



VEDA  
VYDAVATEĽSTVO  
SLOVENSKEJ  
AKADÉMIE  
VIED

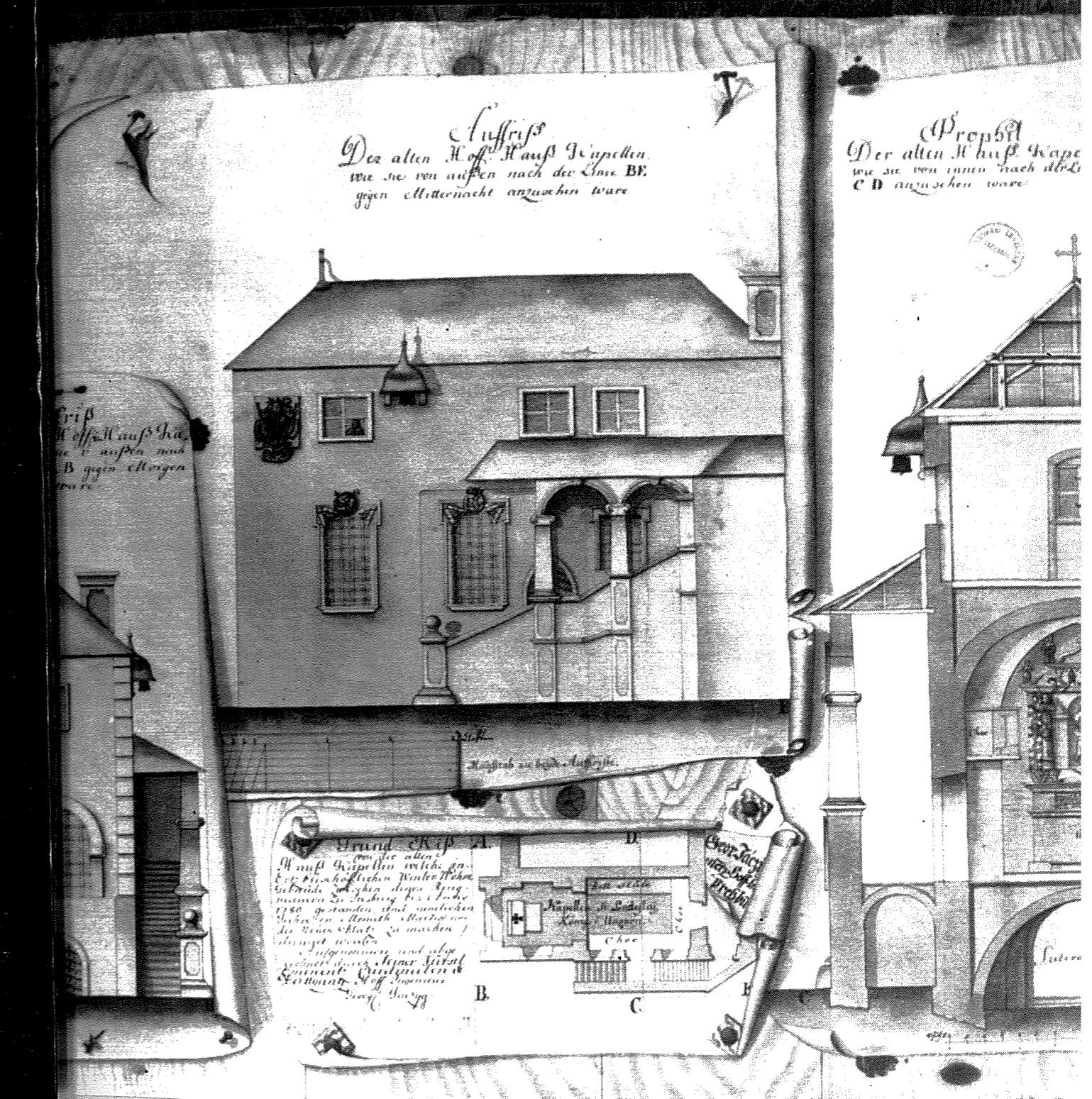
aiſs

aiſs

CS ISSN 0044-9008

2/1991

MIČ 49019



Hlavný redaktor:

Ján Bakoš

Výkonný redaktor:

Juraj Žáry

Redakčná rada:

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

Technická redaktorka:

Eva Koubeková

Adresa redakcie:

Ústav dejín umenia SAV

Dúbravská 9

813 64 Bratislava

tel. 378 3403, 378 3405

## Obsah

### ŠTÚDIE

**Dana Bořutová:** Die Persönlichkeiten und Trends in der Architektur Bratislavas der zwanziger Jahre 97

**Eva Bottánková:** Filozofické aspekty estetického myšlenia v 19. storočí na Slovensku 110

**Mária Maliková:** Nové poznatky o starej kaplnke sv. Ladislava v bratislavskom Primaciálnom paláci 120

**Zdeněk Vácha:** Barokní reliéf Panny Marie Pomocné na zámku v Malinově 128

**Jana Šulcová:** Stavba pálfyovskej záhradnej rezidencie v Bratislave 139

**Eva Toranová:** Údaje k bratislavskému cinárstvu a mediákováctvu v 16. storočí 150

**Jan Royt:** K zobrazování Nejsvätější Trojice skupinou třech postav, hlay a tváří 154

### RECENZIE

**Jarmila Vacková:** Nizozemské malířství 15. a 16. století (Milan Togner) 160

**Günter Brucher:** Gotische Baukunst in Österreich (Juraj Žáry) 164

Na obálke:  
Bývalá kaplnka sv. Ladislava v bratislavskom Primaciálnom paláci. Nákres J. Jaczyga z roku 1780

Vytlačila SVORNOST, š. p. Bratislava. Vychádza ako štvormesiacník tri razy do roka. Ročné predplatné Kčs 144.—, jednotlivé čísla Kčs 48.— Rozsíruje, objednávky a predplatné prijíma PNS — ÚED Bratislava, ale aj každá pošta a doručovateľ. Objednávky do zahraničia vybavuje PNS — Ústredná expedícia a dovoz tlače, nám. Slobody 6, 817 59 Bratislava

# Die Persönlichkeiten und Trends in der Architektur Bratislavas der zwanziger Jahre

DANA BOŘUTOVÁ

### Eine Bemerkung zur Einführung

Die zwanzige Jahre stellen eine besondere Etappe in der Entwicklung der slowakischen Gesellschaft dar. Es war die Zeit eines neuen Anfangs, eine neue Entwicklungsetappe der nationalen Kultur in einem unabhängigen tschechoslowakischen Staat, unter Bedingungen, die mit denen der Vergangenheit nicht vergleichbar waren. Der Anfang dieses Jahrzehnts war durch grosse Begeisterung und Elan, aber auch durch eine Vielfalt von schwerwiegenden und komplizierten Aufgaben gekennzeichnet. Im Laufe dieser Etappe, im Prozess der Lebenspraxis der neuen aufstrebenden modernen Gesellschaft fand die Prüfung, Überwindung und Innovation der traditionellen Ansichten und Ideale statt. Am Ende dieser Etappe stehen die Resultate, die von einem grossen Mass an geleisteter Arbeit, von einem Wachstum und einer Intensität der Bewegung, von einer strengen Motivation und einer kraftvollen Kreativität zeugen. Alle diese Phänomene sind in einer einmaligen Weise in der Architektur dieser Jahre verkörpert. Dank ihres grundlegenden Zusammenhangs mit den elementaren Funktionen der Gesellschaft gibt die Architektur ein plastisches Bild von der Komplexität, Vielfältigkeit, also von den spezifischen Charakterzügen der Zeit. Und Bratislava war die Stadt, wo — im Rahmen der ganzen Slowakei — die Architekturentwicklung im Laufe der zwanziger Jahre ein besonders verdichtetes, mannigfaltiges und markantes Gepräge bekommen hat.<sup>1</sup> Als neue Landeshauptstadt hat Bratislava eine wichtige Rolle im Wirtschaftsleben des neuen Staates gespielt und hatte ein grosses Bevölkerungswachstum sowie einen mächtigen Aufschwung auf allen Gebieten des

wirtschaftlichen und gesellschaftlichen Lebens zu verzeichnen.<sup>2</sup>

Um den Einfluss der genannten Umstände auf die Architekturentwicklung im Laufe der zwanziger Jahre zu verfolgen, ist es notwendig, die Ausgangssituation und die Voraussetzungen für ihre weitere Entwicklung zu berücksichtigen. Gleichermassen heisst es die Haltungen, die die führenden Architektenpersönlichkeiten dieser Zeit zur gegebenen Situation einnahmen, kennenzulernen, wie auch die Trends, die durch ihre Auffassungen repäsentiert wurden, im Auge zubehalten.

### Ausgangssituation und Voraussetzungen

An erster Stelle ist hier das Erbe der Architekturentwicklung der Stadt in den letzten Dekaden der k. u. k. Monarchie zu berücksichtigen, einer Entwicklung, die als Dokument und Ausdruck des Lebensstils der Stadt dreier Nationalitäten verstanden werden muss. Es ging um eine Stadt untergeordneter Bedeutung, die jedoch im Nahbereich und regen Kontakt zu den beiden Hauptzentren der Monarchie stand, eine Stadt, die sich mit Stadterweiterungen im genannten Zeitraum ausgedehnte Gebiete für den Aufbau von Industrie- und Wohnvierteln erwarb und die in den Strassen des Zentrums durch öffentliche Gebäude, Miethäuser oder anspruchsvolle Paläste und Villen ein städtisches Antlitz erhielt, das ähnlich wie die Bevölkerung Bratislavas durch Vielfalt charakterisiert war. Diese Vielfalt des architektonischen Ausdrucks bewegte sich von Eklektizismus und der Sezession bis zu strengeren rationalistischen Tendenzen und war zwischen den Einflüssen von Wien und Budapest

angesiedelt,<sup>3</sup> die hier dank des besonderen Umfeldes Lokalkolorit besessen und zur Entstehung einer Lokaltradition beitrugen.

Diese Pluralität, das Zusammentreffen verschiedenartiger Einflüsse und die Heterogenität als Grundcharakteristika der Umwelt können zugleich zu den Vorbedingungen der folgenden Architekturentwicklung in Bratislava gezählt werden. Auch nach der Umwälzung ist diese Konstellation der Einflüsse aus Wien und Budapest (bzw. in geringerem Maße aus Prag und Deutschland) der eigentliche Ausgangspunkt der neuen Architektur. Mit der Entstehung des neuen Staates erweitert sich das ursprüngliche Spektrum der Anregungen und Einflüsse um die enge Verbindung zur tschechischen Architektur überhaupt. Diese Verbindung soll die de facto nicht bestehende slowakische Architekturtheorie, Publizistik, wie auch Fachschulen ersetzen und zugleich wird sie zu dem die allmähliche Beseitigung der genannten Mängel stimulierenden Impuls. Eine direkte Verstärkung erhält die zahlenmäßig relativ kleine slowakische Architektengemeinde durch geschulte böhmische Fachleute, die unter anderem einen Versuch machen, ihren eigenen Stil zu „übertragen“. Das schafft die Möglichkeit, dessen Modifikationen unter den neuen Umständen zu erforschen.

Grundsätzliche Voraussetzungen der folgenden Architekturentwicklung sind die Bauaufgaben, die Bratislava als neue Landeshauptstadt der Architektur stellt: Vertretungsbehörden, Verwaltungszentren, Industrie- und Handelsbehörden, Schulen und öffentliche Einrichtungen — Geschäfte, Dienstleistungen, Sozial- und Kulturbauten, Wohnbauten — also alle Gebäudearten, alle Baustypen, die sowohl für umfangreiche öffentliche als auch privatunternehmerische Aufträge umfassende Baukapazitäten erfordern.

Der Auschwung und die Bauaufgaben der Stadt lockten eine beträchtliche Zahl von Fachleuten an. Es formierte sich hier eine Architektengruppe heterogener Herkunft und Schulung. Diese Gruppe fasst einerseits die Persönlichkeiten zusammen, die die Entwicklung wesentlich beeinflussen, und andererseits stellt sie zugleich das Phänomen des Aufeinandertreffens und der Konfrontation verschiedenartiger Meinungen, Auffassungen und Einflüsse in einem Umfeld vor.

Pluralität und Vielfalt, die wir bereits als Erbe und zugleich als Voraussetzung der Entwicklung nannten, muss, wenn sie nicht nur zu einer mechanischen Summe der Tendenzen werden soll, durch einen bestimmten inneren Zusammenhang bedingt werden. Sie muss einen gemeinsamen, sie spezifisch färbenden Nenner haben, der die einzelne Tendenzen gegenseitig verbindet und mit der Umwelt harmonisiert. Den gemeinsamen Nenner, der aus der Natur und Eigenart der gegebenen Umwelt (als Ort wie auch als Sozietät verstanden) entspringt, stellen in diesem Falle die nationalorientierten kulturellen Bestrebungen dar, die ihren mehr oder weniger programmatischen Ausdruck in den schöpferischen Konzepten der Architekten finden.

Dies alles sind also Gründe, bei denen man vermuten kann, dass Bratislava in der ersten Dekade der Existenz der tschechoslowakischen Republik jene Voraussetzungen besaß, um eine Schlüsselrolle in der Architekturentwicklung der Slowakei zu spielen.

#### Die Persönlichkeiten und Trends

Das kommunale Bauprogramm ist in den ersten Nachkriegsjahren durch die soziale Notwendigkeit motiviert. Die von der Städtischen technischen Abteilung (Mestské technické oddelenie) projektierten Bauten mit kleinen Wohnungen repräsentieren in Bezug auf die Raumdisposition kein Novum und auch in Bezug auf die Baugestalt knüpfen sie an die vorhergehende Periode städtischer Architekturentwicklung in Bratislava an. Sie sind durch die verhältnismäßige Strenge des einzelnen Blocks, die ihn belebenden Steinmetzarbeiten und die gegliederten Dachpartien charakterisiert (zum Beispiel Häuser in der Vajorská Strasse aus den Jahren 1919—20 oder das Haus Ecke Vazovova und Mýtna Strasse aus dem Jahre 1921). Die für die Bedürfnisse der Stadt ausgearbeiteten progressiveren Projekte — die Gartenstädte (von Jurkovič aus dem Jahre 1919 und von Szönyi, Madlmayer und Weinwurm aus den Jahren 1919—20) und billige typisierte Häuser (von Jurkovič aus den Jahren 1919—20)<sup>4</sup> — blieben jedoch auf dem Papier.

Dušan JURKOVIČ (1868—1947), ein aus nationalbewusstem Milieu stammender, an der Höhe-



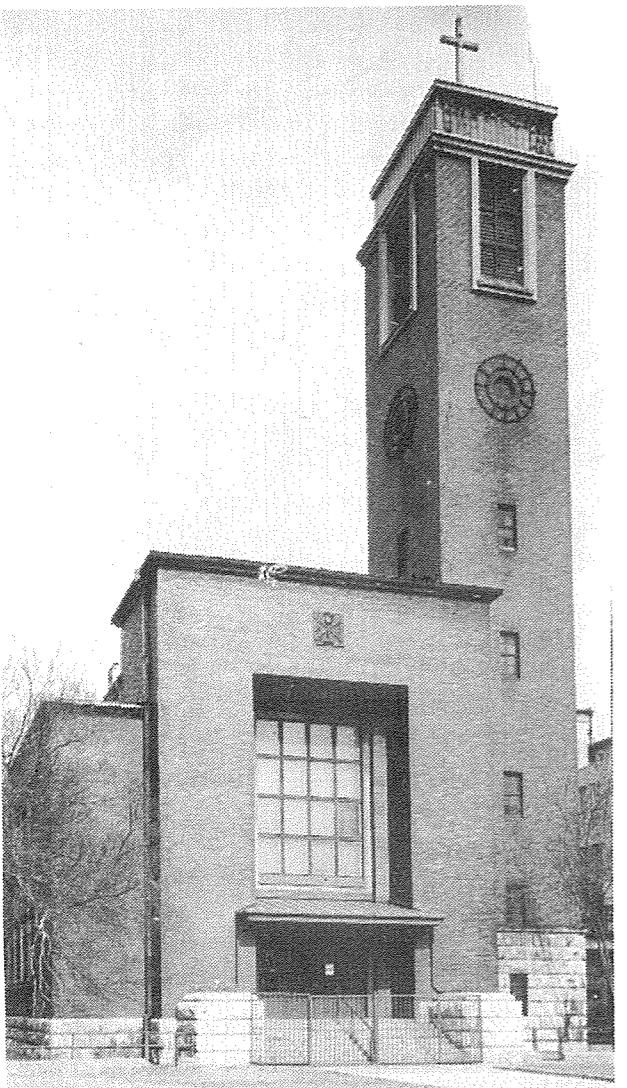
Dušan Jurkovič: Sog. Legiohäuser in der Ursíny Strasse, 1923—24. Foto T. Leixnerová

re Staatsgewerbeschule in Wien und im Atelier von Michal Urbánek in Vsetín ausgebildeter Architekt, realisierte im Jahre 1920 die Arbeitersiedlung Dynamitka. Den Fragen des Wohnens schenkte Jurkovič auch in den folgenden Jahren Beachtung, als er (gemeinsam mit dem Architekten J. Pacl) 9 Miet- und 9 Familienhäuser (in der Ursíny Strasse, die sog. Légiohäuser), bzw. auch 5 Familienvillen (in der Güntherova Strasse) baute, alle in den Jahren 1923—24.

Programm seines Schaffens war die Erneuerung der traditionellen Werte und nationalen Charakteristika in der Architektur. In Übereinstimmung mit seinem Vorkriegswerk hat er äusserste Aufmerksamkeit gleichermassen den Funktionsaspekten wie auch der bildkünstlerischen Gestaltung gewidmet. Während die Fassaden der Wohnhäuser außer mit den traditionellen architektonischen Elementen (Balkone, Loggien, Dacherker usw.) oft auch mit ornamentalen dekorativen Elementen

geometrischen, vegetabilen oder figurativen Typs belebt werden (die er stets konsequent nach dem Haustyp und dem Charakter der Umgebung anwendet), erzielen die Projekte für öffentliche Bauten vor allem durch die angewandten rein architektonischen Ausdrucksmittel ihre Wirkung und erreichen durch eine gewisse Strenge eine eigene Monumentalität (zum Beispiel das Wettbewerbsprojekt für ein Bankgebäude in Bratislava vom Jahre 1922).

Eine kontinuierliche Entwicklungslinie seiner Arbeiten für die Militärfriedhöfe (in Galizien in den Jahren 1915—17) gipfelt im Projekt für das Grabmonument des Generals Milan Rastislav Štefánik auf dem Berg Bradlo (aus den Jahren 1919—28). Trotz der engen Beziehung zu den traditionellen Werten der Architektur (unter anderem beschäftigte er sich intensiv auch mit der Problematik der Denkmalsrekonstruktion und Adaptation)<sup>5</sup>, verschliesst sich Jurkovič jedoch der Aufnahme



Milan Michal Harminc: Evangelische Kirche in der Legionárska Strasse, 1929—30. Foto T. Leixnerová

fortschrittlicher Anregungen aus der zeitgenössischer Entwicklung nicht. Seinem komplexen schöpferischen Zugang entspricht folgerichtig die Sachbezogenheit der Raumdisposition und des angemessenen architektonischen Ausdrucks. Das allmähliche Ersetzen des Ornaments durch die gestalterische Gültigkeit der Stoffqualität der architektonischen Volumen bezeichnet diese spätere Phase seines Schaffens. Nach wie vor macht sich auch der für Jurkovič bezeichnende Respekt gegenüber dem umgebenden Milieu geltend (wie etwa im Sanatorium Dr. Koch aus dem Jahre 1928, das er gemeinsam mit den Architekten J. Merganc und V. Klimeš projektierte).

Historisierende bzw. klassizisierende Elemente sind in den Werken von Milan HARMINC (1869—1964) oft festzustellen, der in den Bauwerken wie im Atelier von Prof. Schikedanz in Budapest geschult wurde. In Bratislava ist sein Wirken mit dem Gebäude der Tatrabank (aus dem Jahre 1922) und dem Landwirtschafts-, dem jetzigen Nationalmuseum (aus den Jahren 1924—27) verbunden, wie auch mit dem Umbau des Hotels Carlton-Savoy (aus den Jahren 1929—30). Von den Bauten ausserhalb Bratislavas sei an das Sanatorium Dr. Szontagh in Nový Smokovec (in der Hohen Tatra aus den Jahren 1915—25) erinnert, dessen Raumdisposition sich nach den neuesten medizinischen Erkenntnissen<sup>6</sup> bei Wahrung traditioneller architektonischer Ausdrucksmittel richtet.

Harmincs Schaffensmethode lässt sich als eklektizistisch charakterisieren, bedingt durch die Fähigkeit, verschiedenartige Elemente traditioneller Architektur mit den progressiven Bestrebungen der Epoche zu verbinden. Die immanente Spannung dieser Synthese wahrt er auch dort, wo er formal ausgeprägter zu Anregungen der Moderne neigt (etwa die evangelische Kirche in der Legionárska Strasse aus den Jahren 1929—30).

Auf der spannungsreichen Beziehung zwischen traditionellen und neuen Elementen beruhen auch die Werke weiterer Architekten:

An erster Stelle erinnern wir an Artúr SZALATNAI-SLATINSKÝ (1891—1962). Er studierte an der Technischen Hochschule in Budapest. Seine Werke sind durch die Ausgewogenheit einfacher Architekturformen in Verbindung mit sparsamem historisierendem Dekor, das sich dem Sinn der Bauaufgabe unterordnet, gegennzeichnet (zum Beispiel die Synagoge in der Heydukova Strasse aus dem Jahre 1923). Einige seiner weiteren Werke verraten eine starke Resonanz kubistischer Expressivität (wie das Haus Kempný in der Radlinský Strasse oder der nicht realisierte Entwurf für ein Teehaus am Donauufer, beide um 1924). Zunehmend deutlicher neigt er zu einer vom Dekor gereinigten elementaren Form, deren architektonische Wirkung auf der Reinheit der Grundform, der Ausgewogenheit der Proportionen und der Faktur des Materials beruht (zum Beispiel das Eckhaus in der

Mickiewiczova Strasse oder das Gebäude der Pension Grünhut in der Zelená Strasse, beide um 1926).

Einen ähnlichen Ausgangspunkt hatte auch das Schaffen Alexander SKUTECKÝS (1883—1944), gebürtiger Wiener, Absolvent der Technischen Hochschule in Budapest. In Bratislava ist sein Werk mit dem Bankgebäude (an der Ecke Štúrova Strasse aus den Jahren 1922—24) vertreten.

Das Streben nach einer Synthese traditioneller Elemente mit progressiven Tendenzen ist auch für das Werk des Bratislavaer Architektenduos Andrej SZÖNYI (1885—1968) und František WIMMER (1885—1953) kennzeichnend (wie etwa das Haus in der Ferienčíkova Strasse aus dem Jahre 1922 oder die Arbeiterwohnsiedlung Danubius aus dem Jahre 1926). Im Verlauf der zwanziger Jahre nahmen sie immer mehr modernistische Prinzipien auf (zum Beispiel die Central-Passage aus dem Jahre 1928), bewahrten sich jedoch ihr ursprüngliches Gespür gegenüber dem traditionellen bzw. historischen Charakter der Umgebung.

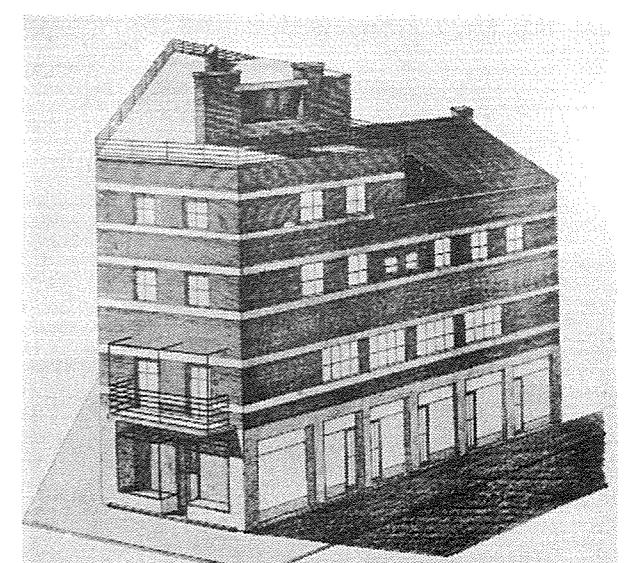
Die Entwicklung von einem romantischen, folkloristisch gefärbten Traditionalismus (zum Beispiel die eigene Villa aus dem Jahre 1924) zu einem immer ausgeprägteren Modernismus (zum Beispiel das Café und Kino Metropol aus den Jahren 1927—28 oder das Sparkassengebäude aus den Jahren 1930—31) durchlief in seinem Schaffen Juraj TVAROŽEK (1877—1966), der in Budapest und Prag geschult wurde.

Eine andere Weise historische Motive mit neuen Formen zu verknüpfen finden wir im Schaffen František KRUPKÁS (1885—1963), der in Wien und Prag (an der Akademie der bildenden Künste) studierte. Die Mächtigkeit der expressiv gegliederten Baumasse verbindet er mit vereinfachten historisierenden Motiven (zum Beispiel am Gebäude der Polizeidirektion aus den Jahren 1922—25), bzw. mit kubistischen Elementen (wie zum Beispiel die Fassade des Mittelschulinternats aus dem Jahre 1925).

Allmählig ist bei ihm eine gestalterische Vereinfachung der Architekturgliederungen und eine Neigung zur schlchteren Äusserung wahrzunehmen (zum Beispiel die Finanzämter, heute Ministeriumsgebäude, in der Martanovičova Strasse aus dem Jahre 1927 und das Hotel Palace aus dem

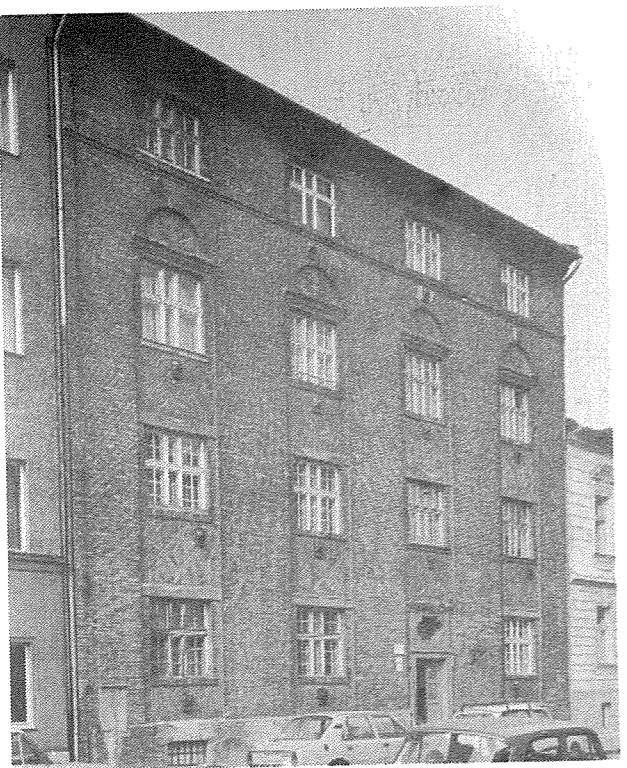


Artúr Szalatnai-Slatinský: Haus Kempný in der Radlinský Strasse, um 1924. Repro T. Leixnerová



Artúr Szalatnai-Slatinský: Entwurf für ein Eckhaus in der Mickiewicz Strasse, um 1926. Repro T. Leixnerová

Jahre 1928). Die Verschiebung zu einem gemäßigten Ausdruck bezeugt auch das Gebäude der ehemaligen Börse, heute Universitätsgebäude, aus den Jahren 1925—30), dem man bestimmte klassizisierende Anklänge nicht absprechen kann.



Andrej Szönyi, František Wimmer: Miethaus in der Ferienčík Strasse, 1922. Foto T. Leixnerová



Juraj Tvarožek: Sparkassengebäude, 1930—31. Repro T. Leixnerová

Über das Werk Krupkas gelangen wir zu einem weiteren Kreis, den eine Gruppe tschechischer Architekten repräsentiert. An erster Stelle erinnern wir an Alois BALÁN (1891—1960), Absolvent der Tschechischen technischen Hochschule (ČVUT) Prag, der sich seit seinem Eintreffen in Bratislava mit Studien für den Regulierungsplan der Stadt (1920—24) beschäftigte — das heißt mit einem der dringendsten Probleme der Stadt, das man jedoch erst Ende der zwanziger Jahre zu lösen begann. Als erster seiner Bratislavaer Bauten entstand das Gebäude YMCA. Anregungen zu seiner Lösung fand der Autor in historischen wie auch zeitgenössischen ausländischen Vorbildern. In Bezug auf den architektonischen Ausdruck respektierte er jedoch die Bedingungen der Umgebung und verriet eine Neigung zur dekorativen Fassadenbehandlung. In den folgenden Jahren wurde Balán einer der Hauptvertreter des von Prag übernommen sog. bogenförmigen Dekorativismus (auch Rondokubismus genannt), eines Stils, der sich nach den Vorstellungen seiner Schöpfer (Prof. Janák und Gočár von der ČVUT) mit der Idee von der Nationalarchitektur verband.

Seit 1922 arbeitete Balán mit Jiří GROSSMANN (1892—1957) zusammen ebenfalls Absolvent der Prager ČVUT, der besonders in der ersten Zeit ihrer Zusammenarbeit den nüchterneren, tектonisch konsequenteren Pol des Duos verkörperte. In den Jahren 1922—24 projektierten sie zahlreiche Miethäuser (zum Beispiel in der Strasse des 29. augusta, in Mlynské Nivy, in der Strasse Červenej armády), wie auch die eigene Villa von A. Balán (aus dem Jahre 1923). Der Wohnbaukomplex zwischen den Strassen Legionárska und Malinovského illustriert deutlich die Verschiebung, die sich Mitte der zwanziger Jahre in ihrer Arbeit vollzog. Vom ursprünglichen Dekorativismus der ersten Etappe (1923—24), der sich jedoch durch eine Zurücknahme der Aggressivität des Prager Rondokubismus auszeichnete und sich mehr einer fast mechanischen Anwendung farblich unterschiedener dekorativer Gliederungen auf der Fläche näherte, vollzieht sich hier (in der zweiten Etappe, 1925—27) die Verschiebung zur nüchternen elementaren Gestaltung im Geiste der Moderne, die von der Grundorientierung auf dispositionellfunktionale Fragen bestimmt wird.



Alois Balán: Gebäude YMCA, Ecke der Karpatská Strasse, 1920.

Im Gebäude der Eisenbahndirektion (in der Klementsova Strasse aus den Jahren 1925—27) verbindet sich die vom ursprünglichen sog. Rondokubismus unterscheidende Art der Expressivität mit der neuen Klarheit der Raumdisposition. Im Gebäude Umelecká beseda slovenská (aus dem Jahre 1925) setzt sich die rein kristalline Gestalt in jeder Beziehung, räumlich wie gestalterisch, durch.

Ähnlich wie Balán und Grossman war auch Vojtěch ŠEBOR (1890—1968) Absolvent der ČVUT in Prag. Auch er bewegte sich vom Dekorativismus (zum Beispiel die Wonhäuser an der Ecke Vajnorská Strasse aus dem Jahre 1923) in Richtung zum sachlichen modernistischen Ausdruck, wie es vor allem seine Mietwohnungsbauten in Bratislava präsentieren.

Im Unterschied zu den Tendenzen, die vor allem die farbliche Wirkung der Fassaden betonten, konzentrierte sich der Schüler von Jan Kotěra aus der Prager Akademie der bildenden Künste, Klement ŠILINGER (1887—1951), auf die expressive plastische Durchgestaltung der ganzen Oberfläche des Baues, wobei die Logik der Komposition einzelner



Alois Balán: Eigene Villa, 1923. Repro T. Leixnerová

Bauglieder den Eindruck innerer Tektonik der Baumasse vermittelt. Als Beispiele können zahlreiche Miethäuser angeführt werden (zum Beispiel in der Štettinova Strasse aus den Jahren 1921—22, in der



Alois Balán, Jiří Grossmann: Gebäude Umelecká beseda slovenská, 1925. Repro T. Leixnerová

Heydukova Strasse aus den Jahren 1922—23 und andere) oder das Anatomische Institut der Universität (in der Sasinkova Strasse aus den Jahren 1924—25), das der Architekturtheoretiker Š. Šlachta als „Beispiel eines allmählichen Übergangs von der rondokubistischen Architektur zum funktionalen Plastizismus bis robusten Konstruktivismus“ charakterisiert.<sup>7</sup> Die Folgen dieses Wandels belegen Šilingers weitere Bauten in Bratislava — zum Beispiel das Internat Lafranconi (aus dem Jahre 1927), wo er den gestalterischen Effekt verschiedener Baumaterialien (bzw. deren Oberflächenstrukturen) ausnutzt. Nach wie vor macht sich bei ihm ein starkes plastisches Empfinden für Bauvolumen und die Spannung zwischen positiver und negativer architektonischer Form geltend, wie auch für bedeutungsakzentuierende architektonische Elemente (zum Beispiel Portale) — so zu sehen am Gewerbehause (Živnodom aus dem Jahre 1928).

Kotěras Schüler (nach vorhergehendem Studium bei Josip Plečnik) war auch Jindřich Merganc (1889—1974), dessen Schaffen am Anfang

einen verhältnismässig vielfältigen Charakter hatte: er kokettierte mit der volkstümlichen Ornamenttradition (Projekt von „žudro“ — einer überwölbten Vorhalle für die Villa J. Votruba aus dem Jahre 1921), mit modischen dekorativen Elementen des Rondokubismus (Miethaus aus dem Jahre 1922) und mit der expressiven Ausdrucksweise, die der Architektur Deutschlands nahestand (Miethaus in der Klemensova Strasse aus dem Jahre 1923). Unter der dekorativen oder expressivistischen Oberfläche ist jedoch die Präsenz der sachlichen und konstruktiven Haltung zu spüren, die man dem Gebäude des ehemaligen Rentenamtes (heute Slowakische Akademie der Wissenschaften in der Štefánik Strasse aus den Jahren 1925—27) nicht absprechen kann, und die durch modernistische Transformation eines traditionellen Portikusmotivs belegt wird. Die umfassende Anwendung dieser Haltung veranschaulicht das schon erwähnte Sanatoriumsgebäude Dr. Koch (aus dem Jahre 1928, mit D. Jurkovič und V. Klimeš gemeinsam projektiert).



Klement Šilinger: Živnodom (Gewerbehause), 1928. Repro T. Leixnerová

Solche konstruktive Haltung zeichnet auch das Schaffen einer weiteren bedeutenden Architektenpersönlichkeit Bratislavas aus. Bedrich Weinwurm (1885—1942) wirkte nach Absolvierung des Dresdner Technikums in Berlin und nach seiner Rückkehr in Bratislava. Nach klassifizierenden Merkmalen im Frühwerk (Umbau des Sanatoriums Grand in der Hlboká Strasse aus dem Jahre 1919) wird er verhältnismässig schnell ein Vertreter puristischer Tendenzen im Bratislavaer Milieu. Schon Anfang der zwanziger Jahre konzentriert er sich systematisch auf die Wohnraumproblematik in der Massen- und Einzelbebauung. Er vermittelt so den sozialen Kontext modernistischer Prägung. Als Beispiele des allmählichen Reifens seiner Intentio nen sind zahlreiche Projekte für Villen und Miethäuser zu nennen (zum Beispiel Villa Riesner und Villa Steiner, beide aus dem Jahre 1923, das Wohn- und Verwaltungsgebäude in der Gunduličova Strasse, Miethäuser in der Moyzesova und Ler-

montovova Strasse aus den Jahren 1924—25 oder Miethäuser mit kleinen Wohnungen der Siedlung Unitas (aus dem Jahre 1930) und Nová doba (ab 1931). Sein Programm erarbeitete er die ganze Zeit mit Ignác Vécsei (1883—1944) gemeinsam.

Das Bratislavaer Wirken von Emil Belluš (1899—1979), der in Budapest und Prag (ČVUT) studierte, datiert sich mit der zweiten Hälfte der zwanziger Jahre und ist vor allem mit Wohnbauten im Geiste des Modernismus präsentiert (zum Beispiel Miethäuser in der Vajnorová Strasse aus dem Jahre 1926 oder die Kolonie der Kleinwohnungsmiethäuser in der Miletičova und Trenčianska Strasse aus dem Jahre 1930).

Wenn Bratislava vor dem Jahre 1919 noch keine bedeutende heimische Architekturtradition hatte (da die Mehrzahl der nahmhaften Architekten slowakischer Herkunft ausserhalb der Slowakei tätig waren und neben den Importen aus Wien und Bu-

dapest die breitere heimische Produktion überwiegend bautechnisches Niveau hatte), so veränderte sich die Situation nach Gründung der Republik schnell.

Ein kurzer Querschnitt durch das Schaffen der bedeutendsten Architektenpersönlichkeiten, die im Verlauf der zwanziger Jahre in Bratislava wirkten, hat gezeigt, dass es sich um eine Etappe schneller und intensiver Entwicklung handelte, an deren Ende man von einem Anschluss an die europäische Entwicklung sprechen kann. Der ganze Untersuchungszeitraum kann in drei Abschnitte unterteilt werden (die sich voneinander natürlich nicht scharf abgrenzen lassen und die als Erkenntnishilfe für das Bewusstmachen der grundsätzlichen Charakterzüge der Entwicklung zu verstehen sind):

1) Die erste Etappe (1919—24) kann als Kristallisationsprozess der Entwicklungsströmungen charakterisiert werden. Kennzeichnend ist hier die Vielfalt des Gesamtbildes, die Verflechtung verschiedenartiger Tendenzen. Für das Bratislavae Milieu sind traditionell orientierte Architekturrichtungen kennzeichnend, in denen ein eklektisches Herangehen und die Auswahl architektonischer Gestaltungsmöglichkeiten im Sinne der gegebenen Aufgabe gilt. Ob sie nun eher zur historisierenden bzw. klassizisierenden architektonischen Ausdrucksweise (wie zum Beispiel bei M. M. Harminc oder A. Szalatnai) oder zu romantisierenden Positionen mit partieller folkloristischer Färbung (wie zum Beispiel bei D. Jurkovič oder J. Tvarožek) neigen, in den Werken ihrer besten Vertreter zeigen sie ihre Sensibilität gegenüber den progressiven Entwicklungsimpulsen und eine innere Gebundenheit an die Bewegungen architektonischen Denkens dieser Zeit. Die synthetische Qualität ihrer Schöpfungen hebt das Erbe der heimischen eklektischen Tradition auf ein neues Niveau.

Eine weitere Gruppe vertritt expressive Trends — sie bezieht die Expressivität im Geiste der deutschen Architektur vom Anfang der zwanziger Jahre, wie auch den die tschechischen Anregungen reflektierenden Kubismus und Rondokubismus ein. Deren konstruktivere Variante ist zum Beispiel durch K. Šilinger vertreten, weil die andere, mit dem Art Deco verwandte dekorative Variante zum Beispiel mit dem Namen A. Baláns verknüpft werden kann.

Man kann feststellen, dass fast jede Architektenpersönlichkeit in diesem Zeitraum, d. h. am Anfang der zwanziger Jahre, Träger eines spezifischen, individuell gefärbten Stils war, der ein Bestandteil des vielfältigen Architekturbildes der Stadt wurde. Die Abweichungen der einzelnen Autoren sind dabei vielleicht als Folge der gegenseitigen Beeinflussung zu bezeichnen (wie zum Beispiel beim Schaffen A. Szalatnais um 1924). Die Mehrheit der Architekten ist jedoch durch ihr Interesse an der bildkünstlerischen Seite der Architektur, der Massigkeit der Formen (die mit expressiven Architekturstromungen korrespondiert) und an einem Dekorativismus (der mit Erscheinungen des Art Deco korrespondiert) verbunden. Ein Reflex lokalen städtischen Milieus lässt sich zum Beispiel in den Modifikationen des Rondokubismus verfolgen, der gegenüber seinem tschechischen Vorbild an Aggressivität verloren und einerseits gemässigter wie andererseits konstruktiver wird.

Schon in diesem ersten Zeitabschnitt müssen auch Tendenzen erwähnt werden, die einer Lösung architektonischer Aufgaben vom Standpunkt der funktionell bestimmten Raumdisposition die Priorität einräumen, und die, durch eine elementare Beziehung zur architektonischen Form bestimmt, sich als Wende zum Purismus zeigen. Diese Tendenzen erscheinen einerseits latent (als der konstruktive und sachliche Kern in den Werken künstlerisch anders orientierter Architekten wie zum Beispiel von A. Szalatnai, J. Merganc, D. Jurkovič, M. M. Harminc) und andererseits direkt (in Werken, deren äussere Form den puristischer Ausdruck geltend macht, wie zum Beispiel von B. Weinwurm, I. Vécsei und auch E. Belluš).

2) Diese modernistische Tendenz erstarkt allmählig deutlich und wird einer der Pole auf den sich die miteinander verflochtenen architektonischen Trends im zweiten Zeitabschnitt (1924—28) orientieren. Es ist die Etappe der Polarisierung, wo den Gegenpol zum Modernismus die architektonischen Strömungen bilden, die wir als komplementär bezeichnen könnten. Es sind die Strömungen, die trotz der Beachtung funktioneller Seiten der archi-

Jindřich Merganc: Portal des ehem. Rentenamtes (heute Slowakische Akademie der Wissenschaften), 1925—27. Foto T. Leixnerová



tektonischen Aufgaben sich weigern, den Reichtum traditioneller Architekturformen aufzugeben, und ihn zumindest in reduzierter oder transformierter Form weiterhin beibehalten.

3) Es ist charakteristisch, dass diese Tendenzen auch in der folgenden, dritten Etappe (1928—33), die die völlige Durchsetzung des Modernismus und den Ausgleich mit der europäischen Entwicklung bedeutet, fortduern. Ihre Wirkung ist zweifelsohne zum Beispiel auch im späteren Werk des Klassikers der modernen slowakischen Architektur Emil Belluš zu spüren.

#### Eine Bemerkung zum Abschluss

Wenn wir den Modernismus für den Stil ausdruck der aus der funktionalen Denkweise heranwachsenden Architektur halten — das heisst aus der Denkweise, die zum allgemeinen Prinzip der Kultur des 20. Jahrhunderts wurde —, wie sind dann die erwähnten komplementären Architekturströmungen zu interpretieren? Die Qualität ihrer Erscheinungsbilder widerspricht der Auffassung,

die dazu neigt, sie als retardierenden Historismus oder Romantismus zu deuten. Die funktionale Denkweise ist eine Methode, bei der die Aufgabe (das Bedürfnis, der Zweck) definiert und analysiert wird und danach die Mittel zu ihrer Erfüllung operativ gesucht werden. Damit hängt die implizite Offenheit und Elastizität des Systems zusammen, die zum Anlass genommen werden kann, die konventionelle Haltung gegenüber dem Eklektizismus als Schaffensmethode (und auch gegenüber seiner Erscheinungen in der Architektur) neu auszuwerten.

Man kann vermuten, dass gerade die Vielfalt der Entwicklung in ihrer Anfangsphase und die Spannung der gegebenen Unterschiede zwischen einzelnen Haltungen zur Hebung des Niveaus der architektonischen Produktion im Laufe der zwanziger Jahre beitrugen. Jeder der genannten Trends bietet die Antwort auf eine Frage des architektonischen Schaffens. Erst im Verlauf der folgenden Entwicklung von Gesellschaft und Architektur sollte es sich zeigen, welche der Fragen lebenswichtig war und welche nebenschließlich blieb, welche der Antworten wahrhaft war und welche es nur so zu sein schien.

Deutsch von Kuno Schumacher

<sup>1</sup> Die den gegebenen Zeitraum synthetisch behandelnde Fachliteratur beruft sich mit 80 bis 90% auf architektonische Beispiele Bratislavaer Herkunft. Siehe zum Beispiel KUSÝ, M.: Architektúra na Slovensku 1918—1945, Bratislava 1971; FOLTYN, L.: Dejiny architektúry na Slovensku 1918—1939 (Roz-

auch, zweitens, den elementaren Zugang zur architektonischen Form (d. h. den analytischen Zugang zur Form überhaupt, wie das Verständnis der Form als Folge befriedigender sachgemäßer Raumlösungen und der Harmonisierung der Funktionen in einem Organismus). Dieser elementare Zugang zur Form war auch durch Postulat wahrhaftigen Functionausdrucks determiniert.

Doch die Elastizität des funktionalen Denkmells widerspricht im Prinzip jedem Formschematismus oder Normativismus. Es ist eine Frage der (zurzeit gültigen) Hierarchie der Werte, welche Bedürfnisse bzw. Funktionen im Rahmen dieses Modells akzentuiert und in den Vordergrund gestellt werden. Wenn die Hauptströmung — das Modell der Moderne — auf der Fehlerlosigkeit der Raumdisposition und Erfüllung eines materiellen Zweckes basiert hat, dann sind die ihr parallelen komplementären Richtungen vielleicht als polemische Versuche anzusehen, dieses Modell zu korrigieren oder zu ergänzen.

Möglicherweise ging es hier um den Versuch, die Hierarchie der Funktionen anders zu ordnen, oder die Gestaltungsmittel der vorherrschenden Richtung um Elemente, die der heimischen Tradition und dem Charakter der Umwelt entsprechen, zu erweitern?

Man kann vermuten, dass gerade die Vielfalt der Entwicklung in ihrer Anfangsphase und die Spannung der gegebenen Unterschiede zwischen einzelnen Haltungen zur Hebung des Niveaus der architektonischen Produktion im Laufe der zwanziger Jahre beitrugen. Jeder der genannten Trends bietet die Antwort auf eine Frage des architektonischen Schaffens. Erst im Verlauf der folgenden Entwicklung von Gesellschaft und Architektur sollte es sich zeigen, welche der Fragen lebenswichtig war und welche nebenschließlich blieb, welche der Antworten wahrhaft war und welche es nur so zu sein schien.

