – Plffy, Nikolaus Plffy, Herrschaft Krumbach,
Kirchs Schlag und Seibersdorf, Rechnungen 1652-1664, Nr. 72*

FEIG Wenzel, Maurer in Bratislava
1781-82 arbeitete er an der Rosalienkirche in
Bratislava.

AMB – KRB, 399-405 / 1781-1782

FEIGLER Josef, Steinmetzmeister in Devn
1776, 1782 und 1783 wurde Feigler bezahlt für
Steinmetzarbeiten im Auftrag des Stadtmagis-
trats (Kaserne).

AMB – KRB, 381, 405, 407 / 1776, 1782-1783

FEITL (FEIG?) Wenzel, Maurermeister in Bra-
tislava

Feitl signierte Planrisse für die Blumenthaler
Pfarrkirche (im Preßburger Stadtarchiv).

AMB – Plansammlung, Nr. 1562

FELDKIRCHER Caspar, Maurer in Bratislava
Seit 1684 eingetragen im „Handwerksbuch“ der
Bratislavaer Maurerinnung. 1684 arbeitete Feld-
kirchen an den neuen Kanzleien im Bratislavaer
Rathaus. 1686-87 baute er das neue Pfarrhaus
in Vydrca.

AMB – Innungen, Maurer, ce 127; – KRB, 270/1683; – Domrechnungen C 10a, 1688-1687

FELLNER Jakob, Herrschaftlicher Baumeister in Todes

Am 16.7.1763 verrechnete er zweimal jeweils 14 fl. für die Arbeit im Schloßgarten von Čeklis (2 Gesellen, 1 Handlanger für den Verputz der Gartenmauer, für den gewölbten Brunnen und für das große Bassin). Siehe Caňevale Isidore.

SNA – Esterházy, I. Acta dominii Šintava, Capsa VI, Conv. 9-11

Ferdinand, Maler und Vergolder in Trnava

1658-59 vergoldete er mehrere Rahmen von Familienportraits im Schloß Červený Kameň (März 1658 – der Palatin und seine Frau, Juni 1659 – Graf und Gräfin Pálffy u.a.).

SNA – Pálffy, Nikolaus Pálffy, Herrschaft Červený Kameň, Rechnungen 1658-1659, 159

FERETI (FORATH) Ambrosi, Steinmetz in Kaisersteinbruch

1651 arbeitete er im Schloß Červený Kameň. 1686 wurde er mit 102 fl. 28x. für seine Arbeit im Palais Pálffy in der Schenkenstr. in Wien honoriert.

SNA – Pálffy, Nikolaus Pálffy, Herrschaft Červený Kameň, Rechnungen 1650-1652, 156, L II 2/a, Malacky-Linie

FERNBERGER Hans, Maler in Preßburg

1683 „malte“ er Kerzen am Hochaltar in der St. Martins-Kirche, und 1686 strich er im Auftrag des Stadtmagistrats ein „Mauthradl“ bei der Roßschwemme an. Noch 1702 wurde Fernberger für Anstricharbeiten in der Preßburger St. Martins-Kirche honoriert.

AMB – Domrechnungen 1682-1691, 1702, 10a/13, 13/16; – KRB, 1686/273

FIALA Franz Anton, Maurerpolier in Rača

In den Jahren 1736, 1739 und 1742 arbeitete Fiala an der „Residenz“ des Kammerpräsidenten

Erdödy in Rača. Am 25.7.1739 schloß er einen Vertrag für die Errichtung von zwei Zimmern und einer Eisgrube ebenda für 65 fl. Zahlungen: 1736 – 49 fl. 37 kr. und 27 fl. 24 kr., 1739 – 32 fl., 1742 – 28 fl.

SNA – J.N. und J. Erdödy, Handwerkerrechnungen Anton Erdödy 1761-1768, 6; – Handwerkerrechnungen Georg Gabriel Erdödy 1680-1755, 7

FIDLER Johann, Steinmetzmeister aus Hainburg, seit 1746 Meister in Preßburg

1746-67 arbeitete Johann Fidler für den Preßburger Magistrat (1751-Rathausbrunnen, 1754-Marmortafel mit 197 Buchstaben am Fischer-tor, 1758-Ballustrade am Michaelerturm). 1762 lieferte Fidler ein Portal für den neuen Andreassfriedhof. 20.2.1747 schloß der Stadtmagistrat mit Fidler einen Vertrag für einen Altar in der Rosalienkirche in Lamač ab. Am 28.3.1767 wurde Fidler (60 Jahre alt) vom Preßburger Magistrat wegen seines Briefes an den Wiener Baumeister Matthias Gerl verhört. Im Jahre 1769 lieferte Fidler zwei „Muscheln“ aus rotem Marmorstein für weiches Wasser in die Küche nach Chtelnica. Eine bezahlte die Gräfin Erdödy (10 fl.), die andere Ingenieur Braun. 1772 war er wohl bereits tot, denn die „Maurermeisterin“ Anna Maria Fidler verrechnete dem Grafen Esterházy 30 kr.

AMB – KRB, 336, 341, 347, 351, 352, 357-359, 369; – Dombaurechnungen, 49/52; – Magistratsprotokolle, 1747-1748, 2a 28; – 1763-1764, 2a, 37; – Zünfte, Maurer, Handwerksbuch Ce 197; – SNA – J.N. und J. Erdödy, Handwerkerrechnungen J. Nepom. Erdödy 1751-1784, 9; – SNA – Esterházy, Csesznek, 40, Rechnungen 18. Jh., Nr.72

FIDLER Matthias Ignati (Joseph), Maler in Preßburg

1722 wurde Fidler für verschiedene kleinere Arbeiten (Stammbäume, Fassungsarbeiten u.a.) aus der Kassa des Grafen Nikolaus Pálffy in Preßburg und in Sv. Jur honoriert. 1724-45 arbeitete der Maler für die Familie Erdödy (1724 – 3 Porträts, 12 „Lauretanische Bilder“ – 61 fl.

11 kr., 1725 – 2 Blumenstück, 2 Hollandstück, 1 Altarbild – 117 fl. 50 kr., 1726 – Tabernakel zum Kreuz- bzw. Wendelinaltar, 134 fl. 1727 – 83 fl. 57 kr., 101 fl. 39 kr. für Graf Georg Erdödy, 1728 – 2 Porträtkopien des Grafen und seiner Gemahlin – 30 fl. 1734 – Kopien 66 fl. 48 kr., 1743 – großer Erdödy-Stammbaum – 126 fl. und 1746 – verschiedene „heilige“ Bilder. 1724 arbeitete er in der Preßburger Martinskirche (25 fl.). 1729 lieferte er für die Kirche eine neue Fahne (9 fl.). 1741 „malte“ Fidler Fenster an der Fassade des Preßburger Rathauses für die Illumination anlässlich der Geburt des Thronfolgers Joseph. 1742 faßte er das Kruzifix für den Friedhof des Stadt-lazarets.

SNA – Pálffy, A VIII, L 1, F IIa; – SNA – J.N. und J. Erdödy, Handwerkerrechnungen Georg Gabriel Erdödy 1680-1755, 7; – AMB – KRB, 330-331 / 1741-1742; – Dombaurechnungen, 27/1723-1724, 30/1729-1735

FINCKEN (FINCKL) Hans, Maler in Preßburg
1578 wurde er vom Magistrat für nicht näher spezifizierte Malerarbeiten mit 2 fl. 4 kr. 12 d. honoriert. 1587 malte er für 25 fl. eine Marktfahne sowie 4 Zifferblätter mit Zeigern am Michaelerturm. Zwei Jahre später wurde der Maler mit 12 fl. honoriert. Er strich eine Tür im Rathaus an und vergoldete am Michaelerturm die große Kugel, die den „Mondschein“ anzeigt.

AMB – KRB, 149, 161, 165 / 1578, 1587, 1589

FISCHER, Ingenieur in Wien

In den Jahren 1675-77 experimentierte er im Auftrag des Grafen Nikolaus Pálffy mit Erz aus der Umgebung von Červený Kameň. Zu dem Zweck reiste er nach Červený Kameň und Králová, wo er „einem Fürsten“ vorgestellt werden sollte. Im Jahre 1676 legte Fischer ein Projekt für die neuen Befestigungen der Preßburger Burg vor.

SNA – Pálffy, A II, L 2, F 1, Nr.1; – A IX, L 3, F 1, Nr. 13; – Nikolaus Pálffy, Herrschaft Preßburg, Rechnungen 1673-1677, 82

FISCHER (VISCHER) André, Steinmetz- und Maurermeister (Parlier) in Preßburg (wohl identisch mit Meister André)

Im Jahre 1456 arbeitete er an drei Fenstern im Rathaus (in der städtischen Schreibstube) und an den Stadtmauern beim Wydritzer Tor und beim Vogelturm.

AMB – KRB, 24-28 / 1456-1459

FISCHER Anton, Maurerpolier in Preßburg
Im Jahre 1776 arbeitete er zusammen mit dem Polier Martin Mohr für Georg Csáky in Preßburg.

AMB – Magistratsprotokolle, 2a/43, 1776

FISCHER Caspar, Maurer in Preßburg

1688 arbeitete er als Polier des Preßburger Baumeisters Georg Roßbeintner am „Freyhaus“ vor dem Wydritzer Tor.

AMB – KRB, 275/1688

FISCHER Johann Michael, Maler in Preßburg
Im ersten Quartal des Jahres 1780 malte er für den Preßburger Magistrat eine „Tafel“.

AMB – KRB, 393/1780

FISCHER Johann Wilhelm, Maler in Preßburg
Im Jahre 1775 renovierte Fischer die Uhr am Rathhausturm und ein Jahr später malte er für den Magistrat eine Mauttafel. Für die Stadt arbeitete er noch 1785.

AMB – KRB, 376-377, 409 / 1775-1776, 1786

FISCHER Josef, Steinmetzmeister in Hlohovec
1762-1775 arbeitete Fischer im Schloß Trenčianske Bohuslavice. 1762 lieferte er 2 Seitenportale und das Hauptportal. 1766 wurde Fischer für eine Kaskade und ein Bassin am Kanal beim Lusthaus des Bohuslavicer Schlosses mit 140 fl. honoriert.

SNA – Erdödy, Privatrechnungen 17.-18. Jh.; – Anton Erdödy, Handwerkerrechnungen, Bohuslavice; –

Sekretariat J.N. und G. Erdödy, Herrschaft Hlohovec 1760-1779

FISCHER Josef, Steinmetzmeister in Koplastovce (möglicherweise identisch mit Fischer Josef in Hlohovec)

Am 13.5.1745 bekam Fischer 115 fl. 77 x für Steinmetzarbeiten (Portale, Pfeiler und Vasen) „im Garten“ in Rača.

SNA – Erdödy, Sekretariat J.N. und G. Erdödy, Georg und Gabriel Erdödy 1680-1755, 7

FISCHER Nikolaus, Maler aus Neusohl, ab 1733 in Preßburg

1750 und 1767 war Fischer für den Stadtmagistrat als Maler tätig. Noch 1769 faßte Fischer ein Kruzifix am Johannesfriedhof in Preßburg. 1760-61 arbeitete Fischer im Preßburger Haus des Grafen Emmerich Esterházy und verrechnete für seine Leistung 185 fl.

AMB – Magistratsprotokolle, 24, 25 / 1733; – KRB, 340, 362 / 1750, 1767; – Domrechnungen, C 56/61, 1769; – SNA – Esterházy, Csesznek. Rechnungen 17.-18. Jh., 39

FISCHER Walthauer (Baltasar?), Maurermeister in Preßburg

1636 arbeitete er für den Magistrat.

AMB – KRB, 223/1636

FISCHINGER (FLEISCHINGER?) Abraham, Zimmermann

1675 wurde er für das Dach über dem Schloßtor in Sv. Jur honoriert. Außerdem bekam er 13 fl. für ein neues Lusthaus „bei den Kapuzinern“ in Kráľová.

SNA – Nikolaus Pálffy, Herrschaft Pezinok, Rechnungen 1670-1676, 102

FLEISCHER Egidi, Maurermeister
Zwischen 1732 und 1738 arbeitete er im Schloß Bojnice.

SNA – Pálffy, Herrschaft Bojnice, A V, L 8, F II.

FLEISABETHALER (?), Maler in Preßburg
1699 verrechnete seine Witwe dem Magistrat die Freskomalerei (2 Ochsen und das Stadtwappen), die ihre Gesellen an die Fleischbänke gemalt hätten.

AMB – KRB, 286/1699

FLEISCHHACKER Georg, Hofjuwelier
1657 lieferte er ein von Graf Nikolaus Pálffy bestelltes „Kandl“ nach Ödenburg.

SNA – Nikolaus Pálffy, Herrschaft Krumbach, Kirchschatz und Saubersdorf. Rechnungen 1652-1664, 1

FLEISCHMANN Jakob, Goldschmied in Hlohovec

1763 lieferte er Gold- und Silberschmiedarbeiten für die Schloßkirche in Trenčianske Bohuslavice.

SNA – Erdödy, Handwerkerrechnungen; – Anton Erdödy, Schloß Bohuslavice, 4, 1763, 5/20

Florian, Maurergeselle aus Budweis

1650 ließ er sich das Gesellenbuch in Trnava eintragen.

AM Trnava – Innungen, Steinmetze und Maurer 1650-1873, 3

FORSTER Jakob, Steinmetz in Preßburg

1786 arbeitete er im Magistratsauftrag in der Kirche in Blumental und 1792 an der Gruft „bei Hl. Anna“. Am 30.10.1792 wurde Forster mit 27 fl. für Fenster- und Türleibungen im Preßburger Palais des Grafen Joseph Esterházy bezahlt.

AMB – KRB, 410/1786; – Domrechnungen, 79/85, 1792; – SNA – Esterházy, Czesnek, Rechnungen. Preßburger Haus, 38.

Francisco, Maurermeister in Preßburg

1521-22 arbeitete der Meister Francisco mit seinen Leuten am neuen Turm beim Michaelertor in Preßburg. 1524-25 lieferte er im Auftrag des Bürgermeisters Fenster für das neue Zeughaus.

Noch 1531-32 ist er bei den Befestigungsarbeiten in Preßburg belegt.

AMB – KRB, 74, 75, 81 / 1521-1522, 1524-1525, 1531-1532

FRANTZ Martin, Maurer

1707 arbeitete er zusammen mit Christoph Barwarth im Schloß Bojnice.

SNA – Pálffy, Herrschaft Bojnice, Rechnungsbücher

FRAUENHOFER Simon, Zimmermeister in Wien

1636-40 arbeitete er am Bau des Gartenpalais Pálffy in Preßburg. Im Vertrag vom 25.9.1637 verpflichtete sich Frauenhofer um 1300 fl. bar und den Rest in Naturalien (15 Ochsen, 15 Schweine usw.) sämtliche Zimmermannsarbeiten am Gebäude (Gartenpalais, Galerien, Tore, Lusthäuser, Stallungen, Böden, Fenster und Türe) auszuführen.

SNA – Pálffy, A VIII, L 5, F II, Nr.9 Iia

FRENCKENGURGER Valentin, Maurer in Auerstal

1661 wurde er mit 12 fl. 24 x. für nicht näher spezifizierte Arbeiten auf der Pálffyschen Herrschaft Sv. Jur honoriert.

SNA – Nikolaus Pálffy, Pezinok, Rechnungen 1652-1680, 94

FRITSCH Andrea Enrico, Geometer

1753 zeichnete Fritsch eine Landkarte mit den Pálffyschen Herrschaften im Weichbild der Stadt Preßburg. Von ihm stammt auch die im AMB aufbewahrte Vermessung der Pálffyschen Grundstücke unterhalb der Preßburger Burg. 1785 wird seine Witwe erwähnt.

AMB – Plansammlung, Nr. 1018, 1329, 1330; – KRB, 409/1785

RITSCH Georg, Maurermeister aus St. Peter in der Obersteiermark

1660 war Fritsch in Radvaň bei Neusohl wohnhaft.

AMB – Innungen, Maurer, Ce 197, Handwerksbuch

FROSCH Franz, Maler in Preßburg

1785 arbeitete Frosch für den Preßburger Stadtmagistrat.

AMB – KRB, 409/1785

FURMAN Mathia, Bildhauer

1786 besserte Furman um 4 fl. Figuren für den Zuckerbäcker des Grafen Erdödy aus.

SNA – Erdödy, Sekretariat J.N. und G. Erdödy. Rechnungen des Sekretärs von Graf J.N. Erdödy, 1773-1787

GABRIEL Andreas, Steinmetz in Piešťany

In den Jahren 1656-58 und 1661-67 arbeitete er in Červený Kameň (1656, März – 30 fl., Juli – 16 fl., August – 2 fl., Oktober – 6 fl., 1658, Januar – 8 fl. 6 d. 5 x., März 11 fl. 2 d. 9 x., April – 7 d. 5 x., Mai – 9 fl. 7 d. 8 x., Juli – 5 fl., September – 1 fl., Oktober – 11 fl. 5 d., November – 6 fl. 7 d. 9 x) und in Bojnice (1657 – 198 fl. 40 d. – Torportal und Fenster, 1658 – Wappen auf dem Schloßtor, 1661 – 273 fl. 35 d.).

SNA – Pálffy, Červený Kameň I, 169, 170; – Nikolaus Pálffy, Červený Kameň, Rechnungen 1655-1657, 157

GABRIEL Matthias, Maler in Nováky

1737 vergoldete Gabriel um 14 fl. den Bilderrahmen für ein Portrait des Grafen Pálffy.

SNA – Pálffy, Bojnice, Rechnungsbücher 1737

GAITER Hans, Maurer in Preßburg

Sein Name tauchte auf einer nicht datierten Liste der nichtadeligen Stadtbewohner in Preßburg auf.

AMB – Schriftenmaterial, Verzeichnis der Preßburger Bürger, 17. Jh., Lad. 19/VI

GALLIA Adam, Maurergeselle

1667 ließ er sich in das Gesellenbuch in Trnava eintragen.

AM Trnava – Innungen, Steinmetze und Maurer 1650-1873, 3

GALLUS Battista, Steinmetzmeister in Deutsch Altenburg

1584-1586 lieferte Gallus neue Fenster für das Schloß Červený Kameň.

SNA – Pálffy, Červený Kameň I., 72-74

GANG Josef, Pflasterer

1776 pflasterte er den kleinen Hof im Preßburger Haus des Grafen Johann Nep. Erdödy.

SNA – Erdödy, Sekretariat J.N. und G. Erdödy. Rechnungen des Sekretärs von Graf J.N. Erdödy, 1773-1787

GÄNSGASSNER Andreas, Maurerpolier

Am 31.12.1729 verrechnete er 76 fl. 12 x. für 127 Klafter glatten Stukkateurboden und das Gesims im Neuen Schloßgebäude in Marchegg.

SNA – Pálffy, Nikolaus Pálffy, Stupava und Marchegg 1715-1731

GATTERMAYR Balthasar Johann, Maler in Preßburg

1664 malte er eine Fahne für die „Freyung“. 1666 strich er um 11 fl. 2 d. mit silberner Farbe die 6 Wetterdächer oberhalb der Schranne und der Ratstuben an. 1667 und 1676 versah er den bewaffneten Arm der „Freyung“ mit neuem Anstrich.

AMB – KRB, 245, 252 / 1664, 1667

GAYLLING Bartholomäus, Steinmetz in Kaisersteinbruch

1660 lieferte er Baumaterial für den Schloßbau in Králová.

SNA – Pálffy, Nikolaus Pálffy, Pezinok. Rechnungen 1662, 98

GEDELLER Elias, Maler in Preßburg

Am 21.10.1663 verrechnete er dem Stadtmagistrat 31 fl. 2 d. für verschiedene Malerarbeiten („das christliche und türkische Feldlager von 1605“ für den Gerichtssaal und 2 Bücher für den verstorbenen Richter Offner).

AMB – KRB, 248/1663

GENIEL Gregor, Maurermeister in Rača

1685 arbeitete er für den Preßburger Stadtmagistrat.

AMB – KRB, 271/2, 1685

GERHART Jeremias, Maler in Preßburg

1588 vergoldete er das Wappen des verstorbenen Herrn Kapornaky in der Ratstube, malte die Zifferblätter der Uhr auf dem Michaelertor sowie die Fahne und Wappen von Ungarn und Preßburg am „Grünstübel“. 1590 malte Gerhart Fahnen auf das Bäcker- und Fischertor und malte das „Grünstübel“ von „außen“ (68 fl.).

AMB – KRB, 165, 167 / 1588, 1590

GERL Matthias, Baumeister in Wien

Am 28.3.1764 wurde in der Sitzung des Preßburger Stadtrats ein Streit unter den Preßburger Maurermeistern geschlichtet. Der Streitpunkt war ein Brief, den der Preßburger Steinmetzmeister Johann Fidler (60 Jahre) Matthias Gerl nach Wien geschrieben hatte. Karl Lix (39 Jahre) sagte aus, daß Gerl in seiner Jugend in Schönbrunn gearbeitet hätte. Anton Pelz, Maurermeister (45 Jahre) hätte dabei gesagt, daß (Sebastian?) Kaltner ein alter Mann gewesen sei und daß Gerl nirgendwo außer in Dresden gearbeitet hätte.

AMB – Magistratsprotokolle, 2a, 37, 1763-1764

GIERGLMAYR Simon, Maurer aus Güns

Am 10.8.1665 bestätigte Gierglmayr die Übernahme des Kalks im Wert von 7 fl. vom Maurer Urban Schierz aus Rábniz für das Haus von Nikolaus Pálffy in Güns.

SNA – Pálffy, Nikolaus Pálffy, Pezinok, Rechnungen 1652-1680, 94

GIESS Johann, Stukkateur

Am 20.7.1722 legte er zusammen mit dem Stukkateur Jakob Anton Renz eine Rechnung in der Höhe von 150 fl für einen Altar „von Gips auf Marmorarth“ in der Schloßkapelle in Plasenstein (Plavecké Podhradie) vor. Eine zweite Rechnung der Stukkateure ebenfalls vom 20.7.1722 in der Höhe von 60 fl. betraf Wapppen oberhalb des Schloßkapellenportals und den „Altargiebel“.

SNA – Pálffy, Nikolaus Pálffy, Malacky, Rechnungen

GIESSHAMMER Georg, Steinmetzmeister aus Píla

Im August und im Oktober 1654 arbeitete Gießhammer im Schloß Červený Kameň.

SNA – Pálffy, Nikolaus Pálffy, Červený Kameň, Rechnungen 1649-1654, 155

GIEHSL Josef, Ingenieur

Giehl signierte einen mit dem Wiener-Klaftermaßstab bezeichneten Planriß eines dreiflügeligen Profanbaues aus der Pálffyschen Plansammlung.

SNA – Pálffy, Pläne

GIUNTL Andrea, Maler

1726 strich er eine Altane für den Feldmarschall Joh. Pálffy an.

SNA – Pálffy, A VIII, L 2, F IV, Nr. 2-67

GITTERBARTH (ZITTERBARTH?) Matthias, Baumeister in Pest

1792 bestätigte Norbert Dankó, daß sein Geselle Lorenz Eibl 12 Wochen in Pest beim Baumeister Matthias G(Z?)itterbarth gewesen war, bevor er seine 8 Arbeitswochen bei Dankó antreten konnte.

AMB – Urkunden, 35 ce

GLORIA Giovanni, Architekt

In der Pálffyschen Plansammlung haben sich drei mit „esequite da Gio. Gloria“ bezeichnete Planrisse des neuen Theatergebäudes in Padua erhalten.

SNA – Pálffy, Plansammlung

GODE Ludwig, Bildhauer in Preßburg

Im Jahre 1741 verfertigte Gode das Stadtwappen für die Preßburger Stadtkasse. 1742 lieferte er um 20 fl. geschnitzte Teile zum Bildrahmen für das Portrait Maria Theresias von Daniel Schmiedelli in der Ratstube des Preßburger Rathauses. 1745 wurde er vom Stadtmagistrat mit 50 fl. für zwei Statuen für Dürrnmaut entlohnt. 1753 arbeitete Gode an einer Statue mit dem Ölzweig für Graf Erdödy. 1754 bezahlte die Stadt Ludwig Gode 105 fl. für die Statuen des Hl. Petrus und Paulus für die neue Brücke vor dem Fischertor. Für die Brücke vor dem Wydritzer Tor lieferte Gode ein Jahr später eine Immaculatastatue. 1758 beteiligte sich Gode mit 4 Steinvasen um 100 fl. an der Barockisierung des Michelturmes. Am 13.12.1748 wurde Gode aus dem Stadtgefängnis entlassen, wo er wegen der Streitigkeiten mit seiner Frau saß. Um 6 fl. lieferte Gode ein „Schild“ für den Palatin Pálffy.

SNA – Pálffy, A VIII, L 1, F IV, Nr. 6-73; – SNA – Erdödy, Sekretariat J.N. und G. Erdödy, Ausgaben Georg und Gabriel Erdödy 1680-1755; – AMB – KRB, 330, 331, 334, 347, 348 / 1741-1742, 1745, 1754, 1755; – Magistratsprotokolle, 1747-1748, 2a, 28

GRABOLD Hans, Maurer in Preßburg

Er wird in einem nicht näher datierten Verzeichnis der Preßburger nichtadeligen Stadtbewohner aus dem 17. Jahrhundert erwähnt.

AMB – Schriften, Lad. 19/VI, 28

GREITEL Bernhard, Steinmetz in Kaisersteinbruch

1660 lieferte er Baumaterial für den Schloßbau in Králová.

SNA – Pálffy, Nikolaus Pálffy, Pezinok. Rechnungen 1662, 98

GROSS Hans, Maurermeister in Kittsee
1637 wurde er als Landmeister in das Preßburger Meisterbuch eingetragen.

AMB – Zünfte, Maurer, Handwerksbuch Ce 197

GRUBER Filip, Maurerpolier
Als Polier von Franz Carl Römisch arbeitete Gruber 1778 im Preßburger Palais des Kammerpräsidenten Graf Erdödy.

SNA – Erdödy, Sekretariat J.N. und G. Erdödy, Rechnungen des Sekretärs von J.N. Erdödy, 1773-1787

von GRÜNBERG, Kaiserl. und königl. Ingenieur-Hauptmann

Am 28.5.1759 wurde er vom Stadtmagistrat mit 12 Dukaten für die Visitation des Baugrundes und für den Planriß der Preßburger Kasernen entlohnt.

AMB – Magistratsprotokolle, 2a 35 / 1759-1760

GSCHEIDER Matthias, Maurermeister in Kirchsschlag

Im Jahre 1652 verkaufte er Kalk zum Bau in Kirchsschlag, und 1657 wurde er mit 75 fl. für die Erbauung des dortigen Getreidekastens belohnt. 1658 reparierte er um 45 fl. das Dach des Herrenhauses ebenda.

SNA – Pálffy, Nikolaus Pálffy, Krumbach, Kirchsschlag, Saubersdorf, Rechnungen 1652-1664, 1

GIULLINI Bernard, Steinmetzmeister aus Piešťany

1659-64 lieferte Giullini Stein für den Umbau des Schlosses Červený Kameň (1664 – Basteien). 1666 arbeitete Giullini am Springbrunnen im Innenhof des Schlosses Červený Kameň.

SNA – Pálffy, Červený Kameň I., 171, 172, 174, 176; – Nikolaus Pálffy, Červený Kameň, Rechnungen 1658-1659, 159; – 1665-1666, 166.

GÜRTLER Stephan, Maler in Preßburg
1723-24 und 1727-28 arbeitete er in der Preßburger Domkirche.

