

ars

ISSN 0044-9008

ARS 2/2016

17. ars

49, 2016, 2



Časopis Ústavu dejín umenia
Slovenskej akadémie vied
*Journal of the Institute of Art History
of the Slovak Academy of Sciences*

ars 2016

Ročník / Volume 49

Číslo / Number 2

**Časopis Ústavu dejín umenia Slovenskej akadémie vied
Journal of the Institute of Art History of the Slovak Academy of Sciences**

VÝKONNÝ REDAKTOR / EDITORIAL ASSISTANT:

Veronika Kucharská

REDAKČNÝ KRUH / EDITORIAL BOARD:

Barbara Balážová, Dana Božutová, Ivan Gerát, Jozef Medvecký

RADA PORADCOV / ADVISORY BOARD:

Prof. Dr. Wojciech Balus (Jagellonian University, Krakow), Prof. Dr. László Beke (Hungarian Academy of Sciences, Budapest), Prof. Dr. Heinrich Dilly (Martin-Luther-Universität Halle-Wittenberg), Dr. Marina Dmitrieva (Geisteswissenschaftliches Zentrum Geschichte und Kultur Ostmitteleuropas an der Universität Leipzig), Prof. James Elkins (School of the Art Institute of Chicago and University College Cork), Prof. Robert Gibbs (University of Glasgow), Prof. Dr. Thomas DaCosta Kaufmann (Princeton University), Prof. PhDr. Jiří Kuthan, DrSc. (Charles University in Prague), Prof. Dr. Sergiusz Michalski (Eberhard Karls Universität Tübingen), Dr. Milan Pelc (Institute of Art History, Zagreb), Prof. Dr. Piotr Piotrowski (Adam Mickiewicz University, Poznan), Prof. Dr. Michael Viktor Schwarz (Universität Wien), Prof. Paul Stirton (The Bard Graduate Center for Studies in the Decorative Arts, Design, and Culture, New York), Prof. Dr. Viktor I. Stoichita (Université de Fribourg), Prof. Dr. Wolf Tegethoff (Zentralinstitut für Kunstgeschichte, München)

ADRESA REDAKCIE / ADDRESS OF EDITOR'S OFFICE:

Ústav dejín umenia SAV, Dúbravská cesta 9, 841 04 Bratislava 4, IČO: 00 228 061. Tel./Fax: 0421-2-54793895
veronika.kucharska@savba.sk, http://www.dejum.sav.sk

TEXTY / TEXTS ©

Zuzana Bartošová, Miroslava Cipovová,
Marta Herucová, Peter Megyeši, Bibiana Pomfyová,
Petra Šimončíčová Koošová, Štefan Valašek 2016

PREKLADY / TRANSLATIONS ©

Jana Jurečková 2016

JAZYKOVÁ KOREKTÚRA:

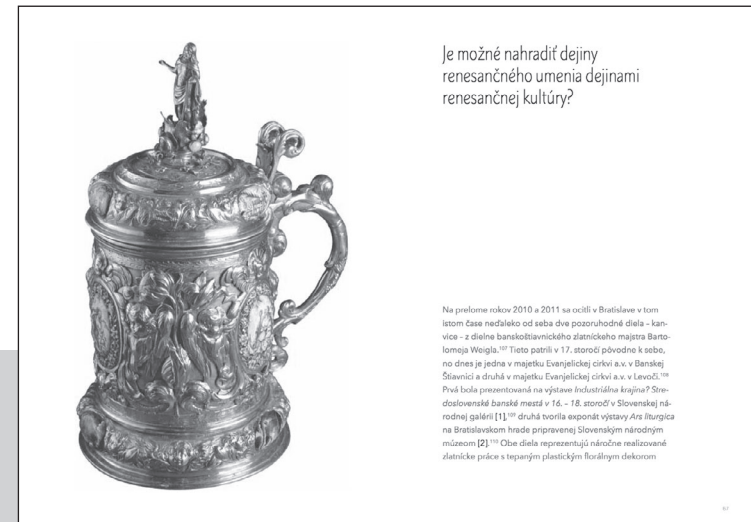
Autori/Authors, Veronika Kucharská

Za reprodukčné práva obrazových materiálov zodpovedajú autori príspevkov.
All rights of the producers of the pictures reproduced are reserved by authors of contributions.

Časopis je evidovaný v databázach / The journal is indexed in Avery Index to Architectural Periodicals,
Bibliography of the History of Art, EBSCO, ERIH, Ulrich's Periodicals Directory.

NA OBÁLKE / ON THE COVER:

Mikuláš Galanda, Láska v meste VII (Love in the City Cycle VII), 1924



Barbara BALÁŽOVÁ
ZLATNÍCTVO STREDOSLOVENSKÝCH BANSKÝCH MIEST
V RANOM NOVOVEKU. MAJSTROVSKÝ OBJEKT – ŽIVOTNÁ
INVESTÍCIA – ELITNÁ REPREZENTÁCIA
[Goldsmiths' work of the central Slovak mining towns in early modern times. Masterpieces – life investment – elite representation]
Bratislava : Societas historiae artium a Ústav dejín umenia SAV, 2016, 365 pp. 130 fig.
ISBN 978-80-970304-5-2

It is an obvious fact that the goldsmiths' works originated in various circumstances. The texts of the four case studies published in the book are an attempt to identify the different alternatives. Domestic works on one side and imports on the other are not vertically placed in hierarchical positions, but rather contextualized in the specific frameworks in which they originated or circulated after their completion. They represented inter-cultural contacts or active artistic communication of a specific micro-region in both inward and outward directions. Although the four chapters of the book are understood more as case studies and cannot be regarded as synthesizing works, their titles already ask questions, which apply more comprehensively to the interpretation of early modern art in the central Slovak mining towns. The book will be shortly published also in English by the Peter Lang Publishing House.

Obsah / Contents

ŠTÚDIE / ARTICLES

Zuzana BARTOŠOVÁ

Resonances of Cubism in Slovak Fine Art (93)

Kubizmus a jeho rezonancie vo výtvarnom umení Slovenska

Marta HERUCOVÁ

Žánrové grafiky zo zbierky rodu Ostrolúckych (113)

Genre Engravings from the Collection of Ostrolúcky Family

Bibiana POMFYOVÁ

Stredoveké sakristie – k problému funkcií a architektonického riešenia (príklad Slovenska) (132)

Sacristies in the Middle Ages – Functions and Architectural Design (Case of Slovakia)

Miroslava CIPOVOVÁ – Peter MEGYEŠI

Chlieb ako spásonosné závažie. K stredovekej ikonografii Váženia duší (164)

A Loaf of Bread as a Redemptive Weight. On Medieval Iconography of the Weighing of Souls

Štefan VALÁŠEK

Eucharistický triptych v kostole Všetkých svätých v Ludrovej – Kúte na Liptove.

K otázkam jeho funkcie a ikonografie (172)

Eucharistic Triptych in All Saints Church in Ludrová – Kút in Liptov. Its Function and Iconography

Petra ŠIMONČIČOVÁ KOÓŠOVÁ

Taliansky luxus v prešporských domácnostiach 16. storočia (190)

Italian Luxury in the 16th Century Households in Presporok

Resonances of Cubism in Slovak Fine Art

Zuzana BARTOŠOVÁ

Introduction

Compared to the art of neighbouring countries, 20th century Slovak fine art has the specifics that prevented it from participating in international discourse as an equal partner. It was necessary to change the perspective, basis, frameworks and aims of interpretation to perceive the artistic life in the region, long regarded as a cultural periphery of Central Europe, as an integral part of European art history.

The present study focuses on resonances of cubism in Slovak fine art, particularly in painting, in the first half of the 20th century, specifically in the period between the end of WWI and the establishment of Communist dictatorship in 1948. While the beginning of the period under the focus is set rather strictly, based on the establishment of the Czechoslovak Republic (1918), a common state of Slovaks and inhabitants of Bohemia and Moravia, the end is not so clear. The consequences of communist coup d'état in February 1948 did not occur immediately: it took some time before the freedom of expression was restricted in the area of fine art.

The time frame of the study can also be substantiated by the art history itself. Before 1918 one would have searched for cubism in Slovak fine art in vain. The art tendency was born in Paris and almost immediately inspired painters and sculptors in many European art centres, such as Prague. Yet, its way to Slovakia was very complicated. There was no art centre of European importance in the territory of

today's Slovakia, back then a part of the Austro-Hungarian Monarchy. Artists born in Slovakia usually lived and worked where they had gained recognition, mainly in Budapest, the capital of Hungary, eastern part of the Monarchy. The traces of cubist inspiration in Slovak fine art can only be found after the establishment of the Czechoslovak Republic; though rather sporadically, they still resonated in the first years after the end of WWII and then again in the Sixties. A theoretical reflection on cubism seems to be a problem as well. The artistic life was regional in nature; there was the absence of not only art academies but also relevant art magazines.

The aforementioned arguments show that artists living in Slovakia noticed cubism with a considerable delay and only as one out of many formal inspirations that finally contributed to hybrid pictorial solutions typical of the local artistic environment. The term *cubisation*¹, used in the study, aptly characterises a free inspiration link to the tendency that visibly changed perception and interpretation of reality: acceptance of several characteristic sign in the work of particular artists signals the extent to which they deliberately turned away from traditional pictorial representation as well as their determination to abandon the ideas of local or regional audience about how the work of art should look like.

The study deals with artists in whose works the *cubisation* is clearly evident, trying to put the extent of its employment into context. The question remains what can be considered a deliberate *cubisation* and

¹ The adjectives derived from the term "cubisation" have been used by Vojtech Lahoda, an expert in the given issue. See LAHODA, V.: *Český kubismus*. Praha 1996, p. 11, p. 131. Douglas Cooper used an analogical term "cubification." See

COOPER, D.: *The Cubist Epoch*. Los Angeles – New York 1971, p. 26. I would like to thank Vojtech Lahoda for pointing out the aforementioned terminology resources.

what only an accidental employment of simplified, geometrising forms in the particular composition. The study examines individual works, being fully aware of the incompleteness of interpretation. Yet, the aim of the study is to point out that despite the fact that fine art in Slovakia was created on the periphery of European cultural events, the works of individual personalities deserve attention, just as the issue of “cubism on periphery,” as pointed out by Vojtěch Lahoda.² One must admit, however, that they were mainly sporadic, discontinued, impulsive and perhaps even accidental decisions of artists to experiment with morphology of the style they admired and test their abilities. The study focuses on painting (sporadically on graphic art, drawing and sculpture) and marginally resembles the resonance of cubism in architecture in Slovakia, notably in Bratislava, where the *cubisation was not very striking*.

Art history in Slovakia vs. cubism

Aside from a few reflections and interviews, the discourse on the nature of cubism in Slovakia in the first half of the 20th century was missing. It was only later that the tendency attracted the attention of art historians. The first publication with the term “cubism” in the title was published in Slovakia in 1964.³ It was written by Radislav Matuščík, one of the few Slovak historians of modern art who promoted current artistic trends of Euro-American art scene during the liberal Sixties, the period of “socialism with a human face.” He decided to familiarise local public with the tendency, which, though being well known for a long time, had not been interpreted by Slovak art historians yet. The publication provides a detailed description of the entrance and development of cubist art movement: the references include books like *On Cubism* by Gleizes and Metzinger, *The Cubist Painters* by Apollinaire, as well as publications deepening a theoretical dimension of cubism by writers such as Carl Einstein. The book is supplemented

with reproductions. Matuščík also mentioned books by Slovak and Czech art historians who, although only marginally, dealt with the impact of cubism on domestic art scene, mainly *Maliari o sebe a o svojom diele* (Painters about themselves and their work) by Miloslav Lamač.⁴ According to Matuščík, Slovakia remained on the sidelines, and not only at the time of cubist explosion, but also later. In this connection he only briefly mentions Ľudovít Fulla⁵ and Mikuláš Galanda, the artists who in the 1930s responded to cubism.

In 2001 cubism attracted the attention of Katarína Bajcurová who prepared the exhibition *Homage to cubism – cubism and cubo-mania in Bohemia and Slovakia* for the Slovak National Gallery. The exhibition and the exhibition catalogue of the same title presented classic artists of Czech cubism through the works from before WWI, works by artists of the inter-war Euro-American scene and works of 20th century Slovak artists that resonated, to a different extent, with cubism.

In addition to the aforementioned books, the tendency has also been mentioned in publications on the history of 20th century fine art in Slovakia. Despite a pointed effort of Slovak intellectual and artistic community to break away from the Hungarian past, the first overview of this kind can be considered Kálmán Brogyányi's book *Festművészet szlovenskón* (Slovak painting). In the introduction the writer enumerates modern art tendencies, offering the following characteristics of cubism: “*In cubism one can find connections of plane and spatial phenomena. Natural unity of the picture disintegrates; individual parts become stronger, receiving smooth, cube-like form. The picture is built out of forms shaped in detail. The artist slowly creates planar and spatial relations rather than emotional subjectivity... cubism... organises forms, seeks and creates connections.*”⁶ Brogyányi points out the importance of work of cubist painters (Picasso, Braque, and Derain) for the work of some Slovak artists striving for avant-garde artistic expression.⁷ He can see evident inspiration by cubism in the work of Péter Pálffy,⁸ pointing

² LAHODA, V.: Teritoria Kubismu/Cubist territories. In: *Arx*, 47, 2014, nr. 2, p. 110.

³ MATUŠČÍK, R.: *Kubizmus* [Cubism]. Bratislava 1965.

⁴ LAMAČ, M. (ed.): *Maliari o sebe a o svojom diele* [Painters about themselves and their work]. Bratislava 1963.

⁵ MATUŠČÍK, R.: *Ľudovít Fulla*. Bratislava 1966.

⁶ BROGYÁNYI, K.: *Festművészet szlovenskón* [Slovak painting]. Kassa 1931, p. 25.

⁷ *Ibidem*, p. 54.

out, however, that he is Hungarian; after all, this cosmopolitan artist has not been properly adopted by local art history so far.

Given the (lack of) interest in cubism, it is necessary to highlight Ludovít Kudlák's marginalia "Cubism and Ludo Fulla," published in *Slovenské pohľady* of 1929. Despite its title, only one fifth of the text deals with the work of a young painter "following the achievements of cubism."⁹ The article provides systematic and comprehensive interpretation of the art movement that was familiar to the writer, and so he could explain to his readers its characteristic features as well as a radical change it had brought in conventional arts. According to Kudlák, cubism was aimed at destructing classical Renaissance perspective and "searching for a metaphysical meaning of reality... (trying to) capture the abstract quality of the object, the constant value: *the essence*." He believed that "cubist painting is a new reality."¹⁰ In his book *Profil slovenského výtvarného umenia* (Profile of Slovak fine art), which is actually the history of 19th and 20th Slovak fine art, Vladimír Wagner characterises Ludovít Fulla as the only local artist employing "cubist schematisation."¹¹ The following overviews of 20th century Slovak fine art register the influence of cubism in works of individual artists; however, they do not deal with the art movement systematically.¹²

At the time of writing the article Ludovít Kudlák was a radical leftist intellectual, artist of abstract constructivist compositions close to visual architecture. In Budapest he closely cooperated with Lajos Kassák in publishing the *MA* magazine, an opinion-forming avant-garde journal, which, as noted Krisztina Passuth, "was initially almost exclusively revolutionary. It was primarily aimed at material and spiritual liberation of man; naturally, a poor man, a proletarian... From 1917 Kassák increasingly focused on fine art."¹³ MA circle comprising

committed communists fighting for social justice got involved in a ferment of the Hungarian Soviet Republic. After the fall of the republic, they left for Vienna to avoid political persecutions of the Horthy regime. Ludovít Kudlák was a repatriate. He moved to his native country, Slovakia.

MA magazine provided information on cubism to all Hungarian-speaking intellectuals and artists living not only in Hungary but also in the territory of today's Slovakia. The fourth volume (1919) concentrated primarily on cubism. In his article on the exhibition of graphic artists organised by *MA* magazine, accompanied by reproductions of works by artists such as Alexander (Sándor) Bortnyik, Béla Uitz, Albert Gleizes, Fernand Léger and Pablo Picasso, Ivan Hevesy characterises the objectives of new graphic art as follows, "New graphic art became serious, instead of the semblance of surface it tries to point out the essence... and construction of the world. New graphic art pursues many goals: suggestion of connections between space and material (cubism), representation of subjective experience of perception through forms and lines (expressionism), integration of a specific experience into the picture (futurism, new primitivism). The formal idea of the art movements is the same: prevent picture from being an accidental slice of nature."¹⁴

The next issue of *MA* magazine contained the translation of Apollinaire's paper "Cubism"¹⁵ and in issue no. 3 Ivan Hevesy returned to the subject outlined in his review of graphic art exhibition, organised by *MA* magazine His extensive and well-arranged article titled "After impressionism" explains individual art movements from impressionism through futurism and expressionism to cubism, using examples of artists from European art scene. In the conclusion he describes the situation in Budapest, emphasising the role of *MA* magazine and its leading representative, Lajos Kassák, in discovering new

⁸ Ibidem, p. 8.

⁹ KUDLÁK, L.: "Kubizmus a Ludo Fulla" [Cubism and Ludo Fulla]. In: *Slovenské pohľady*, 45, 1929, p. 239.

¹⁰ Ibidem, p. 238.

¹¹ WAGNER, V.: *Profil slovenského výtvarného umenia* [Profile of Slovak fine art]. Martin 1935, p. 58.

¹² ABELOVSKÝ, J. – BAJCUROVÁ, K.: *Výtvarná moderna Slovenska. Maliarstvo a sochárstvo 1890 – 1949* [Slovak modern art. Painting and sculpture 1890 – 1949]. Bratislava 1997; VÁROSS, M.: *Slovenské výtvarné umenie 1918 – 1945* [Slovak fine art 1918 – 1945]. Bratislava 1960.

¹³ PASSUTH, K.: *Les avant-gardes de l'Europe centrale*. Paris 1988, pp. 42-43.

¹⁴ HEVESY, I.: A MA grafikai kiállításához. In : *MA* 4, 1919, nr. 1, p. 6.

art movements. He declares that the aim of *MA* magazine is to shape “new art and a new worldview instead of being tied to expressionism or cubism.”¹⁶ *MA* returned to the issue of cubism in post-war period with an extensive study by Ernő Kállayi titled “Cubism and art of the future.”¹⁷

One may assume that migrating artists living and working in Slovakia in the 1920s subscribed *MA* magazine; the imprint shows that the magazine was also distributed in Czechoslovakia. Reflections on cubism published in the magazine can be considered a significant inspiration. Despite a small interest of Slovak art journalism in cubism, works of many artists show rather frequent, though not concentrated, resonance with cubism that can be referred to as *cubisation*.

Košice

Košice, cultural centre of Eastern Slovakia, found itself in a new state after the establishment of the first Czechoslovak Republic, and the orientation of its cultural relationships changed radically. While in the past the city became attached to Budapest, its present and future was closely related to Prague. Mostly Hungarian-speaking intelligentsia had to accept the fact that jobs in the administration were occupied by Czech white-collar workers.¹⁸ Among the officials invited to Košice was also Josef Polák, a young lawyer from Prague, who had become fond of the region during WWI. As an administrator and later a director of the East Slovakian Museum in Košice he significantly influenced the develop-

ment of cultural and artistic life. His enthusiasm was also evident in his unusual creativity in the area of public relations, communication with public and artists. From today’s perspective, the establishment of public art school within the state-owned museum was very innovative; it should be stressed that “some courses were free and the school also provided free places in the paid courses.”¹⁹

With intense exhibition activities of the East Slovakian Museum, Josef Polák succeeded in creating cultural and social atmosphere that was so appealing to the artists from Budapest, migrating in the early 1920s across Europe, that they decided to spend some time in Košice. Some artists were invited by Polák personally. Eugen Krón, for instance, met Polák at the exhibition opening of Košice-based painter Elemér Halász-Hradil in December 1920.²⁰ Krón left Budapest to avoid political persecutions after the fall of the Hungarian Soviet Republic. As he remembers in his memoirs, as a member of the circle around Béla Uitz he took active part in the political turmoil.²¹ Košice at that time was strongly leftist and Polák’s activities were not the only reason to stay in town. Avant-garde artists from Budapest were sent out to Košice also by the Hungarian Communist Party that operated from the exile in Vienna. For instance, János Mácza, aesthetician, theatre theorist and Kassák’s associate, was sent to Košice by György Lukács, chairman of the Party. Besides Mácza, Alexander Bortnyik stayed in town for several months, and with the assistance of Josef Polák held a solo exhibition at the East Slovakian Museum (1924);²² Lajos Kassák and his wife, actress

¹⁵ APOLLINAIRE, G.: A kubizmus. In: *MA* 4, 1919, N°2, pp. 16-21.

¹⁶ HEVESY, I.: Túl az impressionizmuson. In: *MA* 4, 1919, nr. 3, p. 39.

¹⁷ KÁLLAI, E.: A kubizmus és a jövő művészete. In: *MA*, 1921-1922, pp. 26-32.

¹⁸ BARTOŠOVÁ, Z.: Na margo začlenenia košickej moderny do dejín výtvarného umenia na Slovensku [On the integration of Košice modernism into the history of fine art in Slovakia]. In: LEŠKOVÁ, L. – KISS-SZEMÁN, Z. (eds.): *Košická moderna/Košice modernism. Umenie Košíc v dvadsiatych rokoch 20. storočia/Košice Art in the Nineteen-Twenties*. Košice 2013, p. 369.

¹⁹ VESELSKÁ, M.: Josef Polák and Košice modernism. In: LEŠKOVÁ – KISS-SZEMÁN 2013 (see in note 18), p. 135.

²⁰ ŠTRAUS, T.: *Anton Jassusch a zrod východoslovenskej avantgardy* [Anton Jassusch and the birth of East Slovakian avant-garde]. Bratislava 1966, p. 27.

²¹ BARTOŠOVÁ, Z.: Eugen Krón v Košiciach [Eugen Krón in Košice]. In: LEŠKOVÁ – KISS-SZEMÁN 2013 (see in note 18), p. 153.

²² BAKOS, K.: Výstava Alexandra Bortnyika (1924) [Exhibition of Alexander Bortnyik (1924)]. In: LEŠKOVÁ – KISS-SZEMÁN 2013 (see in note 18), pp. 221, 223.

Jolán Simon, presented activist evenings.²³ Along with the activities carried out by local artists, these events created unrepeatable cultural atmosphere of the town in the 1920s.

In the artistic expression of Košice-based visual artists, be it natives, migrants or repatriates, one can identify several art tendencies: realism, luminism, post-impressionism, symbolism, expressionism, and fauvism. The whole was very polymorphous. Cubism in a pure form was missing; however, the *cubisation* affected work of two painters who became friends during their stay in Košice: Gejza Schiller (1894 – 1928) and František Foltýn (1891 – 1976). Art history has perceived their importance differently. While František Foltýn is due to his membership in Parisian groups Circle et Carrée and Abstraction Création and his abstract paintings regarded as a part of international art history, Gejza (Géza) Schiller has remained almost unknown. This disproportion also affected the art historical interpretation of their work.

It has been generally believed (at least until very recently) that František Foltýn introduced avant-garde art into Košice, mainly due to his background in Brno and previous studies in Prague. Today his role has been perceived differently. His early work does not respond to artistic life in Prague, where cubism flourished even before the war. During his short stay in Bratislava (1918 – 1921) he painted resonant landscapes without large artistic ambitions. He arrived in Košice in 1921 and it was only here that he changed his artistic orientation; he discovered new themes and the way of expression. Painted with bold strokes of the brush and fauvist-like colours, the landscapes from the environs of Košice and from Sub-Carpathian Ruthenia, vedute, still lifes, rural and genre scenes complement the compositions with socio-critical themes. He went so far in his passion for social justice that he joined the Communist party.

Concurrently, “Foltýn in Košice begins to cope with cubism. The turn is most visible in the painting *Bathing* (1921), where he uses for the first time larger colour planes, and geometrises the composition and shapes.” During his first year in Košice he also painted figural motifs...



Fig. 1: František Foltýn: *Dostoevsky*, 1922. Oil on canvas, 119 x 99.5 cm. Moravská galerie, Brno ©František Foltýn, LITA, 2016.

such as *Portrait of a doctor from Mukachevo* (1922)... “the objectivity of which resembles cubist-like *Portrait of architect Emil Králík* by Jaroslav Král (1924). Foltýn returned to the subject of *bathing several times* (Three women in the landscape, 1922; *Woman by the water*, 1923)... (and) one can notice that he tried to come to terms with the legacy of André Derain and with the work of Bohumil Kubišta. The height of early cubo-expressionist work of František Foltýn is represented by paintings *Raskolnikov* (1922) and *Dostoyevsky* (1922). The pictures have a similar composition scheme. In *Raskolnikov* Foltýn employed cubist-like deformation to paint a psychological imaginary portrait of the protagonist of Dostoyevsky’s novel *Crime and Punishment*... While *Raskolnikov* is painted in cold colours of Parisian blue, green and earth tones, *Dostoyevsky* is painted in intense red and blue (tones)... The picture plane is generously divided by cubist-like shapes... *Dostoyevsky* is

²³ KÓKAI, K.: “Maďarská avantgarda vo Viedni v rokoch 1920 – 1926 a košická moderna [The Hungarian avant-garde in Vienna 1920-1926 and Košice modernism]. In: KISS-SZE-

MÁN, Z. (ed.): *Košická moderna / Košice Modernism. Umenie Košíc v dvadsiatych rokoch 20. storočia / Košice Art in the 1920s*. Košice 2010, p. 21.

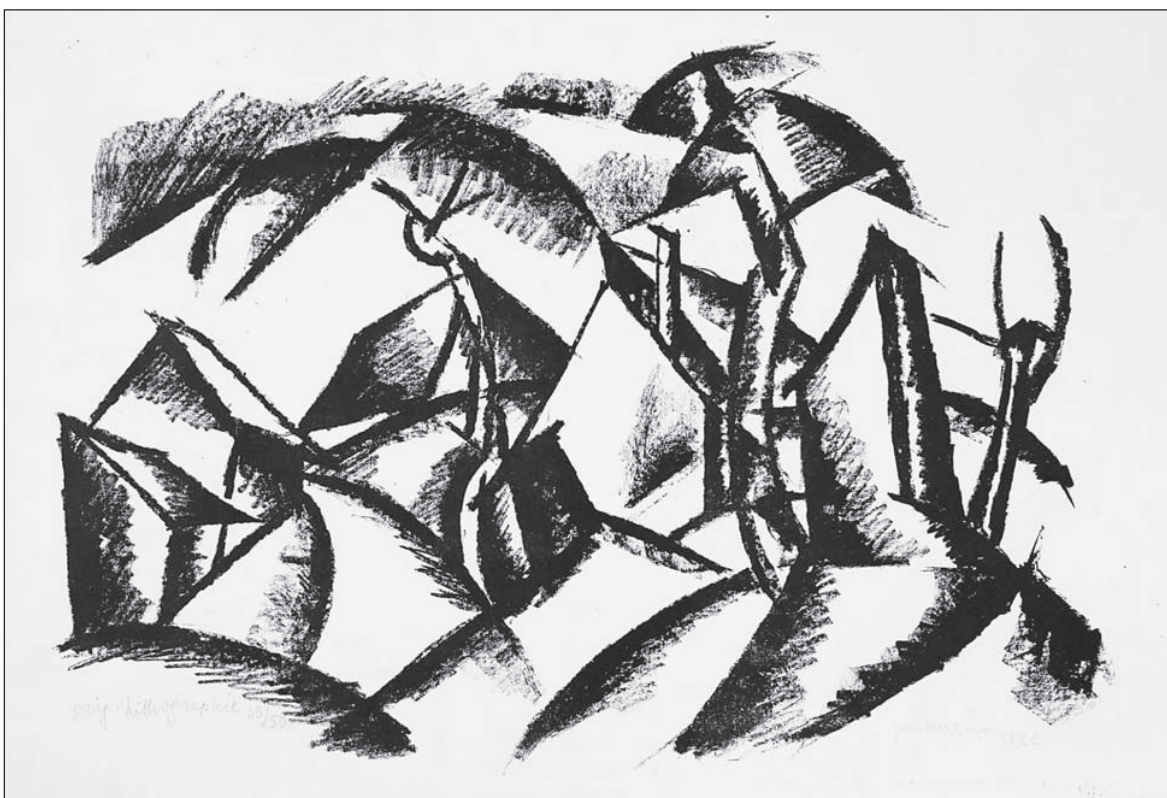


Fig. 2: Gejza Schiller: *Dedina (Village)*, 1922. Lithography, paper, 30 × 44 cm. From the collection of *Východoslovenská galéria in Košice*, inv. nr. G 771. Photo: Milan Bobula.

*sitting in the middle (of the composition) like Christ within the vesica, like a philosopher in whose mind is reflected an age-long struggle between good and evil. Instead of an aureole, however, a red Soviet star rises above his head.*²⁴

Cubisation in Foltýn's compositions can be interpreted as a deliberate promotion of the ideas of Russian revolution, perceived by young artists including Foltýn as a chance to establish a society based on social justice. Updating his means of expression, he used *cubisation* to point out the urgency of depicted themes, underlying his worldview. Foltýn's imaginary portraits refer to his affinity to Russian culture,

which was rather common at that time; portraits of Dostoyevsky can be found with many Czech artists. Cubo-expressionism, art movement active in Prague "by 1912", makes possible to express "physiognomic symbolism, conviction that each emotion is naturally reflected in the move of the body", which means it is "psychologising."²⁵ Overexposure of dominant blue colour in Foltýn's compositions can be read as a reference to Picasso, namely to the combination of the inspiration by his formulation of early cubism and the Blue period during which he took a socio-critical approach. Jean-Louis Ferrier interprets Picasso as a

²⁴ MACHARÁČKOVÁ, M.: *Raná tvorba: Bratislava – Košice (1920 – 1922)* [Early work: Bratislava – Košice (1920-1922)]. In: *František Foltýn (1891 – 1976) Košice – Paříž – Brno* [František Foltýn (1891 – 1976) Košice – Paris – Brno], exh. cat. Brno 2008, pp. 20, 24, 32.

²⁵ WITTLICH, P.: *Silnice kubismus* [The road of cubism]. In: WITTLICH, P.: *Horizonty umění* [Art horizons]. Praha 2010, pp. 286-288.

“painter of total reality,”²⁶ finding humanistic messages not only in his early figural compositions but also in works of analytical and synthetic cubism.

As for Foltým and Schiller, resonance with cubism in their works in the first half of the 1920s was most likely initiated by the latter one. Schiller’s works made in Budapest before his arrival in Košice have not been preserved, but it is a well-known fact that he was moving in the circle of avant-garde artists.²⁷ Despite a small number of preserved *cubising* works, which Schiller painted during his stay in Košice between 1920 and 1924, one can talk about deliberate reference to the tradition of Budapest pre-war avant-garde. The artist was also familiar with works of great artist of contemporary European art, and did not hide his admiration for Picasso.²⁸ The way he used space and figurative shape refers to works of Tihányi and Berényi, artists who before WWI connected fauvism and cubism.²⁹ Schiller seems to naturally link the avant-garde art with then progressive ideas about social justice, which were long present in many layers of artistic and intellectual community in Budapest, including the aforementioned Tihányi.³⁰ Besides, one can also assume that he read art journals in Hungarian language, such as *MA* magazine, which in the first years after WWI provided information on cubism.

Cubisation marked several Schiller’s works, mainly drawings and prints, but also one preserved painting. Two coloured India ink drawings of female nudes (1921), two prints of the lithograph titled *Head of man* (1922), a lithograph showing a view of the rooftops with mountains in the background titled *Village* (1922) and oil painting *Head of man* (1923) are characterised by geometrically simplified figurative shapes and multiplication of diagonals in rather static compositions. Schiller left behind a collection of works with masterful composition, strong simplification of figurative shapes, painted with loose strokes of the brush and bright colours, which belong to the artistically convincing highlights of so-called Košice



Fig. 3: Gejza Schiller: *Hlava muža* (*Head of a Man*), 1923. Oil, cardboard, 48 x 35 cm. From the collection of *Východoslovenská galéria* in Košice, inv. nr. O 931. Photo: Milan Bobula.

modernism. Here he indulged in “new objectivity” and post-war optimism. The touch with cubism in Schiller’s body of work is very timid.

An episode in life of F. Foltým, the years spent in Košice represented the zenith of Schiller’s oeuvre with respect to his short life. In 1924 they both left Košice, the former for Paris and the latter for Arad, where he worked as a graphic designer of an avant-garde magazine *Periszkóp*; he also designed several magazines covers (1925). Shortly after that he was

²⁶ FERRIER, J.: Picasso, peintre de la réalité totale. In: FERRIER, J.: *La forme et le sens*. Paris 1969, pp. 35-67.

²⁷ ERNEY, G.: Gejza Schiller (1894 – 1928). In: LEŠKOVÁ – KISS-SZEMÁN 2013 (see in note 18), pp. 170-195.

²⁸ *Ibidem*, p. 172.

²⁹ PASSUTH 1988 (see in note 13), p. 33.

³⁰ FORGÁCS, É.: The Hungarian Commune (Tihanyi, Lajos: Letter 1919). In: BENSON, T. O. – FORGÁCS, É. (eds.): *Between worlds: a sourcebook of central European avant-gardes, 1910 – 1930*. Los Angeles 2002, pp. 233-234.

taken seriously ill and finally struck down by lung disease contracted during WWI (1928).³¹

Looking back at works of František Foltýn and Gejza Schiller made in Košice, one can formulate a hypothesis that they both knew cubist works, the former from Prague and the latter from Budapest. But perhaps only the exhibition of the Obstinate Group, mounted by Josef Polák at the East Slovakian Museum (1921),³² released their creative potential and willingness to experiment with *cubising* forms. The hypothesis is based on the opinion of Schiller's monographer, Gyula Erney, who argues that artist's work achieved qualitative leap in 1921,³³ i.e. in the same year as that of Foltýn; as stated Marcela Macharáčková, after his arrival Košice, Foltýn's expression got unexpected painterly persuasiveness.

Bratislava in particular

It goes without saying that in the twentieth century avant-garde movements were not only born but also resonated in individual art centres. After the establishment of Czechoslovakia, Bratislava became a capital of the eastern part of the republic with population speaking mainly German and Hungarian – Slovaks represented a minority. The character of social and cultural life did not meet parameters of an urban centre. Apart from other things the town was missing public art schools, art academy, collections and museums of national character.

Before WWI all would-be artists studied in Budapest or in Vienna, some headed to Munich, and a few moved to Paris or Rome. Studies in Prague became attractive only to the young, post-war generation. And it was with their return to Slovakia that moved artistic life in Bratislava along.

The change in the area of art education occurred in 1928 with the establishment of the School of Ap-

plied Arts (ŠUR) in Bratislava.³⁴ Josef Vydra, founder and director of the School, invited many significant Czech architects and photographers as well as young Slovak avant-garde artists to join the school's teaching staff. The School offered only evening classes, but the ambitious syllabus allowed amateurs to proceed in practical as well as purely artistic fields, such as window-dressing, metal and wood processing, fashion and textile design, advertisement, ceramics and photography, figural drawing, painting, and even the film... The School also offered classes for children and young people. The concept accepted local requirements of market and industry. The School also filled a gap in the structure of art education in Slovakia, as after Krón's art school operated by the East Slovakian Museum in Košice closed in 1928, it was the only school of its kind in the country.

The fact that the School of Applied Arts was a sort of Bauhaus school gives evidence of the circulation of ideas of democratic art education across Europe. The School maintained lively contacts with Bauhaus and stayed in touch with its leading representatives even after Bauhaus closed. Josef Albers, for instance, who had kept in touch with Josef Vydra since 1928, showed an interest to teach at the School of Applied Arts, but finally he made use of another possibility.³⁵ In March 1931 László Moholy-Nagy³⁶ delivered the series of five lectures at the School and later on he also displayed his works there. In January 1936 Bauhaus director Hannes Meyer lectured at the School.³⁷ Finally, the end of the School of Applied Arts strongly resembles the end of Bauhaus: after the establishment of so-called Slovak state, a political vassal of Nazi Germany, the School was officially closed on 1 October 1939.³⁸

In 1928, Ludovít Fulla (1902 – 1980), a fresh graduate of the Academy of Applied Arts in Prague, joined the teaching staff of the School, and was fol-

³¹ ERNEY 2013 (see in note 27), p. 194.

³² SLAVÍK, J.: Vystava Tvrdošijných [Exhibition of the Obstinate Group]. In: BAKOŠ, J. – MOJŽIŠOVÁ, I. (eds.): *Kontexty českého a slovenského umenia* [Contexts of Czech and Slovak art]. Bratislava 1988, pp. 131-133.

³³ ERNEY 2013 (see in note 27), p. 176.

³⁴ MOJŽIŠOVÁ, I.: *Škola moderného videnia. Bratislavská ŠUR*

1928 – 1939 [The School of modern perception. School of applied arts in Bratislava 1928-1939]. Bratislava 2013, p. 42.

³⁵ *Ibidem*, p. 125.

³⁶ *Ibidem*, p. 130.

³⁷ *Ibidem*, p. 136.

³⁸ *Ibidem*, p. 71.



Fig. 4: Ľudovít Fulla: *Ryby na stole* (Fish on the Table), 1928. Oil on canvas, 60 × 70 cm. Slovenská národná galéria, Bratislava, inv. nr. O 6544.

lowed by Mikuláš Galanda (1895 – 1938), who had studied at the Academy of Fine Arts in Budapest, at the Academy of Applied Arts in Prague (1922 – 1923) and at the Academy of Fine Arts in Prague (1923 – 1927). During their studies they both cooperated with a leftist *DAV* magazine. Fulla taught classes in figural, decorative and graphic drawing and composition, gave classes for the youth and evening classes in painting, and headed the painting department. Galanda headed the department of drawing, taught classes for the youth, evening classes in advertisement and window-dressing, painting classes for children, and daily classes in window-dressing.³⁹ Their friendship and cooperation were crowned by a co-authorship of the only period manifesto of avant-garde efforts in Slovak artistic environment: *Private Letters of Fulla and Galanda*.⁴⁰

³⁹ Ibidem, pp. 167-183.

⁴⁰ FULLA, Ľ. – GALANDA, M.: *Súkromné listy Fullu a Galandu* 1 [Private letters of Fulla and Galanda 1]. Bratislava 1930

Fulla's and Galanda's attitude to the representation of reality cannot be interpreted using a terminology of the specific art movement. Though using the term pure "elementarism", like most resonances with avant-garde movements in Slovakia it is hybrid in nature. As the artists put it, "*Elementarism (is) the last phase of painting development through cubism and suprematism. The simplest representation of the picture is a point, circle or line, placed at the right place of the picture plane.*" But at the same time they accept the artist's vitality and hedonism: "*Art is game and delight; new life, new art.*" And they continue, "*Once the artist feels that he has expressed himself sufficiently, the work is finished.*"

And finally their most frequently cited statement: "*The picture should like a picture, not like a slice of reality.*"⁴¹ The heading of the next issue of *Private Letters* quoted Picasso: "*My painting is nature, too.*" They characterise

(unpaged); Idem: *Súkromné listy Fullu a Galandu* 2. Bratislava 1930 (unpaged).

⁴¹ Ibidem.

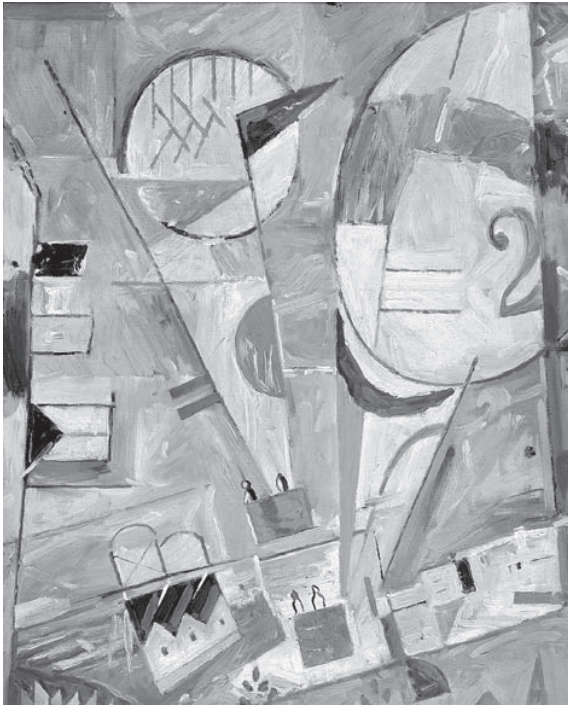


Fig. 5: Ludovít Fulla: *Balóny (Balloons)*, 1930. Oil on canvas, 40 x 35.5 cm. Slovenská národná galéria, Bratislava, inv. nr. OP 7.

painting as a “game of lines and colour forms”, or “colour surfaces,” referring to “total paintings” created this way as to the “chart of a soul.”⁴²

Despite the absence of the term “cubism” in *Private Letters*, one can find evident *cubisation* in many works of the two painters, mainly in Fulla’s compositions *Fish on the table* (1928), *Balloons* (1930), and *Summer morning* (1930), inspired by cubist decomposition of shapes and multiplication of diagonals. As stated Fulla’s monographer, Radislav Matuščík, “Geometric substance of a real shape and composition, which create a new work of art from the objects, are rooted in the lesson from cubism.”⁴³ If one adheres to the finding that cubism is based, apart from other phenomena, on the use of diagonals replacing verticality, *cubisation* will also

⁴² Ibidem.

⁴³ MATUŠČÍK 1966 (see in note 5), p. 46.



Fig. 6: Ludovít Fulla: *Scénický návrh ku bre Afinogenova: Strach V. (Stage design for the Fear V. by A. N. Afinogenov)*, 1933. Tempera on cardboard, 50 x 59.5 cm. Slovenská národná galéria, Bratislava, inv. nr. K 17320.

be found in Fulla’s scenic designs, for instance in his stage design to A.N. Afinogenov’s play *Fear* (1933). In his entire work including graphic art and drawing Fulla employed a decorative geometric detail, which can also be included in the term *cubisation*. The assertion of Peter Wittlich that “instead of geometry of simple ideal bodies, Czech cubism applied the concept of perceiving geometry as a tool to express dynamic quantities, which do not meet the common idea of relationship between the phenomenon and the essence,”⁴⁴ seems to confirm the hypothesis that echoes of cubism, which can be found in Fulla’s works from the turn of the 1920s and 1930s, were inspired by the Prague artistic environment; this opinion was first expressed by Ludovít Kudlák who wrote: “As a matter of fact, Fulla went in the opposite direction than the development line of cubism... Drawing on the technique of graphic perception of nature, he arrived at cubism. In these... efforts he found a strong support with Czech modern painters...”⁴⁵

Fulla, however, did not consider cubism to be the source of his formal inspiration. When asked about his relation to international art movements, in the interview made by Jaroslav Zatloukal on the occasion of artist’s participation in Venice Biennial

⁴⁴ WITTLICH, P.: Poznámky k české kubistické geometrii [Comments on Czech cubist geometry]. In: WITTLICH, P.: *Horizonty umění* [Art horizons], Praha 2010, p. 291.

⁴⁵ KUDLÁK 1929 (see in note 9), p. 239.

(1934), Fulla admitted to being captivated by post-impressionists, Cézanne and Matisse, later Klee and Chagall, but “cubism, just like constructivism and surrealism, did not leave a lasting impact on my work.”⁴⁶ With respect to the hedonistic palette and dynamic painterly expression of the mature artist, the interpretation of his work in terms of dependency on the aforementioned art movements, or even artistic environments, seems to be inappropriate for understanding the inner and visual richness of Fulla’s oeuvre.

Work of Mikuláš Galanda resonates with cubism in a different way. While in Fulla’s works one can find a distant echo of analytical way of painterly thinking, in those of Galanda it is the synthetic one. Artist’s monographer, Karol Vaculík, writes about his admiration for Picasso’s and Gris’ classicising compositions, Léger’s figural works from the early 1920s, and new objectivity, and notes: “*On this basically neo-cubist movement which, on a new level and in almost a didactic form, reevaluated original basis of analytical cubism, Galanda built his entire initial approach as a painter and draftsman...*”⁴⁷ Galanda builds his compositions rationally, bounding the shapes of figures by a simple black contour line. In the paintings that can be referred to as the *cubising* ones, for instance *Bandits* (or *Sad bandits*, 1932) or *Bandits* (or *Green bandits*, ca 1932), he seeks their geometric silhouettes. Unlike Fulla, his paint handling is impersonal: colour plains are smooth, painted with loose brushstrokes, and there are only hints of regular touches of the brush in the entire picture plane or the hints of accentuation of volume and light in some parts of the figures using white tone. Galanda already used the summarising way of *cubisation* before, namely in his prints, for instance in the series *Love in the city* (1924), where he accentuated two different viewpoints of figurative motifs with strong contrasts of white and black, negative and positive surfaces. Interpreting the oeuvre of this artist, one can think about hybrid inspiration by many sources including work of Josef Čapek and take into account the concept of painting,



Fig. 7: Mikuláš Galanda: *Láska v meste VII* (Love in the City Cycle VII), 1924. First Slovak Investment Group’s collection, Bratislava.

published in *Private Letters*, which he aspired to meet. The *cubisation* of Galanda’s work inspired by Prague artistic environment has been pointed out by Czech art history.⁴⁸ But like with Fulla, this phenomenon is covered with other incentives and, in the period of his mature work, especially with artist’s personality, so it would be misleading to explain his efforts based on a single source of inspiration.

Studying art in Paris (1927 – 1935), Ester Šimeřová-Martínčeková, née Fridriková (1909 – 2005) was in touch with the artistic environment in which cubism was born. Following a short period during which she attended evening classes at the Académie

⁴⁶ ZATLOUKAL, J.: S Ludovítom Fullom [With Ludovít Fulla]. In: *Slovenský denník* (22.7.1934), p. 5.

⁴⁷ VACULÍK, K.: *Mikuláš Galanda*. Bratislava 1963, p. 18; VACULÍK, K.: *Mikuláš Galanda*. Bratislava 1983, p. 22.

⁴⁸ LAHODA, V.: Kubizmus a klasicizmus [Cubism and classicism]. In: *Výtvarný život*, 1985, p. 14. ZATLOUKAL 1934 (see in note 46), p. 5.



Fig. 8: Mikuláš Galanda: Zbojníci (Bandits), 1932–1933. Oil on canvas, 45,3 x 34,8 cm. Slovenská národná galéria, Bratislava, inv. nr. O 5239.

de la Grande Chaumière and the Académie Julien (by 1929), “she decided to enrol at the Académie de l’art moderne (Académie moderne), the centre of the innovated cubist schooling and period purism beaded by Fernand Léger. Here she met an extraordinary artist and teacher, Alexandra Exter... The meeting had a crucial impact on Fridriková’s future development.”⁴⁹ She took private lessons from Exter until 1932.

Ester Fridriková’s compositions made in Paris in the early 1930s, such as *Grey still life* (1930), *Still life with oranges and a fan* (1930), *Port at Dieppe* (1931) and *Two seated nudes* (1931), are characterised by Léger’s post-cubist artistic approach and his inclination towards monumentalisation of depicted motifs. They are not *cubising* in the real sense of the word, however,

⁴⁹ PETERAJOVÁ, E.: *Ester M.-Šimerová*. Bratislava 2014, p. 11.



Fig. 9: Mikuláš Galanda: Zbojníci (Bandits, also known as Green Bandits), ca 1932. Oil on canvas, 60 x 50 cm. Slovenská národná galéria, Bratislava, inv. nr. O 1929.

resonant colours, selection of themes, rendering of backgrounds with depiction of central motifs as well as some details and parts resemble cubism. It is brought back to life by the means of reevaluation. The paintings *Balcony* (ca 1930) and *Quartet* (1931) are mainly plain: like previous works they use similar grey, black and brown colours, geometrising silhouettes of shapes and subsequent breaking up the picture surface into a series of planes, i.e. traces of cubism in an ascetic form marked by purism. After all, these traces characterise the entire oeuvre of Ester Fridriková. From the early 1960s the presence of the traces was getting even stronger. But this part of artist’s work goes beyond the subject of the present study.

In the 1920s, the resonance of cubism can also be identified in Slovak architecture, notably in Bratislava. It was applied by Czech architects working in Slovakia: students of Jan Kotěra, a leading representative of cubism in Bohemia, as well as students of his followers, Pavel Janák and Josef Gočár. F. Kříž,



Fig. 10: Ester Fridriková (later Šimerová and Šimerová-Martinčeková): *Sedivé zútišie* (Grey Still Life), 1930. Oil on canvas, 37.7 x 54.5 cm. Slovenská národná galéria, Bratislava, inv. nr. O 1584.

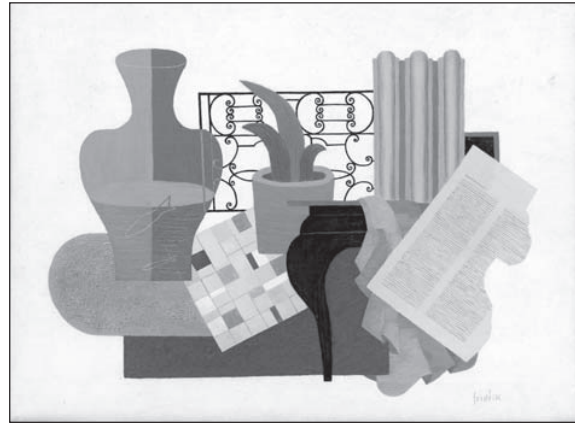


Fig. 12: Ester Fridriková (later Šimerová and Šimerová-Martinčeková): *Balkón* (Balcony), ca 1930. Oil on canvas, 50.7 x 59.5 cm. Slovenská národná galéria, Bratislava, inv. nr. O 2040.

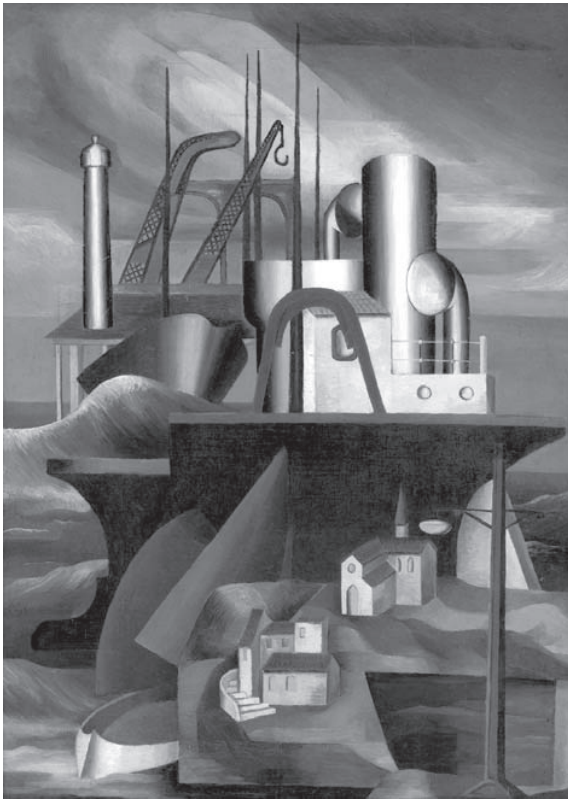


Fig. 11: Ester Fridriková (later Šimerová and Šimerová-Martinčeková): *Prístav v Dioppe* (Harbour of Dioppe), 1931. Oil on canvas, 80 x 59.5 cm. Slovenská národná galéria, Bratislava, inv. nr. O 1679.

student of Jan Kotěra, designed a cubist building of Mortgage Bank (1924, Bratislava, Palisády). František Krupka (1885-1963), who designed today's office of the rectorate of Comenius University (originally the building of Corn exchange, Šafárikovo námestie, Bratislava) applied *cubising* elements in the building of the Ministry of Agriculture (1924, Bratislava, Križkova Street), to a smaller extent also on the facade of the former Police Office (1922-25, Bratislava, Československej armády Street) and on the facade of a student dormitory (Bratislava, 29. augusta Street). Juraj Charvát (1895-1955) designed one of the few cubist buildings outside the Slovak capital, so-called Palárik's house in Čadca (1927, later the seat of Kysuce Museum).