<sup>2</sup> Nach der Gründung der Republik wurde Bratislava die drittgrößte Stadt der Tschechoslowakei und nahm den ersten Platz im Handel ein — ihr Hafen war das Haupttor des tschechoslowakischen Handels zum Balkan und weiter nach Osten. Im Verlauf des ersten Jahzhnts der Republik wuchs die Einwohnerzahl Bratislavas von 70 000 auf 130 000. Siehe BARTA, E.—GROSSMANN, J.: Vývoj výstavby obytných časťí Bratislav v budoucnosti, bzw. RUPPELDT, J.: Desafrčná technická činnosť Bratislav. Beide in: Pamätnica..., s. 54, bzw. 146.

<sup>3</sup> Die Arbeit Budapester Architekten wird in Bratislava durch Werke von E. Lechner, N. Körössy, M. Jakab, J. Komor und anderen vertreten. Die Arbeit Wiener Architekten repräsentieren Bauten von J. Rittner, J. Schmidt und anderen.

<sup>4</sup> Im Jahre 1920 entwarf D. Jurkovič das Projekt für eine kleine bäuerliche Niederlassung und typisierte kleine Holzhäuser für die Gesellschaft Drevársky účastinný spolok in Bratislava. Im Jahre 1921 bereitete er die Projektionsunterlagen für

<sup>4</sup> typisierte Familienhäuser (die sog. amerikanisch-slowakische Schnellbauten) für das für die Slowakei zuständige Ministerium vor. Grundkriterien dieser Arbeiten waren ein schneller und mit geringem Aufwand verbundener Aufbau, ein ökonomischer und zweckmäßiger Grundriss, ein angemessener architektonischer Ausdruck.

<sup>5</sup> Zum Beispiel Projekte zur Adaptation des Schlosses Zvolen (1922—1926), der Entwurf, die Universität auf der Bratislavaer Burg unterzubringen (1924), die Adaptation des Stadttores in Krupina (1925—1926), der Entwurf zu Sicherungsmassnahmen für die oberen Teile des Schlosses Orava (1925—1926), Skizzen zum Umbau des Schlosses in Štiavnik (1927—1928).

<sup>6</sup> Als Grundlage für seine funktionelle Lösung des Sanatoriums hat M. M. Harminc die Erkenntnisse und Prinzipien Dr. Sarassons akzeptiert, die in dessen Buch „Das Lufthaus“ 1913 in München publiziert wurden.

<sup>7</sup> Zit. nach ŠLACHTA, Š.: Kubizmus a rondokubizmus v slovenskej architektúre. In: Výtvarný život 1989/4, s. 6.

## Osobnosti a trendy v architektúre Bratislav v dvadsiatych rokoch

Príspevok sa zaobrá vívinom architektúry v období, ktoré znamenovalo nový počiatok, prvú etapu rozvoja Slovenska v nezávislom československom štáte. Úvodná poznámka poukazuje na niektoré aspekty tejto epochy a na súvislosti, ktoré pri skúmaní architektúry daného obdobia treba mať na zreteli: Na prvom mieste je to východisková situácia architektúry ako sa javila po skončení prej svetovej vojny, ďalej sú to názory a postoje architektov vo vzťahu k danej situácii a napokon vývinové trendy, ktoré architekti svojimi názormi reprezentujú.

K východiskám vývinu architektúry Bratislav v dvadsiatych rokoch treba radiť predovšetkým jej dedičstvo z obdobia posledných dekád trvania Rakúsko-uhorskej monarchie a lokálne špecifická mesta vyplývajúce z jeho miesta v geografických i hospodársko-spoločenských súvislostiach: viacnárodnostné zloženie obyvateľstva, vzťahy mesta k Budapešti a Viedni, jeho hospodársky a územný rozvoj a rozvoj architektúry, charakterizovanéj pluralitou prúdení a vplyvov, ktorých premiešaním sa vytváral špecifický architektonický výraz mesta.

Táto pluralita vplyvov a hospodársky vzostup patria zároveň i k predpokladom nasledujúceho vývinu, ktorý charakterizujú predovšetkým nové stavebné úlohy a rozšírenie škály vplyvov o fenomén českej architektúry. Metodologickým východiskom štúdie je polemické stanovisko voči doposiaľ bežnému názoru, absolutizujúcemu modernistický vývinový smer a disqualifikujúcemu odlišné tendencie, ktoré ho vývinovo sprevádzali a ktoré autorka označuje ako komplementárne. Je to pokus o komplexnejšie chápanie pojmu funkcionalizmu (ako modelu myšlenia) a o postihnutie affinity tohto spôsobu myšlenia s metódou eklektizmu.

Pluralita prúdení a ich vývinové peripetie sú zachytené z hľadiska jednotlivých osobností bratislavskej architektúry dvadsia-

tých rokov (Jurkovič, Harminc, Szalatnai-Slatinský, Skutecký, Szönyi, Wimmer, Tvarožek, Krupka, Balán, Grossmann, Šebor, Šilinger, Weinwurm, Vécsei a Belluš) a ich začlenenia, resp. pohybu v rámci jednotlivých vývinových smerov. Z hľadiska periodizácie možno rozpoznať tri vývinové fázy situácie architektúry v tomto časovom úseku.

1. *Obdobie rokov 1919—1924* je charakterizované procesom kryštalizácie vývinových prúdení:

— tradicionálne orientované architektonické smery, ktoré po stránke architektonického výrazu tendujú k historizmu, resp. klasicizmu, pripadne romantizmu a ktoré majú v prostredí mesta určitú tradíciu;

— expresivizujúce tendencie, inšpirované buď expresionizmom nemeckého razenia alebo (v prevahe prípadov) podnetmi českého kubizmu a rondokubizmu, ktoré v bratislavskom prostredí nadobúdajú nové špecifické charakteristiky;

— tendencie k purizmu, podmienené primárnym zameraním sa na otázky priestorového usporiadania a elementárnym vzťahom k architektonickej forme.

2. *Obdobie rokov 1924—1928* charakterizuje polarizácia vývinových tendencií, pričom na jednej strane stojí pól modernizmu, ktorý k druhému pólu sa družia komplementárne prúdenia.

3. *Obdobie po roku 1928* je charakterizované hegemoniou modernizmu a znamená vyrovnanie sa s európskym vývinom, pričom prístupy označované ako komplementárne sú naďalej latentne prítomné a pôsobia na ďalší vývoj architektúry.

Záverečná poznámka prináša úvalu o úlohe, ktorú komplementárne architektonické smery zohrali vo vývine architektúry dvadsiatych rokov z hľadiska vyváženosťi a akcelerácie vývinového pohybu.

voj avantgardného architektonického myšlenia). Fakultät der Architektur der Slowakischen Technischen Hochschule (Handschrift). Bratislava 1972; BALÁN, A.: Deset let architektury na Slovensku. In: Pamätnica bratislavského Spolku čs. inžinierov — 10 rokov na Slovensku SIA 1919-29, Bratislava 1929.

# Filozofické aspekty estetického myslenia v 19. storočí na Slovensku

EVA BOTTÁNKOVÁ

## K niektorým problémom interpretácie estetiky 19. storočia na Slovensku

Kým ešte v 18. storočí v európskom estetickom myslení jasne dominovalo a dávalo tón predovšetkým Francúzsko; Anglicko a od polovice storočia aj Nemecko, v priebehu 19. storočia začínať vystupovať a scénu a hlásiť sa o slovo aj menšie a menej vyspelé zeme a národy, ktoré dovtedy v tomto odbore nemali vlastnú tradíciu. Patrilo medzi ne aj Slovensko, kde sa v prvých desaťročiach 19. storočia objavilo väčšie množstvo pôvodných prác z odboru estetiky. Ak dnes pristupujeme k skúmaniu tejto staršej estetickej produkcie autorov, pôsobiacich na území vtedajšieho Horného Uhorska, musíme rátať s niekoľkými špecifickými problémami, ktoré vystupujú do popredia v súvislosti s jej interpretáciou. Prvým z týchto problémov je problém *jazykový*.

Všeobecnou rečou vzdelancov až do jazykových reforiem J. I. Bajzu, A. Bernoláka a najmä L. Štúra bola u nás *latinčina*. Aj mnohé estetické práce (Mateja Ševrlaya, Mateja Holka ml., Michala Greguša, Ludviga Schediusa), publikované najmä v prvej tretej 19. storočia, boli napísané po latinsky.<sup>1</sup>

Ďalšia časť autorov, vyznávajúcich myšlienku slovanskej vzájomnosti, v zmysle jazykovej a literárnej jednoty Slovákov s Čechmi, písala svoje estetické štúdie a úvahy v češtine (bibličtine). Bol to najmä Ján Kollár, hlavný hľasateľ idey slovanskej vzájomnosti (O litetárni vzájemnosti mezi kmeny a nárečimi slávskými, 1836), ale aj B. Tablic, P. J. Šafárik, K. Kuzmány a ďalší.

Z interpretácie idey slovanskej vzájomnosti vzišli dve koncepcie slovenského národného obrodenia: jedna usilovala o jazykovú a literárnu svojbyt-

nosť slovenčiny ako samostatného nárečia „slovenského jazyka“ a navrhovala jazykové reformy; druhá, vychádzajúca z predstavy o príslušnosti Slovákov k „československému kmeňu“ slovanského národa, presadzovala myšlienku jazykovej a literárnej jednoty a postavila sa za bibličtinu. Tieto jazykové spory medzi stúpencami slovenčiny a češtín (bibličtiny) po niekoľko desaťročí zatieňovali zložité politické a sociálne problémy, ktoré osobnosti slovenského národa vtedy ešte nedokázali riešiť a vtlačili tak počiatočným fázam slovenského národného hnutia prevažne jazykový charakter. Až Štúr a jeho generácia si jasnejšie začali uvedomovať potrebu národného politického programu, ktorý by obsahoval okrem jazykových aj hospodárske, sociálne a národnostné požiadavky. Takýto program sa formoval na stránkach „Slovenských národných novín“ v roku 1845 a vytýčil ako hlavnú úlohu morálne a hospodárske povznesenie slovenského ľudu. Jeho heslom sa stalo zakladanie kulturno-osvetových spolkov — napr. divadelných, čitateľských, hospodárskych, pomologických, abstinentských — preniknutých národným duchom. To však predpokladalo aj existenciu vedúcich, organizátorských osobností, ktorých nie vždy a všade bolo dosť.

No vrátime sa k jazykovej otázke, ktorá má pre dnešok aj svoje praktické dimenzie. Napríklad: kde sa teda začína *slovenská* estetika, keď prakticky do polovice 19. storočia nenájdeme prácu, napísanú po slovensky (tj. ľudovým jazykom)? Táto otázka tu už bola veľakrát a stavala sa v najrôznejších podobách, no napriek tomu ešte nebola definitívne zodpovedaná. Na rozsúdenie problému, čo je a čo nie je súčasťou slovenskej estetiky zrejme nepostačia len jazykové kritériá, od ktorých sa ostatne dnes

už upúšťa, preto otázku treba formulovať iným spôsobom. Treba brať do úvahy napríklad späť autorov latinských poetík a estetík s kultúrnym prostredím vtedajšieho Slovenska, ich praktické pôsobenie a spoločenský vplyv.<sup>2</sup> Ďalej je tu dôležité aj kritérium adresnosti a fungovania ich diel: komu boli tieto práce určené a ako plnili svoje poslanie. Keď napríklad Greguš napísal a vydal svoje „Compendium aestheticae“ pre svojich poslucháčov, ako príručku k svojim prednáškam z estetiky na prešovskom kolégii, nemáme snáď dôvod nepokladať ju za súčasť „slovenskej estetiky“, hoci bola napísaná po latinsky, teda pre pomerne úzky okruh čitateľov. Na druhej strane tento okruh čitateľov je dnes ešte užší, to však nemôže byť dôvodom, pre ktorý by sme sa mali vzdať tohto estetického dedičstva. Je však jedným zo skutočných dôvodov trvajúcich dlhov, ktoré máme voči našej kultúre, vzdelanosti, tradícii. Tieto latinské estetické štúdie a poetiky neboli doteraz preložené do slovenčiny a kompletnie vydané, ani dostatočne odborne preskúmané.<sup>3</sup> A to má zase svoje závažné konzekvencie: dodnes nemáme komplexne spracované dejiny estetického myslenia na Slovensku v 19. storočí. Pokial aj boli pokusy spracovať ich časti, no vynechali tieto latinské estetiky, podali obraz neúplný alebo aj skreslený. Pritom takéto dejiny nám stále citeľnejšie chýbajú, najmä pre študijné účely, hoci tento nedostatok môžu čiastočne kompenzovať práce, ktoré skúmajú túto oblasť výberovo, resp. z iných hľadišť.<sup>4</sup>

Možno v tejto súvislosti povedať, že dejiny našej staršej estetiky nám doteraz v podstatnej miere suplujú iné disciplíny — sú totiž v našej odbornej literatúre zastúpené zväčša prostredníctvom štúdií literárnych historikov a filozofov. Z toho však vyplývajú ďalšie problémy, spojené s ich skúmaním — napr. problém *periodizácie* nášho estetického myslenia, ktorý tieto disciplíny riešia len čiastočne. Tak literárna história delí 19. storočie rámcovo na tri základné etapy, pričom toto delenie mechanicky prenáša aj na estetiku; sú to:

1. Od klasicizmu k romantizmu (v estetike sú jej predstaviteľmi Šafárik, Kollár a Kuzmány),
2. Štúrovský romantizmus (v estetike je to Štúr a Kalinčiak),
3. Nástup literárneho realizmu (v estetike sú to Vajanský a Votruba).<sup>5</sup>

Domnievame sa, že táto literárnohistorická periodizácia pre estetiku nevyhovuje, napríklad aj preto, že jej vývin hlbšie nešpecifikuje a prispôsobuje si ju aj výberom autorov. Niektorých, ako napr. Kuzmányho poníma len globálne v rámci daného časového obdobia, podľa určitých vonkajších kritérií, iných nemôže obsiahnuť vôbec. Tak v nej chýba napr. Tablic (je zaradený do skoršieho obdobia) a chýbajú v nej najmä latinské estetiky a poetiky, vrátane najznámejších autorov — M. Holka ml. a Greguša. Podobne aj dejiny filozofie poskytujú väčšinou len veľmi rámcovú periodizáciu — ako „osvietenstvo“, „obrodenie“, „filozofia Štúrovcov“ a podobne, v ktorej sa estetika so svojou diferencovanou problematikou „stráca“.<sup>6</sup>

Iný problém vzniká v súvislosti s *interpretáciou a hodnotením* tejto staršej estetiky. Akokoľvek sú významné a prínosné spomenuté práce literárnych historikov a filozofov — Pišúta, Rosenbaum, Münza, Várossovej, či kolektívne práce z oblasti dejín filozofického myslenia (aj preto, že iné vlastne nemáme), hľadiská a kritériá, ktoré uplatňujú pri výklade tejto estetiky sú iné, než by uplatňoval „profesionálny“ estetik. Tak napríklad vzniklo nie celkom pravdivé presvedčenie, že slovenská estetika 19. storočia je predovšetkým literárnu estetikou. Usudzovalo sa tak zrejme na základe skutočnosti, že prakticky všetci nimi sledovaní estetici tohto obdobia (ako Kollár, Kuzmány, Štúr, Vajanský), boli zároveň literárne činní, mali literárne ambície. Pritom celkom ľahko sa možno presvedčiť, že táto estetika presahovala literárny rámc — napr. svojimi filozofickými východiskami a mala vo svojom repertoári celý komplex všeobecnejších teoretických problémov, ktoré sa týkali napr. krásy, vzniesenia, vku, podstaty umenia, otázok štýlu, klasifikácie umenia a podobne. Na druhej strane tento názor reprezentuje stále prežívajúcu tradíciu Štúrovcov, u ktorých literatúra bola predstaviteľkou všetkých umení.

Pri hodnotení tejto estetiky sa v minulosti prakticky zabúdalo aj na tú okolnosť, že 19. storočie bolo obdobím, kedy naše estetické myslenie zaostávalo za súdobým európskym vývinom a koncom storočia už aj za vývinom českej estetiky. Prečo to však bolo tak? Bolo to dané okrem iného aj tým, že nerovnomernosť spoločenského a sociálneho vývinu vytvárajúcich sa moderných národov mala svo-

ju paralelu aj v nerovnomernom vývine ich estetického myslenia (celej duchovnej sféry). Vo formujúcich sa mladých národných kultúrach vznikal na určité prechodné obdobie zvláštny typ estetiky, vyznačujúcej sa väčšou či menšou retardáciou a zaostávaním za stavom súdobej európskej estetiky, reprezentovanej najmä jej francúzskou, anglickou a nemeckou podobou. Táto estetika vychádzala predovšetkým z praktických potrieb a stavu domáceho umenia a kultúry, hľadala si zodpovedajúce vzory a akceptovala hlavne také estetické teórie, ktoré vyhovovali a boli primerané jej potrebám i možnostiam. Preto v nej väčšinou platili iné kritériá, než je originalita, novosť, pôvodnosť a hĺbkа teoretického prepracovania názorov. Nepochopenie týchto skutočností sa premietalo do jej skresleneho hodnotenia. Uplatňovanie výberového hľadiska vytrhávalo jednotlivých autorov z domáceho kontextu a prístup „zvonku“ samej estetiky bránil pochopeniu a doceneniu cudzích ideoových vzorov a vplyvov, ktoré logicky nemohol obsiahnuť. Na základe takýchto prístupov sa v rámci literárnej história stretávame s preceňovaním niektorých autorov a ich diel — ako boli napr. Kuzmány alebo Štúr a naopak s podceňovaním, resp. nedoceňovaním iných — napr. Greguša. Tiež filozofia, najmä v starších prácach hlboko podceňovala niektorých autorov — napr. Matej Holko ml. vyznел u T. Münza celkom negatívne, vlastne ako ten, čo brzdil pokrok a vývin našej estetiky.<sup>7</sup> V starších prácach, najmä pri hodnotení menej známych a neprebadaných autorov sa často stretávame s takými charakteristikami, že ich estetika je nepôvodná, eklektická, epigónska; sú to však len povrchné formuly-šablónky, ktoré nič nevyriešia, neprinášajú žiadne pozitívne poznanie. Sme pritom hľadom aj zbytočne skromní, zbytočne podliehamo pocitom menej cennosti tejto našej estetiky, ktorú vlastne ani dôkladne nepoznáme. W. Tatarkiewicz vo svojich „Dejinách estetiky“, ktoré teraz vychádzajú v slovenskom preklade<sup>8</sup> presvedčivo ukázal, že nie vo všetkých obdobiach má estetika podobu filozofických teórií a systémov, že rovnako dôležitá je aj estetika ako teória umenia, či estetika, priamo obsiahnutá v súdobom umení a v princípoch umeleckej tvorby. Jednota týchto dvoch polôh estetického myslenia vlastne vytvára kontinuitu dejín estetiky.

Myslím si, že je tu jediná cesta: neobmedzovať

rozsah tejto estetiky žiadnymi apriornymi kritériami (jazyk, originalita, explicitnosť), ale predovšetkým snažiť sa poznať ju, porozumieť a pochopiť ju nielen z nej samej, ale hľadať aj jej ideové zdroje a vzory, konfrontovať ju s cudzími (cudzojazyčnými) súdobými prácami, ktoré ju mohli ovplyvniť a skutočne aj ovplyvňovali. Je to fažké, lebo v tej dobe sa nezvyklo citovať názory a autorov, ktorí sa pokladali za všeobecne známych. Preto kto chce v jej skúmaní uspiet, mal by vlastne veľa vedieť a poznať aj z dejín európskej, najmä však nemeckej estetiky. Iba tak sa nám ukážu súvislosti, nevyhnutné pre pochopenie smerov a cest, po ktorých sa vývin nášho estetického myslenia v minulosti uberal.

## 20-te a 30-te roky 19. storočia vo vývine nášho estetického myslenia

Z hľadiska množstva publikovaných prác môžeme u nás v priebehu 20-tych a 30-tych rokov 19. storočia konštatovať pomerne intenzívny rozvoj estetického myslenia. V tomto období vychádzajú niekoľko základných prác autorov, ako je B. Tablic, M. Holko ml., M. Greguš a K. Kuzmány.<sup>9</sup> Vznikli tu však aj práce F. Palackého „Prehled dějin krásovedy a její literatury“ a „Krásoveda, čili o kráse a umění knihy patery“, obe napísané v rokoch 1819—1823 na Slovensku, v Bratislavе a v Čúze (dnešnom Dubníku), kde pôsobil ako vychovávateľ.

Napriek tejto časovej blízkosti sú to práce maximálne rôznorodé: Kým Tablicovo „Umění básnířské“ je oneskorenou odozvou klasicistickej poetiky (je to preklad „L'Art Poétique“ Nicolasa Boileaua), Holkove polemické úvahy, vyznievajúce do moralizujúcich záverov, sa týkajú nielen krásnych umení, ich hierarchie, štýlov, predpokladov rozvoja, ale aj vtedy veľmi aktuálnej sociálnej problematiky. Svojou dobou a podmienkami sú však determinované do tej miery, že ich teoreticko-estetická hodnota zostáva v tieni skutočnosti, že sú aj pokusom o zdôvodnenie vzniku spoločenských tried, ich hierarchie, ba sú aj určitou obhajobou sociálnej nerovnosti ľudí. Na druhej strane Kuzmánho rozprava „O kráse“ má výrazné filozofické ambície a nesie zreteľné stopy kantovsko-friesovskej ideoló-

gie, aplikovanej na estetiku a umenie. Jeho neskôršie dielo — filozofický román „Ladislav“ (který má podtitul: „De omnibus rebus et quibusdam — o rôznych veciach a všeličom inom), má však charakter popularizujúcej prózy — odborné úvahy sú v ňom popretávané lyrickým rozprávaním. Prítom po umeleckej stránke je poplatný už romantizmu — svojim rozprávaním v tretej osobe i svojou formou tzv. Briefrománu, s obľubou používanej v nemeckej literatúre.<sup>10</sup>

V prácach Michala Greguša a Františka Palackého máme pred sebou dosť vázne mienené pokusy o systematickú estetiku, hoci každý k nej pristupoval s iným cieľom a z celkom odlišného hľadiska. Greguš sa netají tým, že jeho práca sa inšpirovala estetikou, s ktorou sa oboznámil počas svojich štúdií v Nemecku v rokoch 1814—16 v Tübingen a Göttingen. Svedčí o tom nielen venovanie „Compendia“ jeho göttingenskému učiteľovi, filozofovi a estetikovi Friedrichovi Bouterwekovi<sup>11</sup>, ale aj určitá podobnosť s estetickou koncepciou Wilhelma Kruga.<sup>12</sup> Palacký naopak písal svoju „Krásovedu“ v presvedčení, že píše dielo orginálne, ako sám hovorí „zbrusu nové“, pojednávajúce o estetickej problematike komplexne a vyhýbajúce sa jednostrannosti a nedostatkom systémov nemeckých estetikov. Žiaľ, obe majú aj svoje slabé stránky: Gregušova príručka tvorí sice uzavretý celok, je však veľmi stručná, miestami až heslovitá; Palacký zase svoj, v daných podmienkach veľkolepý projekt nedokončil.<sup>13</sup>

Všetky spomenuté estetické práce a pokusy však práve svojou rôznorodosťou svedčia o čulom a bohatom rozvoji filozoficko-estetického myslenia, ktoré u nás v pomerne krátkom časovom období vykryštalizovalo do takých rozmanitých podôb.

Na tomto mieste si asi treba položiť otázku: kde sa vzali tieto pomerne vysoké ambície, ktoré predpokladajú — okrem vlastných koncepčných schopností aj určitú špecializovanú erudíciu? Poskytoval vtedajší školský systém takéto vzdelenie a boli vtedajšie spoločenské pomery priaznivé pre rozvíjanie filozofického a estetického myslenia? — Ak zhrnieťe to, čo sa o tejto problematike možno dozvedieť v odbornej literatúre, môžeme stručne povedať<sup>14</sup>:

Predpoklady pre získanie určitého filozofického a estetického vzdelania u nás vytvárali akadémie a lycéa s filozofickým a právnickým kurzom, ktoré

boli školami nadstavbového typu (boli určené pre absolventov gymnázií) a pripravovali svojich poslucháčov na univerzitné štúdium, ale i bezprostredne do praxe. Štúdium na nich upravovali školské reformy Ratio educationis (z roku 1777 a 1806) a Systema rei scholasticae (z roku 1805).<sup>15</sup> Významné postavenie medzi nimi malo najmä bratislavské lýceum<sup>16</sup> a tiež prešovské kolégium<sup>17</sup>. Učebné osnovy bratislavského lýcea obsahovali aj prednášky z dejín filozofie a z estetiky, ktoré pravdepodobne do študijného plánu evanjelických lycí preasadil jeden z autorov reformy Systema rei scholasticae Ludvig Schedius. On sám sa totiž vážne zaujal o estetiku a v roku 1828 uverejnil aj spomenutý latinský spis Principia Philokaliae seu doctrinae pulchri (Základy filokalie ako vedy o krásе).

Estetika patrila k výberovým predmetom a na bratislavskom lýceu ju začiatkom 19. storočia prednášal profesor Ján Gross.<sup>18</sup> Nevieme súce, čo konkrétnie z estetiky prednášal, lebo študijný plán ponechával profesorom značnú voľnosť, no jeho prednášky boli zrejme príťažlivé a mali úroveň, keďže mal pomerne veľa poslucháčov a žiakov — medzi nimi tiež takých, čo aj neskôr v štúdiu estetiky pokračovali a dokonca vydávali vlastné estetické práce — boli to predovšetkým M. Greguš, F. Palacký a K. Kuzmány. Greguš neskôr aj sám prednášal estetiku na prešovskom kolégium, kde po svojom návrate zo štúdií v Nemecku dostal miesto profesora filozofie; v roku 1833 ho potom pozvali za profesora filozofie a historie na bratislavské lýceum.

Môžeme sa domnievať, že Gross s najväčšou pravdepodobnosťou vykladal vo svojich prednáškach estetické teórie starších nemeckých osvetencov-racionalistov — Baumgartena, Meiera, Sulzera, Mendelssohna, no najmä Kanta, ktorého filozofiu údajne študoval počas svojho pobytu v Nemecku. Gross bol v tej dobe zrejme hlavným šíriteľom Kantových estetických ideí u nás, hoci okrem neho vtedy na bratislavskom lýceu pôsobili aj dvaja ďalší stúpenci Kantovej kritickej filozofie — Štefan Fábry a Fábryho i Grossov žiak Samuel Žigmundý.<sup>19</sup> No popularita tejto filozofie sa nelokalizovala len v Bratislavе, záujem o Kanta bol v prvej polovici 19. storočia v podstate celohorským javom. Jej druhým významným centrom u nás bolo prešovské kolégium<sup>20</sup> a inšpirovali sa ňou aj niektorí členovia

Učenej spoločnosti malohontskej, ako Michal Steigel a Gašpar Šulek.<sup>21</sup>

Začiatkom 19. storočia bolo bratislavské lýceum známe ako najlepšie v celom Hornom Uhorsku. V čase, kedy sem prichádzali študovať budúce osobnosti našich národných dejín — ako M. Greguš (v rokoch 1803—13), J. Kollár (1812—15), F. Palacký (1812 až 1819), K. Kuzmány (1822 až 1827), živo tu rezonovali práve idey Kantovej filozofie, ktoré sem prinášali zo svojich štúdií na nemeckých univerzitách profesori lýcea.<sup>22</sup> Tieto idey intenzívne pôsobili na mladých poslucháčov a formovali ich filozofický svetonázor. Detailne to môžeme sledovať u Palackého, ktorý vo svojej autobiografii opisuje, aký zlom a ideovú krízu prekonal pod vplyvom prvého oboznámenia sa s Kantovým kriticizmom.<sup>23</sup> No už v priebehu 20-tých rokov bol u nás tento záujem o Kanta očividne vytlačený vplyvom ideí kantovskej školy, najmä vplyvom filozofických koncepcí Kantových kritikov a epigónov — J. F. Friesa, F. Bouterweka a W. Kruga; zvlášť zreteľne sa to prejavilo najmä v oblasti estetiky.

Najväčší ohlas u nás našiel filozof a estetik J. F. Fries, ktorý sa dnes všeobecne pokladá za zjav druho-až tretforadý, hoci svojho času patril k obľúbeným a váženým jenským profesorom.<sup>24</sup> Fries, ktorý sa už od doby svojich štúdií zaoberal otázkou polemiky s Kantom (svoj zámer aj uskutočnil, keď v roku 1807 v Heidelbergu vydal tri zväzky svojej „Neue Kritik der Vernunft“ a potom aj ďalšie práce), modifikoval Kantov systém vyšších poznávacích mohutností (Verstand, Urteilskraft, Vernunft) na zmyslovo-intelektuálne poznanie (Wissen), vieri (Glaube) a tušenie (Ahnung) a každému z nich vymedzil zvláštnu oblasť a prisúdil aj špecifickú noetickej funkciu.<sup>25</sup> Jeho filozofické zdôvodnenie viery ako bezprostredného, priameho poznania nadzmyslového sveta a tušenia ako zvláštnej sily, ktorá prostredníctvom citu spája a zjednocuje konečné s večným, mu získalo veľa stúpencov a cítelov najmä v radoch nemeckých i cudzích evanjelickej teológov. Konvenovala im najmä jeho teória citu a prísnym dualizmus vedenia a viery.<sup>26</sup> U nás medzi nich patril — vedľa Kollára, Palackého, L. Šuhajdu a A. Vandráka najmä Karol Kuzmány, ktorý vo svojej metafyzike krásy najdôslednejšie aplikoval Friesovu teóriu tušenia ako bezprostredného citového poznania podstaty. Friesova teória

o schopnosti citu sprostredkovať medzi konečným zmyslovým svetom a večným svetom idei mu umožnila rozvinúť myšlienku o cite ako orgáne krásy a umenia.<sup>27</sup>

Otzáka vzťahu intelektuálneho a citového poznania, ktorú zahrnul do svojej filozofickej koncepcie aj F. Palacký, bola v tej dobe zvlášť aktuálna, najmä v Nemecku. Problematika citu a citového poznania tu zohrala významnú úlohu pri formovaní protiracionalistických tendencií v nemeckej estetike — napríklad u Sulzera, Mendelssohna a Winkelmannu. Jej rozvinutie podporila aj psychologickej teórii tzv. duševných mohutností, vyjadrených známou triádou J. N. Tetensa: rozum, vôľa, cit, ktorú prevzal aj Kant, rozpracoval ju vo svojom systéme poznávacích schopností — rozumu, súdnosti a rozvažovania (Verstand, Urteilskraft, Vernunft) a každej z nich, ako je známe, venoval jednu zo svojich „Kritík“.

Vplyv ideovej orientácie profesorov bratislavského lýcea, umocnený vlastnými skúsenosťami a zážitkami zo štúdia v Nemecku (u Palackého len sprostredkovane cez Šafárika a Benediktího) presvedčivo stimuloval vytváranie väzieb na filozoficko-estetické koncepcie I. Kanta a jeho epigónov u viacerých predstaviteľov našej inteligencie. Jedným z významných argumentov v prospech kantovskej orientácie nášho estetického myslenia v 20-tých a 30-tých rokoch 19. storočia, reprezentovaného najmä estetickými teóriami Greguša, Palackého a Kuzmányho, je práve prítomnosť psychologickej hľadiska. Zakladá sa na presvedčení o integratíve ľudského ducha ako jednotnej a nedeliteľnej pôsobiacej sile, ktorá sa navonok javí v troch rôznych formách: ako schopnosť poznávať, cítiť a chcieť.<sup>28</sup> V tejto koncepcii dostáva úlohu jednotnej, organizujúcej zložky ľudskej psychiky práve cit, ktorý ako indiferentný moment medzi dvomi protipôlmí navzájom spája a vyrovňáva rozumnosť a zmyslovosť, duchovný a telesný princíp.

Prostredníctvom citu, ktorý v tušení dokáže poznávať večný svet ideí (podstát) v konečnom svetej javov sa J. F. Fries pokúsil prekonať Kantov dualizmus javu a veci osebe.<sup>29</sup> Vo filozofickej koncepcii F. Palackého majú cit a poznanie analogické postavenie, ako u Friesa: kym je rozumové a zmyslové poznanie sprostredkované a umožňuje nám vnímať z predmetného sveta iba jeho formu, tvar, citom sa

bezprostredne približujeme k pochopeniu reálnej existencie sveta (pojem „reálny“ je tu protikladom pojmu „formálny“), ktorá je ináč predmetom viery a tušenia. Hovorí, že človek má merítko iba pre javy, ale svet podstát je pred ním zatvorený.<sup>30</sup> Podobne aj u Kuzmányho má cit, cítiaca mohutnosť vlastnú schopnosť bezprostredného poznania, schopnosť mimorozumového nazerania podstaty. Kuzmány naviac tejto osobitnej schopnosti citu dáva estetickú dimenziu: hovorí, že ak cítim toto priame nazeranie podstaty — cítim krásu; avšak krásu môžeme takto cítiť vždy iba v nejakom konkrétnom predmete, ktorý potom nazývame krásnym.

V súvislosti s psychologickými hľadiskami a s centrálnou pozíciou citu sa v Gregušovej, Palackého a Kuzmányho estetike pomerne významné postavenie dostáva problematike *vkusu*. Hoci Greguš pojednáva o vkuse dosť formálne — v duchu Kantovho poňatia antinómií vkusu (časť V, § 44—47 Compendia; Greguš nepochopil ani význam Krugovej definície estetiky ako „Geschmackslehre“, vo svojich východiskách protikladnej tradičnej „Schönheitslehre“), Palacký mal v úmysle celú druhú knihu svojej „Krásovedy“ venovať „krásocitu“ (estetickému citu) a v súvislosti s ním aj „krásochuti“ — vkusu.<sup>31</sup> U Kuzmányho, ktorý vlastne založil celú svoju estetickú konцепciu na myšlienke o cítení krásy, sa otázky krásocitu dostali len na okraj pozornosti. Kuzmányho nezaujíma samotný vokus, jeho pravidlá, zákonitosť a normy, ale skôr jeho funkcia v živote človeka a najmä určitá poznávacia hodnota vokus. Vkus to nie je pre Kuzmányho vlastný krásocit, ale krásocitné vzdelenie alebo vzdelenosť samotného krásocitu, ktorá závisí od celkovej úrovne „vzdelenosti ducha“. Vokus takto súvisí na jednej strane so vzdelenosťou, avšak na druhej strane súvisí aj s mravnosťou. Podobne, ako „vzdelenosť rozumu a srdca“ môže mať aj vokus množstvo rôznych stupňov.<sup>32</sup>

Možno povedať, že v týchto reláciach vokus k oblasti poznania a k oblasti etiky sa opäť odráža „stredná“ pozícia estetického citu v kantovskej schéme mohutnosti ľudskej duše — poznávaczej mohutnosti, estetického pocitu príjemnosti alebo nepríjemnosti a žiadacej mohutnosti, ktorú Kuzmány prijal ako základné východisko celej svojej teórie.

Niet pochybností o tom, že Kollár, Greguš, Palacký, Kuzmány a Vandrák predstavujú „kantovský smer“ nášho estetického myslenia v 20-tých a 30-tých rokoch 19. storočia, protikladný časovo mladšiemu „hegelovskému smeru“ estetiky Štúra a štúrovcovi. V tejto súvislosti hrá svoju úlohu aj skutočnosť, že impulzy k hegelovskej orientácii štúrovcovi vyšli naopak z Halle.<sup>33</sup> Bez toho, aby sme sa na tomto mieste púšťali do ďalšej konkrétnej analýzy a porovnávania estetických názorov a teórií Michala Greguša, Františka Palackého a Karola Kuzmányho, môžeme zovšeobecniť určité spoločné rysy, ktoré charakterizujú ich estetiku. Možno tvrdiť, že vyplývajú zo spoločných filozoficko-estetických, ale i metodologických koreňov a koncepcí ich estetického myslenia.

Po prvé — u všetkých troch nájdeme *psychologicke východiská* skúmania estetickej problematiky, poznámané tzv. Dreivermögenlehre a typické pre kantovsky orientovanú estetiku. Začleňujú do svojho systému teóriu duševných mohutností (ich volnej, harmonickej hry), ktorá uznaním poznávacej schopnosti citu zdôvodnila autonómiu krásy a opodstatnenosť estetiky ako vedy o kráse a umení.

Po druhé — za predmet a východisko estetiky stanovili zhodne *ideu krásy*. Umelcovú tvorbu a umenie skúmali ako oblasť, kde sa idea krásy realizuje a prejavuje v konkrétnych podobách. Okrem tradičných problémov krásy a vznešena nájdeme v estetike Greguša, Palackého i Kuzmányho v podstate celý repertoár problémov súdobej estetiky a teórie umenia — ako boli napr. ideál krásy, estetický vokus, génius, fantázia, otázky štýlu, klasifikácie a systému umenia.

Po tretie — Greguš i Palacký venovali skoncentrovanú a cielavedomú pozornosť problematike *dejín estetiky* — Greguš v § 5 v úvode svojej príručky a Palacký dokonca v samostatnom spise „Prehled dejín krásovedy a jej literatúry“, ktorý publikoval r. 1823 v Kroku. Obsahoval náčrt dejín antickej a novovekej estetiky v Taliansku, vo Francúzsku, Anglicku a Nemecku. Myslím si, že tento záujem o dejiny estetiky, ktorý sice patril k jej dobovým rysom (historizmus 18. storočia a najmä historizmus v nemeckom romantickom hnutí), vyplynul najmä z potreby vyrovnať sa s doterajším vývinom európskej estetiky a zo snahy nadviazať na jeho tradície. Napriek tomu Palacký a Greguš boli prví,

kedže základné práce iných európskych autorov, venované dejinám estetiky vychádzali až po poloviči 19. storočia.<sup>34</sup>

Po štvrté — všetci traja si uvedomovali, k akému publiku sa so svojimi prácami obracajú a najmä pocíťovali nedostatok odbornej filozofickej a estetickej terminológie v češtine. Greguš tento problém formálne obišiel, keďže písal po latinsky a paralelne používal aj nemeckú estetickú terminológiu. Palacký sa v tejto veci radil so Šafárikom a s Jungmannom a prišiel k záveru, že túto terminológiu je treba vytvoriť umelo.<sup>35</sup> Preto uverejnil v roku 1827 „Okus české terminologie filozofické, obzvláště krásovědné“ — v záujme zrozumitelnosti svojej estetiky aj pre tých, „kteříž až dosavad s filosofií po česku se neobírali“.<sup>36</sup> Tiež Kuzmány uvádza svoju rozpravu O kráse „Vysvetlením slov neobyčejných, vědecích, v pojednání tomto užitých“, v ktorom použil

pre výklad latinskú a nemeckú odbornú terminológiu.<sup>37</sup> Do akej miery to bolo skutočne aktuálne vyplýva aj z Palackého poznámky k úplnému vydaniu „Krásovědy“ v zborníku Radhost (I., 1871) — že totiž r. 1829 uverejnil v Časopise českého mueza jej druhú knihu — o krásocite, avšak necelú, „protože mluva filozofická ukazovala se tehdejšímu čtenářstvu ještě příliš obtížnou býti“.<sup>38</sup>

Estetika Greguša, Palackého a Kuzmányho predstavuje osobitný a vyhranený smer nášho estetického myslenia v 20-tych a 30-tych rokoch 19. storočia a má svoj významný podiel na kontinuite jeho vývinu. Nikto z tých, čo prišli po nich — ani Štúr, ani Vajanský — neobsiahli estetiku do tej miery *komplexne a systematicky*. Bez zveličenia platí, že ich estetika bola skutočne na úrovni svojej doby — žiaľ, k našej vlastnej škode sme ju ešte nedokázali plne doceniť.

<sup>1</sup> SZERDAHELY, G.: *Aesthetica vel doctrina boni gustus ex Philosophia pulchri deducta*. Budín 1779; ŠEVRLAY, M.: *Rethorica auctore Mathia Schevrlay*. B. Štiavnica 1818; ŠEVRLAY, M.: *Poetica auctore Mathia Schevrlay*. B. Štiavnica 1822; HOLKO, M. ml.: *Observationes, quaedam Mathiae Holko de artibus elegantioribus et mythologia gentili atque christiana*. Solennia, zv. 17. s. 105—137, Nižný Skálnik 1826; GREGUŠ, M.: *Compendium aestheticae*, Košice 1826; SCHEDIUS, L.: *Principia Philocaliae seu doctrinae pulchri*. Pešť 1828.

<sup>2</sup> ŠEVRLAY, M. — nar. r. 1783 v Bystricke, zomrel r. 1840 v Bratislave. Študoval v Martine, v Levoči a v Bratislave, potom na univerzite vo Wittenbergu. Po návrate pôsobil ako vychovávateľ, od r. 1818 ako profesor a riaditeľ gymnázia v B. Štiavnici — učil tu poetiku, gréčtinu, hebrejčinu, dejepis a zemepis, od r. 1827 pôsobil ako profesor na bratislavskom lýceu. Pozri MARKUSOVSKY, S.: A pozsonyi ág. hitv. evang. lyceum története. Bratislava 1896, kap. 50 — Lyceumi tanárok életrajzai, s. 648—681.

HOLKO, M. ml. — nar. 10. 2. 1757 vo Veľkých Teriakovciach-Nižnom Skálniku, zomrel 20. 7. 1832 v Rimavskej Bani. Študoval na gymnáziu v Ožďanoch, Levoči a v Bratislave, v r. 1781—1783 na univerzite vo Wittenbergu. Od r. 1783 pôsobil ako ev. farár v Nižnom Skálniku, od r. 1797 v Rimavskom Brezove, od 1799 v Rimavskej Bani, od r. 1807 ako malohontský senior. R. 1791 dal podnet k založeniu čitateľskej spoločnosti v Malohonte, r. 1808 s J. Feješom založil Učenú spoločnosť malohontskú — patril k jej najaktívnejším členom. Prispieval do časopisu spoločnosti Solennia (od r. 1809 vyšlo 25 zv.) početnými sociálno-politicími, literárno-historickými a estetickými úvahami. Pozri Slovenský biografický slovník, zv. II. MS Martin 1987, s. 362—363.

GREGUŠ (GREGUSS), M. — nar. 1. 7. 1793 v Pustých Úľanoch, zomrel 27. 9. 1838 v Bratislave. Študoval na bratislav-

skom lýceu (1803—1813), potom v r. 1814—1816 na univerzitách v Tübingene a Göttingene. Po návrate pôsobil od r. 1817 na prešovskom kolégii ako profesor dejín, filozofie, matematiky a fyziky (v r. 1831—1832 bol riaditeľom kolégia), od r. 1833 až do svojej smrti na bratislavskom ev. lýceu ako profesor filozofie a historie. Svoje články, básne a odborné pojednania písal po latinsky, maďarsky a nemecky. Od r. 1834 pôsobil ako vedúci Maďarskej spoločnosti na bratislavskom lýceu. Pozri Slovenský biografický slovník zv. II. MS Martin 1987, s. 224.

SCHEDIUS, L. — nar. 20. 12. 1768 v Györi, zomrel 12. 11. 1847 v Budapešti. Študoval v Šoproni a v Göttingene, po návrate bol vymenovaný za profesora estetiky a rétoriky na univerzite v Budapešti. Spolu s Jozefom Kármánom založil časopis Uránia (1794), pôsobil v prvom budapeštianskom divadelnom spolku, z jeho iniciatívy zriadili v Budapešti vyšše gymnázium. Založil a vydával časopisy Literarischer Anzeigen für Ungarn (1797 až 1799) a Zeitschrift von und für Ungarn (1802—1804). Písal po maďarsky, nemecky a latinsky básne, bibliografické, filozofické, historické, zemepisné a ekonomicke práce. K jeho najvýznamnejším práciam patrí *Principia Philocaliae seu doctrinae pulchri* (Pešť 1828). Spolu s A. Lovichom z B. Bystrice vypracoval r. 1805 návrh systému vyučovania pre ev. školy — Systhema rei Scholasticae Evang. Aug. Confes. in Hungaria. Pozri MITROVICS, G.: A magyar esztétikai irodalom története. Debrecín—Budapešť 1928, s. 78—84; MARKUSOVSKY, S.: A pozsonyi ág. hitv. evang. lyceum története. Bratislava 1896, kap. 28 — A Schedius-Lovich-féle iskolai rendeszer 1810, és 1838-ból. A pozsonyi iskola a „Lyceum“ címet veszi fel. Változások a tanári testületben, s. 394—432; Magyar életrajzi lexikon, zv. II, Budapešť 1969, s. 583; Révai nagy lexikona, zv. 16. Budapešť 1935, s. 691; A Pallas nagy lexikona, zv. 14, Budapešť 1897, s. 930.

<sup>3</sup> Výnimku tvorí GREGUŠ, M.: *Compendium aestheticae*.

Košice 1826. R. 1961 ho ako dipl. prácu na FF UK v Bratislave preložila do sloveniny FORDOVÁ-BUZÁSSYOVÁ, K.: Preklad a výklad diela Michala Gregussa *Compendium aestheticae*. Výber z toho prekladu vyšiel aj v Antologii z dejín českého a slovenského filozofického myšlení. Praha 1981, s. 318—327.

<sup>4</sup> BUJNÁK, P.: Zo slovenskej estetiky. Bratislava 1957; DOSTÁL, V.: Čítanka z dejín české a slovenskej estetiky 19. století. Praha 1972; Ďalšie monografie a monografické štúdie literárnohistorické: BUJNÁK, P.: Dr. Karol Kuzmány. Život a dielo. Lipt. Mikuláš 1927; PIŠÚT, M.: Počiatky básnickej školy Štúrovej. Bratislava 1938; PIŠÚT, M.: Literárne štúdie a portréty. Bratislava 1955; ROSENBAUM, K.: Karol Kuzmány. Slovenské pohľady r. 72, 1956 č. 12, s. 1278—1281; Práce filozofické: MÜNZN, T.: Náhľady filozofov Malohontskej spoločnosti. Bratislava 1954; MÜNZN, T.: Filozofia slovenského osvietenstva. Bratislava 1961; VÁROSSOVÁ, E.: Slovenské obrodenecké myslenie. Bratislava 1963; kol. aut.: Kapitoly z dejín slovenskej filozofie. Bratislava 1957; Prehľad dejín slovenskej filozofie. Bratislava 1965; Dedičstvo myšlienok. (Z dejín filozofického myslenia na Slovensku). Bratislava 1983: Dejiny filozofického myslenia na Slovensku I. Bratislava, Veda 1987.