AMB – Domrechnungen, 23/1723-1724

HAAGEN Carl Conrad, Maurermeister in Erlau

Am 18.4.1727 wurde Haagen als Zeuge auf dem Lehrbrief des Maurers Josef Drápal angegeben.

AMB – Urkunden, L 1, 439/983

HABERICHT Josef, Steinmetz in Trnava
Im Jahre 1782 arbeitete Habericht im Schloß Červený Kameň.

SNA – Pálffy, Červený Kameň II., 2138

HADECKER Simon, Maler in Preßburg
1758 vergoldete er die kupferne Statue des Hl. Michael am Michaelerturm in Preßburg. 1760 und 1767 verrichtete er kleinere, nicht näher spezifizierte Malerarbeiten im Preßburger Dom.

AMB – KRB, 351/1758; – Domrechnungen, 47/50, 54/58 / 1760, 1767

HAGER Gottfried, Maler in Preßburg
1738 strich er den Karner auf dem Martinsfriedhof an. 1740 malte Hager um 70 fl. zwei Bilder (Hl. Augustin und Hl. Gregor) für die Preßburger Martinskirche und vergoldete für 10 fl. ihre Rahmen. 1743-4 führte Hager Anstriche im Preßburger „Grünstübel“ aus. Gleichzeitig wurde er 1743 auch für Anstriche von zwei Statuen vor dem Laurentztor und für die Vergoldung der Inschriften auf der Marmortafel oberhalb des Torres honoriert. 1745 verrechnete bereits seine Witwe mit dem Stadtmagistrat.

AMB – Domrechnungen, 33, 34 / 1737-1738, 1739-1740; – KRB, 332, 334 / 1743, 1745

HACKER Franz Xaver, Zimmermeister in Ofen

Hacker signierte einen im Preßburger Stadtarchiv aufbewahrten Werkriß eines Kirchturmdachs.

AMB – Plansammlung, Nr. 1771

HAIDELMÄHR Simon, Maurerpolier in Preßburg

1766 sollte Haidelmahr, bisher Polier von Anton Pelz, die Stellung des städtischen Maurerpoliers nach Höllriegl, der Maurermeister und Bürger geworden war, übernehmen.

ABM – Magistratsprotokolle, 2a 39 / 1766-1767

HAINDLMAYR Peter, Maurermeister
1694 arbeitete er im Garten und in der Grotta des Gartenpalais Pálffy in Preßburg.

SNA – Pálffy, A II, L 5, F 1, Nr. 3

HAINZLMANN Heinrich, Tischlermeister in Wien

Am 6.5.1648 kassierte er 88 fl. für das castrum doloris der drei Mitglieder der Familie Pálffy. Am 30.5. bekam er noch 60 fl. und wurde zurück nach Wien gebracht.

SNA – Pálffy, A VIII, L 3, F 1

HAIZMANN Georg, Maurerpolier in Wien
1685 arbeitete er als Polier des Baumeisters Christian Alexander Öttl am Bau des Palais Pálffy in der Wiener Schenkenstraße.

SNA – Pálffy, L H 2/a, Malacky-Linie

HANCKE Johan, Orgelmacher in Wien
Am 2.5.1763 wurde er mit 12 fl. 36 d. für einen Orgelriß für den General Erdödy belohnt.

SNA – Erdödy, Handwerkerrechnungen Anton Erdödy, Schloßbau Bohuslavice 1761-1763

HANDSCHÜTZ Anthoni, Maler in Preßburg
In der Stadtratsitzung vom 9.6.1644 wurde dem Maler Anthoni Handschütz, ledig und ohne

Bürgerrechte, gestattet 1 1/2 Jahre in Preßburg seine Kunst auszuüben.

AMB – Magistratsprotokolle, 2a, 10 / 1641-1660

HANN Georg, Bildhauer in Réde
Am 28.6.1793 quittierte Hann in Réde für seine Arbeit 12 fl., die er in Preßburg am 27.1.1794 ausbezahlt bekam.

SNA – Esterházy, Czesznek, 38; – Rechnungen und Quittierungen des Preßburger Hauses, 18. Jh.

Hans, Meister (d. Ä. und d. J.), Steinmetze
1590 arbeiteten sie in der Burg Červený Kameň.

SNA – Pálffy, Červený Kameň I., 76

Hans, Maler in Preßburg
Ein Hans Maler arbeitete 1481-82 für den Preßburger Stadtmagistrat. 1525 und 1528-29 arbeitete Hans Maler (Thiergarten?) im Rathaus (Glasfenster) und in der Martinskirche („Ziml“).

AMB – KRB, 76, 78 / 1525, 1528-1529

Hans, Maurermeister in Preßburg
1484 arbeitete er am Turm und an den Stadtmauern beim Michaelertor.

AMB – KRB, 45/1484

Hans, Maurermeister in Šamorín
1667 war er als Polier von G.B. Rava am Bau des Pálffyschen Herrenhauses in Velký Grob (Deutsch Grub) beschäftigt.

SNA – Nikolaus Pálffy, Pezinok. Rechnungen 1657-1673, 95

Hans aus Theben, Steinmetz in Devín
1508-1510 lieferte er für den Preßburger Magistrat Fenster- und Türstöcke.

AMB – KRB, 63-64 / 1508-1510

Hans aus Trier, Steinmetzmeister

Seit 1530 beteiligte er sich am Bau der neuen Stadtbefestigung von Preßburg.

AMB – KRB, 80/1530-1531

Hans Walch, Steinmetz in Preßburg

1540 pflasterte er den Rathaushof. 1541 arbeitete er an den neuen Stadtbefestigungen (Vogelturm).

AMB – KRB, 92, 93 / 1540-1541

HARTMANN Martin, Maurer in Wien

1736 arbeitete er im P. Erdödy in Wien in der Himmelpfortgasse.

SNA – Erdödy, Sekretariat J.N. und G. Erdödy. Privatrechnungen – Wiener Haus in der Himmelpfortgasse, 4

HÄRTNER Christoph, Steinmetz in Preßburg

Von 27.6.1733 bis 10.10.1734 arbeitete er am neuen Rathausturm.

AMB – Schriften, 2812 / 1735

HASSA Michael, Maler in Seibersdorf

Schüler von Nicola van Roy, der für seine Ausbildung am 4.4.1661 aus der Pálffyschen Hauskasse mit 150 fl. bezahlt wurde, und Gehilfe von Friedrich Clery. Im Jahre 1665 arbeitete Hassa für die Pálffysche Herrschaft Bratislava. 1674-79 arbeitete er im Schloß Červený Kameň (4 Bilder für die Schloßkapelle und verschiedene Anstriche). 1694 wurde Hassa mit 3 fl. in Králová belohnt.

SNA – Pálffy, Privatrechnungen. Varia; – Nikolaus Pálffy, Preßburg, Rechnungen 1653, 1663-65, 81; – Červený Kameň I., 93/183-95/186; – Pálffy, A VIII, L 1, F II.

HASSLER Hans Georg, Maurermeister in Pla-
vecké Podhradie

Hassler verrechnete am 31.8.1720 90 fl. 50 d. für den Bau eines Pálffyschen Beamtenwohnhauses in Rovinka.

SNA – Pálffy, Nikolaus Pálffy, Malacky. Rechnungen

HASSLINGER Johann, Maurermeister in Preßburg

Am 10.4.1767 wurde der Maurermeister Johann Haßlinger aus Wien Preßburger Bürger.

AMB – Magistratsprotokolle, 2a, 39 / 1766-1767

HASSLINGER Siegismund, Steinmetzmeister aus Deutsch Altenburg

1591 lieferte Haßlinger für das Preßburger Rathaus ein Fenster „mit einem Gespreng“, zwei Fenster für den Rathaushof und eine „runde Zugthier“. Für den Keller des „Grünstübls“ waren Säulen von ihm bestimmt, und zu einem Brunnen oberhalb des Hauses von Zacharias Hölzl waren eine Säule und Kugeln vorgesehen. 1594 folgten ein „Rohrkasten“ auf dem Ring und Steine für das Wydritzer Tor.

AMB – KRB, 169, 172 / 1591, 1594

HAUSTETTER Franz, Maler in Preßburg

Zwischen 1750 und 1757 wurde Haustetter mit verschiedenen Anstreicherarbeiten im Rathaus oder in der städtischen Brauerei beauftragt.

AMB – KRB, 340-350 / 1750-1757

HÄUTSCHEL Simon, Maurermeister in Preßburg

1718 wurde Simon Häutschel aus Prag in das Maurermeisterbuch in Preßburg eingetragen.

AMB – Innungen, Maurer Ce 197

HAYDEN Johann, Maler in Edlitz

1657 wurde er mit 28 fl. 15 d. für Anstreicherarbeiten im Schloß in Kirchschatz honoriert.

SNA – Pálffy, Nikolaus Pálffy. Krumbach, Kirchschatz und Seibersdorf. Rechnungen 1652-1664

HEISS Toman, Maurermeister in Neusohl

1658 wurde er in das Handwerksbuch der Maurermeisterinnung in Preßburg eingetragen.

AMB – Innungen, Maurer Ce 197

HEISSLERMÄNGL Anton, Bildhauer in Preßburg

1763 wurde er in den Rechnungen des Martinsdoms in Preßburg erwähnt.

AMB – Domrechnungen, 50/53 / 1763

HEJSEK Josef, Zimmermann

1780 legte er ein Projekt und einen Kostenvoranschlag für das Kirchendach in Budmerice vor und 1787 ebenfalls ein Projekt und einen Kostenvoranschlag, diesmal für einen Gartenpavillon in Červený Kameň.

SNA – Pálffy, Červený Kameň I., 185, 799

HELL (HOLL) Johann, Maler in Preßburg

1712 und 1715 arbeitete er für den Preßburger Magistrat.

AMB – KRB, 299/1712; – Domrechnungen, 23/1715-1716

HELLER Hans Georg, Maler in Preßburg

1591 und 1597 malte er für den Preßburger Stadtmagistrat jeweils 4 Zifferblätter. 1598 strich Heller das Gitter über dem Taufbecken der Preßburger Martinskirche an.

AMB – KRB, 169, 179 / 1591, 1597; – Domrechnungen, 3/1598

HERMAS Daniel, Maurermeister in Preßburg

1616 arbeitete Hermas zusammen mit Paul van der Leuwen am Laurentztor in Preßburg.

AMB – KRB, 206/1616

HEROLDT Balthasar, Glockengießer

Am 24.4.1649 verrechnete er der Pálffyschen Hauskasse 42 fl. für eine kleine Glocke auf den „Niedermarkt“.

SNA – Pálffy, A II, L 5, F 1, Nr. 3

HERR Joseph, Maurer in Wien

1732-34 weißte er das Vestibül des P. Erdödy in der Wiener Himmelpfortgasse.

SNA – Erdödy, Sekretariat J.N. und G. Erdödy. Privatrechnungen – Wiener Haus in der Himmelpfortgasse, 4

HESTERMANTL Anthoni, Bildhauer in Preßburg

1760 arbeitete er in der Preßburger Martinskirche.

AMB – Domrechnungen, 47/50, 1760

HISSL Siegmund, Maurermeister in Pezinok.

1642 arbeitete er für Graf Pálffy in Velký Grob (Deutsch Grub).

SNA – Pálffy, Pezinok. Kassenbücher

HILGER Martin, Steinmetzmeister in Wolfstal

1750 lieferte Hilger Portale und Fenster zur neuen Preßburger Stadtbrauerei.

AMB – KRB, 340/1750

HILGER Thomas, Steinmetzmeister in Deutsch Altenburg

Am 24.11.1715 bekam er 74 fl. 24 d. für seine Arbeit zum Schloßbau in Králová für Feldmarschall Johann Pálffy. Für diesen war Hilger 1725 auch im Palais Pálffy in Preßburg tätig. 1734 lieferte seine Witwe das Material zum Glashaus in Králová. 1731 lieferte Hilger einen „steinernen Grundt“ für das Preßburger Rathaus.

SNA – Pálffy, A VIII, L 1, F IV, Nr. 6-31, 2-67, 2-150; – AMB – KRB, 319/1731

HILLEBRANDT Franz Anton, Kaiserl. und königl. Ingenieur und Architekt

1764 wurde der Architekt für das Projekt des neuen Kirchenturmes für die Preßburger Martinskirche in Naturalien (Tokayer und Račaer Wein) ausbezahlt.

AMB – Domrechnungen, 51/54, 1764

HINTERSTOSSERER Ruprecht, Mauremeister in Pezinok
1723-26 führte er den Bau des Schlosses in Králová aus. Er vollendete bis 1727 auch den vierten, von seinem 1726 verstorbenen Vorgänger Georg Roßbeitner nicht mehr realisierten Schloßflügel in Pezinok.

SNA – Pálffy, Nikolaus Pálffy, Pezinok; – Nikolaus Pálffy, Privatrechnungen, 245

HIRSL Simon, Mauermeister in Pezinok
Hirsl ließ sich 1640 als Landmeister in das Handwerksbuch der Preßburger Maurerinnung eintragen.

ABM – Innungen, Maurer Ce 197

HITSCHULD (?) Johann Friedrich, Maler
Seit 1652 arbeitete er in Červený Kameň, wo er auch als Diener geführt wurde. Seine Leistung wurde mit 155 fl. 7 d. bezahlt.

SNA – Pálffy, Červený Kameň I., 168; – Nikolaus Pálffy, Červený Kameň, Rechnungen 1649-1654, 155

HOBEL Nikolaus, Maurerpolier in Preßburg.
1793 wird er als Stadtpolier bezeichnet.

AMB – KRB, 419/1793

HOCKEL Josef, Maler in Preßburg
Sein Name wird in den Sitzungsprotokollen im Jahre 1715 erwähnt.

AMB – Magistratsprotokolle, 2a, 20 / 1715-1718

HÖDLMAYR Simon, Maurerpolier
1762 und 1766 überwachte er die Ausführung des Schloßbaues in Bohuslavice.

SNA – Erdödy, Handwerkerrechnungen, Bohuslavice, Anton Erdödy, 3, 4

HOECKHALLER Ottmar, Maler in Preßburg

1611 malte er einen Bettler auf das „Sammlkrückl“ in der Preßburger „evangelischen“ Kirche.

AMB – KRB, 198/1611

HOFER Georg, Maurer in Preßburg
1702 arbeitete er an der neuen Wachstube beim Michaelertor in Preßburg.

AMB – KRB, 289/1702

HOFER Simon, Maurer in Preßburg
Seit 1705 arbeitete er wiederholt in der Preßburger Martinskirche. 1714 arbeitet Simon Hofer als Polier des Baumeisters Georg Roßbeintner für den Preßburger Magistrat.

AMB – Domrechnungen, 15/18, 1705; – KRB, 301/1714

HOFFBAUER Johann, Maurermeister in Réde
Von 26.9. bis 15.10.17?? arbeitete Hofbauer für Esterházy in Réde.

SNA – Esterházy, Czesznek, 38; – Rechnungen und Quittanzen des Preßburger Hauses, 18. Jh.

HOFFER Hans, Steinmetzmeister in Deutsch Altenburg
1585 ist Hoffer als Geselle von B. Gallus in Červený Kameň urkundlich belegt.

SNA – Pálffy, Červený Kameň I., 73

HOFFMANN FranzAnton, Maler in Preßburg
1787-88 wurde Hoffmann ohne nähere Spezifizierung in den Kammerrechnungsbüchern in Preßburg erwähnt.

AMB – KRB, 411-412 / 1787-1788

HOFSTETTER Paul, Maurer in Preßburg
1674 weißte er das Rathaus und das „Grünstübl“.

AMB – KRB, 257/1674

HÖLRIGL Matthia, bürgl. Maurermeister aus Steinbach in Württemberg
Seit 1759 und dann seit 1771 wird er des öfteren vom Preßburger Magistrat als Stadtpolier beschäftigt (1759 – Stadtpolier beim Bau der Kasernen, 1771 – Hauptwache, Kirche in Lamač, 1772 – Stadtkasernen, geschickt nach Wien, 1773 – Schlachthof, Stallungen, Friedhof, 1774 – im Rathaus, Erneuerung eines niedergebrannten Gasthauses in Lamač, Kasernen, Brauerei). In der Sitzung des Stadtrates vom 11.12.1765 gab Hölrigl an, daß er seit 8 Jahren als Polier an verschiedenen „soliden und prächtigen“ Gebäuden (Kasernen) gearbeitet hatte und daß er auch zahlreiche Kostenvoranschläge und Rißzeichnungen entworfen hatte. Am 22.12.1766 wurde er Bürger von Preßburg. 1772 suchte er um den Bauauftrag für die städtische Brauerei an. Am 26.8.1772 verrechnete Hölrigl 10 fl. 45 x für seine Reise nach Wien. Von diesen hatte er 6 fl. dem Stadtpolier von Wien für einen Riß „von dem Rabenstein“ gegeben. Am 16.7.1777 wurde vor dem Stadtrat eine Erbschaft seiner Kinder in St. Pölten erörtert. 1784 arbeitete er am „Thierstock“ in der Loge des Grafen Erdödy im Parterre des Preßburger „Comedy-Hauses“.

AMB – Magistratsprotokolle, 2a, 35, 39, 41, 44 / 1759-1760, 1766-1776, 1771-1773, 1777; – KRB, 371-373, 1771-1774; – SNA – Erdödy, Sekretariat J.N. un G. Erdödy, Rechnungen des Sekretärs von J.N. Erdödy, 11

HÖLZL Johannes, Kaiserl. Zimmermeister
1734 arbeitete er in Preßburg für Feldmarschall Johann Pálffy.

SNA – Pálffy, A VIII, L 2, F IV, Nr. 2-159

HÖNIG Friedrich, Maler in Preßburg
Am 8. Juni 1691 verrechnete er 2 fl. für seine Malerarbeiten in der Ladislauskapelle.

AMB – Schriften, 12391, L 186, Nr. 32

HOPFER Michael, Bauschreiber
Im Jahre 1650 wurde er unter den Beamten der Pálffyschen Herrschaft Preßburg genannt.

SNA – Pálffy, A II, L 5, F 1, Nr. 6

HÖRMANN Hans, Teichgräber in Ödenburg
1652 bekam er 63 fl. 30 x für einen neuen Teich im Tiergarten in Krumbach.

SNA – Pálffy, Nikolaus Pálffy, Krumbach, Kirchschatz, Seibersdorf, 1

HORNSTEINER Paul, Zimmermann in Trnava
1672 wurde er von Pálffy für seinen Anteil am Bau des Presbyteriums in der Franziskanerkirche in Trnava honoriert (Kontrakt vom 7.4.1668). Bereits 1669 bekam er 150 fl. für seine Arbeiten am Franziskanerkloster ebenda.

SNA – Pálffy, Červený Kameň I, 182; – Nikolaus Pálffy, Pezinok, Rechnungen 1664-1669; 1669, 100, 101

HUBER Franz, Bildhauer in Preßburg
1782 arbeitete er in der Rosalienkirche.

AMB – KRB, 405, 4. Quartal 1782

HUEBER Georg, Maurermeister in Častá
Am 24.8.1625 schloß er zusammen mit Michael Schenk und Wolf Nager einen Bauvertrag für die Sanierung der Kirche in Gelle (Holice) ab, für die Graf Stephan Pálffy 300 fl. bar und auch mit Naturalien bezahlen sollte.

SNA – Pálffy, Herrschaft Preßburg

HUEBER Leopold, Kammermaurermeister
1734 wurde Huber in das Handwerkerbuch der Preßburger Maurerzunft eingetragen. Seit 1746 arbeitete er für den Preßburger Magistrat. In der Stadtratsitzung vom 18.9.1750 wurde festgestellt, daß Huber beim Bau des Klosters Notre Dame in Preßburg, zu dem 1749 das Projekt vom Kaiser aus Wien beigesteuert wurde, Fehler unterlaufen wären.

AMB – Ce 197; – KRB, 336, 342 / 1746, 1752; – Magistratsprotokolle, 2a, 30, 1749-1750

HÜEBER Wolfgang, Kunst-Brunnenmeister in Nikolsburg
1655 und 1657 arbeitete er an der „Wasserkunst“ in der sala terrena in Červený Kameň.

SNA – Pálffy, Červený Kameň I., 169; – Nikolaus Pálffy, Červený Kameň, Rechnungen 1655

HUEBNER Mert, Maurermeister in Preßburg
Seit 1662 ist er laut dem Handwerkerbuch der Preßburger Maurerinnung in der Stadt urkundlich belegt, war jedoch bereits 1665 nicht mehr am Leben.

AMB – Ce 197

HUEDTER Andreas, Bildhauer in Preßburg
1737 restaurierte der Bildhauer in der Martinskirche alte Holzstatuen. Am 25.9.1739 bekam er vom Feldmarschall Johann Pálffy 6 fl. für Wappen. 1743 wurde er vom Stadtmagistrat mit 28 fl. für die Statuen des Hl. Anton und Hl. Fran-

ziskus sowie für 4 Putti in der Katharinakapelle bezahlt. 1748 kassierte er 39 fl. für eine Supraporta und 2 Vasen für den neuen „Chor“ in der Martinskirche. 1751 wurde seine Witwe für den bewaffneten Arm zur „Freyung“ aus dem Jahre 1750 noch bezahlt.

AMB – Domrechnungen, 33, 38 / 1737-1738, 1748; – KRB, 332, 341 / 1743, 1751; – SNA – Pálffy, A VIII, L 2, F I, Nr. 5-119

HUNDSHAYMER Jorg, Maurermeister in Preßburg
1521 arbeitete er an der neuen Befestigung von Preßburg.

AMB – KRB, 74/1521-15232

(Fortsetzung folgt.)

Abkürzungen:

AM Trnava – Archiv mesta Trnavy

AMB – Archiv mesta Bratislavy (Stadtarchiv)

KRB – Kammerrechnungsbücher (AMB)

SNA – Slovenský národný archív, Bratislava (Slowakisches Nationalarchiv)

Dokumente o umeleckej, umelecko-remeselníckej a stavebnej aktivite na panstve a objektoch grófa Františka Esterházyho z rokov 1738-1785

Anna PETROVÁ-PLESKOTOVÁ

Po zdolaní tureckého nebezpečia si v priebehu 18. storočia uhorská vysoká šľachta stavala honosné prepychové paláce a kaštiele podľa vzoru viedenského panovníckeho dvora a atraktívnymi parkami, záhradami a menšími pavilónmi dotvárala ich okolie. Popri Pálffyovcoch to boli predovšetkým Habsburgovcom oddaní Esterházyovci, ktorí v tej dobe patrili k elitnej uhorskej šľachte. Zatiaľ čo ich kniežacia vetev si na území Uhorska vybudovala honosný kaštieľ v Esterháze, súčasníkmi prirovnávaný často k Versailles, grófska vetev si vystavala podobné letné sídlo v Čeklísi (dnes Bernolákovo). Menšie sídlo a kaštiele o.i. mala grófska vetev aj v Senci,¹ neskôr v Seredi a viaceré objekty aj vo Viedni a na viedenskom predmestí v Inzensdorfe.

Výstavbu kaštieľa v Čeklísi, ktorý patril k pozoruhodným šľachtickým sídlam západného Slovenska, započal chorvátsky bán, krajinský sudca gróf Jozef Esterházy v rokoch 1714-1722. Podľa novších údajov sa vypracovanie plánu kaštieľa s *cour d'honneur* pripisuje architektovi Antonovi Erhardovi Martinellimu (1684-1747),² jeho prestavba v rokoch 1754-1758 dvorskému staviteľovi Esterházyovcov Jakubovi Fellnerovi (1722-1780).³ Prestavbou kaštieľa sa však stavebná aktivita v Čeklísi nezastavila. Roku 1762 pri delení majetku po smrti grófa Františka Esterházyho st., sa kaštieľ vystavaný jeho bratom Jozefom dostal spolu s panstvom

Šintava-Čeklís do majetku grófa Františka Esterházyho ml. (1715-1785),⁴ ktorý zastával významné funkcie. Od roku 1735 bol hlavným županom Mosonskej stolice, neskôr komorným radcom, od roku 1744 interným tajným radcom, v roku 1763 sa stal uhorským kancelárom, v roku 1777 hlavným dvorským správcom, v roku 1783 chorváckym a slavónskym bánom. Bol slobodomurárom, veľmajstrom jednej z viedenských lóží. Na viedenskom dvore bol veľmi obľúbený, nazývaný „*Quinquin*“ a patril k ústredným postavám viedenskej tereziánskej spoločnosti. V roku 1764 ho Mária Terézia vyznamenala veľkokrížom novozaloženého rádu sv. Štefana, v roku 1777 získal rad Zlatého rúna. Ako dvorský radca sa zaslúžil o založenie Hofburgtheatru vo Viedni a ako „*Oberdirector für alle Spektakel*“ sa podieľal aj na jeho vedení.⁵ V roku 1747 účinkoval spolu s ďalšími šľachticmi aj sám vo francúzskej komédii Regnarda „*Les ménechmes ou les jumeaux*“, kde hral markíza Gastona,⁶ v roku 1752 vo francúzskej komédii Boissyho „*Le prix du silence*“ hral Leandra.⁷

Už jeho prvé funkcie si vyžiadali budovanie adekvátnych sídiel vo Viedni (na Ungargasse a na Singerstrasse), ako aj letné sídlo na predmestí Viedne v Inzensdorfe; post uhorského kancelára predpokladal adekvátnu reprezentáciu aj na domácej pôde. Túto úlohu plnil kaštieľ v Čeklísi. Keďže kaštieľ navštevovali aj príslušníci viedenského dvora – viackrát tu trávil leto Mária

Quittung

Ich, der Maler M. Millitz, habe dem Herrn Grafen
 Fr. Joseph Esterházy von Galitsch
 ein Bildnis des Herrn Grafen
 Fr. Joseph Esterházy von Galitsch
 gemalt, welches er mir
 am 15. Juli 1759
 bezahlt hat.

Michael Millitz
 Graf Joseph Esterházy
 Joseph Esterházy
 Maler

1. Potvrdenka maliara M. Millitza z r. 1759 o zaplatení honorára za portrét gr. Esterházyovej (L 521a, č.26)

Kristína so svojim manželom miestodržiteľom Albertom Sasko-Tešínskym, v roku 1764 navštívila Čeklís aj cisársky pár a v roku 1766 tu Mária Terézia oslávila svoje narodeniny⁸ – podobné udalosti boli podnetom na dobudovanie parku a vybudovanie menších pavilónov v jeho areáli. Archívny celok – *Panstvo Šintava – Čeklís VI. A. Domáce a dvorské výdavky grófa Františka Esterházyho st. z rokov 1738-1785* uložený v Slovenskom národnom archíve v Bratislave, vydáva svedectvo o tejto aktivite tak v Čeklísi, ako aj v ďalších spomínaných lokalitách.⁹ Súbor zahŕňa 55 ladúl s vyše 32.000 účtovnými dokladmi. Dokumenty sú písané prevažne nemecky,

no vyskytujú sa tiež vo francúzštine a v taliančine a ojedinele aj v maďarčine. Výnimočne sa týkajú aj zákazok spriaznených rodín Grassalkovichovcov a Pálffyovcov. Okrem účtov umelcov, umeleckých a stavebných remeselníkov zahrňujú aj bežné výdavky domácnosti na potraviny, lieky, veterinárov, služobníctvo, nádeníkov a pod. V ich svetle sa javí panstvo Šintava-Čeklís v 2. polovici 18. storočia ako významné stredisko hospodárskeho a čeklísky kaštieľ ako centrum čulého kultúrneho života, na ktorom sa podieľali aj koncerty hudobnej kapely. Účty sú zaujímavou sondou do spôsobu života vtedajšej poprednej uhorskej šľachty, odzrkad-

Quittung

Ich, der Maler F. A. Palka, habe dem Herrn
 Grafen Franz Joseph Esterházy
 ein Bildnis des Herrn Grafen
 Franz Joseph Esterházy
 gemalt, welches er mir
 am 15. Juni 1765
 bezahlt hat.