The *cubisation* is also evident in designs of Artúr Szalatnai-Slatinský (1891-1962), namely in architectural details such as cornices and bars, and in the interiors. In a vestibule of so-called Kempný's house at Radlinského Street in Bratislava, which he designed in 1924, is located one of the two *cubising* sculptures by Alojz Rigele titled *Alchemist* (1925); the sculpture is exceptional not only within the framework of artist's oeuvre but also in the context of Slovak sculpture (small bronze cast can be found in the collections of the Bratislava City Gallery). The fireplace and ornaments on the ceiling in the former owner's flat on the first floor were designed in the same style. Szalatnai-Slatinský applied *cubising* details

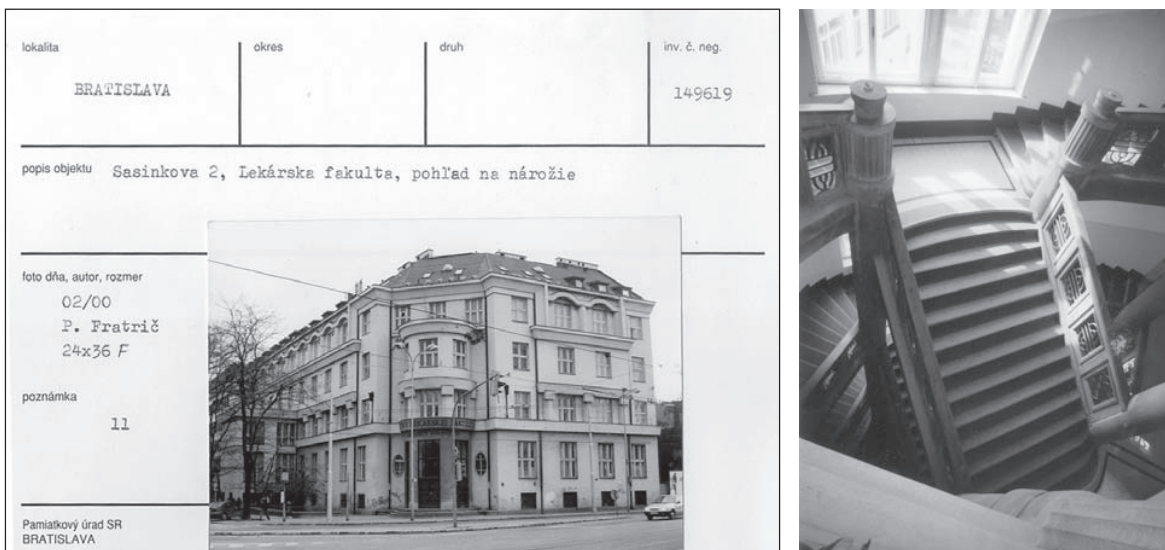


Fig. 13: Klement Šilinger: Anatomy institutes of the Faculty of Medicine, Comenius University, first half of the 1920s, Sasinkova ulica, Bratislava.

also in other designs, for instance the building of the former Charitas at Zochova Street 12, or the family house at Puškinova Street 4.⁵⁰

The searching and promoting of a new national, i.e. Czechoslovak, style in architecture, actual in the first years of existence of the independent republic, is related to the tendency of rondo-cubism. Among its most significant supporters was Klement Šilinger (1887-1951) who later moved towards functionalism.⁵¹ His designs of dwelling houses at Legionárska Street, Vuka Karadžiča Street, Štetinova Street, Heydukova Street and of the Institute of Anatomy, Faculty of Medicine, Comenius University at Sasinkova Street (all from the first half of the 1920s, Bratislava) show artist's typical style: they use segments of semi-cylinders and semicircles combined with solid material of facades. The use of columns and pilasters on building entrances and on trimming of risalit with balconies in side facades evokes neo-classical solemnity.

⁵⁰ ŠLACHTA, Š.: Kubizmus a rondokubizmus [Cubism and rondo-cubism]. In: *Výtvarný život* 34, 1989, nr. 4, p. 5.

⁵¹ *Ibidem*, p. 4.

⁵² BAJCUROVÁ, K.: 'Kubizmus' po kubizme ["Cubism" af-

Slovak artists in Prague

The art history finds application of cubist principles in the early work of young artists, Andrej (Endre) Nemeš (1909-1985) and Jakub Bauernfreund (1904-1976); however, it was soon replaced with the captivation by surrealism.⁵² They both spent part of their youth in Slovakia, studied in Prague, where they took active part in the artistic life, which influenced the further direction of their work, and after the Munich Agreement (1938) emigrated from the Czechoslovak Republic to escape Nazism; Nemeš in 1938, and Bauernfreund in 1939. But Slovak art history has always perceived their work as an integral part of Slovak fine art, and the artists had no objections during their life.⁵³

The *cubisation* derived from synthetic cubism and inspired by Picasso's rich and suggestive oeuvre left traces mainly on Nemeš' and Bauernfreund's works of 1935 and 1936. In *Still life with poultry*

ter cubism]. In: BAJCUROVÁ, K.: *Pocta kubizmu. Kubizmus a kubománia v Čechách a na Slovensku / Homage to Cubism. Cubism and Cubomania in Bohemia and Slovakia*, exh. cat. Bratislava 2011, p. 11.

⁵³ VÁROSS 1960 (see in note 12), pp. 227-228.



Fig. 14: Andrej (Endre) Nemeš: Zátiešie s hydinou (*Still Life with Poultry*), 1935. Tempera on canvas, 59 × 80 cm. Slovenská národná galéria, Bratislava, inv. nr. O 1415.



Fig. 15: Andrej (Endre) Nemeš: Figurálna kompozícia (*Figural Composition*), 1935–1936. Oil on canvas, 68.8 × 95.9 cm. Slovenská národná galéria, Bratislava, inv. nr. O 2853.



Fig. 16: Jakub Bauernfreund: Zátiešie s ovocím a bábkou (*Still Life with Fruit and Figureine*), 1935–1936. Oil and tempera on canvas, 72.7 × 56.8 cm. Slovenská národná galéria, Bratislava, inv. nr. O 1452.



Fig. 17: Jakub Bauernfreund: Zátiešie (*Still Life*), 1936. Oil on canvas, 68.8 × 95.9 cm. Slovenská národná galéria, Bratislava, inv. nr. O 3018.

(1935), Nemeš freely builds the picture plane out of geometric shapes, shifting viewpoints of individual segments. In *Figural compositions* (1935-1936) he puts emphasis on breaking up the picture surface into a series of planes, and thus violates the solidity of shapes of figures. Bauernfreund's paintings *Still life with Figureine* (1935-1936), *At sculptor's studio*, *Composition 2* and *Still life* (all of 1936) are inspired by Picasso's vigorous painterly expression: simple geometric shapes and segments of overlapping figures are outlined by a dynamic, thickly painted contour, and the space inside the contours is equal to the surrounding.



Fig. 18: Ján Želibský: Zátišie s krčabom na víno a ovocím (Still Life with Wine Jug and Fruit), 1935. Oil on canvas, 49.2 × 34.7 cm. Slovenská národná galéria, Bratislava, inv. nr. O 2641.

Nemeš' and Bauernfreund's contemporary, Ján Želibský (1907-1997), too, stayed in Prague after the completion of his studies. In his paintings from the mid 1930s he examines the possibilities of synthetic cubism, accepting not only shifting viewpoints and search for a geometric substance of shapes but also, unlike his abovementioned colleagues, a cubist palette of resonant grey and black (e.g. in *Still life with wine jug and fruit*, 1935).

Post-war period

WWII and the break of Czechoslovakia discontinued promisingly developing avant-garde activities

⁵⁴ CINCÍK, J.: Novému výtvarnému umeniu [On a new fine art]. In: *Slovenské poblady* 10, 1940, pp. 588-589.

⁵⁵ DELANGLADE, F. (ed.): *Umění republikánské Španělska – španělské umělci pařížské školy* [Art of Republican Spain – Spanish artists of the Parisian school], exh. cat. Praha 1946.



Fig. 19: Ladislav Guderna: Balada (Ballad), 1947. Tempera on plywood, 58.5 × 31.5 cm. Slovenská národná galéria, Bratislava, inv. nr.193.

in Slovakia. In 1938, the School of Applied Arts in Bratislava closed down, and Mikuláš Galanda died. Ľudovít Fulla found himself in a creative crisis, and pre-war activities of young artists faced increasingly vocal criticism in newspapers, official journals and publications. Galanda's work was referred to as the "greenhouse subjectivism" and "asocial art."⁵⁴ Despite a complicated situation in so-called Slovak state, a large-minded cultural life did not cease to exist completely. But the objectives of avant-garde faded out.

In Slovakia, a creative dialogue with Europe was re-established with a strong intensity. The year of 1946 witnessed two significant events that provoked response of mostly young artists: 1. exhibition of artists of democratic Spain (living in French exile) including Picasso⁵⁵ held in January in Brno and Prague; and 2. exhibition Young Czechoslovak art held early in the summer at La Boétie Gallery in Paris with the presence of displaying artists.⁵⁶ These two events along with inspiration by Picasso changed the face of Slovak fine art in the post-war period before the introduction of socialist realism. Autopsy, experiences from Prague, Brno or Paris played an irreplaceable role. Picasso's influence was also visible in works of the members of the Parisian

⁵⁶ BARTOŠOVÁ, Z.: Roky po Oslobodení ako pokračovanie pokrokových tradícií v slovenskom výtvarnom umení (Maľba, grafika a kresba 1945 – 1948) [Years after the Liberation as the continuation of progressive traditions in Slovak fine art (Painting, graphic art and drawing 1945-1948)]. In: *Arts*, 17, 1983, nr. 1, p. 46.



Fig. 20: Peter Matejka: *Hlava dedičanky* (*Head of Village Woman*), 1947. Oil on paperboard, 44,5 x 36 cm. Slovenská národná galéria, Bratislava, inv. nr. O 1993.



Fig. 21: Peter Matejka: *Kytica* (*Bouquet*), 1946-47. Oil on paperboard, 43,5 x 34 cm. Slovenská národná galéria, Bratislava, inv. nr. O 1994.

Group including its most significant representative, Óscar Domínguez, who “joined the surrealist movement”, but art historians refer to his work from the war period as to the “Picassian phase.”⁵⁷

After the war during which the continuity with domestic avant-garde efforts was interrupted, the artists showed a strong ambition to update the artistic expression. With respect to vigorous brushstrokes and bright palette the art historians have inclined to interpret this phase as the original art, without referring to the influence of cubism, even though the inspiration by Picasso was regarded as the key one, just like the admiration for his charismatic personality and clear ethical attitudes during the war.⁵⁸

Cubisation affected still lifes, urban landscapes and pietas of Vincent Hložník (1919-1998) as well

as war motifs of Štefan Bednár (1909-1976) from the period of 1946-1949. But it dominated mainly the work of Ladislav Guderna (1921-1999) and Peter Matejka (1913-1972). Matejka’s oil paintings *The task* (1947), *The bridge* (1947), *Head of a village woman* (1947), *Bouquet* (1946-1947), *Orava landscape* (1947), *Head of a girl* (1948) and *The garden* (1948) are *cubising* and show artist’s zeal for topicality represented by the application of geometry in the depiction of figurative and natural shapes. They are characterised by sharp, crystalline shapes colliding with one another, bounded by black contour lines painted with vigorous strokes of the brush, and by the employment of decorative qualities of colour. Moreover, Matejka made the central motifs of his compositions equal to the background, applying

⁵⁷ ŠTĚPÁNEK, P.: Oscar Domínguez. In: ŠTĚPÁNEK, P. (ed.): *Oscar Domínguez*, exh. cat. Praha 1986 (unpaged).

⁵⁸ BARTOŠOVÁ 1983 (see in note 56), p. 50.



Fig. 22: Peter Matejka: *Oravská krajina (Orava Landscape)*, 1947. Oil on paperboard, 55 x 70.3 cm. Slovenská národná galéria, Bratislava, inv. nr. O 2327.

one of the principal contributions of cubism to the aesthetics of painting.

Ladislav Guderna focused on motifs of female heads, still lifes as well as symbolic themes relating to the war (*Murdered woman*, 1946; *Ballad*, 1947, *Nocturne*, 1947). Compared to Matejka's vigorous brushwork, his compositions drawing upon synthetic cubism a using bright palette, represent the search for different values: balance and statics. The two artists did not work together, yet the comparison of their painterly means points out to a possible parallel with Fulla and Galanda, with the former being open and spontaneous and the latter being rational and contemplative.

Socialist realism irrupted into a promisingly developing cultural and artistic atmosphere in post-war pe-

riod approximately a year after the communist coup d'état in February 1948. The ties with Europe were severed and promising avant-garde artists persuaded themselves that realism is the only appropriate art practice. Only the open Sixties allowed the artists to travel and work freely. It was in this period that cubism resonated again in Slovak fine art, mostly with young artists, students of Peter Matejka at the Academy of Fine Arts in Bratislava. But *cubisation* in the latter half of the 20th century is not a subject of the present study.

Looking back at the recognition of *cubisation* in three decades of Slovak fine art, different levels of the resonance emerge: direct link to Paris as a place, where cubism was born, promotion of *cubisation* in

the artistic environment in Budapest and Prague, and again the link to Paris, this time as a place of Picasso's followers applying *cubisation* in their works. In this connection one can ask the question raising doubts about the meaning of the contribution of Slovak fine art to the promotion of cubism, art tendency that radically changed the aesthetics of picture. The question is legitimate until the moment of confrontation with specific works of artists living and working in the first half of the 20th century in Slovakia. The persuasiveness of works of art makes possible to think about Slovakia, which did not have any artistic centre in the real sense of the word at the time, like about the "crossroad of cultures".

The term was introduced by Ján Bakoš who noted: ...*"What makes Slovakia an independent phenomenon and the territory with its own history of art is the meeting, touching, crossing, penetrating and mixing of several cultural circuits, spheres and contexts... Despite being only a crossroad of cultural achievements reached abroad, Slovakia was the crossroad that can be characterised as busy, very sensitive, perceptive, eagerly accepting impulses from all sides. If, on the one hand, it is the manifestation of its marginality, peripherality, inability to create its own cultural idiom, on the other hand it is the sign of its cultural development, high level of culture and the ability to accept and absorb impulses from many sides."*⁵⁹

Preklad Janka Jurečková

Kubizmus a jeho rezonancie vo výtvarnom umení Slovenska

Resumé

Predmetom štúdie sú rezonancie kubizmu vo výtvarnom umení Slovenska počas prvej polovice 20. storočia, presnejšie v období po 1. svetovej vojne až do nástupu komunistickej diktatúry roku 1948. Kým prvé ohraničenie má svoj presný limit opierajúci sa o historickú udalosť vzniku samostatnej Československej republiky (1918), druhé je mäkkšie. Dôsledky komunistického puču vo februári 1948 sa neuplatnili okamžite: vo výtvarnom umení krátky čas ešte doznievali možnosti slobodnejších názorov.

Kubizmus sa dostal do pozornosti umelcov žijúcich na Slovensku značne oneskorene, a to ako jedna z viacerých formálnych inšpirácií, ktoré v konečnom dôsledku prispeli k hybridným obrazovým riešeniam, typickým pre tunajšie výtvarné prostredie. Termín kubizácia, ktorý štúdia využíva, charakterizuje voľnú inšpiračnú väzbu na tendenciu, ktorá viditeľne zmenila vnímanie a interpretáciu reality (termín do umeleckohistorickej literatúry priniesol Vojtěch Lahoda).

Slovenská umenoveda si tiež dlho kubizmus nevnímal. Prvá útlá publikácia s názvom tendencie od

Radislava Matuščíka vyšla až v roku 1964. Ďalšou je katalóg k rovnomennej výstave od Kataríny Bajcurovej *Pocta kubizmu – Kubizmus a kubománia v Čechách a na Slovensku* z roku 2001. Okrem týchto dvoch publikácií poukázali na tendenciu aj panoramatické publikácie o dejinách výtvarného umenia 20. storočia na Slovensku autorov Kálmána Brogyányiho (1931), Vladimíra Wagnera (1935), Mariána Várossa (1960) i dvojice Jána Abelovského a Kataríny Bajcurovej (1997).

V dvadsiatych rokoch možno za najdôležitejšie centrum výtvarného umenia na Slovensku považovať Košice s ich pluralitnou kultúrnou atmosférou. Vo výtvarnom prejave tunajších maliarov – rodákov, migrantov i repatriantov – rezonovalo viacero výtvarných tendencií. *Kubizácia* sa dotkla tvorby Gejzu Schillera a Františka Foltýna, pričom štúdia vyslovuje novú hypotézu, že túto inšpiráciu sprostredkovalo budapeštianske prostredie, kde sa Gejza Schiller pred

⁵⁹ BAKOŠ, J.: Periféria alebo križovatka kultúr? [Periphery, or the crossroad of cultures?]. In: *Slovenské pohľady*, 104, 1988, nr. 7, p. 19.

1. svetovou vojnou pohyboval v okruhu avantgardy a poukazuje na zásadný význam pôsobenia riaditeľa Východoslovenského múzea Ladislava Poláka, ktorého aktivity vytvárali umelcom v meste chápané prostredie.

V tridsiatych rokoch už bola kultúrnym centrom Slovenska Bratislava. Porozumenie kubistickým princípom poznačilo tvorbu Ľudovíta Fullu a Mikuláša Galandu, ktorí pôsobili na avantgardnej Škole umeleckých remesiel (ŠUR), kde sa vďaka jej vedeniu jedinečnou osobnosťou, pedagógom Josefom Vydróm, stretlo viacero významných umelcov. Jedinou priamou pokračovateľkou konkrétnej modifikácie kubizmu je v slovenskom prostredí Ester Fridriková (neskôr Šimerová-Martínčeková), žiačka Alexandry Exter v Paríži (1930-32), ktorá na ŠUR tiež pôsobila. Estetika tohto výtvarného východiska poznačila celok jej tvorby.

K Bratislave sa viaže aj ojedinelý príklad využitia kubizmu v sochárstve v diele Alchymista (1925) od Alojza Rigeleho v budove s *kubizujúcimi* prvkami interiéru i exteriéru od Artúra Szalatnaia-Slatinského. Viacero riešení fasád od architektov F. Kříža a Františka Krupku, poukazuje na inšpiráciu pražským prostredím. Tvorbu Klementa Šilingera poznačil rondokubizmus, ktorý bol presadzovaný ako česko-slovenský štátny architektonický štýl. Juraj Charvát vytvoril v kubistickom duchu jednu z mála realizácií tohto druhu mimo Bratislavu, a to tzv. Palárikov dom v Čadci (1927, neskôr sídlo Kysuckého múzea).

Jakub Bauernfreund, Andrej Nemeš i Ján Želibský žili v tridsiatych rokoch v Prahe a ich tvorbu z tohto obdobia aproprujú ako české, tak slovenské dejiny umenia. Kubistickú štylizáciu využívali najmä v námetoch interiérov a zátiší.

Ozveny kubizmu zaznamenalo slovenské výtvarné umenie v období tesne po 2. svetovej vojne v tvorbe nastupujúcej generácie. Jej podobu usmernila inšpirácia výstavami popicassovských Španielov, ktoré sa uskutočnili vo viacerých mestách Československa a potvrdili ju študijné cesty konkrétnych umelcov do Paríža. Tvorbu Vincenta Hložníka i Štefana Bednára a predovšetkým Ladislava Gudernu a Petra Matejku možno vnímať ako snahu po opätovnom nadviazaní vojnou pretrhnutých umeleckých kontaktov s Európou.

Pri spätnom pohľade na rekognoskáciu *kubizácie* v slovenskom výtvarnom umení troch desaťročí sa vynára viacero rovín jej rezonancie. Priama väzba na Paríž ako centrum zrodu kubizmu, sprostredkovanie *kubizácie* budapeštianskym a pražským výtvarným prostredím, a opätovná väzba na Paríž, už ako na miesto Picassových nasledovníkov, ktorí ju tiež v svojej tvorbe uplatnili. V tejto súvislosti si možno položiť otázku vyvolávajúcu pochybnosť o význame vkladu slovenského výtvarného umenia do šírenia tendencie kubizmu. Otázkou je legitímna do momentu konfrontácie s konkrétnymi umeleckými dielami autorov viacerých generácií, ktorí na Slovensku žili a tu ich počas prvej polovice dvadsiateho storočia vytvorili. Ich presvedčivosť dovoľuje uvažovať o Slovensku, ktoré v tom čase nemalo európsky porovnateľné umelecké centrá, spolu s Jánom Bačkošom, ako o „križovatke kultúr“.

Štúdiá vznikla v rámci projektu VEGA č. 2/0127/15 Slovensko-francúzske a francúzsko-slovenské vzťahy v oblasti výtvarného umenia a jeho interpretácie počas 20. storočia.

Žánrové grafiky zo zbierky rodu Ostrolúckych

*A. Collaert, J. Collaert, Galle, Merian, Hollar, Burford, J. J. Haid,
J. E. Haid, Masquelier, Moreau, Neé, Ryland, Watson, Legrad, Bartolozzi,
White, Burke, Reading, Smith, Tomkins, Simon, Goldberg*

Marta HERUCOVÁ

Rod Ostrolúckych z Ostrej Lúky (Osztrólczyk de Osztróluka) vlastnil rozsiahlu zbierku starých grafik. Nachádzala sa v kaštieloch v Ostrej Lúke a Zemianskom Podhradí. Kaštiele boli od seba vzdialené vyše sto kilometrov. Prvý stál neďaleko Zvolena a jeho posledným majiteľom z rodu bol právnik Mikuláš Ostrolúcky (1867 – 1947), druhý sa nachádza pri Trenčíne a patril jeho bratovi právnikovi Gejzovi Ostrolúckemu (1869 – 1952). Po II. svetovej vojne a nástupe komunistov k moci majetok oboch bratov skonfiškovali. Bohatá knižnica spolu s približne šesťsto grafikami sa dostala do Mestského múzea vo Zvolene, dnes s názvom Lesnícke a drevárske múzeum. Spôsob akým sa to udialo zne- možňuje určiť ktorá grafika bola v ktorom kaštieli.¹ Mikuláš, narodený v Ostrej Lúke, obýval svoj kaštieľ do posledných chvíľ, napokon zomrel v bratislavskej nemocnici. Gejza, narodený v Bratislave, ktorý

precestoval takmer celý svet, žil v Budapešti, no po strate manželky sa vrátil do Zemianskeho Podhradia, kde osamotený dožil. Legendárna Adela Ostrolúcka (1824 – 1853) bola ich teta, sestra ich otca Gejzu Ostrolúckeho st. (1819 – 1884). Poznať ju mohli len z rozprávania, lebo zomrela prv ako prišli na svet.² Najobsiahlejšiu časť grafik tvoria portréty a veduty. V tejto štúdii sa zameriam na početom najskromnejšiu a doteraz neidentifikovanú časť – na žánre.³ Pokúsím sa priblížiť tieto „staré obrázky“, ktoré boli pre človeka osvietenských čias výdatným zdrojom všeobecného poznávania sveta. Vytvorili ich rôzni európski umelci 16. až 19. storočia.

K najstarším patria tri nizozemské grafiky s exotickými námetmi lovu veľryby, perlorodiiek a krokodílov (obr. 1, 2, 3). Pochádzajú zo série 104 grafik, ktorá vyšla prvýkrát v Antverpách vo vydavateľstve Philipa Galleho v roku 1578.⁴ Toto vydavateľstvo

* Štúdiá vznikla s podporou grantového projektu VEGA č. 2/0048/16 – *Klasicizmus – hľadanie vzorov dokonalosti vo výtvarnom umení 2. polovice 18. a 19. storočia na Slovensku*.

¹ Za informácie ďakujem Mgr. Tatiane Figurovej, ktorá je aj spoluautorkou a zostavovateľkou knihy *Lesnícke a drevárske múzeum od A po Z*. Zvolen 2014.

² Mikulášovou a Gejzovou matkou bola Etela Huságová zo Sósartyánu (*Huszág de Sósartyán*, 1843 – 1920). Mikuláš Ostrolúcky sa spomína aj ako darca vzácných kníh a rukopisov, ktoré dal Slovenskému národnému múzeu, a tiež ako autor fámy o láske svojej tety Adely a Ludovíta Štúra. DEMMEL, J.: „Stav zemiansky národa slovenského“: Uhor-

ská šľachta slovenského pôvodu. In: *Forum historiae*, 2, 2012, s. 66. História rodu sa venoval CSAPÓ, G.: Az osztrólczyk család története. In: *Turul*, 67, 1994, č. 3, s. 67-74; tiež OTRUBA, Š. (ed.): *Štátny archív v Banskej Bystrici II*. Bratislava 1969, s. 82-85.

³ Grafiky pochádzajúce zo zbierky Ostrolúckych spísala a rámcovo roztriedila podľa námetov Mária Šurecová z LaDM vo Zvolene.

⁴ Podľa <http://www.milestone-books.de/pages/books/1829/johannes-stradanus-jan-van-der-straet/venationes-ferarum-avium-piscium-pugnae-bestiariorum-mutuae-bestiarum-depictae-a-loanne> (23.6.2015).



Obr. 1: Adriaen Collaert sc. – Jan van der Straet inv. – Philip Galle ex.: Boj s prišerou (kosatkou) vo vodnom amfiteátri v Ostii, okolo 1595, medirytina, LaDM Zvolen, H 2415



Obr. 2: Cornelis Galle sc. – Jan van der Straet inv. – Philip Galle ex.: Indiáni na love perlorodie, 1596 (alebo krátko po), medirytina, LaDM Zvolen, H 2412

patrilo vtedy k najväčším európskym producentom grafik. Séria má názov *Lovy na divé zvieratá, vtáky, ryby*: *Strety so šelmami a zápasy šeliem* (*Venationes Ferarum, Avium, Piscium: Pugnae Bestiariorum: & mutuae*

Bestiarum) a vytvoril ju flámsky manierista Jan van der Straet (1523 Bruggy – 1605 Florencia).⁵ Pôsobil so

⁵ Tiež Joannes Stradanus, Giovanni della Strada, Giovanni

Obr. 3: Jan Collaert ml. sc. – Jan van der Straet inv. – Philip Galle ex.: Lov na drakov (krokodilov) v Egypte, 1596 (alebo krátko po), medirytina, LaDM Zvolen, H 2414



Florencii ako dvorný umelec toskánskeho veľkovevodu Cosima I. de Medici († 1574) a spolupracovník architekta a maliara Giorgia Vasariho († 1574). Udržoval dobré kontakty s antverpskými rytcami a vydavateľmi. Straetova zvieracia séria, dnes považovaná za umelecký vrchol loveckých zobrazení 16. storočia,⁶ bola už vo svojej dobe natoľko populárna, že vyšla v rôznych reprintoch. Najstaršie vydania majú v súčasnosti päťcifernú hodnotu (v eurách). Séria bola zmesou reálií, domýšľavosti a fikcií. Najprv mala 43 nečíslovaných listov s venovaním pre Cosima I. de Medici a mala slúžiť ako predloha na výzdobu miestností jeho vily v mestečku Poggio a Caiano.⁷ Neskôr bola rozšírená, jednotlivé listy očíslované a dolu opatrené vysvetľujúcimi latinskými textami antverpského lexikografa Cornelisa Kiliaana (1528 Duffel – 1607 Antverpy). Obrázky vyryli do medi štyria rodinne prepojení umelci Cornelis Galle st., Jan Collaert ml., Adriaen Collaert a Charles de

Mallery. Cornelis Galle st., syn tlačiaru Philipa Galého st., bol švagrom Adriana Collaerta a Charlesa de Mallery, ktorí boli ženatí s jeho sestrami Justou a Catharinou; Adrian a Jan Collaertovci boli bratia, synovia medirytca Jana Collaerta st.⁸ Zo zbierky Ostrolúckych spomeniem listy č. 19, 26 a 46.

List č. 19 vyryl Adriaen Collaert (okolo 1560 Antverpy – 1618 Antverpy), ktorý po vyučení vo Flámsku strávil niekoľko rokov v Itálii. Text na grafike *Ostiae in extremum littus prolabitur Orca...* prezrádza, že zachytáva vtedy obávanú obludu, zabijácku veľrybu, dnes známu ako kosatka dravá (*orcinus orca*). Je najväčším morským cicavcom na svete. Poznali ju už starovekí Gréci a Rimania, hovorili jej *orca*, čo bolo odvodené od slova *Orχος/Orcus*, názvu mýtickej príšery – Pudožrúta, ktorý vládol ríši mŕtvych (*orcini*). Latinské označenie *orcinus orca* znamená príšera z podsvetia. Plínius st. ju opísal v *Historii naturalis*.⁹ V súčasnosti sa vie, že pre človeka nie je tak nebez-

Stradano, Giovanni Stratensis. Bližšie o ňom BARRONI, A. – SELLINK, M. et al.: *Stradanus (1523 – 1605), Court Artist of the Medici*. Turnhout 2012.

⁶ Bližšie KULTZEN, R.: *Jagddarstellungen des Jan van der Straet auf Teppichen und Stichen. Ein Höhepunkt jagdlicher Darstellungen des 16. Jahrhunderts*. Hamburg – Berlin 1970.

⁷ Podľa <http://www.amazon.com/ThePrintsCollector-Antique-Hunting-Print-WHALE-ORCA-NAUMACHIA-No-86-Stradanus-1615/dp/B00KIN552W> (24.6.2015).

⁸ Bližšie DIELS, A.: *De familie Collaert (ca. 1555 – 1630) en de prentkunst in Antwerpen*. Brussels 2010; DIELS, A. et al.: *The Collaert Dynasty*. Rotterdam – Amsterdam 2005; 2006.



Obr. 4, 5: Matthäus Merian st. fec. – Antonio Tempesta inv.: Polovačka na jelene, pred 1650, medirytina, LaDM Zvolen, H 2406; 5 Polovačka na pštrosa, H 2407

pečná, ako sa po stáročia tradovalo. Tu je zachytená podľa dobových predstáv a na skutočnú kosatku sa veľmi nepodobá. Rozzúrená pláva vo vodnom amfiteátri (*naumachii*) v rímskom prístave Ostia. Chlapi

v lodiach na ňu dorážajú a snažia sa ju zasiahnúť

⁹ Pozri KITCHELL, K. F. Jr.: *Animals in the Ancient World from A to Z*. New York 2014.



Obr. 6, 7: Matthäus Merian st. fec. – Antonio Tempesta inv.: Poľovačka na leva, pred 1650, medirytina, LaDM Zvolen, UH 2410; 7 Poľovačka na diviaky, H 2411

pred zrakmi divákov. Výjavu dominuje socha boha Apolóna, lebo je to súčasť Apolónskych hier (*Ludi Apollinares*). Konali sa od roku 212 pred n. l. a obzvlášť za vlády cisára Augusta na prelome letopočtov.

Augustus sa totiž považoval za Apolónovho potomka a chránenca, čo viedlo k tomu, že Apolón začal byť uctievaný ako hlavný boh Ríma.

List č. 26 vyryl Cornelis Galle st. (1576 Antverpy – 1650 Antverpy), ktorý dlhší čas tvoril v Ríme,¹⁰ a potom sa vrátil do rodinnej dielne v Antverpách. V roku 1610 sa stal majstrom tamojšej Gildy sv. Lukáša. Obzvlášť známy je ako autor grafik Rubensových obrazov; jeho rodné Antverpy boli mestom tohto veľikána. Na grafike s textom *Indi baccarum conchas fundo in maris imo...* je stvárnená predstava o tom ako vyzerali Indiáni, ktorí lovili perlorodky. Sú zachytení ako sa na lanách spúšťajú z člnov, pričom oči a nos majú zaviazané šatkou, aby si ich chránili pred účinkami slanej vody.

List č. 46 vyryl Jan Collaert ml. (okolo 1561 Antverpy – v alebo po 1620 Antverpy). Výjav s textom *Ecquis in Ægypto crista et tergo esse Dracones...* zachytáva ako Egypt'ania bojovali s hroznými drakmi, ktorými boli v skutočnosti krokodíly nílске. Tie môžu byť až 6 metrov dlhé a 750 kilogramov ťažké. Na obrázku je ukázané ako ich vylákali na veľké papyrusové listy popísané magickými formulkami. Keď na nich krokodíly zaspali, Egypt'ania im odťali hlavy.¹¹ Ďalšie štyri lovecké výjavy, lov na jelene, pštrosa, leva a diviakov (obr. 4, 5, 6, 7), vytvoril italský rytec Antonio Tempesta (okolo 1555 Florencia – 1630 Rím), ktorý sa svojim majstrovstvom naučil u Jana van der Straeta, autora zmienenej zvieracej série. Tak ako Straet aj Tempesta spolupracoval s Giorgiom Vasarim. Jeho tvorba sa radí do prechodného obdobia medzi manierizmom a raným barokom. Vo svojej dobe zaujal esteticky vyváženými a premyslenými kompozíciami. Maľoval, kreslil predlohy pre medirytcov a neskôr vytváral medirytiny aj sám. Jeho práce vyhl'adávali zámožné rímske rodiny, ako aj naj-

vyššia európska aristokracia. Patril k najvplyvnejším a najkopírovanejším umelcom 17. storočia. Inšpiroval Rembrandta, Rubensa, Velázquezu, Poussína; medzi rytcami Matthäusa Meriana st. Obdivovateľov mal aj v nasledujúcich storočiach, podľa jeho grafik maľoval ešte aj grécko-taliansky metafyzik Giorgio de Chirico (1888 Volos – 1978 Rím).¹² Štyri lovecké výjavy zo zbierky Ostrolúckych Antonio Tempesta vymyslel (*invenit*), Matthäus Merian st. nakreslil (*fecit*) a pravdepodobne aj vyryl (*sculpsit*). Značený je len výjav s jeleňmi, ostatné sú neznačené. Tempesta vytvoril výjavy medzi rokmi 1575 až 1630¹³ a Merian st. ich nakreslil najneskôr v roku svojej smrti 1650.¹⁴ Matthäus Merian st. (1593 Bazilej – 1650 Bad Schwalbach) sa narodil vo Švajčiarsku a pôsobil v Nemecku. So svojim svokrom Theodorom de Bryom mal ryteckú dielňu vo Frankfurte nad Mohanom. Vytvoril početné lovecké výjavy,¹⁵ preslávili ho však veduty, aj pohľad na Bratislavu, a ilustrácie Biblie vydanej v roku 1630, podľa neho nazvanej Merianova.

Autorom troch grafik s loveckými psami (obr. 8, 9, 10)¹⁶ je český barokový kresliar a grafik Václav Hollar (1607 Praha – 1677 Londýn).¹⁷ Jeho začiatky sa viažu na pražský kráľovský dvor: otec tam robil úradníka a on sa tam učil rytectvu u Egídia Sadelera, antverpského rytca v službách Rudolfa II. Habsburského. Neskôr sa zdokonaľoval aj v dielni Matthäusa Meriana st. vo Frankfurte nad Mohanom. V roku 1636 sa stretol so svojim mecénom grófom Thomasom Howardom z Arundelu (1585 – 1646), britským diplomatom a vášnivým zberateľom umenia. (Jeho zbierka je dnes vo fonde Oxfordskej uni-

¹⁰ Bližšie SELINK, M.: Galle, Cornelis I. In: *Allgemeines Künstlerlexikon XXXVIII*. Leipzig – München 2006, s. 8-13.

¹¹ <http://www.amazon.com/ThePrintsCollector-Antique-Hunting-Print-DRAGON-HATCHET-DECAPITATE-No-46-Stradanus-1615/dp/B00KIN5WSO> (23.6.2015).

¹² LEUSCHNER, E.: *Antonio Tempesta. Ein Bahnbrecher des römischen Barock und seine europäische Wirkung*. Petersberg 2005; LEUSCHNER, E.: „Censorship and the Market: Antonio Tempesta's „New“ Subjects in the Context of Roman Printmaking ca. 1600“. In: FANTONI, M. (ed.): *The Art Market in Italy, 15th - 17th Centuries*. Modena 2003, s. 65-73.

¹³ Podľa <http://www.virtuelles-kupferstichkabinett.de/index.php?selTab=3¤tWerk=19797&> (25.6.2015).

¹⁴ Podľa <http://www.virtuelles-kupferstichkabinett.de/index.php?selTab=3¤tWerk=12059&> (25.6.2015).

¹⁵ *Die Jagd Stiche des Matthäus Merian von 1617/18*. Wuppertal 1960.

¹⁶ Názvy grafik (*Šest' psov / Päť psov*) sú podľa evidencie v Metropolitan Museum of Art, inv. č. 51.501.1371.

¹⁷ Tiež Wenceslaus Hollar Bohemus a Wenzel Hollar. Bližšie HOLLAR, V.: *Kresby a grafické listy ze sbírek Britského muzea v Londýně a Národní galerie v Praze*. Praha 1983; PENNINGTON, R.: *A Descriptive Catalogue of the Etched Work of Wenceslaus Hollar, 1607 – 1677*. Cambridge 1982; RICHTER, S.: *Václav Hollar : umělec a jeho doba*. Praha 1977.



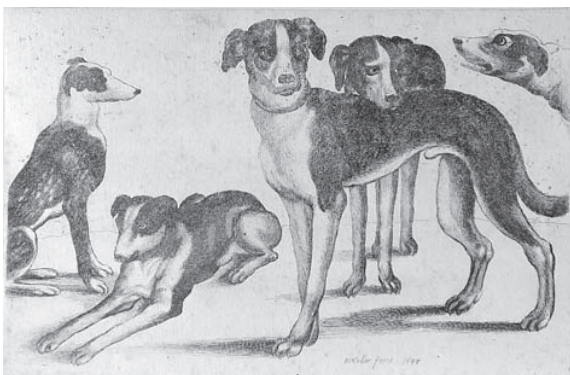
Obr. 8: Václav Hollar fec.: Šest' psov (I), 1646, lept, LaDM Zvolen, H 2404



Obr. 11: Thomas Burford sc. – James Seymour del.: Psovod preskakajúci bránku, 9. z 12 grafických listov, okolo 1752, mezzotinta a lept, LaDM Zvolen, H 830



Obr. 9: Šest' psov (II), 1647, lept, LaDM Zvolen, H 2403



Obr. 10: Päť psov, 1647, lept, LaDM Zvolen, H 2402

verzity). Gróf ho zobral do Londýna, kde sa Hollar usadil a oženil. Kráľ Karol I. Stuart ho angažoval za učiteľa kreslenia pre svojho syna Karola (II.). Jeho ďalší osud bol sériou nešťastí. Keď kráľa v roku 1649 popravili, musel emigrovať do Antverp. Do Londýna sa vrátil príliš skoro, ako kráľovho prívrženca ho tam zatkli a prepustili len vďaka príhovoru vplyvných ľudí. Začal sa žiť ako kartograf, vytvoril množstvo máp, aj Uhorska. Pri morovej epidémii mu zomrel syn James. Pri veľkom požiari Londýna prišiel o domov. Nechal sa najat' ako kartograf do Tangeru. Tento marocký prístav pripadol totiž po svadbe Karola II. a Kataríny z Braganzy v roku 1661 Angličanom. Na spiatocnej ceste loď, na ktorej sa plavil, prepadli piráti a Hollar len len že neskončil v otroctve. Po návrate označoval svoje práce len monogramom, aby sa vyhol prenasledovaniu veriteľ'ov. Zomrel v úplnej chudobe. Spomína ho aj Jan Kollár vo svojom Slovníku slavianskych umelcov (1843). Dané grafiky sú signované „WHollar fecit.“ a datované rokmi 1646 a 1647. Vznikli v nádejných začiatkoch jeho londýnskeho pobytu. Hollar na nich zachytil anglických chrtov (*greyhounds*), jedno z najstarobylejších psích plemien. Precízne kresby slúžili ako podklad k vytvoreniu časom hojne reprodukováných leptov. Či aj lepty robil Hollar, nie je isté, ale predpokladá sa to.

Anglickí chrti dynamicky bežiaci popri jazdcovi na koni sú zobrazení aj na grafickom liste Thomasa Burforda vytvorenom podľa kresby Jamesa



Obr. 12: Johann Jacob Haid & syn sc. – Godefridus Schalcken pinx.: *Spiaca (La Dormeuse)*, medzi 1730 až 1767, mezzotinta, LaDM Zvolen, H 827



Obr. 13: Louis Joseph Masquelier sc. – Joseph Barthélémy Le Boutoux inv.: *(Vyznanie)*, 32. ilustrácia *La Bordeho Choix de chansons*, 1773 – 1774, lept a rytina, LaDM Zvolen, H 2399, dolu text „Ah! dieux quel bonheur! / Dit Colin, jamais tant d'ardeur / Ne m'endama, ma chère Colinette;“

Seymoura okolo roku 1752 (obr. 11).¹⁸ Detaily z Burfordovho života nie sú známe na rozdiel od Jamesa Seymoura (okolo 1702 Londýn – 1752 Londýn), o ktorom sa uvádza, že bol synom anglického zlatníka, obchodníka s diamantmi a amatérskeho umelca. Kreslit' sa naučil sám podľa diel otcovej zbierky. Prepadol dostihovej vášni, zachytával konské preteky, čím sa stal anglickým priekopníkom športového žánru. V tejto činnosti ho podporovali viacerí aristokrati, napríklad Sir William Jolliffe, VI.

¹⁸ Podľa identickej grafiky v Britskom múzeu, inv. č. 2010, 7081.2848; grafika, avšak s názvom *Provd preskakujúci bránku*, je na <http://www.artvalue.com/auctionresult-after-seymour-james-1702-1752-1-a-huntsman-jumping-a-gate-2-1224814>.

vojvoda zo Somersetu, vysoko postavený úradník (Lord President of the Council) a kancelár Univerzity v Cambridge.¹⁹

Barokové grafiky zo zbierky rodu Ostrolúckych reprezentuje aj obrázok ženy, ktorá zaspala pri stole a horiacej sviečke (obr. 12). Túto mezzotintu vytvoril nemecký grafik Johann Jacob Haid (1704 – 1767 Augsburg) spolu so svojim synom Johannom Eliasom Haidom (1739 Augsburg – 1809 Augsburg). Haid začínal ako maliar, ale potom ako si osvojil

htm (26.6.2015).

¹⁹ SILTZER, F.: *The Story of British Sporting Prints*. London 1929, s. 245-248.



Obr. 14: Jean Michel Moreau ml. sc. inv.: Toaleta (La Toilette), 48. ilustrácia La Bordeho *Choix de chansons*, 1774, lept a rytina, LaDM Zvolen, H 2397, dolu text z básne P. J. B. Nongareta „Lors qu'on a vos attraits / A-t'on recours à l'imposture.“



Obr. 15: François Denis Néé sc. – Jean Jacques François Le Barbier inv.: (Neopúšťaj ma), 56. ilustrácia La Bordeho *Choix de chansons*, 1773 – 1774, lept a rytina, LaDM, Zvolen, H 2401, dolu text „Si tu m'est toujours si sévère. / Je vais me pendre à ce rameau“

techniku pôsobivej mezzotinty, venoval sa už len grafickej a vydavateľskej činnosti. Technika mezzotinty bola vynájdená v 17. storočí a svoj vrchol dosiahla práve v 18. storočí. Umožňovala zaplniť celú plochu papiera širokou škálou zamatových odtieňov zvolenej farby. Pre obtiažnosť bola po čase nahradená inými technikami, najmä leptom.²⁰ Haidova grafika reprodukuje obraz *Spiaca*, dielo nizozemského maliara Godfrida Schalkena/Schalckena (1643 – 1706 Haag). Tvoril v zlatom veku nizozemského maliarstva a stal sa veľkým majstrom v stvárňovaní nočných výjavov a svetla horiacich sviečok. Dokázal ich maľovať aj

²⁰ Bližšie SMITH, J. Ch.: *British Mezzotinto Portraits I.* – IV. London 1878–1883.

za dňa pomocou tmavých dekorácií. V rokoch 1692 až 1699 pôsobil v Londýne na kráľovskom dvore Viliama III. Oranžského.

Rod Ostrolúckych mal povest' hudobne vzdelaných ľudí. Ich knižnica obsahovala množstvo notových záznamov a iných hudobní. Sedem rokoko- vých grafik (obr. 13, 14, 15, 16, 17, 18, 19) pôvodne ilustrovalo štvorzväzkový album piesní pre sólový spev – *Choix de chansons mises en musique*. Autorom albumu bol francúzsky hudobník a literát Jean Benjamin de la Borde/Laborde (1734 Paríž – 1794 Paríž). Prvý zväzok vyšiel v Paríži v roku 1773. Vtedy bol La Borde ešte členom kráľovského dvora Ľudovíta XV. Bourbonského. Kráľ zomrel rok nato. La Borde skončil pod gilotínou počas Veľkej francúzskej revo-



Pour la dernière fois
Aujourd'hui je le vois
Ce tendre gage

Obr. 16: Louis Joseph Masquelier sc. – Joseph Barthélémy Le Bouteux inv.: (Rozlúčka), 122. ilustrácia La Bordebo Choix de chansons, 1773 – 1774, lept a rytina, LaDM Zvolen, H 2400, dolu text „Pour la dernière fois / Aujourd' hui je le vois / Ce tendre gage”



Je vôle à toi, Cidamant,
C'est toi seul désormais qui peut me rendre heureuse

Obr. 17: François Denis Néé sc. – Jean Jacques François Le Barbier inv.: (Stretnutie), 134. ilustrácia k La Bordebo Choix de chansons, 1773 – 1774, rytina a lept, LaDM Zvolen, H 2409, dolu text „Je vôle à toi, Cidamant, / C'est toi seul désormais qui peut me rendre heureuse.“

lúcie. Viaceré piesne z jeho albumu ako aj ilustrácie boli vydané samostatne. Ich hodnota sa v súčasnosti pohybuje okolo tisíc euro za grafiku.²¹ Podpísali sa pod ne vynikajúci grafici a kresliari a z La Bordeho albumu urobili majstrovskú ukážku francúzskeho ilustračného umenia 18. storočia. Je to aj vďaka Jeanovi Michelovi Moreauovi ml. (1741 Paríž – 1814 Paríž), významnému francúzskemu rokokovému ilustrátorovi. Pre La Bordeho album vytvoril grafiky podľa vlastných predlôh. Vo Zvolene sa od neho zachovali dve galantné scény – *Toaleta*, na nej madam pred zrkadlom, s kytičkou v ruke a odhodenu knihu

²¹ Porovnaj <http://www.kettererkunst.com/details-e.php?obnr=411201607&anummer=397> (5.7.2015).

na podlahe, konverzuje s markízom a zároveň sa necháva skrášľovať, to všetko za sprievodu hudby; a *Koniec hry*, na nej madam a mladík ako sa vonku vrhajú do náručia v spoločnosti troch dvorných dám. Moreau bol odchovancom Louisa Josepha Le Lorraina. Nasledoval ho do Petrohradu, (kde bol prvým riaditeľom tamojšej akadémie). Do Paríža sa vrátil po jeho smrti v roku 1759. Podieľal sa na ilustrovaní Diderotovej encyklopédie a spolu s Françoisom Boucherom na ilustrovaní Ovídiových *Metamorfóz*. V roku 1770 bol vybraný, aby kreslil svadbu Ľudovíta (XVI.) a Márie Antoinetty. Jeho meno sa objavuje v zozname členov slobodomurárskej lóže Deväť sestier (*Les neuf soeurs*). Bol paradoxne v službách revolucionárov aj kráľa, čo sa hocikomu nepodarilo.



Obr. 18: Jean Michel Moreau ml. sc. inv.: (Konec hry), 150. ilustrácia La Bordeho Choix de chansons, 1774, lept a rytina, LaDM Zvolen, H 2398, dolu text „Le jeu fmit [správne fini]; chaque belle en colere / Veur ses bijoux, l'Amour veut un baiser“.



Obr. 19: François Denis Néé a Louis Joseph Masquelier sc. – Jean Jacques François Le Barbier inv.: Alegorické zútišie s anjelom osvietenia a duchovnej inšpirácie (s plamienkom na blave), frontispis La Bordeho Choix de chansons, zv. 4, 1774, lept a rytina, LaDM Zvolen, H 2408

Počas revolúcie ho menovali do dočasnej komisie pre umenie a za profesora zreformovanej školy (*écoles centrales*); po obnove kráľovstva získal post na dvore Ludovíta XVIII. Bourbonského. Ostatné zvolenské grafiky z La Bordeho albumu vytvorili Louis Joseph Masquelier (1741 Cysoing – 1811 Paríž)²² a François Denis Néé (1732 Paríž – 1817 Paríž) podľa predlôh Josepha Barthélémyho Le Bouteuxa (1744 – po 1791) a Jeana Jacquesa François Le Barbiera (1738 Rouen – 1826 Paríž).

²² Zmiený je aj v knihe HIND, A. M.: *A History of Engraving and Etching*. Courier Corporation 2011 (dotlač), s. 372.

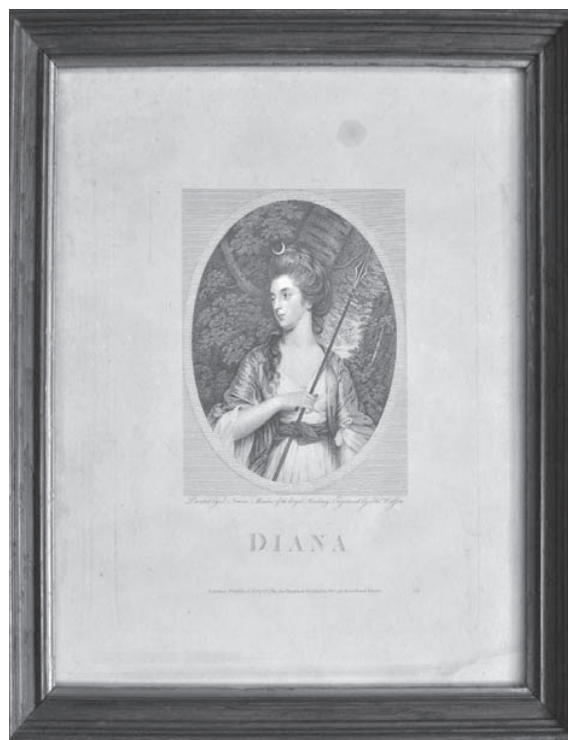
²³ V antike bola kotva symbol života na mori a znak istoty

Pôvabná anglická grafika s názvom *Nádej* (obr. 20) bola publikovaná v Londýne v roku 1775 a vo zvolenom výbere grafik otvára kapitolu neoklasicizmu. Grafiku vytvoril William Wynne Ryland (1738 Londýn – 1783 Londýn-Tyburn) podľa predlohy vtedy populárnej švajčiarskej kresliarky a maliarky Angeliky Kauffman (1741 Chur – 1807 Rím). Na oválnom obrázku je zobrazená zamyslená mladá žena ako sedí a rukami sa opiera o kotvu – symbol nádeje.²³ Zasnene pozerá priamo na diváka a jemne sa usmie-

v búrke; u kresťanov symbol viery v Krista, pretože tvarom pripomína kríž a symbol nádeje na Božie kráľovstvo (Sv. Gregor: *Hodte kotvu svojej nádeje do večnosti*). BECKER, U.: *The Continuum Encyclopedia of Symbols*. Edinburgh 2000, s. 17.



Obr. 20: William Wynne Ryland sc. – Angelica Kauffman im. del.: Nádej (Hope), 1775, bodkovaná rytina, LaDM Zvolen, H 731



Obr. 21: Thomas Watson sc. – James Nixon pinx.: Diana, 1780, bodkovaná rytina, LaDM Zvolen, H 733

va. Pod obrázkom sú verše klasicistického básnika Alexandra Popa (1688 Londýn – 1744 Londýn), satirika a prekladateľa Homéra, po Shakespearovi dodnes najcitovanejšieho anglicky píšuceho autora.²⁴ Verše pochádzajú z jeho Eseje o človeku (*Essay on Man*, 1734), v ktorej sa pokúsil o racionálnu obhajobu Boha, tvrdiac, že človek nepozná Boží zámer, preto by mal akceptovať čo sa deje; vždy s nádejou dúfať a čakať čo príde.²⁵ Angelika/Angelica Kauffman nakreslila túto alegóriu nádeje počas pobytu v Londýne. Prišla tam v roku 1765 spolu s Lady Bridget Wentworth Murray, manželkou britského vyslanca v Ríme, kde dlhší čas žila spolu s otcom, ktorý ju naučil maľovať. V Londýne bola uvedená

do vyššej spoločnosti. Prijali ju za členku novozaloženej Kráľovskej akadémie a jej prvý riaditeľ Joshua Reynolds ju požiadal o ruku. Odmietla ho a tajne sa vydala za sluhu švédskeho grófa Fredericka de Horna, ktorý sa vydával za svojho pána. Po rozvode v roku 1781 sa vrátila do Itálie, kde sa druhýkrát vydala, tentoraz za úprimne oddaného benátskeho maliara Antonia Zucchiho. Angelika Kauffman mala nesmierny talent a tvorila s mimoriadnym citom. Námety svojich diel si vyberala z literatúry, najmä poézie, mytológie i kresťanstva, pričom vynikala ako portrétistka.²⁶ S grafikom Williamom Wynncom Rylandom spolupracovala od roku 1770. Bol uznávaným priekopníkom bodkovaných rytín, zdĺhavej

²⁴ Podľa KNOWLES, E. M. (ed.): *The Oxford Dictionary of Quotations*. Oxford 1999 (5. prepracované vydanie).

²⁵ *Hope springs eternal in the human breast: / Man never is, but always to be blest: / The soul, uneasy and confin'd from home, / Rests and*

expatiates in a life to come.

²⁶ Bližšie ROSENTHAL, A. (ed.): *Angelica Kauffman : Art and Sensibility*. Yale 2006; <http://www.angelica-kauffman.com/en/vita/chronologie/> (28.6.2015).