<sup>5</sup> kol. aut.: Dejiny slovenskej literatúry II. VSAV Bratislava 1961. Podľa tejto schémy bola fakticky rozdelená slovenská estetika 19. stor. aj v antológii z dejín české a slovenskej estetiky 19. a 20. stor., ktorú spracoval ĚCSL ČSAV a LVÚ SAV (vyšla v Moskve 1985). ŠMATLÁK, S. v práci Dejiny slovenskej literatúry. Bratislava, Tatran 1988 používa diferencovanie ďalej členenie novodobej slovenskej literatúry (od konca 18. stor. po súčasnosť) — rozlišuje obdobie osvietenstva, klasicizmu (klasicizmus básnický, osvietenský, „empírový“), básnický „Biedermeier“, preromantický „sentimentalizmus“, osvietenský „realizmus“ (s. 248 a n., 279 a n., 287, 288), romantizmus (s. 304 a n.), literárny realizmus (s. 388 a n.). Táto literárnohistorická periodizácia má však tiež iba epizodické a všeobecne rámcové styčné body s vývinom estetického myslenia na Slovensku.

<sup>6</sup> V antológii z dejín českého a slovenského filozofického myšlení, Praha 1981, je navyše M. Greguš neodôvodnenie zaradené do obdobia osvietenstva (kap. VII. Slovenská a české osvícenstvo, s. 305 a n.), do skupiny autorov prakticky o jednu generáciu starších (Ž. Karlovský, J. Laurentzy, M. Steigel, J. Feješ), s ktorými ani ideovo nesúvisí. Je naopak generáčne i svojou názorovou orientáciou najbližší skupine F. Palacký, J. Kollár a K. Kuzmány, hoci aj ich zaradenie do obdobia obrodenia (kap. VIII. Filozofie v českém a slovenském obrození) je z hľadiska dejín estetiky diskutabilné.

<sup>7</sup> MÜNZN, T.: Náhľady filozofov Malohontskej spoločnosti. Bratislava 1954, s. 80, 83; v práci kol. aut. Dejiny filozofického myslenia na Slovensku I. Bratislava 1987, Matej Holko celkom chýba.

<sup>8</sup> TATARKIEWICZ, W.: Dejiny estetiky. Staroveká estetika. Bratislava, Tatran 1985; Stredoveká estetika. Bratislava, Tatran 1988; (Novoveká estetika. Bratislava, Tatran 1991).

<sup>9</sup> TABLIC, B.: Umění básnířské. Budín 1832; HOLKO, M.: Observationes, quaedam Mathiae Holko de artibus elegantioribus et mythologia gentili atque christiana. Solennia, zv. 17, Nižný Skálnik 1826, s. 105—137; GRFGUŠ, M.: Compendium aestheticae. Košice 1826; KUZMÁNY, K.: O kráse. Hronka I, zv. 3, B. Bystrica 1836, s. 61—77; KUZMÁNY, K.: Ladislav.

Hronka III, B. Bystrica 1838, zv. 1, s. 32—65, zv. 2, s. 122—157, zv. 3, s. 211—260.

<sup>10</sup> Koncom 18. storočia si získal veľkú obľubu, najmä v nemeckej literatúre tzv. Briefroman, charakteristický svoju dialogickou formou. Často sa v ňom rozoberali odborné umelecké či estetické problémy. Napr. romány HEINSEHO, W.: Ardingello a blažené ostrovy (1785) — s úvahami o umení a estetických problémoch; Hildegarda von Hohenhal — dialogický traktát o hudbe; ďalej aj Listy o estetickej výchove človeka SCHILLERA, F. (1795); román FRIESA, J. F.: Julius und Evagoras oder über die Schönheit der Seele (1814).

<sup>11</sup> „Váženému a slávnemu mužovi Friedrichovi Bouterwekovi, profesorovi filozofie na slávnej Univerzite Georgijskej (z rozhodnutia najjasnejšieho kráľa britského a hannoverského), ktorému predovšetkým prináleží pestovanie estetiky, toto dielo vďačne venuje jeho niekdajší žiak, autor.“ Pozri FODOROVÁ, K.: Preklad a výklad diela Michala Gregussa *Compendium aestheticae*, dipl. práca, FF UK Bratislava 1961, s. 3.

<sup>12</sup> KRUG, W. T.: Geschmackslehre oder Aesthetik. System der theoretischen Philosophie, 3. časť, Viedeň 1818.

<sup>13</sup> Neskôr, pri vydaní „Krásovědy“ v zborníku Radhost (I., 1871) Palacký v tomu poznámenáva: „Po preštěhování svém do Čech a do Prahy r. 1823, oddav se cele studiem historickým, nepokračoval jsem dále ve spisování krásovědy.“ F. Palackého spisy drobné III., Praha 1903, s. 115.

<sup>14</sup> Podrobnejšie som sa touto problematikou zaoberala vo svojej kandidátskej dizertačnej práci Karol Kuzmány a akceptovanie kantovskej estetiky na Slovensku. Bratislava, Umenovedný ústav SAV 1976.

<sup>15</sup> ČEČETKA, J.—VAJCIK, P.: Dejiny školstva a pedagogiky na Slovensku do prvej svetovej vojny, Bratislava 1956, s. 73.

<sup>16</sup> MARKUSOVSKY, S.: A pozsonyi ág. hitv. evang. lyceum története. Bratislava 1896.

<sup>17</sup> SEDLÁK, I.: Prešovské kolégium v slovenských dejinách, Košice 1967.

<sup>18</sup> V najnovšej práci (kol. aut.) Dejiny filozofického myslenia na Slovensku I. Bratislava 1987, ktorá obsahuje časť Osvietenci na bratislavskom lýceu — Štefan Fábry a Samuel Žigmund. (s. 238—241) však Ján Gross chýba. Pritom patril k významným šíriteľom Kantovej filozofie a estetiky u nás (Žigmund bol Fábryho a Grossov žiak). Narodil sa 3. 9. 1759 v Pezinku, študoval na gymnáziu v Modre a na lýceu v Bratislave, potom na univerzitách v Erlangene a od r. 1789 v Jene. Tu vraj počúval (pravdepodobne K. L. Reinholdove) prednášky Kantovej filozofie. Po návrate pôsobil ako profesor a riaditeľ gymnázia v Karloviciach, v r. 1797—1802 ako riaditeľ gymnázia v Modre.

R. 1803 ho pozvali na bratislavské lýceum, kde pôsobil 34 rokov ako profesor filozofie a dejín. Bol chýrný latinčinár. Zomrel 28. 11. 1839 v Bratislave. Pozri MARKUSOVSKY, S.: A pozsonyi ág. hitv. evang. lyceum története. Bratislava 1896, kap. 50 — Lyceumi tanárok életrajzai, s. 648—681; Slovenský biografický slovník zv. II, MS Martin 1987, s. 230—231.

<sup>19</sup> MARKUSOVSKY, S.: A pozsonyi ág. hitv. evang. lyceum története. Bratislava 1896, kap. 50 — Lyceumi tanárok életrajzai, s. 648—681; MÜNZN, T.: Filozofia slovenského osvietenstva. Bratislava 1961, s. 57; kol. aut.: Dejiny filozofického myslenia na Slovensku I. Bratislava 1987, s. 238—241.

<sup>20</sup> Kantova filozofia „sa stáva temer dominujúcou filozofiou na prešovskom kolégium v 19. storočí“. ČERVENKA, J.: Prešovské ev. kolégium v dejinách filozofie. V: Zborník prác profesorov evanj. kolegálneho slovenského gymnázia v Prešove. Prešov 1940, s. 126.

<sup>21</sup> kol. aut.: Kapitoly z dejín slovenskej filozofie. Bratislava 1956, s. 86.

<sup>22</sup> O význame Jenskej univerzity a jej vplyve na uhorských študentov pozri: PEUKERT, H.: Die Slawen der Donaumonarchie und Universität Jena 1700—1848. Akademie-Verlag, Berlin 1958; FEYL, O.: Deutsche und europäische Bildungskräfte der Universität Jena von Weigel bis Wolff (1650—1850), in: Wissenschaftliche Zeitschrift der F. Schiller-Universität Jena, Jg. 6, 1956/57, Gesellschafts- und sprachwissenschaftliche Reihe, Heft 1/2. FEYL, O.: Beiträge zur Geschichte der slawischen Vergindungen und internationalen Kontakte der Universität Jena, 1960.

<sup>23</sup> F. Palackého korespondence a zápisy I, Praha 1898, s. 13.

<sup>24</sup> KOLLÁR, J.: Pamäti z mladších rokov života. Bratislava 1957, s. 188, 192; THON, J.: Jakub Friedrich Fries učitelem K. Kuzmányho. Listy filologické, roč. 39, Praha 1912, s. 249—257; ŠUHAJDA, L. B.: Jakub Friedrich Fries, aneb rod a literárni působení jednoho z bratrů Moravských pošlého filosofa. Hronka I, B. Bystrica 1836, zv. 2, s. 55—60, najmä s. 59; PEUKERT, H.: Die Slawen der Donaumonarchie und Universität Jena 1700—1848. Akademie-Verlag Berlin 1958, s. 47.

<sup>25</sup> FRIES, J. F.: Wissen, Glaube und Ahnung. Jena 1805, s. 63—64.

<sup>26</sup> BLOCHING, K. H.: J. F. Fries' Philosophie als Theorie der Subjektivität. Münster 1971, s. 17.

<sup>27</sup> KUZMÁNY, K.: O kráse. Hronka I, B. Bystrica 1836, zv. 3, s. 67.

<sup>28</sup> „Jestit tedy duch člověka (což dobré pamatovati sluší), vlastně jen samojedina jestotná moc, a kdykoli my snad o mozech ducha svého mluvit budeme, tyto moci vždy vlastně jen za formy jmény býti musejí, pode kterýmiž onna nedilná jestota duchovní vychází v úkaz.“ F. Palackého spisy drobné III, Praha 1903, s. 120; „Duše naše sice jest jediná, nerozdílná v skutečnosti moc, ale abychom její účinkování pochopili po částech ji pozorujeme, a podlě tří hlavních směrů činnosti její, ji na tři hlavní mocnosti, na mocnost totiž pozavájici, cíticí a žádací v dušeslovém skoumání rozdělujeme.“ KUZMÁNY, K.: O kráse. Hronka I, B. Bystrica 1836, zv. 3, s. 63.

<sup>29</sup> FRIES, J. F.: Wissen, Glaube und Ahnung. Jena 1805, s. 55, 176.

<sup>30</sup> „Realní jsoucnost mimo mé já jest vesměs předmětem víry a tuchy; ale jsoucnost ta ohlašuje se citu s onou základní jistotou, která předcházela všechno uvažování a nepotřebuje tedy teprve být vyšetřována. Proto také víra a tucha není libovolný, nýbrž bezpodmíneně nutný úkon ducha.“ F. Palackého spisy drobné III, (Krásá). Praha 1903, s. 226; „Marně se namáhá host světa, aby určil míru všeomíra, jenž ho obkloupuje; má měřítko jen pro zjevy, říše bytnosti jest před ním zamčena, zde může jen tušit a věřit.“ Tamže, s. 223.

<sup>31</sup> F. Palackého korespondence a zápisy III, Praha 1911, list J. Jungmannovi z novembra r. 1819, s. 39.

<sup>32</sup> „Pro nesčislou rozličnost stupňů vzdělanosti rozumu a srdce, i vzdělanost krasocitu, vkus, jeho síla, zdraví, nebo mdloba na nesčislně rozličných stupních býti může.“ KUZMÁNY, K.: O kráse. Hronka I, B. Bystrica 1836, zv. 3, s. 69.

<sup>33</sup> V prvých rokoch 18. storočia Slováci radi navštěvovali univerzitu v Halle — študovali tu najmä A. H. Francka. V nasledujúcich rokoch však synoda v Ružomberku (1707) rozhodla, že miestom ich štúdia má byť nadále Jena, ktorá sa v ostrej polemike proti pietizmu výrazne dištančovala od Halle. Halle opäť nadobudla svoj význam (zase na úkor Jeny) až v predrevolučnom období. Práve Štúr a jeho prívrženci sa už vzdelávali v Halle, zasiahnutej silným vplyvom Hegelovej filozofie. Pozri o tom: PEUKERT, H., cit. d., s. 12, 23, 121, 130 a ďalších.

<sup>34</sup> ZIMMERMANN, R.: Geschichte der Ästhetik als philosophischer Wissenschaft. Viedeň 1858; LOTZE, H.: Geschichte der Ästhetik in Deutschland. Mnichov 1868; SCHASLER, M.: Kritische Geschichte der Ästhetik. Berlin 1872; von STEIN, K. H.: Die Entstehung die neueren Ästhetik. Stuttgart 1886; BOSANQUET, B.: History of Aesthetics. Londýn 1892; JÁNOSI, B.: Az Ästhetika története, 3 zv., Budapest 1899—1901.

<sup>35</sup> Pozri — list J. Jungmannovi z 3. 3. 1819, v : F. Palackého korespondence a zápisy III, Praha 1911, s. 34.

<sup>36</sup> Okus české terminologie filosofické, obzvláště krásovedné, v : F. Palackého spisy drobné III, Praha 1903, s. 191 (pôvodne uverejnené v Časopise českého muzea 1827/II).

<sup>37</sup> KUZMÁNY, K.: O kráse Hronka I, B. Bystrica 1836, zv. 3, s. 61. Pokladám za potrebné upozorniť, že pri „prekladoch“ rozpravy o Kráse do súčasného jazyka si autori väčšinou nevšimajú tlačovú opravu (Hronka I, zv. 3, s. 96) v hesle „jestota, ens ein Wesen“, kde má byť správne „ein Ding“ (mesto ein Wesen), čím vzniká zmätenský a zavádzajúci výklad Kuzmányho názorov (pozri PIŠÚT, M.: Ladislav. Bratislava 1968, s. 125, 126, 128—135).

<sup>38</sup> F. Palackého spisy drobné III, Praha 1903, s. 115.

## Philosophische Aspekte des ästhetischen Denkens im 19. Jahrhundert in der Slowakei

Zu einigen Problemen der Interpretation der Ästhetik des 19. Jahrhunderts in der Slowakei

Wenn wir heute an die Erforschung des ästhetischen Denkens des 19. Jhs. in der Slowakei herangehen, müssen wir mit einigen spezifischen Problemen rechnen, die mit seiner Interpretation zusammenhängen. Das erste von ihnen ist das Sprachprob-

lem. Bis zu den Sprachreformen von J. I. Bajza, A. Bernolák und besonders L. Štúr (vom Ende des 18. bis zur Mitte des 19. Jhs.), die sich um eine Kodifikation des Slowakischen als Schriftsprache bemühten, war bei uns die allgemeine GelehrtenSprache das Latein. Daneben benutzten die Vertreter der sprachlichen und literarischen Einheit von Slowaken und Tschechen (besonders J. Kollár, aber auch B. Tablic, P. J. Šafárik und K. Kuzmány) das

Tschechische (Bibelsprache). Deshalb schrieb man bei uns in der ersten Hälfte des 19. Jhs. auch ästhetische Abhandlungen in einer dieser beiden Sprachen. Besonders die lateinische Ästhetiken und Poetiken (M. Ševelay, M. Holko, d. J. und M. Greguš) wurden bis heute weder ins Slowakische übersetzt, noch ausreichend fachwissenschaftlich erforscht; sie stellen somit eine bestimmte Lücke in der Geschichte unserer ästhetischen Denkens dar.

Die Geschichte des ästhetischen Denkens in der Slowakei selbst, als Parallele zur Geschichte des philosophischen Denkens oder zur Literaturgeschichte, haben wir bis heute nicht komplett bearbeitet. Ihre Erforschung vertreten bis heute im wesentlichen Maße gerade jene Wissenschaftsdisziplinen, die das Problem ihrer Periodisierung nicht lösen können, ja unbeabsichtigt eine verzerrte Sicht in die Probleme der Interpretation und Wertung einzelner Vertreter unseres ästhetischen Denkens 19. Jahrhundert hineinragen. Es wird deshalb notwendig, zur komplexen Erforschung dieser Zeit zurückzukehren, zu den Originaltexten einzelner Autoren, ihre Auffassungen miteinander zu konfrontieren und mit jenen in anderen nationalen Ästhetiken (besonders den deutschen) zu vergleichen, ihre Ideenquellen und Vorbilder zu suchen. Nur so wird uns der Zusammenhang ersichtlich, der für das Verständnis der Richtungen und Wege notwendig ist, auf denen sich die Entwicklung unseres ästhetischen Denkens in der Vergangenheit bewegte.

Die zwanziger und dreißiger Jahre des 19. Jahrhunderts in der Entwicklung des slowakischen ästhetischen Denkens

Die Zeit der 20-er und 30-er Jahre des 19. Jahrhunderts gehörte bei uns zu der besonders fruchtbaren Zeit der Entwicklung der Ästhetik. Es erschienen damals einige grundlegende ästhetische Arbeiten der Autoren M. Ševelay (Poetik, Schemnitz 1822), M. Holko d. J. (Observations, quaedam Mathiae Holko de artibus elegantioribus et mythologia gentili atque christiana, Solennia, Bd. 17, S. 105—137, Nižný Skálnik 1826), M. Greguš (Compendium aestheticae, Kaschau 1826), B. Tablic L'Art Poétique, Ofen 1832), K. Kuzmány (Über das Schöne, Hronka I, Bd. 3, Neusohl 1836, S. 61—77), J. Kollár (Über die literarischen Beziehungen zwischen Stämmen und slawischen Dialektten, Hronka I, Bd. 2, Neusohl 1836, S. 31—53), K. Kuzmány (Ladislaus, Hronka III, Neusohl 1838, Bd. 1, S. 32—65, Bd. 2, S. 122—157, Bd. 3, S. 211—260). Es entstanden jedoch auch die Arbeiten von F. Palacký (Überblick über die Geschichte der schönen Künste und ihrer Literatur; Die Ästhetik oder fünf Bücher über Schönheit und Kunst), die er in den Jahren 1819—1823 in Preßburg und im heutigen Dubník in der Slowakei niederschrieb, wo er als Erzieher wirkte.

Diese Arbeiten sind ziemlich heterogen, erreichen aber ein relativ hohes fachliches Niveau. Voraussetzungen für ihr Entstehen legte das damalige Schulsystem, das es an Akademien und Lyzeen ermöglichte, eine bestimmte philosophische und ästhetische Bildung zu erwerben. Besonders das Preßburger Lyzeum hatte langjährige Verbindungen zu deutschen Universitäten, vor allem nach Jena, aber auch nach Haile, Göttingen, Tübingen und Wittenberg. Das Preßburger Lyzeum wurde gemeinsam mit

dem Prešover Kollegium zum Zentrum für die Verbreitung vor allem der Philosophie und Ästhetik Kant's. In der Generation, über die wir sprechen, bestand jedoch bereits ein Interesse an den über Kant hinausgehenden Veröffentlichungen philosophischer und ästhetischer Konzeptionen seiner Kritiker und Epigonen, besonders an J. F. Fries, F. Bouterwek und W. T. Krug. Den größten Widerhall fand bei uns der Philosoph und Ästhetiker J. F. Fries, mit dessen philosophischer Begründung des Glaubens als unmittelbare und direkte Erkenntnis der übersinnlichen Welt und der Ahnung der außerordentlichen Kraft, die mit Hilfe des Gefühls das Endliche mit dem Ewigen in Übereinstimmung bringt, gewann viele Anhänger und Verehrer in den Reihen deutscher und ausländischer evangelischer Theologen. Zu ihnen gehörten bei uns neben Kollár, Palacký, L. Šuhajda und A. Vandrák vor allem Karol Kuzmány. In ähnlicher Weise orientierte sich M. Greguš an F. Bouterwek und W. T. Krug.

Auf Grund eingehender Forschungen (Eva Bottánková: K. Kuzmány und die Aufnahme der kantschen Ästhetik in der Slowakei, kand. Diss., Kunsthistor. Inst. SAV, Bratislava 1976) lässt sich sagen, daß Kollár, Greguš, Palacký, Kuzmány und Vandrák die „kantsche Richtung“ unseres ästhetischen Denkens in den 20-er und 30-er Jahren des 19. Jhs. vertraten, im Gegensatz zur zeitlich jüngeren „hegelianischen Richtung“ der Ästhetik Štúrs und seiner Anhänger. Bei den Vertretern der „kantschen Richtung“ können wir bestimmte gemeinsame Züge verallgemeinern, die von den gemeinsamen philosophisch-ästhetischen, aber auch methodologischen Ausgangspunkten beeinflusst sind. Es sind das vor allem psychologische Ausgangspunkte der Erforschung der ästhetischen Problematik, die einerseits durch die sog. „Dreivermögenlehre“ und andererseits durch die Theorie der gefühlsmäßigen Erkenntnis, konkret durch Frieses Theorie gekennzeichnet sind. In direktem Zusammenhang mit den psychologischen Standpunkten und der zentralen Stellung des Gefühls erhält in ihrer Ästhetik auch die Problematik des ästhetischen Geschmacks eine verhältnismäßig bedeutende Stellung. Zum zweiten wird die Idee des Schönen zum Gegenstand und Ausgangspunkt der ganzen ästhetischen Theorie erhoben. Zum dritten ist die besondere Beachtung, die der Problematik der Geschichte der Ästhetik gewidmet wurde, besonders dahingehend bemerkenswert, daß die grundlegenden Arbeiten europäischer Autoren zur Geschichte der Ästhetik erst nach der Mitte des 19. Jahrhunderts erschienen. Zum vierten gab es beim Stand der allgemeinen Bildung ein notwendiges Interesse an einer fachlichen philosophischen und ästhetischen Terminologie, die künstlich geschaffen werden mußte, wobei parallel die lateinische und deutsche Terminologie gebraucht wurde.

M. Greguš, F. Palacký und A. Kuzmány waren die bekanntesten Persönlichkeiten unseres ästhetischen Denkens in der 20-er und 30-er Jahren des 19. Jhs., repräsentierten seine eingenständige und ausgeprägte Orientierung, die einen bedeutenden Anteil an der Kontinuität seiner weiteren Entwicklung hatte. Keiner von ihnen Nachfolgern, weder Štúr noch Vajanský, umfaßten so Komplex und systematisch die Ästhetik. Ohne Übertreibung gilt, daß ihre Ästhetik tatsächlich auf dem Niveau ihrer Zeit war — leider haben wir es noch nicht verstanden, sie voll zu verstehen und zu bewerten.

Deutsch von Kuno Schumacher

# Nové poznatky o starej kaplnke sv. Ladislava v bratislavskom Primaciálnom paláci

MÁRIA MALÍKOVÁ

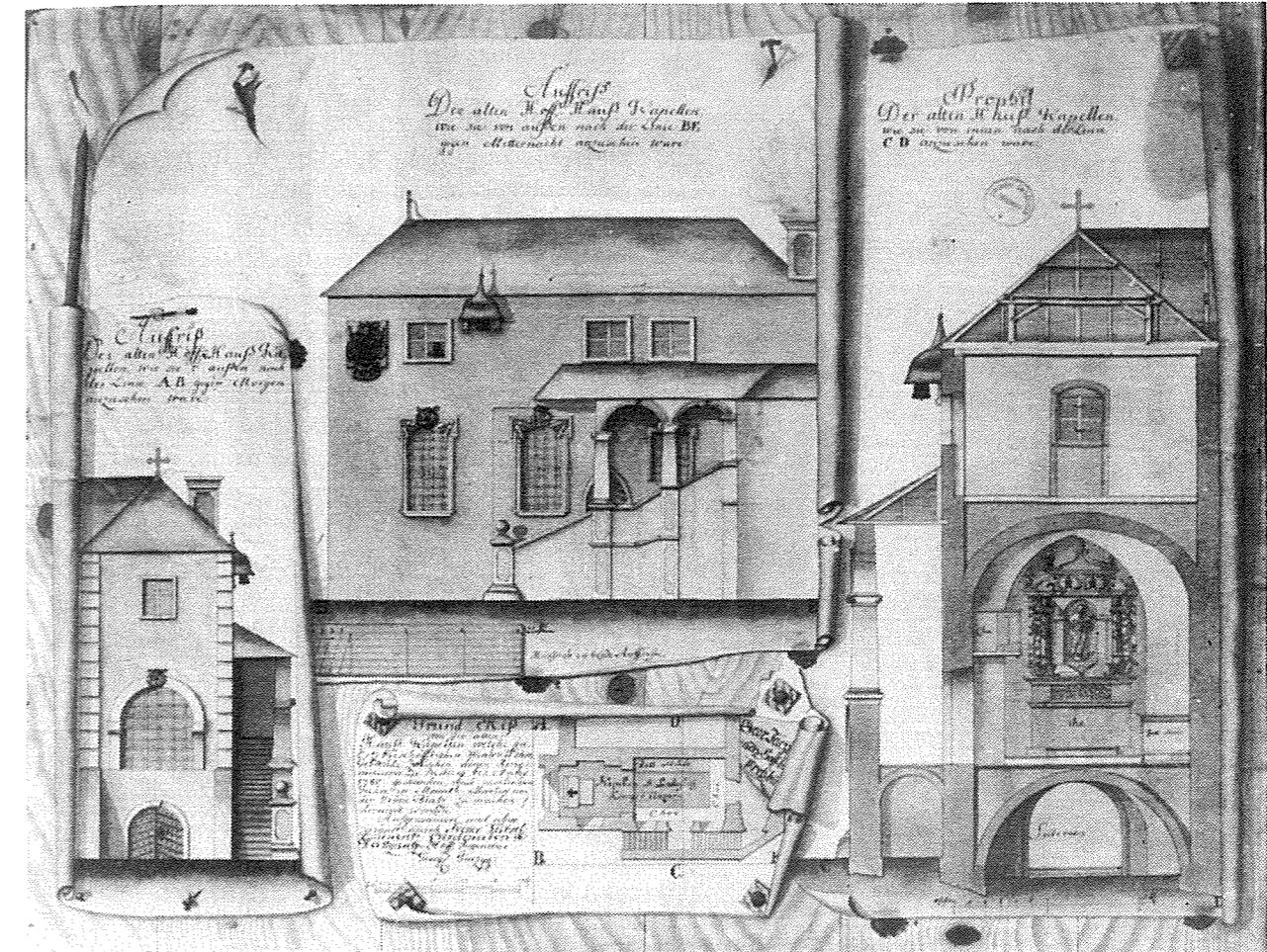
História starého sídla ostríhomských arcibiskupov, prímasov Uhorska v Bratislave, ktoré koncom 18. storočia ustúpilo novému honosnému palácu Melchiora Hefeleho, nie je dodnes dosťatočne známa.<sup>1</sup> Vieme, že siahala až do stredoveku, keď na starom cirkevnom pozemku postavili budovu „biskupskeho domu“. Po páde Ostrihomu do rúk Turkov roku 1543, keď sa prímas Uhorska prestahoval do Bratislavu, stala sa oficiálnou rezidenciou najvyššieho reprezentanta cirkvi v Uhorsku. V súvislosti s novou funkciou ju v priebehu času viac ráz prestavali a adaptovali na nové účely. V časoch Mateja Bela to bol rozmerný, avšak dosť nízky palác, ktorý dal práve s veľkými nákladmi reštaurovať arcibiskup Imrich Esterházy. Obnovil schodisko „v starobylom štýle“, zbarokizoval interiéry a vchod zvýraznil novým stĺpovým portikom.<sup>2</sup>

Napriek týmto neskorším úpravám si budova akise zachovala až do zbúrania ešte stále mnoho zo svojho stredovekého, resp. renesančného vzhľadu. Svedčí o tom aj starobylý charakter kaplnky sv. Ladislava, ktorá patrila do areálu paláca. O jej podobe a zariadení nás informuje niekoľko zaujímavých dokumentov, ktoré vznikli na podnet kardinála Batthyányho krátko pred a po jej demolácii v marci 1780.<sup>3</sup> Najcennejšie z nich je zakreslenie starej kaplnky od arcibiskupovho dvorného inžiniera Juraja Jaczyga (Jacíka?), zachované vo dvoch exemplároch.<sup>4</sup> Obe lavírované kresby sú takmer rovnaké, majú tie isté náписy, lišia sa len v nepodstatných detailoch. Autor vytvoril svoje technické nákresy ako *trompe l'oeil*, jednotlivé pohľady na kaplnku znázornil akoby na samostatných, na koncoch stočených listoch papiera, ktoré sú pripojené na drevenú dosku. Na každom z týchto „listov“ je samostatná legenda, horný, stredný list niesli nápis:

„Auffriß Der alten Hoff Hauß Kapellen wie sie von außen nach der Linie BE gegen Mitternacht anzusehen ware“, pravý bočný: „Prophil Der alten Hauß Kapellen wie sie von innen nach der Linie CD anzusehen ware“, ľavý bočný: Auffriß Der alten Hoff u. Hauß Kapellen wie sie v. aussen nach der Linie AB gegen Morgen anzusehen ware“. Dolu uprostred vidno pôdorys kaplnky s nápisom: „Grund Riß von der alten Hauß Kapellen welche in Erzbischöflichen Winter Wohn Gebäude Zwischen denen Ringmauern zu Presburg bis Anno 1780 gestanden und nemlichen Jahren in Monath Martio um der neuen Blatz zu machen diruiret worden. Aufgenommen und abgezeichnet durch Seiner Fürstl. Eminentz Cardinalen v. Batthyány Hoff. Ingenieur Georg Jaczyg.“

Stavba sama je na nákrese lavírovaná šedou farbou, rezy murivom sú ružovočervené, dve vkreslené merítka sú žlté. Oltár kaplnky — ktorý podľa nápisu sa menze, odpísaného Jaczygom,<sup>5</sup> dal postaviť roku 1628 Michal Veresmarti, vtedajší rektor kaplnky a kanonik bratislavskej kapituly — bol pomerne jednoduchým, v podstate ešte neskororenesančným dielom. Mramorovaná menza tohto oltára je na kresbe modrá, socha Panny Márie má modrý plášť, architektúra oltára a jej zdobné články sú sivé a žlté (táto farba akise naznačuje čiasťočné pozlátenie).<sup>6</sup> Na štíte oltára okrem dvoch anjelikov, nezreteleľne vidno štyri postavičky svätcov, ktoré sa na kresbe nedajú identifikovať.

Podľa Jaczygovho nákresu bolo jadro stavby stredoveké, s opornými piliermi na južnej strane. Na prednej, severnej strane, kde bol vchod do kaplnky, pribudlo v renesancii otvorené schodisko s krátkymi zavalitými stĺpkmi a strieškou. Neskôr prestavané štvorhranné okná niesli znak kardinála



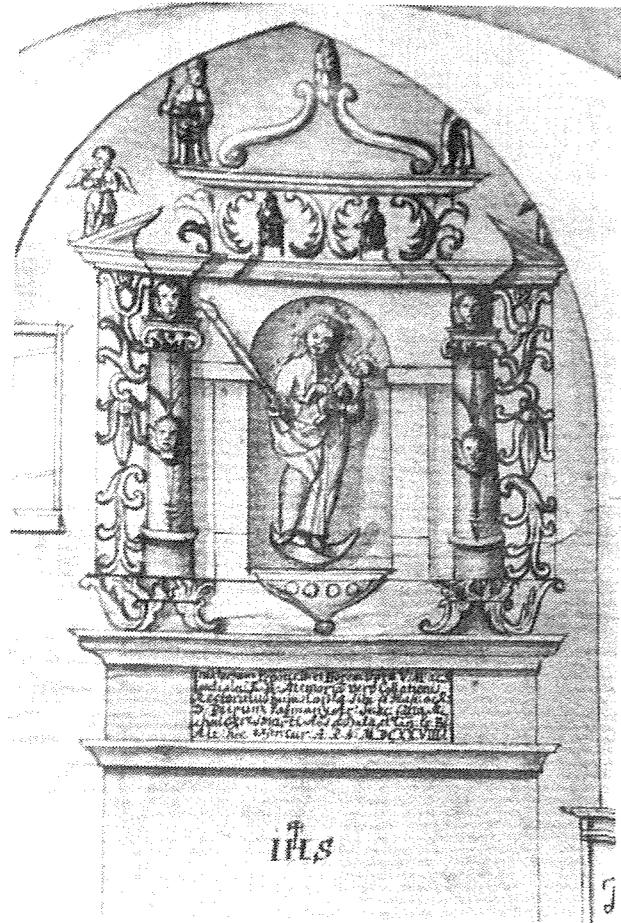
J. Jaczyg: Nákres bývalej kaplnky sv. Ladislava v bratislavskom Primaciálnom paláci (Primaciálny archív v Ostrihome). Foto M. Malíková

Széchenyho, jeho veľký znak bolo vidno aj hore v rohu kaplnky. Celá stavba mala vzhľadom na svoju funkciu — ako dvorná kaplnka rezidencie uhorského prímasa — veľmi skromný charakter, slúžila zrejme len pre súkromné pobožnosti arcibiskupa. V porovnaní s novou elegantnou kaplnkou v letnom arcibiskupskom paláci, ktorú dal prímas Imrich Esterházy postaviť v rokoch 1739—40,<sup>7</sup> malá táto stavba podobu nenáročného vidieckeho kostolíka. Nič nepoukazovalo na skutočnosť, že ide o sakrálny priestor určený privátnej modlitbe jedného z najvplyvnejších hodnostárov Uhorska.

Podľa zachovaného inventára, ktorý spísali pred demoláciou kaplnky dňa 31. marca 1780, bolo aj vnútorné zariadenie kaplnky veľmi skromné. Nachádzalo sa tam jedno cibórium a jedna monštran-

cia, oboje strieborné, len čiastočne pozlátené a jeden strieborný kalich, o ktorom s v súpise poznamenáva, že je veľmi starý. Ostatné omšové nádoby boli z cínu. Na oltári stáli štyri mosadzené svietníky, ďalšie dva boli zo „žltého plechu“. Z omšových rúch tam boli len štyri nové, málo používané, ďalších sedem boli starých, poškodených.

V inventári sa presne popisuje aj oltár. Madona bola z dreva, oba stĺpy oltára boli údajne modré, ornamentika pozlátená. Malé sošky na štíte predstavovali sv. Štefana, Ladislava, Imricha a Vojtecha. V kaplnke sa nachádzalo pomerne veľa obrazov, z nich však len zobrazenie sv. Jána Nepomuckého malo rám. Ostatné boli bez rámu, čiže akise neviseli na stene. Pochádzali pravdepodobne zo staršej výzdoby kaplnky. O dvoch zarámovaných



Oltár v bývalej kaplnke sv. Ladislava z roku 1628 (detail predchádzajúcej kresby). Foto M. Malíková

obrazoch, ktoré boli pri skrini s omšovými rúchami, sa píše, že boli „staré“. V kaplnke sa nachádzalo len päť lavíc a jedno oratórium pre arcibiskupa, ktoré bolo podľa popisu tiež pomerne jednoduché. Podľa textu inventára prevzal celé zariadenie do svojej opatery vtedajší rektor kaplnky František Hackel až do tej doby, kym nebola postavená nová kaplnka.

Na pranie kardinála Batthyányho sa Hackel v tom čase zaoberal aj dejinami starej kaplnky. Svoju prácu „Historische Erörterung von der Kapellen S. Ladislai Reg. Hung. in Curia AEPALI Posonij Von der Zeit ihrer Errichtung und Stiftung der Altari 1454 bis Ao 1780“ z 23. júna 1780 predložil v odpise arcibiskupovi dňa 18. septembra 1784 spolu s oboma Jaczygovými kresbami a s odpisom inventára starej kaplnky. Vtedy už stála nová kaplnka a Hackel v sprievodnom spise podrobne referuje svojmu predstavenému o tom, kde sa zariadenie pôvodnej kaplnky dostalo.

Hackelovo „historické pojednanie“ je nielen ďalším dôležitým spisom k dejinám kaplnky, ale súčasne i zaujímavým dobovým dokumentom prebúdzajúceho sa záujmu o historické pamiatky. Na základe archívnych dokumentov tu Hackel nielen popisuje kaplnku určenú na zánik, ale prináša aj údaje o jej založení a zariadení v roku 1454, ktoré čerpal z „Protokolla“ Michala Veresmartiho z roku 1624.<sup>8</sup> V tomto spise sa tvrdilo, že kaplnku sv. Ladislava založil kardinál a ostrihomský arcibiskup Dionýz Széchy. Ako dôkaz svojho tvrdenia Veresmarti uvádzal, že na oltárnom obraze v kaplnke kľačal tento donátor pred svätcami<sup>9</sup> a že jeho erb s letopočtom 1454 bolo vidno na okne za oltárom. Ten istý letopočet bol aj na menze samého oltára.

Michala Veresmartiho ustanovil za rektora kaplnky jeho príbuzný kardinál Peter Pázmány. S jeho súhlasom dal Veresmarti roku 1628 postaviť v kaplnke nový oltár ku cti Matky Božej a sv. Ladislava. Po boku citovaného nápisu na oltári vtedy upevnenili aj dva malé obrazy, ktoré na Jaczygovej kresbe už nevidno. Znázorňovali sv. Michala, patróna nového donátora a kardinála Pázmánya, ako kľačiac pred krucifixom. V ďalšom texte svojho „historického pojednania“ sa František Hackel podrobne zaoberá otázkou, prečo kaplnku zasvätili sv. Ladislavovi, keď tu podľa neho na oltári sv. Ladislav nikdy neboli znázornený. Pretože sa ani jemu, ani staviteľovi Hefelemu neporadilo nájsť základný kameň, ani žiadnu zakladaciu listinu, páral po objasnení v archíve bratislavskej kapituly. Dokázal tak, že celý čas mala kaplnka patrocinium sv. Ladislava. Píše tiež, že oltár sice venovali P. Márii, ale že na stene visel veľký obraz sv. Ladislava, ktorý podľa nápisu roku 1634 venoval kaplnke Michal Veresmarti.<sup>10</sup>

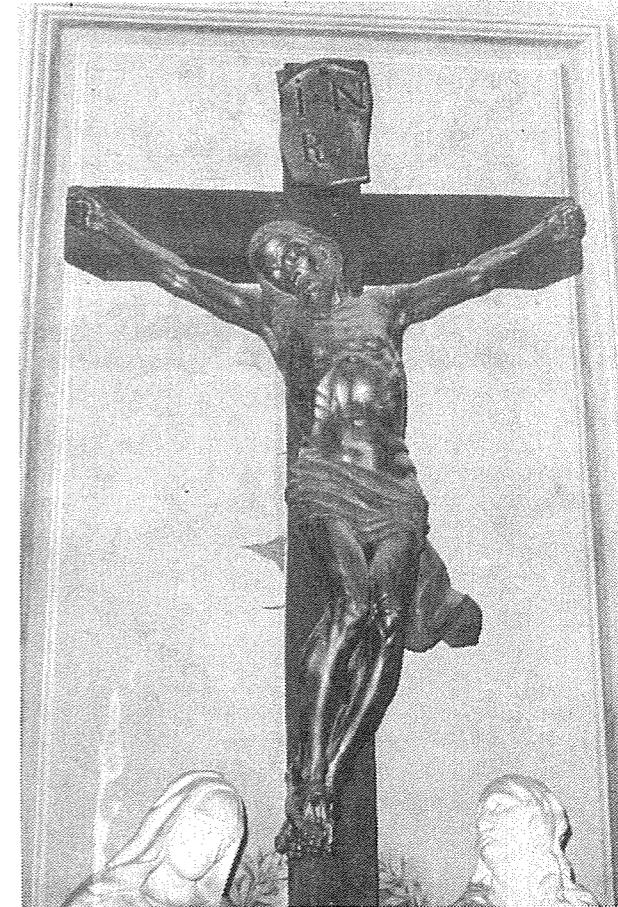
Nezávisle od Hackela citovali Veresmartiho správu o vzniku kaplnky aj iní, neskorší autori,<sup>11</sup> mälokto z nich ale vyťažil z Veresmartiho toľko podrobnosti ako Hackel. Nielen že prispel k poznaniu histórie kaplnky ďalšími zaujímavými a dôležitými údajmi, ale zároveň ako prvý poukázal na nesúlad zasvätenia kaplnky s jej jediným oltárom a tým nadhodil ďalšie otvorené otázky. Staré tradičné patrocinium — ktoré sa udržalo napriek od-

lišnej tématike oltára až do roku 1780, keď sa na hlavný oltár v novovybudovanej kaplnke konečne dostal obraz sv. Ladislava — oprávňuje totiž domnienku, že Széchyho stavba nebola na tomto mieste prvá. Pravdepodobne nahradila inú, staršiu, kde patrocinium kaplnky ešte súhlasilo s výjavom na oltári.

Posledným spisom, týkajúcim sa starej kaplnky, je spomenutý Hackelov referát Batthyánemu z roku 1784 o jej pôvodnom zariadení. Väčšina predmetov — omšové náčinie, rúcha, obrazy — sa údajne dostala do novej kaplnky. Tu ju však uschovali oddelené od nového zariadenia, ktoré kaplnke venoval kardinál Batthyány. Drevo a kameň zo starej budovy a akiste aj Madonu z roku 1628 dal Hackel previezť do arcibiskupskej sýpky, kde sa postupom času akiste všetko zničilo.

V tom istom spise Hackel referuje aj o ďalšej súkromnej kaplnke arcibiskupa Csákyho, ktorá sa nachádzala na hornom poschodí starého paláca. V nej nahrádzala oltár plasticky stvárená Kalvária. Na vršku z korálov a mušlí, väčšinou imitácií z dreva, stál kovový krucifix, pri ňom Matka Božia, sv. Ján Evanjelista a ďalšie postavy. Pri demolácii starej rezidencie všetky sochy takisto umiestili do arcibiskupskej sýpky, po skončení stavby však Hackel previezol kovový krucifix so sochami P. Márie a sv. Jána Evanjelista do novej kaplnky a postavil ich roku 1783 vedľa hlavného oltára. Ostatné sochy Kalvárie sa dostali do kaplnky letného arcibiskupského paláca, kde sa v priebehu času stratili, pravdepodobne zničili. Hlavné sochy Kalvárie stáli ešte donedávna v Batthyánovej kaplnke sv. Ladislava, na mieste určenom Hackelom. Až na začiatku poslednej, v súčasnosti prebiehajúcej renovácie Primaciálneho paláca ich odmontovali a prenesli do depozitu Galérie mesta Bratislavu.<sup>12</sup> Kovový krucifix publikovala roku 1926 Gizela Weydeová ako dielo F. X. Messerschmidta, ktoré si vraj u neho objednal do nového paláca sám arcibiskup Batthyány.<sup>13</sup> Sochám P. Márie a sv. Jána Ev. nevenoval dodnes nikto zvláštnu pozornosť, hoci patria k najlepším zachovaným sochárskym dielam neskorého 17. storočia v Bratislave. Ich súvislosť so sochami sv. Petra a Pavla na priečeli kostola Milosrdných, na ktoré ako prvý upozornil Ivan Rusina,<sup>14</sup> je nepochybňá. Sú dielom zatiaľ neidentifikovaného významného umelca, ktorý sa nedá predbežne určiť.

Celá Kalvária so zachovanými a ďalšími nezachovanými postavami teda iste nevznikla až v druhej polovici 18. storočia, v dobe arcibiskupa Csákyho, ale ešte v 17. storočí, keď bolo zriaďovanie podobných Kalvárií veľmi rozšírené. Nie je vylúčené, že ju pôvodne určili na iné miesto a že sa až v 18. storočí dostala do Primaciálneho paláca. Asi až za Csákyho alebo Batthyányho sochy P. Márie a sv. Jána Ev. nahrubo natreli bielou farbou, čím skreslili ich pôvodné pôsobenie. Bolo by záslužným či-



Krucifix z Kalvárie v „Csákyho kaplnke“ starého Primaciálneho paláca (Galéria mesta Bratislavu). Foto L. Sternmüller

nom Galérie mesta Bratislavы, keby sa týchto dote raz zanedbávaných diel ujala a po patričnom reštaurovaní im našla vhodné umiestnenie.

V závere príspevku prinášame v pôvodnom znení podstatné časti citovaných dokumentov. V prílohe I. tú časť inventára starej kaplnky, kde je popis oltára a súpis obrazov, v prílohe II. Hackelovo „historické pojednanie“, skrátené o dlhú pasáž, v ktorej autor na základe rozličných dokumentov, najmä donačných listín, dokazuje kontinuitu patrocínia sv. Ladislava u kaplnky. V poslednej prílohe III. publikujeme celý text Hackelovho referátu Batthyánymu z roku 1784.