F. A. Palka
 Graf Franz Joseph Esterházy
 Maler

2. Potvrdenka maliara F.A. Palka z r. 1765 o zaplatení honorára za portrét gr. Františka Esterházyho (L 549a, č.25)

lujú jej spoločenské postavenie na sklonku feudalizmu, no dávajú obraz aj o súdobom hodnotení umelcov a umeleckých a stavebných remeselníkov.¹⁰ Prelínanie jednotlivých slohov a štýlov, príznačné pre strednú Európu – prechod od neskorého baroka k svetskejšiemu, hravému rokoku a pozvoľné uplatňovanie sa striedamejšieho klasicizmu – možno „vyčítať“ najmä z účtov maliarov. Dekoráciu stien interiérov neskorobarokovým „Laubwerkem“ postupne nahrádza dekorácia krajinkami, kvetmi a exotickými rastlinami. Popri nej sa už v sedemdesiatych rokoch objavuje výzdoba „auf Architectur-art“, „na antický spôsob“, až po jednoduchú dekoráciu farebnými pruhmi.

Úzke spojenie s viedenským dvorom umožnilo grófovi Františkovi Esterházymu prizývať a zamestnávať nielen viedenských, vo Viedni činných cudzincov, ale aj v službách viedenského dvora angažovaných umelcov. Popri umeleckej reprezentácii Viedne a viedenského dvora sa na uspokojovaní estetických požiadaviek a nárokov grófa Františka Esterházyho podieľali aj bratislavskí umelci a remeselnícki majstri. Na bežných tesárskych a stolárskych prácach participovali v Čeklísi aj miestni remeselníci. Riadenie, dozor a koordináciu prác na objektoch vo Viedni, v Inzensdorfe a v Čeklísi vykonával v rokoch 1761-1779 prevažne inžinier a viedenský dvorský staviteľ, Francúz talianskeho pôvodu Isidorus Marcellus Amandus Ga-

Quittung

L. 60 gülden, so ist kuffig mit braun,
 färbung. hab, vor die Maß langzeit
 gemacht und gibt zu dem Illuminieren

Joseph Bidermann
 Academie Malier

3. Potvrdenka maliara J. Bidermanna o zaplatení prác súvisiacich s ilumináciou v Čeklisi v r. 1765 (L 530a, č.112)

nevale / Canevale (1730-1786), ktorý od roku 1760 pôsobil vo Viedni.¹¹ Ako to dokladajú projekty najmä zo záverečného obdobia jeho činnosti – ako napr. projekt Allgemeines Krankenhausu a Josephina vo Viedni, ale aj návrh na ostrihomskú arcibiskupskú rezidenciu – bol jedným z priekopníkov francúzskeho revolučného klasicizmu a purizmu.¹² Podľa Ganevaleho návrhov pribudli do areálu čekliskeho kaštieľa početné dekoratívne záhradné skulptúry, ako napr. putti a kamenné vázy s vyobrazením štyroch ročných období, vyhotovené akad. sochárom Johannom Georgom Leitherom (1725-1806),¹³ ďalšie vázy vyhotovené dvorským sochárom Carlom Mayerom (Magisom?) a i. Vyhotovením sochy na fontánu poveril Ganevale c.k. sochára a komorného architekta Christiana Wilhelma Beyera (1725-1806).¹⁴ Ganevale navrhoval z časti aj interiérové vybavenie esterházyovských objektov.

Na prácach v Inzensdorfe a na stavebných podujatiach Esterházyovcov v Tate a v Pápe sa podieľal aj dolnorakúsky krajinský staviteľ Franz

Anton Pilgram (1699-1761),¹⁵ na prácach v Inzensdorfe a vo Viedni c.k. a viedenský mestský staviteľ Paul Ulrich Trientl / Trientel (1700-1772).¹⁶

Popri spomínaných a ďalších viedenských sochároch – ako boli Franz König, Franz Xaver Seegen (1724-1780),¹⁷ Antonio Tabota (1724-1776)¹⁸ a i. – sa v službách grófa Františka Esterházyho uplatnili aj bratislavskí sochári – Matheus Fuhrmann (v Bratislave evidovaný v rokoch 1772-1792),¹⁹ eisenstadtský rodák Georg Ham (v Bratislave evidovaný v rokoch 1777-1800),²⁰ Peter Prandenthal (v Bratislave evidovaný v rokoch 1775-1805),²¹ Joseph Sartory (v Bratislave evidovaný v rokoch 1759-1779)²² a Johann Messerschmidt (v Bratislave evidovaný v rokoch 1767-1794).²³

Časť maliarskych prác usmerňoval v Čeklisi piarista – opát Giulio Pellegrini da Trieste (zomrel 26.7.1776).²⁴ Podľa jeho intencií dekoroval napr. akad. maliar Joseph Pichler (1730-1808)²⁵ v roku 1772 priestory v zábavnom pavilóne, v ermitáži a v japonskom domci a v roku 1776

#

Habe für Ihre Excellenz Herrn Fürsten
 Grafen von Esterhazy Kaiserlich
 zu sinem ringel, silb 2. ordn. med 2.
 Frauem Mißl dan gütt. küß gubtunens halz
 schenk sinem fass zu waichen 1 da vor sin
 ordn 40 fl dan aing vor sin Frauem Mißl
 2 fl gliegn 40 fl mit vor sinem fass zu
 die ringel 2 fl zu sinem fass 10 fl

Wem den 13 April
 1772

accorde pour quatre chevaux a 15 fl fait 60 fl	
pour 2. signes a 20 fl fait 40	
pour la Carpe 4 fl fait 4	
	Total 104 fl

Vienna ce 14. avril 1772. —

Gimnoral

mit dank richtig bezahl
 Bonnen

Leithner J.G. sochár
 Christian Wilhelm Beyer

4. Účet sochára J.G. Leithnera z r. 1772 za zvieracie figúry na kolotoč v Čeklisi, upravený architektom J. Ganevalem (L 540, č.77)

Contract

Den frimst zu friden geyngstem kudo ist zhriften farru
 Awalti von Triestitz, und des h. h. Geyngstschilten
 masten in Wien folgenden Contract geyngstem
 worden, als geyngstem in dem küniglichen fassungstem
 am 17. Junij 1772. auf Architecturamt des h. Awalti seiner
 majestät. zu masten in acorto p. - 150 1/3

Demnach in Allemult ein fremdas-fand
 mit bedienung anstaltlichheit zu masten in acorto

1. In dem in Italia-Welt im Japanisch-fand
 In dem ein Italien mit Japanisch-fand
 zu masten alles auf geyngstem und majestät.

des h. Awalti geyngstem wovon	40 1/3
ein anstaltlichheit fündtlichheit	20 1/3
In dem majestät	310 1/3

geyngstem Wien am 4. feberari
 anno 1772.

am 20. Junij fassungstem
 acorto 100 1/3

Joseph Geyngstschilten von Triest.
 Academie Masten



Von Sr Excellenz dem Grafen Jozeph v.
 Esterhazy p. ist hochw. Geyngstschilten in dem
 in fassungstem zu Triestitz mit bedienung
 helle vedere an Mast. bedient künigstem worden
 18. Junij 1776.

Erstlich, im mittlern Zimmer p. auf dem von Sr. Excel.
 dem Grafen v. Esterhazy v. Triestitz im geyngstem
 wovon und bedienung auf künigstem worden,
 Zweitlich, das ist der Camin fassungstem in dem blauen
 Zimmer antique mit einem Metalion geyngstem.

Drittlich, das ist in dem mit Geyngstem spalierten Zimmer
 einen Ofen künigstem.

Viertlich, das ist der Zimmer samt dem Plafond mit fassungstem
 blauen und künigstem geyngstem.

Fünftlich, der künigstem fassungstem künigstem in dem künigstem
 Zimmer mit blauem Porcelain künigstem und einem antique
 fassungstem geyngstem.

Von dem fassungstem künigstem mit materialen und künigstem.
 Untertan zassungstem geyngstem, zassungstem fünf und künigstem
 fassungstem fassungstem 45 1/3

Joseph Geyngstschilten
 Academia Masten

Metallat. h. fassungstem 8. 1774

5. Zmluva maliara J. Pichlera s opátom G. Pellegrinim da Trieste z r. 1772 na maliarske práce v Čeklisi (L 540, č.79)

6. Účet maliara J. Pichlera z r. 1776 za maliarske práce v novovybudovanom Belvederi v čekliskej bažantnici (L 545, č.88)

v novopostavenom Belvederi. Práce na transparentnej kulise „talianskeho paláca“²⁶ a na jeho iluminácii viedol v roku 1765 akad. maliar Joseph Bidermann.²⁷

Medzi portretistami grófa Františka Esterházyho nachádzame o.i. aj takých obľúbených portretistov rakúskej a uhorskej šľachty a vysokých cirkevných hodnostárov, ako boli Johann Michael Millitz (1725-1785)²⁸ a Franz Anton Palko (1717-1766).²⁹

Nepriaznivé pomery v našom storočí spôsobili, že sa umelecky cenné pamiatky v strediskách čeklískej vetve Esterházyovcov zachovali poväčšinou v deštruovanom, dezolátnom stave a početné diela, ktoré v minulosti budili obdiv nielen domácich, ale aj zahraničných cestovateľov a návštevníkov (ako napr. „*Belvedere*“,³⁰ čínsky domec, či ermitáž v Čeklísi) podľahli skaze úplne. Takto sa umelecko-historicky pozoruhodná epocha rozvoja západného Slovenska, na ktorej sa podieľali tak poprední viedenski a vo Viedni pôsobiaci cudzinci, ako aj domáci umelci, postupne stále viac zahmlieva a stráca.

K zdrojom umelecko-historického poznania, ktoré osvetľujú toto obdobie, patria aj nami skúmané archívne pramene. Tieto konkretizujú nielen autorov jednotlivých objektov a umeleckých diel zaznamenaných cestovateľmi a významnými hosťami esterházyovských sídiel a usadlostí, ale umožňujú aj rekonštrukciu kultúrnej a umelecko-historickej kontinuity tejto časti Slovenska, prepojeného úzko s habsburským mocnárstvom 18. storočia a s jeho metropolou.

Účtovné doklady umelcov, stavebných a umeleckých remeselníkov uvádzame podľa profesií, s menami v abecednom poradí a podľa možnosti tiež v časovej následnosti.

Architekti a inžinieri

BÖHM Frantz, inžinier

1744: cestovné náklady za cestu z Taty do Viedne, Bratislavy a späť do Taty – 62 duk. 13 gr. (L 524a, č.30)

GANEVALE (CANEVALE) Isidorus Marcellus Amandus, inžinier a viedenský dvorský staviteľ

1761-62 (datované 1771): podľa jeho návrhu vyhotovuje meštiansky sochár Carl Mayer (Magis?) 2 konzolové stoly, štukatér štuky v salóne a antický pásový ornament – „*Fris*“ (L 524a, č.54); – 1763: 23. sept. účtuje maliarovu a svoju cestu poštovým dostavnikom do Čeklísa a Talósu a späť vrátane diét – 26 fl. (L 527); – 1763: preberá od p. Bidermanna honorár za 6 mesiacov – 200 fl. (L 527, č.4); – 1764: dostáva za 10 mesiacov honorár 200 fl. (L 527a, č.151); – 1764: 26. nov. prebral honorár 200 fl. (L 528a); – 1764: dostáva úhradu za 4 cesty vykonané do Čeklísa od marca do augusta a honorár za 6 mesiacov (od 1. nov. do konca apríla) – 288 duk. 36 gr. (L 529a, č.72); – 1765 (jún): podpisuje účet tesára Schwartza za dodávky stavebného dreva a tesárske práce na iluminácii (L 530a, č.104); – 1766: vyúčtováva svoju cestu a cestu akad. maliara Joh. Gfalla – 80 fl. (L 532, č.3); – 1767: vyúčtováva svoje cesty z Viedne do Čeklísa a späť za roky 1765 a 1766 v súvislosti s architektonickou dekoráciou a ilumináciou realizovanou v Čeklísi v týchto rokoch a vyúčtováva svoj honorár za usmerňovanie zúčastnených pracovníkov – 29 fl. (L 533, č.26); – 1770 (podpísané v r. 1771): podpisuje účet kamenára Steinböcka za práce pre Čeklís – 4 podstavce pod vázy, 4 okrúhle schody, 3 veľké dvere na zábavný pavilón, lizény, hlavice (L 539a, č.36-39); – 1771: podpisuje účet sochárky E. Blaimille(?) za dodaný basreliéf (L 538a, č.24); – 1771: podpisuje účet pozlacovača Fliegela za pozlátenie erbu vyhotoveného sochárom (L 538a, č.26); – 1771: podpisuje účet sochára Leithnera za 8 puttov a 4 kamenné vázy vyhotovené podľa návrhu Ganevaleho (L 539a, č.99); – 1771: overuje účet stolára Schwercka za oválny kôš na kvety z dubového dreva (L 538, č.25); – 1771: overuje účet staviteľa Meissla za opravy v „*kabinete naturalii*“ (L 538, č.101); – 1772: overuje účet sochára Mayera (Magisa?) za práce pre Čeklís vyhotovené podľa Ganevaleho

návrhu – vyhlídkové okno, 2 veľké a 4 menšie kamenné vázy (L 539a, č.92); – 1772: overuje účet kamenára Steinböcka za práce pre Čeklís – 3 konzolové sedadlá do záhrady natreté olejovou farbou, vyhotovenie kamenných soklov, ktoré majú byť osadené okolo celého kaštieľa a záhrady, 30 kusov kamenných záhradných lavíc – práca + doprava k Dunaju (L 539a, č.102-104); – 1772: overuje účet sochára Leithnera za 8 figur Číňanov pre čínsky zábavný pavilón do záhrady gr. Mikuláša Pálffyho v Bratislave (L 540a, č.50); – 1772: overuje účet pozlacovača Fliegela za pozlátenie 3 pohoviek „*in die neu erbaute Sallet*“ (L 540a, č.77); – 1772: overuje účet kamenára Steinböcka za 2 nové bazény pre Čeklís, vyhotovené podľa návrhu Ganevaleho (L 540, č.80); – 1773: overuje účet sochára Mayera (Magisa?) za 4 kamenné vázy pre Čeklís vyhotovené podľa návrhu Ganevaleho (L 541, č.36); – 1773: overuje účet sochára Mayera (Magisa?) za 6 kamenných váz (4 väčšie, 2 menšie) podľa predloženého návrhu Ganevaleho (L 541, č.74); – 1773: overuje účet sochára Leithnera za „antickú“ kamennú vázu vyhotovenú podľa návrhu Ganevaleho (L 541a, č.33); – 1772: overuje účet sochára Leithera za 4 antické vázy s vyobrazením 4 ročných období, vyhotovené podľa návrhu arch. Ganevaleho (L 540); – 1773: overuje účet kamenára Steinböcka za práce pre Čeklís (5 stôp vysoký podstavec „*mit Fuss und Brustgesims*“ a za podstavec k jednej váze (L 541a, č.80); – 1772: podpisuje účet sochára Leithnera za figúry na kolotoč v Čeklísi – 4 kone, 2 labute, 1 ryba (L 540, č.77); – 1772: podpisuje účet tesára Schwartza za dodávku stavebného dreva na Hungargasse (L 540, č.39); – 1772: overuje účet tesára Schwartza za práce na kolotoči (L 540, č.69); – 1773: overuje účet staviteľa Meissla za drobné opravy a materiál (L 541a, č.78); – 1774: overuje účet stolára Vogela za dubovú kanapu do záhrady s operadlom a s točenými nohami (L 543, č.8); – 1774: účet kamenára Steinböcka za práce pre Hungargasse zadané arch. Ganevalem – 3 lavice s operadlom, 2 lavice

z pieskovca s operadlom, 2 stoličky s točenými madlami, 1 nové dvere do záhrady (L 543a, č.6); – 1774: podpisuje účet stolára Rudtörstera za práce pre Čeklís – 10 krížových oporných mreží zo silného dreva, 1 dvojkrídlové parapetové dvere hore s dvojkrídlovými svetlíkmi (L 543a, č.40); – 1774: podpisuje účet stolára Rudtörstera – 8 smetných nádob pre skleník, 2 stoličky (L 543a, č.41); – 1774: podpisuje účet stolára Rudtörstera za 1 stôl do zasadacej siene (L 543a, č.42); – 1775: overuje účet pozlacovača Klostera za pozlátenie prístavku – „*Satelet*“ (L 543, č.92); – 1775: overuje účet tesára Schwartza za dodávku dreva na nosnú konštrukciu strechy záhradného domca na Hungargasse vo Viedni (L 543, č.130); – 1776: podpisuje účet štukatéra Kellera(?) za štukatérske práce v záhradnom pavilóne na Hungargasse (L 546a, č.71); – 1776: overuje účet kamenára Steinböcka za práce v záhrade na Hungargasse – dvere do bočného dvora pri hlavnej budove, materiál na lavicu a opravy + práca 2 tovarišov (L 546a, č.76); – 1776: overuje účet akad. mal. Pichlera za maliarske práce v „*Sommer-Gebäude*“ na Ungargasse vo Viedni – 1 izba vymalovaná červenými pruhmi, druhá so zelenými a žltými pruhmi, izba služobníctva so zelenými pruhmi, výmalba *Salet*, ďalšej izby a záchodu, natretie 3 okien a natretie 1 dverí a 1 skrine v cukrárni (L 546a, č.108); – 1777: overuje účet kamenára Steinböcka za práce v Čeklísi – 1 krb do kabinetu z českého mramoru so slimákovým vzorom s pozláteným basreliéfom z bronzu s 2 okrúhlymi nosnými kameňmi a s pásom z červeného mramoru + práca a cestovné 2 tovarišov (L 547a, č.74); – 1779: overuje účet kamenára F. Jägera za kamenárske práce v Senci – 423 1/2 stopy vysoké iónske stĺpy o priemere 2 1/2 stopy s hlavicami, kamenné bloky k hlavnej rímse, dodanie tmelu a ľanového oleja + práca tovariša a doprava (L 552a, č.48).

KNEIDINGER L., c.k. uhorský dvorský komorný inžinier

1763: za práce v kvartáli od 15. júna – 15. septembra – 50 guld. (L 526, č.8); – 1763: účet za cestu do Tallósa, Čeklísa, Viedne a späť + nedoplatok mzdy od zosnulého gr. Jozefa Esterházyho – 102 duk. 42 gr. (L 526, č.9); – 1763: stravné a cestovné poštovním dostavníkom + sprepitné – 20 duk. 42 gr. (L 526, č.11); – 1763: za cesty (od 3.-16. febr. do Taty a 3. febr. do Senca) + odmena za prácu podľa zmluvy – 216 duk. 30 gr. (L 527a, č.21).

de PANTELLI (DANTELLI? DAUTELLI?) Franz, inžinier
1759: za práce v mesiaci decembri 1758 – 21 fl. 15 gr. (L 520a, č.4).

PURNLICH (PERNLICH?) Andreas, inžinier u c.k. uhorskej „noblgardy“
1782: za vyhotovenie 68 plánov, ktoré zamerala c.k. navigačná komisia, zachycujúcich 5 rôznych dištriktov Dunaja – všetko prekreslené v jednotnom merítku a za vyhotovenie atlasu z týchto plánov, ktoré sprehľadňujú jednotlivé zákruťy a ohyby Dunaja – 70 guldenov (L 559a, č.43).

Stavitelia

FEIGL Anton, meštiansky stavitel na Zuckermandli
1762: za práce na studni pri dome, novom napájadle, bazéne(?) – 2 fl. 1 gr. (L 525, č.31).

FELLNER Jacob, stavitel panstva v Tate (1722-1780)
V r. 1754-1758 údajne rozširoval a prestavoval kaštieľ v Čeklísi;³¹ – 1763: za murárske a maliarske práce v kaštieli, na chodbách, za vonkajšie a interiérové opravy v záhradnom kaštieli a v panských stajniach od 4. apríla do 16. júla 1763 – 173 duk. 4 1/2 gr. (L 526a, č.9); – 1775: cestovný účet (z Gyóru do Čeklísa a späť a z Gyóru do Taty) vystavený v Čeklísi – 50 duk. 30 gr. (L 543, č.56).

GERL Matthias, c.k. „Direktorbaumeister“ (1712-1765)³²
1759: účet za 35 fúr bieleho vápna – 10 guld. 30 gr. (L 521a, č.15).

HIEBER Frantz, meštiansky stavitel vo Viedni(?)
Potvrdenka o zaplatení 300 fl. za bližšie nešpecifikované stavebné práce (vystavená vo Viedni).

MEISSL Joseph, meštiansky stavitel vo Viedni († po 1792)³³
1771: za murárske práce a materiál v kabinete naturálií – 69 guld. 30 gr. (L 538, č.101); – 1773: za materiál a drobné opravy – 65 guld. 30 gr. (L 541a, č.78); – 1775: za materiál a práce na Hungargasse (osadenie kamenných lavíc v záhrade) – 106 guld. 45 gr. (L 544a, č.71); – 1778: za cestu do Viedne – 30 guld. (L 550a, č.31); – 1780: účet za cestu do Čeklísa a Serede za účelom prieskumných prác pri kostole a prieskumu základov kaštieľa v Čeklísi – narysovanie pôdorysu celého čeklískeho kaštieľa s potrebnými profilmi a fasádami a prekreslenie týchto náčrtkov pre p. Ganevaleho načisto – 65 guldenov (L 554, č.31).

MÖDLHAMMER Johann Ferdinand, meštiansky stavebný a murársky majster
1754: za opravu krbu a *trimeau* – 19 guld. 48 gr. (L 516a, č.1).

PILGRAM Franz Anton, dolnorakúsky zemský stavitel (1699-1761)
1755: cestovný účet (Viedeň – Györ a späť) + cestov. účet murára a maliara (Györ – Pápa) – 86 guld. 33 gr. (L 517a, č.15); – 1758: účet za cestu z Viedne do Györu a späť – 96 guld. 40 gr. (L 519a, č.24); – 1760: účet za cesty do Taty, Vácu a cez Tatu späť do Viedne – 120 guld. 15 gr. (L 523, č.6); – 1761: účet za zmeny, opravy a vylepšenie záhradnej stavby v Inzensdorfe, mzdy murárom, palierom a nádenníkom – 1.016 guld. 53 gr. (L 523, č.26).

TRIENTL (TRIENTOL) Paul Ulrich, c.k. a meštiansky stavitel vo Viedni (1700-1772), do r. 1731 palier u Francza Jänkla (Jänggla?)³⁴
1757: vyúčtovanie prác remeselníkov (murárov a palierov) + materiál pri oprave záhradného múru a kuchyne v Inzensdorfe – 170 guld. 50 gr. (L 519, č.66); – 1758: za opravu vetráka a sporáka v kuchyni v byte gr. F. Esterházyho na Singerstrasse (práca murárov a materiál) – 18 guld. 50 gr. (L 519a, č.10); – 1758: za opravu konskej stajne pri zábavnom pavilóne v Inzensdorfe – 89 guld. 6 gr. (L 519a, č.84); – 1759: správa a dobrozdanie týkajúce sa záhradného domu v Inzensdorfe (preddavky a vyúčtovanie) – honorár Trientla 3.190 guld. 15 3/4 gr., tesára 640 guld., kamenára 416 guld., stolára (?), štukatéra 21 guld. 46 gr. – celkom 4.481 guld. 10 gr. (L 521, č.19); – 1759: účet za vymieranie a výpočty pre skleník a záhradu gr. F. Esterházyho v Inzensdorfe – 840 guld. 24 gr. (L 521a, č.31, 32, 49, 55, 65); – 1770: za materiál a murárske práce pri oprave zábavného pavilónu na Ungargasse – 177 guld. (L 537a, č.118); – 1772: za podchytenie múru domu záhradníka a osadenie podstavca v bazéne na Ungargasse + materiál – 156 guldenov (L 538, č.99).

ZÄNUTH(?) Paul ...(?), staveľský majster vo Viedni
1759: účet za murárske a remeselnícke práce na dome na Singerstrasse vo Viedni – 765 guld. 15 gr. (L 521, č.14).

ZILLACK Georg Carl, meštiansky stavitel v Bratislave (doložený v r. 1755-1801)³⁵
1784: účet za opravy vo viacerých izbách + materiál – 3 duk. 51 gr. (L 563, č.2).

Sochári

BEYER Christian Friedrich Wilhelm, „k.k. Statuario und Cammer Architect“ (1725 Gotha – 1806 Schönbrunn)

1761-62 (podľa potvrdenky z r. 1771): za sochu na fontánu vyhotovenú na základe zmluvy s p. Ganevalom – 212 fl. 30 gr.; za 2 plechové rúry vyhotovené na vzdúvanie ku kaskáde – 10 fl.; – celkove 222 fl. 30 gr. (L 524a, č.50).

BLAIMILLE (ELSABLLAIMILLE?) Justig-ne (Elsa?), sochárka
1771: za basreliéf na príkaz p. Ganevaleho – 50 fl., zaplatené 45 fl. (L 538a, č.24).

BLIEMB (BLÜMB?) Josephus, meštiansky sochár „in Holz und Stein“ vo Viedni³⁶
1748: za opravu saní pre grófa – 3 guld. (L 513, č.28); – 1752: za rezbársku prácu na saniach vyhotovených pre „Herren von Teuschen felt“ – 65 guld. (L 515, č.3); – 1760: za rezbárske práce na luxusnej lodi (3 okrasné štíty nasmerované na 3 strany) a za vyhotovenie dekorácie s „Laubwerk“ z vlastného dreva – 24 guld. 45 gr. (L 522a, č.6).

DULT Johann Georg, sochár
1781: za vyhotovenie alabastrového podstavca, kombinovaného s bronzom na stojace hodiny – 12 duk. (L 555a, č.48).

FENGLER Antoni, meštiansky sochár vo Viedni (1694-1770)³⁷
1748: za opravu a predýhovanie stola – 6 duk. (L 513a, č.29).

FUHRMANN Matheus, meštiansky sochár v Bratislave (registrovaný v r. 1722-1792)
1781: za 17 kusov nových a opravu 13 kusov starých papagájov na kolotoč – 11 duk. 30 gr. (L 557a, č.22).

HAM Georg, sochár v Bratislave pôvodom z Eisenstadtu (v Bratislave registrovaný 1777-1800)
1782: za sochárske práce (vyhotovenie 12 hláv na kolotoč) – 8 guld. 8 gr. (L 559a, č.18).

HUEBER Frantz, sochár

1742: stôl vyrezávaný na antický spôsob, rám na zrkadlo a 1 menší rám na zrkadlo – 34 duk. (L 511, č.2).

KÖNIG Frantz, „*Verwittibten Kayserin Hofkammer Bildhauer*“

1747: 5 sochársky stvárnených supraport, zrkadlová stena z orechového dreva nad krb do kabinetu, 2 stoly z orechového dreva a 2 ozdoby do „parádnej“ izby, 3 stoly z orechového dreva do jedálne, 76 klastrov obrubových tyčí z orechového dreva, 1 stolík do spálne – 696 duk. 13 gr. (L 512, č.13); – 1748: výplata nevyplateného zvyšku z 200 duk. za bližšie nešpecifikované práce – 50 duk. (L 513a, č.3); – 1748: za 2 rámy na obrazy – 100 duk. (L 513a, č.20).