Obr. 22: Auguste Claude Simon Legrand sc. – Giovanni Battista Cipriani inv.: *Prezjeravosť a Krása (Prudence and Beauty)*, po 1782, kolorovaná bodkovaná rytina a lept, LaDM Zvolen, H 729

a menej používanej grafickej techniky, ktorou sa dalo lepšie priblížiť charakter kresieb s tieňovaním. Túto techniku použil aj v danom prípade. Ryland bol úspešný a dobre zarábajúci umelec. Jeho koniec bol však smutný, v hazardných hrách prehral celý majetok a za falšovanie obligácií bol odsúdený. Po pokuse o samovraždu bol obesený.²⁷

Obrázok elegantnej neznámej dámy ako antickej bohyně Diany, púzujúcej v lese, s kosákom mesiaca vo vlasoch a s kopijou v ruke, vyšiel v londýnskom vydavateľstve Watson & Dickinson v roku 1780 (obr. 21). Thomas Watson (okolo 1743 Londýn – 1781 Bristol)²⁸ ho vytvoril podľa predlohy anglického miniaturistu Jamesa Nixona (okolo 1741 Lincoln – 1812 Edinburgh), člena Kráľovskej akadémie.²⁹ Watson sa špecializoval na portréty v technike bodkovanej rytiny a mezzotinty. Podľa Reynoldsových obrazov vytvoril napríklad portréty Pani Sheridan ako sv. Cecílie (patrónky hudby) a Sľechy Elizabeth

²⁷ https://en.wikipedia.org/wiki/William_Wynne_Ryland (28.6.2015).

²⁸ [https://en.wikisource.org/wiki/Watson,_Thomas_\(1743-1781\)__\(DNB00\)](https://en.wikisource.org/wiki/Watson,_Thomas_(1743-1781)__(DNB00)) (30.6.2015).



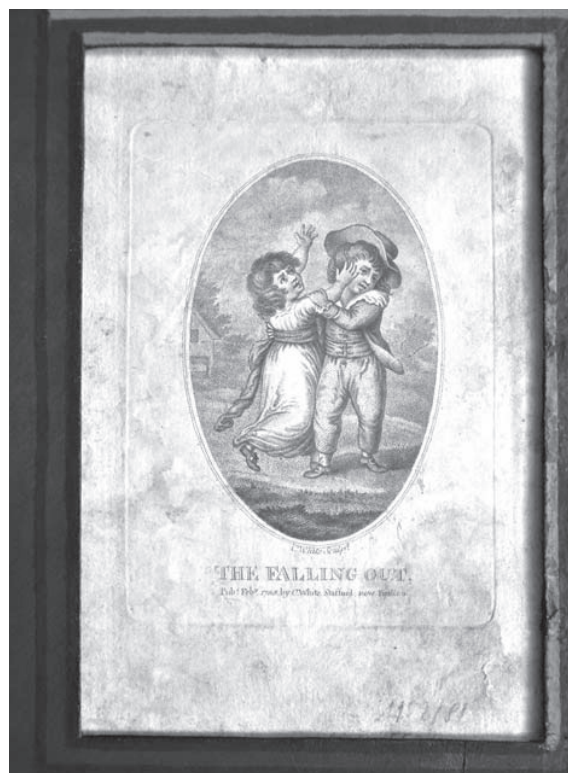
Obr. 23: Francesco Bartolozzi sc. – Giovanni Battista Cipriani del.: *Flóra*, 1783, kolorovaná rytina, LaDM Zvolen, H 730

Beauclerk ako Uny (postavy Spenserovej renesančnej poémy), čo bolo jeho posledné dielo. Zomrel vo veku 38 rokov, veľa diel po ňom nezostalo, aj preto sú vzácne. Vydavateľstvo mal spolu s Williamom Dickinsonom (1746/1747 – 1823). Pár rokov po jeho smrti skrachovalo a Dickinson musel v roku 1794 predať stovky štokov na dražbe v Christie's. Je známe, že James Nixon v roku 1770 vystavil dielo *Diana*. Ak ide o podklad k danej Watsonovej grafike, čo je pravdepodobné, tak ho videl aj Horace Walpole, IV. lord z Oxfordu. Tento intelektuál, znalec umenia, známy ako stavebník neogotického domu na Jahodovom vršku a autor prvého hororového románu, sa o ňom vyjadril, že je to to najlepšie čo

²⁹ Grafiku som publikovala spolu s Máriou Novotnou v publikácii *Bohyně a svätice v umení 19. storočia na Slovensku*. Levoča 2011, s. 34, 39.



Obr. 24: C. White: Bubeník (*The Tambourine*), 1784, bodkovaná rytina, LaDM Zvolen, H 2562



Obr. 25: C. White: Roztržka (*The Falling Out*), 1785, bodkovaná rytina, LaDM Zvolen, H 2559

Nixon namaľoval: „*A very fine picture, and I believe the best he ever painted*“.³⁰

V parížskom vydavateľstve Madame Breton, činnom v rokoch 1781 až 1793,³¹ vyšla grafika s názvom *Prezieravosť a Krása* (obr. 22). Alegoricko-mytologický výjav na tému márnosti lásky vytvoril Auguste Claude Simon Le Grand/Legrand (1765 Paríž – 1815 Paríž) podľa predlohy Giovanniho Battistu Ciprianiho (1727 Florencia – 1785 Londýn-Hammersmith). Postava a la bohyňa múdrosti Minerva sa snaží zadržať mladú obnaženú ženu a la bohyňu krásy Venušu, aby nešla za láskou stelesnenou Amorom, ktorý ju t'ahá, držiac horiacu fakľu, zatiaľ čo jeho dvojník na opačnom

konci jej nastavuje zrkadlo, spolu s hadom atribút rozumnej *Prudentie*, základnej kresťanskej cnosti.. Minerva je stvárnená ako bojovníčka, má helmicu a kopiju, po ktorej sa vinie had. Cipriani kreslil takéto alegoricko-mytologické výjavy pre rytcov, najmä pre svojho kamaráta Francesca Bartolozziho (1727 Florencia – 1815 Lisabon).³² Obaja títo florentskí umelci žili v Londýne, Cipriani od roku 1755 a Bartolozzi od roku 1764. Obaja sa stali spoluzakladajúcimi členmi Kráľovskej akadémie. Bartolozzi vytvoril rytinu *Prezieravosť a Krása* podľa Ciprianiho predlohy v roku 1782. Bola vydaná v Londýne aj v Paríži.³³ Legrandova rytina podľa Ciprianiho predlohy, ktorú

³⁰ Podľa <http://www.thekingscandlesticks.com/webs/pedigrees/10124.html> (3.7.2015).

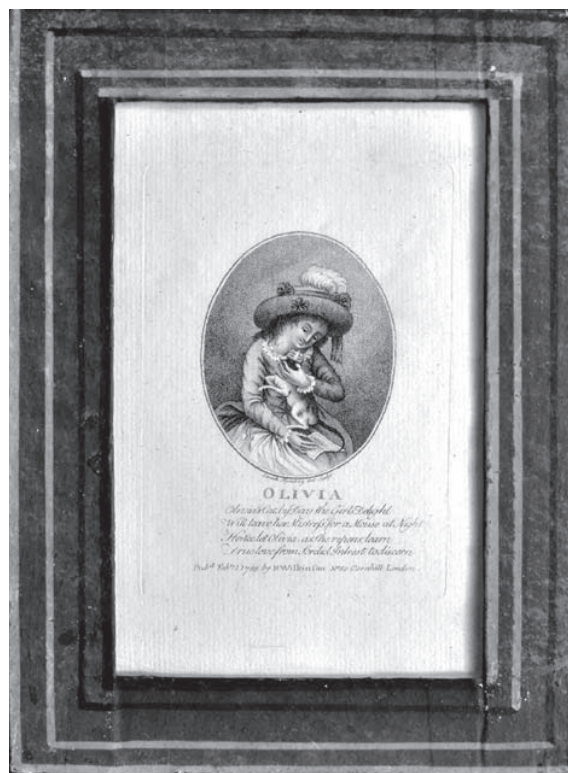
³¹ Podľa <http://collection.waddesdon.org.uk/search.do?view=detail&page=1&id=42954&db=object>. (3.7.2015).

³² Bližšie BAILY, J. T. H.: *Francesco Bartolozzi, R.A., a biographical essay*. London 1907, reprint 2015.

³³ Bartolozziho grafika sa nachádza v Britskom múzeu, inv. č. 1912,1219.33.



Obr. 26: Thomas Burke sc. – Samuel Shelley pinx. – John Raphael Smith print: Marcela, 1784, bodkovaná rytina, LaDM Zvolen, H 2560



Obr. 27: Sarah Reading del. sc.: Olívia, 1785, bodkovaná rytina, LaDM Zvolen, H 2561

vlastnil rod Ostrolúckych, vznikla neskôr ako Bartolozziho rytina podľa tej istej predlohy, keďže Legrand mal v roku vydania Bartolozziho diela len 18 rokov. Ukážkou tvorby dvojice Bartolozzi Cipriani je ďalšia rytina zo zbierky Ostrolúckych – grafika s tancujúcou *Flórou*, rímskou bohyňou kvetov, na počesť ktorej sa v starovekom Ríme konávali veselé jarné slávnosti – *florálie* (obr. 23).

Rod Ostrolúckych mal rovnako zarámovanú kolekciu anglických rytín, ktoré spájajú odkazy na renesanciu. Rytiny *Bubeník* a *Roztržka* nadväzujú na renesančnú tradíciu detského alegorického žánru, známeho už v antike (obr. 24, 25). Vytvoril ich istý C.

³⁴ Na druhej grafike je dolu aj text: *Olivia's cat by Day the Girls Delight / Will leave her Mistress, for a Mouse at Night / Hence let Olivia, as she ripons learn / True love from gordin intrest to discern.*

³⁵ Blížšie *Art Encyclopedia. The Concise Grove Dictionary of Art.* Oxford 2007.

White v rokoch 1784 a 1785. Rytiny *Marcela* a *Olívia* (obr. 26, 27), datované takisto rokmi 1784 a 1785, predstavujú zas postavy slávnych renesančných diel – Cervantesovho *Dona Quijota* a Shakespearovej hry *Trojkráľový večer*.³⁴ Prvú rytinu vytvoril Thomas Burke (1759 Dublin – 1815 Londýn)³⁵ podľa predlohy Samuela Shelleya (1750 Whitechapel – 1808 Londýn)³⁶ a druhú menej známa Sarah Reading.³⁷ Príbeh o Marcele je o nekonvenčnej žene, ktorá chcela sama rozhodovať o svojom živote. Osirela, zdedila nemalý majetok, a aby sa nemusela vydat' za Grisostoma, preobliekla sa za pastierku a odišla do hôr medzi pastierov. Žila šťastne, no Grisostomo si z nešťastnej

³⁶ Podľa https://en.wikipedia.org/wiki/Samuel_Shelley (5.7.2015).

³⁷ Sarah Reading bola činná približne v rokoch 1770 až 1790. Podrobnosti o jej živote a tvorbe nie sú známe. *Benezit Dictionary of British Graphic Artists and Illustrators* I. Oxford 2012, s. 256.



Obr. 28: Neznámy autor: *Cupidova pomsta (Cupids Revenge)*, koniec 18. storočia, bodkovaná rytina, LaDM Zvolen, H 2563



Obr. 29: John Raphael Smith sc. del.: *Spoločnosť v samote (Society in Solitude)*, 1785, bodkovaná rytina, LaDM Zvolen, H 734

lásky vzal život. Autor rytiny tejto literárnej postavy Thomas Burke bol aj maliar. Umelecké vzdelanie získal v Dubline u maliara Roberta Westa († 1770) a v Londýne u grafika Johna Dixona († 1811). Techniku bodkovanej rytiny sa naučil u vyššie spomínaného Williama Wynna Rylanda. Bol spolužiakom Francesca Bartolozziho. Popularitu získal najmä rytinou slávneho Fuseliho/Füssliho obrazu *Nočná mora* z roku 1782, arcidiela čierneho romantizmu. Pri stvárnení Marcely vychádzal z akvarelovej miniatúry Samuela Shelleya, samouka, ktorý sa vypracoval na uznávaného umelca a v roku 1804 sa stal jedným zo zakladajúcich členov Akvarelistického spolku (*Watercolour Society*). Britskí akvarelisti sú dnes svetovým pojmom a ich tvorba neodmysliteľnou súčasťou

britského kultúrneho dedičstva.³⁸ Príbeh o Olivii sa točí okolo početných uchádzačov o ruku tejto illýrskej šľachtickej. Otázkou je, či posledná grafika z pojednávanej série, od neznámeho autora, podľa nápisu *Cupidova pomsta* (obr. 28), tiež nevychádza z renesančnej literatúry, z rovnomennej hry Francis Beaumonta a Johna Fletchera publikovanej v Londýne roku 1635. Na obrázku je dáma, ktorú Cupido na obláčku zasiahol šípmom priamo do srdca.

Rytina *Spoločnosť v samote* zobrazuje distingvovanú dámu sediacu na lavičke pod stromom ako si číta knižku (obr. 29). Je dielom ďalšieho vynikajúceho anglického grafika Johna Raphaela Smitha (1751 Derby – 1812 Doncaster).³⁹ Pôvodne bol súkenníkom, ktorý si privyrábal maľovaním portrétnych miniatúr.

³⁸ Pozri napr. WILTON, A. et al.: *The Great Age of British Watercolours 1750 – 1880*. London – New York 1993.

³⁹ Bližšie D'OECH, E. G.: „Copper into Gold“ : *Prints by John Raphael Smith (1751 – 1812)*. London 1999.



Obr. 30: Peltro William Tomkins sc. del. – Walker & Lyman print: *Spinká* (*He Sleeps*), 1789, bodkovaná rytina a lept, LaDM Zvolen, H 732



Obr. 31: A. Simon sc. – Margaret Gillies pinx.: *Minulost' a budúcnost'* (*Vergangenheit und Zukunft*), okolo 1850, oceľorytina, LaDM Zvolen, H 727

Napokon ho zaujalo rytectvo, úžasne zvládol techniku bodkovanej rytiny a mezzotinty, a tak sa venoval ich tvorbe, vydávaniu a predaju. Do tajov grafického umenia zasvätil aj Josepha Mallorda Williama Turnera (1775 Londýn – 1851 Londýn), slávneho priekopníka anglického romantizmu. Smith sa spomína ako rozhladený človek, ktorý sa dobre vyznal v dejinách umenia a vedel obratne konverzovať.

Grafika s názvom *Spinká* má zaujímavý kontext (obr. 30). Vytvoril ju Peltro William Tomkins (1759 Londýn – 1840 Londýn), syn krajinára Williama Tomkinsa. Technike bodkovanej rytiny sa naučil u Francesca Bartolozziho. Neskôr sa stal učiteľom

kreslenia dcér anglického kráľa Juraja III. Hannoveruského.⁴⁰ Na obrázku je mladá žena vo vtedy módnom klobúku s pštrosími perami. V náručí drží dieťa a uspáva ho. Pod obrázkom je úryvok z I. časti poémy *Nočné rozjímánie*.⁴¹ Poéma *Night-Thoughts*, s kompletným názvom *The Complaint: or Night-Thoughts on Life, Death & Immortality*, je najznámejším dielom anglického básnika Edwarda Younga (1683 Upham – 1765 Welwyn). Publikoval ju v IX častiach v rokoch 1742 až 1745; vydanie z roku 1797 ilustroval William Blake (1757 Londýn – 1827 Londýn). Univerzitná knižnica v Bratislave, kde skončili viaceré šľachtické knižnice, vlastní nemecké vydania z rokov 1768,

⁴⁰ https://en.wikipedia.org/wiki/Peltro_William_Tomkins (10.7.2015).

⁴¹ Dolu je text: *Tir'd natured Naturés sweet restorer balmy Sleep, / He like the World bis ready visit pays / Where fortune smiles; the wretched be forsakes // Swift on bis downy pinion flies from woe, / And lights on lids unsully'd with a tear.*



Obr. 32: Georg Goldberg – Jakob Wüger: Gertrúda z Wartu (*Gertrud von Wart*), 1865, ocelorytina, LaDM Zvolen, H 726

1790, 1792, 1802 a 1895, talianske z rokov 1800 a 1822, české s názvom *Kvílení aneb Rozgímání noční* z roku 1802 a anglické z roku 1853. Podľa niektorých dielo obsahuje slobodomurársku symboliku. Bolo preložené do mnohých jazykov, obzvlášť ho obľubovali nemeckí romantici.⁴²

Alegorickú kompozíciu *Minulosť a budúcnosť*, ktorej autorkou je škótska maliarka miniatúr a akvarelov Margaret Gillies (1803 Londýn – 1887 Crockham Hill), pretvoril istý A. Simon na ocelorytinu (obr. 31). Je na nej zobrazená matka s dcérou ako sedia na terase. Na grafike uvedená tlačiareň *Lloyd austriaco Trieste* prezrádza, že vyšla v Terste medzi rokmi 1833 až 1919. Vtedy totiž tento taliansky prístav

patril Rakúskemu cisárstvu a vtedy existovala lodná spoločnosť Rakúsky Lloyd (*Österreichischer Lloyd/Lloyd austriaco*). Z tej istej tlačiarne pochádza rytina z roku 1865,⁴³ jediná s historickým žánrom (obr. 32). Vytvoril ju rytec Georg Goldberg (1830 Norimberg – 1894 Mníchov) podľa predlohy pátra Gabriela, vlastným menom Jakoba Wügera (1829 Stecborn – 1893 Monte Casino). Wüger bol benediktínsky mních, maliar, spoluzakladateľ Beuronskej umeleckej školy. Školu založil v roku 1868 spolu s ďalšími benediktínmi v beuronskom kláštore v južnom Nemecku. Jej zámerom bolo obnoviť cirkevné umenie v duchu starokresťanskej a byzantskej kultúry a v nadväznosti na nazaréno. Daná rytina však s týmito snahami ešte nesúvisí, vznikla pred založením školy a týka sa dávnej minulosti Wügerovho rodného Švajčiarska. Je na nej zachytená Gertrúda z Balmu ako smúti nad smrťou svojho umučeného manžela Rudolfa z Wartu (1274 – 1309). Rodové sídla manželov – Balm a Wart – sú dnes hradné ruiny pri švajčiarskych obciach Günsberg a Neftenbach. Rudolf z Wartu bol umučený za zabitie Albrechta Habsburského. Jeho komplici boli pri tom Rudolf z Balmu a Walter z Eschenbachu a zosnovateľom činu mladý Ján Habsburský (1290 – 1312/1313). Ján bol synom Rudolfa II. Habsburského a Anežky Přemyslovny. Po vymretí Přemyslovcov v roku 1306 sa mal stať českým kráľom. Jeho dedičstvo si však privlastnil jeho strýc Albrecht Habsburský. Ján musel čeliť jeho posmeškom, a tak sa rozhodol pre pomstu. Uskutočnil ju so spomínanými šľachticmi, ktorí mali záujem na Albrechtovej smrti, lebo ohrozoval ich územia. Keď sa Albrecht 1. mája 1308 vybral naproti svojej manželke Alžbete z rodu Menhardovcov a pri obci Windisch musel prebrodiť rieku Reuss, šľachtici ho oddelili od jeho družiny, vrhli sa na neho a zabili ho. Nato zutekali smerujúc do svojich hradov. Albrechtova družina ich prenasledovala. Gróf z Blamontu dosiahol Rudolfa z Wartu a za štedrú odmenu ho predal Habsburgovcom, ktorí ho nechali umučiť lámáním na kolese v Bruggu (pri Zürichu). Albrechtova vdova Alžbeta s dcérou Agnesou, vdovou po uhorskom kráľovi Ondrejovi III., založili na mieste

⁴² CHISHOLM, H. (ed.): *Encyclopaedia Britannica XXVIII*. London: Cambridge University Press, 1911 (11th edition), s. 939; STEPHEN, L. – LEE, S. (eds.): *Dictionary of National Biography 63*. London 1900, s. 368-373.

⁴³ Datovanie podľa identickej grafiky na <http://www.zvab.com/Gertrud-Wart-1308-Stahlstich-Goldberg-Wüger/236004413/buch> (15.7.2015).

vraždy vo Windischi königsfeldský kláštor, v ktorom je dnes psychiatrická liečebňa.

Už len týchto 32 grafík od 22 flámskych, nemeckých, švajčiarskych, francúzskych, anglických, či

talianskych grafikov ukazuje, že rod Ostrolúckych si vedel vyberať skvostné exempláre európskeho grafického umenia.

Genre Engravings from the Collection of Ostrolúcky Family

A. Collaert, J. Collaert, Galle, Merian, Hollar, Burford, J. J. Haid, J. E. Haid, Masquelier, Moreau, Neé, Ryland, Watson, Legrad, Bartolozzi, White, Burke, Reading, Smith, Tomkins, Simon, Goldberg

Resumé

The noble Ostrolúcky family owned a large collection of engravings until the end of the World War II. Part of it is nowadays in the Museum of Forestry and Wood Technology in Zvolen. Most of the engravings are portraits and vedute, the least are genres, on which focuses this study. They are presented and interpreted for the first time, together with brief biographies of the authors, cultural and artistic contexts. The oldest engravings are from the 16th and 17th century the Nederlandish and German engravings with exotic hunting scenes after Jan van der Straet and his pupil Antonio Tempesta made by various engravers, among them Matthäus Merian Sr. The Czech-English engraver Wenceslaus Hollar is the author of three etchings of greyhounds, which are also in an engraving from the production of Thomas Burford after James Seymour from the 18th century. Baroque is also represented through Johann Jacob Haid's mezzotint titled *Sleeping* after Godefrid Schalken. Seven French Rococo engravings once illustrated a songbook *Choix de chansons mises en musique* by Jean Benjamin de la Borde. An English stipple engraving – *Hope* – by William Wynne Ryland after Angelika Kauffman is chronologically the first Neoclassicistic piece in

selected part of the Ostrolúcky's collection. Under this allegoric image are verses from *Essay on Man* written by Alexander Pope. Depiction of a lady as goddess Diana was the subject of the engraving by Thomas Watson after miniaturist James Nixon, RA. Mythological contexts can be followed in engravings *Prudence and Beauty* and *Flora*, both after Giovanni Battista Cipriani, RA, a Florentine artist who lived in London. Five graphics referred to the Renaissance – *The Tamborine*, *The Falling Out*, *Marcela*, *Olivia*, and *Cupids Revenge*, framed the same way. Their authors are C. White, Thomas Burke and Sarah Reading. In the engraving *Society in Solitude* by John Raphael Smith there is a reading lady. Another stipple engraving – *Sleeping* – was made by Peltro William Tomkins. Romantic allegorical composition *Past and Future* made after Scottish paintress Margaret Gillies by A. Simon is a steel engraving. The only engraving with historical theme is by Georg Goldberg after benedictine Gabriel. It depicts the torture of Rudolph de Warth for the killing of Albrecht Habsburg. These thirty two engravings by twenty two authors shows that the Ostrolúcky family was able to pick excellent exemplars of the European graphic art.

Stredoveké sakristie – k problému funkcií a architektonického riešenia (príklad Slovenska)*

Bibiana POMFYOVÁ

Výskum stredovekých sakrálnych stavieb je čas od času konfrontovaný s otázkou, prečo sa v sakristiách niektorých kostolov nachádzajú zvyšky kvalitnej maliarskej výzdoby, konsekrčné kríže, oltáre, pastofóriá, alebo prečo sa niektoré sakristie vyznačujú neobvyklými stavebnými formami. Tieto prípady akosi nezapadajú do nášho súčasného vnímania sakristií ako druhoradých, servisných priestorov. Dávajú ale zároveň tušiť, že stredoveké sakristie mohli slúžiť aj iným účelom, ktoré sa takmer vytratili z povedomia a len postupne sa stávajú predmetom systematického bádania.¹

Základná definícia sakristií

Pod sakristiou rozumieme v prvom rade priestor, kde sa uchovávajú bohoslužobné predmety a knihy a v ktorom prebieha príprava na omšu. Uvedená základná definícia sa v jadre zhoduje s definíciou „miesta v chráme, kde sa uchovávajú posvätné predmety“, ktorú nájdeme v Etymológiách od Isidora zo Sevilly (560/570 – 636). Isidor toto miesto nazval *sacrarium*.² Bočné priestory určené na úschovu posvätného náčinia (*vasa sacra*), teda predovšetkým kalicha, pateny a schránok pre eucharistiu, i neposvätných, avšak pri bohoslužbe používaných nádob (lavabo, akvamanila – *vasa non sacra*), sa vyskytovali v kresťanskej sakrálnnej architektúre už v neskoršej antike. Dokladajú to zmienky o sekretáriu u Paulína z Noly,³ či o sakráriu

* Článok vznikol v rámci riešenia grantového projektu VEGA 2/0023/16 a s podporou Agentúry na podporu výskumu a vývoja na základe Zmluvy č. APVV-0237-11.

¹ Tak v domácom, ako aj v zahraničnom výskume existujú početné články, ktoré sa problematiky sakristií – a príbuzných bočných priestorov sakrálnych stavieb vo všeobecnosti – dotýkajú viac alebo menej okrajovo pri vyhodnocovaní poznatkov o jednotlivých objektoch alebo pri riešení iných problémových okruhov. Zatiaľ však vzniklo len málo prác, ktoré by sa témou stredovekých sakristií zaoberali cielene a komplexnejšie. Jedným z kľúčových textov, zameraným však hlavne na rané obdobie do prelomu milénia, navyše vo viacerých bodoch už vzdialeným súčasnému stavu bádania, je štúdia BANDMANN, G.: Über Pastophorien und verwandte Nebenräume im mittelalterlichen Kirchenbau. In: *Kunstgeschichtliche Studien für Hans Kauffmann*. Berlin 1956, s. 19-58. Z novej literatúry je potrebné menovať najmä publikáciu SCHAICH, A.: *Mittelalterliche Sakristeien im deutschsprachigen Gebiet. Architektur und Funktion eines liturgischen*

Raums. Kiel 2008 a spomedzi užšie zameraných štúdií napr. WILLOUGHBY, J.: Inhabited Sacristies in Medieval England – the Case of St Mary's, Warwick. In: *The antiquaries journal* 92, 2012, s. 331-345; BRÁM, A.: Schatzräume – Sakristeien und Schatzkammern gotischer Kathedralen Frankreichs. In: *Thesis, Cahier d'histoire des collections et de muséologie* 8, 2006, s. 9-60. V domácej odbornej literatúre možno nájsť niekoľko stručných súhrnných riadkov v knihe HABOVŠTIAK, A.: *Stredoveká dedina na Slovensku*. Bratislava 1985, s. 177-178. Parciálne poznatky sú roztrúsené v rôznych publikovaných článkoch i nepublikovaných výskumných správach. Nasledujúci text je prvým pokusom o komplexnejšiu sumarizáciu základných poznatkov o stredovekých sakristiách na území Slovenska.

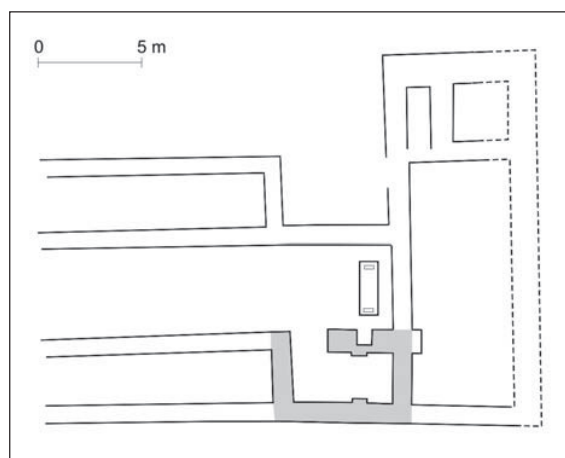
² ISIDOR ZE SEVILLY: *Etymologiae XIII–XV*. Preklad a poznámky Daniel Korte. Praha 2001, s. 292-293.

³ LEHMANN, T.: *Paulinus Nolanus und die Basilica Nova in Cimitile/Nola*. Wiesbaden 2004, s. 164, 187.

v diele sv. Hieronyma alebo o niečo neskôr, na pomedzí antiky a stredoveku, v diele Gregora z Tours.⁴ Aj na známom pláne kláštora zo Sankt Gallen (okolo r. 830) je na južnej strane východného chóru kostola zobrazený priestor (*sacrorium*) s veľkým stolom na uloženie posvätných nádob; nad týmto priestorom sa podľa vysvetľujúceho nápisu mala nachádzať komora na úschovu liturgických odevov (*vestiarium*).⁵ Osobitné úschovné priestory sa vyskytovali tiež v reformných kláštoroch (Cluny, Hirsau), ktoré v 10. a 11. storočí udávali trend rehoľného života. Písomné pramene z 11. storočia, pochádzajúce z okruhu týchto reformných centier (Cluny, Farfa, Hirsau), obsahujú jedny z prvých dokladov pojmu sakristia (*sacristiae*).⁶ Predpokladá sa, že k zovšeobecneniu sakristií došlo postupne práve v nadväznosti na kláštorne vzory. Sakristie ale netvorili nevyhnutnú súčasť sakrálnych stavieb. Ich servisnú funkciu mohli plniť aj iné priestory. V 12. storočí neboli sakristie úplnou samozrejmosťou ešte ani v prostredí kláštorov a v mnohých kostoloch ešte aj v 14. storočí uchovávali liturgické predmety a odevy v drevených skriniach alebo stenových nikách priamo v sanktuáriu, či dokonca v bloku oltára.⁷

Najstaršie príklady na území Slovenska, problém identifikácie a situovania

Pri identifikácii stredovekých sakristií v stavebných celkoch na území Slovenska sa môžeme len výnimočne oprieť o údaje v písomných prameňoch. Väčšinou vychádzame zo situovania bočného priestoru a z predpokladu, že sakristia sa nachádzala v blízkosti presbytéria, resp. liturgického chóru. Podľa Anny Schaich bola už od raného stredoveku najčastejšia pozícia sakristií v kúte – či už južnom alebo severnom – medzi svätyňou (chórom) a loďou (loďami) kostola.⁸ Pre územie Slovenska môžeme konštatovať, že v priebehu stredoveku sa stala preferovaná severná strana svätyne. Rozhodne však



Obr. 1: Bratislavský hrad, pôdorys predrománskeho kostola z konca 10. alebo začiatku 11. storočia s vyznačeným bočným priestorom, ktorý mohol slúžiť ako sakristia. Podklad Štefanovičová 1975, upravené.

nešlo o žiadne záväzné pravidlo. Situovanie sakristií mnohoroako variovalo. Identifikácia sakristií sa tým komplikuje a prelína sa so širším problémovým okruhom funkcií rôznych bočných priestorov sakrálnych stavieb, pričom čím hlbšie do minulosti, tým viac narastajú pochybnosti, ktorú a či vôbec niektorú časť sakrálnej stavby môžeme považovať za sakristiu.

Jeden z najstarších dokladov sakristie na území Slovenska sa teoreticky môže viazať ku kostolu na Bratislavskom hrade, postavenom niekedy na prelome 10. a 11. storočia (obr. 1). Trojloďová stavba mala východné pravouhlé presbytérium, v ktorého južnej stene sa nachádzal priechod do vedľajšieho, pomerne úzkeho priestoru – možnej sakristie. Architektonické zvyšky kostola boli však príliš torzovité pre akúkoľvek ucelenejšiu rekonštrukciu jeho stavebnej podoby a tým aj funkcie bočného priestoru. Nevieme napr., či mala južná bočná miestnosť pendanta aj na severnej strane presbytéria. Objavila sa dokonca úvaha

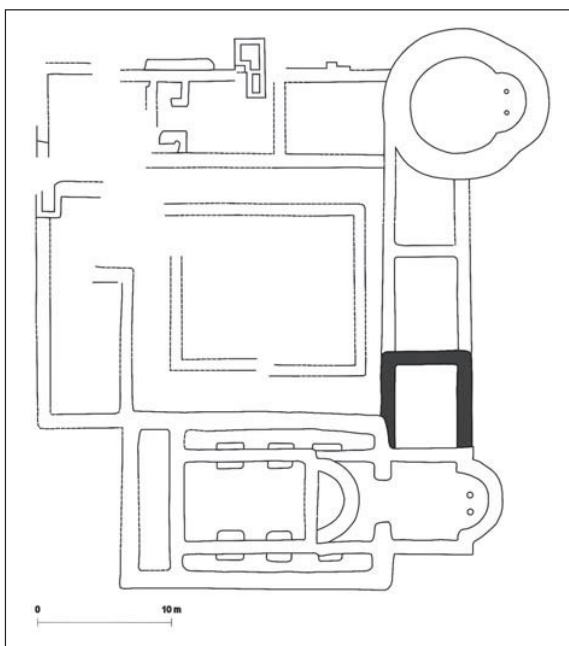
⁴ WEIDEMANN, M.: *Kulturgeschichte der Merowingerzeit nach den Werken Gregors von Tours*. Bd. 2. Mainz 1982, s. 131.

⁵ BINDING, G. – UNTERMANN, M.: *Kleine Kunstgeschichte der mittelalterlichen Ordenbaukunst in Deutschland*. Darmstadt 2001, s. 60; KNAPP, U.: recenzia knihy A. SCHAICH (ako pozn. 1) In: *Zeitschrift für württembergische Landesgeschichte* 69, 2010, s. 460-464 (461).

⁶ SCHAICH 2008 (ako pozn. 1), s. 28, 29.

⁷ UNTERMANN, M., 2009: *Handbuch der mittelalterlichen Architektur*. Stuttgart 2009, s. 56; KNAPP, U.: Recenzia knihy A. SCHAICH (cit. v pozn. 1). In: *Zeitschrift für württembergische Landesgeschichte* 69, 2010, s. 460-464 (461).

⁸ SCHAICH 2008 (ako pozn. 1), s. 160.



Obr. 2: Krásna nad Hornádom, zaniknutý benediktínsky Kláštor Panny Márie, pôdorys s vyznačenou predpokladanou sakristiou. Podklad Polla 1986, upravené.

o východnom páre veží,⁹ ktorá ale nemusí byť v rozpore s eventuálnou funkciou uvedeného priestoru ako sakristie – išlo by o sakristiu v podveží.

V zaniknutom, archeologicky preskúmanom benediktínskom kláštore v Krásnej nad Hornádom je ako sakristia interpretovaný prvý priestor východného kláštorného krídla, priliehajúci ku svätyni kostola (obr. 2). Predpokladaná sakristia i kostol mali byť postavené v jednej stavebnej etape, vysvätené v roku 1143. Ďalší priestor východného krídla (kapitulná sieň?) mal vzniknúť v nasledujúcej stavebnej etape, keďže jeho základy boli zapustené v inej hĺbke ako základy predpokladanej sakristie. Už v čase výstavby

kostola bol však zrejme plánovaný stavebný koncept klaustálnej schémy s pravouhlým rajsým dvorom, keďže spolu s kostolom sa (podľa fragmentu previazaných murív) začalo i so stavbou západného krídla.¹⁰ Uvedené datovanie prvej stavebnej etapy k roku 1143 ale nie je úplne spoľahlivé.¹¹ Navyše ak ho prijmeme, narastú pochybnosti ohľadne identifikácie sakristie. V benediktínskych kláštoroch 12. storočia priliehala ku kostolu často kapitulná sieň, sakristia bývala ešte len zriedka integrovaná do východného kláštorného krídla. Nachádzala sa východnejšie, alebo na protiaľnej strane kostola. Až koncom 12. storočia nastala pod nemalým vplyvom cisterciánskych kláštorov zmena a sakristia sa stala obvyklou integrálnou súčasťou východného krídla.¹² V pôdoryse kláštora v Krásnej nad Hornádom chýba priestor, ktorý by sa nám dnes javil ako vhodnejší adept pre sakristiu. No ak zotrváme na pôvodnej identifikácii, vzhľadom na uvedené argumenty sa spätne ešte posilňujú pochybnosti ohľadne správnosti datovania kláštornej architektúry v Krásnej. Nie je však vylúčené ani to, že funkcie jednotlivých priestorov sa s postupujúcou výstavbou kláštora menili.

Spomedzi svetských cirkevných stavieb môžeme ako jeden z najranejších dokladov menovať farský Kostol Panny Márie v Banskej Štiavnici. K severnej stene jeho pravouhlého presbytéria bol dodatočne pristavaný dodnes zachovaný priestor s približne štvorcovým pôdorysom a jedným poľom krížovej rebrovej klenby.¹³ Podľa architektonických foriem bol tento priestor pristavaný okolo polovice 13. storočia, s nevelkým časovým odstupom od výstavby kostola. Vzhľadom na dobu vzniku a celkové situovanie ho môžeme spoľahlivo považovať za sakristiu.

Napriek absencii jednoznačných dokladov spred 13. storočia netreba zrejme pochybovať o tom, že podobne ako v iných regiónoch aj na území Slovenska boli už pred 13. storočím aspoň tie najvýznamnejšie kláštorné, kolegiátne a farské kostoly vybavené

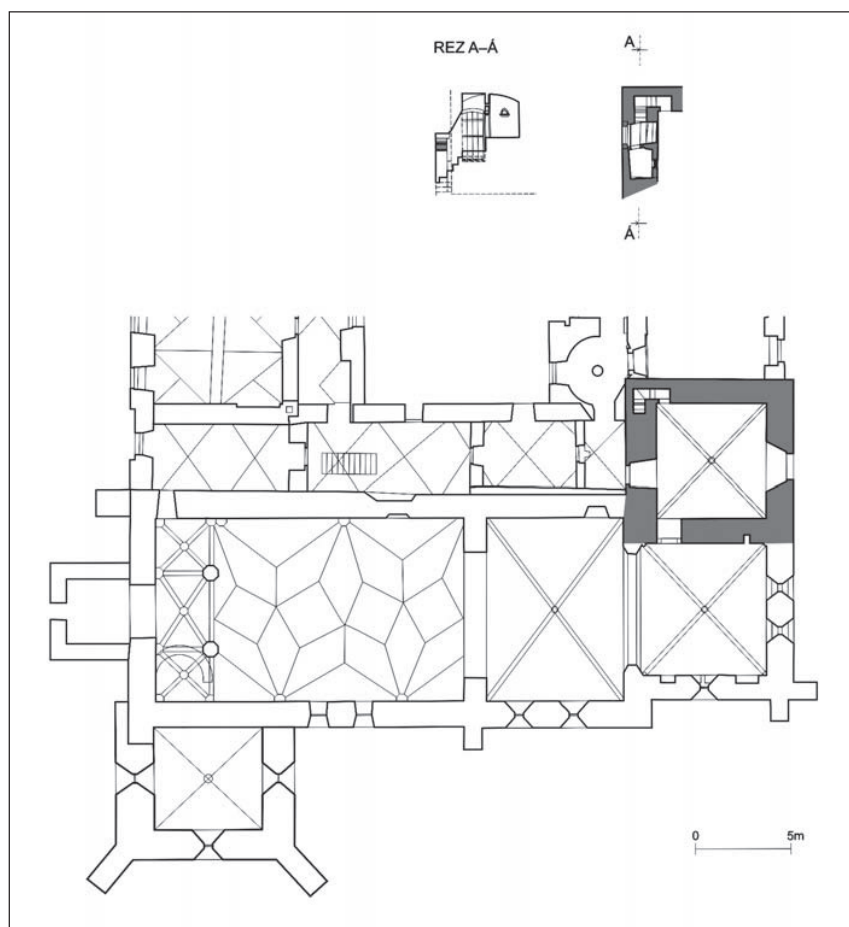
⁹ ŠTEFANOVIČOVÁ, T.: *Bratislavský brad v 9. – 12. storočí*. Bratislava 1975, s. 67-68.

¹⁰ POLLA, B.: *Košice – Krásna. K stredovekým dejinám Krásnej nad Hornádom*. Bratislava 1986, s. 61-124.

¹¹ POMFYOVÁ, B.: Ranostredoveké kláštory na Slovensku: torzálna architektúra – torzálné poznatky – torzálné hypotézy. In: *Archaeologia historica* 40, 2015, s. 733-777 (748-752).

¹² UNTERMANN, M.: Das „Mönchshaus“ in der früh- und hochmittelalterlichen Klosteranlage. Beobachtungen zu Lage und Raumaufteilung des Klausur-Ostflügels. In: SENNHÄUSER, H.-R. (ed.): *Wohn- und Wirtschaftsbauten frühmittelalterlichen Klöster*. Zürich 1996, s. 233-257 (250-251).

¹³ LABUDA, J. – ŠIMKOVIC, M.: Starý zámok v Banskej Štiavnici – najnovšie výsledky archeologického výskumu. In: *Archaeologia historica* 30, 2005, s. 255-260 (255).



Obr. 3: Kláštor pod Znievom, bývalý premonštrátsky Kostol Panny Márie, pôdorys s vyznačenou „starou“ sakristiou, ako aj pôdorys a rez schodiska v hrúbke obvodových múrov sakristie. Podklad Glocková-Kürthy 2006, upravené.

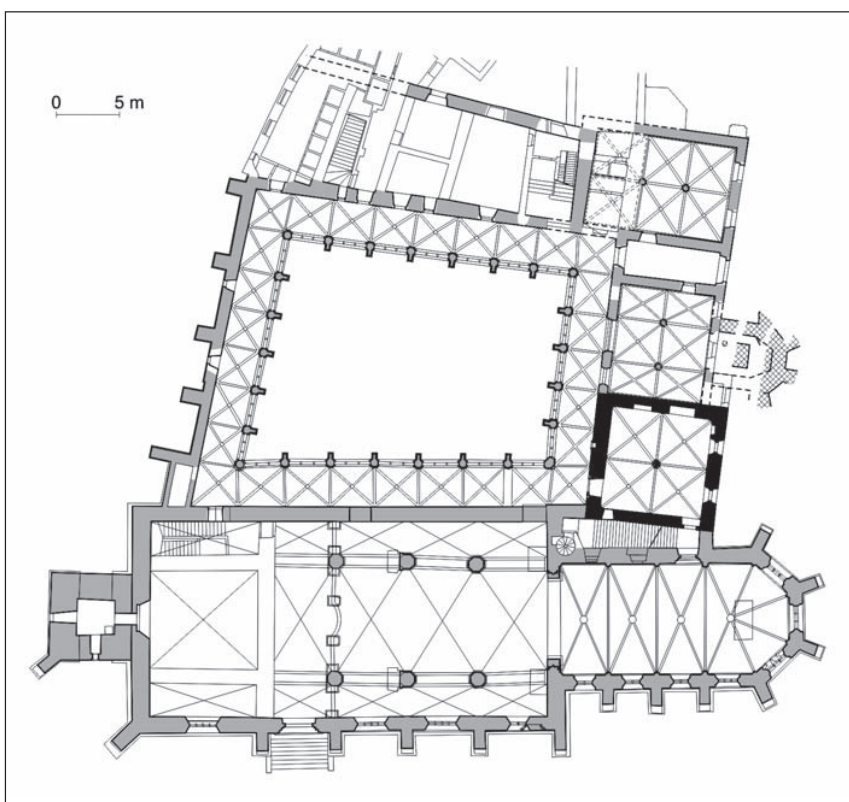
samostatnými sakristiami. V prostredí vidieckych kostolov sakristie zovšeobecneli neskôr, v priebehu druhej polovice 13. storočia¹⁴ alebo až prvej polovice 14. storočia.¹⁵ Zdá sa, že ich zovšeobecnenie išlo ruka v ruku s prudkým rozšírením stavebného typu menšieho jednolodového kostola s pravouhlým presbytériom a de facto i s rozšírením gotiky. Sakristia patrila totiž spolu s krížovou klenbou v presbytériu – a často i v samotnej sakristii –, ako aj spolu s čiastkovými stavebnými formami (portály, okná, pastofóriá) k tým inováciám, ktoré aktualizovali vo

svojej podstate starobylý typ jednolodia s kvadratickou svätynou. Neznamená to však priamu súvislosť medzi štýlovou modernizáciou a výskytom sakristie. Evidujeme i kostoly, ktoré boli postavené dokonca s polygonálnou formou svätyně, avšak bez sakristie (napr. nižšie zmienený kostol v Zolnej).

Pokiaľ ide o kláštorne dispozície, s výnimkou Krásnej nad Hornádom poznáme ucelenejšie kláštorne schémy až z obdobia gotiky. V tom čase už kláštorne sakristie tvorili spravidla prvú, kostolu najbližšiu miestnosť východného krídla klauzúry, či

¹⁴ HABOVŠTIAK 1985 (ako pozn. 1), s. 177. Podobne vo vzťahu k Čechám RADOVÁ-ŠTIKOVÁ, M.: Sakristie s apsidou vesnických farných kostelů. In: *Umění* 34, 1986, s. 441-450 (442).

¹⁵ VALTER, I.: *Árpád-kori tégltemplomok Nyugat-Dunántúlon*. Budapest 2005, s. 103 v súvislosti so západným Podunajskom.



Obr. 4: Levoča, bývalý kláštor františkánov – minoritov (tzv. starý), pôdorys s vyznačenou sakristiou. Podklady Archív Pamiatkového úradu SR, sign. A 8944, T 1809, doplnené podľa Lukáč 1998, upravené.

už sa klauzúra nachádzala na južnej alebo severnej strane kostola. Takto začlenené priliehali ku kostolu sakristie napríklad v premonštrátskych kláštoroch v Bzovíku, Kláštore pod Znievom (obr. 3), Lelese. V minoritskom kláštore v Levoči tvorí sakristia taktiež prvú miestnosť východného kláštorného krídla budovaného v prvej polovici a okolo polovice 14. storočia. Neprilieha však priamo k chóru kostola, ale podobne ako v mnohých iných františkánskych kláštoroch je od neho oddelená chodbičkou, do ktorej ústilo tzv. nočné schodisko (obr. 4). Mnísi po ňom schádzali z dormitória na poschodí do liturgického chóru na nočné bohoslužby. Samotná sakristia má štvorcový pôdorys a pomerne veľkorysé rozmery. Je zaklenutá štyrmi poľami rebrovej krížovej klenby, ktoré v strede priestoru podopiera oktogonálny pilier

(obr. 5). Takéto architektonické stvárnenie, vyznačujúce sa priestranosťou a zaklutením na stredový pilier, má tiež analógie v rade františkánskych kláštorov. Odráža sa v ňom narastajúci význam sakristií, adekvátny stupňujúcemu sa dôrazu, ktorý františkáni kládli na formálnu podobu a okázalosť bohoslužieb – a tým aj priestorov, kde sa bohoslužby konali, ako aj tých, ktoré súviseli s ich prípravou a s úschovou liturgických predmetov a odevov.¹⁶

Avšak ani vo vrcholno- a neskorostredovekých kláštoroch nebola sakristia vždy integrovaná do východného krídla klauzúry. Napríklad v kartuziánskych kláštoroch priliehala ku kostolu obvykle na protiľahlej strane než tzv. malá krížová chodba. Na strane krížovej chodby, vo východnom kláštornom krídle zrkadlovo oproti sakristii s kostolom zvyčaj-

¹⁶ UNTERMANN, M.–SILBERER, L.: Die Klosterbauten. In: PIEPER, R. (ed.): *Kunst. Von den Anfängen bis zur Gegenwart. Geschichte der Sächsischen Franziskanerprovinz von der Gründung bis*

zum Anfang des 21. Jahrhunderts. Bd. 5. Paderborn; München; Wien; Zürich 2012, s. 183-219 (212-213).

ne susedila kapitulná sieň.¹⁷ Keďže kartuziáni sa pomerne striktnie pridržiavali istých zaužívaných zásad v dispozičnom rozvrhu svojich kostolov a kláštorov, môžeme uvedené rozmiestnenie sakristie a kapitulnej siene predpokladať aj v dvoch slovenských kartúzach. V Červenom Kláštore (obr. 6) postavili okolo polovice 14. storočia charakteristický pozdĺžny jednolodový kostol, ku ktorému sa z oboch bočných strán pripájajú dve východné dvojpodlažné ramená, postavené spolu s kostolom. Interpretácia miestností v týchto ramenách nebýva jednoznačná. Prízemia sú zväčša považované za kaplnky, resp. za sakristiu a kaplnku, pričom so sakristiou je stotožňované prízemie raz v severnom, raz v južnom ramene.¹⁸ Ak však budeme vychádzať z uvedenej zaužívanej kartuziánskej schémy, potom môžeme sakristiu spoľahlivo lokalizovať do južného ramena, pokým prízemnú miestnosť v severnom ramene, prístupnú len z malej krížovej chodby, je potrebné interpretovať ako kapitulnú sieň.¹⁹ V modifikovanej podobe sa tejto schémy pridržiaval aj kartuziánsky kláštor na Skale útočiska (Letanovce – Kláštorisko, obr. 7). Funkciu kapitulnej siene tu plnila kaplnka, postavená zrejme ešte pred založením kláštora (1299). Po vybudovaní kláštorného kostola sa kaplnka ocitla na jeho severnej strane, bola integrovaná do východného krídla, napojeného na malú krížovú chodbu, a nadobudla funkciu kapitulnej siene. Funkčnú adaptáciu tejto staršej kaplnky na kapitulnú sieň (resp. na kaplnku so združenou funkciou kapitulnej siene) explicitne dokladá kláštorná kronika zo začiatku 16. storočia.²⁰ Na opačnej, južnej strane kostola bola spolu s ním vybudovaná menšia sakristia so štvorcovým pôdorysom.



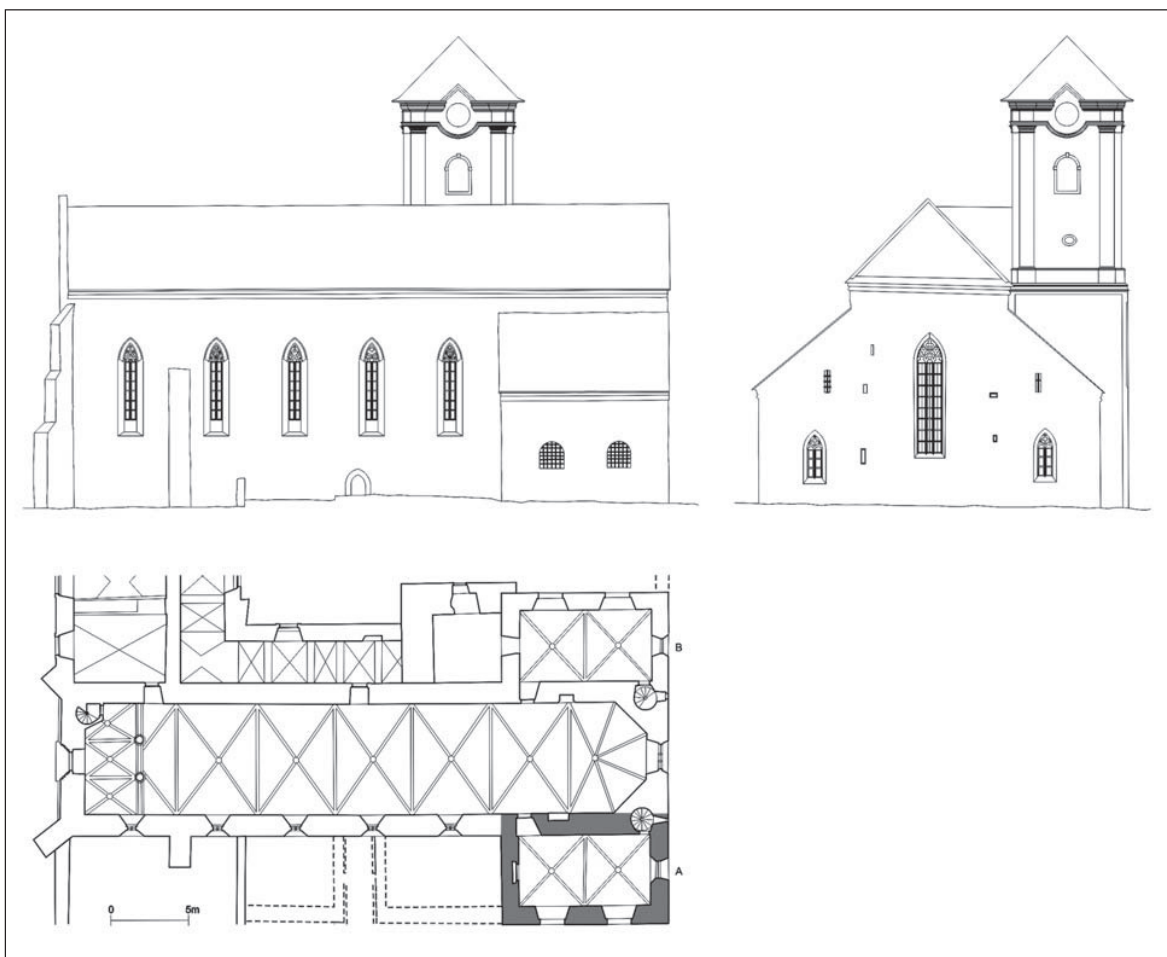
Obr. 5: Levoča, sakristia bývalého minoritského kláštora. Foto D. Slivka, fotoarchív Ústavu dejín umenia SAV.

¹⁷ ZADNIKAR, M.: Die frühe Baukunst der Kartäuser. In: ZADNIKAR, M. – WIENAND, A. (eds.): *Die Kartäuser. Der Orden der schweigenden Mönche*. Köln 1983, s. 51-137 (77).