#### I. Inventarium

Über die in der Capellen S. Ladislai bey Abbrechung derselben, vorfindigen Kirchen Geräthschaft als

#### Der Altar

Eine Statue von Holtz der Mutter Gottes, stellet vor die unbefleckte Empfängnis auf den Monden stehend und d. Jesu Kindlein auf den Händen habend

zwey blau gemahlte Althar Saulen samt Vergolten zier Arten, und 4 gleinen Figuren welche alle schadhaft sind, nemlich der Heilige Ladislaus, Adalbertus, Stephanus und Emericus

Ein Consecrirtes Steinernes Althar Blath

Ein ord. alter und umbrauchbahrer Tabernakel

Ein gleines Sakristei Kastel

Zwey alte gefaste Bilder in schwarz gebeizten Ramen stellen vor das Herz Jesu und Mariae. 3 Canon Tafeln in ord. Rameln, unbrauchbar (befindlich in eben den Kasten bey den Meß Kleidern)

Ein Steinerner Althar Stafel

5 Kirchen Stühle von harten Holtz

Ein weicher ord. Kasten mit einer Thür

Ein Verschlag Kastel mit einer Arbe

Das Oratorium für die Erz-Bischöfe, solches bestehtet aus einen foder plat Von Harten Holz und aus dem Untertheil, welches auf zwey Saulen gestanden und etwas Vergoltet ist

Alte Rothe und grüne Damastene Fürhang welche über das Holtz-Werck des Oratori gehangen sind

#### An Bildern

Der Heilige Ladislaus, Franciscus Seraph, Jesus in Blumen granz, die Hl. Dreyfaltigkeit, Joannes Eleemosin. auf Kupfer Blat gemahlen, Magdalena, Barbara, Caecilia, Dorothea, Catharina, Maria Pecs, Sanct Salvator. diese 12 Stk sind ohne Ramen

Der Hl. Joan Nepom. in ord. Vergoldten Ramen

Eine Glocke beyläufig 2 Centner schwer mit welcher zur Messe geläutet wurde.

Diese ob specificirte Geräthschaft aus der Capellen S. Ladislai habe von dem Rector derselben Franz Hackel bey abbruch

dieser Capell bis zu Erbauung, und einrichtung einer Neuen in meine Verwahrung übernommen. Presburg den 31ten Marti 780.  
(bez podpisu)

#### II. Historische Erörterung

von der Kapellen S. Ladislai Reg. Hung. in Curia AEpäli Posonij Von der Zeit Errichtung und Stiftung der Altari 1454 bis Ao 1780

...

Was nun die Zeit belanget in welcher, und von Wem die Altarie S. Ladislai Regis Hung. gestiftet, und ihren Nahmen ursprünglich habe, ist solche Ao 1624 von dem damahlichen Rector dieser Capellen und zugleich Domhern in Presburg Michaele Veresmarti in seinen über dieses Rectorat Verfasten Protocoll Pag 1<sup>a</sup> Capit 1<sup>o</sup> de Fundationibus folgender massen in Lateinischer Sprache beschreiben worden. Daß nemlich der Fundator Beneficii hujus Capellae S. Ladislai Regis Hungariae der damahl lebende Cardinal und Ertz Bischof von Gran Dionisius de Szécz gewesen zu seyn geglaubet und zwar Anno 1454.

Die Ursach der Glaubwürdigkeit leitet der obbenante erste Verfasser des Protocols dieser Altari aus folgenden Gründen her.

1<sup>o</sup> Aus dem alten Althar Blath dieser Capellen auf welchen das Portrait des Fundators wie solcher gniend vor den Füssen deren Heiligen betet abgemahnen ware.

2<sup>o</sup> Daß Wappen dieses Card. Ein Doppelter Adler, welcher in den Fenster hinter den Althar zu sehen ware, bey welchen die Jahr Zahl 1454 durch Figuren ausgedrücket Vermög lange der Zeit aber etwas undeutlich zu lesen gewesen.

3<sup>o</sup> Eben diese Jahr Zahl ist auch in dem Fuß od. so genannten Basi des Altars ausführlicher zu sehen gewesen, und stimet mit diesen Zeiten übereinß in welchen dieser Cardinal die Primatial Güter, die Vorhin durch den König Uladislau auf Verschiedene Arth Verwüstet wurden, durch Aussöhnung mit denselben widerum in Ruhe genossen, und alßdann nach Vorhin gelegten Fundamenten dieses Beneficium solle gestiftet haben, dessen Meinung auch nebst anderen glaubwürdigen Männern der A<sup>o</sup> als Ertz-Bischof von Grain erwählte und nachhero gewordene Cardinal Petrus Pazmany gewesen. Unter diesen Cardinal hat der oberwähnte Presburger Domher Michael Veresmarti dieses Beneficium Sanct Ladislai, nach absterben seines Vorfährer Thomas Balasfi Bischof von Fünf-Kirchen, und Probsten von Presburg überkommen, und nachdem der Althar in dieser Kapelle theils aus Alterthum schon sehr baufällig, und auch ansonsten, so wie ihn der Stifter errichten lassen, nur aus einen von Holz gemachten, und auf Arth eines Kastens Formirten Althar Disch, auf welchen, das obberührte Bild gewesen, bestunde, so hat solcher aus Andacht mit Genehmhaltung des damahlichen Ertz-Bischof Pasmany diesen Althar, welcher bis auf diese Zeit in dieser Capellen stets, brauchbahr gewesen, zu Ehren der Mutter Gottes und des Heiligen Ladislai Regis Hungariae errichten lassen, wo von die Inschrift, welche in den Althar mit goldenen Buchstaben gemahlen annoch zu lesen ist, Rechter Hand dieser Inschrift ist der Hl. Ertzengel Michael und Linker Hand der dazumahl lebende Cardinal Pazmany gniend Vor dem Crucifix betend in Superpelliceo, und schwarzen Mozeto abge-



P. Mária a sv. Ján Evanjelista z Kalvárie v „Csákyho kaplnke“ starého Primaciálneho paláca. Foto L. Sternmüller

mahlen, samt der beygesetzten Jahrzahl 1628. Um aber ein mehreres davon zu sehen, so schlisse ich sowohl den Abriß der alten Capellen S. Ladislai, alß auch dessen Althars als eine künftige Urkunde für spätere Zeiten hiermit bey, weilien stat dieser Alten eine Neue und prächtigere von diesen Höchst glücklich und weis Regirenden Cardinalen und Ertz-Bischof von Grain Fürst Joseph v Batthyany fast auf eben diesen Platz wo die vorige gestanden auf ganz neuen Fundamenten in diesen 1780 Jahren gnädigst errichtet worden.

...

Daß aber in dem Althar dieser Capelle niemahl das Bild des Heiligen Ladislai gewesen, beweiset die Beschreibung des allerersten und abzeichnung des nachhero Verfertigten und annach bis zu fernerer gnadiger Disposition Seiner Eminenz Vorhan denen althares.

Doch ist in solcher an der Wand unweit des oratorium das Bildnus des Hl. Ladislai auf Leinwand gemahlet gehangen, worauf Ruckwerts geschrieben war Pro Capella S. Ladislai Regis Hungariae Posonii in Curia AEpäli Ejus Rector Michael Veresmarti Anno 1634 welches aber Vermög seiner Grösse und der Bau Arth des Althars, in dessen Mitte eine Statue der Mutter Gottes mit dem Jesu Kind gestanden, niemahl dazu angetragen ware.

...

Franz Hackel  
Rector Capellae S. Ladislai  
Reg. Hung.  
  
Presburg den 23<sup>ten</sup> Juny 1780

### III. Einige Urkunden Von der Gestifteten Primatial Kapellen Sancti Ladislai Regis Hungar.

Euer Hochfürstl. Eminenz etc. etc.

Da Eure Hochf. Eminenz nicht nur allein, statt der alten und schon bausalligen Primatial Curia diese Herrliche von Grund aus neu erbauet, sondern auch, statt der in dieser Curia ebensals jetzt alten gestifteten Kapellen Sancto Ladislai Regis Hungariae, diese Neue fast auf eigenen Platz errichtet, so habe ich, damit die Nachfolger den Abstand dieser neuen Kapelle gegen der alten um desto leichter sich vorstellen können, solche durch den damahlichen Hoff Ingenieur Jazik abzeichnen lassen, wovon ich den Abriß auf dero gnädigstes Anverlangen Euer Hochf. Eminenz gehorsamst beyschlissen Sub A a.

Ehe als diese Kapelle demoliret wurde, machte ich ein Inventarium nicht nur allein von dem was die Sacristei Gerätschaft Seu Sacram Supellectilem welchen jedweder Rector Sub Custodia Conscientiosa, et cum Onore defectuosa Reparandi unter seiner Verwahrung hat, betrifft, sondern auch alle Einrichtung dieser Vorigen Kapellen, worüber eine Copia beyschliesse Sub B b.

Wovon ein Exemplar der damahlige Haus Hofmeister Weisenthal samt allen Bildern und einen schublad Kasten, worinen die Kirchen Wäsch und Meß Kleider eingepaket waren übernommen und aufbewahret hat.

Das übrige Holz und Steinwerk welches in den beygelegten Inventraio zu esehen ist, worunter auch die Consecrte Althar Plate von Marmor gewesen, wurde durch den damahlichen Bauschreiber Wimer, nebst noch anderen Effecten in das alte Granarium AEpile zur Verwahrung hinaus geführet.

Nach Erbauung und Consecrirung der neuen Kapelle, habe alles was an Kirchen Kleidung und zur Meße gehörig ware samt denen Bildern, welche ebensals zu den Stift Inventarium gehören widerum übernehmen, und sollches, außer den durch Euer Eminenz neu angeschafften Kirchen Gerätschaft gänzlich Separirter, durch mich besorget und erhalten.

Nebst diser Kapellen, ware in den oberen Stockwerk der vorigen Curiae, eine andere Cabinet Capellen für den damahlichen Primas Csaky in einen neben Zimer aufgerichtet, Wovon der Althar und die seiten Statuen die Passion und den Calvari Berg vorstelten.

Diese Kapellen ist von der obbemelten Curial Kapellen gäntzlich abgesönderet jedesmahl gewesen, und hate niemahl einen Zusammenhang mit selber, jedoch weis ich für gewis, daß bey Demolirung derselben alle Statuen und das von Metal gegossenen Crucifix ebenfahs in das Erzbischöfliche Granarium hinausgeführt worden, wovon dermaßen daß Crucifix nebst der Statuen der Mutter Gotes und des Jünger Joannes, in der neu erbauten Curial Kapelle seitwerts dem Hochaltar in verflossenen Jahr 783 aufgestellet — die anderen Passions Statuen aber, in die Kapellen der Garten Residenz gelegt worden.

Was die übrige Verzierung bemelter Cabinets Kapellen betrifft in welcher der Calvarie Berg mit roth und weissen Coralen Straussen, und Muscheln geziret ward, habe ich von Übergab und Verwendung derselben Keine weitere Wissenschaft, als daß unter denen Korallen die allermeisten nur von Holtz nachgeahmet waren, und samt denen Muscheln von den Zimer Warter Langguth in ein gleines Verschlagel gepaket wurden. Wohin aber die ächten veräuerset werden, ist mir auser einen gleinen Stückel, welches ich pro Raritate mit Vorwissen des Zimmerwarts Langguth bekommen habe, nichts bewust.

Als aber Ao 1780 der Grundstein zu der Neu erbauten Curial Kapellen S. Ladislai gelegt worden, geruheten Eure Fürstl. Eminenz (dieweilin in den Fundamenten der alten Kapellen kein Grundstein zu finden ware) eine Historische Erorterung von der Benenung und Stiftung dieser Kapelle zu verlangen welche ich hier gehorsamst anschlisse Sub C c und in aller unterthäigkeit geharre.

Euer Hochfürstl. Eminenz

Presburg d. 18<sup>bris</sup>

784

unterthänigster Caplan  
Franz Hackel Rector  
Cap. S. Ladislaus mp.

<sup>1</sup> ORTVAY, T.: Geschichte der Stadt Preßburg II. Preßburg 1895, s. 79; HAICZL, K.: A régi érsekprímási palota szt. László kápolnája Pozsonyban. Bratislava 1933; KÁLMAN, J.: Primaciálny palác. Bratislava 1948; HOLCÍK, Š.: Korunovačné slávnosti, Bratislava 1563—1830. Bratislava 1986, s. 63 a d.

<sup>2</sup> Bratislava Mateja Bela. Bratislava 1984, s. 76. V tejto súvislosti pozri aj poznámky L. Šáskyho k jednotlivým kapitolám, s. 97 a d., č. 45.

<sup>3</sup> Ostrihom. Primaciálny archív (Prímasi levéltár). Batthyány Protocollum II. Intranea no. 170. Tento materiál spomina už HAICZL, K.: c. d. v pozn. 1, s. 4 a d. Jednu s kresieb uverejnili bez bližšieho vysvetlenia v ročenke mesta Bratislavu na rok 1959, s. 166, pri článku Najstaršia tlačiareň v Bratislave.

<sup>4</sup> Lavírované kresby na papieri, podlepené plátnom. Rozmery 46,5 × 57,5 (mensia) a 47 × 66 (väčšia). Obe signoval J. Jaczyg. Kresby zo spisového materiálu vyčlenili a zaradili do zbierky máp a plánov archív. Za láskavé upozornenie na obe diela a za sprístupnenie ostatného archívneho materiálu vďačím dr. Margite Bekeovej, riaditeľke archív. Vzhľad kaplnky na týchto kresbách stručne opisuje aj HAICZL, K.: c. d., s. 5.

<sup>5</sup> Nápis na oltári podľa K. Haicza (s. 20): „In Gloriam praepotentis Dei et Honorem Deiparae Gloriosae Virginis Mariae ac S. Ladislai Regis Hungariae Memoriam vero Collationis Rectoratus hujus Capellae sibi per Ills. ac Ressimum Dnum Petr. Pázmany AEppum Strigon. & facta Mich. Veresmarti Abbas de Bata & Canonicus Ecclesiae Poson. Altare hoc exstrui curavit Anno Redemptoris Nostri MDCXXVIII.

<sup>6</sup> Na menší z kresieb toto kolorovanie chýba.

<sup>7</sup> MALIKOVA, M.: Die Schule Georg Raphael Donners in der Slowakei. Mitteilungen der Österreichischen Galerie 17, 1973, s. 92; GALAVICS, G.: Antonio Galli-Bibiena in Ungheria e in Austria, Acta Historiae Artium 30, 1984, s. 215 a d.

<sup>8</sup> O živote a činnosti Michala Veresmartiho pozri IPOLYI, A.: Veresmarti Mihály élete és munkái, Budapest 1875.

<sup>9</sup> Hackel neuvádza, ktorých svätcov na tomto tabuľovom obrazze namaľovali. Ipolyi, ktorý poznal Veresmartiho „Protocollum“ však píše, že uprostred bola zobrazená P. Mária, pred ňou kľačali kardinál Széchy a po bokoch boli iní svätci, medzi nimi sv. Uršuľa, (s. 651).

<sup>10</sup> Tento obraz je snáď identický s obrazom sv. Ladislava, ktorý sa podľa inventára nachádzal pred demoliciou ēste v kaplnke.

<sup>11</sup> IPOLYI, A.: c. d. v pozn. 8, s. 650 a d.; RIMELY, C.: Capitulum insignis Ecclesiae Collegiate Posoniensis, Posonii 1880, s. 188 a d.

<sup>12</sup> Podľa informácie pracovníčky Galérie mesta Bratislavu dr. Želmy Grajcarovej. Sochy majú v inventári Galérie čísla B-834 (krucifix), B-835 (P. Mária), B-836 (sv. Ján).

<sup>13</sup> WEYDE, G.: Ein unbekanntes Werk des Franz Xaver Messerschmidt, Belvedere 1926, príloha, s. 89 a d. Vo vlastných prácach som toto dielo zaradila k nesprávnym atribúciam, kruifix som však omylem datovala do 19. storočia (naposledy: PÖTZL-MALIKOVA, M.: Franz Xaver Messerschmidt, Wien—München 1982, s. 276 a d.).

<sup>14</sup> RUSINA, I.: Renesačná a baroková plastika v Bratislave, Bratislava 1983, s. 72.

<sup>15</sup> Schwanthalerovi pripísal tieto sochy I. Rusina v citovanej publikácii. K tejto atribúcii pozri tiež recenziu Rusinovej knihy FIDLER, P. in: Alte und moderne Kunst 29, 1984, č. 195, s. 53. K činnosti Schwanthalera v Bratislave: PÖTZL-MALIKOVA, M.—RUSINA, I.: Der Einfluß Wiens auf die Entwicklung der Barockplastik in Preßburg und der Westslowakei, Akten des XXV. internat. Kongresses der C.I.H.A., zv. 7, Wien—Köln—Graz 1986, s. 118 a d. Tu, v pozn. č. 19 sa prvý raz poukazuje na súvis sôch P. Márie a sv. Jána z Primaciálneho paláca so sochami sv. Petra a Pavla na priečeli kostola Milostných.

### Neue Erkenntnisse über die alte St. Ladislauskapelle im Preßburger Primatialpalais

Die Geschichte des alten Sitzes der Graner Erzbischöfe und Primase von Ungarn in Pressburg (Bratislava) der Ende des 18. Jahrhunderts dem neuen, prachtvollen Palast von Melchior Hefele weichen musste, ist bis heute nicht hinlänglich bekannt. Trotz mehrerer Umbauten und Erneuerungen wahrt das Gebäude sicherlich bis zum Abbruch noch viel von seinem mittelalterlichen, bzw. Renaissanceaussehen. Davon zeugt auch der altägyptische Charakter der St. Ladislauskapelle, die zum Areal des Palastes gehörte. Über ihre Gestalt und Ausstattung informieren uns einige interessante Dokumente aus dem erzbischöflichen Archiv in Gran (Esztergom), die auf Veranlassung des Kardinals Batthyány kurz vor und nach ihrem Abbruch im März 1780 entstanden. Das wertvollste Dokument unter ihnen ist eine Zeichnung der alten Kapelle von der Hand des erzbischöflichen Hofingenieurs Georg Jaczyg, die sich in zwei Exemplaren erhalten hat; weitere Dokumente betreffen ihr Inventar und ihre Geschichte. Autor der „Historischen Erörterung“ war der damalige Rektor der Kapelle Franz Hackel, der aufgrund von Archivstudien viele wichtige Fakten zur Geschichte der Kapelle beitrug. In der zweiten Schrift aus dem Jahre 1784

informiert Hackel seinen vorgesetzten Kardinal Batthyány darüber, wo die Ausstattung der alten Kapelle nach ihrem Abbruch verblieb. Eine interessante neue Erkenntnis bringt vor allem die Bemerkung über eine weitere Kapelle direkt im alten Palast, die wahrscheinlich Erzbischof Csáky einrichten liess. Die Statuen aus der plastischen Darstellung eines Kalvarienberges in dieser Kapelle sind die einzigen Werke, die sich von der alten Ausstattung beider Kapellen bis auf heute erhalten haben (heute in Besitz der Städtischen Galerie Bratislava). Diese Bildhauerarbeiten stammen wahrscheinlich vom Ausgang des 17. Jahrhunderts. Zwei von ihnen, Maria und Johannes, sind das Werk eines bisher unbekannten Pressburger Bildhauers, der vielleicht mit Johann Schwanthaler identisch ist.

Im Artikel veröffentlichten wir eine der Zeichnungen der alten St. Ladislauskapelle von Jaczyg und Aufnahmen der erhaltenen Statuen aus der „Csáky“-Kapelle. In den Beilagen I—III publizieren wir wesentliche Passagen der zitierten schriftlichen Dokumente aus den Jahren 1780 und 1784 im ursprünglichen Wortlaut.

Deutsch von Kuno Schumacher

# Barokní reliéf Panny Marie Pomocné na zámku v Malinově

Příspěvek k problematice barokní mariánské ikonografie a umělecké tvorby z okruhu arcibiskupa Szelepscényho

ZDENĚK VÁCHA

Obec Malinovo, dříve Eberhard,<sup>1</sup> se nachází v západní části Žitného ostrova, vzdálena od Bratislavы vzdoušnou čarou přibližně 10 kilometrů. Dominantou obce je zámek situovaný uprostřed rozlehlého, dnes přírodně krajinnářsky upraveného, parku.<sup>2</sup> Reliéfní deska z červeného mramoru se zobrazením Panny Marie Pomocné je umístěna nad vchodem bývalé zámecké kaple v přízemí východního křídla směrem do dvora. Ve spodní části je pod reliéfem Panny Marie s Ježíškem plocha nesoucí text úvodu modlitby k Bohorodičce jako ochránkyni: SVB TVVM PRAESIDIVM CONFVGIMVS SANCTA DEI GENITRIX a na její pravé straně na okraji nápis udávající jméno objednavatele díla a datum vzniku: GEOR SZELEPCsENY A S I. 8br. A 1680.

Sedící Madona zpodobená od kolen nahoru se stojícím Ježíškem na levé straně je umístěna v téměř čtvercovém poli s profilovaným rámem a vnitřním obloukem neutrálního rámování ve vrchní polovině. Nahé dítě stojící levou nožkou na matčiných kolenou je pod zadečkem podepíráno její levicí, na níž spočívá mírně ohnutá a povytočená pravá nožka. Ze strany je přidržováno matčinou pravourukou, jejíž dlaň, zasahující prsty až do podpaždí, zakrývá jeho záda. Ježíšek se něžným gestem dotýká brady matky, jež k němu otáčí svou usměvavou tvář. Madona má na hlavě čepec, zpod kterého spadají na levé rameno kadeře vlasů. Oděna je do šatu s rovným výstříhem a přiléhavým živůtkem, v němž je vidět těsněji u krku lem spodního roucha. Ruce halí až po zápeští bohaté řásnění rukávů šatu. Přes ramena má přehozený plášt splývající podél levé ruky, pod níž tvoří v pravém koutě obrazového pole ladný záhyb, kterým přechází na klin. Drapé-

rie pláště přesahuje i do rámu a je nad nápisovou plochou desky ostře ukončena.

Způsobem přidržování dítěte i matčiným úsměvem vyzařuje dílo něhu, přičemž dojem poklidnosti scény ještě podporuje její kompozice vepsaná do rovnostranného trojúhelníku.

Reliéf je plastickou variantou milostného obrazu Panny Marie Pomocné, jednoho z nejvýznamnějších typů zázračného mariánského obrazu v baroku. Autorem předlohy je Lucas Cranach starší, jenž vytvořil celou řadu obrazů Bohorodičky.<sup>3</sup> Námi pojednávaný typ mariánského obrazu se ovšem stal jeho nejznámějším a doznał v dalších redakcích největšího rozšíření. Svým významem postupem času zastínil v Podunají prakticky všechny ostatní milostné obrazy. Předpokládá se, že vzorem pro Cranachův obraz Panny Marie Pomocné je neznámá východní (byzantská) předloha.<sup>4</sup> Otázku původu předlohy není možné na tomto místě tematizovat. Považujeme však za potřebné podotknout, že se malíř mohl inspirovat přímo západoevropským uměním a že v tomto prostředí již v době vzniku obrazu patrně existoval určitý autochtonní vzor figurálního schématu, z něhož čerpal. Máme na mysli v této souvislosti, pokud je známo, doposud nejmenovanou deskovou malbu Neposkvrněného početí flámské provenience z období kolem roku 1520,<sup>5</sup> s níž mohl mít společný prototyp. Co do pozice postav ovšem nacházíme určité paralely i s českou skupinou Madon tzv. svatovítského typu z konce 14. a začátku 15. století,<sup>6</sup> zejména ve způsobu držení dítěte a poloze jeho nohou.

O dějinách Cranachova obrazu a jeho uctívání jsme podrobně zpraveni studií Hanse Aurenhammera.<sup>7</sup> Vzniká kolem roku 1537 a v roce 1611 se

dostává jako dar saského kurfiřta Jana Jiřího I. z jeho soukromé galerie v rámci diplomatické návštěvy do majetku arcivéody Leopolda V. Rakouského, biskupa pasovského. Po jeho nástupu k vládě v roce 1625 je obraz převezen na hrad v Innsbrucku, kde se v průběhu třicetileté války stává předmětem veřejných modliteb. Vzrůstající popularita obrazu přiměla Leopoldova syna arcivéodu Karla k jeho instalaci do místního farního kostela. Ještě v době přechovávání Cranachova obrazu v Pasově byla na popud správce biskupství, svobodného pána von Schwendy, vyhotovena věrná kopie — dnešní pasovský milostný obraz, jež se sama stala vzorem pro další četné repliky a svým významem překonala originál. Pasovský obraz byl v péči kapucínů a přičiněním rádu vzniká vedle Innsbrucku a Pasova třetí významné centrum uctívání obrazu — vídeňský kaupciinský kostel, kde byla kopie pasovské odlíky vystavena v roce 1660.

Kult obrazu Panny Marie Pomocné (*Mariahilf*), nazývaného podle svého nejdůležitějšího centra a ohniska dalšího šíření pasovským, byl od počátku spojen s funkcí domnělé ochrany proti Turkům (pod jménem Ochrana křesťanů — *Sancta Virgō Maria Auxiliatrix Christianorum*), povodním a především moru.<sup>8</sup> V 17. století přebírá typ Panny Marie Pomocné funkci pozdně středověké Madony Ochranielky (*Schutzmantelmadonna*), hlavní záštity proti epidemii. Zároveň je jeho údajné zázračné působení považováno za ochranu proti fatálním projevům politické a konfesionální situace ve střední Evropě, s poukazem na starozákonné motiv tří pohrom seslaných Hospodinem na lid Izraele, z nichž si měl král David jednu zvolit — hlad, válku a mor (II. kniha Samuelova, 24).<sup>9</sup> Vzhledem k tureckým válkám a pro Uhry od začátku 17. století častým stavovským povstáním a jejich důsledkům — hladu a epidemií šířeným vojsky — se tato aktualizace přímo nabízela.

Kult zázračného obrazu postupuje velmi rychle. Jeho další derivace již nejsou vázány na tři výše zmíněné exempláře. Počet kopií narůstá, čož se projevuje kupříkladu malovanými korunami na hlavě matky i dítěte, jimž byly v podobě kovových ozdob opatřeny jejich vzory v rámci více či méně oficiálních „korunovací“.<sup>10</sup> Dochází též k obohacování základního námětu o další motivy; o holu-

bici jako symbol Ducha svatého (typ Panny Marie Pomocné z paulánského kostela ve Vídni)<sup>11</sup> a nezřídka dochází k zrcadlovému obrácení dalších redakcí. Mimo přímého vyzařování kultu zázračného obrazu především z Pasova a Vídni, jež se staly důležitými poutními místy, a jeho kopí v mnohých kostelích Podunají od jižního Německa až po Srbsko,<sup>12</sup> byly prostředkem šíření úcty především četné grafické listy, které přispívaly svou dostupností k jeho zlidovění. Projevem lidového chápání kultu jsou dále přepisy obrazu v podobě přívěsků, drobných cestovních oltářků či domovních znamení (malovaných nebo vyvedených ve štuku) s ochrannou funkcí.<sup>13</sup>

Grafické odliky si ovšem nechávali zhotovovat též nároční objednavatelé z řad šlechty. Zachovala se kupříkladu mezzotinta značných rozměrů (150 × 100 cm), kterou v roce 1721 objednal šlechtic Michal Bánovský pro hraběte Štěpána Koháryho. List nesoucí název *S. V. Maria Passaviensis Auxiliatrix Christianorum* pochází od tří významných Augsburšských umělců, malířů E. Ch. Heisse a B. Vogela spolu s J. C. Zierlem, jenž vytvořil orámování.<sup>14</sup> Dalším příkladem dokumentujícím rozšíření a význam našeho obrazu je lavírovaná kresba Svatého milostného mariánského obrazem od Gottfrieda Eichlera mladšího, jednoho z nejvýznačnějších mistrů Augsburšské grafické školy a profesora kresby a grafiky na univerzitě v Erlangen. Zobrazuje stranově obrácený obraz Panny Marie Pomocné v rokovovém rámu neseném anděly obklopenými čtyřmi svatými rytíři. Ve spodní části kresby je umístěna postava eremity ve dvou scénách — na levé straně klečí před kapličkou a vpravo je znázorněn v rozhovoru s duchovním.<sup>15</sup>

Kult Panny Marie Pomocné byl pěstován a zároveň programově podporován i samotným císařským dvorem, jenž vytvořením ideového spojení panovnického rodu se zázračným obrazem chtěl zdůraznit dějinnou roli Habsburků v boji proti hlavnímu nepříteli — Turkům a zároveň využít jeho mobilizující funkci. Současně je též potřebné upozornit na skutečnost, že se císař Leopold se svým dvorem v době obléhání Vídni zdržoval v Pasově; to možilo být rozhodující pro připsání vítězství nad Turky 12. září 1683 právě Panne Marii Pomocné pod názvem Panna Marie Ochránkyně



Reliéf Panny Marie Pomocné na zámku v Malinově

Foto Z. Vácha

křesťanů. Po vítězné bitvě na vídeňském Kahlebergu žádá kapucín Marco de Aviano císaře dopisem, aby dal obraz Panny Marie Ochránkyně namalovat v kopii a aby tato byla slavnostním průvodem přenesena z dvorní kaple do Stephansdomu.<sup>16</sup> Na příkaz císaře, jenž zároveň požádal papeže o prohlášení dne vítězství za svátek zasvěcený jménu Panny Marie,<sup>17</sup> se tedy posléze obraz Mariahilf stává symbolem dynastickým.<sup>18</sup>

O výskytu obrazu Panny Marie Pomocné jsme poměrně dobře informováni též dobovými prameny. Jsou uvedeny v rámci soupisů z konce 17. století zahrnujících milostné mariánské obrazy z celého tehdejšího uherského území — v roce 1690 vydává kníže Pavel Esterházy knihu *Původ zázračných mariánských obrazů z celého světa...*<sup>19</sup> a v roce 1696 Nebeskou korunu (*Mennyei Korona...*), jež je v podstatě rozšířenou verzí první.<sup>20</sup> O rozšíření obrazu v Čechách se dozvídáme na základě dotazníkových akcí z let 1676, resp. 1700, jež prováděla pražská arcibiskupská konzistoř.<sup>21</sup> Otázkou č. 25 bylo zjištováno, zda se v obvodu far nacházejí „imagine miraculosae“. Výslově se setkáváme se 6 příklady,<sup>22</sup> jejich skutečný počet ovšem mohl být i vyšší, jelikož byly uváděny pouze obrazy považované za zázračné přímo faráři.

Na uctívání zázračného či milostného obrazu Panny Marie Pomocné je potřebné zároveň nahlijít z aspektu všeobecného posilnění kultu Bohorodičky v kontextu konfesionální ofenzívy habsburského dvora jako státního kultu. Protireformační propaganda začíná důsledně, navazujíc v podstatě na byzantskou tradici, některým mariánským obrazům připisovat zázračné vlastnosti, které ochraňují věřícího (rozuměj katolíka) před neštěstím všeho druhu. Oficiální podpora kultu mariánských obrazů, jimiž se přiznává obzvláštní moc, přetrvává ze strany církevní i světské v nezměněné míře až do období josefinismu, jehož odraz se ve sféře církevního učení nejvýrazněji projevil na synodě ve městě Pistoia (1786), která mimo jiné zakázala uctívání Panny Marie pod různými jmény.<sup>23</sup> V této době se již však zázračné obrazy spolu s příslušnými centry devoce — poutními místy, staly natolik součástí lidové nábožnosti, že jejich význam klesá velmi pozvolna.

Osobité postavení měl mariánský kult v Uhrách. Jak již bylo řečeno, Habsburkové propagovali Pannu Marii jako ochránkyni monarchie, což též vedlo ke vzniku typu mariánského sloupu charakteristického pro všechny dědičné země habsburské koruny od začátku 2. třetiny 17. století.<sup>24</sup> V případě Uher však navíc sehrál podstatnou roli proklamovaný cíl císaře Leopolda vytvořit ze země království Panny Marie — Regnum Marianum — související především se zvláštním postavením krajiny jako národníkové zóny ve válce proti Turkům a snahou o její vnitřní konsolidaci a posilnění po řadě stavovských povstání; vůdcové povstání se ostatně neváhali pravidelně spolčovat s nepřitelem, což mělo jednoznačné sociální a konfesionální pozadí a Habsburkové turecké nebezpečí využívali zase jako příležitost pro ovládnutí krajiny. Protireformace však narážela na tuhý odpor a o tom, že násilné pokatolicování spíš přispívalo k labilizaci krajiny a tím ke snižování obranyschopnosti říše a ohrožení větší části Evropy, svědčí též nesouhlas papeže Inocence XI. se způsoby Habsburků a Szelepcényho v rámci této kampaně. Turecké nebezpečí považoval za vážnější a radil k ústupkům vůči protestantům.<sup>25</sup>

Oživení kultu Bohorodičky jako ochránkyně státu — Mater Hungarorum či Patrona Hungariae — sahajícího svými kořeny do středověku a odvo-

lávajícího se na legendární předání vlády nad zemí králem Štěpánem, se stalo jedním z hlavních ideových nástrojů protireformace, jejíž nejvýznamnějším protagonistou, jak bude pojednáno dále, byl právě Jiří Szelepcényi, uherský primas a arcibiskup ostřihomský. S motivem předání vlády nad státem Panně Marii sv. Štěpánem se po prvě, pokud je známo, setkáváme v tzv. Menší gerardské legendě (*Legenda minor sancti Gerardi episcopi*), jež pravděpodobně vznikla na sklonku 11., resp. na začátku 12. století.<sup>26</sup> Typ oltárního obrazu či sochařské kompozice zpodobující klečícího světce, jenž odevzdává na polštářku spočívající korunu — t. j. vládu — Králově nebes, se stal dominantním pro svatoštěpánský kult ve výtvarném umění baroku.

Výrazný uhersko-vlastenecký akcent a programatická snaha o archaizaci se objevuje i přímo v souvislosti s obrazem Panny Marie Pomocné v legendě uváděné hrabětem Esterházym v případě jeho kopie uctívané v maďarském Turbékú.<sup>27</sup> Píše, že tento zpodobuje pasovskou předlohu, jež má svůj původ v době uherského krále Ludvíka I. Podle „historie“ dal panovník na památku svého zázračného vítězství nad Tatary v roce 1363<sup>28</sup> postavit kostel v Mariazell, kam daroval obraz Panny Marie, k němuž se modlil před bitvou. V roce 1620 údajně vznikla jeho nápodoba, jež se dostala do Pasova.

Reliéfní podobu milostného obrazu Panny Marie Pomocné si vybral uherský primas arcibiskup Jiří Szelepcényi i pro svou rezidenci v Eberhardu. Szelepcényi je nepochybně jednou z nejvýraznějších osobností uherských dějin 17. století, když pocházeje z jednoduchých poměrů dosáhl v podstatě nejvyšší možné příčky společenského žebříčku a moc ve světských i církevních úřadech. Narodil se pravděpodobně v roce 1595 a místo jeho narození je rovněž obestřeno tajemstvím; v úvahu přicházejí Slepčany nebo Vieska u Slepčan v Tekovské župě.<sup>29</sup> Rodina se záhy přestěhovala do Uhrách — úřad arcibiskupa ostřihomského — a současně byl císařem Leopoldem spolu s Františkem Nádasdym vyjmenován místodržícím království. Zatímco se Szelepcényi jako kancléř zdržoval většinou u vídeňského dvora, jeho místodržitelstvím sídlem se stala Bratislava. Po odhalení údajné účasti Nádasdyho na Wesselényiho spiknutí proti císaři byl Leopoldem ustanoven za jediného místo-



Panna Marie Pomocná na antependiu oltáře sv. Jáchyma v klášterním kostele v Beckově. Kolem 1696. Foto P. Fratrič

u Bratislavě (od roku 1635) vstupuje do diplomatických služeb císaře Ferdinanda I. Jeho službu u dvora souběžně provázel vzestup v hierarchii církevních úřadů. V roce 1642 byl vyjmenován titulárním biskupem a ve stejném roce za pilíšského opata. V roce následujícím se mu dostalo jmenování biskupem čanádským a v Pětikostelí. Když v roce 1644 zemřel uherský kancléř Štěpán Bosnyak, byl na doporučení palatina Mikuláše Esterházyho a arcibiskupa Jiřího Lippaye jmenován jeho nástupcem; ve stejném roce obdržel proboštství Bzovík a Šahy a v roce 1648 byl prohlášen biskupem nitranským. Ve funkci kancléře setrval 22 let až do roku 1666, kdy dosáhl nejvyšší církevní hodnosti v přicházející Slepčany nebo Vieska u Slepčan v Tekovské župě.<sup>29</sup> Rodina se záhy přestěhovala do Trnavy, kde začal se studiem. Jako posluchač místní univerzity se stal členem Mariánské kongregace. V roce 1627 byl vyslan tehdejším ostřihomským arcibiskupem Petrem Pazmányem — dlouholetým ochráncem a později podpůrcem v jeho počinající kariéře — na studie teologie do Říma. Tam pobyl 7 let a po krátkém působení jako farář v Senci



Kamenná erbovní kartuš Szelepcényho u zdi farního kostela v Eliášovcích. Foto P. Fratrič

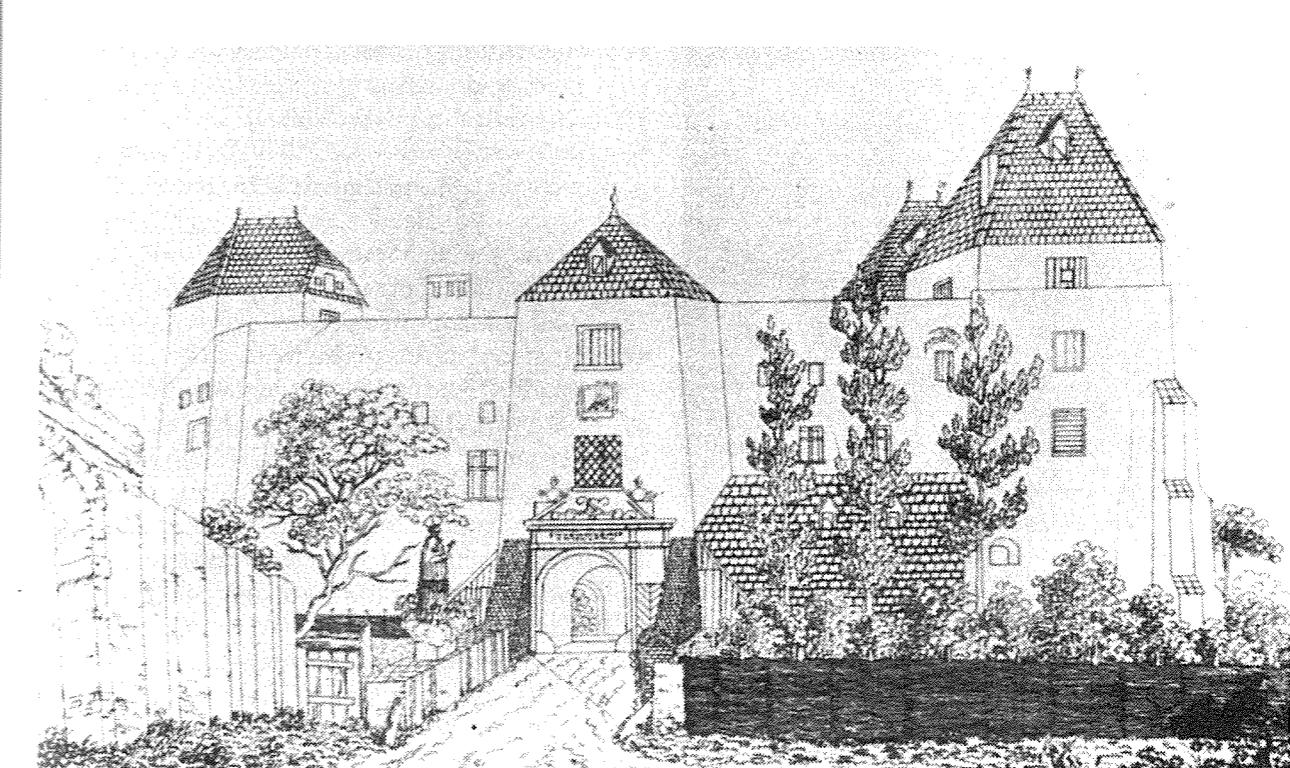
držícího. Poslední vyznamenání — jmenování nejvyšším županem Tekovské stolice — obdržel v roce 1680. Později se již čím dál tím více stahoval do ústraní, což je pochopitelné především ohledem na jeho pokročilý věk přes 85 let. Ještě v květnu 1683 byl s císařem v Bratislavě, ale záhy se odebral na své statky na Moravě, kde 14. ledna 1685 na zámku v Letovicích umírá.<sup>30</sup> Jeho tělo bylo podle testamentu převezeno do Mariazzellu, kde dal již v roce 1672 vybudovat kapli zasvěcenou sv. Ladislavu jako místo svého posledního odpočinku. Ve svém testamentu si vyhradil být pochován „absque omni pompa“.

V průběhu celé své skvělé kariéry byl Szelepcényi důsledným prosazovatelem zájmů Habsburků a z postu svých úřadů vždy tvrdým exponentem protireformace. Znám je jeho úzký vztah k Tovaryšstvu Ježíšovu, jemuž svěřil kontrolu nad cenzrou.<sup>31</sup> Rekatolizační úsilí jezuitů, kteří vyvíjeli v Uhrách svou činnost již za arcibiskupa Paznánye, podpořily další protireformační řády uvedené do Uher Szelepcényim: v roce 1672 se jeho přičiněním v Bratislavě definitivně usadili milosrdní bratři,<sup>32</sup> v Pezinku v roce 1674 kapucíni<sup>33</sup> a do Prievidze v roce 1678 přivedl piaristy. Bratislavským protes-

tantům v roce 1672 násilím odebral oba městské chrámy; starší evangelický z let 1636–38 připadl jezuitům a menší kalvínský z let 1658–63 přidělil v roce 1676 pannám řádu sv. Uršuly, který také povolal do Bratislavu.<sup>34</sup> Kostely osobně vysvětil.

Szelepcényho protireformační aktivity pochopitelně souvisely i přímo s posílením mariánského kultu. Byl kupříkladu osnovatelem dekretu císaře Ferdinanda III. z 2. prosince 1656, kterým panovník nařídil trnavské univerzitě, aby bránila učení o neposkvrněném početí Panny Marie.<sup>35</sup> V roce 1675<sup>36</sup> posvětil v Bratislavě mariánský sloup postavený císařem Leopoldem přímo před bývalým protestantským chrámem za peníze z pokuty, již údajně musel zaplatit nejmenovaný protestant za znevěcení hostie.<sup>37</sup> Roku 1678 založil v Trnavě, svém arcibiskupském sídle, Mariánský seminář.<sup>38</sup> V průběhu již zmíněné návštěvy Bratislavě v květnu 1683 za přítomnosti císaře požehnal při přehlídky vojsku ležícímu na pravém břehu Dunaje a svěřil ho pod ochranu Panny Marie.<sup>39</sup> Zároveň je ovšem nutné předpokládat, že Szelepcényho mariánská úcta neměla pouze oficiální povahu orientovanou na věnek. Patrně i v rámci soukromé devoce sehrával kult Bohorodičky mimořádnou roli, čemuž by na svědčovaly i údaje o předmětech vážících se k oslavě Panny Marie v jeho majetku. V testamentu je zmínka o menším obraze Panny Marie z čistého stříbra (který odkázal bratislavským františkánům) a větším stříbrném mariánském obraze, jenž měli obdržet pavlíni v Mariánce u Bratislavě, kterou prý často navštěvoval.<sup>40</sup> Zachovala se též zpráva, podle níž Szelepcényi zaslal vdově Sofii Báthoryové, jež chtěla konvertovat, mariánský obraz „pomoci něhož dal do pořádku sněm“, tedy předmět, jemuž připisoval mimořádné vlastnosti. Zda se aspoň v jednom z uvedených příkladů jednalo o odliky (v případě dvou prvně jmenovaných patrně reliéfní) obrazu Panny Marie Pomocné, není známo.