KRATZ Joseph, sochár

1758: za vyhotovenie cínových ovocných foriem pre cukráreň – 21 guld. 15 gr. (L 520a, č.10).

LEITHNER Johann Georg, „*k.k. Accademie Bildhauer*“ (1725 Graz – 1785 Viedeň)

1768: za sochársku a stolársku prácu na stole pre grófkú Esterházyovú do jej záhrady na Rennweg – 30 fl. (L 534a, č.134); – 1771: za 8 puttov a 4 kamenné vázy do Čeklísa podľa návrhu arch. Ganevaleho a na jeho príkaz – 360 fl. (L 539a, č.99); – 1772: za antický rám na portrét – 16 fl. (L 539a, č.25); – 1772: za 4 antické vázy s vyobrazením 4 ročných období podľa návrhu arch. Ganevaleho – 160 fl. (L 540); – 1772: za zvieracie figúrky na kolotoč do Čeklísa (4 kone, 2 labute a 1 ryba) schválené Ganevalem – 104 fl. (L 540, č.77); – 1772: za rám na „*trumeau*“ do Čeklísa na príkaz arch. Ganevaleho – 12 fl. (L 540, č.78); – 1772: za 8 figúr Číňanov pre grófa Mikuláša Pálffyho na čínsky pavilón v Bratislave podľa zadania arch. Ganevala – 160 fl. (L 540a, č.50); – 1772: na zadanie opáta do Čeklísa za dokončenie ornamentov, za figúru dravého vtáka na loď, za rybu, 2 vtákov z dreva, 1 opicu,

1 vtáka uliateho z olova – 95 fl. (L 540a, č.83); – 1772: 1 veľký antický rám pre gr. Esterházyho – 28 fl. (L 540a, č.126); – 1772: 1 kamenný krucifix (práca + materiál) – 6 fl. (L 540a, č.127); – 1773: za kamennú antickú vázu podľa návrhu arch. Ganevaleho – 60 fl. (L 541a, č.33).

MARON Johannes Leopold, sochár

1752: za veľké vyrezávané, postriebrené a pozlátené sane – 90 duk. (L 515a, č.12).

MAYER (MAGIS?) Carl, „*Hof- und bürgerlicher Bildhauer*“

1772:., – za 2 veľké vázy na vyhliačkové okná podľa návrhu arch. Ganevaleho a za 4 menšie vázy – 300 fl., vyplatené 286 fl. (L 539a, č.92); – 1772: za 8 váz z eggeburgského kameňa vyhotovené podľa návrhu arch. Ganevaleho a 4 väčšie vázy ozdobené kvetinovou girlandou – 260 fl. (L 540a, č.51); – 1773: za 4 kamenné vázy pre Čeklís podľa návrhu arch. Ganevaleho – 140 fl. (L 541, č.36); – 1773: za 6 kamenných váz podľa návrhu arch. Ganevaleho pre Čeklís (4 vázy á 55 fl., 2 vázy á 40 fl.) – 300 fl. (L 541, č.74); – 1776: za 4 stolčeky pod nohy vyrezávané na antický spôsob, 4 taburetky, 1 pohovku, 3 stoličky pre Čeklís – 34 fl. 30 gr. (L 545, č.93).

MESSERSCHMIDT Johannes, meštiansky sochár (1741-1794) pôvodom z Bavorska, (v Bratislave doložený od r. 1767)

1774: za sochárske práce pre farský kostol v Čeklísi na zákazku opáta Pellegriniho – 6 veľkých svietnikov, 4 menšie svietniky, 9 kánonových tabuliek, 1 kríž, 4 vázy, 2 ďalšie vázy na organ – 94 fl. (L 542a, č.81); – 1776: za opravy vykonané na príkaz opáta v Belvederi – 14 fl., vyplatených 12 fl. (L 545a, č.13); – 1778: za práce tovaríšov vyslaných do Čeklísa za účelom opráv v Belvederi, v bažantnici a za nohu k ležadlu – 7 fl. 53 gr. (L 550a, č.21); – 1782: za opravy na sochárskych objektoch v čeklískej záhrade – 7 fl. 30 gr. (L 558a, č.10).

PRANDENTHAL Peter, sochár v Bratislave (doložený v r. 1775-1805)

1777: za záves nad dvere, 2 závesy nad okná a 4 antické vázy pre grófkú Grassalkovichovú – 13 fl. (L 550, č.51).

RECHT Anton, sochár vo Viedni „*bey Maria Hilf No. 59*“³⁸

1779: za paraván ku krbu – 12 fl. 48 gr. (L 553a, č.75).

REIDL Simon, meštiansky sochár vo Viedni³⁹

1783: za výzdobu 2 postelí podľa predloženého náčrtku – 22 fl. (L 560, č.18).

SARTORY Joseph, sochár a rezbár v Bratislave, „*Freibürger*“ (doložený v r. 1759-1779)

1766: na zadanie p. opáta 8 nadokenných výzdob („*Supra Fenster*“) vyhotovených sochárskou a stolárskou prácou – 32 guld. (L 532, č.93); – 1777: za 4 hlavy na kolotoč – 2 guld. (L 548, č.101); – 1777: za 8 hláv na kolotoč – 4 guld. (L 548a, č.55); – 1778: za sochársku a stolársku prácu na 8 kaširovaných figúrach určených na výzdobu sklenených stĺpikov na včelíne – 63 guld. (L 549a, č.71); – 1779: za opravu 33 poškodených hláv na kolotoči – 7 guld. 45 gr. (L 553a, č.84).

SÄCHS(?) Johann, sochár

1758: za 6 drevených svietnikov a 3 kánonové tabuľky – 21 guld. 36 gr. (L 519a, č.26); – 1759: za 12 políc vyrezávaných z tvrdého dreva a spojených lesklým rúrovým rámom – 48 guld. (L 521, č.34); – 1759: za 4 vyrezávané tyče k baldachýnu pre gr. Rudolfa Esterházyho – 10 guld. (L 521, č.43).

SEEGEN Franz Xaver, sochár vo Viedni, „*Mitglied der k.k. Accademie*“

1778: za podstavec na hodiny – 2 duk. (L 549a, č.76).

SCHICK(?) Johann Jacob, akad. sochár vo Viedni⁴⁰

1764: za sochársku prácu na vytvorení vršku z kamenia v čeklískej aleji – 150 duk. (L 528a, č.62).

SCHILLINGER Johann, meštiansky sochár

1778: za dvojsedadlový mestský koč s prístreškom vyrezávaným na antický spôsob – 60 guld. (L 549a, č.23).

SCHMIDT (SCHMITT) Maximilian, sochár v Bratislave (doložený od r. 1761, zomrel 1772)⁴¹

1766: za 2 pyramídy na relikvie – 4 guld. (L 531a, č.45); – 1766: za schody k oltáru a za stôl – 9 guld. (L 532, č.39); – 1776: za 2 veľké a 2 menšie nadstavce – 50 guld. (L 532, č.40); – 1766: za 3 nadstavce s bočnými úpravami – 50 guld. (L 532, č.92); – 1766: za podstavec do oratória a za štukatérske práce – 20 guld. (L 532a, č.34).

SCHRÖTT Johann Fridrich, meštiansky sochár vo Viedni⁴²

1785: za vyrezávaný a pozlátený rám na portrét – 8 duk. (L 565, č.39).

TABOTA Antonio, sochár vo Viedni, „*Mitglied der k.k. Accademie*“

1768: za vytesanie kamenného kohúta na niku vodotrysku a parku na Ungargasse – 7 duk. (L 534a, č.120).

VOGL Adam, „*Bildhauer und Mitglied der k.k. Accademie der bildenden Künste*“

1781: za 4 sochársky opracované tyče k baldachýnu, 2 tvrdé tyče, hore vyrezávané a 4 vázy na baldachýn – 24 duk. (L 557, č.61).

Štukatéri a mramorári

ABDANCKH Paul, meštiansky štukatér vo Viedni

Bez r.: za mramorovanie pri 2 peciach a opravu štuky v jednej izbe na Römerstrasse – 11 guld. (L 511a, č.94); – 1748: za vybielenie 5 izieb v byte na Römerstrasse – 20 guld. (L 513a, č.2).

GRÖL Martin, meštiansky štukatér
1761-62 (Ganevalem podpísané 1771): v zábavnom záhradnom pavilóne v Čeklísi štuky na strope a na stenách salónu podľa predloženého výkresu architekta a na vlyse fasády antický ornament – 1.020 guld. (L 524a, č.52).

KELLER Martin Carl, meštiansky štukatér pôvodom z Viedne⁴³
1776: za štukatérské práce v zábavnom pavilóne na Ungargasse – schválené arch. Ganevalem – 110 fl. (L 546a, č.71); – 1776: za opravu štuky na strope zábavného pavilónu v Čeklísi, kde trhlinou zatekala voda – mzda tovariša a nádenníka, za dodanie sadry, bez zarátania vlastných cestovných nákladov a odmeny za odborný dohľad – 27 fl. (L 546a, č.76).

ORSATTI Antonio, meštiansky štukatér v Pešti⁴⁴
1758: za cestu zo Sümegu do Pápy a odtiaľ do Pešti na príkaz zosnulého grófa – 12 fl. (L 520, č.5).

ORSATTI Pietro, meštiansky štukatér
1758: prevzal vyúčtovanie za brata Antonia – 6 duk. (L 520, č.4); – 1759: za hladkú štukatérsku prácu v „Lustgarten“ v Inzensdorfe – 23 duk. 40 gr. (L 521a, č.70); – 1768: za štukatérské práce v záhradnom domci na Ungargasse a za debne v troch izbách a i. – 162 guldenov (L 534a, č.112).

PFEIFFER Wentzel, meštiansky mramorár v Bratislave⁴⁵
1766: za mramorárske práce v nike oratória a za opravy – 39 duk.48 gr. (L 531a, č.61).

REIFF Johann Michael, štukatér
1759: za hladké štukatérské práce na oboch stranách drevenej steny a za materiál – 48 duk. (L 521a, č.17).

STRIBRO(?) Johann, meštiansky štukatér vo Viedni

1769: za štukatérské práce v jednej grotte v zábavnom parku na Landstrasse – 12 duk. 30 gr. (L 536, č.38).

TRATTNER Carl, štukatérsky majster v Bratislave⁴⁶
1777: za dodávku sadry do Čeklísa – 8 duk. (L 548a, č.34); – 1777: za práce v „Tagzimmer“ a mramorovanie kachlí v kabinete v Čeklísi – 44 duk. 54 gr. (L 548a, č.35); – 1778: za mramorovanie kachlového výklenku v Čeklísi – 37 duk. 36 gr. (L 550a, č.7).

Maliari

AUGUST Emerich, meštiansky maliar a pozlacovač v Bratislave, pôvodom z Vácu (doložený v r. 1761-1784)⁴⁷

1763: za maliarske práce v kaštieloch v Čeklísi vykonávané s 2 tovarišmi od 9. júna do 13. júla – 152 duk. 30 gr. (L 526a, č.17); – 1763: za pozlátenie 10 kusov líšt na príkaz opáta – 7 duk. 45 gr. (L 526a, č.22); – 1765/66 (28. júl): potvrdenka o prevzatí honoráru 200 guld. od p. opáta za práce v Čeklísi (L 531, č.75); – 1765/66: potvrdenka o prevzatí honoráru 150 guld. od p. opáta (L 531, č.76); – 1765/66: potvrdenka o prevzatí honoráru 300 rýnskych zl. za práce v Čeklísi (L 531, č.136); – 1766: za pozlacovačské práce a práce s bielym alabastrom v domácej kaplnke (3 figúry, *tabernaculum* a oltár vyrezávaný sochárom Dombom?), pri použití vlastného jemného zlata a ďalších potrebných materiálov, spolu s platbou sochárovi za ornamente na oratóriu a 2 balíčkami jemného zlata pre p. opáta – 215 guld. 30 gr. (L 532, č.29); – 1766: za pozlátenie 2 relikviárov – 6 guld. (L 532, č.64); – 1766: za maliarske a pozlacovačské práce v Čeklísi (5 veľkých supraport „polírovaných“ jemným zlatom a alabastrom, 3 dvere do oratória natreté bielou farbou a dekorované zlatom, 8 suprafenestrov dtto), 25 prac. dní vrátane práce tovariša – 424 guld. 45 gr. (L 532, č.91); – 1776: za pozlátenie okenných rámov v domácej kaplnke a za

prácu štukatéra v jednej nike – 82 guld. (L 532); – 1770: za opravy vo všetkých izbách na príkaz opáta – 38 guldenov (L 537a, bez č.).

AUST Augustin, meštiansky maliar a pozlacovač v Bratislave (doložený v r. 1747-1771)⁴⁸
1763: za práce v Čeklísi – 18 duk. 24 gr. (L 526a, č.18); – 1765/66: za práce v čeklískej záhrade a pozlacovanie 3 kusov výtahového zariadenia („*flaschner Arbeit*“) k vodotrysku – 2 duk. 45 gr. (L 531, č.137).

BADER Johann Peter, maliar v Bratislave (doložený v r. 1733-1760)⁴⁹
1763: za maliarske práce v čeklískom kaštieli od 6. júna do 5. júla spolu s maliarom Simonom Ritzom – 88 guldenov (L 526a, č.16).

BARON Frantz, maliar a lakovač
1785: za natretie a lakovanie 1 tienidla na lampu bielou a zelenou farbou – 6 guldenov (L 565, č.11).

BIDERMANN Joseph, akad. maliar
1763 (19. dec.): vypláca honorár za 6 mesiacov arch. Ganevalem; – 1765: vypláca honorár maliarom – 61 guld. (L 530a, č.110); – 1765: vypláca honorár maliarom v sume 118 guld. 30 gr. (L 530a, č.111); – 1765: vypláca stolárov a krajčírov – 35 guld. 24 1/2 gr. a 22 guld. 14 gr. (L 530a, č.108-109); – 1765: za práce na iluminácii v Čeklísi dostáva sám honorár 60 guldenov (L 530a, č.112).

CASTERAUER Maximilian Joseph, maliar
Bez r.: za maliarske práce v zábavnom pavilóne, v izbe s biliardom a pís. kabinete, vymalovanie ďalšej izby + cestovné – 163 duk. 25 gr. (L 511a, č.95).

DIETRICH Fridricus Andreas, dvorský maliar
1758: za portrét cisára – 42 duk. (L 520, č.61).

FÜLJOD Frantz, c.k. maliar

1757: za 1 „*extra reiche Vestitz /sedadlo?/ mit Gold und Farben*“ – 120 guld. (L 519, č.5).

GESCHWANDTNER Dominicus, meštiansky maliar
1747: za natretie základnou farbou a oprava zlatom na jednej strane „*Galla Wagen*“ – 24 duk. (L 512a, č.41); – 1747: za premalovanie 1 „*Berlin Wagen*“ na šedo – 2 duk. (L 512a, č.158); – 1747: za maliar. práce na starom dvojsedadlovom „*Berlin Wagen*“ – 7 duk. (L 512a, č.159).

GFALL Johann, akad. maliar („*peintre de l'Accademie*“) ⁵⁰
1766: na príkaz arch. Ganevaleho dostal ako cestovné a stravné – 80 fl. (L 532, č.3).

GÖSTERT Joseph, maliar
1770: dostal spolu s maliarmi Frantzom Majerom, Antonom Kautzom a Laurentzom Hirschrethom za práce na slavobráne 164 guld. – jeho honorár 45 guldenov (L 537a, č.102).

HIRSCHRETH Laurentz, maliar
1770: za práce na slavobráne – 32 guldenov (L 537a, č.102).

HOFFMANN Peter, akad. maliar
Bez r.: za natretie mreže čiernou farbou a pozlátenie listovej ornamentiky (*Laub*) – 10 duk. (L 511a, č.97).

KAUTZ Anton, maliar
1770: za práce na slavobráne – 32 guldenov (L 537a, č.102).

KNORSCH (VORSCH?) Johann, meštiansky maliar
1753: za veľkú španielsku stenu vrátane stolárskej práce a za vymalovanie 1 izby indiánskymi motívmi – 74 duk. (L 516a, č.38).

KÖSTLER (KÄSTLER?) Mathias, maliar

1752: za natretie panského koča („*Birutz Kastl*“) základnou olejovou farbou a pozlátenie matným zlatom a výzdobu jeho bočníc „*Laubwerk*“ a figúrami v zelenej farbe, vrátane metalizovania podvozku – 65 duk., zaplatené 56 duk. (L 515a, č.12).

KUNST Augustin, maliarsky majster

1763: honorár za natieranie líšt – 26 guldenov (L 527, č.11).

MAJER Frantz, maliar

1770: za maliarske práce na slavobráne – 65 guldenov (L 537a, č.102).

MANZADORE Ignatius, akad. maliar, člen viedenskej akadémie (1740 Viedeň – 1791)⁵¹

1760: za dekorovanie 1 „*gala koča*“ – 14 duk. (L 523, č.48).

MARCHTL (MÄRCHTL) Ignatius, meštiansky maliar

1748: za pretretie modrou farbou a pozlátenie skrinky dvojsedadlového koča – 60 duk. (L 513, č.41); – 1750: za natretie dvojsedadlového koča sivou farbou a namaľovanie erbov – 12 duk. (L 514, č.15); – 1753: za natretie dvojsedadlového koča zelenou a sivou farbou – 13 duk. (L 516, č.27); – 1757/58: za pozlátenie prístrešku koča gr. F. Esterházyho – 90 guld. (L 519a, č.22); – 1760: za premaľovanie dvojsedadlového koča sivou farbou – 25 duk. (L 523a, č.37); – 1763: za opravy, pretretie farbou a predýhovanie sivého a zeleného perovaného koča (*Schwimmer*) podľa dohody s vedúcim tajne – 12 fl. (L 526, č.40); – 1763: za natretie prístrešku mestského koča a opravy na jeho pozlátení – 12 fl. (L 526, č.53); – 1763: za natretie prístrešku starého perovaného koča sivou farbou, opravy na jeho pozlátení a predýhovanie – 16 duk. (L 527, č.70); – 1764: oprava pozlátenia na modrom „*gala*“ kočiari a opravy na 2 ďalších kočoch – 36 duk. (L 529, č.39); – 1764: za opravu náteru a pozlátenia na koči a za opravu

pozlátenia na „*Gala Wagen*“ – 6 duk. (L 530, č.62); – 1765/66: za natretie a predýhovanie prístrešku koča a opravu pozlátenia na ďalšom kočiari – 17 fl. (L 531, č.34); – 1767: za opravu pozlátenia štvorsedadlového kočiara grófký a predýhovanie jeho prístrešku – 10 guld. (L 533, č.16).

MARSCH Johann Michael, meštiansky maliar

1744: za mramorovanie za kachľami – 1 duk. 49 gr. (L 511, č.81); – Bez r.: výmalba cukrárne, natretie dverí a veľkého stola olejovými farbami – 24 duk. (L 511a, č.98); – 1745: za nátery stola olejovými farbami – 24 duk. (L 511a, č.29); – 1745: za nátery dverí a nosníkov v 3 izbách – 21 duk. (L 511a, č.29); – 1748: za pozlátenie 2 veľkých rámov na portréty – 200 duk. (L 513a, č.26); – 1750: za vymaľovanie izby na spôsob mramoru a jej výzdoba „*Laubwerk*“ – 12 duk. 30 gr. (L 514, č.7); – 1753: za namaľovanie erbu na vychádzkovú palicu – 2 duk. (L 516, č.7); – 1757: za výmalbu 1 izby a pozlacovačskú prácu 13 duk. 15 gr. (L 519); – 1759: za maliarske a natieračské práce v Inzensdorfe (natretie stoličiek, podstavca na hodiny, líšt pre sochára a pod.) a čiastočné vymaľovanie 1 sály – 55 duk. 24 gr. (L 521a, č.14); – 1765: za pozlátenie 6 stoličiek – 78 guld. (L 530, č.71); – 1766: za pozlátenie 2 sochárom vyrezávaných rámov – 12 guld. (L 531a, č.48); – 1767: za výmalbu 3 izieb v záhrade, za maliarske práce v zábavnom pavilóne, za natretie obkladu a i. – 38 guld. 30 gr. (L 533a, č.66).

MAYDINGER Johann, akad. maliar (1733 Viedeň – 1806)⁵²

1773: za 2 obrazy – 20 duk. a za 2 úzke ozdobné rámy a 3 tabulky – 2 duk. 30 gr. (L 541, č.57).

MILDORFER Joseph Ignatz, „*der königl. Accademie Professor*“ (1719-1775)⁵³

1758: za cestovné výlohy z Gyóru do Viedne nezahrnuté v zmluve a za cestovné výlohy žiaka – 8 guldenov (L 520, č.8).

MILLITZ Michael, „*käys.-königl. Hoff Cammer Mahler*“ (1725 Viedeň – 1779)

1759: za portrét grófký Esterházy – 64 fl. (L 521a, č.26).

MUNSCH Lauretius, maliar v Pešti

1783: za vymaľovanie 3 izieb, natretie dverí, okenných špaliet a rámov – 234 guldenov (L 560, č.65).

PALCKO (PALCKO) Franz Anton, akad. maliar

1765: za portrét grófa Františka Esterházyho – 50 duk. (L 530a, č.25).

PICHLER Joseph, „*der k.k. academie Mahler*“ (1730 Kötschach – 1808 Lerchenfeld)

1768: za maliarske práce v záhradnom domci na Ungargasse – vymaľovanie vonkajšej steny, výmalbu schodišťa „*kvetmi na holandský spôsob*“, výmalbu predsiene kvetinovým vzorom, za opravy v rožnej izbe, za dvere na krbe – 206 fl. (L 534a, č.131); – 1772: v Čeklísi v novej bažantnici vymaľovať zábavný pavilón „*auf Architectur-art*“ podľa intencií opáta Pellegriniho, v aleji vymaľovať ermitáž lesným porastom a krajinkami, v „*Praüda-wald*“ steny japonského zábavného pavilónu japonskými kvetmi podľa opátových intencií – 310 fl. (L 540, č.79); – 1774: za 2 kaprov na kolotoč v Čeklísi – 1 fl. 30 gr. (L 542, č.30); – 1774: za vymaľovanie zábavného pavilóna na Ungargasse kvetmi a krajinkami – 169 fl. 20 gr. (L 543a, č.13); – 1776: za maliarske práce v novopostavenom Belvederi v bažantnici (v strednej izbe plátno dekorované zelenými ozdobami a kvetmi, podľa grófom predloženého náčrtku, v „modrej“ izbe španielska stena dekorovaná „*na antický spôsob*“ medailónom, v izbe pokrytej tapetami vymaľovaná stena pri kachľiach, kúpeľňa vrátane stropu vymaľovaná kvetmi a vtákmi, chodba vedúca z kúpeľne do izby sluhu vymaľovaná modrými porcelánovými

dlaždicami a antickým dekorom) – požadovaná suma 245 guld., opäť znížená na 221 guld. (L 545, č.88); – 1776: na Ungargasse v letnom pavilóne 1 izba vymaľovaná červenými pruhmi, druhá zelenými a žltými pruhmi, izba sluhov sivými pruhmi, vymaľovaná tiež malá sála? (*Salette*), pri nej situovaná izba a záchod, na poschodí natreté 3 okná a dvere na cukrárni – požadovaná suma 63 fl. 27 gr., arch. Ganevalem znížená na 60 fl. (L 546a, č.108).

PILLEMENT Jean, krajinár, maliar žánrových obrazov, kvetín a ornamentov, kresliar a rytec (1728 Lyon – 1808 tamže), r. 1763 pracoval na cis. dvore vo Viedni

1763: za maliarsku dekoráciu koča gr. F. Esterházyho – 75 duk. (L 526a, č.112).

REHN Georg, maliar v Linzi

1763: za maliarske práce v čekliskom kaštieli od 6. júna do 19. júla – 72 guldenov (L 526a, č.19).

REISSNER Caspar, maliar

1763: za maliarske práce vykonávané počas 45 dní v izbách gr. F. Esterházyho – 90 duk. (L 526a, č.20).

RITZ Simon, maliar (v Bratislave evidovaný od 1745 s prerušením do 1779)⁵⁴

1763: za maliarske práce vykonávané v kaštieli od 6. júna do 5. júla – 44 guldenov (L 526a, č.16).

ROSPHRISCH (ROSSFRISCH?) Maximilian, „*Mahler wohnhaft auf dem Spidtl berg im Weissen Engl*“

1767: 2 izby so „*špalierom*“ dekorované *Laubwerk*om vrátane dverí, červená izba dekorovaná *Laubwerk*om, v žltej izbe vymaľovaná stena za kachľami, výmalba predizby, jedna izba vymaľovaná mramorovým dekorom, ďalšia modrým mramorovaním, natreté 4 okná a balkón – 32 guld. 30 gr. (L 533, č.21).

SEBOTH Johann B., „*Mahler wohnhaft auf der Lämgruben bey der goltenen Sieb Nr. 23*“
1785: za dekorovanie 4 dielov španielskej steny – 28 duk. (L 564a, č.47).

SPIEGLER Johann Michael, maliar a pozlacovač v Bratislave (evidovaný s prerušením v r. 1759-1785)⁵⁵

1777: za vymalovanie stropu a jednej bočnej steny a opravy na ostatných, vytapetovanie predsene pruhovanými tapetami – 18 guld. (L 548, č.46); – 1777: účet za tri cesty do Viedne a späť, za natretie 12 rákosových stoličiek na zeleno, vymalovanie izby na medziposchodí a izby s biliardom na prízemí – 40 guld. 52 gr. (L 548, č.36); – 1778: účet za maliarske práce do konca júna – vymalovanie kabinetu s obrubou z ruží, natretie 2 dverí bielou farbou a dverných rámov na zeleno, za natretie ďalšieho okna a i. – 25 guld. 30 gr. (L 549a, č.40); – 1781: za opravy výmalby v izbách v Čeklísi, 2 ryby na kolotoč v bažantnici, za opravu maľovanej obruby na 12 stoličkách – 16 guld. 18 gr. (L 557, č.94); – 1781: za vymalovanie izby dôstojníkov „*auf Spalir-arth mit Blumen*“ a strop „*na antický spôsob*“, za natretie skrinky na topánky striebornou farbou, 5 okenných rámov dtto striebornou farbou, za vymalovanie cukrárne v kaštieli a natieračské práce (okná, dvere, police, skriňa a i.) – 175 guld. (L 557a, č.73); – 1782: za vymalovanie cukrárne v čeklískom kaštieli – 4 guld. 30 gr. (L 559a, č.34); – 1783: za vymalovanie 6 izieb, za výmalbu za pecou a natretie okien s lambrekýnmi a špaletami, natretie 2 veľkých dverí perleťovou belobou, 2 malých jednokrídlových dverí, 10 okenných stĺpikov, za vymalovanie toaletného kabinetu, natretie 4 ďalších dverí a i. pre grófkú Grassalkovichovú – 131 guld. 38 gr. (L 560, č.3); – 1783: za vymalovanie 5 izieb „*auf architectur-arth*“ a sally terreny na uvedený spôsob – 230 guld. (L 560a, č.40); – 1784: za opravy maľovky vo všetkých izbách a opravu stropu v šatni – 8 guld. 30 gr. (L 562a, č.3); – 1784: za vymalovanie rokovacej izby v Seredi *na antický spôsob*

krajinkami a za natretie 2 veľkých dverí bielou farbou – 74 guld. (L 563, č.5); – 1785: za opravu maľovky poškodenej vodou zatekajúcou zo strešnej ríny v Čeklísi – 4 guld. 30 gr. (L 564, č.21); – 1785: za vymalovanie izby v seredskom zámku, natretie 2 dverí, 1 rámu na zrkadlo a za namaľovanie kvetinového festónu v 1 izbe – 32 guldenov (L 564a, č.14).