¹⁸ MENCL, V.: Stavebná minulosť Červeného kláštora. In: *Pamiatky a múzka* 3, 1954, č. 2, s. 69-74 (70); TIMKOVÁ, M.: Pramene a vývin kartuziánskej a kamaldulskej architektúry a stavebno-historický vývoj Červeného kláštora. In: ŠTEVÍK, M. – TIMKOVÁ, M.: *Červený (Lebnický) kláštor*. Stará Lubovňa 2004, s. 49-64 (57); ŠTEVÍK, M. – FETKO, F.: *Rubrum Claustrum. Červený kláštor 1320 – 2007*. Stará Lubovňa 2007, s. 12; KRESÁNEK, P.: *Slovensko – ilustrovaná encyklopédia pamiatok*. Bratislava 2009, s. 752-753.

¹⁹ V doterajšej literatúre k Červenému kláštore sa kapitulná sieň často stotožňuje s budovou pri severnom ramene malej krížovej chodby, ktorá však s najväčšou pravdepodobnosťou slúžila ako refektár. Aj jeho situovanie – v napojení na krídlo ambitu ležiace oproti kostolu – zodpovedalo kartuziánskym zvyklostiam (ZADNIKAR 1983, ako pozn.17, s. 78).

²⁰ WAGNER, C. (ed.): *Analecta Scepisii sacri et profani* II. Viennae 1774, s. 70-71. K interpretácii pozri tiež SLIVKA, M.: Doterajšie výsledky výskumu na Kláštorisku v Slovenskom raji. In: *Archaeologia historica* 13, 1988, s. 423-439 (426, 428).



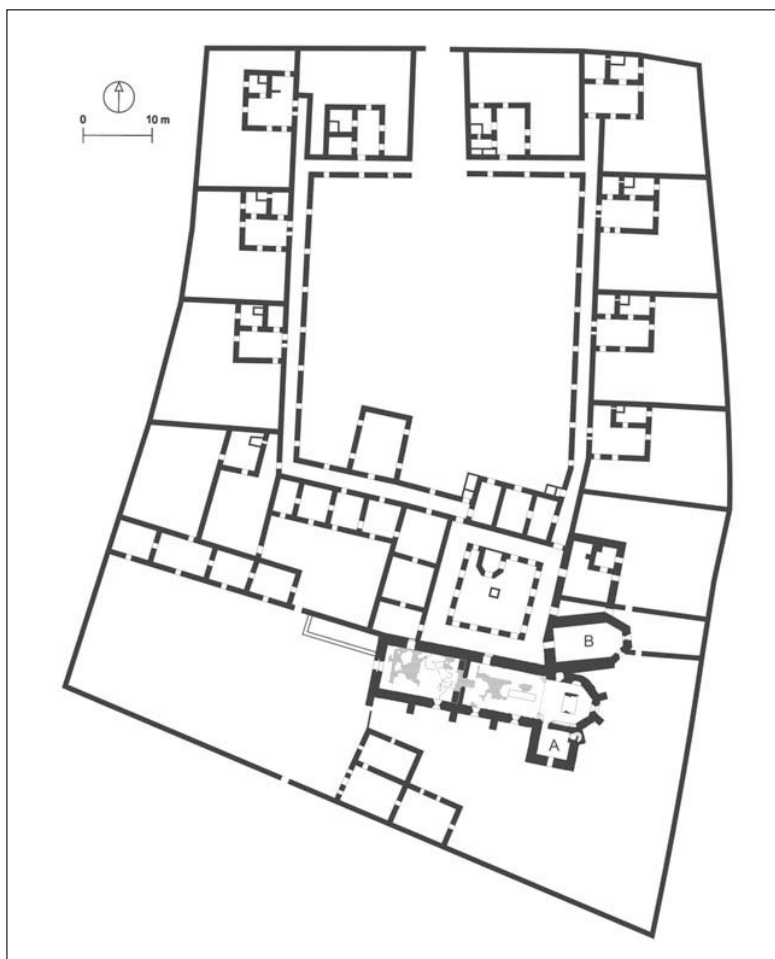
Obr. 6: Červený Kláštor, bývalý kartuziánsky kostol, južný a východný pohľad a pôdorys, A – pravdepodobná sakristia, B – pravdepodobná kapitulná sieň. Podklady Archív Pamiatkového úradu SR, sign. A 1144, upravené.

Situovanie sakristií v kláštoroch bolo podmienené stavebným vývojom, celkovým rozvrhom kláštora, zvyklosťami jednotlivých rádov a konventov. Umiestnenie sakristií ale variovalo aj v nekláštorňoch kostoloch. V biskupskom chráme na Nitrianskom hrade ako sakristia slúžila zrejme od druhej polovice 14. storočia východná časť tzv. dolného kostola, ukončená rozmernou neskororománskou apsidou (obr. 8: A). Od zvyšku kostola ju oddelili priečkou

asi tesne po polovici 14. storočia (v 60. rokoch 14. stor.²¹) v nadväznosti na prestavbu a celkovú priestorovú reorganizáciu biskupského chrámu. Prevzala funkcie sakristie spomínanej už v roku 1322, ktorú lokalizovať nevieme. Od 16. storočia (1500) označujú pramene túto oddelenú východnú časť chrámového komplexu ako väčšiu sakristiu (*sacristia maior*).²² V roku 1533 sa zmieňujú aj o malej sakristii (*sacristia parva*),²³ ktorú môžeme stotožniť

²¹ ILKÓ, K.: K identifikácii stredovekých fresiek v Katedrále sv. Emeráma v Nitre. In: *Pamiatky a múzka* 63, 2014, č. 2, 2014, s. 16-21 (19).

²² VAGNER, J.: *Adalékok a Nyitrai Székes-Káptalan történetéhez*, Nyitra 1896, s. 113; ŠIMKOVIC, M. – BUDAY, P.: *Hrad Nitra – r. k. kostol sv. Emeráma. Architektonicko-historický výskum*



Obr. 7: Letanovce – Kláštorisko (Skala útočiska), pôdorys kartuziánskeho kláštora, A – sakristia, B – pôvodný kostolík adaptovaný po založení kláštora na kapitulnú sieň. Podklad M. Slivka, upravené.

s prístavbou na južnej strane dolného kostola (obr. 8: B), potvrdenou archeologickým výskumom a vybudovanou okolo polovice, resp. tesne po polovici 15. storočia.²⁴

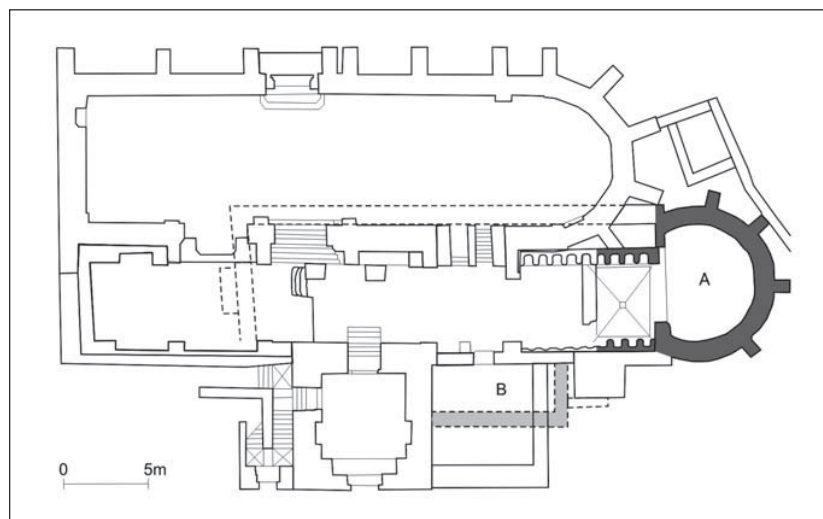
Situovanie sakristií v Nitrianskej katedrále vyplynulo z priestorových daností hradu a komplikovaného stavebného vývoja sakrálneho komplexu. Naproti tomu v mestskom farskom kostole v Žiline,

postavenom v 14. storočí na mieste staršieho predchodcu, sakristia v podobe samostatnej, separovanej miestnosti chýbala počas celého stredoveku. Jej funkcie pravdepodobne prevzal priestor pod tribúnou v západnej časti kostola (obr. 15/A) – tento predpoklad vyplýva z kanonických vizitácií zo 17. a 18. storočia, ktoré pod západnú tribúnu lokalizujú tzv. starú sakristiu (novú sakristiu na severnej strane

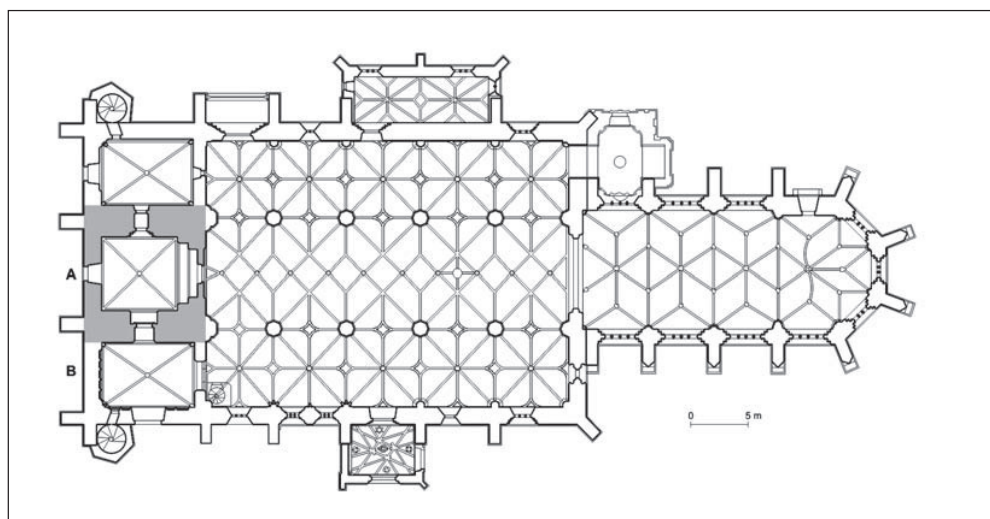
východnej steny tzv. Dolného kostola. 2013 (rkp. uložená v Krajskom pamiatkovom úrade Nitra), s. 26, 45.

²³ VAGNER 1896 (ako pozn. 22), s. 116-117, pozn. 7.

²⁴ SAMUEL, M. – BEDNÁR, P.: Archeologický výskum sakristie Nitrianskeho hradu. In: *Archaeologia historica* 28, 2003, s. 375-385.



Obr. 8: Nitra, brad, biskupský kostol s vyznačenými sakristiami (sakristiovými kaplnkami): A – pravdepodobná „väčšia sakristia“, B – pravdepodobná „malá sakristia“. Podklad P. Bednár–Poláková 2011, upravené.



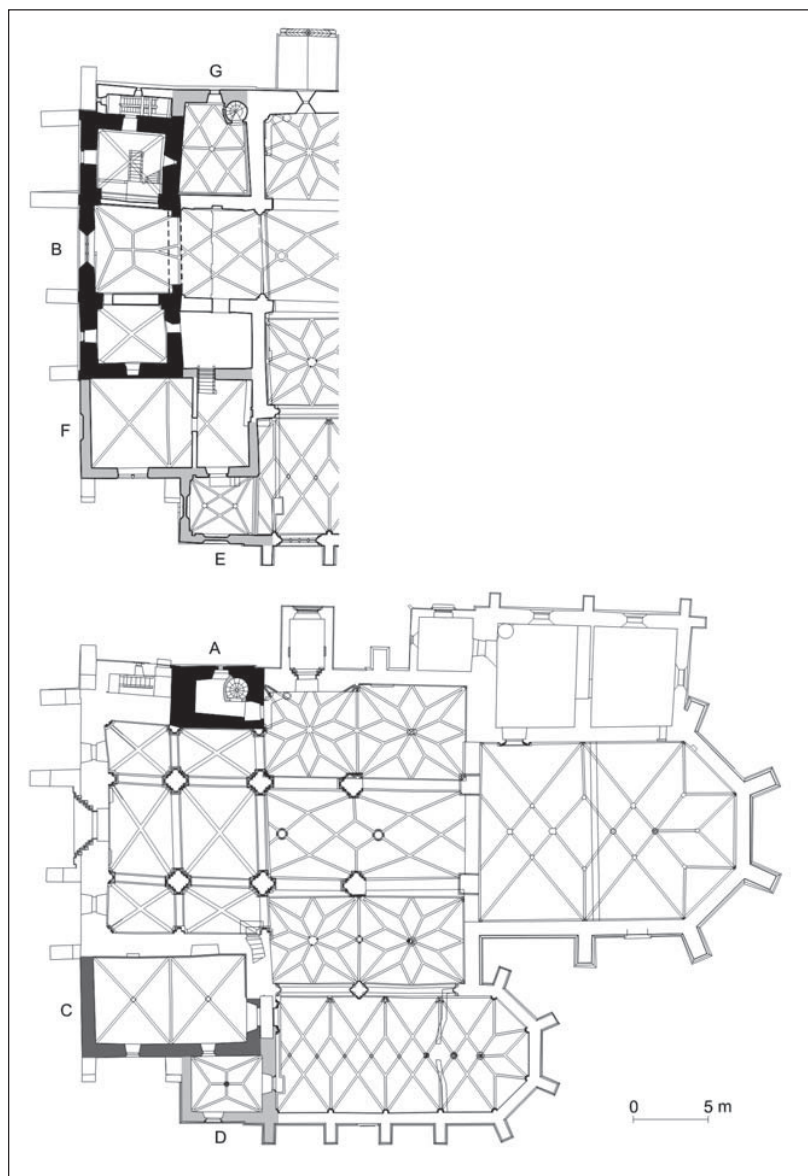
Obr. 9: Bratislava, Dóm sv. Martina, pôdorys, A – gotická sakristia v podveží, B – kaplnka kráľovnej Žofie. Podklad Archiv Pamiatkového úradu SR, sign. A 1316, upravené.

presbytéria dostal kostol pri prestavbe, vysvätenej v roku 1586).²⁵ Hoci sa sakristie nachádzali zväčša v blízkosti východného presbytéria, neobvyklé

nebolo ani ich umiestnenie v západných častiach sakrálnych stavieb. V neskorogotickom Kostole sv. Martina v Bratislave bola sakristia zriadená v prízemí

²⁵ ZVEDELOVÁ, K. – MARČEK, M.: Stavebno-historický vývoj farského Kostola Najsvätejšej Trojice v Žiline. In:

MORAVČÍK, J. et al.: *História Žiliny. Farský kostol v Žiline*. Žilina 2013, s. 33-59 (36, 43).



Obr. 10: Spišská Kapitula, prepoštský (dnes biskupský) Kostol sv. Martina, pôdorys s vyznačenými bočnými priestormi v západnej časti kostola. Zameranie Oddelenie grafickej dokumentácie PÚ, upravené podľa Janovská 2009a.

veže, situovanej v strede západnej fasády a vťahnutej do pôdorysu (obr. 9: A). V západných stavebných častiach sa nachádzala tiež sakristia, resp. sakristie prepoštského Chrámu sv. Martina v Spišskej Kapitule (obr. 10). Iný príklad variability dokladá mestský farský Kostol sv. Jakuba v Levoči. Jedna z jeho

sakristií priliehala k severnej bočnej lodi, druhá sa nachádza na južnej strane presbytéria, vstup do nej však nebol zabezpečený zo svätyne, ale cez východnú stenu južnej bočnej lode (obr. 12, 13). V dedinských kostoloch v Podhoranoch–Sokolníkoch a vo Svinici (obr. 17/D) mohli (aj) ako sakristie slúžiť



Obr. 11: Spišská Kapitula, prepoštský (dnes biskupský) Kostol sv. Martina, priestor na prvom poschodí južnej veže. Foto B. Pomfrová.

pravouhlé prístavby na severnej strane kostolných lodí. Vo Svinici prístavba zanikla ešte v stredoveku. Keď v neskorej gotike pôvodne románsky kostol zväčšili o nové, polygonálne presbytérium, prístavba už neexistovala a ani ju nenahradila iná, ktorej by sme mohli pripísať funkciu sakristie. Medzi menšími románskymi kostolmi nachádzame napokon viaceré, ktoré do konca stredoveku zostali bez sakristie (Klížske Hradište, Pominovce a rad ďalších), resp. bez prístavby, ktorej by sme mohli túto funkciu pripísať. Malý románsky kostol v Krásne (obr. 17/A) rozšírili do konca stredoveku o severnú prístavbu ukončenú polkruhovou apsidou, o ďalšiu prístavbu na južnej strane lode, ako aj (nie však skôr ako na konci 15. stor.) o západnú vežu. Severnú prístavbu, ktorá sa rozmermi vyrovnala pôvodnému kostolu, môžeme interpretovať ako bočnú kaplnku. Nevieme s istotou, či popritom v stredoveku plnila aj funkciu sakristie, novoveká kanonická vizitácia jej však túto funkciu pripisuje. Zmieňuje sa, že ako sakristia slúžilo klenuté sanktuárium bývalej kaplnky, kde sa zachovala truhlica z jedľového dreva na ukladanie posvätných

rúch a nádob.²⁶ Súčasná interpretácia funkciu sakristie niekedy prisudzuje aj južnej prístavbe,²⁷ ktorú však autor archeologického výskumu považoval za predsieň.²⁸

Uvedené príklady ilustrujú, že záväzná norma pre situovanie sakristií neexistovala. Môžeme hovoriť nanajvýš o prevažujúcej zvyklosti zriaďovať ich na severnej strane presbytéria. Tento trend je na území Slovenska preukázateľný od obdobia, keď sa sakristie – ako samostatné priestory – postupne stávali obvyklou (nie však nevyhnutnou) súčasťou sakrálnej architektúry aj vo vidieckom prostredí, z ktorého pochádza najväčší počet evidovaných stredovekých sakrálnych stavieb (príklady obr. 17).

Pomenovanie a multifunkčná náplň sakristií

Vo všeobecnosti variovalo nielen umiestnenie sakristií, ale aj ich pomenovanie, funkčná náplň a architektonická podoba. Pre priestory s funkciou sakristií sa okrem už uvedených názvov vyskytuje

²⁶ KRUPICA, O.: Stredoveké Krásno II. In: *Západné Slovensko* 8, 1981, s. 91-229 (175).

²⁷ BÓNA, M. – LUKAČKA, J.: *Kultúrno-historické pamiatky stredného Ponitria*. Topoľčany 2013, s. 52.

²⁸ KRUPICA 1981 (ako pozn. 21), s. 191-192.

v stredovekých prameňoch rad ďalších označení – *armarium, secretarium, sacrarium, vestiarius, vestibulum, thesaurus, custodia* a i.²⁹ Tieto názvy sa ale zároveň mohli vzťahovať aj na priestory, ktoré neplnili základnú funkciu sakristií. Prelínanie názvov bolo odrazom prelínania funkcií. V sakristiách sa totiž, ako už bolo naznačené v úvode, mnohokrát kumulovali viaceré funkcie. Mohli sa v nich uchovávať aj predmety, ktoré nesúviseli priamo s bohoslužbou – knižné zbierky, listiny, kostolné poklady, peniaze, relikvie. Prichádzali tiež do úvahy ako miesta pre úschovu eucharistie.³⁰ Sakristie tak zároveň plnili funkciu rôznych depozitárov – knižníc, archívov, klenotníc či pokladníc. Prejavilo sa to i v nejednoznačnom pomenovaní „sakristie či archívu/depozitára“ (*in sacristia seu conservatorio ecclesie*) premonštrátskeho konventu v Kláštore pod Znievom, v ktorom boli podľa zmienky z roku 1405 uložené listiny.³¹ Aj v premonštrátskom kláštore v Lelese sa v roku 1403 spomína vylúpená „sakristia či archív/depozitár“ (*sacristia seu conservatorio*), z ktorého odniesli 8000 zlatých.³² V „komore“ (*camera*) biskupského kostola v Nitre, spomínanej v roku 1322, uchovávali, predtým než bola v roku 1317 vyplienená Matúšom Čákom (resp. jeho stúpencom Šimonom Kačičom), „relikvie svätých, knihy, ozdoby, cirkevné rúcha, kostolný riad“ aj výsadné listiny šľachticov a dokumenty o ich majetkoch.³³ Depozitáre v sakrálnych stavbách neslúžili len na úschovu cimélií, ktoré patrili príslušnej cirkevnej inštitúcii, ale nezriedka si v nich dokumenty a iné cennosti

tezaurovala aj okolitá šľachta. Zárukou bezpečnej úschovy mala byť okrem kamenných kostolných múrov Božia ochrana a ochrana svätých, uctievaných v danom kostole. Pozostatkom rozmanitej úložnej funkcie bočných priestorov bývajú rôzne niky a výklenky v stenách, háky alebo stopy po trámoch, ktoré slúžili na zavesenie predmetov, zriedkavejšie sa zachovali kusy mobiliára, rôzne drevené truhlice či skrine. Nedávny nález tohto druhu sa viaže k farskému kostolu v Štútniku (obr. 14), kde v severnej stene sakristie stavebno-historický výskum odhalil zvyšky primárne osadených (neskôr odpílených) drevených brvien, na ktorých mohli byť zavesené odevy, ale aj vrecia s písomnosťami či iné predmety.³⁴ Kvôli ochrane pred požiarom bývali sakristie spravidla zaklenuté. A keďže cennosti v nich uchovávané boli lákadlom pre zlodějov, bývali vybavené tiež prvkami pasívnej obrany, ako boli mreže, závery (napr. spomenutý Štútnik) alebo ťažšie dostupné horné poschodia (možno tiež Štútnik), o čom sa ešte zmienime. O častých prepadoch a lúpežiacich v kláštoroch a kostoloch svedčia i naše domáce pramene, napr. vyššie spomenuté pustošenie hradu vrátane sakristie katedrály v Nitre. V Diakovciach sa v roku 1223 ponosoval kňaz Bench, že mu mních Vitalis a konverš Michal odcudzili tri skrinky uschované v sakristii alebo inom podobnom priestore Kostola Panny Márie (*in camera sancte Marie*).³⁵ V kláštore v Klížskom Hradišti boli opakovane ulúpené dokumenty, ktoré tu mala v úschove miestna šľachta.³⁶ Vo farskom

²⁹ MASSER, A.: *Die Bezeichnungen für das christliche Gotteshaus in der deutschen Sprache des Mittelalters. Mit einem Anhang: Die Bezeichnungen für die Sakristei*. Berlin 1966, s. 141-142; SCHAICH 2008 (ako pozn. 1), s. 29-31.

³⁰ SCHAICH 2008 (ako pozn. 1), s. 39-40.

³¹ ŽAŽOVÁ, H.: *Stredoveké premonštrátske kláštory v slovenskej časti územia bývalého Ostrihomského arcibiskupstva*. Dizertačná práca (rkp. uložená v Historickom ústave SAV). Bratislava 2008, s. 237.

³² ŽAŽOVÁ, H.: Archívne pramene k stavebným dejinám premonštrátskeho kláštora v Lelese. In: ADAM, J. – MOLNÁR, M. – STARJÁK, M. (eds.): *Kresťanstvo v dejinách Zemplína. Zborník z rovnomennej celoslovenskej vedeckej konferencie, konanej 17. – 18. septembra 2010 v Michalovciach*. Prešov 2011, s. 110-122 (115).

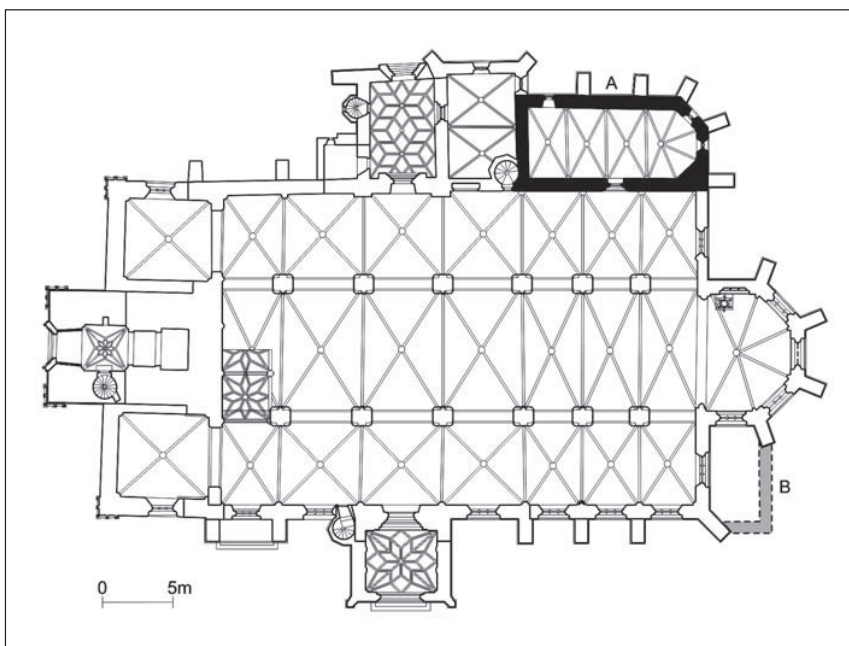
³³ NAGY, I. (ed.): *Codex diplomaticus Hungaricus Andegavensis*.

Anjoukori okmánytár II. Budapest 1881, s. 47-49, č. 37; LUKÁČKA, J.: Hrad v područí Matúša Čáka Trenčianskeho. In: JUDÁK, V. – BEDNÁR, P. – MEDVECKÝ, J. (eds.): *Kolíška kresťanstva na Slovensku. Nitriansky hrad a Katedrála sv. Emeráma v premenách času*. Bratislava 2011, s. 126-128.

³⁴ K Štútniku KLINGOVÁ, A. – KLING, P. – PAULUSOVÁ, S. – URBANOVÁ, N., 2012: *NKP Kostol ev. a. n., č. ÚŽPF 558/0, Teplická ulica, Štútnik, Pamiatkový výskum architektonicko-historický a umelecko-historický*. 2012, rkp. (autorom ďakujem za poskytnutie nepublikovaného dokumentu), s. 55.

³⁵ MARSINA, R. (ed.): *Codex diplomaticus et epistolaris Slovaciae* I. Bratislava 1971, s. 287, č. 402; ŽAŽOVÁ, H.: Romanika v zrkadle písomných prameňov. In: *Monumentorum tutela – Ochrana pamiatok* 22, 2010, s. 364-377 (367).

³⁶ VALACHOVÁ, D.: Dejiny benediktínskeho opátstva v Klíži. In: *Historický časopis* 49, 2001, č. 1, s. 16-36.



Obr. 12: Levoča, farský Kostol sv. Jakuba, pôdorys s vyznačenými sakristiami: A – severná sakristiovaná kaplnka, B – bočný priestor, ktorý azda už v stredoveku slúžil tiež ako sakristia. Podklad Janovská 2009, upravené.

kostole v Socovciach zhoreli uchovávané písomnosti počas prepadu Matúšom Čákom.³⁷ Vo vymenúvaní príkladov by bolo možné pokračovať.

Na základe zahraničných prameňov vieme, že v prípade potreby poslúžili sakristie ako príležitostná nocľaháreň či príbytok pre personál kostola. Od sakristiánov (správcov sakristií, kostolníkov) sa niekde priam požadovalo, aby mali lôžko v sakristii alebo jej bezprostrednej blízkosti a dohliadali tak aj v noci na bezpečnosť cenností v nej uložených.³⁸ Na Slovensku je podobná situácia nepriamo doložená v premonštrátskom kláštore v Lelese. Keď v roku 1403 kláštor prepadli a vylúpili synovci práve zosnulého prepošta Dominika, vtrhli aj do sakristie, kde našli dvoch rehoľných bratov – Antona, bývalého kustóda (*custos*), a ďalšieho Antona, sakristiána (*sacristianus*),³⁹ zrejme nástupcu toho predchádzajúceho (pojmy *custos* a *sacristianus* mohli označovať ten istý

úrad). Keďže sa prepad uskutočnil „v tichu noci ..., keď všetci sladko spali“, je pravdepodobné, že rehoľní bratia Antonovia v sakristii nocovali. Do úvahy pritom prichádza tak prízemie dvojpodlažnej sakristie, ako aj miestnosť na poschodí, spojená s prízemím cez točité schodisko.

Sakristie slúžili tiež ako miesta rôznych stretnutí, jednaní a vybavovania úradných záležitostí. Napr. vo väčšej sakristii nitrianskej katedrály vystavil v roku 1500 Matej z Lindavi, kňaz záhrebskej diecézy a verejný notár, istú listinu pre nitrianskeho biskupa Antona zo Šankoviec.⁴⁰ Azda sa tu uskutočňovali úradné akty hodnoverného miesta, ktorého činnosť vykonávala nitrianska kapitula.⁴¹ Spojenie činnosti hodnoverného miesta so sakristiou – či už ako archívom úradných listín alebo priamo miestom úradného výkonu – sa napokon často predpokladá aj v iných cirkevných inštitúciách. V Kláštore pod Znievom

³⁷ SAMUEL, M. – ŽAŽOVÁ, H.: Kostol Narodenia Panny Márie v Socovciach (Výsledky archeologického a archívneho výskumu). In: *Archaeologia historica* 37, 2012, s. 577-593 (580).

³⁸ SCHAICH 2008 (ako pozn. 1), s. 36; WILLOUGHBY 2012 (ako pozn. 1).

³⁹ BARTL, J. (ed.): *Pramene k dejinám Slovenska a Slovákov V. Prvý cisár na uhorskom tróne*. Bratislava 2001, s. 110-112; ŽAŽOVÁ 2011 (ako pozn. 32), s. 110-122 (114-115).

⁴⁰ VAGNER 1896 (ako pozn. 22), s. 113.

⁴¹ ŠIMKOVIC-BUDAY 2013 (ako pozn. 22), s. 30.

vyplýva situovanie archívu hodnoverného miesta zo zmienky o úschove listín v sakristii kostola premonštrátov (*in eorum secresteia*), zaznamenananej v súvislosti s prípadom falšovania listín zemanom Jánom Literátom z Madočian v roku 1391.⁴² V Hronskom Beňadiku zase v roku 1508 svedčili v sakristii tunajší mníši proti svojmu opátovi. Z vizitačného protokolu sa dozvedáme i to, že v nej bola okrem posvätných vecí uchovávaná oltárna sviatosť. Sakristiu v tom čase ale nespravoval mních, „ale na pohrdanie rádom akýsi sedliak, ktorý bol k mníchom príliš podozrievavý“.⁴³ Archeologický výskum odkryl pod podlahou sakristie hronskobeňadického kláštora hroby.⁴⁴ Súdiac podľa zahraničných analógií nebolo pochovávanie v sakristiách neobvyklé.⁴⁵ Sakristie patrili k výsadným miestam posledného odpočinku práve preto, že v nich boli uložené relikvie, eucharistia, alebo aj preto, že mali neraz rozmer sakrálneho, vysväteného priestoru s vlastným oltárom. Také prípady odborná literatúra nazýva aj sakristiovými kaplnkami.⁴⁶ V neposlednom rade mohli byť tieto priestory zapojené do trasy procesií ako miesta, odkiaľ procesie vychádzali, alebo kadiaľ prechádzali.

Sakristiové kaplnky

Multifunkčný a sakrálny rozmer sakristií nebol pridruženým javom. Naopak, jeho korene siahajú až do ranokresťanských čias k bočným priestorom nazývaným v oblasti východnej cirkvi pastofóriá, prothesis, diakonikon a v oblasti západnej cirkvi k už spomenutým sakráriám a sekretáriám.⁴⁷

Pre vysvetlenie sakrálnych funkcií sakristií v našom domácom kontexte je ale dôležitejšie spomenúť iné súvislosti. V latinskej cirkvi sa v priebehu stredoveku stupňoval trend čoraz častejších súkromných omšových a oltárnych nadácií. Príčiny tohto trendu boli mnohoraké a komplikované. Veľmi stručne povedané: tkveli v meniacej sa religiozite – v čoraz väčšom dôraze na individuálny prístup jednotlivca



Obr. 13: Levoča, farský Kostol sv. Jakuba, severná sakristiová kaplnka, východný pohľad. Foto P. Breier, archív autorky.

v starostlivosti o svoju spásu, ako aj v dôraze na hlbšie, zvnútornené, intímnejšie prežívanie viery. Omšová alebo ešte lepšie oltárna nadácia bola podľa dobového presvedčenia jedným z najúčinnějších prostriedkov ako napomôcť duši, či už vlastnej alebo svojho blížneho, ku spásu. Súkromné oltáre a kaplnky vytvárali priestor na pestovanie privátnej memoriálnej liturgie a na osobné prejavy zbožnosti. Navyše počet fundátorov, ktorí si takéto nadácie mohli ekonomicky dovoliť, sa postupne rozširoval v stratifikovaných vrstvách šľachty i silnejúceho

⁴² HÚŠČAVA, A. (ed.): *Archív zemianskeho rodu z Okoličného*. Bratislava 1943, s. 76-83, č. 47.

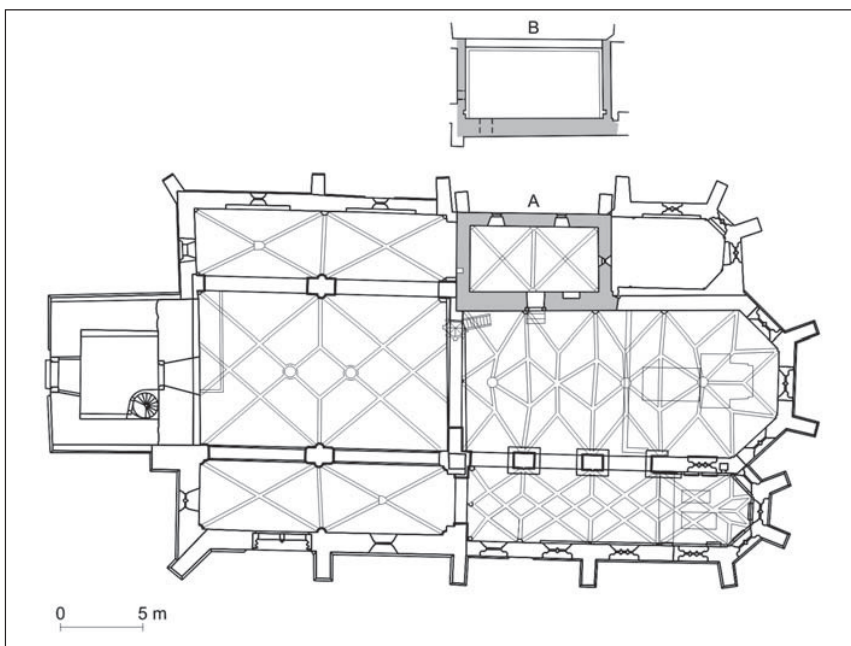
⁴³ Magyar Országos Levéltár – Diplomataikai Levéltár 21890; OSLANSKÝ, F.: K vizitácii benediktínskych kláštorov na Slovensku začiatkom 16. storočia. In: *Historický časopis* 47, 1999, s. 18-32 (27-29).

⁴⁴ KNAUZ, N.: *A Garan-meletti Szent-Benedeki apátság*. Budapest 1890, s. 34.

⁴⁵ SCHAICH 2008 (ako pozn. 1), s. 38-39, 206-206.

⁴⁶ HABOVŠTIK 1985 (ako pozn. 1), s. 177.

⁴⁷ BANDMANN 1956 (ako pozn. 1).



Obr. 14: Štítnik, farský Kostol Panny Márie (dnes kostol Evanjelickej cirkvi a. v.), pôdorys s vyznačenou severnou sakristiou: A – úroveň prízemnia; B – úroveň druhého podlažia (podstrešia). Podklady Klingová – Kling – Paulusová – Urbanová 2012, upravené.

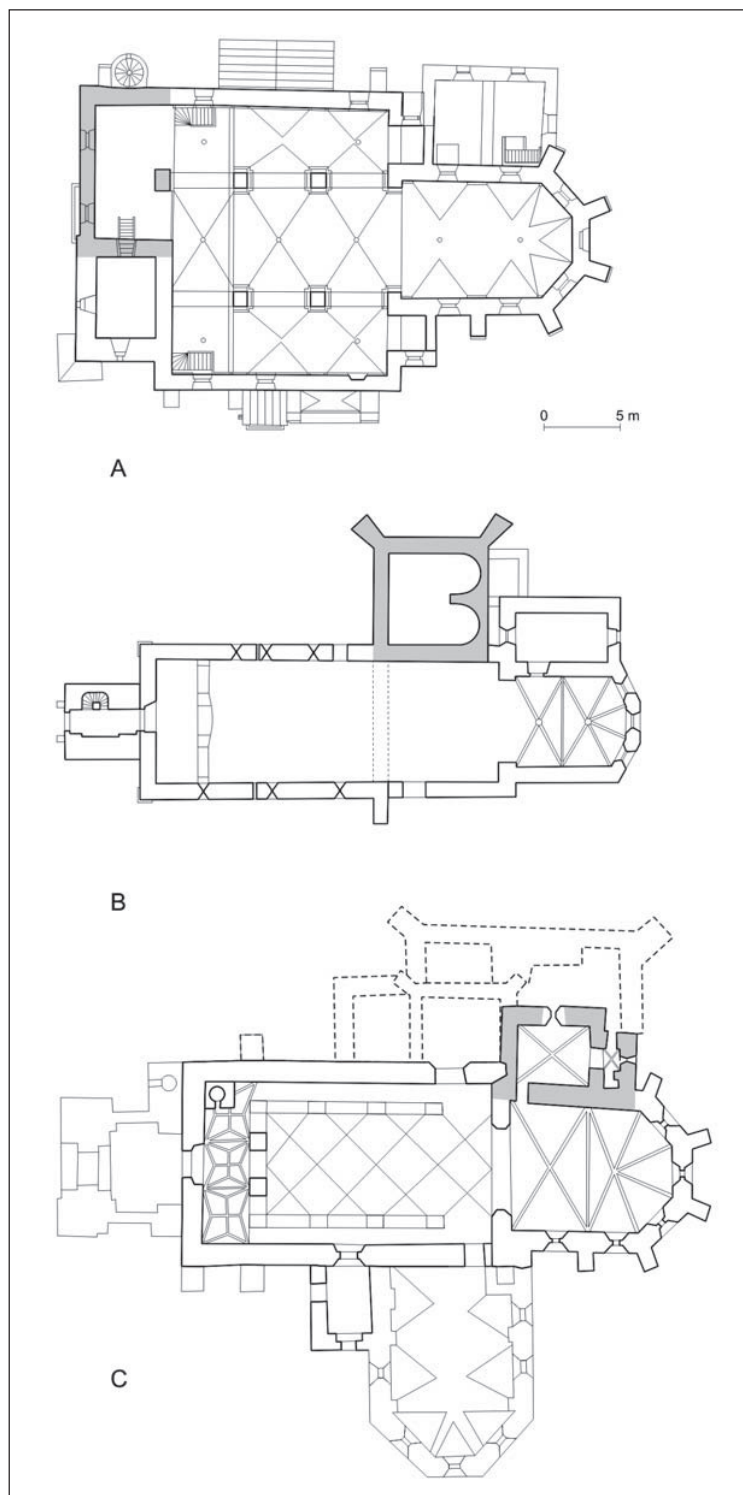
mešťanstva. Dôsledky pre architektúru spočívali okrem iného v zvýšených priestorových nárokoch na umiestnenie pribúdajúcich bočných oltárov. Riešením bolo nielen budovanie nových vedľajších kaplniek, ale aj umiestňovanie oltárov do už existujúcich bočných priestorov, vrátane sakristií. Tie sa tak de facto stávali aj bočnými kaplnkami. Trend aj v tomto prípade vychádzal z prostredia kláštorov a najvýznamnejších svetských cirkevných inštitúcií. V 13. storočí už nebolo ničím výnimočným, ak sa v kláštorňoch sakristiách a kapitulných sieňach – osobitne kláštorov tých reholí, ktoré sa nebránili omšovým nadáciám – nachádzal oltár.

Ak chýbajú písomné pramene, najspôhlivejším dokladom, že sakristia bola využívaná aj ako liturgický priestor, sú zachované oltáre alebo stopy po nich, prípadne konsekrčné kríže. Indíciou sú však aj nástenné maľby či neobvyklé architektonické riešenie, prezrádzajúce zvýšený záujem o tento priestor.

Na niekdajšiu existenciu oltára môžu poukazovať napríklad apsidy, alebo iné východné ukončenie pripomínajúce presbytérium. V Čechách je známa skupina asi desiatich kostolov, ktorých sakristie majú východné valcovité apsidy. Prínajmenšom v niektorých z nich stála preukázateľne oltárna menza. Pôvodne sa myslelo, že tieto sakristie sú prvotnými, samostatnými, románskymi či dokonca ešte predrománskymi kostolíkmi. Výskum ale ukázal, že od počiatku išlo o bočné priestory kostolov, postavených medzi polovicou 13. a polovicou 14. storočia.⁴⁸ K podobným omylom dochádza aj v slovenskom výskume. Napr. o severných sakristiách farských kostolov v Štítniku (obr. 14) a Levoči (obr. 12) sa uvažovalo ako o pôvodných kostoloch alebo ich pozostatkoch, neskôr zakomponovaných do stavby väčšieho farského chrámu. Nedávne terénne výskumy v oboch prípadoch túto domnienku vyvrátili.⁴⁹ Prínajmenšom v Levoči môžeme veľko-

⁴⁸ RADOVÁ-ŠTIKOVÁ 1986 (ako pozn. 14), s. 441-450. Sakristie s valcovitou alebo inak tvarovanou apsidou sú doložené aj na území Rumunska (tamtiež, s. 447), Nemecka (SCHAICH 2008, ako pozn. 1, s. 184-185) a – ako je uvedené nižšie – i Slovenska (Zvolen) a ich systematická evidencia by zrejme preukázala výskyt aj v iných krajinách.

⁴⁹ K Štítniku KLINGOVÁ – KLING – PAULUSOVÁ – URBANOVÁ 2012 (ako pozn. 34), s. 54-55; TAJKOV, P.: *Archeologický výskum kostola ev. a. v. v Štítniku. Výskumná dokumentácia z I. etapy archeologického výskumu v rámci obnovy objektu*. Košice. 2013, rkp. (autorovi ďakujem za poskytnutie nepublikovaného dokumentu). Levoči JANOVSÁ, M.: *Kostol sv. Jakuba v Levoči*.



Obr. 15: A – Žilina, farský Kostol Najsvätejšej Trojice, pôdorys s vyznačeným priestorom pod západnou emporou kostola, ktorý v stredoveku slúžil pravdepodobne ako sakristia; B – Lipovník, pôvodne zrejme kláštorň (dnes farský) Kostol sv. Jána Krstiteľa, pôdorys s vyznačeným bočným priestorom, patriacim k prvej, románskej stavebnej etape kostola; C – Zvolen, farský Kostol sv. Alžbety, pôdorys s vyznačenou severnou sakristiou kaplnkou. Podklady Zvedelová–Marček 2013; Slivka 1992; Šimkovic 2013; upravené.



Obr. 16: Zvolen, farský Kostol sv. Alžbety, predpokladaný oltárny priestor (presbytérium) v sakristii. Foto Lubica Filloná.

rysejšiu architektonickú podobu severnej sakristie zo 14. storočia, tvorenú tromi poľami rebrovej krížovej klenby, polygonálnym záverom a západnou drevenou emporou (obr. 12: A, 13), zdôvodniť simultánnou funkciou kaplnky. Združenú funkčnú

náplň potvrdzujú viaceré doklady. V jednej listine, vydanéj najneskôr v roku 1379, je tento priestor označený pojmom *sacristia*.⁵⁰ Pri osekávaní poškodenéj omietky boli v jeho južnej a západnej stene nájdené vstavané drevené skrinky, ktoré zaiste súviseli s úschovnými funkciami sakristie. Našli sa však aj konsekračné kríže a archeologický výskum odkryl pri východnej stene tohto priestoru dva základy oltárnych menz v superpozícii,⁵¹ čo jednoznačne dokladá, že priestor plnil aj funkciu kaplnky. Hypoteticky sa uvažuje o špitálskej kaplnke.⁵² Podľa zistení najnovšieho stavebno-historického výskumu bola sakristia – kaplnka poškodená požiarom a pri následnej oprave v 90. rokoch 14. storočia vložili do severnej steny jej polygonálneho záveru piscinu s rozmerným architektonickým rámovaním (z čias tejto opravy pochádza aj drevená konštrukcia empory). Piscina (lavabo) patrila k štandardnej súčasťi vo vybavení sakristií bez ohľadu na to, či išlo o sakristiové kaplnky alebo nie. Avšak svoje opodstatnenie mala piscina aj v blízkosti oltára, preto sa niekedy nachádza i v presbytériách a bočných kaplnkách. Slúžila na liturgicky predpísané umývanie bohoslužobných nádob (kalicha a pateny) a rúk kňaza pred omšou, ako aj pred a po prijímaní. Mohlo ísť o mobilný predmet alebo, tak ako v Levoči, o architektúro- nizenú kamennú nádržku, fixne zabudovanú do steny a opatrenú výlevkou ústiacou do exteriéru.⁵³ Pri neskorších úpravách pribudlo na južnej strane levočskej sakristiovej kaplnky ešte neskorogotické výklenkové pastofórium.

Simultánna funkcia kaplnky mohla byť dôvodom pre nanajvýš neobvyklú centrálnu, šesťuholníkovú dispozíciu sakristie pristavanej v prvej polovici 14. storočia na severnej strane presbytéria dedinského

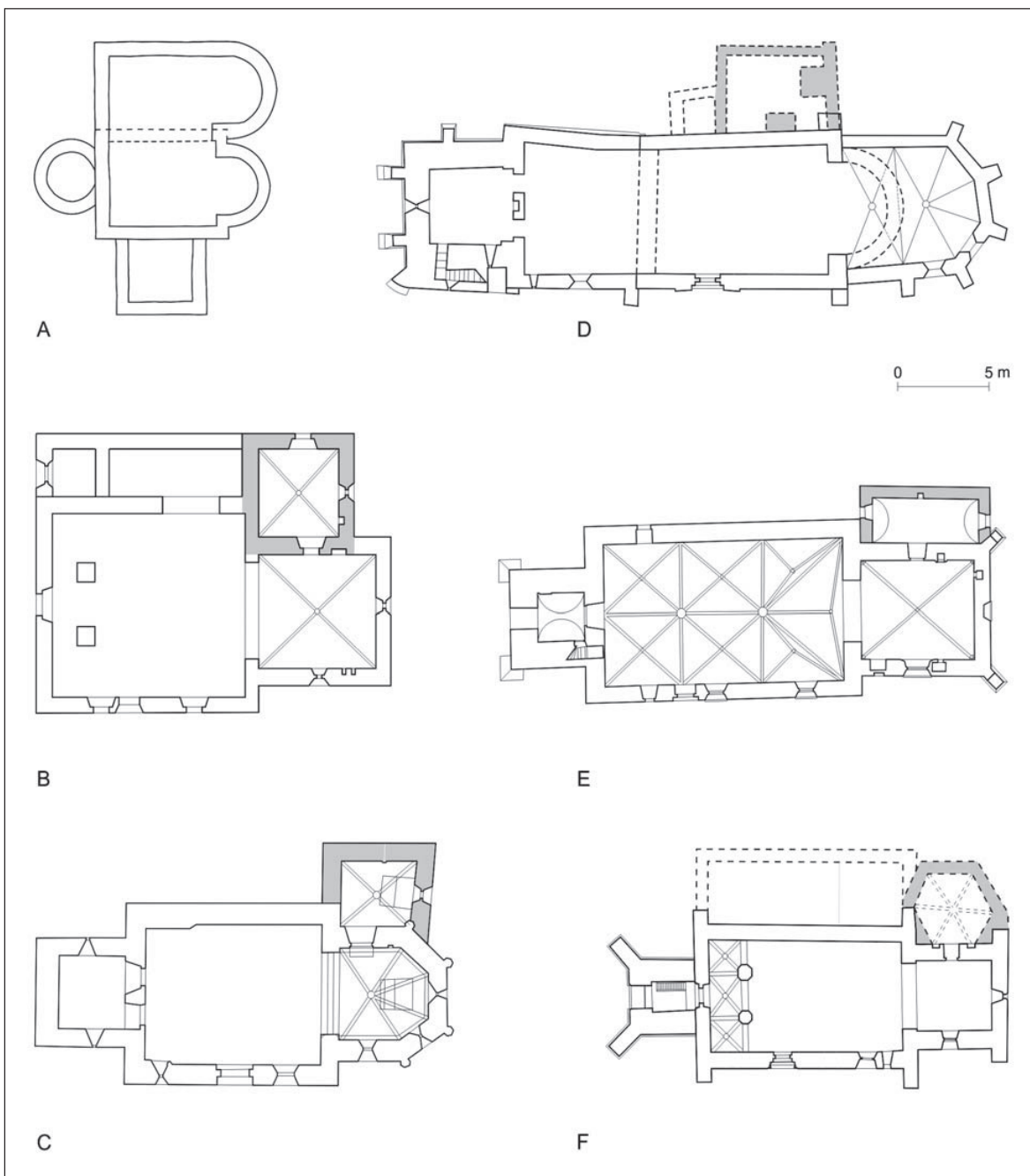
Architektonicko-historický výskum exteriéru. Levoča 2009, rkp. (autorke ďakujem za poskytnutie nepublikovaného dokumentu), s. 167, 175, 176.

⁵⁰ Jedná sa o listinu potvrdzujúcu zámer mešťana Juraja Ulenbacha vybudovať „medzi sakristiou a veľkou bránou na severnej strane farského kostola“ (*inter sacristiam ipsius ecclesie parochialis et magnam ianuam eiusdem ecclesie a parte septentrionali*) murovanú Kaplnku sv. Juraja (Chalupecký, I.: Archívny výskum. In: Janovská 2009, ako pozn. 49, s. 1).

⁵¹ JAVORSKÝ, F.: Levočské kostoly v kontexte dejín mesta. In: *Z minulosti Spiša* 5-6, 1997–1998, s. 33-60 (43).

⁵² BURAN, D.: *Studien zur Wandmalerei um 1400 in der Slowakei. Die Pfarrkirche St. Jakob in Leutschau und die Pfarrkirche St. Franziskus Seraphicus in Poniky.* Weimar 2002, s. 66-70.

⁵³ V domácom výskume nebola tejto súčasťi vybavenia kostolov zatiaľ venovaná systematická pozornosť. Preto okrem príkladov zmieňovaných priamo v texte len ilustratívne uvádzam napr. pisciny v sakristii pôvodného farského kostola Panny Márie v Banskej Štiavnici, starého minoritského kostola v Levoči, františkánskeho kostola v Okoličnom, farských kostolov v Kežmarku a Gelnici, v presbytériu bývalého premonštrátskeho kostola v Kláštore pod Znievom alebo kartuziánskeho kostola v Červenom Kláštore.



Obr. 17: Pôdorysy kostolov s (B – F) vyznačenými sakristiami: A – Krásno, zaniknutý Kostol Povýšenia sv. Kríža; B – Poniky, Kostol sv. Jána Evanjelistu (dnes Františka Serafínskeho); C – Zolná, Kostol sv. Štefana Prvomučníka (dnes sv. Matúša); D – Svinica, kostol (dnes Reformovanej kresťanskej cirkvi); E – Veľká Lomnica, farský Kostol sv. Kataríny; F – Seňa, býv. Kostol sv. Mikuláša (dnes Reformovanej kresťanskej cirkvi). Podklady Krupica 1981; Archív Pamiatkového úradu SR, sign. V 1930; A 9988; T 842, Čaplovič 1989; Archív Krajského pamiatkového úradu Prešov – pracovisko Poprad, sign. A 147; Ďurišová – Krcho 2006; upravené.



Obr. 18: Poniky, Kostol sv. Jána Evanjelistu (dnes Františka Serafínskeho), interiér sakristie (sakristiovej kaplnky), pohľad na východnú stenu s oltárom, maľovaným retabulom, lavabom a odkladacou nikou. Foto P. Breier, fotoarchív Ústavu dejín umenia SAV.



Obr. 19: Poniky, Kostol sv. Jána Evanjelistu (dnes Františka Serafínskeho), sakristia, detail exteriérového vyústenia lavaba. Foto B. Pomfjová.

kostola v Seni (obr. 17/F).⁵⁴ Sakristie s rôzne utvorenou centrálnou dispozíciou neboli neznámym javom, stačí pripomenúť sakristiu starého minoritského kostola v Levoči so štvorcovým pôdorysom a zaklenutím na stredový pilier (obr. 4, 5). Hexagonálna sakristia v dedinskom prostredí však predsa len prekvapuje. Formálne aj geograficky najbližšie pôdorysné analógie predstavujú samostatne stojace šesťuholíkové karnerové kaplnky na území Slovenska (vo Zvolene a azda tiež z písomných prameňov známa kaplnka vo Veľkej Pake) i Maďarska (Pásztó), ktoré možno odvodiť z rakúskych vzorov.

Nezvyčajné bolo aj riešenie bočného priestoru na severnej strane pravdepodobne kláštorného kostola v Lipovníku (pred 1243). Archeologický výskum odkryl jeho štvorcový pôdorys s dvomi východnými apsidami, vpísanými do rovného uzáveru⁵⁵ (obr. 15/B). V tomto prípade však nepoznáme celý pôvodný pôdorys kostola a už vôbec nie potenciálny kontext kláštorného areálu, čo sťažuje úvahy o možnej funkcii uvedeného bočného priestoru. Autor archeologického výskumu Michal Slivka ju interpretoval ako kaplnku. Poukázal pritom na dispozičnú analógiu s kostolom v maďarskej obci Totnaszentandrás, kto-

⁵⁴ ĎURIŠOVÁ, M. – KRCHO, J.: Komplexný pamiatkový výskum reformovaného kostola v Seni. In: *Monumentorum tutela – Ochrana pamiatok* 17, 2006, s. 63-76 (74).