Z titulu uherského primase a funkce nejvyššího kancléře království Szelepcényi suverénně řídil státní politiku vůči protestantům. Na jedné straně se snažil o mírnou cestu — kupříkladu přislibem poddaným, že v případě opuštění své víry budou na deset let osvobozeni od dávek a poplatků;<sup>42</sup> na druhé straně je známa jeho diskriminační úprava zaslana v roce 1679 do Bratislavu, v níž nařizuje, aby na uprzedněná místa v česích po propuknutí



Eberhardský (Malinovský) zámek na grafickém istu z počátku 19. století (?), GMB C 6248. Foto T. Leixnerová

moru byli přijímáni pouze katolíci.<sup>43</sup> Uchyloval se ovšem též k přímé represi, která vyvrcholila v podobě tzv. delegovaných soudů (iudicium delegatum, resp. ius extraordinarium delegatorum) v Bratislavě, jimž předsedal. Tyto mimořádné soudu měly být rozhodným a patrně definitivním úděrem proti protestantům a s konečnou platností vyřešit v Uhrách konfesionální otázkou.<sup>44</sup> I když soustředěnou kulminaci nátlaku na nekatolické konfese je možno zaznamenat již v 60. letech, rozhodný nástup represe je charakteristický pro začátek let sedmdesátých. V roce 1672 byly za asistence vojska odebrány protestantům kostely ve většině královských měst a duchovní, jimž se nepodařilo uniknout, byli uvězněni. Akce řídil předseda královské komory biskup Leopold Kollonich, vedle Szelepcényho hlavní představitel uherské protireformace 2. poloviny 17. století. První pojednání se konala v září roku 1673, kdy bylo 33 kněží obviněno z urážky katolického náboženství, tedy i majestátu panovníka, a zároveň ze spojení s Wesselényiho spiknutím. Většina odešla do vyhnanství. V následujícím roce už bylo do Bratislavě citováno asi 700 osob, z nichž se dostavila sotva polovina. Vý-

sledkem bylo, že duchovní, kteří odmítli konverzi, byli prodáni na galeje. Soud vrcholil a zároveň svou činnost ukončil v roce 1674, kdy zbývalo 42 „zavrzelených“ kalvínů. Byli rozděleni a převezeni do vězení v Sárváru, Kapuváru a na pevnost Leopoldov.<sup>45</sup> Na 6 vězňů dostal Szelepcényi povolení k převozu na svůj majetek v Eberhardu, kde vykonávali nucené práce.<sup>46</sup> Dva konvertovali a zbývající čtyřem se v následujícím roce podařil útěk. Je znám dopis papeži z roku 1676, v němž Szelepcényi uvádí, že za poslední 4 roky přivedl zpět do lůna církve 63 tisíc nekatolíků.<sup>47</sup>

Szelepcényi nebyl ovšem jen obratným politikem věrným Habsburkům a oddaným zástancem zájmů papežské kúrie, ale zároveň zdatným hospodářem — podnikatelem, jenž své úřady a postavení dovedl náležitě využít pro rozhojnění osobního majetku. Na sklonku života měl statky i za hranicemi království — ve Slezsku, na Moravě (kde získal bývalé statky Illésházyů — Letovice, Lysice a Drnovice)<sup>48</sup> a ve svém testamentu se zmiňuje o domu ve Vídni. Většinu pozemkových držav vlastnil pochopitelně v Uhrách. Je přiznačné, že jejich těžiště leželo na jihovýchod od Bratislavu — na Žitném



Reliéf Panny Marie Pomocné na Primaciálním paláci v Bratislavě. Foto Z. Vácha

ostrově. Žitnoostrovské statky, jež vlastnil v lokalitách Michal na Ostrove, Mierovo, Most na Ostrove, Sása, Tonkovce, Veľký a Malý Máger, Malý Madaras, Veľké Dvorníky, Dunajská Streda, Hubice, Štvrtok na Ostrove, Tomášov, Rohovce, Hindeghét (dnes místní část Mostu na Ostrove), Komárno, Sv. Alžbeta a Nová Ves, získal většinou v 60. letech.<sup>49</sup> Soustředění nákupu pozemků a usedlostí na Žitný ostrov prozrazuje jednoznačný záměr. Vysvětelným by mohla být jednak blízkost Bratislavě a ovšem i Vídni, jednak hospodářský efekt zemědělské produkce v úrodném regionu. Svůj praktický smysl projevil zřízením první uheršské soukenky v Hubicích, při niž zavedl chov ušlechtilých ovcí jako zdroj suroviny.<sup>50</sup> Ve Sv. Alžbete, kde získal majetek v roce 1656 a postavil kostel,<sup>51</sup> zavedl každoroční pouť. Kostel založil na místě staršího sakrálního objektu též roku 1679 v Lehnicích.<sup>52</sup> Na statcích přináležejících piliskému opatství v Čakanech si Szelepcsényi postavil zámek a připisuje se mu i funkce tamního kostela zasvěceného archandělu Michalovi.<sup>53</sup>

Panství Eberhard získává postupně od roku 1649. Za půjčku 2 100 tolarů mu svůj díl eberhardského hradu zastavil hrabě Emerich Balassa. V roce 1651 mu podíl na místních statech přepustila hraběnka Rozina Pethe za 7 000 zlatých a ve stejném roce dal hrabě Balassa sohlas ke koupì dalšího dílu, který měl v zástavě Michal Szilva v hodnotě 700 zlatých a František Váradý za 400 zlatých. Konečně v roce 1663 prodal Szelepcsényimu své podíly na majetku patřícímu k Eberhardu Štěpánovi Morocz za 1 100 zlatých, čímž se Szelepcsényi stal vlastníkem hradu a panství.<sup>54</sup> Nápis ve štukové kartuši zámecké kaple nese vročení 1677, kdy můžeme předpokládat ukončení hlavních prací na novém majitelem přestavěném sídle.

O lokalitě Eberhard máme nejstarší doklad z roku 1209 v souvislosti s brodem přes Malý Dunaj a přístavem.<sup>55</sup> Vybíralo se zde mýto a první zmínka o vodním hradu pochází z roku 1390, kdy jej od moravského markraběte Prokopa odkoupil kome Petr ze Sv. Juru.<sup>56</sup> Dnes na jeho místě nacházíme venkovské zámecké sídlo v podobě radikální úpravy první poloviny 19. století. Před klasicistní přestavbou objekt reprezentoval typ kastelu — čtyřkřídlové stavby s ústředním nádvořím a nárožními věžemi obehnané vodním příkopem. O středověkém hradu se usuzuje že měl 3 věže a postrádal obrannou zed.<sup>57</sup>

Na eberhardské panství se Szelepcsényi stáhl v roce 1679, kdy v Bratislavě opět rádil mor. Epidemie toho roku byla pro Bratislavu a někdejší horní Uhry jedna z nejzhoubnějších. Prudce zasáhla blízkou Modru ale vyhnula se Sv. Juru (což se připisovalo tradičně jeho příznivému podnebí<sup>58</sup>), kde pobýval od listopadu do ledna následujícího roku.<sup>59</sup> V Bratislavě si však vyžádala na 12 tisíc obětí, tedy téměř polovinu obyvatel.<sup>60</sup>

V souvislosti s morovou nákazou lze nejspíš vidět i vznik reliéfu Panny Marie Pomocné — ochránkyně před epidemií, jenž je předmětem této studie. Datum 1. října 1680 je možné interpretovat jako související se zadáním díla po ústupu nákazy; jedná se tedy patrně o následné díkuvzdání po zažehnání nebezpečí.

Na zachované grafice eberhardského zámku<sup>61</sup> je na vstupním rizalitu hlavní brány — věži kryté nízkou stanovou střechou, mezi dvěma okny nad sebou zobrazena figurální kompozice, kterou lze identifikovat jako polopostavu Madony s dítětem. Je otázkou, zda může být ztotožněna s reliéfní deskou, která se dnes nachází nad vchodem do kaple. Její tvar včetně dolního pruhu (kde je na našem reliéfu nápis) by tomu však nasvědčoval.<sup>62</sup>

Znamenalo by to sekundární přemístění reliéfní desky v rámci některé z pozdějších úprav.

Autor reliéfu není znám. V listinách je sice doloženo jméno Szelepcényiho sochaře Jana Rhabrowského — sculptor archiepiscopi Strigoniensis (16. září 1681)<sup>63</sup> — není jej však možné pro úplnou absenci porovnávacího materiálu jako autora reliéfu pozitivně určit. Rhabrowsky již pracoval pro Szelepcényiho předchůdce Jiřího Lippaye, jemuž realizoval spolu s dalšími umělci výzdobu letního arcibiskupského paláce v Bratislavě.<sup>64</sup> V práci počával patrně i za Szelepcényiho, žádné z jeho děl se však nezachovalo.<sup>65</sup> Z pozice své moci měl Szelepcényi jistě možnost zajistit si pro své zakázky umělce uznávané a žádané. S jeho osobou je též spojeno mimořádně kultivované kamenosochařské dílo — oltář Snímání s kříže v nitranské katedrále — jež objednal v roce 1662 u rakouského umělce Jana Perneggera, který předvedl do trojrozměrné podoby předlohu italského manýristy Daniele da Volterra.<sup>66</sup> Nebyl však jen běžný, i když vzhledem ke svému vzdělání a prostředí, v němž se pohyboval, náročným konzumentem umění, ale zároveň sám příležitostně vyvíjel výtvarnou činnost. Jako dilettující grafik vytvořil v letech 1632—67 řadu portrétních rytin — podobizny Petra Pazmánye, císařů Ferdinanda IV. a Leopolda I. i autoportrét.<sup>67</sup>

Jak již bylo uvedeno, počet odlik pasovského milostného obrazu byl veliký. Ze 17. století je nám známa jen jedna další reliéfní verze, jež se nachází nad vchodem do kaple na nádvoří Primaciálního paláce v Bratislavě. O reliéfu posledně pojednal Ivan Rusina,<sup>68</sup> který uvádí její starší původ kolem poloviny 17. věku a druhotné umístění na klasicistní budově z let 1778—81. Vyslovuje domněnkou, že byla sňata ze starší rezidence ostřihomského arcibiskupa na témže místě. I když materiál — červený, světle žilkovaný mramor — je přinejmenším velmi podobný materiálu eberhardského díla, pojedí bra-

<sup>1</sup> Nejstarší zmínka o lokalitě nazývané Ybrehart pochází z roku 1209 (VARSIK, B.: *Z osídlenia západného a stredného Slovenska v stredoveku*. Bratislava 1984, s. 124). Tento název se v podobě Eberhard udržuje do roku 1848, kdy bylo zavedeno označení Malinovo. Dále používáme tento historický název, vyskytující se v pramenných materiálech.

<sup>2</sup> V současnosti je objekt s areálem v užívání školství (Stredná poľnohospodárska technická škola Malinovo).

<sup>3</sup> U nás se nachází Cranachův obraz Madony z Poleně (po roce 1518), nyní v Národní galerii v Praze.

tislavské desky je značně odlišné. Již samo rámování výjevu má jiný charakter a nepočítalo, jak můžeme usuzovat z centrálního umístění Madony a absence vhodné plochy, s donačním či konfesním nápisem. Rozhodující jsou ovšem odlišnosti ve ztvárnění vlastního figurálního výjevu. Postava matky je zde zjevně protáhlejší a typika tváře aristokratičtější. Za figurou Madony se zároveň objevují paprsky svatozáře, jež pendant z Eberhardu postrádá. Obě díla ale zároveň vykazují některé společné rysy, jež je odlišují od pasovské malované předlohy. Je to kupříkladu čepec pokryvající Mariinu hlavu, který nahradil průhledný závoj, jenž se do kamene nedal převést.<sup>69</sup> Dalším znakem nacházejícím se u obou reliéfů je posunutí pravé ruky matky směrem nahoru a její pozvednutí v lokti, při němž se palec dostal z Ježíškova lopatky na rameno. Totožný je též pravoúhlý výstřich Madoniných šatů z úzkým lemem a příznačný záhyb pláště na jejím pravém koleně. Zásadní rozdíl je potom v načtení hlavy Ježíška; v případě reliéfu z Bratislavě upírá svůj pohled na matku, zatímco dítě eberhardského reliéfu se dívá spíš ven z výjevu. Znatelná je i změna v poloze zdvižené nožky Ježíška. U eberhardské kompozice, shodně s pasovským obrazem, volně spočívá na matčině levici; na reliéfu Primaciálního paláce je nožka výš a opřena o řadu Madony.

Z výčtu nejpodstatnějších analogií a divergencí uvedených ve stručném přehledu předpokládáme, že reliéfy nevznikly rukou jednoho mistra. Zároveň však uvažujeme o společné, i když ne přímé, reliéfní předloze, kterou prozatím neznáme.<sup>70</sup> Otevřená též zůstává otázka místa vzniku obou reliéfních verzí obrazu Panny Marie Pomocné. Zda se jedná o bratislavskou práci anebo o import ze západního Podunají nelze v případě reliéfu Primaciálního paláce ani jeho eberhardského bliženče předběžně s jistotou určit.<sup>71</sup>

<sup>4</sup> AURENHAMMER, H.: *Marianische Gnadenbilder in Niederösterreich*. Wien 1956, s. 119.

<sup>5</sup> Reprodukce publikována v SCHILLER, G.: *Ikonographie der christlichen Kunst*. Band 4, 2. Gütersloh 1980, obr. 759.

<sup>6</sup> Srovnej s Madonou z Liber viaticus Jana ze Středy, f. 6v, v KOŘÁN, I.: *Život našich gotických Madon*. Umění XXXVII. 1989, obr. 3 na s. 196.

<sup>7</sup> AURENHAMMER, H.: C. d. v pozn. 4.

<sup>8</sup> SZILÁRDFY, Z.: *Barokk szentképek Magyarországon*.

- Budapest 1984, kat. č. 15, XVI; AURENHAMMER, H.: C. d. v pozn. 4, s. 122.
- <sup>9</sup> SZILÁRDFY, Z.: C. d. v pozn. 8, s. 172; tento motiv nacházíme též na reliéfech morového sloupu v Kremnici (1765—72), jak uvádí ŠÁŠKY, L.: Príspevok k typológií barokových exteriérových diel na Slovensku. In: Problém umenia 16.—18. storočia (zborník referátov zo sympózia). Bratislava 1987, s. 190.
- <sup>10</sup> Kupříkladu obraz ze sbírky Oblastního podunajského muzea v Komárňe, obraz z Arcibiskupského úřadu v Trnavě a další.
- <sup>11</sup> AURENHAMMER, H.: C. d. v pozn. 4, s. 129.
- <sup>12</sup> JORDÁNSZKY, A.: Kurze Beschreibung der Gnadenbilder der seligen Jungfrau Mutter Gottes Maria welche im Königreiche Hungarn, und der zu demselben gehörigen Theile und Ländern öffentlich verehrt werden. Preßburg 1836, s. 132; Jordánszky uvádí původní umístění jednoho obrazu Panny Marie Pomocné („Sottiner Marienbild“) v Bělehradě.
- <sup>13</sup> Z geograficky nejbližších uvádíme nástennou malbu domu na Zámočnické ulici č. 3 v Bratislavě.
- <sup>14</sup> SZILÁRDFY, Z.: C. d. v pozn. 8, kat. č. 15.
- <sup>15</sup> GARAS, K.: Deutsche und österreichische Zeichner des 18. Jahrhunderts. Budapest 1980, kat. č. 29.
- <sup>16</sup> SZILÁRDFY, Z.: C. d. v pozn. 8, kat. č. 15.
- <sup>17</sup> RUSINA, I.: Renesančná a baroková plastika v Bratislave. Bratislava 1983, s. 70.
- <sup>18</sup> SZILÁRDFY, Z.: C. d. v pozn. 8, kat. č. 15; AURENHAMMER, H.: C. d. v pozn. 4, s. 49.
- <sup>19</sup> Der Ursprung der in der ganzen Welt befindlichen Wunderbilder der Seligsten Junfrau, kurz dargestellt, aus vielen Urkunden zusammengetragen und zum Seelenheil frommer Gläubigen herausgegeben von Paul Eszteras von Galantha, Fürsten des heiligen römischen Reichs und Palatin des Königreichs Hungarn. Im Jahre 1690 zu Tirnau in der academischen Buchdruckerei; na stranách se 116 ilustracemi grafika Matyáše Greischera uvádí „historie“ obrazů Panny Marie a přímo navazuje na latinskou knihu jezuity Wilhelma Gumpenberga, která byla pod názvem Marianischer Atlas, vom Anfang und Ursprung zwölffhundert wunderhätiger Marienbilder, beschrieben in Latein von R. P. Guilielmo Gumpenberg v německém překladu jezuity Maximiliána Wartenberga vydána roku 1673 v Mnichově. Jejich českou paralelu dokumentující dobový zájem o mariánské „topografie“ je dílo vzniklé rovněž v prostředí Tovaryšstva Ježíšova — Balbínova Diva Turzaniensis obsahující „katalog obrazů a soch blahoslavené Panny, co jich po Čechách, po Moravě a po Slezsku závraky slaví a davy poutníků navštěvují“ z roku 1658. V roce 1704 vydává v Plzni též Antonín Frozin Gumpenbergovo Obroviště mariánského Atlanta s novým katalogem a popisem českých poutních míst mariánských (viz KALISTA, Z.: Česká barokní gotika a její žádářské ohnisko. Brno 1970, s. 26).
- <sup>20</sup> Esterházyho druhá kniha Mennyei Korona azaz: az égyes világban lévő... podle Jordánského (viz pozn. 12) obsahovala 1300 „historií“; obě knihy Esterházyho zpracoval Jordánszky ve svém díle, jež vyšlo v německé, maďarské i slovenské mutaci.
- <sup>21</sup> RYNEŠ, V.: „Imagines Miraculosae“ doby pobělohorské. Český lid 54, 1967, s. 182—193.
- <sup>22</sup> Březno, Chotěboř, Klatovy, Luže, Skočice a Sopoty; ob-
- raz, který se dodnes nachází v kostele Panny Marie na Chlumku v Luži (bývalém jezuitském chrámu) podle dobové informace správce farnosti maloval týž malíř jako pasovský „originál“. V relaci z roku 1676 udává, že byl od osmi let považován za zázračný (RYNEŠ, V.: C. d. v pozn. 21, s. 184). V Uměleckých památkách Čech 2 (K/O). Praha 1978, s. 332 je udáván rok vzniku 1694.
- <sup>23</sup> AURENHAMMER, H.: C. d. v pozn. 4, s. 66.
- <sup>24</sup> RUSINA, I.: Z ikonografie kamenné plastiky Slovenska 17. storočia. ARS 2/1983, s. 49; ŠÁŠKY, L.: C. d. v pozn. 9, s. 186; RUSINA, I.: C. d. v pozn. 17, s. 66.
- <sup>25</sup> RUSINA, I.: C. d. v pozn. 17, s. 14.
- <sup>26</sup> PRAŽÁK, R.: Legendy a kroniky koruny uherské. Praha 1988, s. 126.
- <sup>27</sup> JORDÁNSZKY, A.: C. d. v pozn. 12, s. 94.
- <sup>28</sup> Jde o nepřesný údaj. Patrně se jedná o Ludvíkovy balkánské výboje, kde docházelo ke střetům s Turky; v roce 1363 není známa významnější bitva (viz Magyarország hadtörténete (red. LIPTAI, E.). Budapest 1984, s. 74).
- Na zvýšení popularity obrazu v Uhrách legendárním spojením s osobou krále Ludvíka upozorňuje též GARAS, K.: Magyarországi festészet a XVII. században. Budapest 1953, s. 44.
- <sup>29</sup> Životopisné údaje přejímáme většinou z nepublikované studie ŠÁTEK, J.: Životopis J. Szelepcényiho, uložené ve Státním okresním archivu ve Skalici. Tato rozsáhlá práce, jež doposud nebyla kriticky zhodnocena, představuje nejúplnejší pojednání o osobě Szelepcényiho se zpracováním širokého pramenného materiálu. Szelepcényimu věnoval jednu kapitolu své knihy GÁBRIŠ, J.: Dejiny prepozitura Panny Márie v Novom Meste nad Váhom. Bratislava 1986. Částečně se též opírá o Šátkovu studii. V literatuře se údaje o Szelepcényim často dost různí, což lze též vysvětlit rozporu v informacích jeho současníků.
- <sup>30</sup> Nesprávný údaj o místě úmrtí uvádí kupříkladu Encyklopédia Slovenska. V. Zväzok K—Š. Bratislava 1981; namísto Letovic zde nacházíme Litovice dnes Hostivice. Praha západ.
- <sup>31</sup> ŠÁTEK, J.: C. d. v pozn. 29, s. IV/98; v letech 1662—1665 pří přičiněním jezuitů konvertovalo 10 000 poddaných. Slovensko. Dejiny (red. TIBENSKÝ, J.). Bratislava 1971, s. 353.
- <sup>32</sup> ŠÁTEK, J.: C. d. v pozn. 29, s. III/53.
- <sup>33</sup> LEHOTSKÁ, D.: Dejiny mesta Pezinka. Martin 1947, s. 47.
- <sup>34</sup> BAGIN, A.—KRAJČI, J.: Kostoly a kaplnky hlavného mesta SSR Bratislavu. Bratislava 1988, s. 32, 81.
- <sup>35</sup> ŠÁTEK, J.: C. d. v pozn. 29, s. I/63bis; dogma o neposkrvněném početí Panny Marie bylo vyhlášeno až v roce 1855 (viz ŠÁŠKY, L.: C. d. v pozn. 9, s. 192).
- <sup>36</sup> Datování sloupu je v literatuře sporné. ŠÁTEK, J.: C. d. v pozn. 29, na s. IV/19 píše o posvěcení sochy Panny Marie 7. prosince 1672 používá ŠÁŠKY, L.: C. d. v pozn. 9, s. 186, i AGGHÁZY, M.: Barockplastik in Ungarn. Budapest 1959, s. 11. Nápis na sloupu však nese letopočet 1675. Na tento rozpor poukazuje již TÁBOROVÁ, N. v: Bratislava, Stavebný vývin a pamiatky mesta. Bratislava 1961.
- <sup>37</sup> RUSINA, I.: C. d. v pozn. 17, s. 66; datování 1675.
- <sup>38</sup> DUBNICKÝ, J.: Ranobarokový univerzitný kostol v Trnave. Bratislava 1948, s. 65.
- <sup>39</sup> GÁBRIŠ, J.: C. d. v pozn. 29, s. 58.
- <sup>40</sup> ŠÁTEK, J.: C. d. v pozn. 29, s. III/50, 53.
- <sup>41</sup> GARAS, K.: C. d. v pozn. 28, s. 45.
- <sup>42</sup> ŠÁTEK, J.: C. d. v pozn. 29, s. IV/8.
- <sup>43</sup> ŠÁTEK, J.: C. d. v pozn. 29, s. IV/44.
- <sup>44</sup> Již za arcibiskupa Petra Pazmánye v roce 1638 odebrali protestanti jen na území dnešního Slovenska přes 100 kostelů a 100 000 poddaných bylo přinuceno ke konverzi. Evropské veřejné mínění však přinutilo v roce 1676 císaře Leopolda zrušit platnost bratislavských soudů. Slovensko. Dejiny. C. d. v pozn. 31, s. 347, 355.
- <sup>45</sup> ŠÁTEK, J.: C. d. v pozn. 29, s. IV/84; již v předchozím období byla část kněží převezena též do pevnosti Komárno a na hrad Branč.
- <sup>46</sup> Patrně tento fakt má na mysli Arnold Ipolyi-Stummer když píše, že z eberhardského zámku se stalo za Szelepcényiho státní vězení — IPOLYI-STUMMER, A.: Beschreibung der Baudenkmale der Insel Schütt (Csallóköz) in Ungarn. Mittheilungen der k. k. Central-Commission zur Erforschung und Erhaltung der Baudenkmale, roč. I, 1858, s. 161.
- <sup>47</sup> ŠÁTEK, J.: C. d. v pozn. 29, s. III/2; Dejiny Slovenska (red. HOLOTÍK, L.—TIBENSKÝ, J.). Bratislava 1961, s. 330, udávají počet 65 000.
- <sup>48</sup> ŠÁTEK, J.: C. d. v pozn. 29, s. I/57; v publikaci Hrady, zámky a tvrze v Čechách, na Moravě a ve Slezsku. Svazek I — Jižní Morava (red. HOSÁK, L.—ZEMEK, M.), Praha 1981, s. 149, je datum získání lysického panství a zámku uváděno rokem 1678.
- <sup>49</sup> ŠÁTEK, J.: C. d. v pozn. 29, s. I/38—58.
- <sup>50</sup> Súpis pamiatok na Slovensku I. Bratislava 1967, s. 464.
- <sup>51</sup> Dnes Alžbetin Dvor, m. č. Miloslavova v okrese Bratislava-vidiek. Objekt byl do nedávne doby po adaptaci používaný jako sýpka. Súpis pamiatok na Slovensku II. Bratislava 1968, objekt neuvedl; údaj o stavbě chybí též ve Vlastivědném slovníku obcí na Slovensku II. Bratislava 1977.
- <sup>52</sup> Magyarország vármegyei és városai. Pozsony Vármegye, Budapest, s. 93; IPOLYI-STUMMER, A.: C. d. v pozn. 46, s. 240.
- <sup>53</sup> IPOLYI-STUMMER, A.: C. d. v pozn. 46, s. 133; i když jsme v dostupné literatuře nenašli zmíinku o kostele v Eliášovcích (okr. Dunajská Streda) v souvislosti se Szelepcényim, musíme vzhledem k zachovanému kamennému erbu předpokládat určitý vztah.
- <sup>54</sup> Údaje o eberhardském panství jsou čerpány ze studie ŠÁTEK, J.: C. d. v pozn. 29.
- <sup>55</sup> VARSIK, B.: C. d. v pozn. 1, s. 124; nejstarší zmínka o patrociniu miestního kostela (sv. Petr) pochází z roku 1325, viz HUDÁK, J.: Patrociniá na Slovensku. Bratislava 1984, s. 143.
- <sup>56</sup> SEDLÁK, V.: Príspevok k architektúre stredovekých hradov na západnom Slovensku. Monumentorum tutela — Ochrana pamiatok 4, Bratislava 1967—1968, s. 451.
- <sup>57</sup> SEDLÁK, V.: C. d. v pozn. 56, s. 451; vzhledem k dispozici nelze vyloučit ani počet 4, jak můžeme vidět na dochované grafice ze začátku 19. století (?), zachycující jeho starší vzezření po proměně středověkého hradu na opevněné zámecké sídlo Szelepcényim (Galéria mesta Bratislavu, C 6248). Termínem post quem vzniku grafiky je rok 1739 vzhledem ke statui sv. Jana Nepomuckého na můstku před vchodem do zámku, která je na ni zachycena. Podle Súpisu pamiatok na Slovensku (cit. v pozn. 51) nese podstavec sochy nápis s datováním 1739, dnes ovšem již nečitelným.
- <sup>58</sup> Údaj o třech věžích v návaznosti na Sedlákova uvádí též PI-SONŇ, Š.: Hrady, zámky a kaštiele na Slovensku. Martin 1973, s. 224; o téhož autora se opírá též TVRDOŇ, E.—TVRDO-NOVÁ, G.: Malinovský kaštel a park. Vlastivedný časopis 23, 1973, s. 30—33.
- <sup>59</sup> Konstatování, že mor se Sv. Juru vyhýbá na rozdíl od ostatních měst, nacházíme též v poemě Jiřího Pauckera z roku 1679 oslavující jeho krásy a přednosti (Jur pri Bratislave. 775 rokov, 1209—1984, Bratislava 1984, s. 10 — kap. zpracovaná J. M. DUBOVSKÝM).
- <sup>60</sup> ŠÁTEK, J.: C. d. v pozn. 29, s. I/19.
- <sup>61</sup> DUKA, N.: Epidémie v Bratislavě a na Slovensku do začátku 19. storočia. Vlastivedný časopis 23, 1973, s. 36; tato epidemie vrcholila rokem 1680 vedla k vlně budování tzv. morových sloupů. Zemská vláda, resp. dvorská komora doporučovala po moru roku 1680 sloupy mariánské, po roce 1713 se zasvěcením sv. Trojici (ŠORM, A.—KRAJČA, A.: Mariánské sloupy v Čechách a na Moravě. Praha 1939, s. 77).
- I v rámci svatotrojických sloupů se ovšem často uplatnil mariánský kult — v kompozici Korunování Panny Marie, která může být součástí vrcholového sousoší, nebo se nacházet na dříku sloupu či na jeho podstavci.
- <sup>62</sup> Viz pozn. 57.
- Kompozice je na grafice sice zrcadlově obrácena, nejedná se však o výjimečný fenomén.
- <sup>63</sup> ŠÁTEK, J.: C. d. v pozn. 29, s. I/26.
- <sup>64</sup> HOLČÍK, Š.—RUSINA I.: Umenie Bratislavu. Bratislava 1987, s. 16; o Rhabrowském a jeho účasti na výzdobě letního arcibiskupského sídla se I. Rusina zmíňuje též v publikaci Renesančná a baroková plastika... (cit. v pozn. 17) na s. 16, zde pouze v souvislosti se Szelepcényim.
- <sup>65</sup> Viz pozn. 64.
- <sup>66</sup> CIDLINSKÁ, L.: Nitriansky hrad. Pamiatky a múzeá 4, 1955, s. 20.
- <sup>67</sup> Viz VAYER, L.: Szelepcényi György, a művész. In: Emlékkönyv Domanovszky Sándor. Budapest 1937; CINCÍK, J.: Slovenské grafické umenie. Martin 1944.
- <sup>68</sup> RUSINA, I.: C. d. v pozn. 17.
- <sup>69</sup> Motiv průhledného závoje, zahalujícího ale nezakrývajícího tělesnost, je běžný v renesanční malbě (A. Altdorfer, H. Baldung zv. Grien, H. Holbein ml. a další). Velkého rozšíření se mu dostalo právě u Lucase Cranacha st.
- <sup>70</sup> Předpokládáme reliéfní předlohu vzhledem k výrazným podobnostem převedení malby do plastické podoby na rozdíl od I. Rusiny (cit. v pozn. 17, s. 64), jenž v případě bratislavského reliéfu píše o plošné předloze.
- <sup>71</sup> Autor pojednání o Madoně Primaciálního paláce (cit. v pozn. 17, s. 64) uvádí v titulku s otazníkem bratislavskou provenienci, v závěru stati však hovoří o údajně pravděpodobnějším importu z Podunají. Podle sdělení Juraja Žáryho je u Szelepcényim oitáre z Nitry prokázán rakouský původ použitého červeného mramoru (Salzburg), jenž je výrazem příbuzný materiálu obou mariánských reliéfů.

## **Das Barockrelief der Madona „Mariahilf“ im Schloß Malinovo (Eberhard). Ein Beitrag zur Problematik der barocken Marienikonographie und zum künstlerischen Schaffen im Umkreis des Erzbischofs Szelepcényi**

Das Relief vom Typ des wundertätigen Bildes der Madona „Mariahilf“ im Hof des Schlosses Malinovo (Eberhard) ist auch dann von Bedeutung, wenn wir ungeachtet des künstlerischen Wertes, vor allem das angegebene Entstehungsdatum, bzw. das Datum der Bestellung (1. X. 1680) und den Namen des Bestellers, des Graner Erzbischofs Georg Szelepcényi in Betracht ziehen.

Es handelt sich um eine zeitlich und durch die Person des Bestellers näher bestimmte plastische Kopie des sog. Passauer Gnadenbildes „Mariahilf“, das in seiner Bedeutung die Vorlage, das Werk von Lucas Cranach d. Ä. aus der Zeit um 1537, übertraf. Das Innsbrucker Original, wie auch seine bekanntere Passauer Replik und deren Wiener Kopie aus der Kapuzinerkirche wurden das Muster für eine Reihe weiterer Varianten, wodurch die Madonna „Mariahilf“ das verbreitetste marianische Gnadenbild der Donauländer wurde und es im Rahmen des Gottesmutter-Kultes der Habsburger eine außerordentlich wichtige Rolle spielte. Von Beginn an war es mit einer angenommenen Schutzfunktion gegen die Türken (Sancta Virgō Maria Auxiliatrix Christianorum), gegen Überschwemmung und zugleich auch gegen Pest und Hunger verbunden. Die Verbreitung des Ruhmes des Bildes wurde vom kaiserlichen Hof direkt gefördert und das schuf eine Gedankenverbindung zwischen der Herrscherfamilie und dem wundertätigen Bild, das die geschichtliche Rolle der Habsburger im Kampf gegen den Hauptfeind der Christenheit, den Türken, zu betonen hatte. Der Umstand, daß sich Kaiser Leopold mit seinem Hof in der Zeit der Belagerung Wiens in Passau aufhielt, konnte entscheidend dafür sein, daß die Niederlage der Türken am 12. September 1683 der Madona „Mariahilf“ zugeschrieben wurde.

Die Verbreitung des Kultes mit diesem Gnadenbild ist notwendig zugleich unter dem Aspekt eines verstärkten Gottesmutter-Kultes zu sehen, der im Zusammenhang mit der Gegenreformation und der Glaubensoffensive des Hofs und des katholischen Klerus steht. Eine Sonderstellung nahm der Marienkult direkt in Ungarn ein. Das proklamierte Ziel Kaiser Leopolds war es, auf Erden ein Königreich der Mutter Maria zu errichten, das „Regnum Marianum“, in Anknüpfung an die Pufferfunktion des Landes in den Türkengräben und der Notwendigkeit der Konsolidierung nach den Ständeunruhen, hatte er ein Stütze in der mittelalterlichen Tradition der Gottesmutter als Mater Hungarorum (Patrona Hungariae), die sich auf die legendäre Übergabe der Herrschaft über das Land an die Mutter Maria durch den hl. König Stephan berief. Davon daß der Bildtyp der „Mariahilf“ Bestandteil der ungarisch-patriotischen Propaganda wurde, zeugt auch die „Geschichte“ des Bildes, die im 17. Jahrhundert vom Fürsten Paul Eszterházy im Buch über die wundertätigen Marienbilder festgehalten wurde und den Ursprung des Bildes in der Zeit des ungarischen Königs Ludwig I. nennt, der zu ihm vor der siegreichen Schlacht gegen die Tataren betete. Das Passauer Bild wird hier für seine Kopie gehalten.

Deutsch von Kuno Schumacher

Die Gestaltung als Relief für das Gnadenbild „Mariahilf“ wählte der ungarische Primas und Erzbischof Georg Szelepcényi, eine der herausragendsten Persönlichkeiten der ungarischen Geschichte des 17. Jahrhunderts, für seine Residenz in Eberhard. Er stammt aus einfachen Verhältnissen und wurde allmählich die einflußreichste Person des Königreichs, dessen Kanzler und später auch Graner Erzbischof und Statthalter. Er war verständlicherweise ein konsequenter Vertreter der Interessen der Habsburger und ein harter Verfechter der Gegenreformation. Einer der Höhepunkte der Gegenreformation waren die sog. Preßburger Delegiertengerichte, denen er vorsaß. Zugleich war er der Hauptvertreter der Marienverehrung, wovon eine Reihe seiner Maßnahmen und Entscheidungen zeugen; auch aus seinem Privatbesitz sind Kunstwerke mit marianischer Thematik bekannt.

Im Rahmen seiner umfangreichen wirtschaftlichen Aktivitäten gewann er überwiegend auf der Insel Große Schütt viele Güter, unter anderem auch in den Jahren 1649–1663 Burg und Herrschaft Eberhard. Seinen Sitz baute er für Wohnzwecke wahrscheinlich vor dem Jahre 1677 um und zog sich im Jahre 1679 vor der in Preßburg wütenden Pest, die fast die halbe Bevölkerung dahinraffte, dorthin zurück. Im Zusammenhang mit dieser Epidemie ist auch das Entstehen des Reliefs „Mariahilf“ als Beschützerin zu sehen, so daß es als Danksagung für die Abwendung der Seuche zu verstehen ist.

Auf der erhaltenen Grafik, die einen älteren Bauzustand des Eberharder Schlosses darstellt, ist auf dem Eintrittsrisalit des Tores eine figürliche Komposition zu sehen, die man als Halbfigur der Madonna mit Kind identifizieren kann. Es ist möglich, daß es sich um den ursprünglichen Standort des Reliefs handelt, das im Rahmen späterer Umbauten versetzt wurde.

Der Autor des Werkes bleibt unbekannt. Bekannt ist jedoch der Name eines Bildhauers, Johann Rhabrowský, der im Jahre 1681 als ‚sculptor archiepiscopi Strigoniensis‘ bezeichnet wird; wegen des völligen Mangels an vergleichbarem Material kann er jedoch mit dem Schöpfer des Reliefs nicht gleichgesetzt werden.

Aus dem 17. Jahrhundert ist allein eine weitere monumentale Reliefversion des Typs „Mariahilf“ bekannt, die sich im Hof des Primatialpalais in Bratislava befindet, wo sie jedoch einen sekundären Standort fand. Beide Reliefs weisen eine Reihe von Analogien, aber auch wesentliche Unterschiede auf, weshalb anzunehmen ist, daß sie nicht von der Hand desselben Meisters stammen. Zugleich ist jedoch eine gemeinsame Vorlage in Bezug zu ziehen, ohne daß ein unmittelbarer Zusammenhang zu belegen ist. Der Ursprung beider Werke im westlichen Donaugebiet und folglich ihre Einfuhr nach Preßburg und Eberhard erscheint wahrscheinlich.

## **Stavba pálfyovskej záhradnej rezidencie v Bratislave**

JANA ŠULCOVÁ

Torzo niekdajšej záhradnej rezidencie grófa Pavla Pálffyho na Zámockej ulici v Bratislave bolo za posledných dvadsať rokov — v súvislosti so snahou o jeho záchranu a využitie — už viackrát predmetom historického, historicko-architektonického a v poslednej dobe i reštaurátorského výskumu.<sup>1</sup> Ani raz sa však pritom nevyužil fond Ústredného pálfyovského archívu, ktorého spracovanie prinieslo viacero nových poznatkov. Ukázalo sa, že fond spoľahlivo dokumentuje priebeh výstavby „Garten-gebeu“ — ako bol pálfyovský areál v čase výstavby v účtoch najčastejšie označovaný.<sup>2</sup> Palákový komplex na severnom úpäti hradného vrchu budoval gróf Pálffy<sup>3</sup> zároveň s prestavbou Bratislavského hradu. Aj keď palác bol výlučne privátnej stavbou a hrad prevažne erárnou (značný podiel nákladov hradil Pálffy aj tu zo svojich prostriedkov), mali obe stavby mnoho spoločného. Súbežná výstavba takých rozsiahlych a nákladných stavieb mala popri všetkej náročnosti a komplikovanosti aj veľa nesporných výhod, z ktorých mohol stavebníkať. Renomovaný cisársky projektant a jeho staviteľ so svojim murárskym majstrom a ďalšími remeselníkmi pracovali striedavo na oboch jednotne vedených, v bezprostrednej blízkosti situovaných stavbách, tak ako skúsení pálfyovskí hospodárski úradníci, dohliadajúci i na vidiecke majetky, zabezpečovali ich sčasti spoločné zásobovanie.<sup>4</sup>

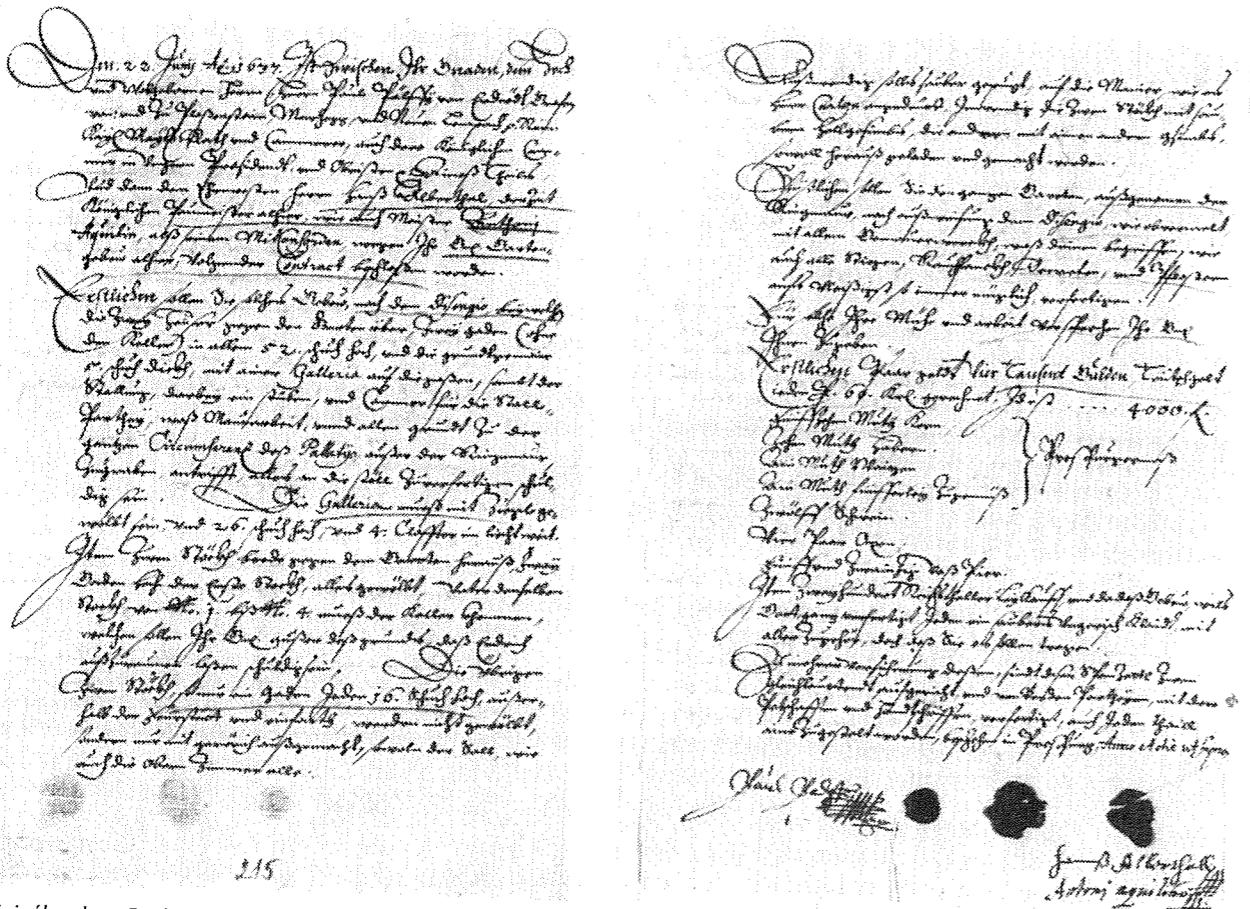
Hlavným úradníkom (Bauschreiber) na stavbe záhradného paláca, ktorý zodpovedal za jej organizáciu a viedol od jej začiatku v r. 1636 účtovnú evidenciu, bol Hans Zeidlhuber. Roku 1640 ho nahradil Thomas Erkhl. Podľa účtovných kníh s ostatnými priloženými dokladmi účtovnej povahy sa dá sledovať priebeh stavby, mená zúčastne-

ných osôb, cenové relácie a rôzne iné okolnosti. Hans Zeidlhuber mal po ruke tzv. rentmajstra Lucasa Frauenhofera, ktorý sa staral najmä o finančné operácie — platby za dodávky materiálu, mzdy remeselníkom a pod.

Výstavbu záhradného paláca finančne zabezpečili z príjmov panstva Ödenburg (Šopron), neskôr z príjmov panstiev Stupava, Marchegg a Plasenstein (Plavecký hrad).<sup>5</sup> Pozemky určené na stavenisko zrejme vykúpili už pred rokom 1636, neskôr dodatočne dokúpili už len menšie plochy.<sup>6</sup> Stavba Zámockej cesty, dokončená roku 1634, sa týkala hradu i pálfyovskej rezidencie, pretože sprístupňovala oba objekty. Na jej budovaní sa už zúčastnil murársky majster Antonio Aquilino, neskôr jeden z najdôležitejších účastníkov záhradnej stavby.

Účtovná kniha stavby „Garten-Gebeu“ začína 27. septembra 1636.<sup>7</sup> Začiatkom októbra dodal Gaetan Rudolf Arnold, bratislavský maliar a rytec pečiatí olovenú pečať stavby za 1 zl. 20 grajc.<sup>8</sup> Zároveň začali v tom čase kopáť základy — akiste tam, kde to konfigurácia terénu dovoľovala, predovšetkým v najnižších polohách pod svahom, kde mal viesť ohradový mûr záhrady. Od 11. novembra sú doložené platby murárskemu majstrovi Antoniovi Aquilinovi. Ten zrejme dohliadal na výkopy základov a na vyhĺbenie dvoch studní v záhrade, ktoré dokončili už v januári 1637. Spočiatku slúžili predovšetkým na čerpanie vody na stavbu.

Ešte v roku 1636 uzavrel Pavol Pálffy s kamenárskym majstrom Antoniom Schmidtom zmluvu o lámaní stavebného kameňa v lome na Zámockom vrchu a jeho vození na záhradnú stavbu.<sup>9</sup> Samu prácu v lome (tak ako celý Schloßgrund bol Pálffyho vlastníctvom) gróf Pálffy sčasti uložil svojim



215

Originál zmluvy Pavla Pálffyho s Hansom Albertalom a Antonim Aquilinom na výstavbu záhradnej rezidencie (ŠÚA SR Bratislava).  
Foto odd. dokumentácie ŠÚA

poddaným ako robotnú povinnosť. Roku 1637 začínajú v priestoroch staveniska robiť rozsiahle terénné úpravy, vyrovnávať plochy terás na stavbu paláca i na založenie pravidelnej záhrady, spojené s náročnými presunmi zeminy a úpravami skalného podložia.<sup>10</sup> Zároveň dovážajú veľké množstvo piesku určeného nielen pre murárov, štukatérov a pod., ale aj do záhrady na terénné úpravy. Tieto práce pokračovali takmer počas celého trvania stavby až do roku 1640.<sup>11</sup>

Roku 1637 začali na stavbu vozíť tehly loďami z marchegského panstva. Ak vlastná produkcia na pálfyovských majetkoch nestačila, tehly kupovali napríklad od bratislavskej kapituly, alebo od bratislavskej mestskej rady. Na výrobu tehál zhotoval zámočník Krištof Aschböck z Bratislavы štyri kovové formy („Modell“), každú v hodnote 1 zl. 20 grajc. Medzi prvými objektmi areálu vybudovali

stajňu pre fažné kone („Steiffroßstall“) — tehlovú s dreveným stropom, pravdepodobne s 11 okennými osami a 6 dverami. Na streche boli plechové makovice a vnútri kamenná dlažba. V záhrade stál nejaký starší objekt, slúžiaci grófovi za dočasné obydlie. V grófskej izbe tu postavil na jar roku 1637 habánsky hrnčiar („brüderischer Haffner“) Benedikt z Gäseldorfu (Košolná, okr. Trnava) tri hladké pece, za ktoré dostal spolu 1 zl. 45 grajc. Hrnčiar neskôr pece opatril nejakým náterom. Zároveň tu stolári vymenili a sklári zasklili okná.

V rokoch 1636—1637 uzavreli zmluvy so všetkými najdôležitejšími remeselníckymi majstrami na stavbe: 1636 so záhradníkom Krištofom Neumannom<sup>12</sup>, 1637 so staviteľom Hansom Albertalom a jeho muráskym majstrom Antoniom Aquilinom<sup>13</sup> a s tesárskym majstrom a palierom tesárov Šimonom Frauenhoferom z Viedne.<sup>14</sup> Zmluvy so

zámočníckym majstrom a dvorným zbrojárom Krištofom Aschböckom z Bratislavы a sklenárom Hansom Georgom Weltzom z Bratislavы<sup>15</sup> sa nezachovali, resp. neboli zatiaľ zistené.<sup>16</sup>

Dodávky stavebného materiálu a výrobkov — okrem kameňa, tehál, väpna a dreveného uhlia — získaval od obchodníkov. Obchodníci s drevom dodávali najmä trámy, dosky a laty potrebné na stropné a strešné konštrukcie a pre stolárov, lešenárske drevo a šindel, ktorého počet dosahoval stáčisice kusov. Strechy celého areálu pokrývali šindle, niekedy farebne natierané, napr. na vežových altánkoch (grottách). Železiari dodávali najmä tyčovinu na všeestranné použitie, od muráskych a kamenárskych spojok až po mreže a kovanie okien a dverí, ďalej plech pre klampiarov, tesárov, pokrývačov, stolárov a tiež pre štukatérov. Tito potrebovali osobitné druhy klincov a drôtu, v účtoch označené ako „stukhador draht“, „stukhador negl“.