STOCK Johann Martin, akad. maliar (1742 Sibiu – 1800 tamže)⁵⁶

1776: 35 kusov rýb na dekoráciu zábradlia okolo rybníka – 8 guld. 45 gr. (L 545a, č.147); – 1776: za reštaurovanie 16 portrétov z Belvederu a ich napnutie na nové plátno – 36 guldenov (L 545a, č.146).

STREITFELDER Johann A., meštiansky maliar „*in dem Fischtriglerschen Haus bey Rothen Thurm*“

1751: za natretie koča aj s visutým kozlíkom jemným kovom a predýhovanie zlatom – 6 duk. (L 515a, č.5).

TUSCH (DUSCH) Johannes, maliar hist. obrazov a portrétov (1726 Viedeň – 1817 tamže), kustód galérie vo viedenskom Belvederi⁵⁷

1772: za portrét grófa Esterházyho v rúchu s radom sv. Štefana – 16 duk. (L 540a, č.36).

WAGNER Frantz, akad. maliar a reštaurátor
1777: za dublovanie plátna na 2 obrazoch s vtákmi a pramalovanie krajinky, za reštaurovanie 2 ďalších obrazov a ich upevnenie – 10 guld. (L 547a, č.76); – 1778: za vymalovanie 2 izieb v Senci vrátane stropu (jednu africkými motívmi, druhú dekorovanú krajinkami a /...?/ podľa predloženého vzoru), „*Vorhaus*“ na antický spôsob, schody spolu s dolným vestibulom a schody vedúce k záchodu, za natretie 12 rákosových stoličiek, ležadla, pohovky, 6 veľkých okien olejovou farbou, 2 malé okná, 6 dvojítych dverí, 1 podstavec na hodiny + cestovné z Čeklísa do Viedne – 519 guldenov (L 549, č.81).

WAGNER Frantz, „*Mahler und Farbarbeiter*“
1783: za práce pre grófa F. Esterházyho v Bratislave – za natretie 18 stoličiek, 1 kresla, 3 pohoviek, 2 postelí s kuželom a dekorovaním, 98 klastrov líšt – 87 guld. 10 gr. (L 560, č.16); – 1785: za práce s belobou (4 stoličky, 1 kanapa, 2 šatníky, 1 šatník olejovou farbou) – 18 guldenov (L 565, č.17).

WARBETZ (WRABEC?) Francesco, „*pittore in Vienna*“ (nar. v Českom Brode – zomr. 1799 v Bratislave)⁵⁸

1766: za práce v akorde (za deň 2 fl. počas 48 dní) + 16 fl. – 112 fl. (L 532a, č.40).

ZERNICH Antoni, meštiansky maliar a pozlacovač

1754: za pozlacovačské práce v Inzensdorfe – 6 duk. (L 516a, č.15); – 1772: za pozlátenie dvoj-sedadlového mestského koča a za namaľovanie erbu – 600 guld. (L 539a, č.8); – 1778: za natretie, prelakovanie a pozlátenie dvojsedadlového koča (prístrešku, kolies a podvozku) – 120 guldenov (L 549a, č.28).

Tesári

ELLER Johann, meštiansky tesár (1764)

FEG Simon, tesársky majster v Čeklísi (1779)

MESSINGER Johann Michael, tesársky majster v Čeklísi (1764)

MEISSL Johann, tesársky majster v Inzensdorfe (1757)

SCHERER(?) Johannes, tesár v Inzensdorfe (1755)

SCHWARTZ Joseph Tobias, „*k.k. For..(?) undt bürg. Zimmermeister*“ (1765, 1769, 1771, 1772, 1774, 1775, 1782)

WIMMER Matthias, mechanik a meštiansky tesár v Bratislave (1780)

Murári

AIGNER Thomas, domovník a murár v grófskom dome na Hungargasse

1775: za rôzne práce v kuchyni a za materiál – 25 fl. 39 gr. (L 545a, č.69); – 1777: za vybielenie cukrárne, opravu vetracích otvorov, vybielenie chodby, kuchyne, zadného schodišťa a 7 izieb husárov vrátane materiálu a odvozu smetia – 37 fl. 14 1/2 gr. (L 548, č.49).

BERGELD Heinrich, murár-palier

Bez r.: za vybielenie druhého poschodia, vjazdu, chodby, kuchyne a vozovne – 140 fl. 27 gr. (L 511a, č.48).

EISSLER Philip, murár

1779: za práce u mladého grófa – pri vchode, v 1 izbe, v panskej kuchyni, v cukrárni, u správcu dvora, oprava vetracích otvorov a vymurovanie novej pece – 60 guld. 40 gr. (L 552a, č.81); – 1779: za opravy na stajni a materiál – 4 guld. 34 gr. (L 553a, č.22).

FIDLER Lorentz, murársky tovariš

1757/58: za opravu 3 okien v izbe cukrára a 3 okien v izbe sluhu – 3 guld. 42 gr. (L 519a, č.24); – 1757/58: za opravu múrov pri oknách a osadenie 12 okeníc – 1 guld. 26 gr. (L 519a, č.77).

HORSTHAUSS (HOFHAUSER?) Jacob, murársky tovariš

1762: za opravy v izbe správcu dvora a v úschovni striebra – 4 guld. 12 gr. (L 525, č.84); – 1765-66: za opravy v 9 izbách na 3. poschodí, v kuchynke, na chodbe, v cukrárni, v hlavnej kuchyni, na priedomí, schodoch a na hlavnom schodisku – 60 guld. 44 gr. (L 531, č.67); – 1767: za murárske práce v záhrade na Rennweg a za materiál – 32 guld. 6 gr. (L 533, č.22); – 1767: za murárske práce v záhrade na Rennweg a za materiál – 32 guld. 6 gr. (L 533, č.22); – 1767: za opravy v 4 izbách, na schodišti a na priedomí v čeklískom záhradnom pavilóne – 15 guld. 51 gr. (L 533, č.54).

MÄRER Joseph, murársky majster v Senci

1763: za murárske práce na domčeku pareniska v čeklískej záhrade – 3 guld. 18 gr. (L 526, č.11).

MACHENHOMER (MACHENAMMER?)

Martin, murársky majster

1781: za diety a 2 cesty do Viedne – 22 guld. (L 556a, č.30); – 1785: účet za 3 cesty do Viedne – 28 guld. 50 gr. (L 564a, č.20).

MUTYS(?) Andreas, murár

1774: za murárske práce v zábavnom pavilóne – vymurovanie nového sporáka, oprava vetracích otvorov, vybielenie kuchyne a zastrešenie studne – 9 guld. 38 gr. (L 542a, č.38).

POLLACK Jacob, murár

1785: za podmurovanie 1 kachlí a za materiál – 2 guld. 30 gr. (L 565, č.13).

TASSER (TOSSER?) Andreas, murár-palier v Čeklísi

1763: za vybudovanie múru v panskom zverinci až po koniec záhrady pri viniciach – 17 guld. 12 gr. (L 526a, č.16); – 1763: za osadenie 2 kachiel v kaštieli a za vymurovanie základu zábavného pavilóna v bažantnici – 3 guld. 18 gr. (L 527, č.57); – 1763: za murárske práce v Čeklísi – vybudovanie múru okolo vinice a vymurovanie priekopy v anglickej aleji – 32 guld. 1/4 gr. (L 527a, č.13); – 1764: za vybúranie a začistenie múru v zásobárni, za vybudovanie bufetu pri kuchyni, za vybúranie a osadenie dverí, podmurovku kachiel v izbe dôstojníkov – 25 guld. 3 gr. (L 528a, č.87); – 1764: za murárske práce pri novej kuchynke – 29 guld. 46 gr. (L 529, č.2); – 1764: za murárske práce na čínskom domčeku pri bažantnici, pri vŕšku v „*Allee Wald*“ a za zamurovanie povrazov pri stane v „*Allee Wald*“ – 38 guld. 4 gr. (L 529, č.12); – 1764: za murárske práce pri bazénoch a v anglickej záhrade – piliere očistené a novo omietnuté – 24 guld. 1/2 gr. (L 529, č.22); – 1764: za osadenie 4 schodov pri zábavnom pavilóne v bažantnici a za práce pri bazéne v okrasnej záhrade – 32 guld. 36 gr. (L 529, č.60); – 1764: za vybúranie a opätovné osadenie kachiel v jedálni kaštiela a za osadenie 6

kachiel v izbách dôstojníkov – 7 guld. 30 gr. (L 529a, č.40).

VITH (WITT) Andreas, murársky tovariš, murár
1748: za natretie 17 zimných okien vápnovou maltou – 2 duk. (L 513, č.16); – 1749: za vybielenie 5 izieb – 9 duk. 29 gr. (L 513, č.5); – 1750: za vymurovanie 4 vetracích okien a opravu pece – práca materiál – 6 duk. 40 gr. (L 514, č.8); – 1753: vymurovanie otvoru pre komín a oprava poškodeného komína – 2 duk. (L 516, č.9); – 1750: za vybielenie izieb v záhradnom pavilóne, v izbe s biliardom, v kuchyni, predsieni, v izbe lokaja a v predsieni na 2. poschodí, za vymurovanie 14 stĺpikov medzi oknami – práca + materiál – 13 duk. 49 gr. (L 514, č.21); – 1755: za obmurovku 11 okien a za jej natretie – 1 duk. 17 gr. (L 517a, č.16); – 1757: za murárske práce na priedomí, na dvore, v botanickom kabinete(?) – 2 duk. (L 519, č.12); – 1757: za vymurovanie 2 stajní + materiál – 3 duk. 18 gr. (L 519, č.99); – 1757: za murárske práce v cukrárni, v izbe cukrára a v izbe komorníka – 2 duk. 27 gr. (L 519, č.100).

WALCH Mathias, meštiansky murár v Bratislave (pôvodom zo Sv. Jura, od 1764 bratislavský mešťan)⁵⁹

1764: za opravy v záhradnom domčeku v Čeklísi – práca + materiál – 33 guld. 5 1/2 gr. (L 529a, č.93); – 1764: za dodávku malty, tehál a drobné nešpecifikované opravy – 1 guld. 18 gr. (L 529a, č.112).

Kamenári

FEIGLER Joseph, meštiansky kamenársky majster v Bratislave (zomrel 1819)⁶⁰
1779: za opravy kamenárskych prác v Čeklísi – 3 guld. 3 gr. (L 553a, č.113).

HÖGL Andreas, meštiansky kamenársky majster
1761: za materiály dodané k vodovodu a za prácu 1 tovariša počas 3 dní – 106 guld. 51 gr. (L 524, č.4).

JÄGER Matthias Frantz, meštiansky kamenársky majster (vo Viedni?)

1771: za 12 podstavcov pod vázy z margaretského kameňa (mramoru? zo St. Margareten) 3 stopy 9 palcov vysokých, vyhotovených podľa návrhu arch. Ganevaleho s dodaním na miesto (do Čeklísa) a so zaplatením mýta – 402 guld. (L 540, č.50); – 1779: podľa kontraktu s arch. Ganevalem 4 iónske stĺpy s hlavicami, vysoké 23 1/2 stopy a za kamenné bloky k hlavnej rímse s dodaním do Senca, vrátane potrebného tmelu a lanového oleja a práce tovariša počas 61 dní pri vykladaní a osadení – 648 guld. 15 gr. (L 552a, č.48).

LANGWIDER(?) Frantz, meštiansky kamenársky majster

1768: za 2 čierne dosky z lilienfeldského mramoru a 2 menšie dosky z toho istého kameňa – 82 guldenov (L 534a, č.114 a 115).

LANGWIDER(?) Matthäus, meštiansky kamenár

1783: za dodanie 200 kusov platní z lillenhamerského kameňa, otesaných a vyleštených, s dodaním k Dunaju pri Hainburgu – 283 guld. 20 gr. (L 561a, č.46).

RUMPELMAYER Martin, kamenársky majster pôvodom z Devína (od r. 1767 bratislavský mešťan, zomrel 1823)⁶¹

1781: za materiál a práce v Čeklísi – za opravu vázy v záhrade, opravu altánu, za dvierka na komín + 6 funtov pálenej sadry a 229 1/2 funta vodou riedeného tmelu – 120 guld. 43 1/2 gr. (L 556a, č.28); – 1782: za kamenárske práce na „*Gloriete*“ v Martinskom lese pri Senci – 103 guld. 54 gr., zaplatené 100 guld. (L 559, č.101).

STEINBÖCK Gabriel Matthias, meštiansky kamenársky majster⁶²

Bez r.: za 1 lavicu ku krbu z červeného mramoru – 10 duk. (L 511a, č.96).

STEINBÖCK Stephan Gabriel, c.k. dvorný kamenársky majster⁶³

1768: za nešpecifikované kamenárske práce (od 3. februára do 7. mája) predkladá účet na 575 guld. 32 gr. (L 534a, č.96); – 1768: za kamenárske práce na záhradnom domčeku – 500 guld. (L 535a, č.60); – 1770: za kamenárske práce pre Čeklís na objednávku arch. Ganevaleho – 4 podstavce pod vázy k novému zábavnému pavilónu, 4 okrúhle stupne, 3 veľké dvere pre zábavný pavilón, lizény a hlavice – 360 guld. (L 539a, č.36-39); – 1771: dodal 4 dvere na zábavný pavilón zo štajerského kameňa na príkaz arch. Ganevaleho – 124 guld. 20 gr. (L 538a, č.58); – 1772: za vyhotovenie 2 nových bazénov pre panstvo v Čeklísi podľa návrhu arch. Ganevaleho – 900 guld. (L 540, č.80); – 1772: za 3 kamenné konzolové stoličky do záhrady natreté olejovou farbou, za kamenné sokle okolo celého kaštiela a za 30 záhradných lavíc z margeritského kameňa – 1.148 guld. 30 gr. (L 539a, č.102-104); – 1773: za 2 lavice s operadlom na Hungargasse – 24 guld. (L 541, č.73); – 1773: za kamenárske práce pre Čeklís – 1 podstavec s pätkou, vystužený rebrami a za podstavec k veľkej váze – 71 guld., Ganevalem znížené na 67 guld. (L 541a, č.80); – 1774: na príkaz pani grófký – za opravu záhradného vodotrysku a za dodávku mazacieho oleja a prácu tovariša – 14 fl. 15 gr. (L 543a, č.5); – 1774: na príkaz p. Ganevaleho 3 lavice s operadlom, 2 lavice s operadlom z pieskovca, 2 konzolové stoličky, nová brána do záhrady – všetko na Hungargasse – 179 fl. (L 543a, č.6).

TOLL Leopold, kamenársky majster v Bratislave⁶⁴

1763: za nešpecifikované kamenárske práce v Čeklísi – 3 guld. 45 gr. (L 526a, č.8); – 1763: za 3 schody do oblúkovej ochodze v Čeklísi – 57 guld. 36 gr. (L 526a, č.21).

Zlatníci a strieborníci

DISCHENDORFFER Joseph, meštiansky zlatník vo Viedni

1747: za 4 veľké, 4 stredne veľké a 4 malé oválne misy, 8 štvorhranných a 8 trojhranných mís, 2 stredne veľké oválne misy, 4 štvorhranné zvony, 4 trojhranné zvony, 4 okrúhle a 2 oválne zvony, 4 osvetľovacie telesá, 12 príborov, 11 párov príboru na zákusky – 6.205 duk. (L 512a, č.79); – 1749: jedna okrúhla fľaša – 24 duk. 59 gr. (L 513, č.5); – 1749: písacie náčinie (L 513, č.15); – 1750: za 4-hranný zvon, 2 korbely na pivo, 12 osvetľovacích telies, 24 tanierov a i. – 7.347 duk. 50 gr. (L 514, č.3); – 1750: za osadenie 1 briliantu do gombíka a jeho orámo vanie zlatom – 17 duk. (L 514, č.18).

FILLY Frantz, meštiansky strieborník
1785 : za 4 osvetľovacie telesá s tienidlami a 4 oválne solničky – 108 duk. 21 gr. (L 565, č.15).

HUBER Frantz, meštiansky zlatník a strieborník v Bratislave (doložený v r. 1775-85)⁶⁵
1783: za 2 škrabky na čistenie topánok pozlátene, 1 ochranný obal na brúsku – 2 duk. 36 gr. (L 561a, č.6); – 1784: 1 strieborná lyžica a 1 vidlička + porto – 9 duk. 32 gr. (L 563, č.4); – 1784: za osadenie 2 rukovätí na vidličky a ich postriebrenie, 1 zlatý nástavec na palicu – 7 duk. 5 gr. (L 563, č.11).

HUBERT Frantz, meštiansky strieborník (v Budíne?)
1785: 1 strieborné cedidlo, 1 zvonček a 1 lyžica na vajcia – 4 duk. 49 gr.; účet vystavený v Budíne (L 565, č.3).

KREMBSER (CREMBSER) Johannes, meštiansky zlatník vo Viedni
1747: 18 strieborných „kastrolov“ – 877 duk. 1 gr. (L 512a, č.83); – 1747: 24 tanierov z „*Probsilber*“ – 1.083 duk. 57 gr. (L 512a, č.84); – 1747: za priletovanie koruny na štít a za gombík na vychádzkovú palicu – 6 duk. 16 gr. (L 512a, č.98).

LACHNER Joseph, meštiansky zlatník v Bratislave (doložený 1769-1819)⁶⁶

1784: za osadenie 1 veľkého briliantu do zlatého prsteňa, práca + zlato – 8 duk. 40 gr. (L 563, č.8); – 1784: 1 zlatá ozdoba („*Verzir*“) – 13 duk. (L 563, č.12).

LAMPRECHT Johannes, meštiansky strieborník vo Viedni
1763 (18. febr.): za bližšie nešpecifikované striebornícke práce – 1.000 guld. (L 526, č.17); – 1763: za 6 kusov jemne brúsených strieborných pohárikov – 450 guld. 29 gr. (L 526a, č.2); – 1763: za práce v striebre – 2 veľké okrúhle misy, 1 veľký okrúhly podnos, 4 oválne misy a i. – 2.841 guld. 43 gr. (L 526a, č.9); – 1763: za 2 lyžice na ragú z „*Probsilber*“ – 40 guld. 10 gr. (L 526a, č.10); – 1763 (8. júla): za bližšie nešpecifikované práce – 1.000 guldenov (L 526a, č.11).

TÜRSCHÜTZ Frantz, meštiansky zlatník v Bratislave (doložený v r. 1769-85)⁶⁷
1781: za pozlátenie 1 kalicha a obitie 1 skrine – 17 duk. (L 557, č.84); – 1783: 1 strieborná solnička a 1 lyžička na soľ – 3 duk. 34 gr. (L 561a, č.121).

WÜRTH Joseph, strieborník vo Viedni
1763 (3. júna): za bližšie nešpecifikované striebornícke práce 1000 guldenov (L 526, č.26).

WÜRTH Sebastianus, c.k. dvorný strieborník vo Viedni
1781: za 2 štítky – 1 duk. 42 gr. (L 557, č.44); – 1784: za opravu kuchynského strieborného náčinia a 1 púzdro na kuchynské náčinie – 23 duk. 30 gr. (L 563a, č.41).

Pozlacovači a postriebrovači

BOLLHAMER Heinrich, meštiansky pozlacovač
1779: za natretie krbovej prepážky kremžskou belobou a jej pozlátenie – 17 guldenov (L 551, č.76).

CZABRACZKY Sebastianus, pozlacovač v Bratislave

1774: na príkaz opáta Pellegriniho – oprava výmalby v 11 izbách, pozlátenie 6 veľkých svietnikov pre hlavný oltár a 4 menších na bočný oltár, pozlátenie 3 kánonových tabuliek na hlavný oltár a 6 menších kánonových tabuliek, obrúbenie organu 3 pozlátеныmi lištami, pozlátenie 2 veľkých a 4 menších váz na hlavný oltár, pozlátenie 1 kríža – 191 duk. (L 542a, č.74).

FLIEGEL Josephus, c.k. dvorský pozlacovač
1771: za pozlátenie erbu vyrezaného sochárom – 32 fl. (L 538a, č.26); – 1772: pozlátenie 3 veľkých pohoviek do novovystavaného záhradného pavilónu – 125 fl.; účet podpísal Ganevale (L 540a, č.77); – 1773: – doplatok za pozlacovačské práce v salóne zábavného pavilónu, oprava zimou zničeného pozlátenia – 250 fl. (L 541, č.32).

GRADL (GRÄDL) Josef, meštiansky pozlacovač

1758: pozlátenie 6 svietnikov a 3 kánonových tabuliek – 23 guld. 18 gr. (L 519a, č.27); – 1760: natretie a pozlátenie 13 dverí v dome v Inzensdorfe a natretie 1 dverí bielou farbou – 40 guld. (L 523, č.31); – 1761: vybielenie 3 izieb panstva a oprava zničeného pozlátenia, natretie 2 dverí bielou farbou a oprava pozlátenia na ich lištách, natretie lambrekýnov belobou a oprava ich pozlátenia v 3 izbách, 2 kachle a plenty okolo nich novo pozlátene, oprava pozlátenia na stolíku, mrežové dvere natreté bielou farbou, sklenené steny natreté bielou farbou, oprava špaliet na oknách s lambrekýnmi v jedálni, 2 nové okná „konzervované“ a pozlátene – 113 duk. (L 524, č.5); – 1762: oprava všetkých poškodených dverí, okenných špaliet a obnova ich pozlátenia, oprava steny v jedálni – 9 guld. (L 525a, č.16).

KLOSTER Hieronimus, pozlacovač

1775: za pozlacovačské práce v zábavnom pavilóne v Čeklísi – 50 duk., schválené arch. Ganevalom (L 543, č.92).

KÜNER (KÜMER?) Mathias, postriebrovač dreva

1762: za postriebrenie doplaveného dreva – 392 guld. 24 gr. (L 525a, č.2).

LANDER Mathias, c.k. komorný pozlacovač

1776: za práce v zábavnom pavilóne v čeklískej bažantnici – natretie 6 kresiel v „zelenej izbe“ bielou a zelenou farbou, v „červenej izbe“ 8 kresiel bielou a červenou farbou, v „modrej izbe“ 4 kreslá, 4 taburety a odpočívadlo bielou a modrou farbou, vo veľkom zábavnom pavilóne v zámočkej záhrade oprava výmalby bielou a zelenou farbou – 38 duk. 51 gr. (L 545, č.93); – 1781: pozlátenie 4 nosných stĺpov a 2 menších stĺpikov k „nebesiam“ (baldachýnu) a 4 prislúchajúcich gombíkov – 48 duk. 30 gr. (L 556, č.77).

MARON Johann Leopold, pozlacovač vo Viedni

1748: pozlátenie kachlí v jedálni, pozlátenie hodín v „*Paradezimmer*“, pozlátenie 28 kresiel, 14 stoličiek, 1 stola a toaletného stolíka – 718 duk. 44 gr. (L 513a, č.29).

PICHL Josephus, meštiansky pozlacovač

1764: za práce v záhrade na Hungargasse – vchodové dvere do dvora natreté základnou farbou, ich ozdoby pozlátene, 1 vyrezávaný stolík natretý základnou a zelenou farbou, 4 veľké erby na štíte strechy domu natreté základnou olejovou farbou a pozlátene vedno s ozdobami, 4 erby v záhradnej aleji natreté základnou farbou a ich ozdoby pozlátene – 202 guld. (L 528 a, č.4); – 1768: za pozlátenie supraport, dverí a sochárskych prác, za pozlátenie 16 „kabrioletov“ dodaných sochárom – 764 guld. 19 gr. (L 543a, č.99).

ZIRNICH (ZERNICH) Antoni, pozlacovač

1754: za pozlacovačské práce v Inzensdorfe – 6 duk. (L 516a, č.15).

Zvonolejáři a delolejáři

CHRISTELLY Johann August, c.k. delo-
a zvonolejár v Bratislave

1776: ochranný valec a 1 ventil – 11 fl. 30 den. (L 545a, č.41); – 1776: ochranný ventil a 1 veľký ventil – 9 fl. 80 den. (L 545a, č.114); – 1776: 1 kuželový ventil a opravy – 5 fl. 25 den. (L 545a, č.148); – 1777: 1 ventil prerobený zo starého – 4 fl. 50 den. (L 548a, č.87); – 1778: 2 nadstavce preleštené, 1 osadený v čeklískej záhrade, 2 olovené rúry, dodávka olova – 108 fl. 65 den. (L 550a, č.22); – 1778: 2 letovačky z medi, 6 hladičiek na kov – 6 fl. 36 den. (L 550a, č.23); – 1779: mažiar s tlčíkom do Čeklísa – 12 fl. (L 551, č.103); – 1779: 1 potrubie a 1 veľký ventil pre studňu pri menažérii – 14 fl. 50 den. (L 552a, č.73); – 1784: zvonček na vrátnicu – 4 fl. 22 den. (L 563, č.3).

CHRISTELLY Frantz Johann, c.k. delo-
lejár

1763: materiál na vodotrysk do Čeklísa – 2 fl. 62 1/2 den. (L 526a, č.23); – 1763: kovové rámy k vodotrysku – 1 fl. 22 den. (L 527, č.58); – 1763: 16 kovových nadstavcov k vodotrysku a i. – 44 fl. 12 1/2 den. (L 527a, č.12); – 1765: rúra z bieleho olova, 1 veľký nástavec a i. – 36 fl. 10 den. (L 530, č.99).

LANGERER Ferdinand, meštiansky zvonolejár vo Viedni

1767: nosná konštrukcia na vychádzkový koč so železným veterníkom – 240 guldenov (L 533a, č.76).

SCHEICHEL(?) Frantz, zvonolejár

1775: za 1 mažiar – 26 guld. 54 gr. (L 544, č.88); – 1776: osvetlovacie teleso, 1 kľúč, 1 železná žehlička – 6 guld. 10 gr. (L 546, č.1).

Medikováči a cinári

BEYENDORFF Johann Carl, „bürg. Gelbgiessermeister“

1785: 2 kutáče zo zliatiny, 2 rámy k mechom na rozduchovanie ohňa, 1 rúra – 34 guld. 54 gr. (L 565, č.9).

BÜRGER Caspar Joseph, meštiansky medikováč

1781: 1 veľká nádoba na popol – 9 guld. 30 gr. (L 557, č.49); – 1785: pocínovanie 14 kastrolov a 14 pokryvok, 1 forma na pečenie a oprava 1 kastrola – 8 guld. 40 gr. (L 565, č.2).

DITTL Joseph, meštiansky cinársky majster „am Stock in Eisen“

1785: 12 veľkých tanierov na ohrievanie z jemného cínu – 36 guld. (L 565, č.11).

FISCHER Gottlieb Friedrich, meštiansky medikováč vo Viedni

1753: oprava a výzdoba starého medeného riadu – 22 duk. 20 gr. (L 515a, č.8); – 1754: 6 malých kastrolov, 10 väčších kastrolov s pokrievkami, oprava starého riadu – 52 duk. 15 gr. (L 516a, č.23); – 1755: 1 väčšia a 1 menšia konvica na kávu – 7 duk. 30 gr. (L 517a, č.9); – 1755: za dodanie nového kuchynského riadu – 243 duk. 29 gr. (L 517a, č.44); – 1757: výzdoba čajovej konvice a výzdoba starého riadu – 15 duk. 39 gr. (L 519, č.13).