⁵⁵ SLIVKA, M.: Zisťovací výskum v Lipovníku. In: *Archeologické výskumy a nálezy na Slovensku v roku 1990*. Nitra 1992, s. 95.

rý má pravouhlé presbytérium s dvomi napojenými východnými valcovitými apsidami.

Výrečnou ukážkou architektonického riešenia sakristie, ktorá s veľkou pravdepodobnosťou plnila i funkciu kaplnky, sa viaže k farskému Kostolu sv. Alžbety vo Zvolene. Priestor sakristie so štvorcovým pôdorysom, zaklenutý jedným poľom krížovej rebrovej klenby má na východnej strane malú odsadenú pravouhlú svätyňku, taktiež zaklenutú jedným poľom rebrovej krížovej klenby (obr. 15/C). Od lode sakristie je táto svätyňka oddelená tupo lomeným triumfálnym oblúkom, ktorého archivoltu podchyčujú pomerne masívne ihlanovité konzoly, tvarované dvojzónovým miernym podžľabovaním (obr. 16). Netreba zrejme pochybovať, že malé pravouhlé kňazište sakristie bolo vytvorené pre umiestnenie oltára. Sakristia vznikla spolu s polygonálnym presbytériom kostola okolo polovice 14. storočia.⁵⁶

Združená funkcia sakristie a kaplnky môže byť vysvetlením tiež pre kvalitnú maliarsku výzdobu sakristií kostolov vo Veľkej Lomnici (Legenda o sv. Ladislavovi, asi druhé desaťročie 14. storočia) a v Podunajských Biskupiciach (Legenda o sv. Jurajovi a iné motívy, 40. roky, resp. okolo polovice 14. storočia).

Sakristia vo Veľkej Lomnici, situovaná na severnej strane pravouhlého presbytéria pôvodne bežného jednodňového kostola, je pomerne malý, pozdĺžny a úzky priestor, zaklenutý valenou klenbou. Analógií k takémuto utilitárnemu architektonickému riešeniu by sme našli mnoho. To, čo robí lomnickú sakristiu výnimočnou, je nástenná maľba na jej severnej stene, zobrazujúca výjavy z Legendy o sv. Ladislavovi (obr. 17/E, 21). Situovanie maľby v sakristii predstavovalo zásadný interpretačný problém od objavenia maľby v roku 1957 a následného reštaurovania. Podľa prvotnej domnienky mala byť sakristia pôvodným kostolíkom, len neskôr rozšíreným do väčších rozmerov.⁵⁷ Tomuto predpokladu však už pri zbežnej



Obr. 20: Zolná, Kostol sv. Štefana Prvomučeníka (dnes sv. Matúša), rekonštruovaný interiér sakristie s oltárom a lavabom. Foto: P. Breier, archív autorky.

obhliadke musela odporovať skutočnosť, že sakristia sčasti prekrýva nárožný exteriérový oporný pilier presbytéria, z čoho vyplýva, že je jeho mladšou prístavbou. Okrem toho pri reštaurovaní Ladislavskej legendy, uskutočnenom medzi rokmi 1960 až 1966, neboli nájdené konsekračné kríže, takže možnosť sakrálneho charakteru sakristie bola z nasledujúcich úvah o funkcii priestoru i malieb vylúčená.⁵⁸ Vlasta

⁵⁶ M. Šimkovic datoval presbytérium i sakristiu do poslednej štvrtiny 14. storočia (ŠIMKOVIC, M.: Kostol sv. Alžbety. In: BEBEJ, J. – MALINIAK, P. – ČATAYOVÁ, S. (eds.): *Zvolen 1243 – 2013. Publikácia vydaná pri príležitosti 770. výročia obnovenia mestských výsad mestu Zvolen*. Zvolen 2013, s. 107-108). Konzoly triumfálneho oblúka v sakristii majú ale presnú analógiu vo „väčšej“ sakristii dolného kostola katedrály v Nitre, ktorá dovoľuje posunúť datovanie prestavby zvolenského kostola o niečo skôr, čomu nebráni ani typ kružbových konzol v jeho presbytériu.

⁵⁷ SPOLOČNÍKOVÁ, M.: Neskororománska nástenná maľba vo Veľkej Lomnici. In: *Ars* 9-10, 1975–1976, s. 159-180 (161).

⁵⁸ M. RADOVÁ-ŠTIKOVÁ (1986, ako pozn. 14, s. 449, pozn. 12) uviedla síce Veľkú Lomnicu ako príklad sakristií – kaplniek s konsekračnými krížmi, no M. SPOLOČNÍKOVÁ (ako pozn. 57, s. 161), ktorá reštaurovala maľbu vo veľkolomnickej sakristii, vyslovene poprela nález konsekračných krížov na plošne odkrytých stenách sakristie.



Obr. 21: Veľká Lomnica, farský Kostol sv. Kataríny, nástenná maľba na severnej stene sakristie, scény z Legendy o sv. Ladislavovi. Foto P. Breier, archív Ústavu dejín umenia SAV.

Dvořáková zdôvodnila „preloženie legendy proti všetkým zvyklostiam do tohto malého priestoru“ tým, že ostatné steny kostola boli už vymalované.⁵⁹ Aj Milan Togner považoval situovanie malieb v „stiesnenom priestore s výrazne obmedzenou možnosťou vizuálneho postihnutia celej scény“, ktorý bol prístupný iba obmedzenému počtu divákov, za „málo logické“. A keďže ani on nepredpokladal, že by sakristia mala sakrálny charakter, dospel k domnienke, že maľby v nej vytvoril cudzí umelec ako vzor pre ďalšie realizácie domácich maliarov.⁶⁰ Takýto dôvod vzniku malieb je však veľmi málo pravdepodobný. Konštatoval to už Ivan Gerát, ktorý predostrel i alternatívnu hypotézu. Podľa nej sakristia slúžila ako miesto stretnutí úzkeho okruhu šľachticov. Nástenné maľby, zobrazujúce bojujúceho svätého rytiera – kráľa, mali tvoriť kulisu rituálu, ktorým si utvrdzovali svoju skupinovú identitu pro-

anjuovskí spišskí aristokrati.⁶¹ Už bolo spomenuté, že v sakristiách sa mohli odohrávať stretnutia rôzneho druhu, nie je preto vylúčené, že v lomnickej sakristii sa príležitostne či pravidelne stretával, nech už za akýmkoľvek účelom, i úzky okruh šľachticov. Predsa však sa domnievam, že primárny dôvod mimoriadne kvalitnej maliarskej výzdoby veľkolomnickej sakristie treba hľadať v jej sakrálnom charaktere. A to aj napriek absentujúcemu nálezu konsekračných krížov. Mohli totiž zaniknúť spolu so zničenými časťami maľby a omietky.⁶² Vzhľadom na ladislavskú ikonografiu maľby, propagujúcu rytierske ideály a v uhorskom kontexte prvýkrát spoľahlivo doloženú práve vo Veľkej Lomnici, mohla sakristia skutočne slúžiť úzkemu okruhu šľachticov – avšak primárne ako súkromná kaplnka svetských patrónov kostola, pánov z Veľkej Lomnice. Menovite magistra Kokoša,

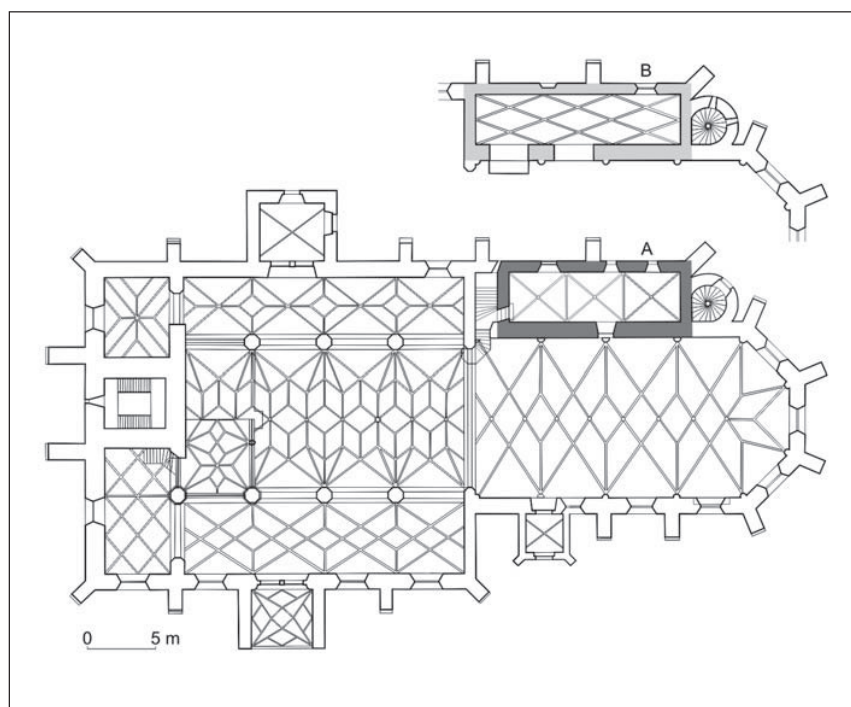
⁵⁹ DVOŘÁKOVÁ, V. – KRÁSA, J. – STEJSKAL, K.: *Stredoveká nástenná maľba na Slovensku*. Praha – Bratislava 1978, s. 163.

⁶⁰ TOGNER, M.: Recepčia a transformácia. Slovensko a Taliansko v stredoveku. K percepcii trecentných italizmov v stredovekej nástennej maľbe na Slovensku. In: BAKOŠ, J. – VANČO, M. – TOGNER, M. et al.: *Problémy dejín výtvarného umenia Slovenska*. Bratislava 2002, s. 54-78 (62-63).

⁶¹ GERÁT, I.: *Svätí bojovníci v stredoveku. Úvahy o obrazových legendách sv. Juraja a sv. Ladislava na Slovensku*. Bratislava 2011, s. 90-102.

⁶² K rozsahu poškodenia pozri SPOLOČNÍKOVÁ (ako pozn. 57), s. 162-164.

Obr. 22: Kežmarok, farský Kostol sv. Kríža, pôdorys s vyznačenou dvojpodlažnou sakristiou: A – prízemie sakristie, B – oratórium (kaplnka) na poschodí. Podklady Archív Pamiatkového úradu SR, sign. A 336, upravené.



ktorý začiatkom 14. storočia stál v čele rodu, patril k popredným spišským aristokratom a o ktorom sa predpokladá, že bol objednávateľom maľby.

Sakristia kostola v stredoveku bohatej fary v Podunajských Biskupiciach (dnes časť Bratislavy) je o niečo mladšia a aj priestrannejšia. Čo do rozmerov i architektonického stvárnenia má analógie medzi sakristiami kláštorňými, mestskými, ale aj väčších vidieckych kostolov. Nad pozdĺžnym pravouhlým pôdorysom sakristie sa klenú dve polia krížovej klenby, ktorej klinové rebrá profilujú hlboké postranné výžľabky. Svorníky zdobí reliéf Kristovej hlavy s krížovým nimбом a Božieho baránka, klenbové konzoly pokrýva bohatý plastický reliéf zvlnených listov s vydutým stredom (tzv. puklicový list). Na základe štýlových znakov je sakristia datovaná okolo rokov 1330 až 1340, keď pravdepodobne došlo k rozsiahlejšej prestavbe staršieho kostola na trojlo-

die. V priamej nadväznosti na (pre)stavbu vznikla maliarska výzdoba sakristie, z ktorej sa zachovali výjavy Legendy o sv. Jurajovi (južná stena), zriedkavé ikonografické typy antropomorfných symbolov štyroch evanjelistov (klenbové výseče východného poľa) a medailóny bez pôvodných zobrazení (západné klenbové pole). Architektonický, no najmä maliarsky akcent biskupickej sakristie nepochybne súvisel i s jej sakrálnou funkciou, ktorá je v tomto prípade jednoznačne doložená nálezom konsekračných krížov, potvrdzujúcich, že išlo o vysvätený priestor.⁶³

Konsekračné kríže sa našli aj v sakristii v podveží Dómu sv. Martina v Bratislave (obr. 9: A).⁶⁴ Skutočnosť, že prízemie veže bratislavského dómu v stredoveku slúžilo ako sakristia, vyplýva nepriamo zo zmienok o Oltári sv. Martina, ktorý stál „pod vežou medzi novou sakristiou a kaplnkou kráľovnej Žofie“

⁶³ SMOLÁKOVÁ, M.: Gotické nástenné maľby vo farskom kostole v Podunajských Biskupiciach. In: ORIŠKO, Š. (ed.): *Pocť Karolovi Kabounovi. Súvislosti slovenského umenia. Jubilejný zborník 3*. Bratislava 2006, s. 77-88.

⁶⁴ GOJDIČ, I.: Stredoveký vývoj Dómu svätého Martina. In: *Pamiatky a múzä* 2004, č. 1, s. 7-14 (13).

(1444)⁶⁵ – kaplnka kráľovnej Žofie sa totiž s najväčšou pravdepodobnosťou nachádzala v južnej prízemnej miestnosti vedľa podvežia⁶⁶ (obr. 9: B). Možno práve v sakristii, fungujúcej zároveň i ako kaplnka, bol pochovaný prepošť Juraj zo Schönbergu († 1486). Zodpovedala by tomu zmienka dejepisca Ladislava Sunthemia († 1513), podľa ktorého bola vedľa kaplnky prepošta Juraja (*circa capellam domini Georgii quondam Posoniensis praepositi*) pochovaná kráľovná Žofia.⁶⁷ Združenú funkciu si sakristiová kaplnka v podveží bratislavského dómu zachovala do novoveku, čo potvrdzujú údaje o oltároch v kanonických vizitáciách z rokov 1626 aj 1755.⁶⁸

Podobnú kumuláciu funkcií možno predpokladať tiež v sakristiách biskupského chrámu v Nitre (obr. 8). Nález konsekračných krížov vo východnej „väčšej sakristii“ dokladá, že išlo o vysvätený priestor.⁶⁹ V južnej „malej sakristii“ je zase preukázaná prítomnosť Oltára sv. Mikuláša. Oltár spomína testament kanonika Františka Zalánkeméniho z roku 1533⁷⁰ a základ tohto oltára, situovaný vo východnej časti sakristie, pravdepodobne zachytil archeologický výskum.⁷¹

Vysväteným priestorom bola taktiež sakristia na juhozápadnej strane prepoštského Kostola sv.

Martina v Spišskej Kapitule. Prístavba pomerne rozľahlej miestnosti, zaklenutej dvoma poľami rebrovej krížovej klenby (obr. 10: C), vznikla v 14. storočí.⁷² Nález konsekračných krížov na jej vnútorných obvodových stenách sa pokúsil vysvetliť Vladimír Olejník.⁷³ Vychádzal z mylného predpokladu, že sakristie boli z hľadiska liturgie irelevantné, preto nepripustil možnosť, že by sakrálny charakter mohol byť tomuto priestoru takpovediac vlastný. Usúdil, že sakristia (depozitórium) bola vysvätená a adaptovaná na kaplnku až v čase neskorogotickej prestavby prepoštského kostola (1462 až 1478), keď mala slúžiť ako náhradný bohoslužobný priestor pre kanonikov kapituly. Konsekračné kríže však boli namaľované (technikou secco) na najspodnejšej vrstve omietky. Je teda možné, že k vysväteniu sakristie došlo v kratšom časovom odstupe po jej vybudovaní a že funkciu kaplnky plnila od počiatku, nie iba v prechodnom období prestavby kostola. Aj v tomto priestore sa v obvodových stenách (severnej a západnej) našli dva zatvárateľné pravouhlé výklenky, jeden so stopami po zacytení dvierok a zámke, druhý so zachovanou výdrevou, vnútornými policami a dvojkridlovými dvierkami. Datovanie drevených komponentov zatiaľ

⁶⁵ HLAVAČKOVÁ, M.: Oltárne benefíciá v bratislavskom Dóme sv. Martina v 15. storočí. In: *Ročenka Slovenskej národnej galérie v Bratislave – Galéria 2001*, s. 85-99 (90).

⁶⁶ ŽÁRY, J.: Kaplnka českej kráľovnej Žofie Bavorskej v bratislavskom dóme. In: *Umění 38*, 1990, s. 1-14.

⁶⁷ DVOŘÁKOVÁ, D.: Žofia Bavorská a Žigmund Luxemburský. K bratislavskému pobytu českej kráľovnej. In: *Studia Mediaevalia Bohemica 2*, 2010, č. 1, s. 75-114 (96). ŽÁRY 1990 (ako pozn. 66, s. 6), vychádzajúc z odlišného prekladu citovanej zmienky, situoval prepoštov hrob priamo do kráľovnovej kaplnky, pričom argumentoval aj archeologickým nálezom dvoch prázdnych hrobov v tomto priestore. V podveží sa zatiaľ nenašli doklady pochovávaní, archeologické sondy tu však boli vytýčené len v rohoch priestoru (ŠTEFANOVIČOVÁ, T. a kol.: *Dóm sv. Martina v Bratislave*. Bratislava 2004, s. 19).

⁶⁸ ŽÁRY, J. – BAGIN, A. – RUSINA, I. – TORANOVÁ, E.: *Dóm sv. Martina v Bratislave*. Bratislava 1990, s. 90, 104.

⁶⁹ ŠIMKOVIC–BUDAY 2013 (ako pozn. 22), s. 45.

⁷⁰ VAGNER 1896 (ako pozn. 22), s. 116-117, pozn. 7.

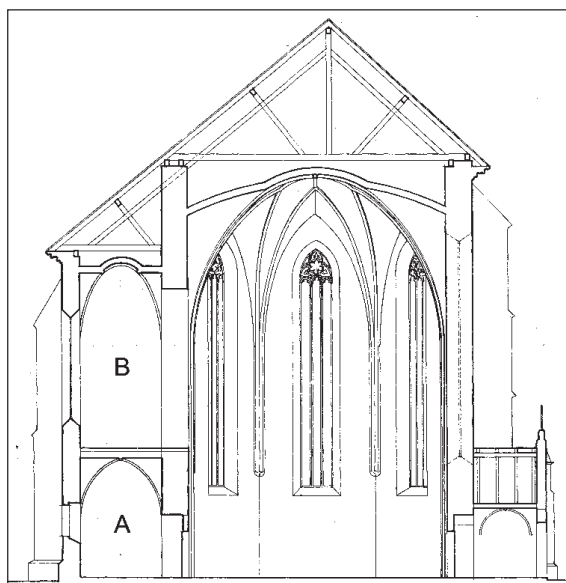
⁷¹ SAMUEL – BEDNÁR 2003 (ako pozn. 24), s. 380.

⁷² M. Janovská dotovala prístavbu sakristie na začiatok 14. storočia (JANOVSKÁ, M.: Katedrála sv. Martina v Spišskej Kapitule. In: NOVOTNÁ, M. (ed.): *Terra Scepusiensis – Terra Christiana. Spišský brad, Spišská Kapitula – dve centrá v dejinách Spiša*. Levoča 2009, s. 83-105 (88); tá istá: Výsledky architektonicko-historického výskumu Katedrály sv. Martina v Spišskej Kapitule (so zameraním na stredovekú podobu). In: *Monumentorum tutela – Ochrana pamiatok 22*, 2010, s. 199-211 (206)). Pri jej datovaní sa však nemôžeme oprieť o postulovanú odpustkovú listinu z roku 1307, keďže sa v nej o stavbe kostola nič nehovorí. Udelenie odpustkov bolo v listine podmienené návštevou kostola na sviatok patróna alebo návštevou Kaplnky sv. Ondreja (Ministerstvo vnútra SR, Štátny archív v Levoči, archívny fond Súkromný archív Spišskej Kapituly, Scr. XI, f. 2, nr. 17; za preverenie listiny ďakujem doc. J. Šedivému). Klenba sakristie – štíhle rebrá s klinovým profilom a typ klenbovej pätky, vytvorený šikmým podseknutím rebier – poukazuje na neskorší vznik. S analogickým tvaroslovím sa možno na Spiši stretnúť v neskorých fázach 14. storočia až na začiatku 15. storočia (napr. dvojloďia kostolov v Dravciach, kat. III.5, Smižanoch, Veľkom Slavkove, Veľkej Lomnici, kat. IV.29, Matejovciach zo 70. rokov 14. stor. až 20. rokov 15. stor.).

⁷³ OLEJNÍK, V.: Ďalšie skutočnosti k stavebnému vývoju Katedrály sv. Martina v Spišskej Kapitule v druhej polovici 15. storočia. In: *Acta Musaei Scepusiensis 2010–2011*, 23-31.

nebolo v publikovanej literatúre spresnené, avšak bez ohľadu na to ich môžeme interpretovať ako vstavané úložné priestory obvyklé vo výbave sakristií.

Priamo existencia oltára bola okrem už spomenutých sakristií vo farskom kostole v Levoči či biskupskom chráme v Nitre archeologicky potvrdená napr. aj v sakristiách zaniknutých kostolov v Liptovskej Mare (neskorogotická prestavba z druhej polovice 15. stor.),⁷⁴ Skačanoch (tretia stavebná etapa kostola, radená do obdobia gotiky, avšak bez možnosti bližšieho datovania),⁷⁵ vo farskom Kostole sv. Jakuba vo Veľkom Šariši (predpoklad stredovekej oltárnej menzy bez možnosti bližšieho datovania),⁷⁶ v torzálne zachovanom Kostole sv. Ondreja v Blatnici – Sebeslavciach (stavebná etapa zo 14. až 15. stor.).⁷⁷ V kostole v Sučanoch boli zvyšky menzy starého murovaného oltára viditeľné v sakristii ešte v roku 1876.⁷⁸ Vo všetkých uvedených prípadoch sa oltáre nachádzali v bočných priestoroch, situovaných na severnej strane presbytéria, preto sa nepochybuje, že tieto priestory slúžili ako sakristie. O niečo odlišná je situácia v prípade kostolov v Podhoranoch – Sokolníkoch a vo Svinici (obr. 17/D), ktoré mali prístavby na severnej strane lodí. Aj v nich boli nájdené základy oltárov, v Sokolníkoch sa vo východnej stene vpravo od oltára nachádzala i odkladacia nika. Samotné prístavby však boli interpretované nejednoznačne raz ako kaplnky, inokedy ako sakristie.⁷⁹ Keďže obidva kostoly neboli do konca stredoveku rozšírené o iný priestor, ktorému by sme mohli pripísať funkciu sakristie, je pravdepodobné, že zmienené prístavby plnili, aspoň istý čas, združenú funkciu kaplniek i sakristií. Prístavba vo Svinici však zanikla ešte pred



Obr. 23: Kežmarok, farský Kostol sv. Kríža, rez východnou časťou kostola: A – prízemie sakristie, B – oratórium (kaplnka) na poschodí. Archív Pamiatkového úradu SR, sign. A 336/14.

neskorogotickou prestavbou presbytéria (terminus ante quem určili mince z rokov 1504, 1508), naopak v Podhoranoch–Sokolníkoch jej výstavba nasledovala po zväčšení kostola niekedy v priebehu 14. až 15. storočia.

Azda najlepšie zachovaný príklad združenej funkcie sakristiovej kaplnky poskytuje Kostol sv. Františka Serafínskeho v Ponikách, vybudovaný po roku 1310 (obr. 17/B). Pôvodne aj tu bola sakristia,

⁷⁴ HABOVŠTIK 1985 (ako pozn. 1), s. 177. K stavebnému vývoju kostola HOŠŠO, J.: Historicko-archeologický výskum v Liptovskej Mare. In: *Archaeologia historica* 1, 1976, s. 253-269.

⁷⁵ BAXA, P. – BÓNA, M. – NIPČOVÁ, D.: Predbežné výsledky výskumu zaniknutého kostola sv. Juraja v Skačanoch. In: *Archaeologia historica* 31, 2006, s. 323-332 (327).

⁷⁶ ULIČNÝ, M. – HARČAR, P.: Doterajšie výsledky archeologického výskumu vidieckej sakrálnej architektúry v Šariši. In: *Archaeologia historica* 33, 2008, s. 343-356 (345).

⁷⁷ ĐURIAN, K. – KALINOVÁ, M.: Rímskokatolícky filiálny Kostol sv. Ondreja, Blatnica – Sebeslavce. In: SZERDOVÁ-VEĽASOVÁ, E. – KAPIŠINSKÁ, V. (eds.): *Národné kultúrne*

pamiatky na Slovensku – okres Martin. Bratislava 2012, s. 275-279 (276-277).

⁷⁸ ĐURIAN, K. – KAPIŠINSKÁ, V. – ŠEVČÍKOVÁ, E.: Rímskokatolícky farský Kostol Nanebovzatia Panny Márie. In: SZERDOVÁ-VEĽASOVÁ, E. – KAPIŠINSKÁ, V. 2012 (ako pozn. 77), s. 485-489 (487).

⁷⁹ Porovnaj HABOVŠTIK, A.: Untergegangene Kirche und Friedhof in Sokolníky (Gemeinde Podhorany). In: *VIIe Congrès international des sciences préhistoriques et protohistoriques Tchécoslovaquie 1966*. Nitra 1966, s. 1-12 (8); HABOVŠTIK, A.: Románsky kostol v Podhoranoch – Sokolníkoch. In: *Vlastivedný časopis*, 15, 1966, s. 74-76 (75); HABOVŠTIK 1985 (ako pozn. 1), s. 177; ČAPLOVIČ, D.: Stredoveká dedinská sakrálna stavba vo Svinici. In: *Historica Carpatica* 20, 1989, s. 97-138 (103).

zaklenutá jedným poľom krížovej rebrovej klenby, považovaná za presbytérium staršieho kostola. Reštaurátorský výskum však jednoznačne dokázal, že vznikla v jednej stavebnej etape s loďou a svätyniou dnešného kostola.⁸⁰ Zrejme už v čase výstavby sa počítalo s existenciou oltára, pristavaného k východnej stene sakristie (obr. 18). Naznačujú to primárne výklenky v stene, rešpektujúce pozíciu oltára – lavabo s polygonálne hnanou nádržkou a odtokom (obr. 19; vľavo od oltára), ako aj menšia odkladacia nika ukončená mníškou (vpravo od oltára; presne rovnaká sprevádza aj bočný oltár v juhovýchodnom rohu lode kostola). Pôvodný oltár sa podľa odtlačkov zistených pri reštaurátorskom výskume rozmerovo zhodoval s dnešným. Murovanú menzu oltára doplnili okolo roku 1415 maľovaným retabulom.⁸¹

Podobne názorná ukážka sa viaže ku kostolu v neďalekej Zolnej (dnes časť Zvolena). V tomto prípade bola sakristia pristavaná počas stavebných úprav niekedy po roku 1311 k o niečo staršiemu kostolu (obr. 17/C). Stavební majstri, ktorí prestavbu realizovali, pracovali i na ďalších sakrálnych stavbách v okolí, zrejme vrátane Poník. Na konci 2. svetovej vojny bol kostol v Zolnej silne poškodený delostreleckým výbuchom a v dezolátnom stave čakal dlhé desaťročia na nie bezproblémovú rekonštrukciu. Isté však je, že aj tu k stredovekej výbave sakristie patrila nielen piscina v severnej stene, ale aj oltár, situovaný pod oknom východnej steny⁸² (obr. 20).

Pisomné pramene potvrdzujú existenciu oltára v sakristii premonštrátskeho kostola v Kláštore pod Znievom. Na konci stredoveku boli v roku 1520 vysvätené v kostole viaceré oltáre. Jedným z nich bol i Oltár sv. Bartolomeja, Fabiána, Sebastiana a Rochusa „v novej sakristii“ (*in nova secresteia*).⁸³

Uvedené príklady predstavujú zaiste len časť niekdajších sakristiových kaplniek a dá sa predpokladať, že terénne a archívne výskumy budú tento zoznam ďalej rozširovať. Liturgické funkcie pravdaže nemožno zovšeobecniť na všetky stredoveké sakristie. Aktuálne poznatky ale dovoľujú vysloviť hypotézu, že šlo o rozšírený, nie okrajový jav. K uvedenému predpokladu nás oprávňuje skutočnosť, že sakristiové kaplnky sa vyskytovali v kostoloch rôzneho významu a funkcií – v kláštorných, kolegiálnych a väčších farských kostoloch, ako aj v malých sakrálnych stavbách na vidieku. Viac ako polovicu menovaných príkladov tvoria práve dedinské kostoly a tie zaiste reagovali na prax, ktorá aspoň do istej miery už musela byť rozšírená v prostredí významnejších kláštorných a mestských kostolov. Pritom do vidieckeho prostredia prenikol tento fenomén u nás najneskôr začiatkom 14. storočia.

Počet sakristií

Väčšie a významnejšie kostoly mohli mať dve, či dokonca i viaceré sakristie, resp. bočné priestory s funkciou depozitárov rôzneho druhu a poprípade aj kaplniek. Ešte raz možno pripomenúť príklad sakrálného komplexu v Nitre s pravdepodobnými sakristiami na východnej aj južnej strane dolného kostola (obr. 8). Taktiež farský kostol v Levoči mal okrem severnej sakristiovej kaplnky ďalšiu bočnú miestnosť na východnej strane južnej lode (obr. 12). Bola pristavaná dodatočne, avšak ešte v priebehu 14. storočia, ako sa dá usudzovať na základe portálu (dnes zaslepeného) vo východnej stene južnej lode. Podľa tradície slúžila tiež ako sakristia.⁸⁴

⁸⁰ ÚRADNÍČEK, V.: *Poniky, Kostol sv. Františka Seraf., 1. etapa reštaurovania, reštaurátorský prieskum*, rkp. 1972–1975, uložená v Krajskom pamiatkovom úrade v Banskej Bystrici, č. R 144.

⁸¹ BURAN 2002 (ako pozn. 52), s. 168–170.

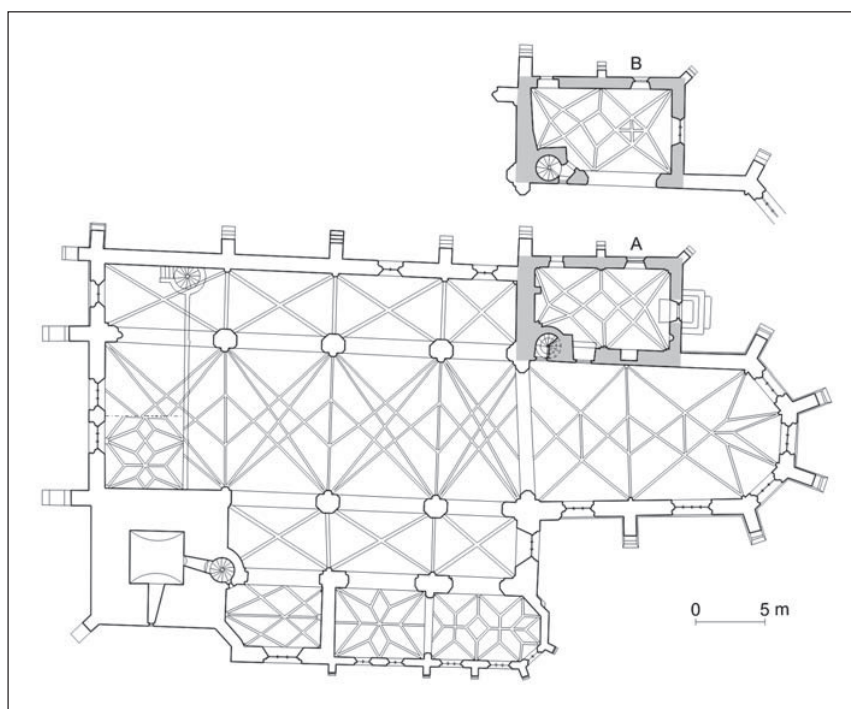
⁸² Sakristia je dnes prezentovaná v rekonštruovanej podobe. Počas rekonštrukcie bola do prednej steny oltárnej menzy sekundárne vložená platňa s reliéfnym krížom, ktorej pôvod nie je známy. Z fotografickej dokumentácie, vyhotovenej počas reštaurátorského prieskumu začiatkom 70. rokov 20. storočia, je zrejme, že nebola pôvodnou súčasťou oltára, resp., že nebola osadená v jeho čelnej stene (ÚRADNÍČEK, V.: *Zolná, Kostol sv. Mateja apoštola, 1. etapa reštaurovania – prieskum*

– v r. 1971–2, rkp. 1973, uložená v Krajskom pamiatkovom úrade v Banskej Bystrici, č. R 157, foto č. 16). Stredoveký pôvod oltára vyplýva z pozorovania V. ÚRADNÍČKA (tamtiež, s. 7, 12–13), podľa ktorého mal oltár v sakristii „všetky spoločné znaky“ s hlavným oltárom vo svätyni kostola, pričom stredoveký pôvod hlavného oltára dokladali ryté nápisy (najstarší identifikovateľný bol chronogram 14??).

⁸³ ŽAŽOVÁ 2008 (ako pozn. 31), s. 226.

⁸⁴ MERKLAS, W.: Die katholische Pfarrkirche St. Jakob zu Leutschau in Ober-Ungarn. In: *Mittheilungen der Kaiserl. Königl. Central-Commission zur Erforschung und Erhaltung der Baudenkmale* 3, 1858, s. 41–43, 64–72 (69).

Obr. 24: Bardejov, farský Kostol sv. Egidia, pôdorys s vyznačenou dvojpodlažnou sakristiou: A – prízemie sakristie, B – oratórium (niekdajšia Kaplnka sv. Barbory) na poschodí. Podklady Archív Pamiatkového úradu SR, sign. T 2447, upravené.



Podobne v premonštrátskom Kláštore pod Znievom vyššie uvedená zmienka o novej sakristii implikuje existenciu starej sakristie. Touto starou sakristiou bola miestnosť na severnej strane presbytéria, vybudovaná spolu s kostolom po polovici 13. storočia. V jej severnom a západnom múre sa zachovalo pravouhlo zalomené schodisko (obr. 3). Nevieme presne, kam viedlo – či na predpokladané druhé podlažie sakristie, alebo (aj) do južného krídla konventnej budovy, tak ako je to doložené pre druhú stavebnú etapu kláštora (14. – až zač. 15. stor.⁸⁵), alebo do podobnej komory či komôr ako dnes.⁸⁶

Kde presne sa nachádzala nová sakristia s oltárom, spomínaná v roku 1520, zostáva otázne.

Veľmi zaujímavú situáciu identifikoval stavebno-historický výskum v prepoštskom Kostole sv. Martina v Spišskej Kapitule.⁸⁷ Vyššie zmienená sakristia zo 14. storočia bola v poradí druhým, či možno až tretím deponitárom. Pripomeňme, že prvá rekonštruovateľná podoba Kostola sv. Martina z prvej tretiny 13. storočia pozostávala podľa najnovších zistení Magdalény Janovskej z extrémne krátkeho trojlodia, priečnej lode, dvojvežovej západnej fasády (s nedokončenou južnou vežou) a pravdepodobne trojap-

⁸⁵ GLOCKOVÁ, B. – KÜRTHY, L.: *Architektonicko-historický pamiatkový výskum Kostola Blahoslavenej Panny Márie a príbľého areálu bývalého premonštrátskeho kláštora v Kláštore pod Znievom* (č. ÚZPF 557/1), november – december 2006, rkp. uložen. v Archíve Pamiatkového úradu Ú SR, č. T 0108, s. 142.

⁸⁶ V súčasnom stave na schodisko nadväzujú dva, za sebou radené malé priestory so stupňujúcou sa niveletou. Stavebno-historický prieskum v nich rozlíšil celý rad sekundárnych zásahov a úprav, preto je otázne, do akej miery toto priestorové usporiadanie súvisí ešte so stredovekým vývojom kláštora

(KÜRTHY, L.: *Kláštorný kostol turčianskych premonštrátov. Príspevok k stavebným dejinám kláštora v XIII. storočí. Diplomová práca*. Prievidza 1998, rkp. uložen. na Filozofickej fakulte Univerzity Komenského v Bratislave, Katedre dejín výtvarného umenia, s. 23-24). Aktuálna interpretácia spája obvodové múry druhej z komôr s dvomi stavebnými etapami, realizovanými v 14. až na začiatku 16. stor. (GLOCKOVÁ – KÜRTHY 2006, ako pozn. 85), pôdorys druhého nadzemného podlažia.

⁸⁷ JANOVSÁ 2009 (ako pozn. 72); JANOVSÁ 2010 (ako pozn. 72).

sidového stupňovitého chóru. Na severozápadnej strane kostola v kúte medzi severnou bočnou loďou a transeptom sa nachádzala malá miestnosť, snáď s funkciou sakristie (obr. 10: A). Takéto umiestnenie má analógiu v súdobom premonštrátskom kostole v Ócsi (Maďarsko), kde bočné priestory – interpretované ako sakristie⁸⁸ – priliehajú zo západnej strany k obojstrannému transeptu. V Spišskej Kapitule sa okrem zmienenej miestnosti nachádzal ďalší uzavretý priestor v západnej časti kostola. Vyplňal úroveň prvého poschodia veží aj v medziveží (obr. 10: B, 11). Bol zaklenutý tromi poľami krížovej rebrovej klenby a od lodí ho spočiatku oddeľoval plný múr. Vchádzalo sa doň z prízemí kostola schodiskom vytvoreným v hrúbke západnej steny. Priestor osvetľovali okná na západnej aj bočných stranách. M. Janovská nazvala tento priestor westwerkom a vyslovila predpoklad, že išlo o reprezentačný priestor, ktorý mohol slúžiť ako kráľovská kaplnka prislúchajúca k neďalekému Spišskému hradu.⁸⁹ Korene uvedenej interpretácie siahajú k teórii o westwerkoch – mohutných vežovitých západných častiach karolínskych a otonských kostolov, vyjadrujúcich moc panovníka, v ktorých mal vládár pestovať súkromnú bohoslužbu a prízerat' sa verejnej bohoslužbe celebrovanej v bazilike, na ktorú sa westwerk napájal. V súvislosti so Spišskou Kapitulou nie je nová ani použitie pojmu westwerk, ani hypotéza o reprezentačnej funkcii. Už Václav Mencl sa domnieval, že panská tribúna vo „westwerku“ Kostola sv. Martina slúžila kniežacej družine zo Spišského hradu.⁹⁰ Mencl (a v nadväznosti naňho i ďalší autori) ale vychádzal z predpokladu, že západnú časť kostola od počiatku vyplňala rozmerná, hlboká empóra – táto však podľa aktuálnych poznatkov vznikla až prestavbou v 18. storočí. Ponechám teraz stranou pomerne voľnú a nepresnú aplikáciu pojmu westwerk už u Mencla, ako aj diskusie a kritiku, vzťahujúce sa k proble-

matike westwerkov v novej odbornej literatúre.⁹¹ Použitíu tejto teórie na Spišskú Kapitolu totiž bráni už samotné architektonické riešenie, zistené posledným stavebno-historickým výskumom – uzavretý charakter priestoru na prvom poschodí západnej časti kostola je v protiklade s tézou o otvorených reprezentačných lóžach v tzv. westwerkoch. Nevyklúčujem možnosť, že v ňom mohla byť zriadená i kaplnka. No ak aj bola, slúžila skôr potrebám privátnej bohoslužby kanonikov, než kráľovskej reprezentácii. Uzavretý priestor mohol sotva naplniť požiadavku reprezentácie. Navyše v dochovanom stave sa v tomto priestore nenachádzajú žiadne kamenársky náročnejšie detaily, porovnateľné čo i len s bobuľovými hlavicami v iných častiach interiéru a na portáloch, ktoré by poukazovali na jeho reprezentačný charakter. Pôvodná izolovanosť a zároveň dostatočné presvetlenie priestoru mohli ale veľmi dobre vyhovovať potrebám hodnoverného miesta, ktorého činnosť spišské prepoštvstvo vykonávalo zrejme už pred polovicou 13. storočia. Magdaléna Janovská lokalizovala archív hodnoverného miesta do spomenutej malej miestnosti na prízemí, predpokladanej sakristie. Nie je ale vylúčené, že tieto funkcie – sakristie, archívu, výkonu hodnoverného miesta – boli rozdelené na oba priestory. V roku 1289 napadli Spišskú Kapitolu Kumáni z ozbrojeného sprievodu kráľa Ladislava, zdržiavajúceho sa na Spišskom hrade. Vyrabovali pritom archív a odniesli aj autentické pečatidlo. O udalosti nás informujú dve listiny. V jednej, datovanej rokom 1290, sa uvádza, že vydrancovali Kostol sv. Martina a „*unikli do komory (camera) toho kostola, odkiaľ odniesli všetky cennosti kostola, inštrumenty ako aj privilegia vystavené o majetkoch kostola*“. Podľa ďalšej listiny z roku 1344 „*zauťočili na Kostol sv. Martina, ozbrojení sa dobili do jeho sakristie (sacristiam), zničili a koňmi pošliapali mnoho privilegii, dokumentov toho kostola*“.⁹² Situovanie komory či sakristie z týchto

⁸⁸ LUKÁCS, Z. – JUAN, C. – CSENGEL, P.: *Ócsa. Református templom*. TKM Kiskönyvtára, 525 [Budapest] 1995, s. 2, 21.

⁸⁹ JANOVSÁ 2009 (ako pozn. 72), s. 84-85; JANOVSÁ 2010 (ako pozn. 72), s. 203.

⁹⁰ MENCL, V.: Vzťahy východného Slovenska ku gotike sliezsko-poľskej vetvy. In: VÁROSS, M. (ed.): *Zo starších výtvarných dejín Slovenska*. Bratislava 1965, s. 25-50 (30); MENCL, V.: Panské tribuny v našej románskej architektúre. In: *Umení* 13,

1965, s. 29-56 (48); MENCL, V.: Gotická stavebná kultúra Spiša. In: *Vlastivedný časopis* 17, 1968, s. 3-14 (3).

⁹¹ Viac k tomu POMFYOVÁ, B.: Karolínska architektúra – k otázkam jej vplyvu a recepcie. In: TURČAN, V. (ed.): *Karolínska kultúra a Slovensko*. Bratislava 2011, s. 53-69.

⁹² MAREK, M.: Neugeri na Spiši. Vyplienenie Spišskej Kapituly Kumánmi kráľa Ladislava IV. In: *Studia Archaeologica Slovaca Mediaevalia* 5, 2006, s. 49-74 (63); OLEJNÍK, V.: Spišský hrad

Obr. 25: Bardejov, farský Kostol sv. Egidia, priestor niekdajšej Kaplnky sv. Barbory nad sakristiou. Foto P. Breier, fotoarchív Ústavu dejín umenia SAV.



prameňov ale nevyplýva.⁹³ Treba navyše zobrať do úvahy, že v stredoveku nielenže sakristie mohli byť označované alternatívnymi názvami, ale aj pojem sakristia mohol byť použitý vo vzťahu k rôznym priestorom s podobnou, úschovnou funkciou, i takým, ktoré neslúžili priamej príprave na bohoslužbu. V interiéri spišskokapitulského kostola vrátane oboch sledovaných priestorov boli identifikované stopy po požiari, spájané s predpokladaným mongolským plienením Spiša v roku 1241 i s prepadom Kumanov v roku 1289. Pôvodné funkcie týchto bočných priestorov následne už nemali byť obnovené. Západný priestor stratil svoju uzavretosť a na spôsob empory bol otvorený do lode. V 14. storočí získal prepoštský kostol novú sakristiu, kumulujúcu azda i funkciu archívu – a, ako už bolo spomenuté, kaplnky (obr. 10: C). Začiatkom 15. storočia ale pri-

najmenšom čast' archívu bola umiestnená v jednej z veží. Svedčí o tom listina pápeža Bonifáca IX. z marca 1402. Spomína sa v nej požiar veže Kostola sv. Martina, v ktorej zhoreli „*takmer všetky privilégia a listiny k prepoštorým právomociam*“.⁹⁴ V druhej polovici 15. storočia sa uskutočnila rozsiahla neskorogotická prestavba kostola, završená výstavbou južnej kaplnky, tzv. Kaplnky Zápoľských (1488–1499) a ďalších bočných priestorov. Kaplnka Zápoľských bola vybudovaná s vlastnou sakristiou na západnej strane (obr. 10: D) a nad ňou situovaným oratóriom (obr. 10: E). Z neho sa prechádzalo do nového priestoru knižnice, vytvoreného nad stále funkčnou sakristiou zo 14. storočia (obr. 10: F). Okrem toho bol nad najstaršou predpokladanou sakristiou zo začiatku 13. storočia vytvorený nový dvojpodlažný priestor archívu (obr. 10: G).⁹⁵

a Spišská Kapitula v archívnych prameňoch. In: NOVOTNÁ, M. (ed.): *Terra Scopusiensis – Terra Christiana. Spišský brad, Spišská Kapitula – dve centrá v dejinách Spiša*. Levoča 2009, s. 29–53 (46).

⁹³ Ak budeme brať text druhej listiny doslovne, potom tvrdenie, že dokumenty pošliapali kone, by mohlo indikovať, že sa nachádzali v miestnosti na prízemí. Obmedzený prístup cez malý portál a stiesnenosť priestoru však vylučujú, že by doň

jazdci prenikli na koňoch. Dokumenty museli byť zničené mimo sakristiu, nech už sa nachádzala v tomto prízemnom priestore alebo na poschodí.

⁹⁴ OLEJNÍK 2009 (ako pozn. 92), 48, 49.

⁹⁵ JANOVSČÁ 2009 (ako pozn. 72); JANOVSČÁ 2010 (ako pozn. 72).

Viacpodlažné sakristie

Situácie v Kláštore pod Znievom aj v Spišskej Kapitule nás privádzajú ešte k jednému aspektu. Pomerne často sa stretávame s tým, že nad sakristiami boli zriadené ďalšie priestory. Hovorí sa v tejto súvislosti aj o dvojpodlažných alebo viacpodlažných sakristiách, i keď fungovanie horného podlažia, resp. podlaží nesúviselo vždy bezprostredne s prevádzkou sakristie na prízemí. Poschodové usporiadanie bolo niekedy výsledkom jednej stavebnej fázy, inokedy vzniklo nadstavbou, postupným pribúdaním bočných priestorov, tak ako v Spišskej Kapitule. Viacpodlažné sakristie sa vyskytovali – ak zostaneme len na území Slovenska – opäť v kostoloch rôzneho významu – v kláštorných (Kláštor pod Znievom, Leles, Hronský Beňadik, Nové Mesto nad Váhom, Kláštorská, Červený Kláštor), kolegiálnych (Spišská Kapitula, príklad sui generis predstavuje i farský a zároveň prepoštský Chrám sv. Martina v Bratislave so sakristiou zakomponovanou do skladby priestorov v západnej časti kostola), mestských farských (napr. v Skalici, Prievidzi, Štítniku, Ružomberku, Košiciach, Zvolene – po pripojení radnice ku kostolu v 15. stor., Banskej Štiavnici – situácia vytvorená neskorogotickou prestavbou, ako aj v kostoloch s presbytériovými emporami, uvedenými ďalej v texte) i dedinských (Ivančiná, Mošovce).

Funkciu horného podlažia vieme len zriedkakedy spoľahlivejšie určiť. Ojedinelá zmienka sa viaže ku kartuziánskemu kláštoru na Skale útočiska. Kronika kláštora, napísaná na začiatku 16. storočia, obsahuje záznam o donácii, ktorou na konci 14. storočia významne prispel k výstavbe kláštora mecén Ladislav z Vlkovej. Ladislav bol biskupom v dalmátskom Knine, väčšinu času však trávil na svojom rodnom Spiši ako správca cisterciánskeho opátstva v Štiavniku. Zároveň bol veľkým priaznivcom a podporovateľom kartuziánskeho rádu. Okrem toho, že mníchom na Skale útočiska daroval celé otcovské dedičstvo, nechal v kláštore postaviť malú krížovú chodbu vedľa kostola, ako aj „*celu nad sakristiou, kde často z pobožnosti zotrval*“ (*Aedificavit etiam Cellam, supra cellam sakristiae, et ibi frequenter mansit ex devoti-*

one).⁹⁶ V archeologicky odkrytej sakristii na južnej strane kostola sa skutočne našlo torzo schodiska, ktoré dokladá, že nad prízemím sakristie bola zriadená ďalšia miestnosť (obr. 7). Ladislav v nej nachádzal miesto na zbožné rozjímanie zaiste kvôli blízkosti liturgického chóru, odkiaľ prenikali spev a modlitby mníchov. Nie je vylúčené, že táto miestnosť bola s liturgickým chórom prepojená aj väčším či menším otvorom, ktorý mohol sprostredkovať tak akustický, ako aj vizuálny kontakt s dianím v chóre. Prípadne sa v nej mohol nachádzať tiež oltár alebo iné predmety zbožnej úcty. Dvojpodlažné sakristie neboli u kartuziánov ničím výnimočným, práve naopak, boli skôr pravidlom. Miestnosť na poschodí zvyčajne plnila funkciu klenotnice alebo knižnice a často mala svojho pendanta i na protiaľhlej strane kostola, nad kapitulnou sieňou,⁹⁷ čoho ukázkovým príkladom je situácia zachovaná v Červenom kláštore (obr. 6).

Aj v prípade iných kostolov – či už kláštorov iných reholí alebo nekláštorných – sa úvahy o možnom účele priestorov nad sakristiami obvykle pohybujú vo funkčnej škále archívu, knižnice, klenotnice, resp. všeobecnejšie depozitára. Mohli v nich byť zriadené i kaplnky, alebo, ako dokladajú zahraničné príklady, mohli byť využívané aj na zasadnutia kapituly, čiže v takých prípadoch slúžili ako kapitulné siene. Posledne menovaná možnosť sa týkala najmä kostolov, pri ktorých pôsobili zbory svetských kanonikov.⁹⁸ Funkciu kaplnky mal na území Slovenska napríklad priestor nad sakristiou kláštora v Hronskom Beňadiku. Bola tu uchovávaná relikvia Kristovej krvi, ktorú kláštoru daroval kráľ Matej Korvín. Pokiaľ ide o knižnice, hodno pripomenúť, že zbierky kníh väčšiny kostolov neboli v stredoveku veľké, takže sa mohli uskladňovať v osobitnej nike, truhlici alebo skrini v jednej miestnosti s inými cennosťami. Aj kláštorné knižnice si neraz vystačili s armáriom v podobe uzatvárateľnej väčšej niky alebo malej komôrky v krížovej chodbe. Až postupne sa knižné zbierky rozrastali natoľko, že bolo pre ne potrebné vyčleniť samostatnú miestnosť, čo sa dialo prevažne až v neskorom stredoveku. Asi najznámejším slovenským príkladom je dvojmiestna knižnica farského

⁹⁶ WAGNER 1774 (ako pozn. 20), s. 75.

⁹⁷ ZADNIKAR 1983 (ako pozn. 17), s. 77-78.

⁹⁸ UNTERMANN 2009 (ako pozn. 7), s. 118-119.

Kostola sv. Jakuba v Levoči (obr. 12), situovaná nad severnou predsieňou a bočnou Kaplnkou sv. Juraja, reprezentujúca tzv. študijné knižnice, v ktorých bol priestor nielen pre úschovu, ale aj štúdium kníh. Starším príkladom samostatnej knižnice je však zrejme kartuziánsky Červený kláštor, kde túto funkciu s veľkou pravdepodobnosťou plnila jedna z miestností na poschodiach východných ramien kostola – či už nad sakristiou na južnej strane alebo nad kapitulnou sieňou na severnej strane (obr. 6).

Architektonické riešenie poschodových sakristií a najmä komunikačné prepojenie medzi podlažiami sa prípad od prípadu líšili. Niekde bol prístup na horné poschodie zabezpečený schodiskom, na ktoré sa vstupovalo z interiéru kostola, najčastejšie zo samotnej sakristie (Leles, premonštrátsky kláštor; Kežmarok, farský kostol, obr. 22) alebo z presbytéria (Bardejov, farský kostol, obr. 24), inde sa doň dalo dostať len z exteriéru. Posledne menovaná možnosť prichádza do úvahy vo farskom kostole v Štítniku, kde sa podľa zistení stavebno-historického výskumu⁹⁹ nachádzal v podstreší nad sakristiou priestor so vstupom v západnom, štítovom múre (obr. 14). Sakristia pôvodne jednoloďového kostola bola vybudovaná v stavebnej etape, ktorú môžeme datovať na prelom 13. a 14. storočia, k zamurovaniu vstupu došlo ešte v priebehu 14. storočia. Analogické situácie, keď boli nadstavby nad sakristiami alebo kaplnkami prístupné vyvýšeným portálikom, ku ktorému sa stúpalo po odstrániteľnom rebríku, sú doložené napr. v Čechách.¹⁰⁰ Sťažnený prístup je v takýchto prípadoch hodnotený ako indícia pre refugiálnu funkciu daného priestoru. V Štítniku viedol z podstrešia ďalší priechod smerom do presbytéria, mohlo

ísť o vstup na emporu alebo organovú tribúnu, tak ako sa domnievajú autori výskumu.