Materiál sa často dovážal loďami po Dunaji, najmä z Viedne (železný tovar, dosky, okenné sklo, roku 1637 dokonca celá debna s obrazmi) a z marchegského panstva, alebo na vozoch s konskými poťahmi.<sup>17</sup> Na mnoho dodávok z Rakúska i z územia Uhorska si gróf Pálffy zabezpečil povolenie (pasy) na bezcolný dovoz.<sup>18</sup>

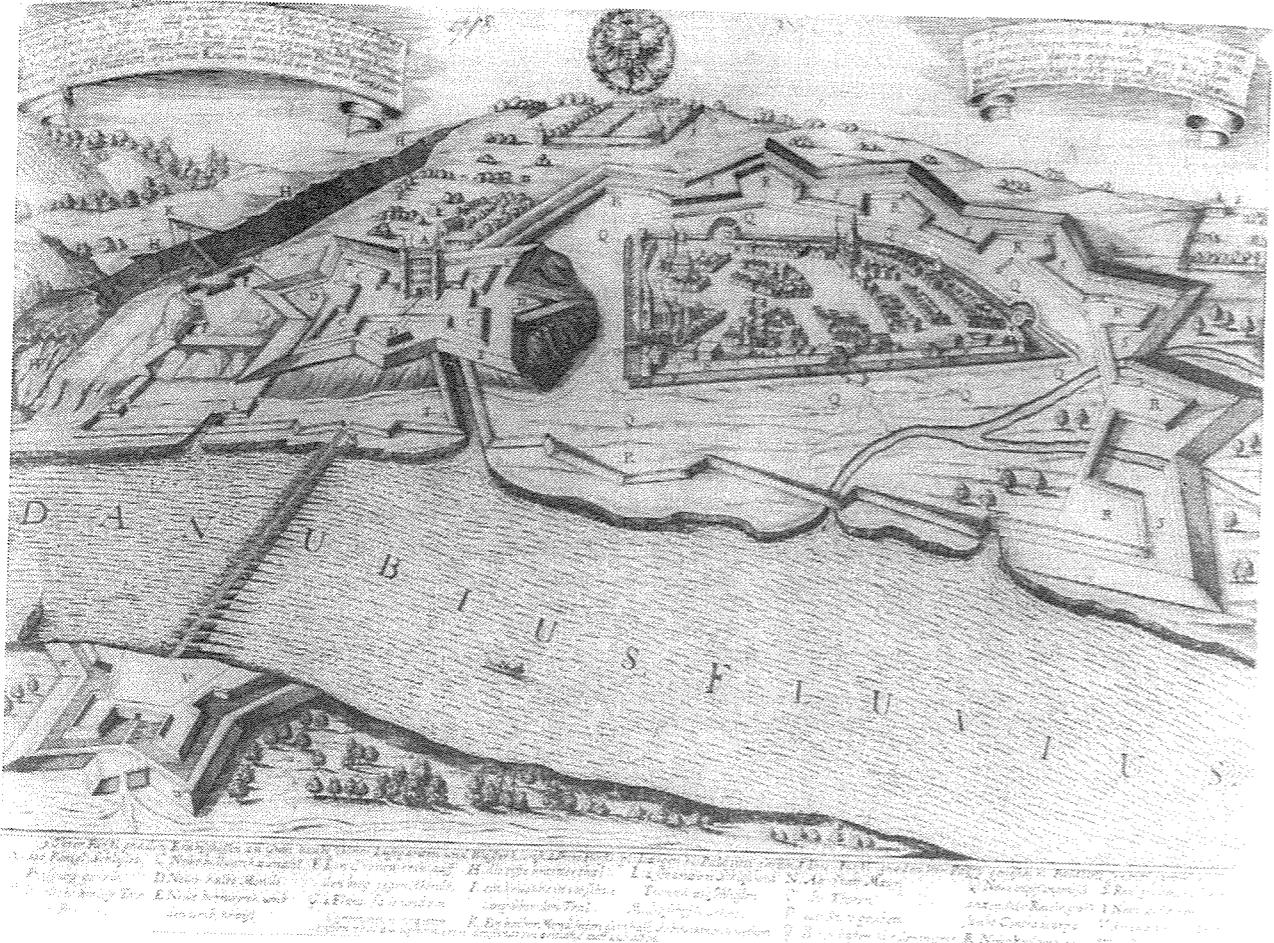
Roku 1637, po uzavretí zmluvy s H. Albertalom a A. Aquilinom, sa začala stavba paláca. Zo zmienky v zmluve vyplýva, že sa stavalo podľa projektu Carloneho, ktorý akiste navrhol celý areál.<sup>19</sup> Zo znenia tejto zmluvy, ako aj zo súpisu (vrátane premerania) muráskych a kamenárskych prác z roku 1641, slúžiaceho na kontrolu zmluvných dohôd,<sup>20</sup> sa dá približne vydelenie, že palác bol štvorkrídlový, so stredovým dvorom a každá strana merala 33 siah. Južné krídlo (k Zámockej ulici) na východ a západ predĺžovali značne presahujúce krídla: Východné bolo ukončené dodnes jestvujúcim torzom, ktoré stotožňujeme s „novou galériou“, západné predĺženie slúžilo hospodárskym účelom. Palác postavili na umelo upravenej terase v najvyššie položenej časti stúpajúceho terénu. Po zdlžne múry severného krídla paláca tvorili vlastne čelo terasy, preto boli veľmi hrubé (vonkajší mûr 6 a pol, vnútorný — dvorový — mûr 4 a pol stopy). Paralelné múry spínavi železné tiahľa a klenby obrúče („Gewölbring“). Severné, len jednotraktové

krídlo bolo najširšie. Zo strany záhrady malo tri podlažia. Na najnižšom podlaží (zo strany dvora suterén, zo strany záhrady prizemie) boli vysoké klenuté pivnice, prístupné zo záhrady vchodmi s kamennými osteniami a osvetlené pivničnými oknami. Sál („Großer Saal“) sprístupňoval z dvora ozdobný kamenný portál. Na druhom podlaží (zo strany dvora) boli klenuté miestnosti bez zvláštneho označenia. Do sály sa priamo z kuchyne vystupovalo schodiskom s 10 stupňami.

Vychádzajúc zo svetových strán a z blízkosti ostatných hospodárskych objektov (stajne, vozovňa, kurín, ľadovne, ubytovanie stráži) — ktoré boli sústredené mimo záhrady a teda najskôr západne od paláca — predpokladáme, že kuchyne situovali do západného krídla. Kuchyne boli dve, pri nich dve vedľajšie miestnosti („Kuchlstube“) a dve zásobárne („Speißgwölbe“). Všetky priestory mali klenby. V dvojosovo koncipovaných priestoroch zásobární klenby podopierali rady stĺpov. Keďže západné krídlo sa rozprestieralo v smere sklonu svahu, každý stĺp staticky zaistoval základový pilier zapustený do hlbky 2 siah. Nad kuchynami bolo poschodie s rovným stropom.

Južné krídlo, pravdepodobne jednopodlažné, malo v strednej osi podjazd s dvoma vchodmi do miestnosti, zaopatrený na vonkajšej i dvorovej strane kamenným portálom. Časť krídla na východ od podjazdu zaberala — okrem iných nemenovaných miestností — predsieň pred kaplnkou a sama kaplnka (akiste na konci traktu).<sup>21</sup> V zmluve s Alberтом a Aquilinom sa hovorí, že časť južného krídla „pri ulici“ zaberala „galéria“.<sup>22</sup>

Východné krídlo bolo dvojtraktové, s chodbou na dvorovej strane, ktorá spájala severné, východné a južné krídla a sprístupňovala kaplnku. Hlavným priestorom vo východnom krídle bola letná jedáleň s oknami na východ a 4 dverami: jedny na južnej strane na schodisko, na severnej strane dvojné dvere „do pivnice Jeho Milosti grófa“ a štvrté dvere von do záhrady. Tu, na východnej fasáde paláca sa podľa vedúť a situáčnych plánov z 18. storočia spájali dve vonkajšie podesty, prístupné schodiskami zo záhrady (podesta východného krídla paláca a podesta „novej galérie“ vo východnom predĺžení južného krídla). Podla „Súpisu“ mali podesty, nazývané tiež galériami, balustrové zábradlia, následný stĺpový portikus a zhora ich zakrývala drevená



Pohľad na Bratislavu z juhu od Lukasa Schnitzera, 1665 (vo vrchole kopcovitého terénu v strede záhrada palatina Pálffyho). Foto ŠÚPS Bratislava

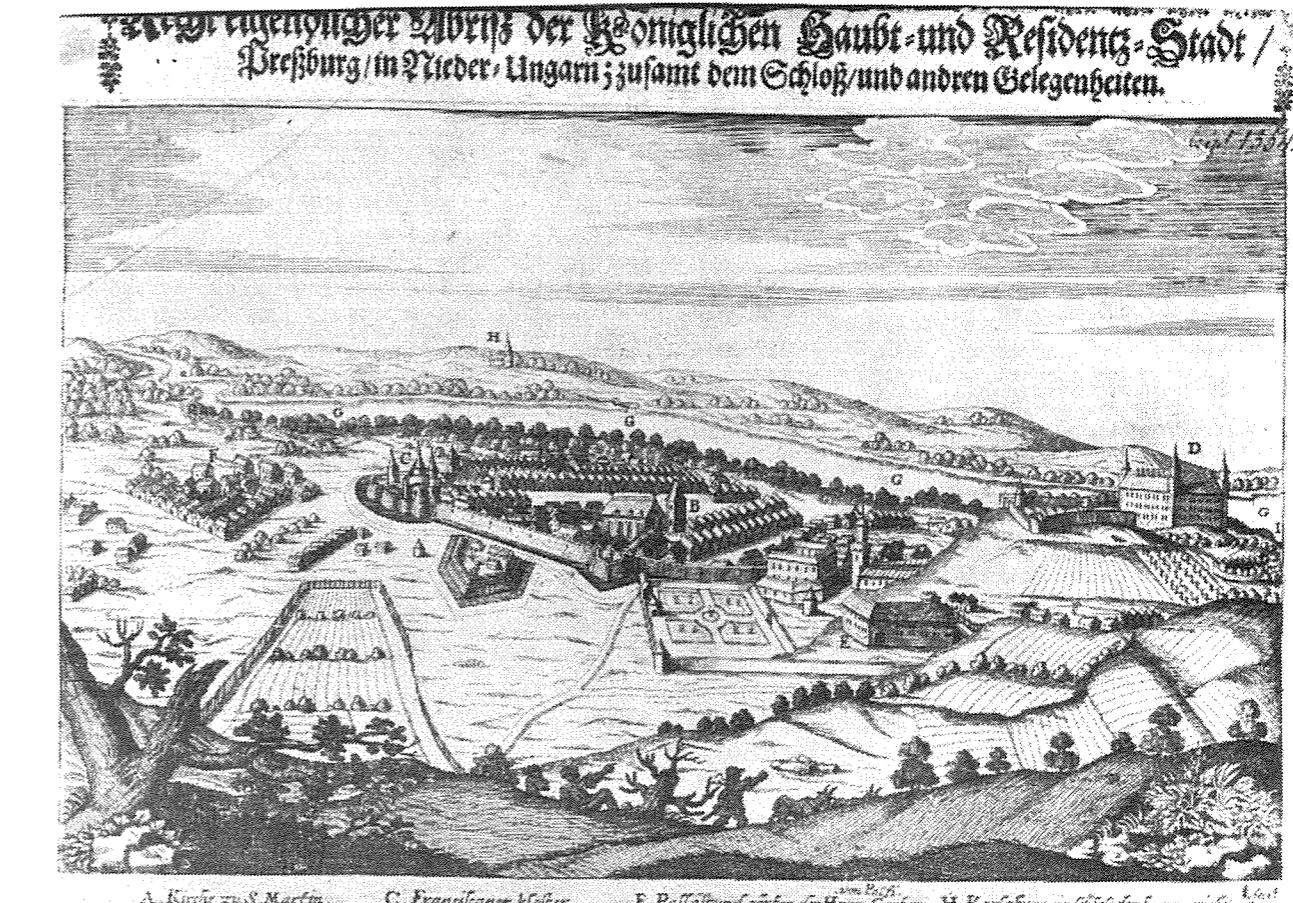
strieška. Takisto vstupné portály z podest do paláca boli kamenné.

Nádvorie paláca dláždili bližšie neurčenou kamennou dlažbou. Pozdĺž severného krídla vybudovali pod úrovňou dvora klenutú chodbu so studňou, cez otvor v klenbe používateľnou aj z dvora, a s cisternou. Išlo o dielo majstra Albertala z roku 1637.<sup>23</sup> Podzemnou chodbou sa k studni prichádzalo zo západného (z kuchyne) i zo severného a východného krídla.

Strecha s krovom v tvare starej stojatej nemeckej stolice mala na všetkých krídlach rovnakú výšku. Postavil ju tesársky majster Šimon Frauenhofer z Viedne. Strechu so šindľovou krytinou zaopatrili niekoľkými plechovými chrlíčmi, podopieranými konzolami z tyčoviny, a teda akiste aj žlabmi.

Ozdobili ju plechovými makovicami. Práce na nej dokončili roku 1639, krov a drené stropy niektorých objektov však zhovotovali až v rokoch 1641–1642.

O presnom umiestení panských izieb inventariácia nič nehovorí. Z údaju „Im Ir: g: herrn Grafen Zimmer unten Stock“ sa dá vyvodit, že snáď boli niekde na prízemí (vzhľadom k úrovni dvora). Grófova spálňa mala 5 okien zasklených terčíkmi (dve okná 396 resp. 536 kusmi), chránenými drôtenými sietami. Okrem spomenutých miestností sa v paláci nachádzali ďalšie dôležité spoločenské priestory, ktorých poloha sa však nedá určiť: hlavná izba („Haupt-Zimmer“), predsieň starej kaplnky (z čoho usudzujeme aj o existencii novej kaplnky), španielska izba („Spanisches-Zimmer“) so 6 veľkými



Pohľad na Bratislavu zo severozápadu od Lukasa Schnitzera z 2. polovice 17. storočia s palácom a záhradou grófa Pálffyho v popredí (Galéria mesta Bratislavu). Foto L. Sternmüller

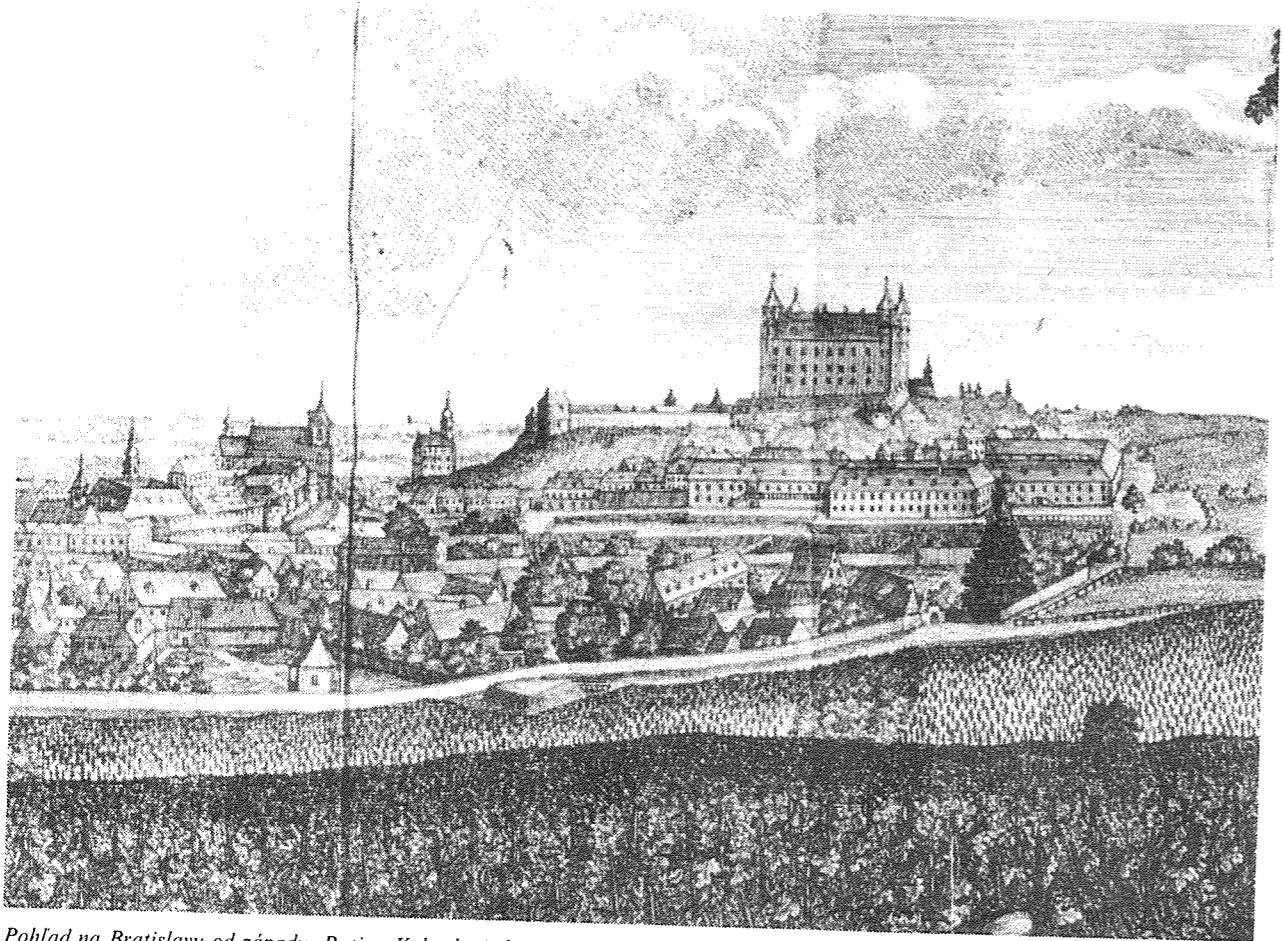
polkruhovými oknami, zasklenými veľkými terčíkmi po 800 kusov.

Okná a dvere paláca mali kamenné ostenia, v interéri sa však vyskytovali i dvere s drevenými zárubňami. Nad dverami bývali svetlíky. Dverové krídla boli kazetové i zvlakové tam, kde boli potrebné zvlášť pevné dvere (napr. v pivničach prístupných zvonka), neraz i dvojpláštové. Rozličné kovania okien a dverí stáli podľa náročnosti od 1 a pol do 8 zlatých. Na oknách prízemia a pivnic bývali mreže, na vyšších podlažiach drevené okenice. Niektoré okná mali aj plachty proti slnku, na ich sfáhovanie sa používali asi 2 m dlhé železné tyče. V súvislosti s interiérom sa stretáme s pojmom „biele dvere“ a „čierne dvere“ (a takisto „biele“ a „čierne“ okná).

Predpokladáme, že sa toto označenie vzťahuje nielen na materiál kovanií (biele —

pocínované, čierne — železné), ale aj na farbu a celkový výraz dverí. „Čierne“ okná a dvere mohli byť z čierne moreného duba. Niektoré dvere vykladali (intarzovali) lipovým drevom. Aj španielska izba mohla mať drevené časti čierne, keďže v módnich španielskych prvkoch bytovej a odevnej kultúry dominovala tmavá, najmä čierna farba. Ojedinele sa spomínajú doskové podlahy (z borového dreva) a obloženie stien drevom. Pojem „taffel-poden“ akiste označoval určitý druh ozdobne skladaných doskových podlám.

Kúrilo sa prevažne v peciach z hlinených kachlic, obsluhovaných z kúrenísk mimo izieb. Krbov bolo sprvu veľmi málo. Roku 1641 vyhotobil kamenársky majster Antonio Schmidt dve ozdobné kamenné ostenia krbov. V zmluve s murárskym majstrom sa výslovne požadovali murované kúreniská



Pohľad na Bratislavu od západu. Rytina Kaltzschmidta z roku 1734 podľa kresby S. Mikovínyho. Foto ŠÚPS

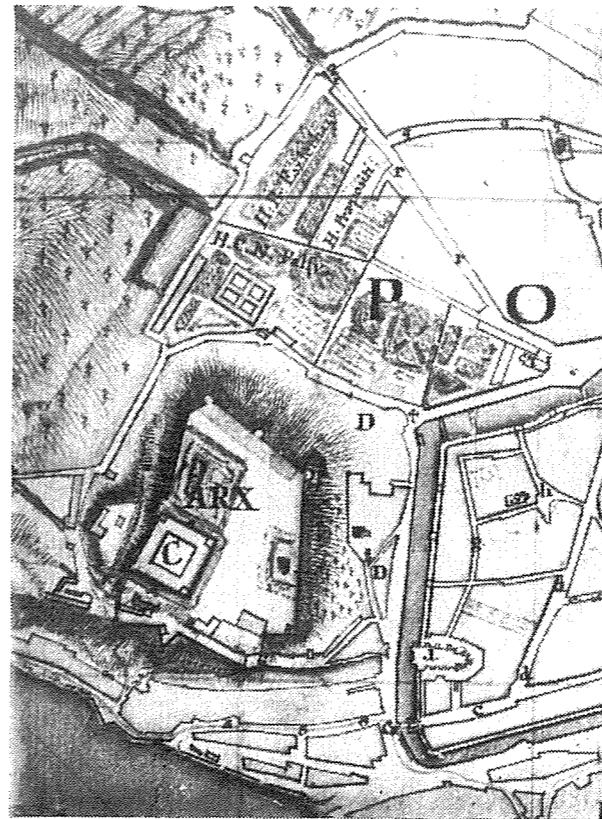
a komíny, aby sa predišlo požiarom. O počte pecí v areáli sa dozvedáme zo správy z roku 1639, keď zaplatili kominárovi za vymenie 69 komínových prieduchov.

O vnútornom zariadení paláca nevieme veľa. Napríklad v izbe správca domu („Hausmeister“) stála veľká skriňa s troma dverami a jednou zámkom, na ktorú vyhotobil kompletné kovania Krištof Aschböck za 4 zl. 30 grajc. Vo veľkej sále umiestili „sekretár“ a na jeho 7 dvierok vyhotobil K. Aschböck kovania po 1 zl. 30 grajc. V kuchyniach, resp. v príahlých priestoroch boli stolársky zhotovené police na riad.

Roku 1640 boli budovy záhradného areálu už v hrubej stavbe dostavali. Aj predtým, ale najmä počnúc rokom 1640 sa vo veľkom počte vyrábajú a osádzajú okná, dvere, dlážky, drevené obloženia miest-

ností, vyhotovujú sa stolárske kovania, zasklievajú sa okná. Okná a dvere dodali členovia bratislavského cechu stolárov. Zámočnícke a väčšinou aj kováčske práce vykonal Krištof Aschböck a okná zasklil Hans Georg Weltz. Tieto práce, najmä zasklievacie a zámočnícke, trvali s postupne klesajúcou intenzitou až do roku 1644. Zámky dverí, okná a kachlové pece si vyžadovali najčastejšie opravy, a to už aj v období keď ešte palác celkom nedokončili. Okná zasklievali okrúhlymi a šesfrannými terčíkmi spájanými olovom.<sup>24</sup>

Roku 1640 boli hlavné budovy vrátane paláca ešte stále bez vonkajších omietok. Približne do roku 1647 nahadzovali vonkajšie omietky, robili nátery a iné príbuzné práce, vrátane štukatérskych. Z Plaveckého panstva vozili veľké zásielky vápna (vápno vozili ešte roku 1652 „zur diesen gantzen

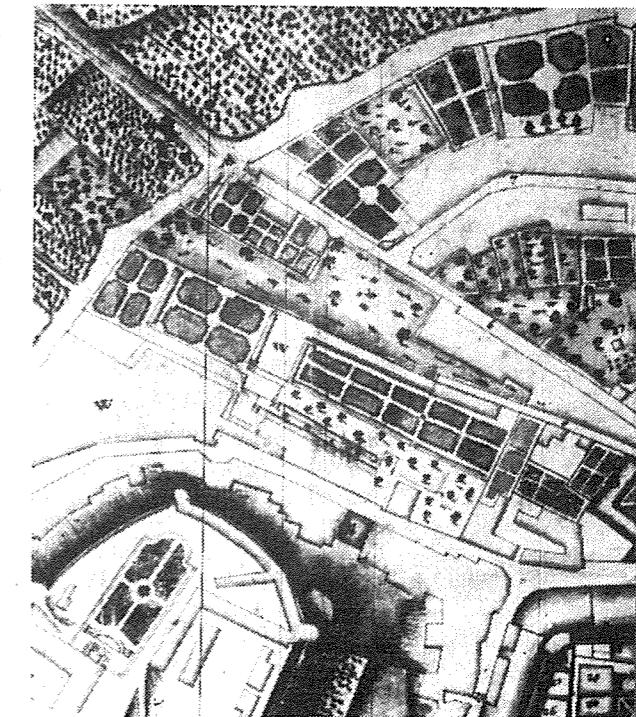


Detail z plánu Bratislavы asi z roku 1753, kde je zachytený pravdepodobne pôvodný menší rozsah pálffyovskej záhrady (Archív mesta Bratislavы). Foto E. Šíšková

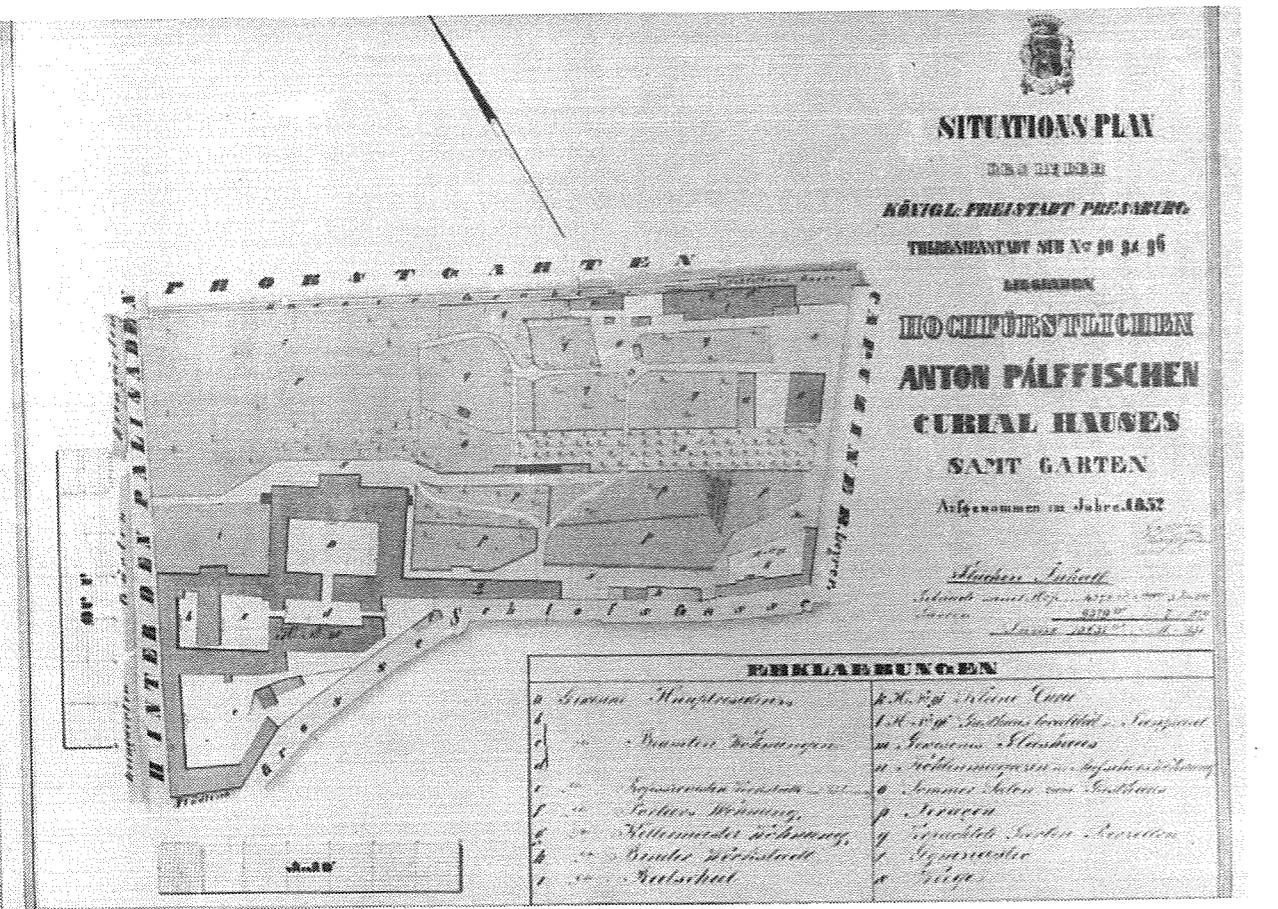
gebau aussgangen“). Zámočník zhotobil pre murárov „Reißbradl“ — koliesko na vyrývanie osnovy výzdoby do omietok. Výraz fasád určoval, priordzene, projekt, ktorého autorom bol Carlone.<sup>25</sup> Dnes už nevieme, aké ďalšie prvky — popri priebežných profilovaných rímsach, iluzívnom nárožnom kvádrovaní, pravidelnom rastri okenných otvorov, niekoľkých podestách s vonkajšími schodiskami a popri portáloch — členili priečelia. Podľa iných stavieb, na ktorých sa Carlone zúčastnil ako projektant a Albertal ako staviteľ (časti Hofburgu vo Viedni, Bratislavský hrad) sa dá predpokladať, že aj výraz exteriéru pálffyovskej záhradnej rezidencie mal prísny charakter a zakladal sa na jednoduchom využití základných tvaroslovných prvkov v pravidelnom rytme.

V protiklade k jednoduchému exteriéru interiéry vyzdobili nepomerne bohatšie, ako to zodpovedalo súvekému trendu. Výtvarný výraz významnejších

spoločenských priestorov dodnes pomerne výstižne demonštruje zachovaná reštaurovaná časť miestnosti v torze objektu pri Zámockej ulici a štuková výzdoba klenby pri schodiskovom pavilóne (torzo pôvodného interiéru s niekoľkými klenbovými poliami). Autori maliarskej a štukovej výzdoby nie sú v doteraz známych účtovných dokladoch doložení, až na jednu výnimku: Roku 1641 štukatér „pán Phyllibertho“ dostal za štukatérske práce v záhradnom paláci 142 zl.<sup>26</sup> Hoci sa o práci štukatérov hovorí aj skôr, ide väčšinou o nepriame zmienky: dodávky štukatérskeho drôtu, bieleho piesku, jemného kamenného prachu a pod. Roku 1638 vyzdobili štukatéri grottu v jednom zo záhradných vežových pavilónov („Rundel“) štukami a zároveň vykladaním čierno-bielymi kamienkami, ktoré im na tento účel vopred vybrali potápači z dunajského štrku. Zvyšok podobnej výzdoby sa zachoval v torze budovy pri Zámockej ulici, kde je však bielo-okrová kamienková mozaika. Roku 1640 vyhotovili štukatéri 14 váz, akiste do záhrady. Maliarska



Detail z Marquartovho plánu Bratislavы z roku 1765, kde je zachytený rozsah pálffyovskej záhrady po rozšírení východným smerom (Archív mesta Bratislavы). Foto E. Šíšková



Situáčny plán pálffyovského paláca a záhrady v roku 1852 od mestského inžiniera Gasztányiho (ŠÚA SR, zb. pálffyovských máp a plánov, 631)

výzdoba bola takisto na vysokej výtvarnej úrovni, ako o tom svedčia sčasti reštaurované zvyšky v budove pri Zámockej ulici. Ide tu o pomerne rozsiahly, jednotný a bravúrne zvládnutý arzenál ikonografických a technických prostriedkov manieristickej maľby a interiérového dekorátorstva (maľované antické mytológické témy, kombinované so štukovým a iluzívne maľovaným architektonickým členením stien, napodobenie červeného a ružového mramoru, využitie mušlí, drveného skla a pod.). Predpokladáme, že aj na ňu získal Pálffy renomovaných umelcov, pracujúcich vo Viedni pre cisára a dvorské kruhy.<sup>27</sup>

Dispozícia záhrady sa napriek inventarizácii murovaných a kamenných konštrukcií, ktorá vymenúva niektoré objekty, a napriek vyobrazeniam z 18. storočia zatiaľ nedá uspokojivo zrekonštruovať.<sup>28</sup> Obvod budúceho areálu obohnali murári pod

vedením A. Aquilina múrom, ktorý prerušili vežami (nazývanými „Altan“, „Rundel“, „Lusthaus“). Tri z nich upravili na prízemí ako grotty, na poschodi v nich zriadili obytnú miestnosť. Strechy veží mali farebne natieranú šindľovú krytinu a ozdobné makovice. Z južnej, východnej a západnej strany klesal terén v niekoľkých terasovitých stupňoch strmo nadol, k centrálnemu pravidelnému parteru, ktorý bol orientovaný na os severnej fasády paláca a na severe asi na os „starej galérie“. Celá terás podopierali oporné múry. Veže s grottami sa asi nachádzali v rohoch parteru, tretiu vežu s grottou postavili uprostred neho. Boli na nej akiste hodiny, ktoré sa spomínajú ako „umiestnené na veži“. K vežiam na obvode parteru sa pripájali schody, ktoré umožňovali obchôdzku parteru po rôznych úrovniach terás.<sup>29</sup> Takmer v nadväznosti na „starú galériu“ sa spomína aj nízke murované

platô prístupné z dvoch strán schodami a nazývané „theatro“. Možno šlo o plošinu upravenú pred galériou, alebo na nej galéria priamo stála. Stará galéria mala na ďalej strane krytý portikus s dvojma celými stĺpmi so soklami a s hlavicami, ako aj osem polstĺpov. Juhozápadným smerom odtial sa na strmom svahu rozprestierala „horná vinica“. Záhradnú úpravu východne od partera zobrazuje až Marquartova baroková mapa mesta z roku 1765, na ktorej vidno niekoľkokrát odstupňované terasy spojené schodiskami. Na túto úpravu mohla byť osovo (S—J) orientovaná budova, ktorá dnes zostala ako torzo pri Zámockej ceste a ktorú stotožňujeme s „novou galériou“. Do ohradového múru, ktorý obklopoval areál, vstavali aj ďalšie veže: zadnú vežu, čiernu vežičku, vežu „v ktorej býva Michl“. V záhrade sa spomína aj strelnica s terčami. Vybavenie záhrady sochárskymi prvokmi nie je jednoznačne doložené, nedá sa však ani vylúčiť. Roku 1640 vyhotovili štukatéri 14 váz — pravdepodobne pre záhradu. Roku 1642 vydala Dvorská komora pre Pavla Pálffyho pas na dovoz mramorových sôch z Augsburgu do Bratislavu.<sup>30</sup> Kamenársky majster Antonio Schmidt zhotoval aj tri studňové nádrže („Schallen“), ktoré mohli byť určené pre nejakú fontánu.<sup>31</sup> V záhrade sa akiste dekoratívne vynímali aj dve studne s kovanými mrežovými nadstavcami, ktoré boli — vzhľadom

na spotrebú železa a cenu — takisto náročne spracované.<sup>32</sup>

Zo zmluvy s prvým záhradníkom Krištofom Neumannom vyplýva, že gróf si prial mať čo najkrajšiu záhradu, so všetkými novotami súvækého záhradníckeho umenia.<sup>33</sup> Už roku 1636 založili niekde v menej rušnej časti budúcej záhrady pareniská. Hojne nakupovali kríky ríbezľí a egreša, z ktorých sa robili strihané špaliere. Vysádzali aj artičoky, aktoré pôsobili dekoratívne a zároveň boli veľmi oblúbenou lahôdkou. Roku 1638 sa v záhrade na bližšie nemenovanom mieste spomína alpínum („albine“). Z vysypávania piesku v záhrade v rokoch 1641-1642 sa dá usudzovať, že vzhľad záhrady obohacovali aj pieskové plochy (okrem cestičiek).

Celkový výraz záhrady tvorili dve zdanlivo nezávislé zložky, architektonická, ktorú vyriešil projektant (zrejme ako súčasť návrhu celého areálu) a záhradnícka, ktorú vytvoril záhradník na danej architektonickej osnote. Zatiaľ nejestvujú doklady o spolupráci pri návrhu, alebo o spoločnom postupe pri budovaní záhrady. Naopak, z formulácie zmluvy so záhradníkom vyplýva značná samostatnosť. Zásadný súlad sa dosiahol inou cestou — tým, že architekt i záhradník realizovali apriórnu dobovú ideu manieristickej záhrady. Jej najdôležitejšie kompozičné zložky nachádzame i v záhrade Pálffyho rezidencie.

<sup>1</sup> Zámocká ul. č. 47 v Bratislave — zbytok Pálffyovského paláca. Podrobnej umelecko-historický a architektonický sondážny výskum objektu. Sprivedná správa. Bratislava 1975 (M. Križan, V. Jankovič, P. Šepáková). MSPS Bratislava sign. V-100/b. Súčasťou materiálu je historická štúdia V. Jankoviča: Umeleckohistorický, architektonický a archeologický výskum Zámockej ul. 47 (bývalý Pálffyovský palác). Sprivedná správa. Bratislava, december 1985 (L. Ivicová, L. Snopko, I. Štassel). MSPS Bratislava, bez signatúry. Reštaurátorský výskum a reštaurovanie výzdoby interiéru na prízemí palákového torza na Zámockej 47 vykonávajú od roku 1986 etapovite poslucháči Katedry reštaurovania VŠVU Bratislava pod vedením akad. mal. I. Mészárosovej a V. Úradnička. Autori výskumov z roku 1975 aj 1985 sa opierali o výsledky historického výskumu V. Jankoviča z r. 1975, ktorý sa priklonil — v zhode s názorom D. a V. Menclovcovi — k datovaniu stavby paláca s prestavbou Bratislavského hradu konstatujúc, že „nepoznáme zatiaľ žiadne dokumenty týkajúce sa stavby paláca“. Výskum z roku 1985 doplnil staršie poznatky menami C. Caralone, H. Albertal, G. B. Rosso (podľa knihy RUSINA, I.: Renesančná a baroková plastika Bratislavu. Bratislava 1984).

<sup>2</sup> ŠÚA SSR Bratislava, fond Ústredný pálffyovský archív (ÚPA), Arm. VIII, Lad. 5, Fasc. 2 (kart. 208). Obsahuje knihy stavebných účtov a rôznych výdavkov na stavbu záhradného paláca (aj iných objektov), zmluvy, ponuky, zoznamy vykonaných prác, kvitancie atď. Plánová či kresbová dokumentácia chýba.

<sup>3</sup> Pavol Pálffy (1580—1653), krajinský hodnostár, 1625 až 1646 predseda uh. komory, 1625 hlavný královský čašník, ziskal roku 1634 grófsky titul a panstvo Plaveckého hradu. Roku 1646 sa stal krajinským sudcom, 1649 palatínom a královským mestodržiteľom, od roku 1651 hl. kapitánom Bratislavského hradu a županom Bratislavskej stolice.

<sup>4</sup> Z vidieckych panstiev, najmä stupavského (malackého) dovážali drevo, väpno, drevené uhlie, neskôr sklo zo sklárne v Sološnici (plavecké panstvo). Z viktualíi to boli hlavne obiliny, strukoviny, hovädzie a bravčové mäso i živý jatočný dobytek, slanina, masť, syr, pivo, víno, pre dobytok a kone seno a ovos. Na stavbe hradu sa však väčšmi uplatnilo zásobovanie zo štátnych zdrojov (Uhorská komora, dane královských miest).

<sup>5</sup> Tamtiež, fol. 202—207: panstvo Ödenburg — v r. 1636 až

1639 spolu 8574 zl., panstvo Stupava — v r. 1637—1640 spolu 2018 zl. 48 a pol grajc., panstvo Plasenstein — v r. 1637—1639 spolu 1765 zl. 36 grajc., panstvo Marchegg — v r. 1637—1639 spolu 499 zl. 58 a pol grajc. Aj po r. 1640 stavba pokračovala intenzívne ďalej, z tohto obdobia sa však podobná rekapitulácia nezistila.

<sup>6</sup> Tamtiež, „Außgaben“: december 1636 — od poddaného Štefana Pálffyho zakúpený pozemok za 71 zl. 50 grajc.; január 1638 — od lekárnika Zachariáša Fridelliho zakúpený kus vinice za 80 zl.

<sup>7</sup> ÚPA, kart. 208, fol. 140—168, účtovná kniha stavby s titulom: „Nr 20 Her: G: Herrn Graffen Gartten-gebeu betr: Mehrerleý Vermischte Außgaben... Paria P. f. 8382 d. 12 3/4.“ (Dalej „Außgaben“.) Na fol. 141: „Mehrehleý Außgaben Parrn geldt wie solche in weyländ H. Johann Zaidlhüeber handbuch Nr 4 d' darüber verhandenen Schein von Anno 1636 bis 1640. Ihr g'. Graffen Paul Pálffy H. gerttengabe zu Preßbürg betr.“.

<sup>8</sup> Pečať nie je známa a nevie sa, na aký účel slúžila.

<sup>9</sup> ÚPA, kart. 208, fol. 133 (nem., kópia alebo koncept bez podpisov).

<sup>10</sup> Archeologický výskum roku 1985 (L. Snopko) zistil úpravy skalného podložia pre dnešné torzo budovy pri Zámockej ceste.

<sup>11</sup> Piesok ľažili z Dunaja skupiny robotníkov-potápačov („tauchtknecht“), ktorí sami piesok v záhrade rozhadzovali. Niektým pomáhalo nádenníci. Potápači sa takisto uplatňovali pri práciach v základovej jame paláca (pri hĺbení jám na základy pilierov a stípov).

<sup>12</sup> Pozri pozn. 33.

<sup>13</sup> ÚPA, kart. 208, fol. 215—127 (nem., originál, pritlačené pečate, podpisy). „... Najprv majú túto stavbu podľa plánu, na ktorom sa nachádzajú dva domy naproti záhrade, dvojposchodové bez pivnic, celkom 52 stôp vysoké, základové múry 5 stôp hrubé, s galériou k ulici, so stajňou a pri nej s jednou miestnosťou a všetky základy celého obvodu paláca, spolu s obvodovými mûrmi, vykopať a na danom mieste vyhotoviť. Galéria musí byť zaklenutá tehliami, 26 stôp vysoká, so svetlou šírkou 4 siah. V dvoch krídloch (domoch — pozn. J. Š.) naproti záhrade budú obidve poschodia vysoké ako prízemie, všetko zaklenuté. Pod prízemím od č. I po č. 4 musí byť pivnica, pre ktorú dá Jeho Milosť stadiál odkopáť zeminu. Ďalšie dve krídla, každé len s jedným poschodom 16 stôp vysokým, nebudú okrem ohnísk a podjazdu zaklenuté, ale vyhotovené iba s rákosovými stropmi, rovnako sála, ako aj všetky horné izby. Vonkajšok sa má pekne omietnuť na spôsob ako to navrhol pán Carlon, a taktiež vnútri obidvoch krídlov sa majú urobiť pekné vyžľabené rímsy a v druhých dvoch krídloch iné rímsy. Napokon majú vyhotoviť celú záhradu, s výnimkou obvodových mûrov, podľa plánu uvedeného vyššie, vrátane všetkých murovaných konštrukcií, ako aj všetky schody, komínky, prevety a dlažby, a to čo najusilovnejšie. Za túto ich námahu im Jeho Milosť služuje dať: po prvé 4000 nemeckých zlatých v hotovosti, každý počítaný po 60 grajc., to je 4000 zl.; 15 mier raži, 10 mier ovsa, jednu mieru pšenice, 1 mieru pătorakej zeleniny, 12 bravov, štyri páry volov, dvadsať päť sudov piva. Ďalej dvesto riškých toliarov na vedľajšie výdavky a keď bude stavba, ak Boh dá, celkom hotová, každém pekné uhorské šaty zo všetkým príslušenstvom...“

<sup>14</sup> ÚPA, kart. 208, fol. 230—231 (nem., orginál, pritlačené pečať): „... všetky tesárske práce, celý dom, galériu, vežové letohrádky, stajne, plafóny, okenné a dverné zárubne..., všetky podlahy a vsetko, čo sa tesárskej práce týka, podľa plánu...“ Za túto prácu je mu prisľúbené: 1300 zlatých v hotovosti, 15 volov, 15 bravov, 1 miera rôzneho sušeného ovocia, tri centy syra, 15 libier masti, 4 sudy piva, 5 vedier kapusty, 1 miera obilia, 1 vedro vína 10 riškých toliarov na vedľajšie výdavky...“

<sup>15</sup> Pozri príspevok ŠULCOVÁ, J.: „Dodávky skla na pálffyovský dvor v Bratislave v 17. storočí“. Zborník SNM História 31, 1991.

<sup>16</sup> Zoznam remeselníkov pracujúcich pre Pálffyovcov na záhradnej rezidencii v Bratislave bude uverejnený v niektorom z nasledujúcich čísel ARSu.

<sup>17</sup> Veľkú časť mzdy v naturáliach vynakladali na vydržiavanie koní k záprahom (na ovos, seno a slamu). Neodmysliteľnou súčasťou práce kováčov na stavbe bola oprava vozov, konských postrojov a podkúvanie koní.

<sup>18</sup> Hofkammerarchiv Wien, fond Ungarische Hoffinanz, protokoly E a R, roky 1636—1642, písmeno P (Pálffy, Pressburg).

<sup>19</sup> Archívne bádanie neprinieslo, žiaľ, vyriešenie otázky, o ktorého člena staviteľskej rodiny Carlonovcov išlo. Z Carlonovcov uvádzaných v lexikóne Thieme-Becker prichádza z časového hľadiska do úvahy staviteľ Giovanni Battista, ktorý pracoval vo Viedni aj pre cisára a snáď aj pri prestavbe Hofburgu roku 1626. Zomrel roku 1645. I. Rusina (c. d. v pozn. 1) spomína takisto Giovanniego Battista, avšak bez presnejšieho uvedenia prameňov a bez priameho vzťahu k tejto pálffyovskej stavbe.