GSCHNATL (SCHNAGL?) Johann Michael, meštiansky medikováčsky majster v Bratislave⁶⁸

1782: 29 udíc k 2 starým násadám, snatie 20 rukovätí s navijákmi, oprava násad – 5 guld. 48 gr. (L 559, č.102).

JUNGIN Marianna, meštianska medikováčka v Bratislave (evidovaná od r. 1777)⁶⁹

1781: obitie 2 veľkých truhlíc štyrmi medenými obručami, pocínovanie 47 kastrolov a pokrievok, oprava 10 kastrolov a pod. – 42 guld. 27 gr. (L 556a, č.4); – 1782: za nový medený riad – 57 guld. 51 gr. (L 558, č.32); – 1782: 2 veľké vedrá na vodu do cukrárne – 22 guld. 27 gr. (L 559, č.9); – 1783: 1 veľká a 2 menšie konvice na ká-

vu, 1 konvica na čokoládu, 1 lievnik – 7 guld. (L 560, č.32); – 1783: nádoba na umývanie pohárov – 7 guld. 48 gr. (L 560, č.33); – 1783: pocínovanie 36 kastrolov a 20 pokrievok, 5 okrúhlych podnosov, 2 skrinky na mäso, pocínovanie 1 veľkého kotla, 1 nový kastrol – 33 guld. 4 1/2 gr. (L 561, č.52); – 1783: 7 nových kastrolov, pocínovanie starého riadu, 2 veľké nádoby na miesenie – 73 guld. 9 gr. (L 562, č.30); – 1784: oprava schránky na čaj, pocínovanie starého riadu – 21 guld. 42 gr. (L 563, č.7).

KROTHENTHALER Joseph, meštiansky medikováčsky majster

1752: pocínovanie starého kuchynského riadu a 1 veľkého kotla, 4 nové „kastroly“ s pokrievkami – 21 duk. 31 gr. (L 515a, č.10); – 1752: 18 kastrolov, 12 vandlíkov, 2 naberačky a i. – 191 duk. 15 gr. (L 515a, č.51).

MARINGELN(?) Johann Georg, meštiansky medikováč „... sub No.102“

1784: pocínovanie kuchynského riadu – 5 guld. 22 gr. (L 563, č.4).

OBERST (OBRIST?) Ferdinand, meštiansky medikováč

1781: pocínovanie starého riadu – 17 guld. 44 gr. (L 555a, č.139); – 1781: pocínovanie 2 lyžíc pre cukrára a 3 konvic, 1 nová konva, pocínovanie starej čajovej konvice – 22 guld. 40 gr. (L 556a, č.9); – 1782: pocínovanie a oprava starého riadu, 7 nových kastrolov s pokrievkami – 36 guld. 18 gr. (L 558a, č.70); – 1782: oprava konvice a iného riadu – 1 guld. 42 gr. (L 559a, č.46); – 1784: pocínovanie pokrievky a starého riadu, 7 nových kastrolov, 2 nové pokrievky a i. – 52 guld. 46 gr. (L 563a, č.4); – 1785: pocínovanie a oprava starého riadu a lyžíc – 18 guld. 50 gr. (L 564a, č.105).

SCHEICHEL Johann Christoph, meštiansky cinár v Bratislave (evidovaný v r. 1728-87)⁷⁰

1783: 7 tanierov z jemného cínu aj s vyrytím písmen – 4 guld. 44 gr. (L 561, č.53); – 1784: 24 tanierov, 12 polievkových tanierov, 8 hrncov, 1 hrniec na polievku, 5 šálok s taniermi, 2 taniere na kosti, 3 podnosy a i. – 50 guld. 54 gr. (L 563, č.7).

SORIGO Joseph Simon, „Bürg. Kupferschmidt und Kunstschmidt“

1745: oprava starého riadu – 8 duk. 10 gr. (L 511a, č.16); – 1745: oprava starého riadu – 11 duk. 12 gr. (L 511a, č.17).

Vyšívači zlatom, striebrom a perlami

DIERCKESZ(?) Petrus Antonius, „bürg. Golt- und Berllsticker in Wien“

1745: za vyšitie žltého zamatu striebornými šnúrami a grófskej korunky – 9 duk. (L 511a, č.26); – 1752: za šaty z červeného a modrého súkna vyšité po oboch stranách zlatom a vyšitie 2 významenani? („gradetour“), ako aj 2 viest zlatom – 310 duk. 45 gr. (L 515a, č.4); – 1752: za vyšitie látky z favej srsti bohate zlatom a „pailletami“ spolu s bielym kabátikom(?) a za bohatý ozdobný vzor vyšitý striebrom vrátane látky – 549 duk. 15 gr. (L 515a, č.17); – 1752: za „Laufer Capel“ zo žltého damasku vyšívaný masívnym striebrom a „pailletami“ – 9 duk. (L 515a, č.28); – 1753: za 2 „Laufer Capel“ vyšívané striebrom a 2 korunky zlatom a 1 slučku? („Schlungel“) vyšitú zlatom – 20 duk. (L 516, č.8); – 1755: oprava galaobleku vyšívaného zlatom a zlatými „pailletami“ – 21 duk. 12 gr. (L 517a, č.64); – 1759: za vyšitie červeného súkna zlatom a zlatými „pailletami“ – 471 guld. 47 gr. (L 519, č.10); – 1759: za „Laufer Capel“ vyšívaný striebrom a striebornými „pailletami“ vrátane erbu s korunkou – 25 guldenov (L 519a, č.16).

KOBLERIN Anna Sophia, „Stickerin“ vo Viedni

1750: za 5 dielov kabátu vyšívaných pozdĺž hodvábom a farebnými ozdobami a letný prehoz

vyšívány striebrom – 64 duk. 12 gr. (L 514, č.3); – 1753: za opravu striebrom vyšívanych šiat – 1 duk. 30 gr. (L 516, č.17).

LEJTSCHACHER Johann, „*Goldsticker in Wien*“, „*k.k. Goldsticker in Wien*“

1780: púzdro na šabľu s grófskym erbom pre husára, 2 mešce na mince – 24 fl. (L 555, č.39); – 1780: 4 rádové hviezdy (*Ordens-Stern*) – 24 fl. (L 555, č.51); – 1781: 2 rádové hviezdy – 12 fl. (L 555a, č.28); – 1781: utierka na kalich vedno s „*Capral*“ vyšívaná striebrom – 24 fl. (L 555a, č.83); – 1781: hodvábné šaty pre mladého grófa vyšívané striebrom a fialovými flitrami a kamienkami, vyšitie 1 gombíka (*Garnit-Knöpf*), vyšitie 1 vesty striebrom a vyšitie jednej hodvábnnej vesty – 133 guld. (L 556, č.40); – 1781: striebrom vyšívané šaty prerobené na plážové šaty na „*Gold-Maar*“, vyšitie 2 erbov na „nebesá“ – 104 guld. (L 556, č.78); – 1781: jedna vesta z modrého hodvábu ozdobená pásikmi, 1 vesta zo striebrišého materiálu vyšívaná zlatom a farebnými flitrami – 34 guld. (L 556a, č.40); – 1781: 1 bohoslužobné rúcho vyšívané zlatom, zo zlatej výšivky vyhotovené bohoslužobné rúcho „*auf Silber Maar*“, baldachýn vyhotovený zo striebornej výšivky podloženej červeným damaskom a ďalší zo zlatej výšivky podšitej zeleným zamatom – 267 guld. (L 557, č.58); – 1782: za vyšitie 1 rádovej hviezdy – 6 guld. (L 557a, č.37); – 1783: hodvábné šaty vyšívané zlatom, striebrom a hodvábnom – 106 guld. 40 gr. (L 560, č.11); – 1785: za opravu výšivky kostolného baldachýnu a jeho podšitie modrým damaskom, za opravu iného kostolného baldachýnu a jeho podšitie červeným damaskom – 66 guldenov (L 564a, č.92).

MORISON Johann Bapt., „*Goldsticker*“

1737: za vyšitie 1 šiat zlatom spolu s nohaviciami a pančuchami – 575 duk. (L 511, č.29).

PERGER Josephus, „*Bürgerlicher Gold- und Pörlsticker in Wien*“

1752: postroj k saniam zo zamatu rubínovej farby zdobený striebornými pásikmi a podšitý plátnom – 50 duk. (L 515, č.10); – 1752: postroj k saniam vyšívaný striebrom na modrom zamate, 2 prikrývky pre konský záprah, 1 podložka pre postroj – 1.356 duk. 40 gr. (L 515a, č.67).

Stolári⁷¹

ALLINGER (ELLINGER) Andreas, stolársky majster (1778, 1779, 1783, 1784)

BLEIMER Joseph, stolár (1782)

BOHL (BAHL?) Joannes, meštiansky stolár (1764)

BRÜNN(?) Joseph, meštiansky stolársky majster v Bratislave (1776)

EBERL Jacob, stolársky majster (pre grófa Mikuláša Esterházyho, 1752)

ELLERN(?) Joannes, „*Hofbefreiter Tischlermeister*“ (bez r.)

FORINER Joseph, stolársky majster v Senci (1763)

HARTMANN Peter, meštiansky stolársky majster „*von Hungargasse 343*“ (1785)

HAUSSER Johannes, meštiansky stolársky majster (1753)

HEYM(?) Joseph, „*Hoftischlermeister*“ (1775)

KALIVIER(?) Johann Michael, meštiansky stolársky majster v Bratislave? (1779)

KALTENBACH Andreas, meštiansky stolársky majster (1760)

KERN Frantz, meštiansky stolársky majster v Budíne (1783, 1785)

KIENBÖCK Frantz, meštiansky stolársky majster vo Viedni (1785)

LANGBURG Carl und Phillip, „*Spalliermacher in Wien*“ (1785)

LINDENMAYER Wilhelm, „*Billiard Tischlermeister*“ (1778)

MATIRGOWSKI Wentzel, „*Hofbefreiter Tischlermeister*“⁷² (1742, 1745-1750, 1752)

MIRST (MIESTER?) Wenzel, meštiansky stolársky majster (1760, 1762, 1763)

NEUHAUS Simon, meštiansky stolársky majster (1785)

NIGS Constantin, stolársky majster v Inzensdorfe (1753-1755)

NIGS Lambertus, stolársky majster v Inzensdorfe (1754, 1755 a bez r.)

OSTLER Baltasar, meštiansky stolársky majster vo Viedni (1746)

PILLER Joseph, stolársky majster v Čeklísi (1762-1766, 1773, 1776-1785)

PILLERIN Luiza, stolárska majsterka v Čeklísi (1785)

RABSTITZ(?) Johann Michael, meštiansky stolár v Bratislave (1764, 1781)

RAMER(?) Johann Georg, „*fürstl. lichtensteinerischer Tischler*“ (1748)

RATTLITZ Karl Heinrich, meštiansky stolár (1783)

RATZLIN Ursula, „*Wittib. Hofbefreite Tischlermeisterin*“ (1744)

RITTER Franz, meštiansky stolár vo Viedni (1772)

RUDOLF Vincenz, meštiansky stolár (1783, 1784)

RUDTÖRSTER Antoni, meštiansky stolársky majster vo Viedni? (1758, 1760-67, 1772, 1774-85)

SCHEUTZ(?) Johann Georg, meštiansky stolársky majster (1749)

SCHWERCK(?) Albert, meštiansky stolár „*im Schottenhof*“ (1771)

STEINER Johann Georg, stolársky majster (1776)

VOGEL Johann Friedrich, meštiansky stolársky majster⁷³ (1774)

Výrobcovia hudobných nástrojov

JANETSCHKEK Carolus, meštiansky výrobca organov v Bratislave

1778: za opravu a preladenie organa v Čeklísi – 4 guld. (L 549a, č.41); – 1780: oprava organa (L 555, č.8); – 1782: prečistenie a naladenie klavíra pre p. grófa – 2 guldeny (L 559, č.104).

MALLECKY Gottfried, meštiansky výrobca organov

1781: ladenie organa každého pol roka – 2 guldeny (L 556a, č.44).

RICHTER Ignatius, meštiansky výrobca organov

1777: za opravu a naladenie inštrumentu – 1 guld. 8 gr. (L 547, č.70).

SCHUMANN I., výrobca inštrumentov

1780: 2 hoboje (L 555, č.65).

STARTZER Karl, „*k.k. Hof und Kammer Waldhornmacher*“

1780: oprava a vyčistenie 2 loveckých lesných rohov – 6 guldenov (L 555).

(Nezn. organár)

Organ čeklískeho farského kostola dodal na objednávku opáta Pellegriniho da Trieste v r. 1774 bratislavský výrobca organov (meno nie je uvedené).

Výrobcovia pečatí

MAYER E.(?), výrobca pečatí v Bratislave

1784: za prácu a striebro k pečatiam – 24 guldenov 54 gr. (L 562a, č.75).

Studniarski majstri

DVORÁK (DVORSAK, TVORÁK) Johannes, studniarsky majster v Čeklísi (1778, 1785)

GABERTH Philipp Jacob, „*Brunnmeister auf der Laimgruben*“ (1779)

GABERTHIN Katharina, „*verwittibte Brunnmeisterin in der Laimgruben*“ (1781)

REICH Johann Georg, studniarsky majster (1774)

SCHENK(?) Victorinus, „*bürgerlicher und landschftlicher Brunnmeister*“ (1755)

Záhradníci

ALDT Jacobus, záhradník v čeklískej bažantnici (1780)

APPELIUS Paul Daniel, záhradník v Čeklísi (1762 a 1763)

BETIGER(?) Cornelius Anton, „Lustgärtner“ v Čeklísi (1763)

MENHART Max, záhradník v Inzenstorfe (bez r. – L 511a, č.63)

SCHÖNBRUNN Wentzeslaus, záhradník v Čeklísi (1774-1785)

Hudobníci

HEINDL Johann Georg, za koncerty v Čeklísi – 24 guldenov (1776 – L 546, č.85)

HOFFMEISTER Franz Anton, „compositeur de la musique in Wien“ – 1781: za 12 kvartet a 3 symfónie – 12 duk., za porto 1 guld. 12 gr. (L 555a, č.75).

KAPFER Johann Michael, „Musicdirektor“ v Čeklísi (1780-1783)

KURTZWEIL Franz, „compositeur“ (1782)

WEISS Wentzel, kapelník v Čeklísi (jún 1784)

POZNÁMKY

(1) V roku 1763 gróf František Esterházy založil za podpory Márie Terezie školu „*Collegium scientiarum politico-oeconomico-cameralium*“, ktorej dal k dispozícii svoj prestavaný kaštieľ v Senci. V roku 1776 budova vyhorela a profesori – piaristi sa so žiakmi presťahovali do Taty. Po oprave kaštieľ slúžil opäť majiteľovi. – SZENTESI, E.: *Lábjegyzet a Grassalkovich-levéltár három egykori kerttervéhez*. Ars Hungarica, 1994, s.77-80.

(2) KELÉNYI, Gy.: *Kastélyok, kúriák, villák*. Budapest 1974, s.110. Projekt sa pôvodne hypoteticky pripisoval Jozefovi E. Fischerovi z Erlachu. – *Súpis pamiatok na Slovensku I*. Bratislava 1967, s.116.

(3) *Súpis pamiatok*, c.d., s.116

(4) *ŠSÚA v Bratislave. Sprievodca po archívnych fondoch I. Oddelenie feudalizmu*. Sprac. F. Sedlák, J. Žudel a F. Palko. Bratislava 1964, s.62. – Brat Františka Esterházyho Mikuláš

(1711-1764), ktorý bol rokoch 1753-1761 vyslancom viedenského dvora v Petrohrade, dostal panstvá Tata a Gesztes, no ako o tom svedčí cestopis G.E. von Rotensteina (*Reisen durch einen Teil des Königreichs Ungarn im 1763-ten und folgenden Jahren*. In: Bernoulli's Sammlung kurzer Reisebeschreibungen... Berlin – Leipzig, Jg. 1783, Bd. X., s.216, 219, 213) v čeklískom kaštieli ostali viaceré umelecké diela a predmety z jeho majetku – o.i. jeho kovová busta uliata v Petrohrade, 16 olejomalieb „pekných dievčat od P. Rotariho“, dvorského maliara cárovnej Jelizavety. Z jeho majetku pochádzalo pravdepodobne aj 18 rozmerých vedút, zobrazujúcich Petrohrad a cárské kaštiele na jeho okolí. – O petrohradských vedutách ŠULCOVÁ, J.: *Petrohradské veduty*. Pamiatky a múzeá, 1995, č.2, s.12-16; – PETROVÁ-PLESKOTOVÁ, A.: *Petrohradské veduty z esterházyovských zbierok*. Ars, 1995, č.1, s.24-39.

(5) ESTERHÁZY, J.: *Az Eszterházy család és oldalágainak leírása*. Budapest 1901, s.168-169; – BUZÁSI, E.: *Az Esterházyak családja arcképei a Tatai Kuny Domonkos Múzeum Gyűjteményei III*. Komárom, bez r.v., s.13

(6) GROSSEGGER, E.: *Theater, Feste und Feiern zur Zeit Maria Theresias 1742-1776*. Wien 1987, s.60-61

(7) Tamtiež, s.108

(8) G. GYÖRFFY, K.: *Kultúra és életforma a XVIII. századi Magyarországon. Idegen utazók megfigyelései*. (Művészettörténeti Füzetek 20). Budapest 1991, s.106, 112

(9) Z niektorých dokladov sa miesto vykonaných prác, či miesto určenia umeleckých diel nedá zistiť.

(10) Je príznačné, že napr. aj maliar Jean Pillement (1728-1808), pracujúci v službách viacerých panovníckych dvorov, o.i. pri výzdobe reprezentačných priestorov zámku Schönbrunn, sa podieľal aj na dekorácii panských kočov a hintovov. – THIEME, U.- BECKER, F.: *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler, Bd. XVII*. Leipzig 1924, s.42; – Dehio-Handbuch. Die Kunstdenkmäler Österreichs – Wien. Wien 1954, s.161. – O postavení umelcov (akademicky vzdelaných, tzv. „Hofbefeiter“, i cechovo viazaných) a ich vzťahu k objednávateľovi v 2. polovici 18. storočia porov. GARAS, K.: *Művészet és megrendelő, közönség és kritika. Változások a 18. század második felének művészeti életében*. Budapest 1987.

(11) THIEME – BECKER, c.d., Bd. V. (1911), s.500-501 (Canevale)

(12) O Ganevaleho činnosti v býv. Uhorsku: *Művészeti Lexikon I*. Budapest 1965, s.367; – O jeho návrhu na arcibiskupskú rezidenciu v Ostrihome – MOJZER, M.: *Canevale Esztergomi rezidencia terve*. Építés – Építészettudomány, 5, 1974, Nr. 3-4, s.489-496.

(13) Leithnerove diela sú o.i. v kaplnke viedenského Hofburgu (*Művészeti Lexikon*, c.d., III., 1967, s.48), pre kaplnku kaštieľa Erdödyovcov v Trenčianskych Bohuslaviciach vytvoril tabernákulum hlavného oltára – MALÍKOVÁ, M.: *Kaplnka v Trenčianskych Bohuslaviciach*. B. m.v. 1968, s.15.

(14) Od r. 1770 pôsobil v službách viedenského dvora, zúčastnil sa na sochárskej výzdobe parku zámku Schönbrunn (*Művészeti Lexikon*, c.d. v pozn.12, I., 1965, s.230), pre schodisko býv. paláca Grassalkovichovcov vytvoril sochy Cerery a Bacchusa. – AGGHÁZY, M.: *A barokk szobrászat Magyarországon I*. Budapest 1959, s.172; – RUSINA, I.: *Renesančná a baroková plastika v Bratislave*. Bratislava 1983, s.120.

(15) O.i. autor projektu kostola a kláštora alžbetínok v Bratislave a kláštorného komplexu premonštrátov v Jasove. – *Súpis pamiatok*, c.d. (v pozn.2), zv. I., 1967, s.190, 516; – VOIT, P.: *Franz Anton Pilgram (1699-1761)*. Budapest 1982; – BODNÁRNÉ JÁVOR, É.: *Új adatok Franz Anton Pilgram magyarországi működéséhez*. Művészettörténeti Értesítő, 1995, č.3-4, s.192-210.

(16) THIEME – BECKER, c.d. (v pozn.10), Bd. XXXIII. (1939), s.339

(17) K tvorbe F.X. Seegeny: MALIKOVA, M.: *Die Schule Georg Raphael Donners in der Slowakei*. Mitteilungen der Österreichischen Galerie, Jg. 17, 1973, Nr. 61, s.117-121, 164-165; – KELETI, M.: *F.X. Seegen a jeho sochárska aktivita na Slovensku*. In: Zborník Slovenskej národnej galérie – Galéria 8. Staré umenie. Bratislava 1984, s.250-268.

(18) O činnosti A. Tabotu: *Művészeti Lexikon*, c.d. (v pozn.12), IV., 1968, s.496; – JÁVOR, A.: *Leicher, Tabota és Cimbal Mártonvásáron*. Művészettörténeti Értesítő, 39, 1990, č.3-4, s.204-214.

(19) LUXOVÁ, V.: *Archívne záznamy o bratislavských umelcoch a remeselníkoch*. ARS 1968, č.1, s.180; – PETROVÁ-PLESKOTOVÁ, A.: *Bratislavskí výtvarní umelci a umeleckí remeselníci 18. storočia*. ARS 1970, č.1-2, s.216-217; – MALÍKOVÁ, M.: *Údaje z matrik o bratislavských sochároch a kamenároch 18. storočia*. ARS 1983, č.2, s.90

(20) LUXOVÁ, c.d. (v pozn.19, 1968), s.180; – PETROVÁ-PLESKOTOVÁ, c.d. (v pozn.19, 1970), s.218; – HORVÁTH, P.: *Výtvarní umelci a stavební remeselníci na Slovensku v posledných storočiach feudalizmu (2. časť slovníka)*. Vlastivedný časopis, 27, 1978, č.2, s.59

(21) LUXOVÁ, c.d. (v pozn.19, 1968), s.180; – PETROVÁ-PLESKOTOVÁ, c.d. (v pozn.19, 1970), s.213-214; – MALÍKOVÁ, c.d. (v pozn.19, 1983), s.92-93

(22) LUXOVÁ, c.d. (v pozn.19, 1968), s.180; – PETROVÁ-PLESKOTOVÁ, c.d. (v pozn.19, 1970), s.234; – HORVÁTH, c.d.

(v pozn.20), 4. časť slovníka. Vlastivedný časopis, 27, 1978, č.4, s.191

(23) LUXOVÁ, c.d. (v pozn.19, 1968), s.180; – PETROVÁ-PLESKOTOVÁ, c.d. (v pozn.19, 1970), s.225-226; – HORVÁTH, c.d. (v pozn.20), 3. časť slovníka. Vlastivedný časopis, 27, 1978, č.3, s.144; – MALÍKOVÁ, c.d. (v pozn.19, 1983), s.92

(24) Giulio Pellegrini da Trieste (+ 26.7.1776) podľa všetkého totožný s rovnomenným sochárom a staviteľom, ktorý vyhotovil pre Karola Esterházyho v roku 1775 návrh na hlavný oltár rím.-kat. kostola v Pápe a pracoval aj pre grófa Antona Grassalkovicha. – *Művészeti Lexikon*, c.d. (v pozn.12), III., 1967, s.725.

(25) Od J. Pichlera boli aj nástenné maľby rím.-kat. kostola v Bernolákove – GARAS, K.: *Magyarországi festészet a XVIII. században*. Budapest 1955, s.242; – *Súpis pamiatok*, c.d. (v pozn.2), I., 1967, s.116; – *Művészeti Lexikon*, c.d. (v pozn.12), III., 1967, s.759. – Podľa Mojzera je pravdepodobne tiež autorom iluzívnej maľby kupoly a oltára v kaplnke sv. Barbory v býv. paláci Grassalkovichovcov v Bratislave. – MOJZER, M.: *Kapossy János jegyzetei az egykori Grassalkovich elpusztult tervtárolról*. Művészettörténeti Értesítő, 37, 1988, č.3-4, s.250; – Podľa G. Galavicsa je iba autorom dekorácie bočných múrov kaplnky vázami, vencami a rozetami. – GALAVICS, G.: *A "képtelen Gödöllő" és más történetek. (Három legenda Grassalkovich Antalról)*. Annales de la Galerie Nationale Hongroise 1991, s.222-223; – TÁHY, A.: *Iluzívna výmalba kaplnky sv. Barbory v letnom paláci grófa Antona Grassalkovicha v Bratislave*. Pamiatky a múzeá, 1991, č.2, s.9 – uvažoval o autorstve Josefa I. Mildorfera.

(26) Rotensteinov opis efemernej stavby „talianskeho paláca“ uvádza GYÖRFFY, c.d. (v pozn.8), s.112.

(27) Podľa GARAS (c.d., v pozn.25, 1955, s.210) navrhoval divadelné kulisy pre Grassalkovichovcov.

(28) Po Viedni a Prahe bol Millitz činný v Uhorsku (GARAS, c.d. v pozn.25, 1955, s.237), od roku 1778 v službách arcibiskupa Batthyányiho v Bratislave. – PETROVÁ-PLESKOTOVÁ, A.: *Maliarstvo 18. storočia na Slovensku*. Bratislava 1983, s.90, 104; – PAPCO, J.: *Neznáme portréty Johanna Michaela Millitza*. Výtvarný život, 33, 1988, č.10, s.60-61.

(29) F.A. Palko pracoval o.i. v službách arcibiskupa primasa grófa Imricha Esterházyho, olomouckého arcibiskupa Ferdinanda Júliusa grófa Troyera, jeho nástupcu Maximiliána grófa Hamiltona, viedenského arcibiskupa Christophu Antona grófa Mígazziho; krátko pred jeho smrťou ho Mária Terezia poverila namaľovaním portrétu svojho zosnulého manžela – KRSEK, I.: *Maliarství 2. poloviny 18. století na Moravě*. Sborník prací Fil. fakulty Brněnské univerzity, F 25, 1981, s.18-19; – PETROVÁ-PLESKOTOVÁ, c.d. (v pozn.28, 1983), s.30, 108. Novšie o jeho portrétnej tvorbe PÖTZL-MALIKOVA, M.: *Zur Porträtmalerei*

Franz Anton Palkos. Művészettörténeti Értesítő, 1986, Nr.1-2, s.1-24; – PREISS, P.: *Vlastní a rodinné portréty Františka Antona Palka*. 50. Bulletin Moravské galerie v Brně, 1994, s.25-31. – Palkov portrét grófa F. Esterházyho v ornate rádu sv. Štefana je dnes známy iba z rytiny Johanna Gottfrieda Haida.

(30) Podľa dvorného radcu Le Roy de Lozenbrunna bol „Belvedere“ vlastne ďalší malý kaštieľ. – GYÖRFFY, c.d. (v pozn.8), s.92. Sú to však najmä záznamy G.E. von Rotensteina, na základe ktorých by bolo možné rekonštruovať bernolákovský kaštieľ a jeho areál. O stave kaštieľa zo začiatku päťdesiatych rokov, po povojnovej rekonštrukcii, ako aj o vtedajšom stave parku a celého areálu: KOVAČOVIČOVÁ, B.: *Kaštieľ v Bernolákove*. Pamiatky a múzeá, 4, 1955, č.1, s.24-27. V štúdiu sumarizuje autorka aj predchádzajúce opravy a úpravy kaštieľa.