Poschodie nad sakristiou mohlo byť prepojené s presbytériom rôznymi otvormi – arkádami, oknami, či len úzkymi priehľadmi, tzv. oculusmi alebo hagiokopmi. V takýchto prípadoch možno o uvedených bočných priestoroch hovoriť všeobecnejšie ako o oratóriách¹⁰¹ alebo v užšom význame slova ako o emporách, emporových oratóriách,¹⁰² presbytériových emporách, či emporách nad sakristiou.¹⁰³ Na území Slovenska sa vyskytujú viaceré príklady presbytériových empor, otvorených jednou alebo dvomi arkádami do priestoru hlavného oltára. Stretávame sa s nimi v architektúre farských kostolov v oblasti stredoslovenských banských miest (Banská Bystrica, Kremnica), na Spiši (Kežmarok, obr. 22, 23) a v Šariši (Prešov, Bardejov, obr. 24, 25). Vo všeobecnosti išlo o výsledok neskorogotických prestavieb. Analógie k nim poskytuje predovšetkým architektúra rakúskeho a nemeckého Podunajska (z geograficky najbližších príkladov možno menovať farské kostoly v Bad Deutsch Altenburgu, Viedenskom Novom Meste, Ybbsitz),¹⁰⁴ pomerne početná skupina kostolov s východnými presbytériovými emporami je známa tiež z územia Poľska.¹⁰⁵ Úvahy o funkciách takýchto otvorených oratórií či empor sa pohybujú zväčša v dvoch líniách. Jednak sa im pripisuje funkcia reprezentatívnych lóží a jednak sa zvažuje, že v jednotlivých prípadoch mohli zároveň slúžiť aj ako privátne kaplnky, čo je niekde doložené buď písomne alebo zachovaným oltárom. V Kostole sv. Egídia v Bardejove slúžila empora nad sakristiou podľa archívnych údajov ako Kaplnka sv. Barbory (obr. 24: B, 25). Nachádzali sa v nej dva oltáre s pat-

⁹⁹ KLINGOVÁ – KLING – PAULUSOVÁ – URBANOVÁ 2012 (ako pozn. 34), s. 55.

¹⁰⁰ SOMMER, J.: Ke stavební podobě bočních prostor středověkých vesnických kostelů. In: *Umění* 39, 1991, s. 352-355 (354).

¹⁰¹ LICKES, H.: *Chorflankierende Oratorien und Herrschaftslogen des späten Mittelalters*. Köln 1982, s. 12-13.

¹⁰² GÁJA, R.: Východní empor v Čechách a na Moravě v 13. – 15. století. In: *Staletá Praha* 26, 2010, č. 1, s. 57-79 (60-61).

¹⁰³ SOČKO, A.: *Układy emporowe w architekturze państwa krzyżackiego*. Warszawa 2005, s. 12.

¹⁰⁴ LICKES 1982 (ako pozn. 101).

¹⁰⁵ SOČKO 2005 (ako pozn. 103, s. 12) uvádza na území Poľska počet vyše 60 kostolov s emporami prepojenými s chórom a nachádzajúcich sa prevažne nad sakristiou. Detailnejšie sa potom vo svojej práci zaoberá stavbami na území rádu nemeckých rytierov. Súčasné poznatky o rozšírení tohto typu objektov sú však zrejme značne skreslené, keďže ich výskumu sa nevenuje systematickejšia pozornosť. Naposledy na to upozornil R. GÁJA (2010, ako pozn. 102), ktorý sumarizoval materiál z územia Čiech a Moravy. Z jeho prehľadu vyplynulo, že tamojšie východné empory mali prevažne uzavretý charakter a s priestorom hlavného oltára boli prepojené len menšími okienkami a priehľadmi (hagiokopmi).

rocíniami sv. Barbory a sv. Kataríny. Vymurovaním deliacej priečky vytvorili v roku 1487 v zadnej časti kaplnky knižnicu, resp. archív na úschovu listín (privilegií) a začiatkom 16. storočia do tohto priestoru na mieru zhotovili drevenú, rezbou zdobenú skriňu.¹⁰⁶ V Kostole sv. Mikuláša v Prešove sa empóra nad sakristiou otvára arkádami nielen do presbytéria, ale aj severnej lode. Pravdepodobne na tento priestor sa vzťahujú zmienky zo začiatku 16. storočia o Kaplnke všetkých svätých, spravovanej rovnomenným

bratstvom. V jednej z arkád, ktorými sa otvárala do presbytéria, mohol byť už v roku 1429 inštalovaný organ.¹⁰⁷ Priestor teda slúžil aj ako organová tribúna. Sú to však už súvislosti, ktoré nás odvádzajú nad rámec problematiky sakristií.

Digitalizácia grafických plánov podľa uvedených podkladov: A. Arpáš, M. Samuel, B. Pomfyová. Upravila: B. Pomfyová.

¹⁰⁶ IVÁNYI, B.: *Bártfa szabad keiráyi város levéltára, 1319 – 1526*. Budapest 1910, s. 384; BADAČ, P.: Knižničná skriňa z Bardejova. In: BURAN, D. (ed.): *Dejiny slovenského výtvarného umenia – Gotika*. Bratislava 2003, s. 771-772, kat. 5.14.

¹⁰⁷ ENTZ, G.: Die hl. Nikolaus-Kirche von Eperjes (Prešov). In: *Acta Archaeologica Academiae Scientiarum Hungaricae* 34, 1982, s. 213-220 (216-217).

Sacristies in the Middle Ages – Functions and Architectural Design (Case of Slovakia)

Résumé

Now and again, the research of medieval sacral buildings has been confronted with the question, why there are remains of high-quality mural paintings, consecration crosses, altars and tabernacles in the sacristies of some churches, or why some sacristies are characterised by unusual construction forms. These cases don't seem to correspond to our current perception of sacristies. Yet, they indicate that medieval sacristies were not service premises but also could have other purposes, which were almost forgotten and only gradually became a subject of systematic research. The paper is the first to summarise basic information on medieval sacristies in the territory of Slovakia.

When identifying sacristies in construction units, one can only rarely rely on data in written sources. We are usually working on assumption that the sacristy was located near a choir. As for the territory of Slovakia, one can state that in the middle ages the northern side of the church was preferred. But it was definitely no rule. The location of sacristies varied, which makes their identification even more difficult. The older are the churches, the bigger are the doubts on which, if any, part of the church can be regarded as a sacristy.

The earliest evidence of sacristies are related to the vanished church at Bratislava castle (turn of the 10th and 11th centuries) and the vanished Benedictine church in Krásna nad Hornádom (before 1143?). Since the 13th century there has been a considerable increase in the number of evidence of side rooms that can be interpreted as sacristies. Since the latter half of the 13th century the sacristies have become a commonplace in sacral architecture in rural environment.

But it was not only the locations of sacristies that differed. The terminology and architectural form, which was related to their various purposes, varied too. Apart from the main function (storage of sacred objects used in the services, preparation for the services) and other, secondary functions (various depositories, archives, libraries, treasuries etc.), many sacristies were also sacral, the so-called sacristy chapels, as shows the discoveries of altars, consecration crosses, architectural forms, remains of painterly decoration, or other medieval furnishing of sacristies. Two-storey sacristies occurred quite frequently too. The functional use of the second floor is often only hypothetical, but it certainly varied too, which is also clear from different architectural solutions.

Chlieb ako spásonosné záväžie. K stredovekej ikonografii *Váženia duší*

Miroslava CIPOVOVÁ – Peter MEGYEŠI

K eschatologickým témam stredoveku patrí *Váženie duší* (*Psychostáza*), ktoré vyjadruje vieru v spravodlivý súd, nesmrteľnosť duše, večný život a možnosť ovplyvniť pozemskými skutkami svoj posmrtný osud.¹ Posledné veci človeka sú tak spojené s normami správania podľa zásad kresťanskej vierouky, kedy definitívny súd prinesie spásu spravodlivým a zatratenie bezbožným. V stredovekých obrazoch je táto predstava vyjadrená v postave sv. Michala Archanjela, ktorý na rovnoramenných váhach hodnotí skutky

zomrelých.² K tejto ikonografickej schéme neexistuje priamy biblický zdroj,³ ale je inšpirovaná starými indoeurópskymi tradíciami a formovaná mladšími teologickými textami.⁴

V rámci stredovekej ikonografie *Váženia duší* sa vyskytujú zobrazenia, v ktorých je na miske váh pri duši jeden, alebo viacero bochníkov chleba.⁵ Na nástennej maľbe Hansa Stocingera *Váženie duší*, v Kostole Sv. Martina v juho-tirolskom Bolzane z roku 1403, sú pri modliacej sa postave dva pecne

¹ K eschatologickým predstavám stredoveku DINZELBACHER, P.: *Poslední věci člověka: Nebe, peklo, očistec ve středověku*. Praha 2004. OHLER, N.: *Umírání a smrt ve středověku*. Jinočany 2001. LAUWERS, M.: *Smrt a mrtví*. In: LE GOFF, J. – SCHMITT, J.-C. (eds.): *Encyklopedie středověku*. Praha 2008, s. 676-689. LE GOFF, J.: *Zrození očistce*. Praha 2003. FUHRMANN, H.: *Středověk je kolem nás*. Jinočany 2006, s. 243-267 (Kapitola *O špatné smrti, aneb jak si středověk přál dobrou smrt*). GUREVIČ, A.: *Nebe, peklo, svět: Cesty k lidové kultuře středověku*. Jinočany 1996. MORAVOVÁ, M. – NODL, M. – ENGELBRECHTOVÁ, J. FÖRSTER, J. – HLADKÁ-KUČERNÁKOVÁ, E. – ZACHOVÁ, J. (eds.): *Ráj, peklo a očistec ve středověkých viděních*. Edice Memoria medii aevi/sv. 15. Praha 2011. *Vážení duší* sa venuje klasická štúdia KRETZENBACHER, L.: *Die Seelenwaage. Zur religiösen Idee vom Jenseitsgericht auf der Schicksalswaage in Hochreligion, Bildkunst und Volksglaube*. Klagenfurt 1958.

² K ikonografii *Váženia duší*: Michael, Erzengel. In: KIRSCHBAUM, E. (ed.): *Lexikon der christlichen Ikonographie* Bd. 3: *Allgemeine Ikonographie* L.-R. Rom – Freiburg – Basel – Wien 1971, s. 255-265. BRENK, B.: *Weltgericht*. In: KIRSCHBAUM, E. (ed.): *Lexikon der christlichen Ikonographie* Bd. 4: *Allgemeine Ikonographie* S.-Z. Rom – Freiburg – Basel – Wien 1972, s. 513-523. KEMP, W.: *Seelenreise, Seelengericht*. In:

KIRSCHBAUM 1972 (ako pozn. 2), s. 143-145. K *Vážení duší* na Slovensku GERÁT, I.: *Stredoveké obrazové témy na Slovensku: osoby a príbehy*. Bratislava 2001, najmä s. 83-87. Štúdie ku konkrétnym príkladom *Psychostázy* sú citované na príslušnom mieste nášho textu.

³ Zmienky o vážení, v zmysle posudzovania skutkov človeka nájdeme v Biblii napr.: (Prís 24, 12), (Dan 5, 24-27), (Jób 31, 5-6).

⁴ KRETZENBACHER 1958 (ako pozn. 1). Najstaršie zmienky sa objavili v kázňach Cassiodora a Pseudo-Jána Zlatoušeho. KIRSCHBAUM 1973 (ako pozn. 2), s. 256.

⁵ Najznámejší ikonografický slovník KIRSCHBAUM 1971, 1972 (ako pozn. 2) v predmetných heslách („Michael, Erzengel“, „Weltgericht“, „Seelenreise, Seelengericht“) chlieb na miske váh neeviduje.

⁶ V digitálnej obrazovej databáze Institut für Realienkunde des Mittelalters und der frühen Neuzeit / Digitales Bildarchiv (ďalej „Imareal“) sú objekty v popise označené ako kamene s otáznikom. Dostupné online: <http://tethys.imareal.sbg.ac.at/realonline/>, heslo „Bozen“, číslo reprodukcie: 004571 [vyhľadanie 3. 5. 2016].



Obr. 1: Váženie duší, nástenná malba, Kostol sv. Martina, Bolzano, Taliansko, 1403, foto: „Institute for Material Culture – University of Salzburg“.



Obr. 2: Váženie duší, nástenná malba, Kostol sv. Jakuba, Rottenstuben, Nemecko, 1440-1460, foto: „Institute for Material Culture – University of Salzburg“.

chleba.⁶ Napriek tomu, že na druhej strane váh leží rozmerný balvan a dvaja démoni sa so zjavnou námahou snažia zvrátiť výsledok na svoju stranu, klesá miska so súdenou dušou [obr. 1]. Na fragmentárne zachovanej nástennej maľbe z rokov 1440-1460 vo svätyni Kostola sv. Jakuba v bavorskom Rottenstubene je ťažšia miska váh s chlebom a postavou so zopätými rukami, než objemný mlynský kameň

[obr. 2].⁷ V Kostole sv. Mórica v Mouřenci u Annína, v juhozápadných Čechách, je v ikonografickom programe *Posledného súdu* zakomponovaná i nástenná maľba *Psychostázy* z rokov 1310 – 1320.⁸ Na ľavej klesajúcej miske (z pohľadu diváka) je okrem postavy v geste modlitby i chlieb, ktorý môžeme identifikovať napriek tomu, že maľba je lineárna a predmet teda nemá charakteristickú farbu pečiva

⁷ Reprodukcia je dostupná v digitálnej obrazovej databáze „Imareal“. Dostupné online: <http://tethys.imareal.sbg.ac.at/realonline/>, heslo „Rottenstuben“, číslo reprodukcie: 017410 [vyhľadanie 3. 5. 2016].

⁸ K nástenným maľbám v Mouřenci u Annína ROYT, J.: Nástenné malby v kostele sv. Mořice u Annína. In: *Zprávy památkové péče*, 53, 1993, č. 9, s. 359. FAJT, J. – HORPENIAK, V. – ROYT, J.: Gotické nástenné malby v kostele sv. Mořice na Mouřenci u Annína. In: *Zprávy památkové péče*, 54, 1994, č. 8, s. 249-259. ROYT, J.: *Středověké malířství v Čechách*. Praha 2002,

s. 20. FAKTOR, O.: *Středověká nástenná malba v jihozápadních Čechách – Klatovsko*. Praha 2008 (diplomová práca, FF UK v Prahe). Dostupná: <https://is.cuni.cz/webapps/zzp/detail/62592/>. ROYT, J.: Středověká desková a nástenná malba v jihozápadních Čechách. In: JINDRA, P. – OTTOVÁ, M. (ed.): *Obrazy krásy a spásy. Gotika v jihozápadních Čechách*. Plzeň 2013, s. 172-173. ROYT, J.: Mouřencec u Annína, kostel sv. Mořice (Mauritia). Kat. č. 30. In: JINDRA – OTTOVÁ 2013 (ako pozn. 8), s. 203-207. Napriek podrobnému popisu malieb a ikonografickej analýze sa v týchto textoch chlieb, ale ani iný predmet, na miske váh nespomína.



Obr. 3: Váženie duší, nástenná maľba, Kostol sv. Mórica, Moucheneč u Annína, Česká republika, 1310-1320, foto: JINDRA – OTTOVÁ 2013, c. d. (v pozn. 8), obr. č. 155.



Obr. 4: Váženie duší, nástenná maľba, Kostol sv. Mikuláša, Poruba, Slovensko, okolo 1400, foto: Miroslava Čipovová

ako v predchádzajúcich príkladoch, a to vďaka jeho typickému tvaru [obr. 3].⁹ Modliacej sa postavičke pomáha zatŕžovať miskú i Panna Mária, protiľahlú stranu chcú prevážiť dvaja veľkí diabli.¹⁰ Námet zásahu Panny Márie (*intercesia*) pri vážení duší sa stal známym najskôr v 8. storočí vďaka Jánovi z Damas-

ku, v 13. storočí sa objavil v *Zlatej legende* (*Legenda aurea*)¹¹ a neskôr v mnohých ďalších písomných prameňoch.¹² So zásahom svätej osoby pri *Vážení duší* sa stretávame i na maľbe zo začiatku 15. storočia na víťaznom oblúku v Kostole sv. Mikuláša v Porube na Hornej Nitre. Určenie identity ženskej postavy,

⁹ K typickému tvaru chleba v stredoveku bližšie heslo „Brot“ v digitálnej obrazovej databáze „Imareal“. Dostupné online: <http://tethys.imareal.sbg.ac.at/realonline/> [vyhľadanie 1. 5. 2016]. Výsledky hľadania poskytujú bohatý komparačný obrazový materiál na jednoznačnú identifikáciu predmetov na miskách váh ako bochníkov chleba. Chlieb sa v sledovaných príkladoch vyskytuje najmä ako atribút sv. Alžbety Uhorskej, na stole pri Poslednej večeri a v kapse sv. Krištofa.

¹⁰ „Velmi neobvyklý je motiv Panny Marie přikládající na miskou s Váženou duší hůlku, která symbolizuje váhu Mariiných přimluv u Boha, případně přimluv církve, zosobňuje-li Panna Marie Ecclesii. Ty zcela převažují dčabla, který se marně snaží strbnout duši do zčubny pekla. Motiv zjevně koresponduje s prohlubující se mariánskou úctou v první polovine 14. století i s vírou v moc přimluných modliteb za duše zemřelých.“ FAJT – HORPENIAK – ROYT 1994 (ako pozn. 7), s. 253.

¹¹ „...a náš Pán povedal: Prineste dopredu váhy a nechajte zvažiť všetko dobro a zlo; ...A keď tak urobil, Panna Mária mu prišla na pomoc

a položila svoju ruku na váhy, kde bolo pár dobrých skutkov. A diabol ťahal za opačnú stranu, ale Milosrdná Matka zvíťazila a získala dušu briešnika.“¹² [„...and our Lord said: Bring forth the balance, and let all the good and evil be weighed; ...And when he had so done, the Blessed Virgin Mary came in to his help and laid her hand upon the balance whereas were but few good deeds. And the devil enforced him to draw on that other side, but the mother of mercy won and obtained and delivered the sinner.“] VORAGINE, J.: *The Golden Legend or The Lives of Saints. Volume 4: The Assumption of our Lady.* (Englished by Wiliam Caxton. First edition 1483). Dostupné online na: <http://legacy.fordham.edu/halsall/basis/golden-legend/GoldenLegend-Volume4.asp> [vyhľadanie 2. 4. 2016]

¹² Kretzenbacher považuje vstup Panny Márie do Váženia duší za jeden z najdôležitejších detailov v širokej škále legiend o Márii „sprostredkovateľke milostí“ – *Maria mediatrix gratiarum*. KRETZENBACHER 1958, (ako pozn. 1), s. 118. Príklady poézie z Britských ostrovov s námetom zásahu Panny Márie do Váženia duší uvádza BREEZE, A.: *Mary of the Celts*. Leominster 2008.



Obr. 5: Váženie duší, kamenný reliéf, tympanón Kaplnky sv. Michala, Košice, Slovensko, 1360-1380, foto: Dávid Doroš

ktorá drží v pravici meč a ľavou sťahuje rameno váh v prospech váženej duše, je sporné.¹³ I v tomto prípade sa však na opačnej strane pokúšajú démoni ovplyvniť výsledok váženia a pri modliacej postavičke leží v miske peceň chleba [obr. 4]. Z pohľadu diváka ľavú, pozitívnu stranu navyše podporuje

¹³ Vlasta Dvořáková osobu stotožňuje so sv. Alžbetou Uhorskou. DVOŘÁKOVÁ, V.: Poruba. In: DVOŘÁKOVÁ, V. – KRÁSA, J. – STEJSKAL, K.: Stredoveká nástenná maľba na Slovensku. Bratislava 1978, s. 133. Podľa Ivana Geráta ide tiež najpravdepodobnejšie o sv. Alžbetu Uhorskú (Durínsku) GERÁT 2001 (ako pozn. 1), s. 85. Marta Herucová osobu určila najmä na základe meča a koruny ako sv. Katarínu Alexandrijskú HERUCOVÁ, M.: Postavy psychostasis na maľbe v Porube. In: *Pamiatky a múzeá. Revue pre kultúrne dedičstvo*, 62, 2013, č. 4, s. 2-8. Predpokladáme, že korunovaná ženská po-



Obr. 6: Váženie duší, sadrový odliatok tympanónu Kaplnky sv. Michala, Košice, Slovensko, koniec 19. storočia, foto: DIVALD 1927, c. d. (v pozn. 15), obr. č. 101.

prilietavajúci usmievavý anjel so sviečkou (?) v ruke. Anjel asistuje pri vážení Archanjelovi Michalovi i v sochárskej kompozícii v tympanóne západného portálu Kaplnky sv. Michala v Košiciach, ktorá je datovaná do rokov 1360-1380¹⁴ [obr. 5]. Stojí pod pravou archanjela, pri miske váh s modliacou sa postavíčkou, pričom pozícia jeho krídel evokuje, že práve priletel. Ako je viditeľné na archívnej fotografii sadrového odliatku reliéfu, jeho pravica pôvodne smerovala nad misku s váženou dušou, kde položil ako závašie chlieb¹⁵ [obr. 6]. Pri modliacej postave

stava s mečom v ruke môže v tomto kontexte predstavovať personifikovanú cirkev – *Ecclesiu*.

¹⁴ Ku Kaplnke sv. Michala v Košiciach POMFYOVÁ, B.: Košice, Kaplnka sv. Michala. In: BURAN, D. (ed.): *Gotika. Dejiny slovenského výtvarného umenia*. Bratislava 2003, s. 639. JUCKES, T.: *The Parish and Pilgrimage Church of St Elizabeth in Košice: Town, Court and Architecture in Late Medieval Hungary*. New York 2012, s. 195-199. K západnému portálu, s prehľadom staršej literatúry, recentne JAŠŠOVÁ, M.: *Stredoveké portály v Košiciach*. Trnava 2013 (dizertačná práca, FF TU v Trnave), s. 78-87.



Obr. 7: Váženie duší, kamenný reliéf, detail tympanónu Kaplnky sv. Michala pred reštaurovaním v roku 1998, Košice, Slovensko, 1360-1380, foto: firma Villard



Obr. 8: Váženie duší, nástenná maľba, Kostol Panny Márie Kráľovnej anjelov, Sádok – Klátova Nová Ves, Slovensko, foto: MATÁKOVÁ 2012, c. d. (v pozu. 17), s. 8.

sú na zmienenej reprodukcii viditeľné tri bochníky, na detailnej fotografii zachytávajúcej značne zvetraný povrch reliéfu pred jeho reštaurovaním v roku 1998 je viditeľný predovšetkým výrazný objem chleba medzi dušou a anjelom¹⁶ [obr. 7]. Náprotivnú stranu váh neúspešne zat'azujú štyria odpudiví diabli. Dva

chleby sa vyskytujú i na miske váh nedávno objavenej a fragmentárne zachovanej maľby v Kostole Panny Márie Kráľovnej anjelov v osade Sádok, ktorá patrí k obci Klátova Nová Ves¹⁷ [obr. 8].

Na základe uvedených príkladov vystávajú nasledujúce otázky: Aké sú dôvody zobrazenia chleba

¹⁵ Fotografiu sadrového odliatku, ktorý bol vyhotovený na konci 19. storočia, publikoval DIVALD, K.: *Magyarország művészeti emlékei. A képanyagot összegyűjtötte s a szövegrészét írta.* Budapest 1927, snímka č. 101.

¹⁶ Reliéf bol reštaurovaný spoločnosťou Villard. Za poskytnutie podrobnej fotodokumentácie z reštaurovania a za možnosť konzultovať otázky predmetného ikonografického detailu autori ďakujú prof. Jozefovi Porubovičovi. Ako nás upozornil, modliaca sa postavička je v miske mierne vyosená doľava (z pohľadu diváka), čím vytvára priestor na objem bochníka vytŕčajúceho napravo, pod ruku asistujúceho anjela.

¹⁷ K maľbám MATÁKOVÁ, B.: Stredoveké nástenné maľby v Sádke. In: *Pamiatky a múzée. Revue pre kultúrne dedičstvo*, 61, 2012, č. 3, s. 8-12. Autorka v texte chleby neeviduje, pričom v jej štúdií sú dobre viditeľné na detailnej farebnej fotografii zachovanej miske váh. Obdobná kompozícia dvoch typov stredovekého chleba (pozdĺžny so zašpicatými koncami a okrúhly) je na tabuľovej maľbe *Klaňania troch kráľov* (1490-1500) z korutánskeho Vorderbergu. Reprodukcia je dostupná v digitálnej obrazovej databáze „Imareal“. Dostupné online: <http://tethys.imareal.sbg.ac.at/realconline/>, heslo „Vorderberg“, číslo reprodukcie: 001772 [vyhľadane 6.5.2016].

na miske váh a prečo na obrazoch ľahké pečivo pomáha duši prevážiť mlynské kamene, skaly, i márne pokusy démonov zvrátiť výsledok váženía na svoju stranu? Ako už bolo konštatované, pri analýze ikonografie *Váženia duší* je potrebné zameriť sa na mimobiblické textové zdroje. Odpovede ohľadom prekvapujúceho uplatnenia chleba ako spásonosného závažia nám prináša príbeh o colníkovi Petrovi, ktorý je obsiahnutý v *Zlatej legende* (*Legenda aurea*), najznámejšom a najrozšírenejšom hagiografickom kompendiu stredoveku, ktorého zostavovateľom je taliansky dominikán Jakub de Voragine (1228/1229-1298).¹⁸ Rozprávanie o colníkovi Petrovi je súčasťou legendy o sv. Jánovi Almužníkovi¹⁹ a dozvieme sa v ňom o istom bohatom vyberačovi daní z egyptskej Alexandrie, ktorý sa k chudobným ľuďom správal príliš kruto. Preto za ním nikto nechodil prosiť o almužnu. Raz sa jeden muž staval so svojimi priateľmi, že od neho almužnu predsa len dostane. Keď teda

prišiel a prosil Petra, ten sa tak rozhneval, až mu chcel niečo hodiť do hlavy, no poruke nemal nič. Okolo však prechádzal jeden z jeho služobníkov nesúci kôš plný chleba. Nahnevaný Peter schytil jeden bochník a hodil ho do muža, ktorý vlastne týmto krutým spôsobom svoju almužnu nakoniec dostal. O dva dni neskôr Peter vážne ochorel a na smrteľnej posteli sa mu prisnil sen, v ktorom sa jeho duša ocitla na váhe, ktorá zvažovala jeho dobré a zlé skutky. Od večného zatratenia ho zachránil práve v hneve odhodенý bochník chleba, ktorý sa prirátal na stranu dobrých skutkov a vykonané zlo vyvážil. Peter si v tom momente uvedomil, čo dokázal jeden ražný chlieb a bol vyzvaný, aby išiel a znásobil svoje almužny pre záchranu svojej duše. Z tohto videnia sa Peter poučil a svoj život zmenil k lepšiemu.²⁰ Príbeh o colníkovi Petrovi spomína i laik a prostý vidiečan Thurkill, autor *Thurkillovho videnia* z roku 1206, pričom sa na potvrdenie vierohodnosti svojho

¹⁸ Jacques Le Goff označil Zlatú legendu za dobový bestseller, s konštatovaním, že po Biblii sa z neho dochoval najvyšší počet stredovekých rukopisov. LE GOFF, J.: Jakub z Voragine. In: LE GOFF, J. (ed.): *Muži a ženy stredoveku*. Praha 2013, s. 254-256.

¹⁹ Legendu sv. Jána Almužníka spísali dvaja grécki hagiografi, mních Ján Moschus († 619) a neskorší patriarcha Jeruzalema Sophronios († po 638). O niečo neskôr podal túto legendu v zľudovenej podobe biskup Leontios (590 – okolo 668) z cyperského Neopolisu. Práve jeho verzia bola v 9. stor. preložená do latinčiny Anastasiom Bibliothecariusom (800 – 880). Tento latinský preklad sa stal základom kázne *Speculum Ecclesiae* Honoría z Autunu (1. polovica 12. storočia) a tiež súčasťou *Zlatej legendy* Jakuba de Voragine. KRETZENBACHER 1958 (ako pozn. 1), s. 61-62.

²⁰ „There was sometime a toller named Peter in a city, and was a much rich man, but he was not piteous, but cruel to poor people, for he would hunt and chase away poor people and beggars from his house with indignation and anger. Thus would no poor man come to him for alms. Then was there one poor man said to his fellows: What will ye give me if I get of him an alms this day? And they made a wager with him that he should not, which done, he went to this toller's house and stood at the gate, and demanded alms. And when this rich man came and saw this poor man at his gate he was much angry and would have cast somewhat at his head, but he could find nothing, till at last came one of his servants bearing a basket full of bread of rye, and in a great anger, he took a rye loaf, and threw it at his head, as he that might not hear the cry of the poor man. And he took up the loaf and ran to his fellows and said truly that he had received that loaf of Peter's own hand. And then within two days after, this rich man was sick, and like for to die, and as he lay he was ravished in spirit, in which

he saw that he was set in judgment, and black men bringing forth his wicked deeds, and laid them in a balance on that one side, and on that other side he saw some clothed in white, mourning and sorrowful, but they had nothing to leave against them in that other balance, and one of them said: Truly we have nothing but a rye loaf which he gave to God against his will but two days gone. And then they put that loaf into that balance, and him seemed the balances were like even. Then they said to him: Increase and multiply this rye loaf, or else thou must be delivered to these black moors or fiends. And when he awoke he said. Alas! if a rye loaf have so much availed me which I gave in despite, how much should it have availed me if I had given all my goods to poor men with a good will. “VORAGINE, J.: *The Golden Legend or The Lives of Saints. Volume 2: Here followeth the Life of S. John the Almoner*. (Englished by William Caxton. First edition 1483) Dostupné online na: [http://sourcebooks.fordham.edu/basis/goldenlegend/GoldenLegend-Volume2.asp#John the Almoner](http://sourcebooks.fordham.edu/basis/goldenlegend/GoldenLegend-Volume2.asp#John%20the%20Almoner) [vyhľadané 2.4.2016]. K originálnemu latinskému textu legendy a jeho talianskemu prekladu publikácia DA VARAZZE, I.: *Legenda aurea con le miniature dal codice Ambrosiano C 240 inf. (Testo critico riveduto e commentato a cura di Giovanni Paolo Maggioni)*. Volume I. Firenze – Milano 2007, s. 222-231 (XXVII. De Sancto Iohanne Elemosinario / San Giovanni Elemosiniere). Kľúčová pasáž legendy v originálnom znení na s. 222: „Post duos dies infirmatus ad mortem vidit se ante iudicium stare et Mauros quosdam super stateram eius mala appendere; ex altera autem parte statere quidam dealbati tristes stabant eo quod nihil quod ibi apponerent invenire ualebant. Tunc unus eorum dixit: Vere nihil habemus, nisi unum panem siliginis quem ante duos dies Christo dedit coactus. Quem dum super stateram ponerent, equalitas, ut sibi nidebatur, facta est. Dixeruntque ei: Adauque ad siliginem hanc, alioquin te Mauri apprehendent. Euigilans autem et liberatus dicebat: Pape! Si una siligo quam per furorem iactavi ita profuit, quanto magis omnia sua indigentibus elargiri.“

rozprávania odvoláva na cirkevnú autoritu: „*Jestliže sa někomu zdá nesmyslné a neuvěřitelné, co se tu vypravuje o vážení zřáslub, ať si přečte vyprávění svatého Jana, patriarchy alexandrijského, o jednom almužníkovi, totiž Petru celníkovi: jak všechny jeho skutky byly zavěšeny na váhu a jak trocha pšenice, kterou hrubě hodil nějakému chudšasovi, jenž se dotěrně domáhal daru, vyvážíla všechny zlé skutky. Taková vyprávění se nacházejí často i v jiných viděních.*“²¹

Ak zväžeme skutočnosť, že rozprávania zo *Zlatej legendy* patrili medzi najrozšírenejšie príbehy svojej doby a zbierka slúžila ako pomôcka pre kazateľov,²² je nanajvýš pravdepodobné, že výskyt chleba na miske váh v ikonografii *Váženia duší* môžeme spojiť práve s rozprávaním o colníkovi Petrovi.²³ Chlieb je pri zobrazeniach *Psychostázy* významotvorný prvok: priamo poukazuje na jeden zo skutkov milosrdenstva- sýtenie hladných a podľa Kristových slov z evanjelia (Mt 25, 31-46) dáva naplneniu tohto skutku eschatologický rozmer. Obrazy spájajú konanie v pozemskom čase s príslubom spasenia a divákovi názorne ukazujú ich dosah na večný život. Vzt'ah

medzi činmi a posmrtným osudom sa v súvislosti s motívom chleba na miske váh nemusel spájať iba s konaním milosrdenstva. Na sviatok sv. Michala – 29. septembra – pripadalo na väčšine poľnohospodárskeho územia odovzdávanie feudálnych dávok.²⁴ Veriaci pri odovzdávaní a vážení potravín mohol myslieť i na váženie svojej duše.²⁵ Obrazy by tak slúžili ako vizuálny nástroj disciplinovania pri odovzdávaní časti úrody. Ikonografia *Váženia duší* s chlebom na miske váh predstavuje mimoriadne pôsobivý eschatologický obraz: ukazuje definitívny ortiel jednotlivca medzi absolútnymi polaritami, pričom chlieb na miske váh pripomína, že rozhodujúcim spásonosným závažím môžu byť každodenné skutky v pozemskom živote.²⁶

Štúdia vznikla s podporou grantu VEGA č.2/0132/15 (Základné pojmy teórie obrazu v interdisciplinárnej reflexii a umenovednej praxi) riešeného na Ústave dejín umenia SAV v Bratislave a na Filozofickej fakulte Trnavskej univerzity v Trnave.

²¹ MORAVOVÁ, M. – NODL, M. – ENGELBRECHTOVÁ, J. FÖRSTER, J. – HLADKÁ-KUČERNÁKOVÁ, E. – ZACHOVÁ, J. 2011 (ako pozn. 1), s. 210, vydateľská poznámka Magdaleny Moravovej k Thurkillovmu videniu na s. 25: Videnie datované do októbra 1206 vo svojej *Anglickej keronike (Chronicon Anglicanum)* zaznamenal Ralf z Coggeshallu. Videnie je zmienené i v *Kronike* Rogera z Wendoveru. Thurkill, laik a prostý vidiečan, v stave zdanlivej smrti v sprievode Juliána Špitáľníka navštívi onen svet. K fenoménu stredovekých videní LE GOFF, J.: *Středověká imaginace*. Praha 1998, s. 94-113 (podkapitola *Učenecké a lidové aspekty středověkých cest do záhrobí*).

²² BOESCH GAJANO, S.: Svatost. In: LE GOFF – SCHMITT 2008 (ako pozn. 1), s. 763.

²³ Milena Bartlová uvádza, že pre pochopenie stredovekého umenia od 13., a s väčšou intenzitou a kvantitou od 14. storočia sú kázne veľmi podstatným javom. Značná časť obrazov vo verejnom priestore, ako vnútri chrámov, tak i v exteriéroch, slúžila ako názorný sprievod kázni. BARTLOVÁ, M.: *Skutečná přítomnost. Středověký obraz mezi ikonou a virtuální realitou*. Praha 2012, s. 252-253.

²⁴ PernoUD, R.: *Die Heiligen im Mittelalter*. München 1988, s. 25.

²⁵ V súvislosti s odovzdávaním feudálnych dávok na sviatok sv. Michala a s nástennou maľbou *Váženia duší* v Kraskove Ivan Gerát uvádza presvedčivú hypotézu: „*Ak to bolo tak aj v Kraskove, potom si treba opäť spomenúť na zobrazenie sv. Michala na východnej stene lode. Táto súvislosť môže byť utvorená i zdvojením významu váh v Michalovej ruke – ak sa odovzdávané dávky vážili, mohol roľník myslieť priamo na archanjela, vážiaceho jeho dušu. Metafyzické obavy by sa takto aj pri tejto scéne spájali s konkrétnym strachom a s legitímizovaním konkrétneho usporiadania dobovej spoločnosti.*“ GERÁT, I.: Naratívny cyklus zo života sv. Ladislava v ikonografickom programe gemerských kostolov (poznámky ku vzťahu obrazov k textom). In: *ARS*, 1996, č. 1-3, s. 33. Ikonografický typ *Váženia duší* s chlebom/chlebmi, ako základným poľnohospodárskym produktom, toto spojenie ešte väčšmi zdôrazňuje.

²⁶ Tento identifikovaný ikonografický typ tak môžeme zaradiť k skupine, ktorú Milena Bartlová vymedzila od trojice stredovekých obrazov: reprezentatívneho (ikona), naratívneho a devočného (*Andachtsbild*) a charakterizovala nasledujúcim spôsobom: „*Konečne lze vskutku jako samostatný typ charakterizovat obraz, který přebírá něco z reprezentativního i narativního modu, aniž by je rušil a vytlačoval. Jeho cílem je spřítomňovat a předvádět didaktické i dogmatické obsahy tak, aby citově pobudily divákem, a ten se rozhodl změnit svůj život, kát se, obrátit se ke mravnějšímu jednání. Cíle jsou také didaktické, ne však ve smyslu společného naučení, nýbrž ve smyslu osobního citového pobudnutí jednotlivce.*“ BARTLOVÁ 2012 (ako pozn. 23), s. 214.

A Loaf of Bread as a Redemptive Weight. On Medieval Iconography of the *Weighing of Souls*

Résumé

Among the eschatological subjects in the Middle Ages were *The Weighing of Souls*, which represents belief in a fair judgment, immortality of soul, eternal life, and the possibility to influence the life after death with good deeds. In medieval pictures, this idea is represented by a figure of St. Michael Archangel, who evaluates the deeds of the deceased using a steelyard balance. There is no direct biblical source to this iconographic scheme; it is inspired by old Indo-European traditions and shaped by younger theological texts. Within the medieval iconography of the *Weighing of Souls* one can find images, which show one or more loaf of bread next to the soul on the pair of scales: mural paintings in Bolzano, Italy (1403), Rottenstuben, Germany (1440-1460), Mouřeneč u Annína, Czech Republic (1310-1320), Poruba (c. 1400) and Sádok, Slovakia. The loafs of bread on the pair of scales and the figure of the angel can be seen in the tympanum of St Michael's Chapel in Košice (1360-1380). The paper brings the identification of the specific iconographic type. The authors put the surprising weigh in the form of a loaf of bread, which outweighs the stones, millstones as well as demons' efforts to turn the results of weight to their advantage, in connection with the story about a rich tax-collector Peter, who angrily threw a loaf of bread at the beggar asking for alms. Two days later he lay mortally ill and saw himself in a vision standing before the Judge. The loaf of bread given reluctantly balanced all his sins. This vision changed his life. The story of Peter

was part of the legend of St. John the Merciful included in the *Golden Legend* by Jacob de Voragine. Considering the fact that the *Golden Legend* was one of the most popular books in the Middle Ages and provided a useful tool for preachers, it is highly probable that the occurrence of the loaf of bread on the scales in the iconography of the *Weighing of Souls* can be linked with the story about a tax-collector Peter. In the images of *Psychostasia*, bread represents a significant element: it points out one of the seven works of mercy – feed the hungry, and according to Christ's words from the Gospel (Mt 25, 31-46) gives an eschatological dimension to the fulfilment of the work. The images combine the earthly actions and the promise of salvation, showing viewers their impact on eternal life. In connection with the motif of the loaf of bread on the scales, the relation between human deeds and life after death does not necessarily need to be linked only with the works of mercy. On September 29, St. Michael's Feast day, the taxes were collected in most agricultural territories. The weighing of crop could remind people of weighing their souls. Thus, the images could serve as a visual tool for maintaining the discipline. The iconography of the *Weighing of Souls* with the loaf of bread on the scales represents a very impressive eschatological image: it shows a definitive sentence of the individual, with the loaf of bread on the pair of scales reminding us that our everyday actions can bring us salvation and determine our fate after death.

Eucharistický triptych v kostole Všetkých svätých v Ludrovej – Kúte na Liptove. K otázkam jeho funkcie a ikonografie

Štefan VALÁŠEK

Najnovšie výskumné metódy a postupy v oblasti dejín umenia zdôrazňujú význam funkcie umeleckého diela, odhliadnuc od toho, či je analyzované profánne alebo sakrálné umelecké dielo. V období vrcholného stredoveku naberal na význame eucharistický kult Božieho Tela a Krvi. Túto skutočnosť potvrdzuje vtedajšia písomná duchovná tvorba, ako aj početné pamiatky výtvarného umenia od maliarstva, sochárstva až po úžitkové umenie. *Imago Pietatis* bol jedným z mnohých ikonografických typov, ktorých hlavnou myšlienkou bola Eucharistia. Vďaka detailnej analýze ikonografie triptychu z kostola v Ludrovej – Kúte, môžeme aspoň sčasti nahliadnuť do stredovekej zbožnosti v mestsko-vidieckom prostredí.

Liptov bol v období stredoveku perifériou, severným pohraničným územím Uhorského kráľovstva. Ekonomická a kultúrna vyspelosť tohto regiónu bola napríklad v porovnaní s východne susediacim Spišom značne nižšia. Kostol Všetkých svätých sa nachádza približne na polceste z Ludrovej do Ružomberka. Mesto Ružomberok, centrum dolného Liptova, vzniklo predovšetkým vďaka nemeckej baníckej kolonizácii v druhej polovici 13. storočia (názov mesta z nem. *Rosumbergh*, *Rosenberg*). Uhorský kráľ Karol Róbert povýšil Ružomberok na slobodné

kráľovské mesto v roku 1340. Tak bolo ale len do roku 1390, kedy cisár Žigmund Luxemburský dal mesto pod správu liptovských županov z hradného panstva Likava.¹ Dediny v okolí podliehali buď mestu, alebo vyššie spomínanému hradnému panstvu, alebo patrili do vlastníctva miestnej šľachty.

Medzi dedinou a mestom. Z jednej strany spoločnosť obyčajných poddaných, z druhej strany mesto s vlastným patriciátom. V historických písomných dokumentoch nachádzame zmienky o tom, že kostol Všetkých svätých slúžil niekoľkým dedinám a taktiež mestu Ružomberok. V ňom sa stretávali, najmä počas sviatočných dní, ľudia z dedín Ludrová, Liptovská Štiavnica, Revúca a spomínaného Ružomberka. Kostol Všetkých svätých bol miestom stretávania rôznych spoločenských vrstiev. Pre vysvetlenie funkcií, ktoré tento kostol plnil, je nevyhnutné opísanie jeho architektúry, vonkajšej i vnútornej maliarskej výzdoby, rovnako ako blízkeho prostredia v ktorom sa nachádza.

Kostol Všetkých svätých patrí medzi vidiecke sakrálné stavby tzv. kolonizačného typu, ktoré boli hojne rozšírené najmä v druhej polovici 13. storočia (obr. 1).² Pre takýto druh kostola je charakteristické kvadratické presbytérium zaklenuté jedným poľom

* Článok vznikol počas pracovnej stáže v Ústave dejín umenia ČAV v Prahe na jar 2014. Svojou pomocou a radami mi výrazne pomohli: Marek Walczak, Dušan Buran, Jan Royt, Zuzana Všetěčková, Mária Prokopp, Béla Zsolt Szakács, Zsombor Jékely, Szilárd Papp, Mateusz Grzęda, Krisztina Ilkó a ďalší. Na tomto mieste im vyjadrujem svoju veľkú vďaka.

¹ KOSOVIČ, K. (red.): *Národné kultúrne pamiatky na Slovensku. Okres Ružomberok*. Bratislava 2008, s. 61.

² ČAJKA, M.: Gotická sakrálna architektúra na Liptove. In: *Pamiatky a múzka*, 53, 2004, č. 2, s. 17.

krížovej klenby a západná loď obdĺžnikového pôdorysu s dreveným trámovým stropom. Sakristia, priliehajúca zo severnej strany k presbytériu, bývala postavená buď v rovnakej stavebnej etape ako presbytérium, alebo zostala pribudovaná neskôr. Sakristia ľudovského kostola bola postavená spolu s presbytériom, čo potvrdil posledný reštaurátorský prieskum pod vedením akad. soch. Juraja Matáka.³ Kostol je orientovaný. Počiatky budovania kostola podľa väčšiny historikov siahajú do tretej štvrtiny 13. storočia, ale nie je vylúčené, že kostol mohol byť postavený skôr. Potvrzovať to môžu niektoré archaizujúce architektonické prvky, ale taktiež rôzne zápisy z kanonických vizitácií – Juraja Ghilániho z 27. februára 1697, Jána Ujvendéggho z 25. júla 1732 a Jozefa Bélika z 20. a 21. júla 1825.⁴ Záznamy o najstaršej genéze kostola ale môžu byť ovplyvnené miestnou tradíciou než vierohodným faktom. Prvá písomná zmienka o farnosti Všetkých svätých (*Omnium Sanctorum*) sa nachádza v súpise pápežských desiatkov z roku 1332. V kostole pôsobil kňaz Bartolomej, ktorý každý rok odvádzal desatinu svojich príjmov do pápežskej pokladnice.⁵ Vyberanie desiatkov nepriamo vplývalo na život obyčajných ľudí, ktorých povinnosťou bolo vydržiavanie miestneho kňaza. Vyberanie pápežských desiatkov nebolo na počiatku dobre organizované, až od roku 1332 kráľ Karol Ró-

bert z Anjou s vyberaním súhlasil pod podmienkou, že jedna tretina vybraných financií bude smerovať do kráľovskej pokladnice ako prostriedok na potlačenie heretikov v Uhorskom kráľovstve, ako napríklad sekty bogomilov na Balkáne. Vznikali registre o príjmoch farností, kde boli zapisované údaje, ako napríklad: patrocínium kostola, meno kňaza, výška benefícia a desiatku atď. V ďalšej stavebnej etape, datovanej na koniec 15. alebo začiatok 16. storočia, bola od juhu pristavaná bočná loď a k západnej stene pôvodnej lode veža kvadratického pôdorysu.

Historiografia nástenných malieb v Ludrovej – Kúte sa väčšinou zaoberala maliarskou výzdobou svätyně kostola. Neexistuje písomná zmienka žeby boli nástenné maľby v presbytériu z obdobia po roku 1420 niekedy zabielené alebo prekryté ďalšou vrstvou omietky. Práve vďaka tejto skutočnosti sa maľbám vo svätyni venoval v sedemdesiatych rokoch 19. storočia Štefan Nikolaj Hýroš.⁶ Nástenné maľby v lodi kostola boli objavené akad. soch. Mikulášom Štalmachom v roku 1960, neskôr boli ním odkryté a reštaurované.⁷ Aj z tohto dôvodu nie je ich bibliografia veľmi bohatá. Stredovekým umením a históriou Liptova sa zaoberali taktiež maďarskí vedci – Viktor Myszkovszky⁸, József Könyöki⁹, Kornél Divald¹⁰ na konci 19. a prvej polovici 20. storočia, v druhej polovici 20. storočia zas Denes Radocsay¹¹ a Mária Prokopp.¹²

³ Reštaurátorská správa akad. soch. Juraja Matáka publikovaná v: VALÁŠEK, Š. – BROKÚTOVÁ, J. – VANDÁKOVÁ, K. – VANDÁK, J.: *Symbolika a ikonografia v stredovekej nástennej maľbe Liptova*. Bratislava 2013, s. 159-161.

⁴ Bližšie sme sa týmito kanonickými vizitáciami zaoberali v našej diplomovej práci z roku 2012: VALÁŠEK, Š. *Dejiny farnosti Všetkých svätých Ludrová*. Ružomberok 2012.

⁵ SEDLÁK, V. (ed.): *Monumenta Vaticana Slovaciae*. Tomus I. Trnava 2008, s. 51. „*Bartolomeus Omnium Sanctorum sacerdos extimavit suum beneficium ad marcam et dimidiam, et non ultra solvit rectam decimam.*“

⁶ HÝROŠ, Š. N.: *Opis starobyľých kresťanských chrámov Liptova*. Liptovský Michal 1873 (rukopisná práca uložená v Liptovskom múzeu v Ružomberku).

⁷ Archív PÚ SR, pobočka Ružomberok, zložka 79/R Reštaurovanie nástenných malieb (Štalmach, Táborová), Zápisnica zo dňa 13. 9. 1960. Tu prvá zmienka o nálezoch nástenných malieb na severnej stene lode kostola. V Zápisnic zo dňa 9. 12. 1960 krátka zmienka o nájdení malieb na sev. stene lode

pomocou sondáže. Zápisnica č. 49 zo dňa 28. 4. 1961 – tu Štalmach píše o objave v lodi: „...*freská zo 14. storočia, súvisiace s freskami v sanktuáriu*“.

⁸ MYSZKOVSKY, V.: Liptómegeye középkori építészeti műemlékei. In: *Archeológiai közlemények*, XI, 1877.

⁹ KÖNYÖKI, J.: Archaeológiai levelek XXV, Meglátogatás a Liptómegeyében. In: *Archeológiai Értesítő*, 1870, č. 2; KÖNYÖKI, J.: Viszapillantás a Nyitra, Turóc és Liptó megyékben tett régészeti kirándulásra. In: *Archeológiai Közlemények*, 1877, č. 11.

¹⁰ DIVALD, K.: Liptómegeyi kutatások. In: *Muzeumi és Könyvtári értesítő*, 1907, s. 173-179, 177-178.

¹¹ RADOCSAY, D.: *A középkori magyarországi falképei*. Budapest 1954; RADOCSAY, D.: *A középkori magyarországi táblaképei*. Budapest 1955.

¹² PROKOPP, M.: *Italian Trecento Influence on Murals in East Central Europe Particularly Hungary*. Budapest 1983.



Obr. 1: Kostol Všetkých svätých, Ludrová – Kút, pohľad od juhoovýchodu. Autor: Štefan Valášek.

V medzivojnovom období sa liptovským stredovekým umením zaoberal Vladimír Wagner. Významné bolo publikovanie práce českého kolektívu autorov Karela Stejskala, Josefa Krásky a Vlasty Dvořákovéj v roku 1978.¹³ V roku 1983 bola publikovaná monografia Kataríny Biathovej *Maliarske prejavy stredovekého Liptova*.¹⁴ Neskôr boli nástenné maľby v Ludrovej – Kúte spomínané v rámci prác o stredovekom umení Slovenska.¹⁵ Úspechom minulých rokov je publikácia Pamiatkového úradu SR s názvom: *Národné kultúrne pamiatky na Slovensku. Okres Ružomberok* z roku 2008.¹⁶ Z poľských autorov môžeme spomenúť práce Zdisława Kliša, ktorý nástenné maľby na

Liptove skúmal v rámci kristologických naratívnych cyklov v Strednej Európe.¹⁷ Najnovším prínosom vo výskume stredovekej nástennej maľby na Liptove je kniha miestnych autorov z roku 2013.¹⁸ Jej hlavným obsahom je historické pozadie vzniku nástenných malieb na Liptove, ich ikonografia a symbolika.

Jedným z charakteristických znakov neskorého stredoveku bolo zobrazovanie veľkej postavy sv. Krištofa, patróna cestujúcich, na exteriérových stenách sakrálnych, ale aj profánnych stavieb. Tak sa stalo tiež v prípade ludrovského kostola. Nástenná maľba sa nachádza na východnej exteriérovej stene presbytéria, presnejšie v jej južnej časti a zaberá miesto od sokla

¹³ DVOŘÁKOVÁ, V. – KRÁSKA, J. – STEJSKAL, K.: *Stredoveká nástenná maľba na Slovensku*. Bratislava 1978. Priebežne boli publikované aj správy z prieskumu slovenských stredovekých nástenných malieb v časopise *Umení*.

¹⁴ BIATHOVÁ, K.: *Maliarske prejavy stredovekého Liptova*. Bratislava 1983.

¹⁵ TOGNER, M.: *Stredoveké nástenné maľby na Slovensku*. Bratislava 1988; GERÁT, I.: *Stredoveké obrazové témy na Slovensku. Osoby a príbehy*. Bratislava 2001; BURAN, D.: *Studien zur Wandmalerei um 1400 in der Slowakei*. Weimar 2002; BURAN, D. (red.): *Dejiny výtvarného umenia na Slovensku. Gotika*. Bratislava 2003.

¹⁶ KOSOVÁ 2008 (ako pozn. 1).

¹⁷ KLIŠ, Z.: *Paruzja. Przedstawienie Sądu Ostatecznego w sztuce średniowiecznej Europy Środkowej*. Kraków 1999; Idem: Proweniencja niektórych schematów ikonograficznych pasji Chrystusa w malarstwie ściennym Średniowiecza na Słowacji i w Czechach. In: *Folia Historica Cracoviensia* Kraków 2004; Idem: Średniowieczne przedstawienia pasyjne w malarstwie ściennym na Słowacji. In: STABRYŁ, S. – ZAWADZKI, R. M. (red.): *Charakteria Tito Górski oblata*. Kraków 2003; Idem: *Pasja. Cykle pasyjne Chrystusa w średniowiecznym malarstwie ściennym Europy Środkowej*. Kraków 2006; Idem: *Wielkanoc. Cykle wielkanocne Chrystusa w średniowiecznym malarstwie ściennym Europy Środkowej*. Kraków 2009.