<sup>20</sup> ÚPA, kart. 208, fol. 234—245 (dalej „súpis“).

<sup>21</sup> Kaplnku súpis vynecháva s poznámkou, že sa spomína „zvlášť“, nikde ďalej však o nej nie je reč.

<sup>22</sup> Termín galéria mohol v dobovej terminológii znamenať balkón, ochodzu, chodbu, a takisto samostatnú budovu. V súpise prác na Pálffyho záhradnej rezidencii sa rovnako s týmito významami (okrem balkóna) stretáme.

<sup>23</sup> ÚPA, kart. 208, fol. 220—221, 18. I. 1639, nem., „Verzeichnuss“, t.j. zoznam a popis práce pri výstavbe chodby so studňou. Podpísaný Hans Albertal a Hans Zaidlhueber (stavebný pišiar). Stavba pripomína podobné riešenie na Bratislavskom hrade.

<sup>24</sup> Pozri pozn. 15.

<sup>25</sup> Omietky mali byť podľa zmluvy s Albertalom a Aquilnom „auf die Manier wie es herr Carlon angedeutet“ (pozri aj pozn. 13).

<sup>26</sup> Stotožňujeme ho s Philibertom Lucchesem, ktorý začal pracovať na cisárskom dvore vo Viedni ako štukatér a dekoratér roku 1646 a až neskôr pôsobil ako staviteľ (THIEME—BECKER: Allgemeines Kunsterlexikon. Zv. XXIII, heslo Lucchese). Prácu štukatéra Philiberta zatiaľ nestotožňujeme so žiadnym zachovaným torzom štukovej výzdoby v dnešných objektoch. Majstra i jeho prácu snáď objasní ďalší výskum.

<sup>27</sup> Výmaľba miestnosti východného krídla (mnohofigúrové iluzívne maľby ľudských postáv a živočíchov na stenách a stropoch), ktorú roku 1734 popísal Matej Bel vo svojich „Notitiach“, bola akiste obdobou módnej tematiky alegórie štyroch

svetadielov, oblúbenej v podunajskej oblasti od 1. polovice 17. storočia.

<sup>28</sup> Okolo roku 1753 je záhrada znázornená na pláne mesta od neznámeho autora (AMB, zbierka map a plánov, 1018) v menšom rozsahu, pravdepodobne zo 40. rokov 17. storočia. Pôdorysy budov a ich vzájomná poloha sú skreslené. Partery a terasovanie sú zachytené, v parteroch je nezretele naznačené barokové ornamentálne aranžmá výsadby. Marquartov plán mesta z roku 1765 (AMB, tamtiež, 1021) zobrazuje záhradu po rozšírení východným smerom. Plán podrobnejšie zachytáva spájanie terás schodami, čo snáď aspoň sčasti vystihuje pôvodný stav. V tejto rozlohe záhrada pretrvala až do počiatkov parcelácie pred rokom 1852, ktorá znamenala pre vtedajší park anglického typu postupnú zmenu využitia a degradáciu úpravy (Gasztányho plán kúrie a záhrady z roku 1852, ŠÚA SSR, zb. pálffyovských map a plánov, 631). Zo známejších vedút Schnitzerova z roku 1665 (GMB, G-30515) znázorňuje „záhradu bývalého palatína Pálffyho“, označenú číslom 3. Sú to dve samostatné budovy a skupina stromov. Podkladom veduty bola akistie staršia predloha (aspoň o 30 rokov), na ktorej je počiatočný stav budúcej pálffyovskej rezidencie. Ďalšia Schnitzerova rytna z 2. pol. 17. storočia (GMB, G-7189) zobrazuje vybudovanú záhradnú stavbu od severozápadu: palác v tvare „L“, pod ním v nižšej polohe pravidelne upravený parter, obklopený zo 4 strán mûrom so vstavanými vežami. Schematické členenie záhrady bez terás, rozpačité zachytenie budov i terénu prezrádzajú nedokonalú znalosť skutočnosti. Početné veduty z 2. polovice 18. storočia, ktoré zobrazujú mesto zo severozápadu, nedosahujú podrobnosť a exaktnosť Kaltenschmidovej rytiny z roku 1734 (podľa kresby S. Mikovinyho, ŠÚPS, neg. 337), ale evidencne sú ďôlu oplyvnené. Obmieňajú šírku záberu, štafáž a sú

v závislosti od schopnosti autorov poznačené väčším-menším zjednodušením a deformáciou. Konštantne zachytávajú panorámu severných priečeli paláca, strmý sklon svahov k parteru so schematicky znázornenými hriadcami a kurióznu pálffyovskú lipu.

<sup>29</sup> Označenie „carrera“ v súpise interpretujeme ako okružný chodník na terasách (u M. Bela „ambulacrum“ — miesto na prechádzky, chodník, promenáda).

<sup>30</sup> Hofkammerarchiv Wien, fond Ungarische Hoffinanz, protokol „E“ 782, fol. 294: 4. 6. 1642 záznam o vydani pasu pre mramorové sochy expedované z Augsburgu do Bratislavu pre P. Pálffyho. Domienka, že miestom určenia sôch bola záhrada Pálffyho rezidencie (a že v zásielke bola aj socha Madony s dieťaťom, dodnes zachovaná v štíte schodiskového pavilóna) je hypotézou vyžadujúcou ďalšie skúmanie.

<sup>31</sup> Cena 1 kusa 12 zl. predpokladá náročné zhotovenie. Za jedno kamenné ostenie ozdobného kribu dostal napríklad majster Antonio Schmidt 7 zl.

<sup>32</sup> Jedna mreža okolo 340 funtów železa, cena okolo 34 zl. Mreža vykoval Krištof Aschböck.

<sup>33</sup> ÚPA, kart. 208, fol. 134 (nem., originál, s pritlačenou pečaťou): „... a čo najkrajšie upravil s cestičkami a špaliermi, ako to Jeho Milosť prikazuje a chce mať, tiež s výsadbou a dosadením všelijakých ovocných stromov, slovom vykonať záhradnicke práce najlepšie ako je len možné.“ Od roku 1638 pokračoval v Neumannom začatom diele jeho bývalý pomocník — tovariš Georg Weißner zo sliezskeho Bernstattu, po smrti Ch. Neumanna (v júni 1638) ešte ako tovariš, od 1. apríla 1639 ako hlavný záhradník (s podobnou zmluvou ako Ch. Neumann).

## Der Bau der Pálffyschen Gartenresidenz in Bratislava (Pressburg)

Die Autorin macht auf Grundlage bisher unveröffentlichter Rechnungen mit dem Bauverlauf und der privaten Gartenresidenz unterhalb der Pressburger Burg bekannt, die sich Graf Paul Pálffy in den Jahren 1636—1642 bauen liess. Sie skizziert das Baugeschehen und die Entwicklung der Gartenanlage, erwähnt die Namen des Projektanten und Baumeisters, der bedeutendsten Handwerker und deren Arbeiten. Angeführt wird auch der Wortlaut einiger wichtiger Verträge und zahlreiche Erkenntnisse über Baudetails und die Innenausstattung einiger Bauten der Residenz. Dargestellt wird auch die Art der Belieferung, Finanzierung und Organisation des Baugeschehens, das trotz

seines anspruchsvollen Umfangs und seiner Bedeutung nur eine von vielen Unternehmungen in Pálffys ungewöhnlich umfangreicher Bautätigkeit war (parallel baute er beispielsweise auch die Pressburger Burg um).

Die Namen des Projektanten und Baumeisters, wie auch einiger Handwerker reihen den Bau in das Umfeld der kaiserlichen Hofbaumeister und der naturalisierten Italiener in Wien ein. Ein erweitertes Verzeichnis der Handwerker und Künstler, die an dem Bau beteiligt waren, veröffentlicht ARS in einer weiteren Nummer.

Deutsch von Kuno Schumacher

# Údaje k bratislavskému cinárstvu a medikováčstvu v 16. storočí

EVA TORANOVÁ

Bratislavské cinárstvo a medikováčstvo patrili oddávna medzi významné umelecké remeslá mesta, ich dejiny však poznáme dôslednejšie až od 17. storočia. Absencia písomných prameňov a hmotných pamiatok zo staršieho obdobia je príčinou toho, že gotika i renesancia sú takmer neznámym a neprebadaným obdobím v histórii týchto remesiel. Ojedinelou výnimkou sú bratislavské komorné knihy zaujímavé aj z kultúrno-historického hľadiska. Obsahujú podrobne záznamy o príjmoch a výdavkoch magistrátu od roku 1434.<sup>1</sup>

V živote Bratislavы bolo 16. storočie významným obdobím, bohatým na rušné udalosti. Po páde Budína sa mesto stalo hlavným a korunovačným mestom i sídlom arcibiskupa. Vnútri jeho hradieb sa etablovali ústredné úrady, schádzal sa uhorský snem, odohrávali sa korunovácie. Bratislava sa na dlhší čas stala centrom politického, hospodárskeho a kultúrneho diania habsburskej časti Uhorska.

Život mesta však poznamenalo — aj v obdobiach relatívneho pokoja — stále akútne turecké nebezpečenstvo. Vojenské kontribúcie, drancovanie cudzích žoldnierov, prípravy na obranu i príliv utečencov z ohrozených území ľahko doliehali na mestské hospodárstvo. Magistrát investoval veľa peňazí na opravu a údržbu hradieb, na mzdy žoldnierom, na zbrane a streľivo. Súveké záznamy v komorných knihách svedčia o uváženom narábaní magistrátu s finančnými prostriedkami mesta. Remeselníkom zadávali väčšinou len údržbárske práce — stolár a sklár napr. opravovali okná na radnici a na Zelenom dome, kachliar kríž v radnej sieni. Aj miestni maliari boli iba výnimcoľne poverovaní výtvarnými prácami: roku 1588 napríklad maľovali slnečné hodiny,<sup>2</sup> roku 1545 zasa Hans Tiergarten zdobil múry radnice s „arbor consanguinitatis“.

## CINÁRI

*Wolf, Wolfgang Zách*

1534 prevzal od mesta starý cín na výrobu tanierov a fliaš v prepravných púzdrach; do každého kusu mal vyryť znak Bratislavы.<sup>7</sup> 1536—1539 robí bližšie nemenovaný cinár — pravdepodobne totožný s Wolfom Zinngiesserom — cínový riad pre radnicu, okrem toho opravuje a čistí staršie nádoby.<sup>8</sup> 1540—1541 uviedli prvýkrát priezvisko tohto cinára. Záznam o vyberaní daní hovorí o „Gaber Wolfgang Zách Zinngiesser.“<sup>9</sup>

*Andre Zinngiesser, Andre Rinner*

1546 pracoval pre radnicu: opravil a okul prepravku na cínové nádoby. Zaplatil menší obnos za starý cín, vyrobil z neho rozličný riad.<sup>10</sup> 1551 zadalo mesto Rinnerovi väčšiu objednávku: mal vyhovotiť

Inak bol Tiergarten prostým remeselníkom: Natiel radničný arkier, tabuľu i kalamár z radnej sieni a maľoval mestské erby na stánky mäsiarov.<sup>3</sup>

Hospodárske záznamy komorných kníh vykresľujú pestrý obraz mestského života, keď sa zmieňujú o každodenných, triviálnych udalostach napr. o nákupu košov pre jesenný zber jabĺk či husí na hostinu k oslavám sviatku sv. Martina, alebo — v roku 1535 — o výsadbe líp na námestí.<sup>4</sup> Zároveň však poskytujú cenné údaje o bratislavských remeselníkoch — aj o cinároch a medikováčoch. Ich mená nachádzame medzi vyberacími daní, novoprijatými meštanmi,<sup>5</sup> nájomníkmi krámov,<sup>6</sup> ako aj v samostatných rubrikách, ktoré evidujú platby remeselníkom za ich práce pre mesto.

dve veľké prepravky s jednoduchými fľašami<sup>11</sup> a ďalší súbor fliaš — každý s dvomi výlevnými hrndlami na závitnicový uzáver. 1556 dodal magistrát Rinnerovi starý cín, ktorý mal spracovať pre radnicu. Majster vyhotobil 28 kanví i korbeľov rôznych veľkostí a vyryl na ne mestský znak. So znakom Bratislavы ozdobil aj staršie fľaše a výčapné kanvice.<sup>12</sup> Majster Rinner pracoval pre mesto pravdepodobne do roku 1561; účtovné záznamy spomínajú do tohto roku opravy cínového riadu, ktoré robil bližšie nemenovaný cinár.

*Christoph Zách*

1561 prevzal staré cínové nádoby; ich surovину použil na výrobu nových mis.<sup>13</sup> 1563—1564 opravoval poškodený riad a na nádoby magistrátu ryl opäťovne mestský znak.<sup>14</sup> 1568 opravoval a sceloval kanvice, misy a súbory fliaš.<sup>15</sup> 1572 usporiadal Michal Mérey v Zelenom dome svadobnú hostinu svojho syna. Cínové štandy, ktoré hostia polámalí opravil miestny cinár.<sup>16</sup>

*Georg Zinngiesser*

1579 ho poverilo mesto výborou liatych olovených závaží.<sup>17</sup>

*Vinzent Zinngiesser*

1579 platil nájomné za priestory pri „mnišskom kláštore“.<sup>18</sup>

*Stephan Stakenhoff*

1579 mal z dodaného starého cínu vyhotoviť 4 a pol tucta mis, 5 súborov fliaš a zväčší gombík nad chórom chrámu sv. Martina.<sup>19</sup> 1580 opravuje bližšie nemenovaný cinár — pravdepodobne Stakenhoff — cínový riad pre radnicu.<sup>20</sup> 1582 opravuje fľaše, výčapné kanvice, chrlíč vody pri Michalskej bráne, vodovodné potrubia v mestskej priekope a na starší radničný riad ryje bratislavský znak.<sup>21</sup> 1585 je svedkom pri spisaní testamentu bratislavského krajčíra Rommera,<sup>22</sup> v tom istom roku kupuje mesto od majstra cínovú soľničku.<sup>23</sup> 1586 vyhotovil pre radnicu cínový podnos a misu, opravil kanvice a fľaše, na nádrži vymenil cínové rúry.<sup>24</sup> 1588 zaplatili majstrovi honorár za opravu rôznych riadov a mestských nádrží.<sup>25</sup> 1589 vyrobil osem fliaš so závitnicovými uzávermi a s prepravkou, jedenásť kanví a mis.<sup>26</sup> 1590 spomínajú majstra v súvislosti

s rôznymi opravami: lial nové podstavce a uchá na poškodené kanvice a závitnicové uzávery na fľaše. Na dome Zachariasia Götzla vymenil cínové rúry chrlíča.<sup>27</sup> 1591 opravuje lavabo, cínové misy, podnosy a rúry fontány pri Michalskej bráne.<sup>28</sup> 1593 plati majstrovi magistrát za údržbu cínových nádob.<sup>29</sup> 1594 opravuje cínové misy i kanvice a vodovodné potrubia v mestskej priekope. Mesto mu za celoročnú prácu zaplatilo 4 florény 1 solidus a 15 denárov.<sup>30</sup> 1579 prevzal Starkenloff honorár za 12 nových výčapných kanví — 36 toliarov 1 solidus a 24 denárov.<sup>31</sup> 1598 kúpilo mesto kanvice s obsahom jednej pinty, trištvrti-, pol- a štvrtlitra, ktoré boli určené pre mestského farára.<sup>32</sup> 1604 matričný záznam z 18. augusta spomína Starkenloffa ako krstného otca.<sup>33</sup> 1610 — 12. januára sa vydáva Regína — vodva po Steffanovi Starkenloffovi za cinára Hansa Wagnera.<sup>34</sup>

*Christoph Wagner*

1589 vyhotobil dve cínové omšové kanvičky pre bratislavský dóm.<sup>35</sup> 1614 — 24. januára sa vydáva jeho vdova.<sup>36</sup>

## MEDIKOVÁČI

*Bernhard Sturm*

1539 zaplatil poplatok za udelenie meštianskeho práva.<sup>37</sup>

*Sebastian Zipfer*

1549 platil poplatok za meštianske právo.<sup>38</sup>

*Benedikt Grohwitsch*

1581 vyhotobil pre radničnú fontánu medené žľaby.<sup>39</sup> 1588 pokryl medeným plechom zemetrasením poškodenú vežu bratislavskej radnice.<sup>40</sup> 1589 plati najom za dielňu vo Weittenhofe. 1590 renovovali a o niekoľko siah zvýšili Michalskú vežu.<sup>41</sup> Med, ktorú potreboval majster na pokrytie veže dovezli z Banskej Bystrice. Za pokrývačské práce zaplatilo mesto Grohwitschovi a jeho tovarišom 230 toliarov. Z medeného plechu, ktorý mu dodalo mesto vyhotobil aj štyri dračie hlavy — pravdepodobne figurálne chrlíče veže. Za túto prácu prevzal 50 toliarov a 5 solidov a 24 denárov.<sup>42</sup> Pre Zelený dom vyrobil akýsi gombík — asi strešnú ozdobu,<sup>43</sup> pre

tamojsiu kuchyňu dodal lievik, opravil kotlík na varenie rýb a na polievacej kanvici vymenil výtokovú rúru. 1591 opravil dve bratislavské fontány a chrlíč vody na dome mestského richtára.<sup>44</sup> 1594 dodal na fontány, ktoré stáli na Rybnom námestí a na Chlebovom trhu nové perforované odtoky a prieletoval poškodené, odlomené časti.<sup>45</sup> Okrem toho zaplátal všetky kotly radničnej kuchyne. 1595 vyrobil pre bitúnok medený kotol a opravil fontánu pri radnici. Pre mestskú faru kúpil magistrát kotol.<sup>46</sup> 1596—1599 opravoval pravidelne kuchynské nádoby: vyrobil nové dná hrncom, nožičky na panvice a scelil vaničku na chladenie nápojov.

#### *Jacob Braun*

1579 plati nájom za priestory pri „mniškom kláštore“.<sup>47</sup> 1582 opravil chrlíč vody pri Michalskej bráne — vymenil staré polámané rúry a dodal nové — s predierkovými hlavicami odtokov.<sup>48</sup>

#### *Martin Winkler*

1591—1597 je medzi nájomníkmi priestorov pri „mniškom kláštore“.<sup>49</sup> 1592 kúpil magistrát dva vovnútri pocinované kotly na varenie rýb pre miestnu faru; zaplatil za kotly Winklerovi 1 toliar a 2 solidy.<sup>50</sup>

Komorné knihy sú uložené v Archive mesta Bratislavы. V poznámkovom aparáte ich citujem skratkou AMB KK, ďalej uvádzam rok záznamov a signatúru.

<sup>1</sup> Hospodársky život mesta viedol od stredoveku komorník, ktorý stál na čele mestskej komory. Záznamy o prijimoch a výdavkoch mesta zapisovali do samostatných knih. Prijmy mesta plynuli z daňových poplatkov mešťanov, z dávok za víno, pivo, ryby, drevo, a pod., z nájomného od obchodníkov a remeselníkov, z platiel za udelenie mešťanského práva atď. Výdavky mesta sa týkali predovšetkým stavebných prác na hradbách, baštach a bránach, na radnici a na Zelenom dome. Zapisovateľ prísnie špecifikoval nákup stavebného materiálu — dreva, železa a kameňa, samostatne zapisoval platby za kamenárské, murárske a tesárske práce, honoráre dlaždičovi, kováčovi, zámočníkovi, maliarovi, kachliarovi, sklárovi, stolárovi, studniarovi, krajčirovi za štieťe odevov mešťanostovi, mestským úradníkom a sluhom, medikováčovi, ciárovi, ďalej mzdy úradníkom, robotníkom, žoldnierom, strážnikom, poslom, lesníkovi, hájnikovi atď. K výdavkom sa radili aj rôzne hostiny a dary vzácnym návštěvám.

<sup>2</sup> AMB KK, r. 1588, K-163, 164: ... an der lateinischen schul ein Sunnenjahr zu machen.

<sup>3</sup> AMB KK, r. 1535—1536, K-86; r. 1540—1541, K-92; r. 1541—1542, K-93; r. 1545—1546, K-99.

Z komorných kníh 16. storočia sa dozvedáme nové mená majstrov a spoznávame sortiment ich výrobkov. Cinári dodávali stolový riad, misy, fláše, výčapné kanvice a korbele pre magistrátné hostiny. Okrem toho mali spolu s medikováčmi podiel na údržbe mestských fontán a vodovodných potrubí. Medikováči vyrábali nádoby a kotly pre kuchyne v radnici,<sup>51</sup> v Zelenom dome a na mestskej fare. Strechy a veže významnejších budov pokrývali a zdobili helmicami i figurálnymi chrlíčmi. Údaje o Steffenovi Starkenloffovi kompletizujú obraz ciárskej rodiny Starkenloffovcov a spresňujú atríváciu cínovej odmerky zo zbierok bratislavského Mestského múzea. Nejasne čitateľnú majstrovskú značku na tejto odmerke pripisovali členovi tejto rodiny, nie však Steffenovi, ktorého osobnosť dotečne nebola známa. Novozískané informácie predstavujú zasa medikováča Grohwitscha ako typického reprezentanta svojho remesla, ktorý od figurálnych prác po prosté opravy kotlov a hrncov robil všetko, čo od neho konzument žiadal. Údaje z komorných kníh sú podkladom pre novú kapitolu história bratislavského ciárskeho medikováčstva v období renesancie.

<sup>4</sup> AMB KK, r. 1535—1536, K-86; Die Wochen Martini hat Mathias Prantner als forster die Linten am Platz gesetzt.

<sup>5</sup> Samostatné knihy novopriyatých mešťanov boli v Bratislave od roku 1633, dovtedy naznamenávali platenie poplatkov za udelenie mešťanského práva do komorných kníh.

<sup>6</sup> Záznamy spominajú Leden resp. Kramerläden an dem Münch Kloster (v stredoveku pristavali ku kostolným múrom drevené stánky obchodníkov) a Zinns aus dem Weittenhoff (stál na mieste Mirbachovho paláca).

<sup>7</sup> AMB KK, r. 1535, K-84; Záznamy hovoria o Zinnscheiben (ploché taniere v podobe cínových doštičiek), dazur futerl und Zinn futerl flaschen: die Stadt wappen auf gedachten Zeug zu machen.

<sup>8</sup> AMB KK, r. 1536—1537, K-88; r. 1537—1538, K-89; r. 1539—1540, K-90.

<sup>9</sup> AMB KK, r. 1540—1542, K-92.

<sup>10</sup> AMB KK, r. 1546—1547, K-100: Zahlt Andre Zinngieser von alten Zinn ain vierdling.

<sup>11</sup> AMB KK, r. 1550—1551, K-109: ... gemain Stadt flaschen resp. Kellerflaschen — nazývali tak súbory fliaš a tanierov v prepravnom púzdre; v minulosti ich používali s obľubou na cestách.

<sup>12</sup> AMB KK, r. 1555—1556, K-115.

<sup>13</sup> AMB KK, r. 1561—1562, K-124, 125: ... aus alten Zinn-

schisseln haben gewogen 7 lot daraus neue Schisseln gemacht wegen 9 1/2 lot ain fund.

<sup>14</sup> AMB KK, r. 1563, K-127, r. 1564, K-128.

<sup>15</sup> AMB KK, r. 1568, K-135: Zinngiesser Christophen Zäch ain Kndl zu pessern, Khellerflaschen, Schissel und Khandl zu flickn.

<sup>16</sup> AMB KK, r. 1572, K-139. PORTISCH, E.: Geschichte der Stadt Bratislava-Pressburg, Bratislava, 1933, s. 275; Sodobné hostiny bývali v Zelenom dome od roku 1535 do druhej polovice 17. storočia.

<sup>17</sup> AMB KK, r. 1577, K-148.

<sup>18</sup> AMB KK, r. 1579, K-150.

<sup>19</sup> AMB KK, r. 1577, K-148: ... Knopf auf den Pfarrkirchen St. Martin oberhalb des chorus erlängert und erweitert.

<sup>20</sup> AMB KK, r. 1580, K-153, 154.

<sup>21</sup> AMB KK, r. 1582, K-156: ... den Rhörprunnen am Michaelstor und die Rern in den Stadtgraben.

<sup>22</sup> AMB Inventár listín III, Bratislava, 1564—1615.

<sup>23</sup> AMB KK, r. 159.

<sup>24</sup> AMB KK, r. 1586, K-160; ... ain Zinnplatt, Zinnschissel gemacht, 3 Flaschen ain Schenkkndl gepessert, 4 Zinnrörlein am prunn gemacht.

<sup>25</sup> AMB KK, r. 1588, K-163, 164.

<sup>26</sup> AMB KK, r. 1589, K-165, 166: ... Keller mit 8 Flaschen mit Schraufen...

<sup>27</sup> AMB KK, r. 169, K-168.

<sup>28</sup> AMB KK, r. 1591, K-169, 170.

<sup>29</sup> AMB KK, r. 1593, K-172.

<sup>30</sup> AMB KK, r. 1594, K-173: ... im Stadgraben die Rhören zweimal gepessert...

<sup>31</sup> AMB KK, r. 1597, K-179, 180.

<sup>32</sup> AMB KK, r. 1598, K-181.

<sup>33</sup> Okresný archív, Bratislava, Matriky r. k. Martin 1601 až 1614, č. 154: Starkenloff spominaný ako krstný syna Caspara a Cristiny Steyner.

<sup>34</sup> Okresný archív, Bratislava, Matriky r. k. Martin 1601 až 1643, č. 277; 1610. Jan. 12 Hansen Wagner Zinngieser und Reginam Stephan Starkenloffen hinderlassen Wittib.

<sup>35</sup> AMB, Kirchenrechnungen, 1562—1598, EC 3: Dem Christof Wagner Zinngiesser umb zwei neue Opfer Kandl zalt 4 Fl. 9 den.

<sup>36</sup> Okresný archív, Bratislava, Matriky r. k. Martin 1601 až 1643, č. 277; 1614. Jan. 13 ... Hansen Stetter und Elisabeth Chr. Wagner Zinngiesers Wittib.

<sup>37</sup> AMB KK, r. 1539—1540, K-90, 91.

<sup>38</sup> AMB KK, r. 1549—1550, K-107, 108.

<sup>39</sup> AMB KK, r. 1581, K-155; Kupferschmidt Benedikt Grohwitsch hat zu den Ratsbrunnen Rinnen gemacht.

<sup>40</sup> AMB KK, r. 1588, K-163, 164; PORTISCH, E.: C.d., v pozn. 16, s. 262.

<sup>41</sup> AMB KK, r. 1590, K-167, 168: RAKOVZSKY, S.: Altertümliche Überlieferungen von Preßburg, Michaeler Thurm. Preßburger Zeitung 27. januára 1877.

<sup>42</sup> Tamtiež: Zu bedeckung des Michaeler Thurmes von Neusohl auf zway mal 45 centen Kupfer gebracht.

<sup>43</sup> Tamtiež: Auf das Grünstübl einen Knopf gemacht.

<sup>44</sup> AMB KK, r. 1591, K-169, 170: ... Röfn am Kasten auf Stadtrichters Behausung.

<sup>45</sup> AMB KK, r. 1594, K-172, 173.

<sup>46</sup> AMB KK, r. 1595, K-174, 175: ... auf die Jung Schlachtbank an Khessl, an den Rörkasten die Rörn zu pessern, zwey neu durchlöcherte Knöpf an die Ablass...

<sup>47</sup> AMB KK, r. 1579, K-150.

<sup>48</sup> AMB KK, r. 1582, K-156: Jacob Praun Kupferschid von dem Michelsthor zu den Wasser Rhören soll anstadt der alten welche alle zerbrechen zwey neue kupferne durchlöchert Knöpf zu machen.

<sup>49</sup> AMB KK, r. 1591, K-169, 170; r. 1597, K-179, 180.

<sup>50</sup> AMB KK, r. 1592, K-171: Zwey neu inwendig verzinte Vischkessel man den Pfarrherr genommen — 1 Tal., 2. Sol.

<sup>51</sup> PORTISCH, E.: C. d., s. 260: spomina veľkú kuchyňu, kde pripravovali pokrmy pre hostiny magistrátu. Roku 1472 bola v chodbe, vedľa schodov do radničnej veže, roku 1579 v zadnom nádvori.

## Angaben zum Pressburger Zinngieser- und Kupferschmiedehandwerk im 17. Jahrhundert

Die Pressburger Kammerbücher enthalten detaillierte Verzeichnisse über die Wirtschaftsführung der Stadt, also über die Eingänge und Ausgaben des Magistrats seit dem Jahre 1434. Neben den kulturhistorisch interessanten Angeboten, die ein buntes Bild des städtischen Lebens zeichnen, bieten sie auch wertvolle Informationen über die örtlichen Handwerker. Ihre Namen sind zwischen Steuereinnehmern, neuernannten Bürgern, Kramladenmeistern und auch in eigenen Rubriken zu finden, die die Bezahlungen für Arbeiten der Handwerker im städtischen Auftrag erfassen.

Im 16. Jahrhundert, für das uns bisher Erkenntnisse über das Pressburger Zinngieser- und Kupferschmiedehandwerk fehlten, erwähnen die Kammerbücher die Zinngieser Wolfgang und Christoph Zäch, Andre Rinner, Georg und Vincent Zinngieser und Steffen Starkenloff; sie stellten Tischgeschirr her: Schüsseln,

Teller, Flaschen, Zapfkannen und Humpen für Gastmahl des Magistrats im Rathaus und im „Grünstüblhaus“. Außerdem hatten sie gemeinsam mit den Kupferschmieden Anteil an der Instandhaltung der Fontänen der Stadt und der Wasserleitungsröhre. Die Kupferschmiede — Jacob Braun, Sebastian Zipfer, Bernhard Sturm, Benedikt Grohwitsch und Martin Winkler produzierten Gefäße und Kessel für die Küchen im Rathaus, im „Grünstüblhaus“ und in der Stadtpfarre. Dächer und Türme bedeutender Gebäude deckten sie und schmückten sie mit Hellen und figuralen Wasserspeichern. B. Grohwitsch, beispielsweise, deckte im Rahmen der Renovierungsarbeiten im Jahre 1590 den Michaelerturm mit Kupfer und schmückte ihn mit vier figuralen Wasserspeichern in Gestalt von Drachenköpfen.

Deutsch von Kuno Schumacher

# K zobrazování Nejsvětější Trojice skupinou třech postav, hlav a tváří

JAN ROYT

Trojiční ikonografie doznala zejména ve 14. a 15. století na Slovensku značného rozšíření v nástenné malbě a plastice. Nalezneme zde snad všechny ikonografické typy rozšířené na teritoriu střední Evropy (Trůn milosti, Trojice korunující Pannu Marii atd.). Tento příspěvek si klade za cíl věnovat se méně frekventovaným ikonografickým motivům jako jsou Trojice reprezentované třemi postavami, třemi hlavami, třemi tvářmi. Uvedené motivy překvapují na Slovensku poměrnou četností výskytu, vztahneme-li to například k českému prostředí, kde ze 13. a 14. století známe zatím pouze dva příklady.

Svaté Trojici se třemi postavami, hlavami či tvářmi je věnována poměrně bohatá literatura. Ze starších prací je to pasáž v Didronově ikonografii, vynikající studie polského badatele Maryana Sokołowského z roku 1879, polozapomenutá a nedoceněná práce kulturního historika Čeňka Zibrta z roku 1894 a z nejnovější české uměnovědné literatury jsou to zmínky v příspěvcích Vlasty Dvořákové, Vladimíra Denksteina a Marie Pardyové.<sup>1</sup> V zahraniční literatuře jsou problematice věnována hesla v Reallexikonu, Kirchbaumově ikonografickém lexiku a statí v práci Wolfganga Braunfelse, monograficky věnované ikonografii Nejsvětější Trojice. Problému se rámcově dotýká studie Erwina Panofského o Tizianově alegorii Moudrosti. Vývoj a proměny trojičního dogmatu jsou vynikajícím způsobem zpracovány ve skriptech Zdeňka Kučeřky.<sup>2</sup>

Kořeny zobrazení typu sv. Trojice pomocí třech postav, hlav a tváří, sahají až do antiky. Za předstupně je možné považovat sochy Herma trikephala, umisťované často na rozcestích antických cest nebo trojité sochy Hekaté a Diany. Polykephalní, či přesněji trikephalní božstva známe z keltské a slo-

vanské mytologie. Často je v této souvislosti uváděn bůh slovanského pantheonu Triglav,<sup>3</sup> a to již Čeňkem Zibrtem v roce 1894.<sup>4</sup>

Jaké jsou zdroje a důvody křesťanské? Trojiční dogma je jedním z úhelných kamenů katolické dogmatiky. Toto dogma se snažilo teologicky vyjádřit (řečeno poněkud zjednodušeně) v jakém vztahu stojí Boží přirozenost Syna vůči Otci a Duchu svatému.<sup>5</sup> Církev vždy pečovala o to, aby chránila a vykládala „Trinitas in Unitate“. Nauka o Trojici měla za cíl bránit a zajistit Boží jednotu vůči mytológování. Ani Písmo, ani výklady církve nechtěly nikdy pojem Boha nahradit jiným označením, a to ani označením Trojice. Jedním z klíčových pojmu v trojičním dogmatu (platí to i o christologii) je pojem „persona“. Z tohoto hlediska bývá Trojice charakterizována jako „Una substantia tres personae“. Pro naši problematiku je zajímavé, že pojem persona (řec. prosopon) znamenal původně masku v divadle, toto dále ještě rozvinu. S trojiční naukou byla spojena řada herezí (arianismus, adoptivismus atd.).<sup>6</sup> Sv. Augustin, Anselm a Tomáš Akvinský si byli vědomi při zdůraznění „persony“ v Trojici (zejména ve spojení s Duchem svatým) nebezpečí tzv. tritheismu. Tato hereze mohla být i jedním z důvodů odmítání motivu Trojice zosobněné třemi postavami. Používání toho či onoho motivu ve středověku nebylo pevně kanonizováno. Na příkladu větvových křížů (Astkreuz), které byly v Anglii zakazovány<sup>7</sup> a v Německu, v Čechách i na Slovensku běžně používány, můžeme demonstrovat, že užití motivů bylo často dáno místními podmínkami. Také na motivy zobrazení je nutné nahlížet z této pozice. Pro úplnost dodávám, že trojiční dogma krystalizovalo již od prvních dob křesťanských a jeho základy byly položeny v nicejském

vyznání z r. 325 a kodifikováno bylo r. 382 na synodě v Cařihradě, kde byla vyhlášena „homousile“ Ducha s Otcem a Synem. Byla tak završena dlouhá cesta, jež vedla nad propastmi různých herezí. To vedlo také k důsledkům v oblasti zbožnosti a liturgie. Odůvodněním zobrazení Trojice se stala i téze, že křesťanská církev existuje jen tam, kde je Boží Trojice vzývána, zvěstována a adorována.<sup>8</sup>

Již v raně křesťanské době byla jednota Trojice zobrazována také symbolicky, v geometrických figurách. Snad nejpřígnantněji je vyjádřena trojúhelníkem,

v němž je Duch sv. spojen s Otcem a Synem bezprostředně. Tato představa posilovala duchovní mystiku, jež se prostřednictvím identifikace věřícího s Duchem sv. chtěla dostat až k samotnému středu Božího světa. Na této linii vyrůstala např. adorace sv. Trojice v církvích pravoslavných. Jednotu také symbolizovaly tři navzájem se dotýkající nebo prolínající kruhy. Při zobrazení Trojice však vždy nešlo jen o vyjádření jednoty. Všimneme-li si např. motivu tzv. Stolice (Trůnu) milosti, velice rozšířeného ve 14. a 15. století po celé Evropě (na Slovensku např. tympanon severovýchodního portálku dómu sv. Martina v Bratislavě),<sup>9</sup> zde jde spíše o postižení významu jednotlivých osob Trojice, zjevně se opírající o autoritu Písma. Tomu odpovídá zobrazení jednotlivých osob: Bůh Otec jako důstojný stařec, Duch sv. v podobě holubice a ukřížovaný Kristus. Teologickým podtextem motivu by mohla být i Augustinova charakteristika sv. Trojice ze spisu *Contra Maximinum*: „Tres vidit, et unum adoravit“.<sup>10</sup>

Nejpravděpodobnějším předstupněm Trojice zosobněné třemi postavami, hlavami či tvářmi byly tzv. starozákonné Trojice (Gn 18, 1—33) — Hostina Abrahámovy, známá již z památek raně křesťanských a byzantských, ale také západoevropských, jak o tom svědčí jedna z desek tzv. Klosterneuburgského oltáře Nikolause z Verdunu z roku 1181. Již na tzv. Dogmatickém sarkofágu ze 4. století (Vatikánské muzeum) spatřujeme Svatou Trojici prezentovanou třemi postavami jak tvoří Adama a Evu.<sup>11</sup> Motivicky nejblíže má k typu starozákonné Trojice zobrazení zosobněné třemi postavami, jak je známe např. z iluminace karolinského rukopisu z kláštera v Lorsch, ze známého, ale bohužel v roce 1870 zničeného rukopisu Hortus deliciarum Herrady z Landsberga a nakonec i z miniatury rukopisu uloženého dnes v Pierpont Morgan Library, jejímž autorem je pravděpodobně Spinello Arentino.<sup>12</sup> Na miniaturě je demonstrován typologický vztah starozákonné Trojice (Hostina Abrahámovy) k Trojici novozákonné, personifikovanou třemi osobami, které mají individuálně odlišené tváře (Duch sv. — mladistvá bezvousá tvář).

Na Slovensku se s podobným zobrazením sv. Trojice setkáme na nástenné malbě s námětem Sedm Skutků milosrdensví v minoritském kostele v Levoči.<sup>13</sup> Tváře Trojice jsou individuálně odliše-



Satan. Perokresba podle iluminace v rukopise *Emblema biblica*. 13. století (Národní knihovna v Paříži)



Satan. Perokresba podle iluminace v rukopise *Historie sv. Grálu*. 15. století (Národní knihovna v Paříži)

ny. Malba vznikla kolem roku 1390, jako předloha mohla sloužit miniatuра z iluminovaného rukopisu, kde, jak jsem se pokusil ukázat, byl motiv frekvenován poměrně často.

Z výše uvedeného typu je pravděpodobně odvozen typ Trojice se třemi hlavami a tvářmi. Vznik motivu však mohl být i autonomní, jak o tom svědčí malba z 8.—9. století s motivem trojhlavé Trojice z hornoegyptského kostela Abd el Gadir. Poněkud odlišné je zobrazení Trojice na miniatuře rukopisu Kroniky Isidora Sevillského ze 13. století (Paris, Bibliot. Nat., kodex ms. lat. 7135). Z důvodů teologických (personifikace Ducha sv.) je zřejmě jedna z hlav Trojice odvrácena od diváka. V Německu nalezneme nejstarší příklad zobrazení sv. Trojice se třemi hlavami na nástenné malbě (14. stol.) ve farním kostele ve Wormdittu v bývalém východním Prusku.<sup>14</sup> V Čechách nacházíme velice raný a pro interpretaci významný příklad zobrazení Trojice s třemi hlavami na fol. 104 (iniciála C) rukopisu *Orationale Arnesti* (sig. XIII. C 12, KNM).<sup>15</sup> Trojice je na miniatuře zosobněna třemi hlavami: starce s bílým vousem a vlasem (Bůh Otec), podobou Krista a bezvousou mladistvou tvá-



Sv. Trojice. Detail. Cyklus Sedmi skutků milosrdenství, nástěnná malba v minoritském kostele sv. Ladislava v Levoči. Kolem roku 1390. Foto J. Žáry

ří, zosobňující Ducha Svatého. Trojici adoruje klečící postava pražského arcibiskupa Arnošta z Pardubic. Vyobrazení na miniatuře je významné tím, že podporuje kanoničnost motivu ve 14. století. Těžko si lze představit, že Arnošt z Pardubic, ostře vystupující proti různým herezím,<sup>16</sup> jak víme z jím vydaných dekretů, by se dal zobrazit s církvi ne-schváleným motivem. Toto zobrazení v umělecky i ideově náročné výzdobě rukopisu staví poněkud do jiného světla téži o lidovém charakteru zobrazení i o jeho v podstatě necírkevní povaze.

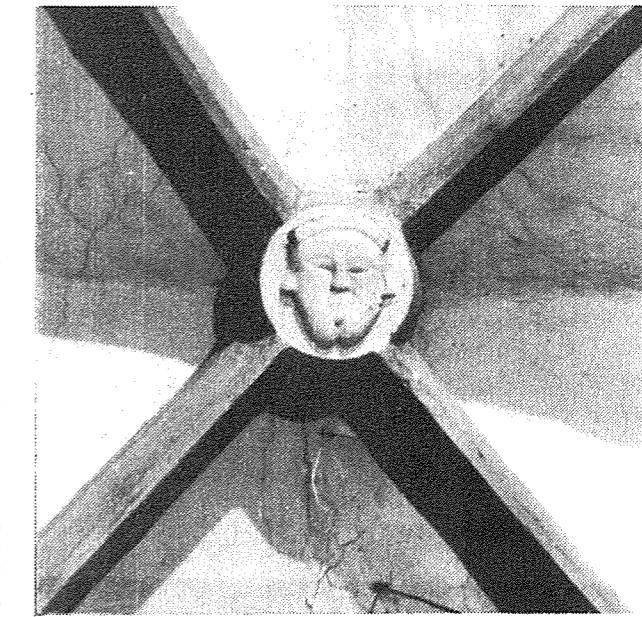
Pro úplnost je třeba dodat, a zmiňuje se o tom i V. Dvořáková,<sup>17</sup> když jako příklad udává zobrazení v rukopise *De Civitate Dei* z let 1136—1137



Arnošt z Pardubic adoruje sv. Trojici. Perokresba podle miniatury v rukopise *Orationale Arnesti*. Sig. XIII C 12, fol. 104, iniciála C. Před r. 1364 (Knihovna Národního muzea v Praze)



Sv. Trojice. Nástěnná malba v kostele v Ochtiné. 80.—90. léta 14. století. Repro T. Leixnerová



Sv. Trojice. Jihozápadní svorník nad emporou kostela sv. Kateřiny ve Velké Lomnici. Kolem roku 1440. Foto J. Žáry



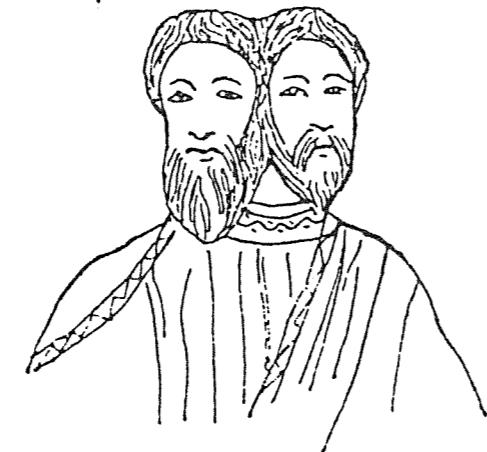
Sv. Trojice. Nástěnná malba v kostele sv. Ducha v Žehře. Třetí čtvrtina 14. století. Foto J. Žáry

Trojice se třemi tvářemi byla nástenná malba v kostele sv. Trojice v Rákoši, známá dnes pouze z akvarelové kresby. Nejstarší příklady motivu (13. století) známe z francouzského Chalôns, kde se dochoval na skulptuře a vitráži chrámu Panny Marie. V Čechách nalezneme svatou Trojici reprezentovanou třemi tvářemi na konzole klenby severní boční lodi kostela dominikánského kláštera v Českých Budějovicích.

Nejznámějším příkladem motivu Trojice zosobené třemi hlavami na Slovensku je nástenná malba v kápi klenby kostela sv. Ducha v Žehře.<sup>21</sup> Tři individuálně neodlišené tváře vyrůstají z těla, žehnajícího levou rukou, v pravé ruce držícího knihu. Gesto žehnání i atribut knihy prozrazují, že je zde zdůrazněn christologický (eschatologický) význam. Tuto interpretaci motivu Trojice se zdůrazněním vykupitelského činu Kristova a jeho funkce jako Soudce na konci věků, může podpořit motiv Lůna Abrahámová ve vedlejší kápi klenby, který byl starozákonním předobrazem Kristova vykupitelského činu. V. Dvořáková vyslovila názor, že malba má zlidovělý charakter a sloužila k didaktickým účelům.<sup>22</sup> Jak jsem se pokusil ukázat na příkladu sv. Trojice v Orationale Arnesti, nemohu se s jejím názorem zcela ztotožnit, neboť se domnívám, že

motiv byl přebrán z významných předloh, takových, jako je například již zmíněné Orationale. O nekánoničnosti námetu lze hovořit až v 17. století, kdy papež Urban VIII. vydal r. 1628 bullu zakazující pod hrozbou klatby podobná zobrazení.

Prozatím nezodpovězená zůstane otázka po důvodu takového rozšíření motivu Trojice na Slovensku. Její zodpovězení si vyžaduje další studium, zejména místních podmínek (heretické proudy, donátoři atd.).



Sv. Trojice. Perokresba podle miniatury ve španělské Kronice Isidora Sevillského. 13. století (Národní knihovna v Paříži)

<sup>1</sup> DIDRON, M.: *Iconographie chrétienne. Histoire de Dieu*. Paris 1843, s. 523. K problému také WESSELY, J. E.: *Iconographie Gottes und der Heiligen*, Leipzig 1874, s. 5; SOKOŁOWSKI, M.: *Przedstawienia Trójcy o trzech twarzach na jednej głowie w cerkiewkach wiejskich na Rusi*. In: *Sprawozdania komisyj do badania historii sztuki w Polsce* I, 1879, s. 43–50; ZÍBRT, Č.: *Zobrazování Trojice skupinou tří hlav za středověku a v lidovém umění nynějším*. In: *Věstník královské české společnosti nauk. Třída filosoficko-historická-jazykozjednotná*. Ročník 1894, Praha 1895; DVOŘÁKOVÁ, V.—KRÁSA, J.—STEJSKAL, K.: *Středověká nástenná malba na Slovensku*. Praha—Bratislava 1978, s. 17; STEJSKAL, K.: *K obsahové a formové interpretácii stredovekých nástenných malieb na Slovensku*. In: *Zo starších výtvarných dejín Slovenska*. Bratislava 1965; DENKSTEIN, V.: *K vývoji symbolů a k interpretaci děl středověkého umění*. Rozpravy ČSAV 1987, sešit 2, s. 9–21; PARDYOVÁ, M.: *A propos de la Trinité Dans L'Art Paléochrétien*. In: *Eiréne XXV*, 1988, s. 25–44.