(31) *Művészeti Lexikon*, c.d. (v pozn.12), II., 1966, s.40

(32) Podľa *Művészeti Lexikon*, c.d. (v pozn.12), II., 1966, s.201 – bol Gerl komorný, meštiansky a arcibiskupský staviteľ vo Viedni.

(33) THIEME – BECKER, c.d. (v pozn.10), Bd. XVI. (1923), s.32

(34) THIEME – BECKER, c.d. (v pozn.10), Bd. XXXIII. (1939), s.399

(35) CSATKAI, E.: *Pozssonyi képzőművészek és iparművészek 1750 és 1850 között*. Művészettörténeti Értesítő, 1963, Nr. 1, s.26; – PETROVÁ-PLESKOTOVÁ, c.d. (v pozn.19, 1970), s.239; – HORVÁTH, c.d. (v pozn.20), 1. časť slovníka. Vlastivedný časopis, 27, 1978, č.1, s.47

(36) Pracoval aj v službách Pálffyovcov. – SCHUMACHER, K.: *Dokumenty umeleckej a stavebnej činnosti 17. a 18. storočia v Bratislave z archívov rodu Pálffyovcov v ŠSÚA*. Ars 1991, č.3, s.198.

(37) AGGHÁZY, c.d. (v pozn.14, 1959), s.192

(38) THIEME – BECKER, c.d. (v pozn.10), Bd. XXVIII. (1934), s.68

(39) Podľa AGGHÁZY, c.d. (v pozn.14, 1959), s.260 pracoval pre Esterházyovcov vo Fertóde.

(40) Podľa AGGHÁZY, c.d. (v pozn.14, 1959), s.267 pracoval na dekorácii esterházyovského kaštieľa vo Fertóde.

(41) AGGHÁZY, c.d. (v pozn.14, 1959), s.270; – LUXOVÁ, c.d. (v pozn.19, 1968), s.180; – MALÍKOVÁ, c.d. (v pozn.19, 1983), s.93

(42) Pracoval na zariadení a výzdobe esterházyovských kaštieľov vo Fertóde a v Eisenstadte. – AGGHÁZY, c.d. (v pozn.14, 1959), s.271.

(43) Pracoval o.i. na dekorácii kaplnky esterházyovského kaštieľa vo Fertóde. – AGGHÁZY, c.d. (v pozn.14, 1959), s.22.

(44) AGGHÁZY, c.d. (v pozn.14, 1959), s.251

(45) PETROVÁ-PLESKOTOVÁ, c.d. (v pozn.19, 1970), s.227; – HORVÁTH, c.d. (v pozn.20), 4. časť slovníka. Vlastivedný časopis, 27, 1978, č.4, s.189-190

(46) HORVÁTH, c.d. (v pozn.20), *Dokončenie slovníka*. Vlastivedný časopis, 28, 1979, č.1, s.47; – MALÍKOVÁ, c.d. (v pozn.19, 1983), s.94

(47) GARAS, c.d. (v pozn.25, 1955), s.207; – LUXOVÁ, c.d. (v pozn.19, 1968), s.178; – PETROVÁ-PLESKOTOVÁ, c.d. (v pozn.19, 1970), s.212

(48) LUXOVÁ, c.d. (v pozn.19, 1968), s.178; – PETROVÁ-PLESKOTOVÁ, c.d. (v pozn.19, 1970), s.212; – HORVÁTH, c.d. (v pozn.20), 1. časť slovníka. Vlastivedný časopis, 27, 1978, č.1, s.46

(49) LUXOVÁ, c.d. (v pozn.19, 1968), s.178; – PETROVÁ-PLESKOTOVÁ, c.d. (v pozn.19, 1970), s.212

(50) THIEME – BECKER, c.d. (v pozn.10), Bd. XIII. (1920), s.516-517; – podľa GARAS, c.d. (v pozn.25, 1955), s.220 o.i. autor fresky v kaplnke Bratislavského hradu.

(51) THIEME – BECKER, c.d., Bd. XXIV. (1930), s.46-47

(52) Pomocník F.A. Maulbertscha pri práci na freskovej výzdobe farského rím.-kat. kostola v Pápe, autor oltárneho obrazu Zhromaždenie anjelov v kaplnke Primaciálneho paláca v Bratislave – GARAS, c.d. (v pozn.25, 1955), s.87, 95, 233; – PETROVÁ-PLESKOTOVÁ, c.d. (v pozn.28, 1983), s.40; – CIULISOVÁ, I.: *Oltárne obrazy z kaplnky Primaciálneho paláca zreštaurované*. Pamiatky a múzeá, 1994, č.1, s.32-33.

(53) Podľa GARAS (c.d. v pozn.25, 1955, s.237) o.i. autor maliarskej výzdoby kaplnky a slávnostnej siene v kaštieli Esterházyovcov vo Fertóde – Eszterháze a freskovej výzdoby kostola pavlínov v Marianke. O jeho ďalšej činnosti v Rakúsku a na Morave a o jeho výzdobe ústrednej sály býv. kaštieľa Forgáčovcov v Haliči – GARAS, K.: *Unbekannte Fresken von Josef Ignaz Mildorfer*. Mitteilungen der Österreichischen Galerie, 24/25, 1980/81, Nr. 68/69, s.93-131. O Mildorferovom oltárnom obraze v pútnickom kostole v Šaštíne a obrazoch pochádzajúcich z kaplnky kaštieľa v Považskom Podhradí (dnes v SNG) – PETROVÁ-PLESKOTOVÁ, c.d. (v pozn.28, 1983), s.33, 66.

(54) LUXOVÁ, c.d. (v pozn.19, 1968), s.179; – HORVÁTH, c.d. (v pozn.20), 4. časť slovníka. Vlastivedný časopis, 27, 1978, č.4, s.190

(55) GARAS, c.d. (v pozn.25, 1955), s.252; – LUXOVÁ, c.d. (v pozn.19, 1968), s.179 (Sfiegler).

(56) GARAS, c.d. (v pozn.25, 1955), s.254; – LUXOVÁ, c.d. (v pozn.19, 1968), s.179; – GALAVICS, G. (zost.): *Művészet Magyarországon 1780-1830*. Kat. výstavy, MNG Budapest 1980, s.148-150; – GALAVICS, G.: *Johann Martin Stock und Joseph Haydn. (Die Entdeckung der ungarländischen Zigeunermusiker im XVIII. Jh.)*. Acta Historiae Artium, T. XXXIV., 1989, Fasc. 3-4, s.245-252

(57) THIEME – BECKER, c.d. (v pozn.10), Bd. XXXIII. (1939), s.503

(58) TOMAN, P.: *Nový slovník československých výtvarných umělců II*. Praha 1950, s.711; – GALAVICS, G.: *A Történeti téma*. In: Kat. Művészet Magyarországon 1780-1830, Budapest 1980 (c.d. v pozn.54), s.163

(59) M. Walch bol autorom projektu paláca grófa J. Erdődyho, paláca grófa Csákyho, evanjelického lýcea a tzv. „veľkého“ ev. kostola na Panenskej ul. v Bratislave – *Súpis pamiatok*, c.d. (v pozn.2), zv. I., 1967, s.160, 170, 178, 199; – HORVÁTH, c.d. (v pozn.20), *Dokončenie slovníka*. Vlastivedný časopis, 28, 1979, č.1, s.48.

(60) AGGHÁZY, c.d. (v pozn.14, 1959), s.191; – PETROVÁ-PLESKOTOVÁ, c.d. (v pozn.19, 1970), s.215-216; – MALÍKOVÁ, c.d. (v pozn.19, 1983), s.90

(61) O prácach M. Rumpelmayera – PETROVÁ, A.: *Umenie Bratislavy 1800-1850*. Bratislava 1958, s.59, 86; – AGGHÁZY, c.d. (v pozn.14, 1959), s.264-265; – LUXOVÁ, c.d. (v pozn.19, 1968), s.178; – PETROVÁ-PLESKOTOVÁ, c.d. (v pozn.19, 1970), s.233; – MALÍKOVÁ, c.d. (v pozn.19, 1983), s.93.

(62) Príslušník kamenárskej a sochárskej rodiny pôsobiacej v Eggenburgu a vo Viedni, pracoval o.i. na bazéne v schönbrunskom parku – THIEME – BECKER, c.d. (v pozn.10), Bd. XXXI. (1937), s.550.

(63) THIEME – BECKER, c.d., Bd. XXXI. (1937), s.550

(64) AGGHÁZY, c.d. (v pozn.14, 1959), s.287; – HORVÁTH, c.d. (v pozn.20), *Dokončenie slovníka*. Vlastivedný časopis, 28, 1979, č.1, s.47; – MALÍKOVÁ, c.d. (v pozn.19, 1983), s.94

(65) LUXOVÁ, c.d. (v pozn.19, 1968), s.181; – PETROVÁ-PLESKOTOVÁ, c.d. (v pozn.19, 1970), s.220

(66) LUXOVÁ, c.d. (v pozn.19, 1968), s.181

(67) LUXOVÁ, c.d. (v pozn.19, 1968), s.181; – PETROVÁ-PLESKOTOVÁ, c.d. (v pozn.19, 1970), s.238; – TORANOVÁ, E.: *Zlatníctvo na Slovensku*. Bratislava 1983, s.223

(68) TORANOVÁ, E.: *Medikováčstvo na Slovensku*. Bratislava 1991, s.210 (ako Johann Michael Schnagel).

(69) PETROVÁ-PLESKOTOVÁ, c.d. (v pozn.19, 1970), s.220

(70) TORANOVÁ, E.: *Cinárstvo na Slovensku*. Bratislava, 1980, s.127

(71) Účty tesárov, stolárov a studniarov sú uložené v archíve Ústavu dejín umenia SAV.

(72) AGGHÁZY, c.d. (v pozn.14, 1959), s.237 (Matiegowsky)

(73) Podľa AGGHÁZY (c.d. v pozn.14, 1959, s.293) bol usadený vo Viedni, pracoval v Komárne pre jezuitov.

Po ukončení práce na predkladaných dokumentoch o umeleckej, umeleckoremeselníckej a stavebnej aktivite na panstve a objektoch grófa Františka Esterházyho z rokov 1738-1785 začal časopis ARS s publikovaním výsledkov archívnych výskumov P. Fidlera, ktoré zahŕňujú niektoré ďalšie údaje týkajúce sa činnosti aj nami uvádzaných umelcov, umeleckých remeselníkov a rôznych odborných pracovníkov – ako napr. I. Canevaliho, inžiniera Franza Böhma, maliarov Emmericha Augusta, Johanna Petra Badera a i. – FIDLER, P.: *Beiträge zu einem Künstler- und Kunsthandwerkerlexikon des Donaugebietes (Österreich, Slowakei und Ungarn)*. ARS 1995, č.1, s.82-93 (I. časť).

V tom istom čísle časopisu bola publikovaná aj štúdia M. Pötzl-Malíkovej, v ktorej sa autorka zaoberá iba z malej časti zachovanou výzdobou bernolákovského kaštieľa a jeho areálu, ktorá vznikla z iniciatívy pôvodného majiteľa a stavebníka kaštieľa grófa Jozefa Esterházyho. – PÖTZL-MALÍKOVÁ, M.: *Bývalé súsošie Panny Márie so sv. Štefanom v areáli kaštieľa v Bernolákove a jeho tvorca Anton Leidenfrost*. ARS 1995, č.1, s.40-50.

Dokumente zur künstlerischen, kunsthandwerklichen und baulichen Tätigkeit an der Herrschaft und Bauobjekten Graf Franz Esterházy in den Jahren 1738-1785

(Zusammenfassung)

Im Laufe des 18. Jhdts. hat die ungarische Aristokratie mehrere prachtvolle Paläste und Schlösser, die mit grossen Parkanlagen und kleineren Pavillions ausgestattet wurden, gebaut.

Graf Franz Esterházy (1715-1785), der in Ungarn und beim Wiener Hof mehrere wichtige Funktionen inne hatte und ab 1763 den Posten des ungarischen Kantzlers ausübte, besaß in Wien und auf dem Vorort Wiens – im Inzensdorf – mehrere Sitze. Im Jahre 1762 hat er als Erbschaft auch das Schloss in Čeklís (Lanschitz, heute Bernolákovo) erworben. In diesem Schloss, das als Sommerresidenz diente, waren mehrmals auch Mitglieder der Herrscherfamilie zu Gast. Solche Gelegenheiten tragen dazu bei, dass der Čeklíser Sitz reichlich ausgestattet wurde.

Die Archivalien – *Herrschaft Šintava – Čeklís VI. A. – Die Haus und Herrenhöfliche Ausgaben des Grafen Franz Esterházy d.Ä. aus den Jahren 1738-1785*, die sich in der Slowakischen Nationalarchiv befinden, beweisen die Tätigkeit von verschiedenen Künstlern und Kunsthandwerkern an den obengenannten Objekten.

Die enge Verbindung des Grafen zum Wiener Hof ermöglichte ihm auch Wiener und in Wien ansässigen Künstler

und Handwerker zu beschäftigen. Neben diesen haben sich an den Arbeiten im beträchtlichem Mass auch Pressburger Künstler und Fachleute beteiligt.

Die Verwaltung und die Fachaufsicht auf den Objekten in Wien, in Inzensdorf und in Čeklís übte in den Jahren 1761-1779 der Wiener Hofbaumeister französisch-italienischer Abstammung *Isidorus M.A. Ganevale (Canevale)* aus, der auch mehrere Entwürfe für Gartenskulpturen und Möbelausstattung der Bauten lieferte. Auf den Bauarbeiten im Inzensdorf beteiligten sich die Österreicher *Franz A. Pilgram* und *Paul U. Trientol*. Von den Bildhauern arbeiteten für den Grafen u.a. *Johann G. Leithner*, der k. und k. Bildhauer *Christian W. Beyer*, *Franz X. Seegen*, sowie die Pressburger – z.B. *Peter Prandenthal* und *Joseph Sartory*. Von den Malern waren es u.a. *Joseph Pichler*, *Jean Pillement*, *Johann M. Stock*. Unter den Porträtisten kann man *Johann M. Millitz* und *Franz A. Palko* finden. Neben den aus Literatur bekannten Künstlern haben unsere Forschungen eine Menge Namen der Facharbeiter entdeckt.

Die Namenslisten der Künstler und Handwerker sind in jedem Professionsgebiet alphabetisch geordnet.

Ikonografické poznámky ke dvěma dílům ve Slovenské národní galerii

Pavel ŠTĚPÁNEK

Od r. 1977 jsou součástí trvalých expozic Slovenské národní galerie dvě díla, jejichž ikonografické reálie se pokusím upřesnit. První je obraz sv. Isidora, patrona rolníků, připisovaný Franzi Sigristovi,¹ druhá plastika kapucínského mnicha připisovaná Janovi Adamovi Messerschmidtovi.²

Sv. Isidor rolník žil podle tradice v Madridu, kde také zemřel r. 1170. Jeho svátek se slaví 15. května, na vrcholu střeoevropského jara a v počínajícím španělském létě. Kanonizován byl však až r. 1622. V 17. století se jeho úcta díky protireformaci rozšířila rychle i v oblasti Střední Evropy, zvláště v Polsku, méně pak v Čechách a ještě méně na Slovensku.

Přestože byl poprvé vydán český překlad jeho legendy už r. 1630³ zdá se, že hlavním východním bodem bylo české vydání jeho španělského životopisu od P. Jana Eusebia Nieremberga, královského zpovědníka v Madridu, které se objevilo velmi záhy, r. 1673, pod předlouhým názvem *Život a zázrakové S^o Izidora Před časy na světě opovrženého Sedláka: ale nyní od Boha oslaveného Nebeštana skrze dvoji ctihodné kněze Jana Evzebia de Nirenberg z Tovaryšstva Ježíšova sepsaní v Španielské řeči. A potom Od jednoho Řeholníka Tovaryšstva Ježíšova v Slavném Španihelském Městě Madrýtu na Česko přeložení Nyní pak všem obecným a pracovitým lidem zvláště pak těm, kteří v bratrstvích téhož Svatého Izidora od Papežů Římských pochválených*

*a rozličnými Duchovními milostmi i Odpustkami hojně obdařených horlivěji Pánu Bohu slouží k Duchovnímu prospěchu i k potěšení na světlo vydání a za dar Nového léta 1673 obětovaní.*⁴

Kult tohoto španělského rolníka dostal nový impuls ještě asi i poté, co byl r. 1769 jmenován ochráncem a patronem Madridu, přestože právě v oné době dochází k výraznému odlivu velmocenského významu Španělska v Evropě. Dnes, přes veškeré ztráty způsobené barbarstvím posledních let, najdeme v Čechách, na Moravě i na Slovensku více než 60 kaplí, oltářů, fresek, obrazů a soch, které vznikly v rozmezí jednoho století zhruba od třetí čtvrtiny 17. století.⁵ Jen výjimečně vznikala jeho další zobrazení v 19. století, zřejmě na místech, kde už jeho kult existoval.⁶

Význam tohoto kultu v zemědělském prostředí připomněl naposledy J. Mikulec, který ovšem pojednal námět výlučně z českého hlediska.⁷ Proto bych rád poznamenal alespoň několik skutečností, vztahujících se k jeho jménu a kultu v Madridu, a tyto údaje aplikoval na obraz, dochovaný ve Slovenské národní galerii.

První poznámka je jazyková: Sv. Isidor (španělština trvá na výslovnosti *s: Isidro*) Madridský se španělsky jmenuje Isidro (Labrador-Rolník), na rozdíl od svého velkého předchůdce, cirkevního učitele Isidora Sevillského, jehož jméno zní v originále Isidoro.⁸ Čeština ani slovenština nepostihují fonetické ani pravopisné



1. Sv. Izidor, patrón rolníků, okolo 1770 (SNG Bratislava, inv. č. O 1463)

rozlišení španělštiny, a tím obě jména zvukově i pravopisně ztotožňuje. V důsledku toho vlastně oba světce ztotožňuje.⁹

Sv. Isidor rolník, svými charakteristikami pravý opak svého učeného jmenovce, je prostý venkovan, který spolu se svou ženou Marií de la Cabeza (byli kanonizováni spolu, ve Střední Evropě není uctívána, ačkoliv společně nabírají další odstín vzoru pro rolníky: spořádaného, v dobrotě a věrnosti trávajícího manželství, možného i v chudobě)¹⁰ strávil svůj život jako prostý nádeník ve službách Juana de Vargas; je proto obvykle znázorňován v prostém rolnickém obleku, obvyklém na kastilském venkově: kabátci a krátkých kalhotách. Vždy jej zdobí vous a ob-

vykle má i delší vlasy k ramenům. Nejčastěji jej označují atributy zemědělského nářadí: lopata, rýč, pluh, srp, nebo plody práce, např. obilné klasy. Často je znázorňován jak rýčem odkrývá pramen nebo v situaci, jak se modlí na poli (jeho předností je právě modlitba), zatímco anděl se stará o orbu. Leniví druhové Isidora totiž obvinili, že pro samé modlení zanedbává práci. Když se hospodář přesvědčil že tomu tak není (navíc za něj oral anděl), a když Isidor ještě vykopal mimo pracovní povinnosti obecní studnu, aby umlčel nepřející lidi, získal si u svého pána nejen důvěru, ale i úctu.¹¹

Narážkou na studnu (odkrytý pramen, i ve smyslu symbolickém, pramen víry), je i rýč, který má tedy dvojitý význam: právě tak můžeme chápat především obraz v SNG.¹² Naprosto výjimečný je v tomto případě oděv nikoliv sedlácký, ale šlechtický, historizující (v 18. století, kdy obraz vznikl, se krejzlík ani prořezávané rukávce a kalhoty už nenosily).

Jeho kult můžeme chápat také jako zdůraznění práce prostých vesničanů: tento v podstatě sociální přístup povyšující na úroveň svatosti poctivou zemědělskou práci, byl proto zřejmě rolníky uvítán a jeho kult přijat. Svědčí o tom ostatně zejména zakládání bratrstev sv. Isidora na více místech. Přitom se bratrstva kupodivu neomezují jen na venkovské prostředí, ale najdeme je i v Praze.¹³ Kromě kardinála Dietrichštejna, narozeného a vychovaného v Madridu, jenž šířil jeho kult na Moravě, je hlavním propagátorem právě řád, založený Španělem Ignácem z Loyoly – jezuité.¹⁴

Kde se v Madridu setkáváme se sv. Isidorem? Přestože všechny jeho kostely a kaple byly postiženy komunisticko-republikánským barbarstvím v r. 1936,¹⁵ i jejich zbytky vypovídají o významu kultu pro španělské hlavní město. Světcovy ostatky, znovunalezené v 16. století, byly nejprve umístěny v biskupské kapli (Capilla del Obispo v jižní části starého města), zbudované na náklady potomků rodiny Vargasových,¹⁶ odkud pak byly přeneseny do nedalekého chrámu sv. Ondřeje (San

Andrés), souvisejícího s biskupskou kaplí a zmiňovaného už v r. 1202, který byl r. 1657 rekonstruován z rozkazu Filipa IV. na náklady královské koruny, města Madridu a místokrále mexického a peruánského. Protože se starý kostel zřítítil, zůstala v užívání prakticky jen kaple sv. Isidora. V letech 1669-1769 byly v ní uloženy relikvie patrona Madridu. Nad hlavním portálem se zachovala, ač poškozená, socha světce v podání Manuela Pereiry. Kaple sama představuje model madridské barokní architektury; jejím autorem je Pedro de la Torre. Bohatá malířská a sochařská výzdoba od předních umělců Zlatého století zanikla v r. 1936. Nedávná restaurace přinesla celkovou obnovu interiéru. Současně byl restaurován dům, v němž se zachovala studna, kterou sv. Isidor údajně vyhloubil.¹⁷

Později, po zrušení jezuitského řádu byly ostatky přeneseny, spolu s pozůstatky jeho ženy, sv. Marie de la Cabeza, do madridské katedrály, zbudované jezuitou v Toledské ulici nedaleko hlavního náměstí v letech 1622-1664.¹⁸ Stalo se tak na příkaz krále Karla III., který tím chtěl smazat stopy po jezuitech. K tomu směřovala i změna zasvěcení ve prospěch sv. Isidora. Při této úpravě chrámu v 18. století se tu objevily sochy deseti dalších rolníků, svatých Alexandra, Elisea, Eustacha, Orencea, Adama, Šimona a Štěpána, Emeteria, Lambert a Galdericha, vyřezané předním sochařem madridského baroka Manuelem Pereirou.¹⁹ V roce 1936, v očekávání útoku proti kostelu, byly relikvie včas staženy (a znovu instalovány po obnově chrámu), umělecká díla však zanikla.

Snad nejlépe byla na očích všem příchozím do Madridu jeho socha (spolu s protější, znázorňující jeho ženu) uprostřed Toledského mostu v Madridu. Tato dvě sousoší z r. 1723 jsou poměrně pozdní prací Juana Villaabrile y Rona, představitele tradičního baroka v Madridu.²⁰

Poslední významnější madridskou památkou upomínající na prostého rolníka je poustevna (kaple) sv. Isidora u městského hřbitova. Stojí na místě, kde podle tradice měl světec vyrýpnout pra-



2. Mnich kapucín I., 1770-te r. (SNG Bratislava, inv. č. P 223)

men zázračné vody. Císařovna Isabela tu vyléčila údajně svého muže i syna a na paměť nechala r. 1528 zbudovat poustevnu, zrestaurovanou 1725 a obnovenou po občanské válce.²¹

Významným ikonografickým motivem, ale především mistrovským dílem je i Zázrak u studny z let 1646-48, který namaloval Alonso Cano. Tento obraz z Prada důstojně uzavírá zobrazení sv. Isidora rolníka ve španělském Zlatém století.²²

Druhé komentované dílo ze sbírek SNG, socha Mnicha kapucína I. (spolu s protějškem Mnich kapucín II.) připisovaná Janovi Adamovi Messerschmidtovi, nenabízí zcela jednoznačné řešení podle atributů. Autorka se odvažuje pouze naznačit, že jde pravděpodobně o kapucíny.²³

Skutečně, určení řádu podle oděvu je obtížné. To proto, že kapucíni patří do rodiny františkánů a mají společné prvky.²⁴ Jestliže Kapucín II. nemá žádný osobitý atribut, k řešení může vést postava s pytle. I tady je však úloha určit totožnost světce ztížena tím, že druhá ruka chybí. Pokud by mnich totiž držel chléb, byl by identifikovatelný se sv. Felixem Kantalicíem, jehož provedení od neznámého rakouského sochaře je připomínáno i jako předloha pro naši sochu.²⁵ Pokud by držel granátové jablko, jednalo by se o zakladatele řádu milosrdných, sv. Jana z Boha. Pro oba tyto světce je totiž (ač pouze v jedné z četných ikonografických variant) charakteristický pytel přehozený přes rameno, znamení pokory,²⁶ jež byla vůdčím motivem založení žebavých řádů. Kromě toho ovšem plnil pytel praktickou stránku této vůdčí ideje, sloužil ke sběru všeho, čímž mohli příslušníci řádu pomoci chudým.

Pokud nebude nalezeno přesnější ikonografické srovnání, poslouží nám k identifikaci bratislavské sochy jako sv. Jana z Boha obraz téhož světce od malíře Juana Rodrigueze Juáreze, činného v Mexiku na přelomu 17. a 18. století (i když samozřejmě nelze vyloučit ani shora uvednou variantu sv. Felixe).²⁷ Vzhledem k bratislavskému původu sochy a k postavení, které má řád milosrdných svým velkým klášteřem v Bratislavě, bude třeba prohloubit v budoucnu badání tímto směrem.

POZNÁMKY

Tento článek vychází v obecných závěrech z přednášky proslavené 30.4.1996 na Rozpravách o baroku ve Zlonicích.

(1) KELETI, M.: *Neskorá renesancia, manierizmus, barok v zbierkach SNG*. (Fontes 2). Bratislava 1983, č. kat. 79, s.127-128 (F. Sigrist); – KELETI, M.: *Barokové umenie*. In: Umenie Slovenska. Stále expozície Slovenskej národnej galérie. Bratislava 1994, s.116-117, č. kat. 137 (Slovenský maliar z 2. pol. 18. stor.); – RUSINA, I. (ed.): *Svätci v strednej Európe – Heilige in Zentraleuropa*. Kat. výstavy, SNG Bratislava 1995, č. kat. B 14 (heslo M. Keleti).