¹⁸ VALÁŠEK, Š. – BROKÚTOVÁ, J. – VANDÁKOVÁ, K. – VANDÁK, J.: *Symbolika a ikonografia v stredovekej nástennej maľbe Liptova*. Bratislava 2013.

po strechu (obr. 2). Z tejto maľby sa v lepšom stave zachovala len ľavá horná časť, kde je možné vidieť časť kyja, ktorý sv. Krištof držal v ruke.¹⁹ Datovanie tejto nástennej maľby nie je jasné – pravdepodobne pochádza z konca 14. storočia.²⁰ V stredoveku boli obrazy úzko späté s rôznymi legendami a môžeme povedať, že aj s poverami. Ak sa človek stredoveku pozrel v ranných hodinách na obraz sv. Krištofa, bolo to pre neho zárukou, že v danom dni nezomrie náhlou smrťou. Ochrana pred *mala mors*, t.j. zlou smrťou bola hlavnou náboženskou funkciou zobrazení sv. Krištofa v nadľudských rozmeroch.²¹ Tento účel zvyrazňujú aj veľké rozmery obrazu, ale taktiež jeho umiestnenie na východnej stene, ktorá bola osvetlená slnečnými lúčmi od samého počiatku dňa. Druhým dôvodom, pre ktorý bol namaľovaný obraz nositeľa Krista (*Christophoros*), je existencia dôležitej medzinárodnej obchodnej cesty *via magna*, ktorá prechádzala popri kostole. Úctu sv. Krištofovi mohli vzdať nielen obyvatelia okolitých dedín alebo mesta, ale taktiež pocestní a obchodníci vezúci tovar zo sliezkej Vratislavi do Košíc alebo opačne. Neďaleko Ružomberka sa *via magna* križovala s inou obchodnou cestou, prechádzajúcou z juhu na sever, nazývanou „Staré Vráta“. V severnej časti východnej steny presbytéria sa nachádzalo kánonové Ukrižovanie, ktoré sa bohužiaľ nezachovalo do dnešných dní.²² Okrem týchto dvoch exteriérových nástenných malieb sa na južnej stene bočnej lode nachádzali slnečné hodiny.

Eschatologické motívy sú hlavným ideovým obsahom stredovekých nástenných malieb v interiéri kostola. Oči veriaceho po prekročení južného portálu spočinuli na protiláhlej severnej stene lode kostola. Na nej nachádzame eucharistický triptych, ktorý náleží do italianizujúceho umeleckého štýlu



Obr. 2: Sv. Krištof, kostol Všetkých svätých, Ludrová – Kút, východná stena svätyne. Autor: Štefan Valášek.

okolo roku 1400 (obr. 3).²³ Centrálny obraz *Bolestného Krista*²⁴ (*Imago Pietatis*) po oboch stranách dopĺňajú scény: *Madona Ochránkyňa* po ľavej strane a sv. Ján so skupinou svätíc po pravej strane. V ústrednom obraze je Kristus zobrazený s otvorenými ramenami, ukazujúc tak svoje rany (obr. 4). Z jeho boku vyteká krv, prúdiaca do kalicha, ktorý pridržia kľáči

¹⁹ VORAGINE, J.: *Legenda Aurea*. Praha 2012, s. 194.

²⁰ KOSOVÁ 2008 (ako pozn. 1), s. 242. Súpis pamiatok na Slovensku z r. 1968 neuvádza datovanie tejto maľby (*Súpis pamiatok na Slovensku*. Bratislava 1968, s. 262-263).

²¹ Opakom zlej smrti bola *bona mors*, počas ktorej zomierajúci opúšťal pozemský svet v stave milosti posväcujúcej (t.j. bez ťažkého hriechu) a prijal viatikum („pokrm na cestu“ – Eucharistiu). Problematike *ars moriendi* sa venujeme nižšie, v súvislosti s triptychom v lodi kostola Všetkých svätých v Ludrovej-Kúte.

²² O existencii tejto maľby môžeme vedieť aj vďaka práci Štefana Nikolaja Hýroša: HÝROŠ 1873 (ako pozn. 6), s. 64. Autor píše: „...pozostatky malby, v pravo Ukrižovaného, s prístojacou Mariou a Jánom...“.

²³ Datovania triptychu: Vaculík, K. (1975) – okolo 1380-1390; Dvořáková, V., Krása, J., Stejskal, K. (1978) – roky 1410-1420; Biathová, K. (1983) – začiatok XV. storočia; Buran, D. (2002, s. 204) – koniec XIV. storočia.

²⁴ Ústredný obraz *Imago Pietatis* bol chybné označovaný za scénu Zmŕtvychvstania.



Obr. 3: *Votívny triptych, Ludrová – Kút, severná stena hlavnej lode, okolo roku 1400. Autor: Štefan Valášek.*

anjel v ľavej dolnej časti obrazu.²⁵ Zvýraznenie úcty k *Bolestnému Kristovi*, vyvolanie pietnej atmosféry, dosiahol autor triptychu vďaka anjelovi napravo, ktorý drží v ruke veľkú sviecu špirálovitého tvaru.²⁶ Svieca je v širokej verejnosti spájaná s ct'ou, spomínaním a vzdávaním úcty blízkemu zosnulému.

²⁵ Kult Svätej Krvi zohrával v stredoveku veľmi dôležitú úlohu najmä po uvedení sviatku Božieho Tela v roku 1264. Prítomnosťou a významom krvi v stredovekom a súčasnom výtvarnom umení sa v roku 2012 zaoberala výstava pod titulom *Krv. Kat. výstavy Krv*. Bratislava 2012.

²⁶ Dlhá svieca špirálovitého tvaru bola zobrazovaná nielen v obrazoch Bolestného Krista, ale napríklad aj v scéne Korunovania Panny Márie. V kostole sv. Jakuba v Toruni sú po oboch stranách trónu, na ktorom sedí Kristus a Panna Mária, zobrazená dvojica kľáčiacich anjelov s takými istými sviecami v rukách. Môžeme tvrdiť, že máme dočinenia so sviecami, ktoré boli používané počas liturgických slávností, čo dosvedčujú mnohé iluminácie v stredovekých rukopisoch,

Funkciou sviece bolo v tomto prípade pripomínanie veriaceму človeku spasiteľskú smrť Ježiša a ukázanie mu vďačnosti a úcty za ním prejavenuú lásku. Teda, v tomto prípade svieca má nielen devocionálny²⁷, ale tiež komemoratívny charakter. Našu analýzu potvrdzujú taktiež gestá daného anjela. Pravou rukou si

zobrazujúce Omšu pápeža Gregora alebo moment pozdvihovania. CHOJNICKA–RÓŽAŇSKA, D. – OWSIANY, K.: Opis, analiza wstępna budowy technicznej i stanu zachowania malowideł. In: WOŹNIAK, M. (red.). *Gotyckie malowidła ścienne w kościele św. Jakuba w Toruniu. Problematyka badawczo-konserwatorska*. Toruń 2001, s. 30, il. 36, 49.

²⁷ Michael Baxandall uvádza definíciu devoice sv. Tomášom Akvinským: "...devotion is the conscious and willed turning of the mind to God; its special means is meditation; its effect is mingled joy at God's goodness and sadness at man's inadequacy." BAXANDALL, M.: *Painting and Experience in Fifteenth Century Italy*. Oxford 1972, s. 149.



Obr. 4: *Imago Pietatis*, Ludrová – Kút, okolo roku 1400. Autor: Štefan Valášek.

podopiera tvár – toto gesto symbolizuje meditáciu, reflexiu nad utrpením Ježiša, alebo jednoducho melanchóliu. Devocionálna funkcia *Imago Pietatis* je úzko spätá s Eucharistiou. Umiestnenie tohto obrazu na severnej stene hlavnej lode zmenilo svoj význam po dobudovaní novej bočnej lode. Veriaci zhromaždení v južnej bočnej lodi nemali možnosť vidieť počas liturgie moment premenenia, pozdvihovania (*elevatio hostiae*).²⁸ Takú výsadu mali jedine veriaci prítomní v hlavnej lodi. To znamená, že funkciou tejto maľby bolo sprítomňovanie tajomstva Eucharistie veriacim zhromaždeným v bočnej lodi, ktorí nemohli bezprostredne sledovať liturgické obrady. Tak sa Kristus v prítomnosti tela a krvi priblížil človekovi

v bočnej lodi kostola. Iná, nemenej dôležitá funkcia anjela držiaceho sviecu, pochádza zo stredovekej liturgie. V momente pozdvihovania mala byť hostia viditeľná pre všetkých veriacich. S tým cieľom bola pozdvihovaná nad hlavy veriacich a pozornosť bola obracaná na jej vhodné osvetlenie. Preto počas obradu *elevatio* bola osvetľovaná špeciálnou sviecou, ktorú držal diakon.²⁹

Vo vitráži kostola sv. Jána vo Werben sa zachovala scéna zobrazujúca Eucharistický zázrak (orig. *Hostiewunder*, obr. 5). Za kňazom, ktorý dvíha dohora hostiu, kľáčí postava v zelenom oblečení, pravou rukou pridrža celebrantovi ornát, v ľavej drží dlhú, špirálovitú sviecu, ktorá sa smerom nahor zužuje.

²⁸ NOWIŃSKI, J.: *Ars eucharistica. Idee, miejsca i formy towarzyszące przechowywaniu eucharystii w sztuce wczesnochrześcijańskiej i średnio-wiecznej*. Warszawa 2000, s. 161; LAMBERT, J.: *The Elevation*

During the Eucharistic Celebration: Too Much of a Good Thing, In: *Question Liturgiques*, 75, 1994, s. 135-153.

²⁹ *Ibidem*, s. 161.



Obr. 5: Eucharistický zážrak, Verben, kostol sv. Jána Krstiteľa, okolo roku 1420. Zdroj: FAJT, J. – FRANZEN, W. – KNÜVENER, P.: *Die Altmark von 1300 bis 1600. Eine Kulturregion im Spannungsfeld von Magdeburg, Lübeck und Berlin*. Berlin 2011, s. 276, taf. 57.

Po ľavej strane kompozície kľáči zbor anjelov zo zloženými rukami. Nad ich hlavami sa vinie filaktéria s textom: „*sanctus s(an)c(tu)s s(an)c(tu)s dominus deus sabaoth*“. Po pravej strane oltára kľáči asistencia, a nad ich hlavami je zobrazený zvyšný text hymnu Sanctus – t.j.: „*pleni su(n)t coeli et terra gl(ori)a tua osanna in e(x)c(e)lsis*“. Boh Otec sa ukazuje v oblaku a žiari nad oltárom, ukazovákom ľavej ruky ukazuje na hostiu, pravú ruku dvíha dohora v geste žehnania. Pravú prítomnosť Krista v eucharistii zvyrazňuje text na nápisovej páske, ktorá sa prevíja v tvare písmena „U“ okolo Boha Otca – „*Hic e(st) filius meus dilectus*,

³⁰ Mt 17, 5.

³¹ Mt 17, 2.

³² FRANZEN, W.: Das Werbener Hochaltarretabel im Kontext von Neubau und Ausstattung der St. Johanniskirche. In: FAJT,



Obr. 6: *Très Belles Heures de Notre-Dame*, fol. 173, Bibliothèque Nationale, MS Nouv. Acq. Lat. 3093, po roku 1404. Zdroj: www.uni-muenster.de/Kultbild/missa

in quo mihi bene complacui: ip(su)m au(dite)“.³⁰ V tomto prípade ide o slová, ktoré adresoval samotný Boh trom učeníkom – Petrovi, Jakubovi a Jánovi na vrchu Tábor. Stalo sa tak počas premenenia Krista, kedy tvár mu zažiarila ako slnko a odev mu zbeľal ako svetlo.³¹ Spoločnou významovou vrstvou *elevatio hostiae* a udalosti na vrchu Tábor je práve premenenie. Na príklade vitráže z Werben, Wilfried Franzen poukazuje na tzv. duchovné prijímanie (orig. *geistliche Kommunion*), ktoré sa v období počiatku 15. storočia stále častejšie stávalo náhradou za skutočné, fyzické prijímanie eucharistie.³² Táto vitráž ilustruje moment *elevatio hostiae* dvomi spôsobmi: zmyslovo – tak, ako ho videli veriaci na vlastné oči v bežnej liturgickej praxi; transcendentálne – mimo zraku ľudí je súčasťou pozdvihovania Boh Otec zobrazený nad hlavou celebranta a anjeli v ľavej časti kompozície.

Súčasťou obradu pozdvihovania bolo aj zvonenie na malom zvone, ktorý sa nachádzal vo vežičke nad strechou kostola. Obrazovým svedectvom momentu pozdvihovania, s úkonmi, ktoré mu prináležali, je iluminácia v *Très Belles Heures de Notre-Dame*, konkrétne miniatúra zobrazujúca *officium* Ducha Svätého na foliu 173 (obr. 6). V pravej časti kompozície je chrám, ktorý je z boku otvorený. V kostole je len kňaz a dvaja miništranti – jeden kľáči, drží sviecu a ornát, druhý stojí a ťahaním za povraz zvoní ma-

J. – FRANZEN, W. – KNÜVENER, P.: *Die Altmark von 1300 bis 1600. Eine Kulturregion im Spannungsfeld von Magdeburg, Lübeck und Berlin*. Berlin 2011, s. 276, taf. 57; MEYER, H. B.: Die Elevation im deutschen Mittelalter und bei Luther. In: *Zeitschrift für Katholische Theologie*, 85, 1963, s. 162-217.

lým zvonom vo vežičke. Pred otvorenými dverami kľáčia veriaci. Ľudia stojaci ďalej od kostola reagujú na to, čo sa deje v kostole – žena so šatkou na hlave ukazuje v smere do kostola. Hlahol zvona upozorňoval a pripomínal najmä veriacim, ktorí boli ďalej od chrámu, že momentálne prebieha pozdvihovanie. V kláštorných kostoloch sa počas pozdvihovania otvárali dvere chrámu. Veriacim bolo odporúčané, aby sa v momente pozdvihovania modlili krátke formulky „*Ave salus mundi, verbum Patris, hostia vera*“, „*Dominus meus et Deus meus*“ alebo dlhšie, napríklad „*Ave principium nostrae creationis; Adoro te devote; Anima Christi; Ave verum corpus*“ atď. Počas týchto modlitieb mali veriaci prosieť za odpustenie hriechov, večné vykúpenie a prijatie viatiku.³³ Hodinky Notre-Dame vznikli pravdepodobne v Paríži a sú datované na obdobie po roku 1404, t.j. viac-menej v tom samom čase čo nástenný triptych v kostole Všetkých svätých v Ludrovej – Kúte.³⁴ Jean Hani píše, že počas liturgie sú prítomné štyri elementy: *zem* dala prináša svätý kameň, *obeň* slúži na zapalovanie sviec a pálenia kadidla, *voda* zmiešaná s vínom v kalichu symbolizuje naše človečenstvo, a nakoniec *vzdach* vďaka ktorému sa dym kadidla dvíha k nebesiam počas incenzu obetných darov.³⁵ Autor triptychu v Ludrovej – Kúte sa mohol inšpirovať liturgiou, ktorej sa zaiste mnohokrát zúčastnil.

V obraze *Imago Pietatis* maliar zvyrazňuje taktiež náuku Cirkvi o transsubstanácii. Práve táto téma bola často diskutovaná a analyzovaná v kruhoch vzdelancov už od počiatku 13. storočia. V niektorých zobrazeniach Bolestného Krista môžeme nájsť elementy, ktoré sa odvolávajú na skutočnú prítomnosť Vykupiteľa v eucharistii. V ludrovskom triptychu túto funkciu plní svieca a kalich v rukách kľáčia-

cich anjelov. V obraze Bolestného Krista, ktorého autorom je Michele Giambono (c. 1400 – c. 1462), maliar pôsobiaci v oblasti Benátok, je významová vrstva o transsubstanácii zvyraznená pomocou bielej zdobenej textílie a ornamentiky v pozadí. Textília visiaca na okraji sarkofágu symbolizuje liturgický obrus, ktorý sa kladie na oltárnu menzu. Zobrazení vstávajúcích fénixov, akousi alternatívou rastlinnej ornamentiky, znázornil Giambono vieru, že Kristovo mystické zmŕtvychvstanie sa dokonáva počas obradu pozdvihovania, t.j. *elevatio hostiae*.³⁶ Spomenuté súčasti (dlhá špirálovitá svieca, kalich, obrus, fénix) zdôrazňovali eucharistický význam zobrazení *Imago Pietatis*. Zobraný Bolestný Kristus je zároveň hostiou, Eucharistiou. *Bible moralisée* z 13. storočia (Viedeň, ÖNB, MS 2554, fol. 27v) zvyrazňuje identickosť medzi hostiou a Kristom taktiež pomocou scény *Obetovania Krista* v chráme.³⁷ Významným príkladom je paténa z kostola sv. Jána vo Verben na ktorej je zobrazený Bolestný Kristus s polo otvorenými očami a okolo neho vinúci sa nápis: „*Editur his Ihesus et p(er)-manet integer esus*“. Gražyna Jurkowlaniec vysvetľuje toto spojenie obrazu, textu a liturgického predmetu, patény, nasledovne: „*Eucharistický význam Bolestného Krista je zvyraznený nielen hodnotnou funkciou patény, ale aj vďaka inskripcii identifikujúcej Krista s hostiou*“.³⁸ Priamy vzťah a súvis medzi *Imago Pietatis* a Eucharistiou bol v neskoršom období, od začiatku 16. storočia, zobrazovaný novým spôsobom – Bolestný Kristus vystupuje z veľkého kalicha, namiesto hrobu alebo sarkofágu (*Cristo in caín*). Takéto vyobrazenia, ktoré kladú dôraz na zázrak transsubstanácie, môžeme nájsť napríklad v bohato zdobených štatútoch bratsiev Najsvätejšej Sviatosti v Benátkach (*scuole del Santissimo Sacramento*).³⁹

³³ NADOLSKI, B.: *Leksykon liturgii*. Poznań 2006, s. 1659.

³⁴ Rukopis uložený v Bibliothèque Nationale, MS Nouv. Acq. Lat. 3093. Viac na tému stredovekej liturgie pozri: www.uni-muenster.de/Kultbild/missa.

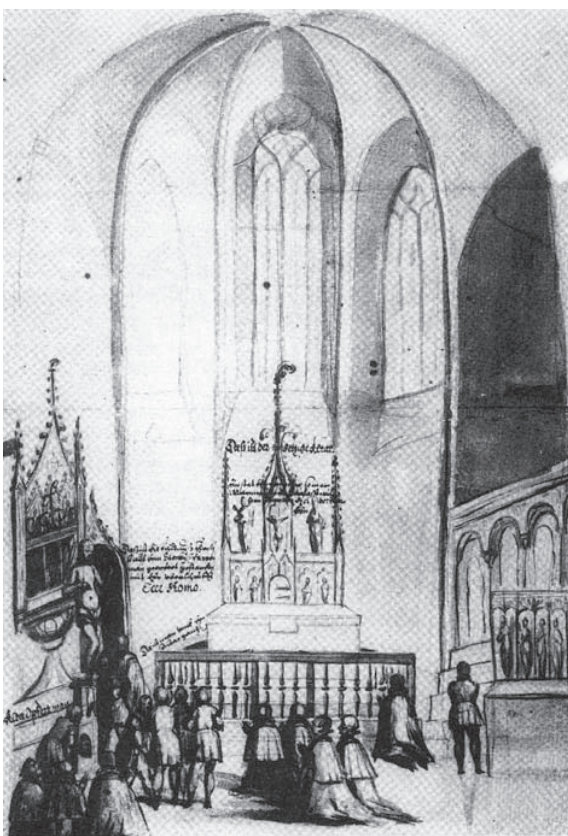
³⁵ HANI, J.: *Symbolika świątyni chrześcijańskiej*. Kraków 1994, s. 183.

³⁶ BARCHAM, W. L.: Six Panels by Michele Giambono, „pictor Sancti Marci“. In: PUGLISI, C. R. – BARCHAM, W. L. (eds.): *New Perspectives on the Man of Sorrows*. Kalamazoo 2013, s. 200, il. 4.

³⁷ GERTSMAN, E.: Image as Word: Visual Openings, Verbal Imaginings. In: *Studies in Iconography*, 32, 2011, s. 66. „*The bread that was in the oven and was offered to God signifies Jesus Christ who was in the womb of the Virgin and was offered to the heavenly father in the temple when Simeon received him.*“

³⁸ JURKOWLANIEC, G.: The Rise and Early Development of the Man of Sorrows in Central and Northern Europe. In: PUGLISI – BARCHAM 2013 (ako pozn. 36), s. 52.

³⁹ HUMPHREY, L.: From Column to Chalice: Passion Imagery in Venetian Mariegole ca. 1320-1550. In: PUGLISI – BARCHAM 2013 (ako pozn. 36), s. 239.



Obr. 7: Interiér kostola Božieho Hrobu v Deggendorfe so sochou *Imago Pietatis*, pero a akvarel, Staatsarchiv Landsbut, Zivilakten Rep. 97d, F.674, Nr. 83. Zdroj: MERBACK, M. B.: *The Man of Sorrows in Northern Europe: Ritual Metaphor and Therapeutic Exchange*. In: PUGLISI, C. R. – BARCHAM, W. L. (eds.): *New Perspectives on the Man of Sorrows*. Kalamazoo 2013, s. 87, il. 6.

Avšak umiestnenie triptychu na severnej stene nemá len funkčný význam. Jeho význam sa taktiež zakladá na *devotio moderna* – novej forme individuálnej zbožnosti, typickej pre neskorý stredovek. Vďaka používaniu techník využívajúcich priestor, typickej pre talianske umenie trecenta, majster dosiahol efekt priblíženia sa *Bolestného Krista* ku kontemplujúcemu

veriacemu. Kristus spolu s adorujúcimi anjelmi vystupuje za geometrický rám obrazu a vysúva sa smerom von, ku divákovi. Okrem toho autor triptychu namaloval Ježiša s trojrozmerným krížovým nimбом, tzn. plasticky, pomocou tvarovania omietky steny do vypuklej formy. Dôvody použitia takejto techniky a formy môžeme hľadať v pôsobení na zmysly veriaceho, zidentifikovanie ho s utrpením Krista (*compasio*), a taktiež uvedenie do stavu *unio mystica*, hlbokého, mystického vnútorného prežitia. *Imago Pietatis* patrí do stredovekých devocionálnych obrazov, ukazujúci Ježiša ako sprostredkovateľa milosti a symbol milosrdenstva. Muž bolesti (*Vir dolorum*) vychádza z textov proroka Izaiáša, ktoré sa čítali na Zelený Štvrtok: „*Nemá podoby ani krásy, aby sme hľadeli na nebo, a nemá výzoru, aby sme po ňom túžili. Opovrhnutý a posledný z ľudí, muž bolesti, ktorý poznal utrpenie, pred akým si zakrývajú tvár, opovrhnutý, a preto sme si ho nevážili.*“⁴⁰ K mystickému spojeniu s trpiacim Kristom pobádalo aj päť rán, ktoré sú v ludrovskom *Imago Pietatis* znázornené a exponované pomocou gesta Spasiteľových rúk. Kristove rany boli miestami, ktoré umožňovali duchovné vstúpenie do svätého tela. Túto myšlienku zdôrazňuje vo svojich homíliách aj sv. Bernard z Clairvaux.⁴¹ Sám Kristus pozýva osobu, ktorá sa modlí pred daným obrazom, aby doň (do obrazu, ale aj do Vykupiteľa) metafyzicky, resp. duchovne vstúpila.

Individuálna modlitba pred sochou alebo obrazom Muža bolesti bola vo vrcholnom stredoveku rozšírená vo všetkých sociálnych vrstvách spoločnosti. Dokumentujú to medzi iným dve akvarely z Deggendorf v Dolnom Bavorsku.⁴² Na prvej akvarele (obr. 7) je zobrazená svätyňa chrámu s modliacimi sa mešťanmi pred sochou Bolestného Krista, ktorá prevyšuje ľudské proporcie. Socha stojí na stĺpe, ktorého súčasťou je aj pokladnička do ktorej mešťania vkladajú almužnu. Mešťania neľáčia smerom ku hlavnému oltáru, ale pred sochou Bolestného Krista, ktorá je umiestnená pred pastofóriom. Druhá akvarela (obr. 8) zobrazuje chrámový priestor po odstránení sochy Bolestného Krista miestnym

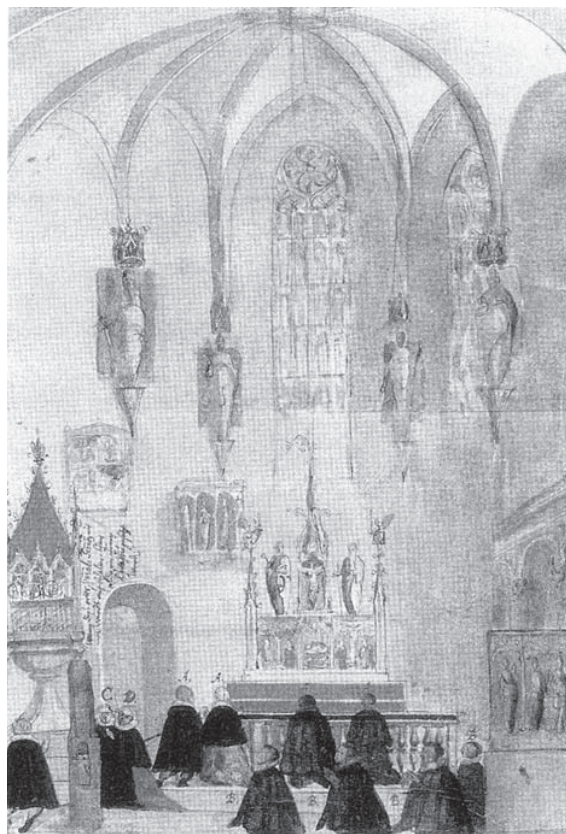
⁴⁰ Iz 53, 2-3.

⁴¹ GERTSMAN 2011 (ako pozn. 35), s. 68; BECKWITH, S.: *Christ's Body: Identity, Culture and Society in Late Medieval Writings*. New York 1996, s. 42, 44.

⁴² MERBACK, M. B.: *The Man of Sorrows in Northern Europe: Ritual Metaphor and Therapeutic Exchange*. In: PUGLISI – BARCHAM 2013 (ako pozn. 36), s. 87, il. 6, 7.

farárom Johannom Rieplom. Jednotlivé postavy na tejto druhej akvarele sú označené veľkými písmenami. Pripútanosť k obľúbenej a odstránenej soche Bolestného Krista je zobrazená pomocou dvoch ženských postáv (označených písmenami C a D), ktoré kľacia a svoj zrak upierajú smerom dohora, na miesto kde pôvodne stála figúra *Imago Pietatis*. Motív Bolestného Krista s pozdvihnutými ramenami, ukazujúceho svoje rany, je požívaný aj v obrazových scénach príhovoru u svojho Otca, t.j. intercesie (*Fürbitteschmerzmann*). Ako príklad môžeme uviesť približne o dekádu mladšie zobrazenie Bolestného Krista na východnej stene lode kostola sv. Františka Serafínskeho v Ponikách.⁴³ Takéto zobrazenie je v nemeckej kunsthistorickej literatúre nazývané taktiež *Erbärmdebild* a v anglofónnej „obraz láskyplného milosrdenstva“ („*image of loving mercy*“).⁴⁴ Práve idea milosrdenstva a príhovoru za hriešne ľudstvo dominuje nástennému triptychu v Ludrovej – Kúte. Opakom náuky o „blízkej milosti“ bolo učenie o Božom hneve a strachu pred božím Sudcom (*timor Dei*).⁴⁵ Koncom 14. storočia a neskôr v 15. storočí dochádza k ústupu eschatologického kazateľstva, ktoré vo veriach laikoch budilo hrôzu a strach (*terrifica praedicatio*).⁴⁶ V cirkevnom učení a evanjelizácii sa začína zdôrazňovať Božia milosť a milosrdenstvo. Boh sa približuje človeku nielen gestami, výrazom tváre, ale aj pohybom. Boh, Panna Mária a svätí vychádzajú smerom k modliacemu sa človekovi a prihovárajú sa za neho v nebi. Práve túto myšlienku obsahuje v sebe obraz Bolestného Krista v Ludrovej – Kúte, ktorý vďaka technike perspektívy pôsobí dojmom akoby vychádzal von z obrazu.

Úzkou spojitosťou s vykupiteľskou smrťou a utrpením Ježiša je obraz vpravo – sv. Ján Krstiteľ so skupinou svätých panien.⁴⁷ Sv. Ján Krstiteľ drží v pravej ruke veľký medailón, v ktorého strede je zobrazený ležiaci baránok, symbol zmŕtvychvstalého a eucharistického Krista. Svätec ukazuje na ukazov-



Obr. 8: Interiér kostola Božieho Hrobu v Deggendorfe po odstránení sochy *Imago Pietatis*, pero a akvarel, Staatsarchiv Landsbut, Zivilakten Rep. 97, F. 674, Nr. 83. Zdroj: MERBACK, M. B.: *The Man of Sorrows in Northern Europe: Ritual Metaphor and Therapeutic Exchange*. In: PUGLISI, C. R. – BARCHAM, W. L. (eds.): *New Perspectives on the Man of Sorrows*. Kalamazoo 2013, s. 87, il. 7.

vákom ľavej ruky, čo zvyrazňuje slová Svätého písma: „*Hľa Baránok Boží, ktorý sníma briedy sveta.*“ (Jn 1, 29). Tieto slová sa vyslovujú počas liturgie, v momente pozdvihovania Eucharistie, ktorej veriaci vzdávajú česť

⁴³ BURAN 2003 (ako pozn. 15), s. 681. V Ponikách dochádza k spojeniu témy Intercessie so Sporom o dušu zosnulého.

⁴⁴ Ibidem, s. 87.

⁴⁵ JAKUBEK-RACZKOWSKA, M.: „*Patrz, duszo moja!*“. Pobožnosť i doświadczenie obrazu w późnym średniowieczu. In: SOĆKO, A. (red.): *Imagines medii aevi. Wystawa z okazji 1050. Rocznicy chrztu Polski*. Poznań 2016, s. 154.

⁴⁶ Ibidem, s. 154.

⁴⁷ V staršej literatúre a taktiež v reštaurátorských správach bol tento obraz považovaný za Krista Dobrého pastiera alebo skupinu svätých panien. Na základe najnovších výskumov môžeme tvrdiť, že jedna z panien je sv. Dorota, čo potvrdzuje najmä jej atribút, ktorý drží v ruke – pletený košík.



Obr. 9: Madona Ochrankyňa, Ludrová – Kút, okolo roku 1400. Autor: Štefan Valášek.

úklonom tela a hlavy. Vykonávateľ tejto nástennej maľby zvýraznil nesmiernu hodnotu a posvätnosť Eucharistie spôsobom držania medailónu – svätý Ján ho drží v plášťom ovinutej pravej ruke. Tento spôsob

držania Eucharistie nepochybne pripomína iný obrad spätý s eucharistickým kultom, a konkrétne moment kedy kňaz žehná veriacich monštranciou, v ktorej je prítomný Kristus. Počas tejto ceremónie kňaz drží monštranciu v rukách zavinutých vo véľum.

Vľavo od *Bolestného Krista* je umiestnený obraz *Madony Ochrankyne* v klasickom ikonografickom type – Matka Božia chráni svojim plášťom predstaviteľov všetkých spoločenských vrstiev stredoveku – obyčajných ľudí, a taktiež svetských a cirkevných hierarchov (*mater omnium*, obr. 9).⁴⁸ Plynulé spojenie tohto obrazu s ústredným obrazom *Imago Pietatis* majster dosiahol prostredníctvom ženskej postavy, ktorá sa nenachádza pod ochranným plášťom Panny Márie, ale obracia sa v pobožnom úklone modlitby a adorácie (*cum corpore erecto super genua*⁴⁹) smerom k Ježišovi z vedľajšieho obrazu. Pre stredovekého človeka bol dôležitý spôsob vzdávania úcty pred obrazom. V čase modlitby, meditácie, jednou z foriem bolo kľáčanie alebo hlboký úklon pred obrazom. V období vrcholného stredoveku vzniklo niekoľko knižných sprievodcov, ktorých úlohou bolo objasniť spôsob adorácie pred vizuálnym médiom, t.j. obrazom. Príkladom je francúzsky manuskript *Tres etaz de bones ames* z roku 1300, znázorňujúci tri etapy mystickej cesty v živote rehoľníčok.⁵⁰ Žena v obraze *Mater Misericordiae*, obracajúc sa smerom k *Bolestnému Kristovi*, je zobrazená vo večnej adorácii. V období vzniku nástenného triptychu, t.j. na prelome 14. a 15. storočia bolo všeobecne prijaté tzv. duchovné sväté prijímanie. Od 9. storočia sa fyzické sväté prijímanie zredukovalo na povinnosť raz v roku a od štvrtého lateránskeho koncilu v roku 1215, konkrétne kánonom 21 bola oficiálne ustanovená povinnosť prijímania eucharistie každým veriacim kresťanom počas

⁴⁸ Na Liptove sa nástenné maľby Madony Ochrankyne nachádzajú ešte v kostole Očistenia Panny Márie v Smrečanoch (okolo 1380?) a v kostole sv. Šimona a Júdu v Liptovských Sliachoch (okolo 1400?). Pre túto dvojicu je charakteristický výrazný rustikálny štýl. Panna Mária v Liptovských Sliachoch je korunovaná dvojicou anjelov (*Regina Coeli*), pokým Panna Mária v Smrečanoch je sprevádzaná dvomi anjelmi s horiacimi sviecami (pravdepodobná spojitosť s patrocíniom chrámu).

⁴⁹ SCHMITT, J. C.: *Svět středověkých gest*. Praha 2004, s. 227.

⁵⁰ BELTING, H.: *Bild und Kult. Eine Geschichte des Bildes vor dem Zeitalter der Kunst*. München 1990, s. 460-462. Tu taktiež reprodukcia z francúzskeho rukopisu *Tres etaz de bones ames*

na str. 461. Viac k ženskej zbožnosti pozri: CAMILLE, M.: *Gothic Art: Glorious Visions*. New York 1996; HAMBURGER, J.: *The Visual and the Visionary: Art and Female Spirituality in Late Medieval Germany*. New York 1998; STONES, A.: Some Portraits of Women in Their Books, Late Thirteenth – Early Fourteenth Century. In: LEGARÉ, A. M. (ed.): *Livres et lectures de femmes en Europe entre Moyen Age et Renaissance*. Turnhout, 2007; KUMLER, A.: *Translating Truth: Ambitious Images and Religious Knowledge in Late Medieval France and England*. New Haven, 2011; RUSSAKOFF, A.: *Portraiture, Politics, and Piety: The Royal Patronage of Gautier de Coinci's Miracles de Nostre Dame* (Paris, BnF, MS nouv. acq. fr. 24541). In: *Studies in Iconography*, 37, 2016, s. 146-180.

slávenia veľkonočných sviatkov.⁵¹ Tomáš zo Štítneho prezentuje v kapitule pod názvom „ako často prijímať sviatosti?“ svoje pohľady na prijímanie eucharistie. Podľa jeho názoru môže sviatosti prijímať ktokoľvek a každý deň. V jeho myslení nastáva významný obrat v postoji voči prijímaniu eucharistie, ktoré sa vykonávalo predovšetkým len zrakovým vnímaním. Eucharistia má byť predovšetkým výživou a pokrmom.⁵² Stanislav zo Skarbimierza v súbore kázni pod názvom *Sermones sapientiales* (1407-1415) vysvetľuje jednotlivé prosby modlitby *Otče náš*. Zdôrazňoval, že prosba o každodenný chlieb nie je cieleň len na materiálny pokrm, ale taktiež na duchovnú obživu, t.j. Eucharistiu. Nadprirodzený chlieb oživuje ducha a vnútro človeka, materiálny chlieb udržiava a vyživuje telo.⁵³ Veriaci ľud sa utiekal nielen k svojmu Bohu a Panne Márii, ale aj ku svätým. Matej z Janova sa vo svojom diele *Regulae Veteris et Novi Testamenti* kriticky vyjadril voči tomu, akým spôsobom vzdávajú veriaci úctu svätým. Podľa neho ľud vzdáva česť svätým buď z presvedčenia o získaní ochrany od smrti alebo nešťastia, alebo taktiež úfajúc, že svätý ochráni svojho čitateľa od hanby a poníženia, od pádu do chudoby, od chorôb, od smrti v ťažkom hriechu, a môže tiež zaistiť v posledných chvíľach života zázračné videnie.⁵⁴ Podnet k meditácii a zahľadaniu sa na obraz sa často vyskytuje v dielach stredovekých mystikov. Sv. Bernard pobádal k zahľadaniu sa na bolesti a utrpenie Krista slovami: „K tebe skláňa svoju hlavu ozdobenú kvetmi, poprebýjanú mnohými ostrými trňov [...] ukáži vzájomnosť a vzruš sa spolucítením z dôvodu mojich rán“⁵⁵ Henrich Suzo písal: „Zablad' sa v mój najmilší obličaj, teraz ružovejúci kvapkami krvi a v plnú čaru a pôvabu hlavu obtekajúcu krvavými prameňmi, vychádzajúcimi spod nemilosrdných trňov“.⁵⁶ Kľačiacia žena v nástennom triptychu predstavuje práve túto formu individuálnej



Obr. 10: Bolestný Kristus, drevoryt, British Library, Egerton 1821, fol. 9v. Zdroj: AREFORD, D. S.: *The Image in the Viewer's Hands: The Reception of Early Prints in Europe*. In: *Studies in Iconography*, 24, 2003, il. 9.

zbožnosti, úcty, ktorá sa zakladala predovšetkým na emocionálnej participácii s trpiacim Kristom. Každodenné pripomínanie si utrpenia Krista slúžilo ako

⁵¹ HOLETON, D. R.: The Bohemian Eucharistic Movement in its European Context. In: HOLETON, D. R. (ed.): *The Bohemian Reformation and Religious Practice*. Vol. 1: Papers from the XVIIth World Congress of the Czechoslovak Society of Arts and Sciences. Praha 1994, s. 25.

⁵² HOLETON, D. R.: The Sacramental Theology of Tomáš Štítňý of Štítne. In: *The Bohemian Reformation and Religious Practice under auspices of The Philosophical Institute of the Academy of Sciences of the Czech Republic held at Vřila Lanna*. Praha 2002, s. 67.

⁵³ WOJCIECHOWSKA, B.: Stanislava ze Skarbimierza rozwa-

zania „o dwóch drogach, którymi podąża się do nieba”. In: BRACHA, K. – BROJER, W. (eds.): *Ambona. Teksty o kulturze średniowiecza ofiarowane Stanisławowi Bylinie*. Warszawa 2016, s. 201.

⁵⁴ BYLINA, S.: Jednostka i zbiorowość w pobożności ludowej Europy środkowowschodniej w późnym średniowieczu. In: BIERNACKA, E. (red.): *Człowiek w społeczeństwie średniowiecznym*. Warszawa 1997, s. 126-127.

⁵⁵ JAKUBEK-RACZKOWSKA 2016 (ako pozn. 43), s. 159.

⁵⁶ Ibidem, s. 159-160.



Obr. 11: *Madona Ocbrankyňa, Ludrová – Kút, okolo roku 1400, detail.*
Autor: Štefan Valášek.

jeden z najlepších spôsobov odháňania pokušení, čo potvrdzuje inskripcia na drevoryte s *Bolestným Kristom* z Londýna (London, British Library, Egerton 1821, fol. 9v.), datovanom do obdobia okolo 1480-1490

⁵⁷ AREFORD, D. S.: The Image in the Viewer's Hands: The Reception of Early Prints in Europe. In: *Studies in Iconography*, 24, 2003, s. 17, 20-21, il. 9. Originálny text pod *Bolestným Kristom* znie: "The greatest comfort in all temptation is the remembrance of Christ's Passion". V ľavej časti scény, pred *Bolestným Kristom*, kľačí kartuziánsky mních. Medzi ním a *Kristom* je znázornený rozhovor pomocou filaktérií. Mních: „Domine obsecro dirige ad me salutem“. *Kristus*: „Fili fuge vince tace quiesce“.

⁵⁸ BIATHOVÁ 1983 (ako pozn. 14), s. 194, il. 33.

⁵⁹ VALÁŠEK 2014 (ako pozn. 18), s. 213.

(obr. 10).⁵⁷ Boj so Zlým je ďalším vnútorným obsahom obrazu *Madony Ocbrankyne*.

Výstrahou pre veriacich bola prítomnosť démona v dolnom ľavom rohu obrazu *Madony Ocbrankyne*. Postava démona nie je umiestnená v obraze, ale v jeho ráme. Diabol pritahuje k sebe ženskú postavu, ktorá sa silno drží visiacej šnúry zo šiat Panny Márie. Z rúk satana vychádza filaktéria s textom v latinskej majuskule (obr. 11). Pracovník bratislavského mestského archívu V. Horváth ho identifikoval nasledujúco: *HANC ANIMAM VESTO QUAM PLE...ME*. Text bol prvýkrát publikovaný v monografii Kataríny Biathovej z roku 1983.⁵⁸ V neskorších publikáciách, bohužiaľ aj našich, bol tento text automaticky prepisovaný a všeobecne prijatý.⁵⁹ Podľa najnovších výskumov stredoeurópskeho nástenného maliarstva nemôžeme súhlasiť s transkripciou V. Horvátha. K tomuto zisteniu sme prišli vďaka ikonografickej analýze nástennej maľby v bývalom cisterciťskom kláštore v Koprzywnicy v Poľsku. Na prvom stúpe od západu v chrámovej lodi sa zachovala nástenná maľba *Madony Ocbrankyne* z obdobia okolo polovice 14. storočia. Pod postavou Panny Márie zostal zobrazený mních ležiaci na smrteľnom lôžku. Pri jeho hlave stojí anjel, pri nohách zas diabol, ktorý drží v rukách nápisovú pásku so šťastí poškodným textom v latinskej minuskule: „*hic si peccavit nece pressus open rogavit*“ a „*hanc animam posco quam plenam crimine nosco*“. V poľskej literatúre sa tento motív nazýva *Smrť mnícha* (orig. *Śmierć zakonnika*).⁶⁰ Vo фонде stredovekého nástenného maliarstva Horného Uhorska (súčasnú Slovensko) sa s ikonografickou témou *Spor o dušu zosnulého* stretávame v kostole sv. Františka Serafínskeho v Ponikách (obr. 12) a v kostole sv. Jakuba v Želiezovciach (obr. 13). Nápis v ponickom kostole na základe analógií v ilumináciách rekonštru-

⁶⁰ LABUDA, A. – SECOMSKA, K.: *Malarstwo gotyckie w Polsce*. Tom II. Warszawa 2004, s. 46.

⁶¹ Text nápisovej pásky vychádzajúcej z rúk satana identifikoval nasledovne: „[Hanc animam posco quia plenam crimine nosco.“ BURAN, D.: Príspevok k charakteru nástennej maľby na prelome 14. a 15. storočia na Slovensku. Nástenné maľby v Ponikách. In: *Arx*, 27, 1994, č. 1, s. 24. Autor pri identifikácii textu filaktérie uvádza sekundárnu literatúru: VÉGH, J.: The Particular Judgement of a courtier. A Hungarian Fresco of a Rare Iconographical Type. In: *Arte Christiana*, 70, 1986, s. 303, 314.



Obr. 12: Boj o dušu zosnulého, Poniky, kostol sv. Františka Serafínskeho, východná stena lode, 1415. Autor: Štefan Valášek.

oval Dušan Buran.⁶¹ Nápisové pásky v Želiezovciach boli bližšie analyzované, ale z dôvodu zlého stavu zachovania sa ich prepis u jednotlivých autorov líši alebo nie je kompletný.⁶² Je však možné identifikovať text na filaktérii vychádzajúcej od diabla, v ktorom koncový sled slov „*plenam crimine nosco*“ je opačný, t.j. „*crimine plenam nosco*“.⁶³ Na nápisovej páske bol, najmä čo sa obsahovej stránky týka, ten

istý nápis ako v Koprzywnici alebo Ponikách. Je zaujímavé si všimnúť, že umierajúci človek (mních alebo laik) sú umiestnení v blízkosti obrazu *Madony Ochránkyne* (Ludrová – Kút, Koprzywnica) alebo *Bolestného Krista* (Poniky, Ludrová – Kút, Želiezovce). Dušan Buran našiel k ponickému *Sporu o dušu zosnulého* analógie vo viedenskom rukopise (ÖNB Wien, Hs. 4558, fol. 4v) a taktiež v typologickej

⁶² Vlaste Dvořákovéj sa podarilo identifikovať nápis vychádzajúci od sv. Františka z Asissi: „*Suscipe peccator(em) ubi filius est mediator.*“ DVORÁKOVÁ, V. – KRÁSA, J. – STEJSKAL, K. 1978 (ako pozn. 13), s. 180. Tu literatúra k ars moriendi: RUDOLF, R.: *Ars moriendi*. In: *Forschungen zur Volkskunde*, 39, 1957; WALTHER, H.: *Das Streitgedicht in der lateinischen Literatur des Mittelalters*. In: *Quellen und Untersuchungen zur lateinischen Philologie des Mittelalters*. V. Bd., 2. Heft, Mnichov 1920. Najnovšie k želiezovskej maľbe *Scala salutis* pozri: ILKÓ, K.: *Angels and Demons: Visualizing the Battle for the Soul between Angels and Demons in Late Medieval Art*. In: *Annual of Medieval Studies at CEU*, 22, 2016, s. 89-105.

⁶³ Naša transkripcia textu filaktérie v latinkej minuskule: „*Ha(n)c a(n)i(m)a(m) posco q(ua)m crimine plenam nosco*“ (Slová s písmenami v zátvorkách sú tie, ktoré sú skracované, a písmená v zátvorkách nie sú zobrazené.).

⁶⁴ V prípade motívu *intercessie* autor uvádza taktiež nástennú maľbu v Želiezovciach, miniatúru v kompendiu z *Bibliotheca Casanatense* (cod. 1404, fol. 37v, 2. štvrtina XV. stor.), nástennú maľbu v kláštore augustiniánov v Krakove a taktiež mladšie datovanú iniciálu „R“ z krakovského misálu (okolo 1450, obr. 14). Pre uvedené príklady je charakteristická kombinácia viacerých ikonografických typov: orodovania Panny



Obr. 13: *Scala salutis*, Želiezovce, kostol sv. Jakuba, južná stena svätyně, koniec 14. Storočia. Autor: Krisztina Ilkó.

literatúre akou je *Speculum humanae salvationis* z prvej polovice 14. storočia.⁶⁴ Hoci veriaci smerovali svoje modlitby k Ježišovi, Panne Márii a svätým, nemohli zabúdať na útoky a prítomnosť satana v každej životnej chvíli. Hlavnou ideovou líniou spomenutých príkladov je koniec života človeka a jeho prechod do večnosti. V stredoveku bola zvýrazňovaná meditácia nad smrťou (*meditatio mortis*) predovšetkým v monastickom prostredí. Celý život bol vnímaný ako príprava na smrť. Vo vrcholnom stredoveku začína byť akcentovaný individuálny posledný súd. Premýšľanie o umení dobrej smrti (*ars moriendi*) sa rozvíjalo najmä u žobravých rádov, a konkrétne u sv. Bonaventúru, Majstra Eckhardta a predovšetkým Henricha Suza, ktorý napísal *Horologium Sapientiae* (okolo r. 1334), v ktorom druhá kapitola nesie názov

Márie, Krista stojaceho v blízkosti Boha Otca a *Sporu o dušu zosnulého*. BURAN 2002 (ako pozn. 15), s. 139.

⁶⁵ NADOLSKI 2006 (ako pozn. 33), s. 121.



Obr. 14: *Scala salutis*, Iniciala R, Misál nr. 2 KP, k. CCCXCVIII, okolo roku 1450. Zdroj: MIODONSKA, B.: *Malopolskie malarstwo książkowe 1320-1540*. Warszawa 1993, il. 124.

De scientia ultissima homini mortali quae est scire mori.⁶⁵ Práve v spisoch *ars moriendi* nachádzame zobrazenia zápasu satana a anjela o dušu zomrelého.⁶⁶

Umiestnenie obrazov Madony Ochrankyne a Bolestného Krista v geste *ostentatio vulnerum* zdôrazňuje ideu milosrdenstva a zľutovania. Jedným z viacerých príkladov zobrazenia *Imago Pietatis* v tesnej blízkosti a juxtapozícii s *Mater Misericordiae* sú nástenné maľby vo farskom kostole v Oberwälden (1300-1350, obr. 15).⁶⁷ Okolo Bolestného Krista v Oberwälden sú znázornené nástroje umučenia – *arma passionis*, ktoré sa v neskoršom období stali samostatným

⁶⁶ Ibidem, s. 121-122.

⁶⁷ JURKOWLANIEC 2013 (ako pozn. 38), s. 62, il. 10.

Obr. 15: Madona Ochrankyňa a Bolestný Kristus, Oberwälden, 1300-1350. Zdroj: JURKOWLANIEC, G.: *The Rise and Early Development of the Man of Sorrows in Central and Northern Europe*. In: PUGLISI, C. R. – BARCHAM, W. L. (eds.): *New Perspectives on the Man of Sorrows*. Kalamazoo 2013, s. 62, il. 10



ikonografickým námetom.⁶⁸ Gesto *ostentatio vulnerum* sa v stredovekom umení objavuje ešte pred 14. storočím, ale v inom ikonografickom type – t.j. v scénach *Posledného súdu*, kde je Kristus zobrazovaný ako Sudca.⁶⁹

Slovenská umenovedná historiografia pripisuje triptychu z Ludrovej významné miesto vo fonde stredovekých nástenných malieb Liptova. Uvažuje sa, že tento triptych mohol vplývať na tvorbu lokálnych maliarov, ktorých práce môžeme nájsť v niektorých dedinských kostoloch na území Liptova (kostol sv. Šimona a Júdu v Liptovských Sliachoch, kostol sv. Kataríny Alexandrijskej v Kvačanoch, kostol Očisťovania Panny Márie v Smrečanoch, kostol sv. Ondreja v Liptovskom Ondreji a pod.).⁷⁰ Rustikálne

stredoveké nástenné maliarstvo sa mohlo inšpirovať nielen týmto jedným umeleckým dielom, ale celým súborom malieb z rôznych iných regiónov Horného Uhorska (dnešného Slovenska) – napríklad z Turca, Gemera alebo Spiša.

Triptych na severnej stene lode, a predovšetkým jeho centrálny obraz Bolestného Krista, je možné považovať za *imago devotionis*, ktorý slúžil k podnecovaniu duchovných emócií a v ktorom sa najviac uskutočňoval „dialóg s obrazom“.⁷¹ Na základe detailnej ikonografickej analýzy si môžeme všimnúť, že v kostole Všetkých svätých sa zachovali umelecké diela, ktoré nie sú reprezentantmi výlučne ľudovej zbožnosti. Práve nástenný votívny triptych je príkladom prelínania sa mestskej a ľudovej religiozity.

⁶⁸ BERLINER, R.: Arma Christi. In: *Münchener Jahrbuch der Bildenden Kunst* 3, ser. 6, 1955, s. 33-152; SUCKALE, R.: Arma Christi, Überlegungen zur Zeichenhaftigkeit mittelalterlicher Andachtsbilder. In: *Städte-Jahrbuch* 6, 1977, s. 177-208; BELTING, H.: *The Image and Its Public in the Middle Ages: Form and Function of Early Paintings of the Passion*. New Rochelle 1990; LEWIS, F. The Wound in Christ's Side and the Instruments of the Passion, Gendered Experience and Response. In: TAYLOR, J. H. M. – SMITH, L.: *Women and the Book: Assessing the Visual Evidence*. London 1997, s. 204-209.

⁶⁹ JURKOWLANIEC 2013 (ako pozn. 37), s. 62.

⁷⁰ Karol Vaculík vidí analógie medzi postavami apoštolov z Martina, sv. Tomášom z Dechtíc a triptychom z Ludrovej. Tento súbor nástenných malieb nazýva žehriansko-dechtická skupinou. Por. BAKOŠ, J.: *Dejiny a koncepcie stredovekého umenia na Slovensku*. Bratislava 1984, s. 216, 332.

⁷¹ JAKUBEK-RACZKOWSKA 2016 (ako pozn. 43), s. 162-163.

Monika Jakubek-Raczkowska uvádza, že religiozita vo väčších mestách sa vynímala značnou rôznorodosťou náboženských praktík, privatizáciou foriem náboženského života, obavou o spásu pomocou fundácií a pochovávaní v chrámových priestoroch, kolektívnou náboženskou praxou v rámci bratsiev, a taktiež sklonom ku procesiám a kultu voči svätým. Pre ľudovú religiozitu bolo najdôležitejší emocionálny prístup ku viere.⁷² V ikonosfére kostola Všetkých svätých si môžeme všimnúť obe vyššie spomenuté charakteristiky dvoch kultúr – mestskej a dedinskej. Obe tieto kultúry a výrazy náboženskej úcty sa vzájomne ovplyvňovali, čo bolo dané predovšetkým topografiou – kostol Všetkých svätých sa nenachádzal v odľahlej vzdialenosti od mesta Ružomberka.

V období jeho vzniku slúžil na liturgické účely obyvateľov okolitých osád – Liptovskej Štiavnice, Ludrovej a Revúcej. Po začlenení osady Revúca do novozaloženého mesta Ružomberok (*Rosenberg*) na začiatku 14. storočia bol kostol Všetkých svätých s veľkou pravdepodobnosťou stále navštevovaný veriacimi z Ružomberka. V mladšom období, v polovici 16. storočia, existuje písomná zmienka o zajatí ružomerských mešťanov Jurajom Rakovským práve v kostole Všetkých svätých.⁷³ Keďže kostol v lokalite Kút bol využívaný obyvateľmi mesta Ružomberok v 16. storočí, s veľkou mierou pravdepodobnosti môžeme rátať s takým istým fungovaním aj na prelome 14. a 15. storočia.

⁷² Ibidem, s. 156.

⁷³ MOČÁRY, B. (ed.): *Ludrová*. Ružomberok 2001, s. 43.

The Eucharistic Triptych in All Saints Church in Ludrová – Kút in Liptov. Its Function and Iconography

Résumé

The main objective of the presented study is an iconographic analysis of votive triptych in All Saints Church in Ludrová - Kút in Liptov region. In the introductory part, the author deals with the historiography of murals in Ludrová and also provides a brief history. The triptych on the north nave of the church was discovered by conservator Mikuláš Štalmach in 1960. A detailed iconographic analysis of this wall painting from the late 14th century or from the time around year 1400 was missing in the Slovak historiography of art history. Based on the formal and comparative analysis, the author makes new discoveries and explores the work of art in the context of a new piety (the author understands *devotio moderna* in the broad sense of the word) and *ars moriendi*. Using the comparative method, the author identified the original text of the scroll located inside the image of the Virgin of Mercy. In Koprzywnica of Lesser Poland, Poniky and Želiezovce, in the scenes of Battle for the soul is depicted the inscription: “*Hanc animam posco quam plenam crimine nosco*“. It is a text based on the contemporary compendia and tractates on good death, namely the struggle between the devil and angel for the soul of dying person. The iconography of the triptych in Ludrová - Kút is unique and innovative at the same time.

The image of the Virgin of Mercy associated with the text originating in the display of Battle for the soul is a *unicum* in the Central European area. The inscription tape in the painting in Ludrová's Virgin of Mercy probably refers to the female donor of the triptych, who is kneeling and adoring Christ in *Imago Pietatis* type. The central scene of the triptych is the Man of Sorrows, Christ standing with open arms and *ostentatio vulnerum* gesture. Thanks to detailed formal and iconographic analysis, the author examines the impact of the contemporary liturgy on the formation and development of Eucharistic iconographic themes, most prevalent of which was in the late Middle Ages precisely type *Imago Pietatis*. After detailed investigation of the mural, the author concludes that it is a votive Eucharistic triptych, since the central theme of the painting is Man of Sorrows adored by the female donor. At the same time, eschatological motifs are also part of the triptych – devil fighting for female soul and the protection of Virgin of Mercy. Precisely Virgin Mary and Christ were the main intercessors in the judging of the donor's soul. Belief in the mercy and the intercession of the heavenly patrons in the hour of one's death became one of the main themes of the late Middle Ages.

Taliansky luxus v prešporských domácnostiach 16. storočia

Petra ŠIMONČIČOVÁ KOÓŠOVÁ

V 16. storočí sa stala Bratislava politickým centrom Uhorska, čo upevnilo a pozdvihlo aj jej hospodársku pozíciu. Diaľkové cesty spájajúce Apeninský polostrov so severom uhorského kráľovstva prechádzajúce Dalmáciou boli ohrozované osmanskou inváziou a začali sa presúvať smerom na západ. Pre zahraničných obchodníkov však bola zaujímavá hlavná vývozná komodita mesta – víno. Jeho pestovanie, výroba a export v 16. storočí dosiahol v Bratislave svoj vrchol. Naďalej tu existovala skupina spotrebiteľov či už z radov domáceho meštianstva, talianskej komunity alebo z kruhov uhorskej šľachty sledujúcej európske trendy, ktorá mala záujem o luxusný tovar z Apeninského polostrova. Dnes talianske importy nachádzame počas archeologických výskumov mnohých mestských parciel. Práve im t.j. koreninám a potravinám, sklu, keramike či skupine „suvenírov“ sa venujeme v predloženej štúdiu, ktorá má priblížiť nákupné zvyky niekdajších obyvateľov Bratislavy odzrkadľujúce sa v archeologických nálezoch.

Bratislava ležala na križovatke veľkých medzinárodných obchodných ciest – podunajskej a jantárovej a v Podhradí, pred západnou mestskou bránou bol brod. Hlavné komunikácie v meste kopírovali uvedené cesty. Už v stredoveku sa stala dôležitým hospodárskym centrom regiónu. V 16. storočí, po bitke pri Moháči vzrástol aj jej politický význam. Stala sa hlavným mestom Uhorského kráľovstva. V čase ohrozenia pôvodných obchodných ciest z Dalmácie

na sever Uhorska osmanskými nájazdmi sa začal obchod presúvať viac na západ a zásobovanie Bratislavy (t. č. Prešporka) bolo realizované cez blízku Viedeň. Konzumentmi talianskeho tovaru v Bratislave, ktorý dnes nachádzame počas archeologických výskumov, mohli byť v meste zdržiavajúci sa Taliani, bratislavskí mešťania alebo ich mohli priniesť cestovatelia či pútnici vracajúci sa z Apeninského polostrova.

V stredoveku žila v Bratislave menšia talianska komunita pozostávajúca predovšetkým z obchodníkov. Za vlády Mateja Korvína a Jagelovcov nechýbali na uhorskom dvore Benátčania a Janovčania ponúkajúci textil či luxusné predmety vyrobené na Apeninskom polostrove, ktoré vymieňali za meď a dobytok žiadaný v regiónoch dnešného Talianska. Po roku 1526 už neboli uhorsko-talianske ekonomické vzťahy tak čulé, hoci naďalej existovala v uhorskom kráľovstve komunita obyvateľov pochádzajúcich z Apeninského polostrova. Na druhej strane vzrástol v našich regiónoch význam talianskych vojenských staviteľov.¹ Práve oni sú v písomných prameňoch najčastejšie spomínanou skupinou v Bratislave 16. storočia, ktorí majú svoj pôvod na Apeninskom polostrove.

Najpočetnejší z talianskej komunity boli stavební remeselníci – architekti, stavitelia, kamenári či murári. V mestských účtoch sa spomínajú od roku 1524,² no ich počet vzrástol hlavne v druhej polovici 16. storočia, kedy sa zúčastňovali na prestavbe hradu. Najatí stavební remeselníci boli odmeňovaní podľa

¹ SZÉKELY, G.: *Commercianti e banchieri italiani in Ungheria durante il Rinascimento*. In: *Ungheria d'oggi*. Anno V – gennaio – febbraio 1965. (Atti del Convegno italiano-ungherese di studi rinascimentali; 9.-10.9.1964, Spoleto), 1965, s. 31-33,

35-36, 42, 45.

² KRAJČOVIČOVÁ, K.: *Cech murárov a kamenárov v Bratislave*. In: *Bratislava*, zv. 7, 1971, s. 226.

skúseností a kvality vykonanej práce. Na vrchu rebríčka stáli majstri vo vedúcom postavení, ktorí zodpovedali za plán výstavby a kontrolu vykonávaných prác. Na nižšom stupni to boli majstri podieľajúci sa na realizácii stavby. Pridelení staviteľa pracovali podľa predloženého plánu a mohli byť poverení čiastočným vedením prác na stavbe. Poslednú skupinu tvorili obyčajní robotníci.³ Medzi vedúcich majstrov patria štyria významní staviteľa. Giovanni Maria de Speciacasa pôsobil v Bratislave v rokoch 1532 – 1547,⁴ o niečo neskôr prišiel Francesco de Spazio (1540, 1547),⁵ Felice da Pisa (1554)⁶ a napokon Pietro Ferrabosco (1550 – 1562, 1565).⁷ Títo boli najímaní na práce pri prestavbe bratislavského hradu. Odborníkov z oblasti staviteľstva pôvodom z Apeninského polostrova pozýval Ferdinand I. na svoj dvor vo Viedni a následne sa s nimi stretávame aj na najdôležitejších stavbách protitureckej obrannej línie v Uhorsku. Vyššie spomínaný Pietro Ferrabosco, Alberto Inisgado či členovia rodiny Baldigara (Cesare Baldigara – 1563⁸) sa z vyššie uvedenej pozície zúčastňovali od roku 1552 na prestavbe Bratislavského hradu.⁹ V postavení majstrov sa do nej zapojili aj ďalší Taliani – obyvateľ tunajšieho podhradia Giovanni B. Carlone, kamenári Giacomo Petrucci a Pietro Mauro.¹⁰ V pozícii murárov sa spomínajú Bartolomej Isingado (1552 – 1562), Antonio Voltolino (1553) a Donato Gratiola (1561 – 1563).¹¹ Na kamenárske práce bol v roku 1561 najatý taliansky kamenár Francesco di Giorgio.¹²

Okrem hradu získavali talianski stavební remeselníci zákazky aj na práce v meste. Majster Ján opravoval v rokoch 1524 – 1541 Vtáčiu a Pekársku vežu, Michalskú bránu, staval mestskú tehelňu a dolný mestský kúpeľ. Pravdepodobne ho možno stotožniť s Giovannim de Spazzom. V 1532 si mestská rada pozvala z Viedne talianskeho majstra, aby skontroloval niektoré mestské budovy. Múr na cintoríne sv. Martina opravoval v roku 1547 murár talianskeho pôvodu, Žigmund. V roku 1558 na Dreveneí ulici býval *Meister Hans Walch Mawer*.¹³ Práve početnosť talianskych majstrov spôsobila nevôľu v radoch domácich kamenárov a murárov. Podali podnet na mestskú radu (07. 02. 1552), v ktorom sa sťažovali na neporiadok a nejednotu spôsobenú ich konkurenciou – talianskymi murármi. Tí neboli začlenení do žiadneho cechu. Mestská rada rozhodla až v roku 1599 a nariadila, aby sa talianski a nemeckí remeselníci spojili do jedného cechu.¹⁴

Po stavebných remeselníkoch, v podstatne nižšom zastúpení nasledovali kňazi, ktorí v Bratislave plnili zvyčajne diplomatickú funkciu. Po jednom sa spomínajú šľachtic, prefekt bratislavskej mincovne a strojca ohňostroja.

Riccardo Bartolini (cca 1470 – 1529), kanonik z Perugie, známy ako Perusinus alebo Hetruscus, pôsobil ako sekretár a kaplán biskupa z Gurku, kardinála Mateja Langa, ktorého cestu z Augsburgu do Viedne a Bratislavy zaznamenal v cestopise *Hoedeporicon*. V Bratislave strávili asi štyri mesiace, od

³ MAROSI, E.: Itáliai hadiépítészet részvétele a magyar végvárrendszer kiépítésében 1541-1599. In: *Hadtörténelmi közlemények* XXI, 1974, s. 29-30.

⁴ Ibidem, s. 58, 67.

⁵ Ibidem, s. 58, 67.

⁶ FIALA, A. – ŠULCOVÁ, J. – KRÚTKY, P.: *Bratislavský hrad*. Bratislava 1995, s. 59.

⁷ GÜNTEROVÁ-MAYEROVÁ, A.: Renesančné umenie na Slovensku. In: *Pamiatky a múzæa* 4, č. 3, 1955, s. 104; GÜNTHEROVÁ, Ā. a kol.: *Súpis pamiatok na Slovensku*, zv. 1 (A-J). Bratislava 1967, s. 151; KRAJČOVIČOVÁ 1971 (ako pozn. 2), s. 226; MAROSI 1974, (ako pozn. 3), s. 59, 67, 69; PISOŇ, Š.: *Hrady, zámky a kaštiele na Slovensku*. Martin 1977, s. 70; KOPPÁNY, T.: Francisco da Pozzo – „Architektus regius“ ésköre. In: *Müemlék védelem*, č. 1, 1984, s. 1-5; FIALA

– ŠULCOVÁ – KRÚTKY 1995, (ako pozn. 6), s. 52-54.

⁸ MAROSI 1974 (ako pozn. 3), s. 59, 70.

⁹ KRAJČOVIČOVÁ 1971 (ako pozn. 7), s. 226.

¹⁰ Ibidem, s. 226.

¹¹ FIALA – ŠULCOVÁ – KRÚTKY 1995 (ako pozn. 6), s. 59.

¹² Ibidem, s. 59.

¹³ KRAJČOVIČOVÁ 1971 (ako pozn. 7), s. 226.

¹⁴ LEHOTSKÁ, D.: Kultúrny vývoj Bratislavy v 15. – 16. storočí. In: *Sborník FIF UK XVIII – Historica*, 1967, s. 132; KRAJČOVIČOVÁ 1971 (ako pozn. 7), s. 225-229; ŠPIESZ, A.: *Bratislava v stredoveku*. Bratislava 2001, s. 107.

polovice marca do polovice júla 1515.¹⁵ Bratislavský prepoš Hieronym Balbi sa v dvadsiatych rokoch 16. storočia stal domácim prelátom pápeža Klementa VII. (1523 – 1534), ktorému z Uhorska písal správy o Turkoch a ich hrozbe pre Európu.¹⁶ Bližšie nomenovaný pápežský legát bol aj v sprievode kráľovnej Márie, ktorá po správach o Moháči opustila Budín a zamierila do bezpečnejšej Bratislavy.¹⁷

Spoločensky významnou osobou pochádzajúcou z Florencie bol budínsky obchodník, Mikuláš Pittreis pôsobiaci v roku 1525 ako prefekt bratislavskej mincovne.¹⁸ Prítomnosť Talianov po nástupe Habsburgovcov na uhorský trón aj v nižších spoločenských vrstvách dokladá udalosť z prvej bratislavskej korunovácie (1563). Pri rytierskych hrách na počesť nového uhorského kráľa Maximiliána, v nedeľu 12. septembra 1563, pri dobýjaní dreveného hradu došlo ku hádke dvoch Nemcov a Taliana, ktorý mal na starosti ohňostroj. Jeho hnev a nesprávna manipulácia s ohňostrojom spôsobila požiar dreveného hradu s tragickými následkami.¹⁹

V bratislavskom archíve je zachovaný *Nobiles armales*, ktorým bol v roku 1566 do zemianskeho stavu povýšený Baltazár de Martinis, duchovný riaditeľ, dvorný ceremoniár a pokladník arcivojvodu Ferdinanda. Armales sa vzťahoval aj na jeho príbuzných, Jána Mária a Mikuláša z mesta Calliano v tridentskej diecéze pri meste Rovereto. Vydal ho spomínaný rakúsky arcivojvoda Ferdinand, syn cisára Ferdinanda I. v Innsbrucku.²⁰ V tomto prípade môžeme prítomnosť majiteľa *armales* v Bratislave len predpokladať.

Medzi tovar žiadaný, ponúkaný či kupovaný v Bratislave môžeme zaradiť látky talianskej produkcie (plátna, milánske súkna, hodváb, polohodváb), koreniny a potraviny vyrábané i distribuované cez Apeninský polostrov (napr. pomaranče, citróny či figy, orechový kvet, saracénske orechy, d'umbier, čierne korenie, klinčeky), luxusné výrobky zo skla a keramiky. Do našej štúdie sme zaradili aj „spomienkové predmety“ spájané s Apeninským polostrovom. V prvej polovici 15. storočia je možné sledovať pokles dovozu luxusných výrobkov do našich miest. Súvisí to pravdepodobne so skracovaním obchodných spojení t.j. obchodníci z producentských krajín neprichádzali priamo na uhorské trhy. Zahraničný tovar sa dostával „prekupovaním“ do Viedne, následne pokračoval do Bratislavy i na ďalšie uhorské trhy. Vo Viedni ponúkali talianski kupci tovar z Orientu ako aj svoje tradičné výrobky.²¹

Archeobotanických nálezov, ktoré by potvrdzovali obchodné kontakty Bratislavy zachytené v archívnych prameňoch nie je mnoho. Len v štyroch prípadoch datovaných na prelom 15. a 16. storočia môžeme uvažovať ako o importoch z Apeninského polostrova. V odpadovej jame na Zámočnickej ulici č. 9 sa našli semená figovníka a kôstka d'atle. Na ďalších dvoch bližšie neurčených lokalitách v Bratislave sa v odpadovej vrstve našiel muškátový orech a v odpadovom kanáli len zriedka archeologicky zachytené semená čierneho korenia.²² Zlatou érou korenín v Európe bolo 14. až 16. storočie, čo sa odzrkadlilo aj v našom – uhorskom prostredí. Nálezy ako kôstky a semená mali lepšiu šancu zachovať sa

¹⁵ LUKAČKA, J. a kol.: *Pod osmanskou brozbuou. Pramene k dejinám Slovenska a Slovákov* 6. Bratislava 2004, s. 273-285; FRIMMOVÁ, E.: *Das Hodoeporicon des Riccardo Bartolini aus dem Jahr 1515*. In: *Itineraria Posoniensia* (Zborník z medzinárodnej konferencie *Cestopisy v novoveku*, ktorá sa konala v dňoch 3. – 5. 11. 2003 v Bratislave). Bratislava 2005, s. 192-194.

¹⁶ ŠPIESZ 2001 (ako pozn. 14), s. 116-119; LUKAČKA a kol. 2004 (ako pozn. 2), s. 296-299.

¹⁷ KOPČAN, V. – KRAJČOVIČOVÁ, K.: *Slovensko v tieni polmesiaca*. Martin 1983, s. 17.

¹⁸ ŠPIESZ 2001 (ako pozn. 14), s. 201.

¹⁹ HOLČÍK, Š.: *Korunovačné slávnosti*. Bratislava 1563 – 1830. Bratislava 1986, s. 24.

²⁰ FAUST, O.: I. *Archív mesta Bratislavy 1. Súpis erbových listín zemianskych*. *Monumenta Historica Bratislaviensia*. Bratislava 1935, s. 54, 109.

²¹ BARTL, J.: Bratislavský obchod v stredoveku. In: *Zborník Filozofickej fakulty Univerzity Komenského – Historica*, XXI, 1970, s. 108; HALAGA, O.: Podiel Slovenska na európskom obchode v stredoveku. In: *K dejinám obchodu na Slovensku* (Zborník prednášok z konferencie). Bratislava 1987, s. 39.

²² HAJNALOVÁ, E.: K obchodným stykom Bratislavy v stredoveku. In: *Archaeologia Historica* 10, 1985, s. 105-106; HAJNALOVÁ, E.: *Ovocie a ovocinárstvo v archeobotanických nálezoch na Slovensku*. Nitra 2001, s. 51.



Obr. 1: Bratislava, Sedlárska ul. č. 4, sklený pohár - crystallo, zdobený emailom a zlátením. (Foto M. Strnad)

do dnešných čias vďaka svojej pevnej konzistencii. Keď na sklonku 15. storočia potvrdil Vladislav II. Jagelovský Bratislave privilégia, poslali v roku 1498 bratislavskí mešťania loďou do Budína menšiu delegáciu. Richtárovi Petrovi Kreutzovi, obchodníkovi Wolfgangovi Forsterovi a mestskému pisárovi Krištofovi Kuntzkeslerovi nachystali na cestu *mäso, chlieb, mladé kurčatá, sušené a pečené ryby, kapustu, masť, husi, syry, mušt, zemle, klinčeky, šafran, čierne korenie, zázvor, olivový olej a iné potreby za 5 florénov*.²³ Bratislavské tridsiatkové registre z rokov 1457 – 1458 spomínajú dovoz cudzích plodín ako ryža, figový list, figy, južné ovocie, mandle, cukor, pomaranče či citróny ako aj klinčeky, čierne korenie, zázvor a muškátový orech.²⁴ Z uvedených registrov z roku 1559 pochádza záznam o dovoze 42 vriec korenia do Bratislavy, za ktoré bol stanovený tridsiatok 10 zlatých a 50 denárov. Dovozcami boli celkovo deväti obchodníci, ktorí svoj tovar priviezli do mesta hlavne v septembri, v období trhu sv. Michala.²⁵ Predpokla-

²³ TOMČÍK, V.: *S vareškou dvoma tisícročiami. Kapitoly z dejín bratislavskej kuchyne s receptami našich predkov*. Bratislava 2008, s. 169-170.

²⁴ BARTL 1970 (ako pozn. 21), s. 106.



Obr. 2: Bratislava, Michalská ul. č. 6, sklený pohár typu berkemeyer s optickým dekórom. (Foto M. Strnad)

daná európska spotreba čierneho korenia v rokoch 1560 – 1564 je 3 milióny libier (t.j. 1350 ton), z toho takmer polovica sa dovážala z Alexandrie a na európsky trh ju dodávali benátski obchodníci.²⁶ Benátky boli stredovekou obchodnou veľmocou. Po nástupe Portugalska na trh s korením poklesol podiel levantského tovaru, ktorý dodávali Benátčania. Obchodné cesty do Alexandrie boli zároveň narušené vojenským konfliktom medzi Benátkami a Tureckom. Import korenia touto trasou sa znížil na 58%, v prípade čierneho korenia dokonca iba na 15%. V 16. storočí existovali v Európe súčasne dva trhy s korením, portugalský a benátsky. Na levantskej

²⁵ FORBAT, E.: *Dejiny bratislavského obchodu v 18. a 19. storočí (1699 – 1873)*. Bratislava 1959, s. 15-16; TOMČÍK 2008 (ako pozn. 23), s. 47.

²⁶ MÜLLER, L.: K problematice zisku v obchodu s korením v 16. a 17. storočí. In: *Československý časopis historický XXXVII*, 1989, s. 581.



Obr. 3: Bratislava, brad, sklenený pohár na širokej nôžke s pokrývkou zdobené emailom a zlátením, fragmentu brdla kuetrolfju a spodná časť valcovitého pohára zdobeného nálepmi. (Foto M. Strnad)

ceste sa však podieľalo mnoho sprostredkovateľov, čo cenu tovaru výrazne zvyšovalo. Koncovými dodávateľmi uvedenej komodity boli benátski a nemeckí obchodníci rozvážajúci korenie po Európe. Lacnejšia, portugalská cesta okolo mysu Dobrej nádeje spôsobila pokles cien korenia v Európe, a tak sa v 17. storočí na starý kontinent dovážalo korenie už len z jedného zdroja.²⁷ Výnosnosť takéhoto obchodu potvrdzuje aj fakt, že k najbohatším bratislavským mešťanom v stredoveku patrili Ulrich Wynperger, veľkodovozca čierneho korenia a cínu.²⁸ V našich písomných prameňoch sa medzi importmi najčastejšie spomínajú čierne korenie, figy, pomaranče a citróny.

²⁷ Ibidem, s. 581-582, 585-587.

²⁸ HORVÁTH, V. – LEHOTSKÁ, D. – PLEVA, J.: *Dejiny Bratislavy*. Bratislava 1982, s. 61.

²⁹ KÓNÝA, P. a kol.: *Turci v Uhorsku : život v Uhorskom kráľovstve počas tureckých vojen a protihabsburských povstaní od snemu v roku*

Aj zo záznamov nákupov z archívu Thurzovcov zo začiatku 17. storočia²⁹ vyplýva, že spomínané potraviny patrili medzi lacnejšie, a teda dostupnejší tovar. Ceny korenín v 16. a 17. storočí sa zdajú byť stabilné. V prípade výrazných rozdielov hodnoty čierneho korenia možno uvažovať o jeho rôznej kvalite, ktorá sa odzrkadlila v cene tovaru. Najviac cenené boli klinčeky, muškátový kvet a muškátový oriešok, najmenej sa platilo za zázvor. Z južného ovocia boli najvzácnejšími čerstvé citróny, výrazne nižšia cena je uvádzaná pri granátových jablkách. Pomerne lacné boli pomaranče, čerstvé či solené lemónie, ktoré sa nakupovali vo väčšom množstve.³⁰

1608 do satmárskeho mieru. 2. Pramene k dejinám Slovenska a Slovákov 7. Bratislava 2006, s. 294-298.

³⁰ ŠIMONČIČOVÁ KOŇŠOVÁ, P.: „Priateľ lekárov a chvála kuchárov“ – potraviny importované z Apeninského polostrova. In: *Zborník Filozofickej fakulty Univerzity Komenského – Musaica*, 28, 2014, s. 260-262.



Obr. 4: Bratislava, Ventúrska ul. č. 3, sklené poháre typu *Vitrum Blanchum* so široko sa roztvárajúcou nôžkou a kalichom vyfúkavaným do formy. (Foto M. Strnad)



Obr. 5: Bratislava, Ventúrska ul. č. 3, luxusný pohár zo skla zdobený šikmými rebrami a dvoma radmi ušíek. (Foto M. Strnad)

V našom príspevku sa zameriavame na archeologicky doložené importy z Apeninského polostrova nájdené počas výskumov v Bratislave. Veľmi zaujímavú kolekciu tvoria nálezy skla talianskej proveniencie. Z chronologického hľadiska ich možno rozdeliť na tri skupiny. Najstaršia je datovaná do obdobia okolo roku 1500 a možno do nej zaradiť fragmenty pohárov zo Sedlárskej č. 4 a Michalskej č. 6. V studni sekundárne využitej ako odpadová jama na Sedlárskej č. 4 sa našli štyri rôzne poháre z benátskych dielní. Dva boli vyfúkavané do formy, vyrobené technológiou *crystallo*, zdobené emailom a zlátením (obr. 1).

³¹ SEDLÁČKOVÁ, H. – ROHANOVÁ, D. – LESÁK, B. – ŠIMONČICOVÁ KOŇOVÁ, P.: Late Gothic and Early Renaissance Glas from Bratislava, ca. 1450-1550. In: *Pamätky archeologické* CVII, 2016, v tlači.

³² HOŠŠO, J.: Mittelalterliche und neuzeitliche Glasfunde aus der Slowakei – Stand der Forschung. In: *Beiträge zur Mittel-*

Đalší pohár na nôžke mal rebrovanú pätku z tmavomodrého skla. Našlo sa aj torzo bezfarebného kalicha.³¹ Súčasťou súboru z Michalskej ul. č. 6 je takmer kompletne zachovaný pohár typu *berkemeyer* s optickým dekórom pochádzajúci z talianskych dielní (obr. 2).³² Do prvej polovice 16. storočia kladieme nálezy z Bratislavského hradu a z Ventúrskej č. 3. Súbor z hradu pozostáva z pohára na širokej nôžke s pokrývkou, ktoré boli zdobené emailom a zlatom, z fragmentu hrdla kutrolfu s ústím a zo spodnej časti valcovitého pohára zdobenej nálepmi z modrozeleného skla (obr. 3).³³ V studni na Ventúr-

terarchäologie in Österreich 19, 2003, Obr.1:14; SEDLÁČKOVÁ et al. 2016 (ako pozn. 31).

³³ BARTA, P. – LESÁK, B. – MUSILOVÁ, M. – RESUTÍK, B.: *Svedectvo času. Z najnovších a starších nálezov na Bratislavskom hrade*. Bratislava 2011, s. 115; SEDLÁČKOVÁ a kol. 2016 (ako pozn. 31).



Obr. 6: Bratislava, Vodná veža, sklený pohár zdobený rytím diamantom s nápisom a vročením 1569. (Foto M. Strnad)



Obr. 7: Bratislava, Vodná veža, sklený nálep s tvárou muža. (Foto M. Strnad)

skej č. 3 sa našli poháre z benátskych dielní so širokou sa roztvárajúcou nôžkou a kalichom vyfúkavaným do formy (*Vitrum Blanchum*; obr. 4). V nižších vrstvách boli zachytené zlomky staršieho pohára vyrobeného technológiou *cristallo* a dva menšie poháre na nôžke (*Vitrum Blanchum*) z prvej polovice 16. storočia. V jednom prípade môžeme hovoriť o luxusnom výrobku zdobenom šikmými rebrami a dvoma radmi ušíek (obr. 5). Lacnejšou verziou bol pohár s hladkým kalichom a plným prstencom na nôžke (obr. 4).³⁴ Najmladšie nálezy skla talianskej výroby tvorí súbor zo studne v areáli Vodnej veže datovaný od druhej

polovice 16. storočia až do roku 1620. Exkluzívnym kúskom je pohárik na nízkej nôžke zdobený rytím. Vo vrchnej časti je aplikovaná rastlinná a geometrická výzdoba, v spodnej sú nápisy – mená a skratky doplnené letopočtom 1569 (obr. 6). Z benátskych dielní pravdepodobne pochádza aj nálep v tvare maskarónu zobrazujúci tvár muža, ktorý mohol byť súčasťou výzdoby kanvičky (obr. 7).³⁵

Hlavnou vývoznou komoditou Bratislavy bolo víno. V 16. storočí vrcholila tunajšia vinohradnícka a vinárska produkcia ako aj vývoz vína. Bratislava sa stala v tomto odvetví lídrom malokarpatského regiónu

³⁴ LESÁK, B.: Súbor renesančného skla z Ventúrskej ulice 3 v Bratislave. In: *Štúdijské zvesti Archeologického ústavu SAV* 46, 2009, s. 25; SEDLÁČKOVÁ, H. – ROHANOVÁ, D. a kol.: *Renaissance and Baroque Glass from the Central Danube Region*. Brno 2016, s. 47-49; SEDLÁČKOVÁ a kol. 2016 (ako pozn. 31).

³⁵ SEDLÁČKOVÁ – ROHANOVÁ a kol. 2006, (ako pozn. 22), s. 50-51; ŠIMONČÍČOVÁ KOŠOVÁ, P. – SEDLÁČKOVÁ, H. – LESÁK, B. – ROHANOVÁ, D.: Život na hranici mesta (Príspevok k výsledkom archeologického výskumu Vodnej veže). In: *Archaeologia Historica*, v tlači.



Obr. 8: Bratislava, Vodná veža, tanier benátskej proveniencie s výzdobou a foglie (Foto P. Šimončíčová Koášová)

nu.³⁶ Medzi importmi talianskeho skla jednoznačne dominuje stolové sklo nad obalovým. Je možné, že v súvislosti s rozvojom vinohradníctva a vinárstva sa zvyšovala aj kultúra pitia vína, teda Bratislavčania si potrpeli na tom, aby svoj najvzácnejší tovar podávali s patričnou noblesou. Takýto postoj k servírovaniu vzácného vína zachytáva aj jedna z noviel v Boccaciovom Dekameron. Príbeh rozpráva o pekárovi Cistim z Florencie, ktorého hosťami boli messer Geri Spino a vyslanci pápeža Bonifáca. Keď pekár podával víno vo svojom dome *dal postaviť ... novú pocínovanú kanvu čistej vody, malý, nový bolonský krčab dobrého bieleho vína a dva poháre, ktoré vyzerali ako zo striebra, tak sa leskli...* Keďže víno hosťom chutilo, chcel ho messer Geri podávať aj na svojej hostine v závere rokovaní. Poslal sluhu k pekárovi po víno, no ten si vzal veľký krčab z keramiky. Cisti mu doň odmietol naliat' z vína so slovami: „*Priateľko, messer Geri ťa neposielať ku mne*“: ... „*A kde ma posielal?*“

spytuje sa sluha. „K rieke Arno“; odvetil Cisti“ Keď sa sluha vrátil s odpoveďou a ukázal nádobu, s ktorou išiel pre víno svojmu pánovi, messer Geri povedal: „Cisti má pravdu.“ Potom ho poriadne vybrešil a prikázal mu, aby si vzal poriadnu nádobu... Sluha vzal fľašu, do ktorej mu pekár načapoval žiadané víno. Pekár Cisti v závere vysvetľuje messerovi Gerimu vyniknutú situáciu: „Pane, ja som nechcel, aby ste si mysleli, že ma ten veľký krčab nalakal, ale sa mi zdalo, že ste zabudli, čo som vám naznačil tými malými pobárikmi, že to víno nie je pre sluhu...“³⁷

Ďalším exkluzívnym vývozným obchodným artiklom z Apeninského polostrova bola keramika zdobená nepriehľadnou ciničito-olovnatou glazúrou, fajansa. Vyrábala sa v 14. a 15. storočí v talianskych regiónoch.³⁸ Okolo polovice 16. storočia produkovali tamojšie dielne keramiky luxusnú i na bežné používanie, pričom medzi výrobcami dominovala Faenza. Na trh dodávali tzv. *bianchi di Faenza* v štýle *compendario*.

³⁶ BAĎURÍK, J.: Obchod s malokarpatským vínom v období neskorého feudalizmu. In: *K dejinám obchodu na Slovensku* (Zborník prednášok z konferencie). Bratislava 1987, s. 50; BAĎURÍK, J.: Z dejín malokarpatského vinohradníctva a vinárstva. In: MALÍK, F. a kol.: *Víno Malých Karpát. Krajina – ľudia – tradícia*. Bratislava 2005, s. 42-43.

³⁷ BOCCACCIO, G.: *Dekameron*. Ed. FELIX, J. – VALLOVÁ, M. Prekl. PAŽÍTKA, M. Bratislava 1980, s. 356-358.

³⁸ PIŠÚTOVÁ, I.: Talianska majolika v zbierkach Historického ústavu Slovenského národného múzea v Bratislave. In: Zborník SNM LXXXI – História 27, 1987, s. 245-246.



Obr. 9: Bratislava, Ventúrska ul. č. 3, tanier benátskej proveniencie s výzdobou a foglie (Foto P. Šimončíčová Koášová)



Obr. 10: Bratislava, Ventúrska ul. č. 3, tanier benátskej proveniencie s výzdobou a foglie (Foto P. Šimončíčová Koášová)

Bola to keramika zdobená kobaltovým, oranžovým a mangánovým vzorom na bielom podklade. Cieľom bolo dosiahnuť mliečnu farbu podkladu.³⁹ Pre benátske výrobky 16. storočia bola typická výzdoba *a foglie, a frutta, a fiori*.⁴⁰ Od druhej polovice 16. storočia až do roku 1700 možno hovoriť o *stile eclettico*. Dielne vo Faenze, Urbine a Benátkach postupne stratili svoje vedúce postavenie a keramika s ciničito-olovnatou glazúrou postupne rustikalizovala.⁴¹ Talianski majstri sa inšpirovali aj výrobkami z Pyrenejského polostrova. Tamojšiu hispánsko-islamskú majoliku od polovice 15. storočia zdobili rastlinné motívy. Jej obľúbenosť na Apeninskom polostrove je doložená značným importom tohto tovaru, ako aj snahou dielní vo Faenze napodobňovať španielsky štýl. Do

Budína sa fragmenty španielskej keramiky dostali pravdepodobne prostredníctvom kontaktov Mateja Korvína a kráľovnej Beatrice v tretej štvrtine 15. storočia spolu s majolikou vyrobenou vo Faenze.⁴² Z druhej polovice 15. storočia, práve z obdobia vlády Mateja Korvína, pochádza niekoľko výrobkov z Faenzy nájdených počas archeologických výskumov v Bratislave. Na bratislavskom hrade sa našla časť majolikového taniera zdobeného maľovaným pletencom a pásom štylizovaných štvorlístkov. Jeho analógie sú známe z Budína.⁴³ Z mesta pochádza fragment džbánika zdobený medailónom s profilom ženskej tváre a malá mištička s nápisom *IHS* na dne, ktorá sa našla na Ventúrskej ul. č.7.⁴⁴ Do nami sledovaného 16. storočia spadajú nálezy tanierov

³⁹ VYDROVÁ, J.: *Italianische Majolika in tschechoslowakischen Sammlungen*. Praha 1960, s. 7; CAIROLA, A.: *Ceramica italiana dalle origini a oggi*. Roma 1981, s. 224, 228, 230; MAZZUCATO, O.: *La maiolica nella produzione romana dal XIII al XVII secolo*. In: *Atti XIII convegno internazionale della ceramica*, 1980. Albisola 1983, s. 301; PIŠŤOVÁ 1987 (ako pozn. 38), s. 239-240, 246.

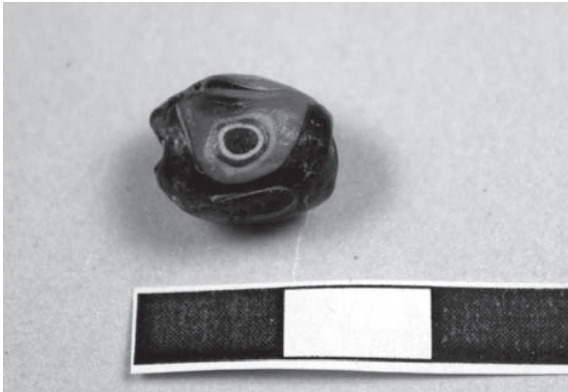
⁴⁰ VYDROVÁ 1960 (ako pozn. 39), s. 7, 18; CAIROLA 1981 (ako pozn. 39), s. 224, 228, 230.

⁴¹ PIŠŤOVÁ 1987 (ako pozn. 38), s. 246.

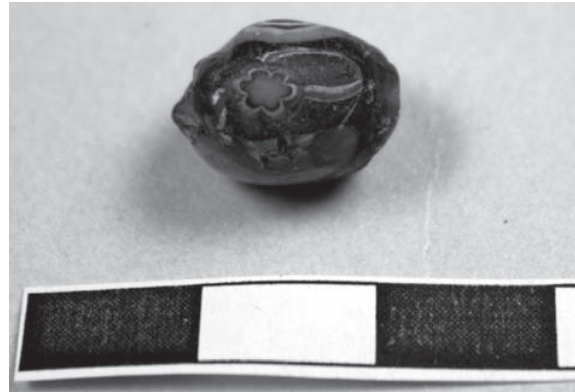
⁴² HOLL, I.: *Ausländische Keramikfunde in Ungarn (14.-15. Jh.)*. In: *Acta Archaeologica Scientiarum Hungaricae* 42, 1990, s. 260.

⁴³ FIALA – ŠULCOVÁ – KRÚTKY 1995 (ako pozn. 6), s. 48.

⁴⁴ HOŠŠO, J.: *Gotická keramika na Slovensku*. In: BURAN, D. a kol.: *Gotika – Dejiny slovenského výtvarného umenia*. Bratislava 2003, s. 549.



Obr. 11a: Bratislava, cintorín Sv. Vavrince, sklená perla z ruženca nájdená počas výskumu Kaplnky sv. Jakuba (Foto P. Šimončíčová Koošová)



Obr. 11b: Bratislava, cintorín Sv. Vavrince, sklená perla z ruženca nájdená počas výskumu Kaplnky sv. Jakuba (Foto P. Šimončíčová Koošová)

z Vodnej veže (obr. 8) a z Ventúrskej ulice č. 3 (obr. 9-10). Celkovo ide minimálne o tri kusy zdobené rovnakým rastlinným motívom typu *a foglie*, ktorá je príznačná pre benátske výrobky. Tmavomodrá maľba je aplikovaná na svetlomodrom podklade a miestami dopĺňaná bielymi detailmi. Analogický tanier sa nachádza aj v zbierkach hradu Červený Kameň, ktorý bol navyše zdobený erbom florentskej rodiny Minebetti. Je datovaný do polovice 16. storočia.⁴⁵ Do rovnakého obdobia môže klásť aj nálezy Bratislavy. Je dobré uvedomiť si, že obe lokality sme už vyššie spomínali v súvislosti s nálezmi rovnako datovaných importov skla.

Do kategórie „spomienkových predmetov“ môžeme zaradiť sklenú perlu z ruženca zo Svätovavrinceckého cintorína na predmestí Bratislavy. Väčšiu perlu s jadrom z tmavomodrého skla (obr. 11b) zdobia štyri očká. Oválne, tmavomodré, ohraničené jemnou červenou líniou doplnenou bielymi linkami po okrajoch má uprostred malý červený kvietok so šiestimi lupienkami. Naň nadväzuje oválne tyrkysové očko predelené štyrmi širšími, lúčovite sa zbíhajúcimi, žltozelenými pásmi. Ďalšie žltozelené očko v tvare slzy má uprostred tmavomodrú bodku obkolesenú bielou, červenou a napokon žltou kruž-

nicou. Štvrté očko má tvar pretiahnutej žltozelenej slzy, uprostred ktorej je väčší tmavomodrý krúžok so sústrednými kružnicami bielej, červenej a žltej farby. Celková dĺžka sklenej perly je 1,2 cm a jej vonkajší priemer dosahuje 0,98 cm. Nález pôvodne pochádzal asi z hrobu a jeho datovanie spadá do prvej polovice 16. storočia. Štýl výzdoby i celkové prevedenie nás podnietili uvažovať o benátskej proveniencii nálezu.⁴⁶

Nositeľmi ev. spotrebiteľmi takéhoto druhu nálezov mohli byť napríklad pútnici, ktorých máme zachytených v testamentoch bratislavských mešťanov v tzv. *Protocollum Testamentorum*. Mestská kniha obsahuje 201 záznamov o púťach z rokov 1414 až 1529, pričom ako cieľ cesty je primárne uvádzaný Rím.⁴⁷ Od roku 1500 do roku 1524 zachytáva 52 testátorov, ktorí mali v úmysle vybrať sa do Večného mesta.⁴⁸ Väčšinu z nich tvorili ženy, mužov bolo len 20. V rokoch 1508, 1509, 1514, 1522 a 1525 – 1529 nebol spísaný žiadny testament pútnika smerujúceho do niektorého z talianskych pútnických centier. Najviac bolo spísaných v roku 1501, pričom práve prvá dekáda 16. storočia dominuje (25 pútnikov). Určite významnú úlohu zohral aj jubilejný rok 1500. Pri tejto príležitosti bola zostavená mapa norimberského

⁴⁵ VYDROVÁ 1960 (ako pozn. 39), s. 18-24, 32-36.

⁴⁶ ŠIMONČIČOVÁ KOOŠOVÁ, P.: Nález sklenej perly z prikostolného cintorína sv. Vavrince v Bratislave. In: *Archaeologia Historica* 39, 2014, s. 176, 178.

⁴⁷ CSUKOVITS, E.: *Középkori magyar zárandokok. História könyvtár Monográfiák* 20. Budapest 2003, s. 32-33.

⁴⁸ Nasledujúca štatistika vytvorená na základe štúdie CSUKOVITS 2003 (ako pozn. 47), s. 193-203.

kartografa Erharda Etzlauba *Das ist der Rom-Weg von meyllen zu meyllen mit punkten verzeychnet von eyner stat zu der anderen durch deutsche lant*. Zachytáva priebeh pútnickej cesty s názvami miest a horskými prechodmi. Každá krajina bola vyznačená inou farbou. Okrajovo zachytenému Uhorsku bola pridelená trávovo-zelená. Sú na nej zaznačené tri slovenské mestá – Bratislava, Kremnica a Žilina.⁴⁹ V druhej dekáde 16. storočia je v bratislavských *Protocollum Testamentorum* viditeľný len mierny pokles t.j. 21 pútnikov, no s hroziacim osmanským nebezpečenstvom klesol aj počet pútnikov v tretej dekáde (6). Väčšinou si pútnici za cieľ svojej cesty zvolili len Rím. Pomerne častá je kombinácia s púťou do Aachenu (10 záznamov). V jednom prípade chcel pútnik navštíviť aj Altötting eventuálne Altötting a St. Wolfgang.

Na európskych cestách sa okrem pútnikov pohybovali kupci, *clerici vagantes*, rôzni vydedenci či remeselníci. Od 15. storočia tovariši, ktorí sa chceli stať majstrami, museli povinne absolvovať vandrovkú, počas ktorej mali získať nové skúsenosti a zručnosti.⁵⁰ V 16. storočí si cestovanie začalo získavať väčšiu obľubu aj v radoch šľachty a meštianstva. Ich cesty mali skôr osvetový charakter. Cieľom bolo spoznávanie napríklad antických pamiatok, prírodných či technických zaujímavostí. To však nevylučuje pretrvávajúce záujmu o náboženské púte.⁵¹ Poznávacie cesty po Európe absolvoval i bratislavský mešťan Juraj Purkírcher (1530 – 1578), ktorý týmto spôsobom rozširoval „zbierku“ cudzokrajných rastlín vo svojej lekársko-botanickej záhradke v Bratislave. V rokoch 1561 – 1563 študoval medicínu v Padove. Z jednej zo svojich ciest poslal list Joachimovi Camerariovi ml. z Padovy do Norimbergu datovaný na 20. júla 1564. Oznamuje v ňom svoj návrat do Uhorska, spomína novinky na talianskom knižnom trhu či najnovšie udalosti nielen na univerzitách v Bologni a spomína-

nej Padove. Z Neapola priniesol holandskému prírodovedcovi zdržujúcemu sa v blízkosti uhorského kráľovského dvora, Charlesovi de l'Écluse, fazuľu (*Phaseolus vulgaris*). Ten ju vo svojom diele vydanom v roku 1583 nazval *Phaseolus Purkircherianus*.⁵²

Záver

Archeologické výskumy doložili nálezmi ekonomické i kultúrne kontakty Bratislavy s regiónmi Apeninského polostrova. Určite výsledok našej štúdie je výrazne ovplyvnený stavom skúmania historických parciel, no ukazuje sa, že najbohatšie kolekcie importov sa sústreďujú na parcelách pozdĺž dôležitých obchodných ciest (Ventúrska ul., Michalská ul., Vodná veža či hrad). Na dvoch z nich sa stretávame s importom skla v kombinácii s nálezom talianskej keramiky. Musíme si uvedomiť, že tieto predmety neboli bežne dostupným tovarom, ale kusmi, ktorými ich majitelia demonštrovali svoje bohatstvo a postavenie. Zjavne obyvatelia domu na Ventúrskej 3 či mýtnici na Vodnej veži si potrpeli na servírovanie pokrmov a nápojov na ich stoly. Na druhej strane potraviny boli dostupnejšie širším vrstvám mestského obyvateľstva. Archeobotanické nálezy sú však veľmi skromné. Viac svetla do problematiky dovozových korenín a potravín prinášajú skôr archívne pramene, ktoré zachytávajú rôznorodosť uvedených tovarov.

Spotrebiteľmi talianskych importov boli bohatí bratislavskí mešťania či predstavitelia vyššej vrstvy talianskej komunity pôsobiacej v Bratislave. Reprezentatívny stolový riad zo skla či majoliky mohol byť používaný pri rokovaniach a snemoch, ktoré sa konali v meste po prenesení uhorských úradov do Bratislavy. V takých obdobiach bol zvýšený dopyt aj po potravinách a víne.

⁴⁹ KUCHAR, K.: *Naše mapy odedávna do dneška*. Praha 1958, s. 22-24; PRIKRYL, E. V.: *Vývoj mapového zobrazovania Slovenska*. Bratislava 1977, s. 39.

⁵⁰ LUKAČKA, J.: Cestovanie na Slovensku v stredoveku. In: *Itineraria Posoniensia* (Zborník z medzinárodnej konferencie *Cestopisy v novoveku*, ktorá sa konala v dňoch 3. – 5.11.2003 v Bratislave). Bratislava 2005, s. 21.

⁵¹ OHLER, N.: *Náboženské poutě ve středověku a novověku*. Vyšehrad 2000, s. 51.

⁵² TIBENSKÝ, J. a kol.: *Priekopníci vedy a techniky na Slovensku 1*. Bratislava 1986, s. 54, 56; ČIČAJ, V. a kol.: *Turci v Uhorsku: život v Uhorskom kráľovstve počas tureckých vojen od tragickej bitky pri Moháčí až do Bratislavského snemu 1. Pramene k dejinám Slovenska a Slovákov 7*. Bratislava 2005, s. 152-154, 157.

Italian Luxury in the 16th Century Households in Presporok

Résumé

Archaeological discoveries confirmed the existence of economic and cultural contacts between Bratislava and the regions of Apennine Peninsula. Bratislava was situated at the crossroad of big international trade routes. It was an economic centre of the region; after the Battle of Mohacs the political importance of the town increased too. The findings of this paper have been considerably influenced by the state of research of historic plots, however, it is clear that the most extensive collections of imports concentrated on the plots located along major trade routes in the town (Ventúrska Street, Michalská Street, Water Tower or the castle). On the two of them one can find the import of glass together with the discovery of Italian ceramics. One has to realise that these objects were not generally available, they were rather the artefacts bought by their owners to demonstrate their wealth and social status. The residents of the house on Venturska Street 3 or tall collectors at the Water Tower were obviously very particular about serving up dishes and drinks. On the other hand, the food was more available to the urban population. However, archaeological and botanical discoveries are very modest. The archival sources

describing the variety of the goods shed more light on the issue of imported spice and food.

Among the consumers of Italian imports were rich Bratislava burghers or the representatives of Italian upper class living and working in Bratislava. The most numerous part of Italian community comprised builders: architects, stonemasons, and bricklayers, for instance Giovanni Maria de Speciacasa, Francesco de Spazio, Felice da Pisa, or Pietro Ferrabosco. They were followed by priests serving in diplomatic services and merchants. Luxurious glass or majolica tableware could have been used at the meetings and congresses held in the town after the central Hungarian authorities had been transferred to Bratislava. This period also saw the increased demand for food and wine. In the 16th century, the aristocracy and bourgeoisie also began travelling more. During their journeys they enhanced their general knowledge. As shows the book of testaments, the pilgrimages were very popular too, with the most frequent destination being Rome. A rosary pearl found in St. Lawrence's cemetery at the suburb of medieval Bratislava can come from such a pilgrimage.

Zuzana BARTOŠOVÁ, Ústav dejín umenia SAV, Dúbravská cesta 9, 814 99 Bratislava, zuzana.bartosova@savba.sk

Miroslava CIPOVOVÁ, SNM - Múzeum BOJNICE, Oddelenie umelecko-historické a reštaurátorské, Zámok a okolie 1, 972 01 Bojnice, mima.cipovova@gmail.com

Marta HERUCOVÁ, Ústav dejín umenia SAV, Dúbravská cesta 9, 814 99 Bratislava, marta.herucova@savba.sk

Peter MEGYEŠI, Fakulta umení, Technická univerzita v Košiciach, Letná 9, 042 00 Košice; Ústav dejín umenia SAV, Dúbravská cesta 9, 814 99 Bratislava,

Bibiana POMFYOVÁ, Ústav dejín umenia SAV, Dúbravská cesta 9, 814 99 Bratislava, bibiana.pomfyova@savba.sk

Petra ŠIMONČIČOVÁ KOÓŠOVÁ, Mestský ústav ochrany pamiatok Bratislava, Uršulínska 9, 811 01 Bratislava, almos@post.cz

Štefan VALAŠEK, Instytut Historii Sztuki Uniwersytetu Jagiellońskiego, ul. Grodzka 53, 31-001 Kraków, valasekstefan@gmail.com

Časopis Ústavu dejín umenia Slovenskej akadémie vied
Journal of the Institute of Art History of the Slovak Academy of Sciences

Časopis ARS je umeleckohistorický časopis, vydávaný Slovenskou akadémiou vied v Bratislave od roku 1967. Venuje sa dejinám výtvarného umenia a architektúry strednej Európy a ich európskemu kontextu od raného stredoveku až do súčasnosti. Mimoriadne vítané sú štúdie o umení na Slovensku a slovenskom umení. ARS slúži zároveň ako fórum pre reflektovanie teórie, metodológie a dejín historiografie umenia. Príspevky o svetovom umení sú tiež vítané.

V súčasnosti ARS vychádza dvakrát ročne a prináša štúdie v slovenskom alebo anglickom, nemeckom a francúzskom jazyku so slovenskými resumé.

The journal ARS is an art historical journal that has been published by the Slovak Academy of Sciences in Bratislava since 1967. It is devoted to the history of the visual arts and architecture in Central Europe and their European context from the early Middle Ages to the present. Papers on art in Slovakia and Slovak art are particularly welcome. ARS also provides a forum for articles that focus on the theory, methodology and the history of art history. Contributions about world art are also invited.

At the present time ARS is published twice a year, presenting papers in Slovak or in English, German and French with summaries in Slovak.

Vychádza dva razy do roka. Dátum vydania: december 2016.

Rozširuje, objednávky a predplatné prijíma SAP – Slovak Academic Press, spol. s r. o.,
Bazová 2, SK-821 08 Bratislava 2, Slovak Republic, e-mail: sap@sappress.sk

Published two times a year. Date of issue: December 2016.

Orders and subscriptions from foreign countries through SAP – Slovak Academic Press Ltd.,
Bazová 2, SK-821 08 Bratislava 2, Slovak Republic, e-mail: sap@sappress.sk

Orders from abroad could also be addressed to Slovart G. T. G. Ltd., Krupinská 4,
P. O. BOX 152, SK-852 99 Bratislava 5, Slovak Republic, e-mail: info@slovart-gtg.sk

Registr. č.: EV 3849/09 MIČ 49019 © Ústav dejín umenia SAV 2016

Časopis je evidovaný v databázach / The journal is indexed in Avery Index to Architectural Periodicals,
Bibliography of the History of Art, EBSCO, ERIH, Ulrich's Periodicals Directory.