(2) KELETI, op. cit. (1983), č. kat. 243 a 144, s.199-200; – Táž, op. cit. (1994), č. kat. 173 a 174, s.132-133

(3) MIKULEC, J.: *Sv. Izidor – španělský sedlák na českém venkově*. Dějiny a současnost, 1992, č. 2, s.26-30 uvádí, že první bratrstvo sv. Isidora „Oráče a Voláka“ ve vsi Konín konfirmoval na Moravě ve Španělsku narozený kardinál František z Dietrichštejna už r. 1634. Statuty bratrstva vyšly v Dietrichštejnově rodovém městě Mikulově o rok později. Už při příležitosti Isidoro-va blahoslavení v r. 1619 složil první oslavné texty sám velký básník Lope de Vega; tehdy vyšla kniha *Iusta Poetica y alabanzas iustas que hizo la Insigne Villa de Madrid al bienaventurado S. Isidro en las fiestas de su Beatificación, recopiladas por Lope de Vega Carpio. Madrid 1620* (zde se objevuje grafika světce na frontispisu o rozměrech 95 x 70 mm. Jde snad o první znázornění světce (autor Juan de Courbes), stojícího v krajíně s rýčem a pluhem v ruce. V pozadí vlevo andělé ořou za světce, zatímco vpravo v pozadí se tyčí poustevna. – Viz ENTRAMBASAGUAS, J.: *Las justas poéticas en honor de San Isidro y su relación con Lope de Vega*. In: Anales del Instituto de Estudios Madrileños, t. IV. Madrid 1969, s.27-133; – GARCIA VEGA, B.: *El grabado del libro español. Siglos XV-XVI-XVII (aportación a su estudio con los fondos de las bibliotecas de Valladolid)*, I-II. Simancas – Valladolid 1984, s.213, č. kat. 2035 a 2406. – Zobrazení světce už bylo záhy zařazeno do knihy Gila Gonzálezze Dávily, *Teatro de las Grandezas de la Villa de Madrid Corte de los Reyes Catolicos de España* (Divadla velkoleposti města Madridu, dvora katolických králů španělských), vydané v Madridu r. 1623 (na str. 20; autorem grafického listu je Juan Schorquens, umělec flámského původu).

(4) *Z Dědictví Svatého Václava. Vytištěno v Impressi Vniver. Carol: Verd: u S. Klimenta* (1673). Tato kniha vyšla ještě následujícího roku (1674) a v r. 1748. – Viz KAŠPAR, O.: *Primeras traducciones de las obras de literatura española al checo en los siglos XVI-XVIII*. In: Ibero-Americana Pragensia XXIII. Praha 1989, s.165.

(5) MIKULEC (op. cit. v pozn.3, s.29) uvádí méně než 10 kostelů a kaplí, více než 10 tisků, okolo 20 soch a obrazů 17.-18. stol. a více než 10 bratrstev. Ve skutečnosti je jich více. Pro Slovensko bude nutno podobný soupis teprve vytvořit.

(6) Např. kostel v Děpolticích z r. 1805 byl postaven na místě kaple z r. 1751; – viz HAUNER, M.: *Západní Čechy. Krajina, architektura, umění*. Plzeň 1984, s.70. – Hlavní oltář sv. Isidora

s bohatou řezbářskou výzdobou je zachován z původní stavby. – *Umělecké památky Čech, sv. I*. Praha 1977, s.255.

(7) MIKULEC, op. cit. (v pozn.3)

(8) FERRANDO ROIG, J.: *Iconografía de los santos*. Barcelona 1950, s.142-143

(9) KNAPPOVÁ, M.: *Jak se bude jmenovat*. Praha 1978, s.103 zaznamenává jen podobu Izidor či Isidor se svátkem 4. dubna, t.j. na den sv. Isidora Sevillského. Kult církevního učitele je celošpanělský, jeho ostatky spočívají nikoliv v rodné Seville, kde byly původně uloženy, ale v Leónu, kam je křesťané odnesli, aby nebyly zničeny muslimskými hordami. Isidor (sevillský) byl nejnplodnější, nejučenější a nejčtenější spisovatel středověku (zemřel r. 636, tedy poměrně krátce před vpádem Muslimů na Iberský poloostrov). Jeho svátek se slaví 4. dubna. Znázorňuje se v kasuli a kápi, občas také mitře, i když tato insignie je používána až později, s biskupskou holí a otevřenou knihou, někdy má i další atributy příslušné pro církevní doktory. Někdy je to úl na znamení ohromného, vpravdě včelího úsilí a píle, s nimiž shromáždil a de facto zachránil pro budoucnost poznatky starověké vědy ve svých Etymologiích. Ani tento světec není první svého jména. Byl jim asi voják římské armády, statý r. 151.

(10) Maria de la Cabeza je rovněž světicí; její socha je umístěna naproti sv. Isidorovi na Toledském mostě v Madridu.

(11) PRACNÝ, P.: *Český kalendář světců*. Praha 1994, s.102

(12) KELETI, op. cit. (v pozn.1, 1983) jej reprodukuje třikrát, na s.128 (obr. 79) a dále na s.314 barevně, na s.366 opět černobíle.

(13) MIKULEC, op. cit. (v pozn.3), s.29 udává, s odvoláním na Ryneše, že existovalo bratrstvo sv. Isidora i při Betlémské kapli v Praze, toho času ve správě jezuitů. Jednu jeho sochu najdeme i ve strahovském kostele.

(14) Snad proto uvádí M. KELETI (op. cit. v pozn.1, 1983, s.303) tohoto světce nesprávně jako jezuitu.

(15) TORMO, E.: *Las iglesias de Madrid*. Madrid 1972 (reedice z r. 1927), s.4

(16) TORMO, op. cit., s.43-46. Právě náhrobky Vargasů patří k předním uměleckým dílům kaple. Dům se studnou je dnes majetkem Apoštolské nunciatury.

(17) TORMO, op. cit., s.39-43. – Francisco Rizzi (Sv. Isidor zachraňuje dítě ze studny, a Sv. Isidor při bitvě v Navas de Tolosa); J. Carreño de Miranda, rovněž dva obrazy (znázorňující Světce u studny a Nalezení jeho těla vítězem v Las Navas Alfonso VIII.). – V této souvislosti je třeba připomenout možnou návaznost kultu sv. Isidora na svatojakubský, právě znázorněním, v němž nahraňuje tradičního patrona Španělska jakožto pomocníka proti Maurům. Zde nutno připomenout, že někdy má Isidor na klopě svatojakubskou poutnickou mušli.

(18) Podle plánů jezuitů Pedra Sáncheze ji postavil člen Tovaryšstva, Francisco Bautista, jeden z interpretů římského baroka ve Španělsku, s několika řádovými pomocníky. – Viz též GAYA NUÑO, J.A.: *Madrid. Guías artísticas de España*. Madrid 1966; a LÓPEZ SANCHO, L.: *Madrid*. León 1969.

(19) TORMO, op. cit. (v pozn.15), s.111

(20) MARTIN GONZÁLEZ, J.J.: *Escultura barroca en España, 1600/1770*. Madrid 1983, s.377. Spolupracoval s ním další významný představitel španělského barokního sochařství Luis Salvador Carmona. Byly pojaty jako diskrétní ozdoba mostu, který projektoval arch. Pedro de Ribera.

(21) TORMO, op. cit. (v pozn.15), s.228-229. Vnitřní zařízení je novodobé.

(22) Alonso Cano: *Zázrak u studny*, 216 x 149 cm, inv. č. 2806, z let kolem 1648, pochází z kostela P. Marie Almuďenské, později byl umístěn v kostele bernardinek Nejsvětější svátosti (Bernardas del Sacramento) a byl považován už v době svého vzniku za skutečný zázrak malby. – Viz *Museo del Prado, Catálogo de las Pinturas*. Madrid 1985, s.116.

(23) KELETI, op. cit. (v pozn.2, 1983), s.199

(24) JIRÁSKO, L.: *Církevní řády a kongregace v zemích českých*. Klášter premonstrátů na Strahově, Praha 1991, s.53-59

(25) KELETI, op. cit. (v pozn.2, 1983), s.200

(26) MORALES Y MARIN, J.L.: *Diccionario de Iconología y simbología*. Madrid 1986, s.360

(27) *México Colonial* (J. González Navarrete a kol.). Alicante, marzo – abril 1989; Murcia, mayo – junio 1989, č. kat. IV. 30, s.119; – jde o obraz z Muzea Ameriky v Madridu.

Slovenské umění ve venezuelských sbírkách

Pavel ŠTĚPÁNEK

Přestože jsem spolupracoval s venezuelskými časopisy na přelomu šedesátých a sedmdesátých let a byl jsem jimi informován o bohatém kulturním dění v této jihoamerické zemi, skutečnost předčila očekávání.

Dlouhodobý pobyt umožnil, co krátká cesta nikdy nedovolí: důkladné poznání podhoubí uměleckého světa. Už v prvním týdnu po příjezdu se stala jedním z osobních objevů výstava soukromé sbírky, na níž jsem se setkal s dílem Františka Kupky. Byla impulsem, abych přikročil k průzkumu zdejších sbírek: výsledkem bylo shromáždění dat o téměř třech stech uměleckých predmětech českého a padesáti slovenského původu.

Jestliže česká jména jako např. Alfons Mucha, František Kupka a Jiří Kolář pronikla i do muzeí, v případě slovenského malířství je jen jediná výjimka, a to v muzeu Jesúse Rafaela Sota v rodném městě umělcově Bolívaru (Ciudad Bolívar, nazvaném tak podle vůdce jihoamerické a venezuelské nezávislosti) na řece Orinoku. Potvrzuje se tak pravidlo, že slovenské umění proniklo do venezuelských sbírek téměř výhradně prostřednictvím emigrantů, kteří v této zemi našli útluk.

Náporu Čechů a Slováků do Venezuely po komunistickém puči v r. 1948 se nelze divit: zdejší ropa poskytovala jistotu výdělků a tak přitahovala občany všech národností, jimž Venezuela poskytovala velkoryse státní občanství.

A protože i emigranti mají děti, nelze vyloučit, že se některé z nich stane umělcem v nové vlasti. Máme tu v případě Slováků jeden dobrý příklad: tvorbu *Gustavo Zajace* (čti španělsky Sachak), již jsem představil v r. 1992 v Galerii hlavního města Bratislavy, kde vystavoval spolu se svou uměleckou partnerkou Glorií Fiallovou.

Slovenský čtenář jistě promine, že začnu informaci o slovenském umění připomínkou českého malíře *Emila Pacovského* (1878-1948), který stál u zrodu moderního slovenského umění. V době, kdy se ani nesnilo, že by mohl existovat společný československý stát, k představě jednoty obou slovanských národů podstatně přispěl zorganizováním výstavy Skupiny maďarsko-slovenských umělců v Žilině Emil Pacovský. Tento malíř a teoretik, historik umění a redaktor (řídil *Veraikon*), jenž byl ostatně oceněn víc na slovenské než na české straně vydáním biografického a bibliografického přehledu Slovenskou národní galérií, je tu zastoupen významným plátnem „Tancující Slováci“ či „Tancující Děťvané“ (uvádí ho i *Tomanův slovník*, II. s.236). Připomíná dobu, kdy se měla Detva stát slovenským *Worpswede*.

Jako pozůstatek doby, kdy bylo slovenským heslem *Slováci, malujte Slovensko*, najdeme ve venezuelských sbírkách „Tatranskou krajinu“ *Miloše Alexandra Bazovského* (1899-1968). Nepřehlédnutelný je malý olej „*Domky v horách*“ *Antona Jasuscha*. Věčný rozpor mezi národnost-

ním a universálním řeší obrazy *Imro Weinera-Krále*, který je ve Venezuele pěkně zastoupen dvěma drobnými obrázky ze šedesátých let: „*Dáma s mantilou*“ a „*Jaro*“. Vzhledem k tomu, že mezi Venezuelci slovenského původu převažuje emigrace z Košic, většina malířů v emigrantských sbírkách zastopených má k tomuto městu vztah. Protože převážná většina emigrantů ze Slovenska přišla do Venezuely v letech 1948-1970, i tato skutečnost se odráží v zastoupených dílech, které pocházejí většinou ze šedesátých let, když už se ekonomická situace většiny z nich stabilizovala. Tuším, že ke složení tohoto souboru přispěl i Ivan Tanzer, který se zde stal významným galeristou v Caracasu (majitel Galerie Contini), avšak zaměřeným na tvorbu naviňního (insitného) umění.

Jedním z výchozích bodů tohoto slovenského, přesněji řečeno převážně košického souboru, je tvorba *Eugena Króna* (1882-1974), zastoupená pohledem na Košice. Početně snad převažuje tvorba dvou malířů, jeho žáků, na prvním místě *Ludovita Felda* (1904-1984). Najdeme tu jak jeho autoportrét, tak celou řadu pohledů na Košice a na venkovské prostředí z okolí, zvláště z Krompach – kresby, litografie i oleje. Snad nejuplnějším souborem, takřka monografickým, je tučet rozkošných olejů menšího formátu *Julia Jakobyho* (1903-1985) počínaje jeho autoportréty až k výjevům z holičské officíny, jatek, cirkusu, k aktům a dalším námětům, ilustrujícím dokonale jeho expresivní kresbu i paletu. Podobně, ale s větším důrazem na barevnost, bychom mohli charakterizovat ukázky z malířské tvorby *Juraje Collinásyho* (1907-1963). Má tu i obdobné náměty jako *Jakoby*: „*Záhradník*“, „*U lékaře*“ a „*Ležící čtenářka*“. Do kontextu košické malby by patřila i *Anna Lesznai* (1892-1973), jejíž akvarel „*Kleinova kavárna*“ vznikla na Slovensku.

Z generace 1909 je tu zastoupen *Július Nemčík* (1909), jehož si oblíbil sběratel, který právě zemřel; v souboru převažují krajiny a zátiší. V této stručné charakteristice nelze

opominout dvě naprosto odlišná plátna *Miloše Urbáska* (1932; Ostravák, který se ztotožnil s Bratislavou) konstruktivistického charakteru z roku 1970. Pocházejí ze sbírky venezuelského umělce světového významu *Jesúse Rafaela Sota*. To jsou také asi časově poslední práce, které přišly přímo z bývalého Československa.

Začali jsme emigranty, a jimi také skončíme: Mimořádný úspěch zaznamenal ve Venezuele *Ladislav Guderna*, jehož tvorba pronikla do venezuelských sbírek díky výstavě, kterou sem poslal z Kanady. Zakoupil je i jeden v Caracasu usazený maďarský sběratel, takže desítka jeho prací bude ve Venezuele vypovídat o umělci, který dal přednost svobodě před bydlím. Jeho převážně dekorativně pojaté akty a další kompozice našly značný sběratelský ohlas. Najdeme tu i kompozici, která sa objevila na obálce knihy vydané manžely Škvoreckými v *Sixty Eight*.

Tento soubor slovenské malby, kresby a grafiky, čítající na pětapadesát predmetů, a připočteme-li i práce slušného amatéra, kterým se zdá být *Ludo Šnajdar*, na šedesát prací, bude zřejmě vystaven. Překvapilo mě však, že slovenská strana (a pokoušel jsem se řešit záležitost na nejvyšší úrovni) neprojevila příliš velký zájem; proto se v okamžiku, kdy píši tyto řádky, kloním k záměru vystavit *Slovenské umění z venezuelských sbírek* neoficiálně sám, ve spolupráci s jednou soukromou nadací v Caracasu. Budu pak chápat tuto výstavu jako doplněk připravovaných výstav českého umění (malba, sklo, Alfons Mucha, numismatika, a snad i další) z venezuelských sbírek.

Přestože slovenský soubor není početně příliš velký, je poměrně vyrovnaný kvalitou i formátů; navíc pochází přibližně ze stejné doby a všichni majitelé – čeští, slovenští i maďarští – vyšli v prvním kole žádosti o zapůjčení vstříc. Díky jim za pochopení: je větší, bohužel, nutno říci, než slovenských oficiálních institucí, které, pokud je mi známo, tento záměr nijak nepodpořily.

PhDr. Eva Bottánková, CSc. (1944-1996)



Dňa 1. marca 1996 uprostred tvorivej práce nečakane zomrela významná historička slovenskej estetiky PhDr. Eva Bottánková, CSc., vedecká pracovníčka Ústavu dejín umenia SAV. Tesne pred nepredvídaným odchodom sa jej však podarilo završiť jedno zo základných diel kultúrnych dejín Slovenska – *K prameňom estetického myslenia na Slovensku* (vyd. Veda, Bratislava 1995).

E. Bottánková započala svoje vysokoškolské vzdelanie štúdiom astronómie na Karlovej univerzite v Prahe, po čase definitívne prešla na odbor estetiky. Prechod z astronómie na estetiku nebol neorganickým zlomom, v oboch prípadoch bola priťahovaná tajomstvom harmónie. Štúdium estetiky absolvovala u prof. Jaroslava Voleka v roku 1969. Po návrate z Prahy pracovala ako vedecký aspirant v bývalom Ústave

svetovej literatúry a jazykov a neskôr Umenovednom ústave SAV. Ako jedna z mála profesionálne vyškolených historikov estetiky sa systematicky venovala málo známemu a temer celkom neprebádanému terénu estetického myslenia na Slovensku v 19. storočí. Popri tom ju priťahovali aj iné bádateľské problémy – otázka vkusu, vzťah estetických teórií a astronomických modelov i dejiny európskej estetiky. Napísala zasvätené úvody k viacvzťahovým Tatarkiewiczovým Dejinám estetiky a uskutočňovala i cykly prednášok z dejín estetiky na Filozofickej fakulte UK v Bratislave. Dôkladná znalosť dejín európskej estetiky, záujem o sociologickú problematiku vkusu i dobrá orientovanosť v interdisciplinárnych problémoch svedčili jasne o hlbokoj erudícii. Bottánková vlastný bádateľský predmet – snahu zrekonštruovať dejiny estetického myslenia na Slovensku – nechápala izolovane, ale ako organickú súčasť vyššiespomenutých širokých súvislostí. Pripadla jej úloha prvolezca a zvládla ju veľmi svedomite. Pridfajúc sa prameňov zrekonštruovala dejiny tohto temer neznámeho kultúrneho teritória. Formou komentovanej antológie sa jej podarilo predstrieť veľmi plastický obraz o estetickom myslení na Slovensku v 19. storočí a jeho hlavných predstaviteľoch. Možno bez nadsádzky konštatovať, že tým nielen zaplnila jednu z medzier v našom poznaní kultúrnych dejín Slovenska, ale i položila základy pre túto tak málo pestovanú špecializáciu – históriu estetiky. Treba len dúfať, že bádateľské pole, ktoré s takou láskou a trpezlivosťou zúrodnila, nezostane nadlho osirelé.

Výberová bibliografia publikovaných prác Evy BOTTÁNKOVEJ:

Krajská výstava v Komárne.

Výtvarníctvo – fotografia – film, 1971, č.9, s.200-201

Sedemdesiate narodeniny Mirko Nováka.

Filozofia, 27, 1972, č.1, s.93-94

Hegelova Estetika v slovenskom preklade. (Rec. Hegel:

Estetika. Bratislava 1972)

Slovenská literatúra, 1972, č.4, s.394-401

Základy všeobecnej teórie umenia.

Filozofia, 27, 1972, č.4, s.420-424

K estetike Zdeňka Nejedlého.

Romboid, 8, 1973, č.9, s.32-35

Pojem: Estetika.

Romboid, 12, 1977, č.12, s.52-53

(heslo:) Estetika.

In: Encyklopédia Slovenska II. Bratislava, Veda 1978, s.48

K problematike systémotvorných pojmov v dejinách estetiky.

Slovenské divadlo, 1979, č.3, s.358-365

Ku koncepciám estetického postoja človeka k svetu.

In: K některým problémům estetické výchovy pracujících III. Praha, Ústav pro výzkum kultury 1980, s.55-115

Vývin estetiky na Slovensku v rokoch 1945-1975.

Ars 77/81, 1981, č.1-4, s.238-241

K problematike diferenciačných a integračných procesov vo vede (špeciálne v oblasti estetiky).

Filozofia, 38, 1983, č.6, s.682-696

Úvod.

In: Tatarkiewicz, W.: Dejiny estetiky I. Stredoveká estetika. Bratislava, Tatran 1985, s.7-12

Revolučné idey a vývin estetiky.

In: Umenie a revolúcia. Zborník z konferencie UVÚ SAV. Bratislava, Umenovedný ústav SAV 1988, s.247-254

Tradície antiky v stredovekej estetike. (Obraz stredovekej estetiky v Tatarkiewiczových Dejinách estetiky).

In: Tatarkiewicz, W.: Dejiny estetiky II. Stredoveká estetika.

Bratislava, Tatran 1988, s.279-285

Otázniky okolo 700. výročia Budmeríc.

Budmeričan, 1991, č.2

Tradície a inovácie v novovekej estetike.

In: Tatarkiewicz, W.: Dejiny estetiky III. Novoveká estetika. Bratislava, Tatran 1991, s.386-392

(register pojmov), Tamtiež, s.415-422

Filozofické aspekty estetického myslenia v 19. storočí na Slovensku.

Ars 2/91, 1991, č.2, s.110-119. Pozn. Res. nem.

K prameňom estetického myslenia na Slovensku.

Bratislava, Ústav dejín umenia SAV 1992, 65 s. textu, obr. príl. Lit.

Poetika. (Matej Schevrlay).

Tvorba T., 2, 1992, č.8, s.28

Cestami k slovenskej estetike.

Bratislava, Ústav dejín umenia SAV 1993, 67 s., obr. príl. Lit.

K prameňom estetického myslenia na Slovensku.

Bratislava, Veda 1995, 151 s.

CIHA kolokvium na Slovensku?

Na poslednom, XXVIII. medzinárodnom kongrese dejín umenia, ktorý prebehol v júli 1992 v Berlíne, vyjadřila vtedy ešte spoločná Česko-slovenská sekcia CIHA (Comité International d'Histoire de l'Art) záujem usporiadať pod záštitou tejto organizácie v najbližšom „medzikongresovom“ období (kongresy sa konajú každé štyri roky) špičkové vedecké podujatie s medzinárodnou účasťou. Program kolokvia, pracovne nazvaného Umenie stredoeurópskych miest, cesty kultúry a obchodu mal byť podľa predstáv organizátorov rozdelený do dvoch sekcií a mal prebiehať v Prahe a v Levoči. Kým pražská časť sa mala sústrediť na problematiku dvorského umenia, s ťažiskom na obdobia vlády Karla IV. a Rudolfa II., historické prostredie Spiša malo takpovediac in situ poskytnúť vhodnú pôdu, najmä však dostatok tém na diskusie o úlohe umenia v rámci rozvinutej mestskej spoločnosti neskorého stredoveku.

Organizácia tejto akcie však narazila na niektoré problémy, vrátane rozdelenia štátu a následne i Česko-slovenskej komisie CIHA. Napriek tomu sa však domnievame, i v súvislosti s nadchádzajúcim kongresom v Amsterdame (september 1996), že by sa Umeleckohistorická spoločnosť Slovenska a Ústav dejín umenia SAV tejto myšlienky nemali vzdať. Či už sami, alebo v spolupráci s partnerskými zahraničnými inštitúciami by mali opätovne tlmočiť svoj záujem o usporiadanie tohto prestížneho podujatia.

Pracovný návrh slovenskej časti kolokvia, ktorý v Berlíne predniesol Ján Bakoš, vyzeral nasledovne:

- A. *Umenie stredoeurópskych miest: medzinárodné cesty obchodu a ideológie*
- B. *Provinčné mestá a kráľovský dvor: umenie ako prostriedok sociálnej komunikácie a štátnej politiky*
- C. *Sakrálné umenie a profánny trh: spoločenská úloha umenia a výmena hodnôt v živote neskorogotického a renesančného mesta.*

Dušan BÚRAN

ARS 2-3/1995

Zeitschrift des Instituts für Kunstgeschichte
der Slowakischen Akademie der Wissenschaften

Leitende Redakteur:

Ján Bakoš

Redakteur:

Jozef Medvecký

Redaktionsrat:

Ján Abelovský, Alexander Avenarius, Ján Bakoš, Dana Bořutová, Anton Glatz, Ivo Hlobil, Štefan Holčík, Jiří Kroupa, Iva Mojžišová, Ivan Rusina, Milan Tognier, Juraj Žáry

Technische Redakteurin:

Eva Koubečková

Adresse der Redaktion:

Ústav dejín umenia SAV

Dúbravská 9, SK-813 64 BRATISLAVA

Tel./Fax: 07/373-428

Inhalt

- Eva Šefčáková:** H. Baldung Grien und E. Schön in der Kollektion von Druckstöcken für Holzschnitte im Slowakischen Nationalmuseum in Bratislava 97
- Viera Anoškinová:** Identification of Oriental motives in the art of Great Moravia on the example of ornito-animal decoration 124
- Martin Vančo:** St. Margaritta's Chapel near Kopčany and the Genesis of this Architectural Type 139
- Alexander Frický:** Ikonen in der östlichen Slowakei 168
- Ingrid Ciulisová:** Die slowakische Kunstgeschichtsschreibung 1948-1968 184
- Petr Fidler:** Beiträge zu einem Künstler- und Kunsthandwerkerlexikon des Donaugebietes (II. Teil) 205
- Anna Petrová-Pleskotová:** Dokumente zur künstlerischen, kunsthandwerklichen und baulichen Tätigkeit an der Herrschaft und Bauobjekten Graf Fr. Esterházy in den Jahren 1738-1785 219
- Pavel Štěpánek:** Ikonographische Bemerkungen zu den zwei Kunstwerken in der Slowakischen Nationalgalerie ... 251
- Pavel Štěpánek:** Slowakische Kunst in den venezuelischen Sammlungen 256
- PhDr. Eva Botťánková, CSc. (1944-1996)** 258
- Dušan Búran:** CIHA-Kolloquium in der Slowakei? 260

Auf dem Umschlag:

Ikone *Kreuzigung* aus Matysová, Mitte des 17. Jh. (Aufnahme M. Jurík)

Die Zeitschrift erscheint jährlich in 3 Heften. Bestellungen aus dem Ausland über SAP - Slovak Academic Press, spol. s r.o., P.O.Box 57, nám. Slobody 6, SK-810 05 Bratislava

© SAP - Slovak Academic Press, 1996

ARS 2-3/1995

Journal of the Institute for History of Art
of Slovak Academy of Sciences

Editor in chief:

Ján Bakoš

Editor:

Jozef Medvecký

Advisory board:

Ján Abelovský, Alexander Avenarius, Ján Bakoš, Dana Bořutová, Anton Glatz, Ivo Hlobil, Štefan Holčík, Jiří Kroupa, Iva Mojžišová, Ivan Rusina, Milan Tognier, Juraj Žáry

Technical redactor:

Eva Koubečková

Address of editor's office:

Ústav dejín umenia SAV

Dúbravská 9, SK-813 64 Bratislava

Tel./Fax: 07/373-428

Contents

- Eva Šefčáková:** Hans Baldung Grien and Erhard Schön in the collection of wooden blocks from the Slovak National Museum in Bratislava 97
- Viera Anoškinová:** Identification of Oriental motives in the art of Great Moravia on the example of ornito-animal decoration 124
- Martin Vančo:** St. Margaritta's Chapel near Kopčany and the Genesis of this Architectural Type 139
- Alexander Frický:** Icons in East Slovakia 168
- Ingrid Ciulisová:** Slovak History of Art 1948-1968 184
- Petr Fidler:** Beiträge zu einem Künstler- und Kunsthandwerkerlexikon des Donaugebietes (Part II.) 205
- Anna Petrová-Pleskotová:** Dokumente zur künstlerischen, kunsthandwerklichen und baulichen Tätigkeit an der Herrschaft und Bauobjekten Graf Fr. Esterházy in den Jahren 1738-1785 219
- Pavel Štěpánek:** Iconographic notes on two works from the Slovak National Gallery 251
- Pavel Štěpánek:** Slovak art in Venezuela 256
- PhDr. Eva Botťánková, CSc. (1944-1996)** 258
- Dušan Búran:** CIHA Colloquium in Slovakia? 260

On the cover:

Icon *Crucifixion* from Matysová, Half of the 17th Century. (Photo M. Jurík)

Published three times a year. Subscriptions from foreign countries through SAP - Slovak Academic Press, spol. s r.o., P.O.Box 57, nám. Slobody 6, SK-810 05 Bratislava, Slovak Republic

© SAP - Slovak Academic Press, 1996