<sup>2</sup> BAUERREISS, R.: *Dreifaltigkeit*. In: *Reallexikon zur deutschen Kunstgeschichte*, Stuttgart, 1937; BRAUNFELS, W.: *Drei Gesichte*. In: *Lexikon der christlichen Ikonographie*. Basel—München—Roma—Wien 1968, s. 537–538;

<sup>3</sup> Světové mytologie. Praha 1972, s. 397.

<sup>4</sup> ZÍBRT, Č.: C. d. v pozn. 1, s. 8.

<sup>5</sup> KUČERA, Z.: C. d. v pozn. 2, I. dil., s. 76–103.

<sup>6</sup> KADLEC, J.: *Cirkevní dějiny*. Skripta Římskokatolické Cyrilometodskej bohoslovecké fakulty UK v Litoměřicích. Praha 1974, s. 73–91.

<sup>7</sup> Repertorium für Kunsthistorische Kritik 33, 1910, s. 550.

<sup>8</sup> KUČERA, Z.: C. d. v pozn. 2, I. dil., s. 43–44.

<sup>9</sup> ŽÁRY, J.: Menší severný portál bratislavského dómu a jeho sochárska výzdoba. Ars 1/1991, s. 13–43.

<sup>10</sup> MIGNE, J. P.: PL 42, s. 809.

<sup>11</sup> PARDYOVÁ, M.: C. d. v pozn. 1, s. 35–36.

<sup>12</sup> Všechny tři výše uvedené příklady uvádí BRAUNFELS.

W.: C. d. v pozn. 2, s. 537–538.

<sup>13</sup> DVOŘÁKOVÁ, V.—KRÁSA, J.—STEJSKAL, K.: Středověká nástenná malba na Slovensku. C. d. v pozn. 1, s. 119, obr. 66.

<sup>14</sup> BRAUNFELS, W.: C. d. v pozn. 2, s. 537–538.

<sup>15</sup> CHYTIL, K.: Památky českého umění iluminátorského. I. díl. Knihovna musea království českého, s. 16, obr. 8.

<sup>16</sup> VYSKOČIL, J. K.: Arnošt z Pardubic a jeho osoba. Praha 1947, s. 301–302.

<sup>17</sup> DVOŘÁKOVÁ, V.—KRÁSA, J.—STEJSKAL, K.: C. d. v pozn. 1, s. 17.

<sup>18</sup> Tamtéž, s. 95.

<sup>19</sup> TOGNER, M.: *Stredoveká nástenná maľba v Gemeri*. Bratislava 1989, s. 74, ob. 21.

<sup>20</sup> ŽÁRY, J.: *Dvojlodové kostoly na Spiši*. Bratislava 1986, s. 62.

<sup>21</sup> DVOŘÁKOVÁ, V.—KRÁSA, J.—STEJSKAL, K.: C. d. v pozn. 1, s. 172.

<sup>22</sup> Tamtéž.

## Zur Darstellung der hl. Dreifaltigkeit als Gruppe dreier Gestalten, Köpfe, Gesichter

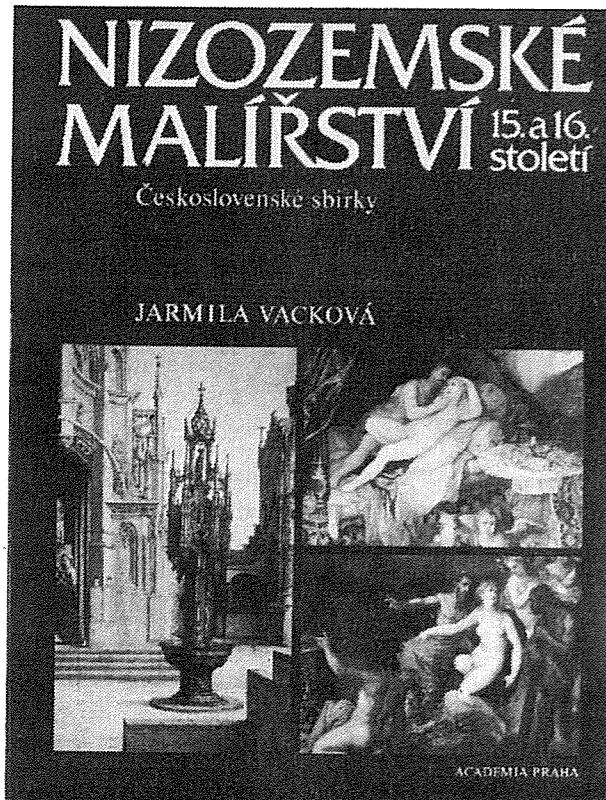
Die Dreifaltigkeitsikonographie erreichte besonders im 14. und 15. Jahrhundert in der Slowakei eine beträchtliche Verbreitung in der Wandmalerei und in der Plastik. Wir finden hier wohl alle ikonographischen Typen, die im mitteleuropäischen Gebiet verbreitet sind, vor (Gnadenstuhl, Dreifaltigkeitsdarstellungen in Psaltern u. a.). Diese Studie stellt sich das Ziel, sich den weniger gebräuchlichen ikonographischen Motiven der hl. Dreifaltigkeit in Gestalt von drei Personen, drei Köpfen und drei Gesichtern zu widmen. Die genannten Motive kommen in der Slowakei überraschend häufig vor, bezogen etwa auf das böhmische Umfeld, wo aus dem 13. und 14. Jahrhundert bisher nur zwei Beispiele bekannt sind (die Konsole im nordöstlichen Seitenschiff der Dominikanerkirche in České Budějovice und die Illuminationen im Orationale Aernesti). Ein formales Auftreten der Motive, die uns interessieren, ist schon in der Antike zu finden (Hermes tricephalus) und im slawischen Pantheon (Triglav). Das Dreifaltigkeitsdogma ist einer der Ecksteine der katholischen Dogmatik. Dieses Dogma war man bestrebt, theologisch zu erklären, im gewissen Sinne vereinfachend gesagt, in welcher Beziehung die Natur von Gottes Sohn zum Vater und zum Heiligen Geist steht. Die Kirche war stets bestrebt, die Trinität als „Trinitas in Unitas“ und als „Una substantia tres personae“ auszulegen. Die Darstellung der Dreifaltigkeit mit Hilfe dreier Gestalten, auch dreier Gesichter stieß schon in frühchristlicher Zeit auf das Problem der Personifizierung Gottvaters und besonders des Heiligen Geistes. Theologen und Künstler behafteten sich damit, dass die Trinität auf den ältesten Denkmälern die Dreiheit der Engel verkörperte, die vor Abraham und seiner Frau im Hain Mamre erschienen sind (Gen. 18,

Allgemein bekannt ist das Motiv der hl. Dreifaltigkeit mit drei Köpfen von der Wandmalerei in der Heiliggeistkirche in Žehra. Drei individuell nicht differenzierte Gesichter entwachsen dem Körper, der mit der linken Hand segnet und in der rechten Hand ein Buch hält. Der Gestus des Segnens und das Atribut des Buches verraten, dass es sich um eine betont christologische (eschatologische) Bedeutung handelt.

Im Hintergrund bleibt die unbeantwortete Frage nach der Ursache einer solchen Verbreitung des Dreifaltigkeitsmotivs in der Slowakei. Ihre Beantwortung erfordert weitere Studien, besonders zu den örtlichen Verhältnissen.

Deutsch von Kuno Schumacher

J. Vacková: Nizozemské maliarství 16. a 17. storočia — česko-slovenské sbírky. Praha (Academia) 1989. 455 strán, 231 čierno-bielych a 102 farebných reprodukcii



Európe pred jeho príchodom na mechelenský dvor Margarety Rakúskej (1512—1516). Nie je bez zaujimavosti, že tento kvalitný imaginárny portrét je v odbornej literatúre dostatočne známy, považuje sa však za nezvestný.<sup>3</sup>

Bližšie k mechelenskému obdobiu Barbariho tvorby by sa akiste dalo prisúdiť podstatne rozmernejšie dielo, olejomaľba na dubovej tabuli (70 × 49 cm, inv. č. A 2444) s námetom Kristus umýva nohy učenikom zo zbierky Galérie hlavného mesta Bratislavu. Jacopovi Barbarimu obraz pripisali len nedávno; vzhľadom na afinitu v typológií Krísta a niektorých ďalších postáv má táto atribúcia určité opodstatnenie. Na druhej strane však nepovažujem spomenutú príbužnosť za jednoznačne dokázateľnú a Barbariho autorstvo tu skôr supluje dosiaľ neznámeho — nie je vylúčené že nemeckého — autora okolo či po roku 1510. Každopádne možno v mnohofigurovej kompozícii postrehnúť dosť výrazný vplyv Albrechta Dürera, hlavne jeho grafickej produkcie (graf. list s rovnakou téhou z roku 1509), charakteristický aj pre Barbariho tvorbu po roku 1500.

Robustný štýl antverpského manierizmu po polovici 16. storočia reprezentuje charakteristická, takmer monochrómná Hlava ženy zo zbierok Slovenského národného múzea v Martine (olej na orechovom dreve doplnenom ihličnatými doskami, 77 × 61 cm, inv. č. KH 526). Napriek nie najlepšiemu stavu obrazu možno konštatovať, že ide o variant známych ženských polpostáv Fransa Florisa, dosť blízky pražskej kompozícii Hlavu ženy v bielom, publikovanej v knihe Jarmily Vackovej (s. 172 a d., obr. 136). Martinský obraz zachytáva akiste typickú polpostavu tzv. morskej bohyne, ktorá sa vo Florisovom diele objavuje v rade variantov hlav na začiatku šesdesiatych rokov 16. storočia.<sup>4</sup> Žiadúci reštaurátorský zásah a detailný umeleckohistorický výskum snáď určia skutočnú mieru autorského podielu Fransa Florisa, ktorý — vzhľadom na nespornú kvalitu obrazu — nie je vylúčený.

Z antverpského prostredia evidentne vychádza dvojica olejomalieb na dubových tabuliach vo Vlastivednom múzeu v Spišskej Novej Vsi: Amfitrité v prímorskej krajine (21 × 28,5 cm, inv. č. 483/69-UH 966) a Venuša vo Vulkánovej dielni (21 × 28,5 cm, inv. č. 485/69). Tvorili súčasť cyklu štyroch elementov ako Alegória vody a Alegória ohňa. Sú zmenšenými variantmi alebo skôr derivátmí z cyklu Alegórie štyroch elementov v rímskej Galleria Doria Pamphili, ktoré boli spoločným dielom Jana Breughela staršieho a Hendricka van Balen.<sup>5</sup> Spišskonovoveské obrazy, s mierne pozmenenou a zrkadlovo obrátenou kompozíciou, patria k pomerne rozsiahlemu súboru práce podobného charakteru; opakuje sa v nich základný typ, ktorý vytvorili Brueghel a Balen a rozširovali až do 2. polovice 17. storočia predovšetkým antverpskí maliari. Dvojicu diel zo Spišskej Novej Vsi považujem takisto až za diela zo 17. storočia a nevylučujem pri nich autorstvo Jana van Kessela staršieho (1626—1679).

Prvá vrstva starej nizozemskej maľby sa na Slovensku zachovala len veľmi sporadicky (Colyn de Coter, Albert Bouts), napriek tomu je však potrebné uvažovať do väčšej miery o vplyve produkcie tohto typu na slovenské tabuľové maliarstvo druhej polovice 15. storočia. Na túto problematiku upozornila nedávno Ingrid Ciulíšová v prípade tzv. Bardejovského tonda, poznámeného podľa nej tvorbou Alberta Boutsa,<sup>6</sup> teda vplyvom starej nizozemskej maľby. Portrétnu tvorbou nizozemských maliarov ovplyvnil zasa Benátčan Jacopo de Barbari. Jeho temperový obraz na dreve s polpostavou svätého kráľa Oswalda (51,5 × 40 cm), značený charakteristickým caduceom v pravom hornom rohu kompozície, sa zachoval v bývalej andrássyovskej zbierke na hrade Krásna Hôrka. Datovaný je rokom 1500 a ide teda o dielo, ktoré vzniklo počas Barbariho pobytu v západnej-



Jacopo de Barbari (?): Kristus umýva nohy učenikom (Galéria mestu Bratislavu). Foto L. Sternmüller

rach, mierne rozpačitá maľba figurálnej štäfáže a predovšetkým celkove naivizujúca poloha krajinnej scenérie, oživenej domami a ľudmi pri bežnej, každodennej práci, to všetko svedčí o oprávnenosti atribúcie obrazu Antonovi Mozartovi. Napokon, v československých zbierkach azda jediné ďalšie dielo tohto menej známeho, skôr lokálneho majstra, Krajina so šachtickým sidлом zo zámku v Nelahozevsi, je vhodným komparačným materiálom pre bojnický obraz napriek faktu, že rýdzko maliarske hodnoty nelahozeveského obrazu sú predsa len vyššie.<sup>7</sup>

Problematickou, ale pre nesporné maliarske kvality stále lákavou zostáva rozmerná olejomaľba na dubovej tabuli s námetom Státie sv. Jána Krstiteľa z Galérie hlavného mesta Bratislavu (92 × 122 cm, inv. č. A 3068). V zberke Galérie sa obraz uvádzal ako práca talianskeho maliara z druhej polovice 16. storočia. Pri nedávnom zhodnotení súboru talianskej maľby z GMB som preň navrhhol autorstvo Aerta Mytensa, zv. Rinaldo Fiammingo (?). Svojim slohovým charakterom stojí obraz na pomedzi neskorého manierizmu a nastupujúceho barokového umenia v typickom variante Carravaggiovho maliarskeho štýlu. Dosť tvrdú modeláciu inkarnátov, telesných objemov a časti vojenského odenia akcentuje jasná farebnosť. Charakteristická modelácia a rozlišovanie svetelných hodnôt na miestach osvetlených a v častiach ponorených do tieňa, svedčí, vrátane dosť hladkého maliarskeho rukopisu, o úzkej príbuznosti s obrazom A. Mytensa z pražskej Národnej galérie (J. Vacková, s. 328—329). Pražské korunovanie trním, ktoré je zmenšeným

variantom obrazu z Národného múzea v Stockholme sa navyše vyznačuje aj analógiami v typológií protagonistov. Takmer frapantná zhoda sa objavuje v type tváre umučeného Krísta z pražského obrazu a v type tváre sťaže hlavy sv. Jána z GMB. Zatiaľ čo na pražskom obrazu sa zachoval zvyšok signatúry, na bratislavskom nájdeme len značku na meči kata CCXX (?), ktorá však nedáva zmysel a nie je vylúčené, že ide o značku iluzívneho výrobca meča. Vzájomné zhody medzi pražským, bratislavským a stockholmským obrazom (ktorý poznám iba z reprodukcie) sú natočko výrazné, že bratislavský obraz môžeme podmieneňe pripísati ruke Aerta Mytensa a datovať ho do záveru, pravdepodobne do posledného desaťročia 16. storočia. Dosiela však dispozujeme len minimálnymi informáciami o maliarovi, a jeho známe dielo sa obmedzuje zatiaľ na jednu kresbu a rad variantov obrazov, vychádzajúcich práve z tejto kresby.<sup>8</sup>

Už do prvých rokov 17. storočia treba akiste zaradiť rozmernú, v zlom stave zachovanú olejomaľbu na plátne Nočný banket z depozitára Slovenského národného múzea v Martine (91 × 160 cm, bez inv. č.), ktorá bude po reštaurovaní vďaka svojim maliarskym a kompozičným kvalitám patriť do chef d'œuvre tvorby Fredericka van Valckenborch. Povrchové nečisťoty a stigmatizované laky znejasňujú pôvodný kolorit, ale už pri základnom čistení polychrómie sa objavuje uvoľnený rukopis v maľbe množstva figúr a charakteristická farebnosť, pripomínaná benátsky kolorizmus. Ide pravdepodobne o jednu z kompozícii, označovanú van Manderom ako „Nachtbody“



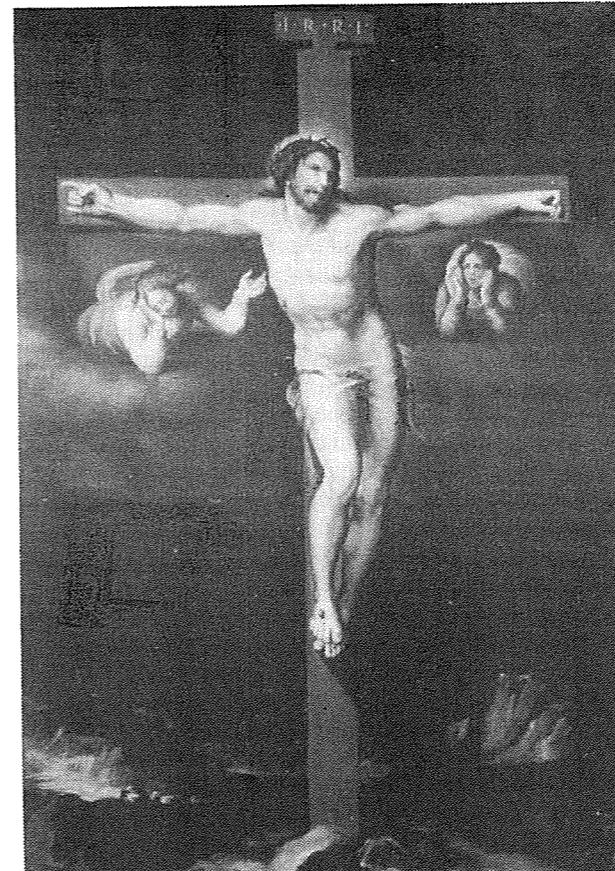
Aert Mytens (?); Štátie sv. Jána Krstiteľa (Galéria mesta Bratislav). Foto L. Sternmüller

met een Mascarade“ — Nočnú hostinu s diagonálne umiestneným stolom s množstvom hodovníkov, s balkónom zaplneným hudobníkmi a s množstvom postáv, pripomínajúcich figúry z *Commedia dell'arte* — to všetko osvetlené priznačným ligotavým svetlom lúčov. Vynaliezavosť kompozičnej schémy, temperament maliarskeho spracovania a živý kolorit zatiaľ možno len tušiť, avšak kvalita detailov v obnažených sondách dovoľujú predpokladať o veľmi hodnotnom diele, u ktorého bude autorstvo Frédérica van Valckenborch akoste nesporné.

Len okrajový význam z hľadiska týchto poznámok má nedávno objavená nástenná maľba na prvom poschodí v miestnosti vstupnej veže kežmarského zámku.<sup>9</sup> V značne poškodenom stave sa tu zachovala kompozícia Premenie Akteóna, ktorá evidentne vychádza z grafického listu Jeana Mignona, reprodukujúceho kresbu Luca Penniho (J. Vacková, s. 364, obr. 317). Kežmarská maľba pochádza až z tridsiatych rokov 17. storočia a je asi dielom domáceho umelca, je však dokladom značnej obľuby a prežívania kompozičnej schémy, ktorá zohrala významnú úlohu práve v nizozemskom maliarstve 16. storočia. V tejto súvislosti je vhodné zmieniť sa o obraze s podobným osudem z moravskej zbierky. Drobný obraz Ukrížovanie so sv. Máriou Magdalénou z majetku olomouckého arcibiskupstva, dnes umiestnený v Zámockej galérii v Kroměříži sa predbežne pripisuje juhonemeckému monografistovi HB a jeho vznik sa uvažuje do obdobia 1530—1540.<sup>10</sup> Jeho kompozícia vychádza či je skôr kópiou medirytiny Hieronyma Wierixha, ktorá vznikla podľa kresby Gillisa Mostaerta.<sup>11</sup> Táto skutočnosť mení doteraj-

šie datovanie a posúva vznik diela až do samého záveru 16. storočia a zároveň začleňuje aj Monogramistu HB do okruhu nizozemskej maľby.

V ďalšom prípade, ktorým sa vraciame na Moravu, by som chcel oponovať v tradičnej atribúcii hodnotného diela, ktorú vo svojej knihe plne akceptovala aj J. Vacková. Ide o pripisanie olejomaľby na topoľovej tabuli s výjavom Ukrížovania v zbierke Arcibiskupstva olomouckého (47,5 × 34 cm, inv. č. A 708) ruke Fransa II. Franckena. Okrem starého nápisu na rubu tabule túto atribúciu zrejme ovplyvnila takmer severská expresivita zobrazenej témy, mimoriadne kultivovaná farebnosť, prechádzajúca od lokálnych farieb do jemných nuánsov, pripomínajúcich do istej miery Rubensa a snáď tiež formát, podmieňujúci drobnomaľbu nevelmi vzdialenú od podobne spracovaných obrazov Fransa II. Franckena. Maliarska výstavba obrazu, ako aj technologická expertíza Mojmíra Hamsíka však naznačujú, že ide o dielo takmer o storočie staršie, podstatne väčším sa hľásiac k pomichelangelovskému prúdu rímsko-florentského manierizmu. Súvislosť s ním je evidentná vo vlastnej kompozícii, viac-menej opakujúcej kompozičné riešenie Micheangelovej kresby rovnakého námetu z Britského múzea v Londýne (42 × 85 cm, inv. č. 1985-9-15-504). Oprávnenosť pripisania olomouckého obrazu Marcellovi Venustimu zv. Mantovano (1512—1579) potvrdí porovnanie s príbuzne spracovaným Ukrížovaním, doplneným o postavy P. Márie a sv. Jána zo zbierky Galleria Doria Pamphili v Ríme.<sup>12</sup> Venustiho rímsky obraz vznikol takisto kombináciou Michelangelových kresieb či kópií a grafických



*Marcello Venusti: Ukrižovanie (zbierky Arcibiskupstva olomouckého). Foto Galéria Olomouc*

prepisov, ktoré podľa nich vznikali po polovici cinquecenta. Na rozdiel od Michelangelovej predlohy je olomoucká kompozícia doplnená náznakom krajinného pozadia a pretvorená do nočného výjavu, umocňujúceho dramaticosť. V maľbe krajinného pozadia nájdeme pomerne výraznú analógiu s ďalším Venustiho dielom, s podobne spracovanou krajinou na obraze Zvestovanie P. Máriei z rímskeho S. Giovanni in Laterano a to isté možno konštatovať aj o maľbe nočnej oblohy so svetelnými zábleskami v ďalšom Venustiho obraze Modlenie na Olivovej hore zo spo- mínanej Gallerie Doria Pamphili. Viacero analógii v maliarskom spracovaní a hlavne v typológií postáv možno nájsť aj na Venustiho obraze Oplakávanie Krísta, nachádzajúcom sa takisto v zbierkach Arcibiskupstva olomouckého. V prípade olo- mouckého obrazu som teda presvedčený, že ide o dielo talian- skeho maliara, veľmi pravdepodobne Marcella Venustiho a jeho vznik je potrebné predpokladať v tretej štvrtine cinquecenta.

Týchto niekoľko poznámok nič neuberá na význame a hodnote diela Jarmily Vackovej o nizozemskej maľbe, zastúpenej v československých zbierkach, spracovaného s mimoriadnou erudíciou. Sú iba pripomienkou, že základný výskum v tejto oblasti akiste ešte stále nie je ukončený a že najmä dôsledné spracovanie fondov slovenských múzei a galérií môže priniesť v budúcnosti mnoho nových zistení.

<sup>1</sup> VACULÍK, K.: Prírastky a doteraz nevystavené diela starého európskeho umenia. Katalóg výstavby v SNG, Bratislava 1985, najmä č. 61—72.

<sup>2</sup> CIULISOVÁ, I.: Bardejovské tondo a jeho súvislosti. In: ARS 2/1989, s. 41—48.

<sup>3</sup> Pozri napríklad BERENSON, B.: Italian Pictures of the Renaissance, Venetian School. London 1957, č. kat. 318. Obraz, označený za nezvestný, sa tu reprodukuje s pozn.: "The Elector Albert of Brandenburg. Homeless, Signed and dated 1508". Podobne napr. v BOLAFFI, Dizionario enciclopedico Bolaffi dei Pittori e degli incisori dall XI al XX secolo, I.—XI., Torino 1972—1976, heslo Barbari: „.... Del 1500 è anche il quadro rappresentante Sant'Osvaldo — Ungheria, collezione privata....”

<sup>4</sup> Takmer rovnaký variant ženskej hlavy je v zbirke Família Grzimek v Ravensburgu. Pozri Katalog der Sammlung der Família Grzimek. Ravensburg (bez roku vyd.), č. kat. 10. Ďalšie príklady — ZUNTZ, D.: Frans Floris. Strassburg 1929, s. 30—32, ako aj FRIEDLÄNDER, M. J.: Die altniederländische Malerei I.—XIV. Berlin—Leyden 1924—1937, Bd. XIII, s. 155; WINKLER, F.: Die altniederländische Malerei. Die Malerei in Belgien und Holland von 1400—1600. Berlin 1924, s. 318.

<sup>5</sup> SAFARIK, E. A.—TORSCELLI, G.: La Galleria Doria Pamphilj a Roma. Roma 1982, č. kat. 21 a 24.

<sup>6</sup> PAPCO, J.: Maliarstvo 16.-18. storočia — zbierkové fondy Múzea v Bojniciach. Martin 1989, s. 34—37. Pri príležitosti výstavy v roku 1989 na bojnickom hrade pozmenil J. Papco atribúciu v prospech Antona Mozarta.

<sup>7</sup> VLK, M.—ŠTĚPÁNEK, P.: Mistrovská díla 12.—19. století ze sbírek Středočeské galerie. Katalóg výstavy. Praha 1988.

<sup>8</sup> BENESCH, O.: A Drawing by Arnout Mytens, in: Benesch, O., Collected Writings II, New York 1971, s. 296—298.

<sup>9</sup> Malbu počas reštaurátorých prác odkryli a reštaurovali pracovníci ateliéru nástennej maľby Štátnych reštaurátorových ateliérov, ORA Levoča pod vedením akad. soch. A. Mézesyho roku 1989.

<sup>10</sup> KRSEK, I.—JIRKA, A.—SLAVÍČEK, L.: Státní zámek Kroměříž. Katalog obrazárny, Brno 1978, č. 48.

<sup>11</sup> Za upozornenie na túto skutočnosť ďakujem dr. An Zwol-

lo z Rijksbureau voor Kunsthistorische Documentatie v Haagu.  
<sup>12</sup> SAFARIK, E. A.—TORSCELLI, G.: C. d. v pozn. 5,  
č. kat. 94.

<sup>13</sup> Tamže, č. kat. 95. Obraz Oplakávanie Krista zo zbierky Arcibiskupstva olomouckého (A-1556) pripísal M. Venustimu O. Benesch (1930), J. Neumann zasa L. L. Cambiasovi (1967) a opäť J. Neumann M. Venustimu ? (1969). Pri poslednom spracovaní olomouckých zbierok ho M. Togner pripísal M. Venustimu (1988). Porovnaj: Mistrovská díla starého umenia v Olomouci. Katalóg Výstavy. Olomouc 1967, č. 7; NEUMANN, J.: Neznáma díla italských mistrů v Olomouci. Umění XVII, 1969, s. 20, 21.

(Milan Togner)

Günter Brucher: **Gotische Baukunst in Österreich**. Wien-Salzburg (Residenz Verlag) 1990. 335 strán, 280 čierne-bielych a 32 farebných reprodukcii.



Vyčerpávajúca syntéza gotického stavebného umenia v Rakúsku, ktoré bolo jedným z hlavných prameňov slohových poučení našej stredovekej architektúry. Autor objemnej knihy s bohatým ilustračným materiálom je v súčasnosti profesorom salzburskej univerzity. Do povedomia širšej čitateľskej i užej odbornej verejnosti sa už zapísal viacerými štúdiami k problematike pojmu štýl i úspešnými knižnými publikáciami, venovanými stredovekej a barokovej architekúre či maľbe. Snáď práve toto široké rozprátie záujmov mu dovolilo pristúpiť k územno-štátne vymedzenej tematike gotickej architektúry z potrebného odstupu a nadhľadu, so zmyslom pre zložité peripetie, uzlové body, podmienky a príčiny nerovnomerného štýlového vývoja i pre špecifíkou jednotlivých rakúskych regiónov. Mimoriadne obsažená kniha je teda koncipovaná z hľadiska najnovšieho stavu poznania slohovo-štýlovej problematiky, často v polemike s predchádzajúcimi syntézami a monografiami, založenými na zjednodušenej predstave lineárne prebiehajúceho vývinu gotického slohu.

Zachytáva nezvyčajne bohatý architektonicko-pamiatkový fond gotickej epochy v Rakúsku, pričom sa sústreďí najmä na sakrálné stavebné umenie v jeho stavebno-typovej i motivicko-tvaroslovnej rozmanitosti a umelecko-výrazovej pestrosti priestorových riešení. V popredí pozornosti stojí pri tom umelecky náročnejšie sakrálné stavby, spojené s iniciatívou spoločensky vysokopostených objednávateľov a s kniežacou mocou, zatiaľ čo profánná architektúra, otázky hradného staveľstva, meštianskej architektúry a gotického urbanizmu ostávajú v pozadi.

Günter Brucher sčasti akceptuje a syntetizuje v svojej knihe poznatky starnej literatúry z pera rakúskych historikov umenia (Donin, Buchowiecki, Wagner-Riegerová, Feuchtmüller, Mario Schwarz a ď.), v nejednom smere však s nimi aj polemizuje. Jemná, precízna stavebno-typová a formálno-štýlová analýza, ako aj prehľbený dôraz na sociologicko-historický kontext architektonickej tvorby sú prostriedkom k novým odpovediam na niektoré sporné otázky, k vyvráteniu viacerých ustálených názorov. V rámci téz o *nesičasnosti súčasného* (Ungleichzeitigkeit des Gleichzeitigen) a o *štýlovej pluralite* odmieta striktné predely medzi jednotlivými slohami a ich štýlovými fázami a relativizuje takisto periodizáciu založenú na dynastických dejinách, a to aj napriek tomu, že stavebné pamiatky spája dôraznejšie ako jeho spomenutí predchodcovia s historickým pozadím. Kritika dynastického vymedzovania slohových epôch mieri proti negovaniu slohovo-štýlového pojmu, ktorý Brucher považuje pre dejepis umenia za imanentný. Tento pojem disponuje podľa neho určitou flexibilitou umožňujúcou vziať sa strnulých datovacích predelov, registrovať posuny fáz a štýlovú pluralitu a dovoľujúcou použiť ho i vtedy, keď ho prekrývajú — najmä v prechodných obdobiah — tradičné štýlové prvky. Pojem slohu by tak mal podľa autora „ostať v platnosti — v opozícii k hrozivým ambíciám historického usmernenia — ako jeden z centrálnych bodov umenovednej metodológie a zároveň neustále v potenciálnom aspekte svojej pluralistickej javovej formy.“

Počiatky gotickej epochy v Rakúsku za posledných Babenbergovcov neopravňujú podľa autora k použitiu termínu *babenberská gotika* (Wagner-Riegerová), ani k tomu, aby sa stavebná tvorba prvých dvoch tretín 13. storočia označovala za ranogotickú, pretože tento časový úsek bol v znamení extrémneho štýlového pluralizmu. V jeho rámci sa kvantitatívne sama osobe skôr skromná raná gotika už rozčleňuje na viacero *uhlových javov* (Eckphänomene), ktorých najdôležitejšími hybnými silami bola stavebná aktivita cisterciánov, mendikantov, ako aj reprezentatívne nároky babenbergovských panovníkov. Až posledná tretina 13. storočia prináša podľa Bruchera oslobodenie od tradicionalizmu lokálnych štýlových tradícií a zreteľný nábeh k osobitej gotike stredoeurópskeho nemecko-rakúskeho geografického priestoru. Architektonický vývoj nasledujúcich desafráči potom prebiehal v znamení prestupovania sa štýlových vrstiev vrcholnej a neskorej gotiky. Brucher sa tak zreteľne odkláňa od Buchowieckeho periodizácie založenej na monolytickej predstave zrelých fáz slohových epôch a určenej homogénnym vývinovým priebehom, ako aj od historicky schematických periodizácií Wagner-Riegerovej, usilujúcej sa preklenúť rozpory zdedenej systematiky štýlových pojmov dynasticko-panovníckymi súvislostami.

V súvislosti s obhajobou pojmu slohu-štýlu ako vhodného pomocného nástroja, ktorý treba vždy modifikovať podľa lokálneho svojazú a zároveň diferencovať v jeho pluralistickej podobe, člení Brucher vyše trojstoročný vývin rakúskej gotickej architektúry tradičným spôsobom na tri základné fázy — počiatok, vrcholnú a neskorú —, tvoriace ťažisko jednotlivých kapitol. Zatiaľ čo počiatky architektonického vývoja v 1. polovici 13. storočia sa spájali predovšetkým s cisterciánmi podporovanými Babenbergovcami, v 2. polovici 13. storočia vystupuje do popredia stavebná aktivita žobravých rádov, ktorých cieľom, ktorým boli pre centrálnu

moc mimoriadne vitaná. Mendikantské staviteľstvo charakterizuje Brucher opäť typologickým a štýlovým pluralizmom, zároveň však nesúhlasi s názorom o jeho redukovanom charaktere, pretože nový prístup žobravých rádov k umeleckým otázkam chápe ako odraz ich osobitej myšlienkovej základne. Podčiarkuje význam stavebnej školy Přemysla Otakara II. pre Rakúsko a v súvislosti s tým aj úzke vzťahy rakúskej a českej architektúry v tom čase, i keď na druhej strane ich ničak zvlášť negeneralizuje. Vyzdvihuje význam mestskej politiky přemyslovského panovníka v Rakúsku, domácej tradície románskych jednopriestorových kostolov, ako aj vplyvu umbrijskej a toskánskej mendikantskej architektúry. V polemike s Wagner-Riegerovou považuje Brucher dominikánov oproti minoritom za radikálnejších pri zavádzaní nových riešení (napríklad dvojlodových kostolov). Mendikantskú architektúru tak polarizuje na konzervatívnejší františkánsky a pokročilejší dominikánsky prúd, vyznačujúci sa inovačnou vôľou a vývojovo-dejinnou dynamikou, ukazujúcimi do budúcnosti. Túto polarizáciu zdôvodňuje duchovno-dejinnými analógiami: Konzervatívnejšie riešenia minoritov spája s platónsko-augustiniánskym učením sv. Bonaventúra, zatiaľ čo dynamicky premenlivé stavebné koncepty dominikánov vidi v kontexte s intelektuálnym princípom tomistickej teológie.

Vrcholnú gotiku uvádzá do Rakúska stavba halového chóru cisterciánskeho kostola v Heiligenkreuzi, ktorá znamená akúsi predčasné kulmináciu vrcholnegotického umeleckého vývoja v rakúskych zemiach ešte na sklonku 13. storočia. Ide o inovačné dielo rakúskej gotiky, v ktorom sa prvý raz používa zväzkový pilier a príporový zväzok umožňujúci dôsledné odhmotnenie steny a jej nahradenie širokými okennými otvormi. Tieto zdvojené kružbové okná sú podľa Bruchera svedectvom ideových zámerov cisterciánskej stavebnej huty a majú stelesňovať svetelnú metafyziku duchovného postoja Dionisia Pseudo-Aeropagitu. Brucher sleduje obrys vývojového procesu vrcholnej gotiky v rakúskych podmienkach, prejavujúceho sa v stále dôslednejšom odhmotňovaní múru a stupňujúcej sa vertikalizácii, citlivorozoberá premeny tvaroslovia, priestoru i priestorovej schránky v ich vzájomnej súhre. Navyše občas skúma okrajovo aj dôsledky ich vývoja, resp. zacielenie umeleckých zámerov na zmenený spôsob psychologickej percepcie. Dôležité miesto vrcholnegotického prejavu prisudzuje Brucher predĺženému typu chóru, rozširovanému od prelomu 13. a 14. storočia z podnetu mendikantskej stavebnej iniciatívy. Dlhý, prevýšený chórový priestor bol ako modálny variant vrcholnej gotiky plodom súhry viacerých príčin — v prvom rade narastajúceho množstva rehoľných bratov a zároveň stupňujúcej sa potreby reprezentatívnosti. Zaujímavý je aj postreh o určitom sociologickom prevrstvení, prejavujúcim sa v zatlačení meštianskej stavebnickej sféry tohto času v prospech dominancie feudálnych kruhov. Táto spoločenská vrstva, informovaná nadregionálne o stavebno-umeleckých otázkach, sa v hojnom počte angažuje na spolufinancovanie stavebných projektov predĺžených chórov. Autor pritom akceptuje tézu Wagner-Riegerovej o pribuznosti medzi týmito chórmi a francúzskym typom dvorskej kaplnky. Sleduje ich vývoj od mendikantských kostolov v Steine a Kremsi až k chóru minoritského kostola vo Viedni. Príklad mendikantských chórov považuje za rozhodujúci aj pre vznik pôdorysného typu kartuziánskych kostolov.

Samostatná podkapitola je venovaná halovému chóru svä-

tošefanského viedenského dómu nadvážujúcemu na cisterciánsky umelecký odkaz. Brucher v zhode s predchádzajúcimi autormi pripisuje v rakúskom stavebnom umení 1. polovice 14. storočia centrálne miesto práve tomuto dielu, majúcemu dokumentovať vzrasť politickej moci panovníckeho domu a umelecky deklamovať nároky na biskupstvo. Dokazuje pritom, že funkčno-liturgické a ikonologické danosti nemuseli byť vždy v súlade s nejakým adekvátnym formálno-architektonickým riešením a že stavebno-umelecký zámer tradičnej halovej schémy mal dostatok možností, aby pretváral stavebné celky po funkčno-liturgickej ako aj formálne-integratívnej stránke. Brucher vyzdvihuje vyžarovanie umeleckých ideí viedenského dómu, jeho formálnej i obsahovej zložky pôsobenia, ako aj vplyv jeho sochárskej výzdoby, integrované do architektonického priestoru. V ďalších podkapitolách sa pozornosť autora sústredí na najvýznamnejšie vrcholne gotické chrámy cisterciánskeho tvorivého okruhu — v Neubergu a Zwettli, na kaplnkové prístavby nadvážujúce na vzor parížskej Sainte Chapelle a na najvýznamnejšie štajerské diela tejto časovej vrstvy. Rozoberá ich s ohľadom na ich reprezentatívno-historické súvislosti a ideologicke zacielenie. V kláštornom kostole francúzskeho katedrálneho typu v Zwettli vidi konkurenčný podnik rakúskych kniežat so zamýšľanou pražskou katedrálou českých panovníkov, znamená teda v prvom rade manifestáciu vyšších politických zámerov panovníckeho dvora. Politická rivalita sa tak prenáša do stavebno-umeleckej súťaživosti a pokračuje najmä za Rudolfa, za ktorého sa buduje trojlodie viedenského dómu. Domácou konštantou bola pritom halová tradícia, platiaca od stavby liliengfeldského chóru ako osobitá babenbersko-habsburská názorová forma, k čomu v Zwettli pristúpilo programové porušenie súladu medzi počtom strán polygónu chórového záveru a počtom radiálnych kaplniek. Brucher ďalej podčiarkuje význam menších kaplnkových stavieb 14. storočia (Imbach, Enns, Viedeň — augustiniáni) pre umelecký vývin. Pristavovali ich zväčša k mendikantským kostolom z iniciatívy šľachtických rodín stojacich blízko k Habsburgovcom a spĺňali funkciu rodinných pohrebných kaplniek. Upozorňuje takisto na nadregionálny význam benediktínskeho kostola v štajerskom St. Lambrechte, kde podobne, ako v kaplnke Wallseerovcov v Ennsi a v pútnom kostole v štajerskom Pöllaubergu sa uskutočnili od parlerovských ochozových chórov nezávislé priestorové riešenia, pripravujúce pôdu pre vystúpenie Hansa von Burghausen.

Najrozšiahlejšou je kapitola venovaná neskorej gotike, rozčlenená do viacerých podkapitol. Mimoriadna pozornosť sa tu venuje jednotlivým staviteľským osobnostiam — dedičom pražského Petra Parlera (Michael Chnab, Hans von Burghausen, Stephan Krumenauer, Peter Pusika, Hans Puschpaum, Stephan Wultinger a ď.). Brucher podrobne kritikuje ideálne-typizujúcu tézu Kurta Gerstenberga o *osobitej nemeckej neskorej gotike* (deutsche Sondergotik) a jej prílišne generalizujúci kategorický aparát. Zároveň však obhajuje výstižnosť Gerstenbergových výpovedí o principiálnych vlastnostiach neskorogotického stavebného umenia. Akceptuje jeho pojmové kritériá *pohyb* (Bewegung), *previazanie* (Verschleifung) a *obrazová striednosť* (Bildmäßigkeit), charakterizujúce základné vlastnosti neskorogotickej architektúry. Vyzdvihuje takisto výstižnosť Gerstenbergovej charakteristiky neskorogotického obdobia určitým iracionálizmom, ktorý neskôr zdôraznil aj Henri Focillon. Brucher pouká-

zuje na problematicosť vymedzenia počiatkov (nemecko-rakúskej) neskorej gotiky a na nemožnosť časového fixovania štýlového prelomu, keďže jej prvé príznaky plyniesla už architektúra žobravých rádov. Priklána sa k názoru o počiatconej fáze neskorogotickej architektúry v Rakúsku okolo roku 1390, v čase vyrovávania sa Michaela Chnaba s epochálnymi výsledkami pražskej parlerovskej hutu. Neprijima úsilie rakúskej literatúry posledných dvoch desaťročí zúžiť okruh činnosti tohto významného majstra v službách kniežacej moci, ani Pergerovo odmietnutie priezviska „Chnab“ tomuto majstrovi, ku ktorému dospel na základe archívnych výskumov.

Spolu s Norbertom Nußbaumom, o ktorého syntézu nemeckej gotickej architektúry (Deutsche Kirchenbaukunst der Gotik, 1985) sa Brucher neraz opiera, kritizuje zaužívaný trojfázový model neskorogotickej architektúry (1. mäkký štýl idealizujúcej gotiky, 1400 - 1430; 2. lámaný štýl realistickej gotiky, 1430 - 1470; 3. baroková gotika, 1470 - 1520), ktorý vznikol na základe transformácie pojmov, prenesených na stavebné umenie z drapériových štýlov figuratívnych umení. Zároveň s tým problematizuje tézu Wagner-Riegerovej a jej predchodecov, že umelecká vôľa (Kunstwollen) tej ktorej epochy sa prejavuje v každom umeleckom odvetví. Brucher zdôrazňuje rastúcu komplikovanosť mechanizmov tradície v neskorogotickom období, štýlovú pluralitu a nesystémovosť stavebného umenia, ktoré sú zrkadlom nezvyčajného ideového bohatstva. Stále väčšmi expandujúcu stavebnú kapacitu a mnohotvárne sa rozvetvujúcu štýlovú situáciu umocnili v Rakúsku aj historické podmienky, lebo tu došlo v rámci panovníckej dynastie k roztriedeniu morianskych pomerov a k vzniku partikularistických hegemoniálnych snáh. Tvorivé sily nebývalej energie uvoľnila aj priaznivá klíma vystupňovaného konkurenčného myslenia a individuálna vôľa k reprezentatívnej sebaprojekcii. Ruka v ruke s tým kladie nové akcenty chrámovej stavebnej činnosti aj stále väčšimi sebavedomé mešťianstvo. Prevažujúci štýlový pluralizmus, prejavujúci sa v takmer neprehľadnej mnohosti architektonických výrazových foriem, odráža sociologicky mnohovrstvovú štruktúru objednávateľského potenciálu i organizačnú premennu stavebnictva, zataženého narastajúcimi úlohami.

V otázke autorstva trojlodia a južnej veže viedenského dómu Brucher obnovuje platnosť nedávno spochybnejnej atribúcie Michaelovi Chnabovi a spolu s tým rehabilituje aj jeho dôležitú úlohu v dolnorakúskej architektúre poslednej štvrtiny 14. storočia, navracia mu zásluhy o inovačnú transformáciu architektúry parlerovského obdobia, pripisujúc mu v neokýptenom rozsahu širší okruh prác, prisúdených Chnabovi už staršou literatúrou. Predpokladá, že tento majster — podobne ako jeho súčasník Peter Parler — poznal aj gotickú architektúru Anglicka. Brucher vysoko hodnotí jeho tvorbu a novo poukazuje na nezávislosť konceptu južnej veže svätoštefanského dómu od južnej veže pražskej katedrály a spolu s tým aj na neudržateľnosť názoru o Parlerovom vplyve na rakúskeho architekta. Zo štýlovej stránky poukazuje na ambivalentnosť Chnabových prác, ktoré sa vyznačujú syntézou zdôraznej kompaktnej hmoty s bohatými a vznosnými ornamentálnymi formami. Chnabov novátorský potenciál stavia tak rovnocenne k dielu Petra Parlera. K významným architektonickým motívom z jeho repertoára, z ktorých nejeden sa bezprostredne na prahu 15. storočia uplatnil aj

v gotike Slovenska, patrili napríklad zdvojené okná v jednom klenbovom poli, vežové helmice kupolovitého tvaru, kružbová panelácia podokennej zóny, kolienkové konzoly a kupolovito vyutá sieťovo-hviezdicová klenba, uplatnená po prvý raz v lodi viedenského kostola Maria am Gestade.

Zatial čo Michaelovi Chnabovi patria predovšetkým zásluhy v oblasti nekonvenčného utvárania steny, v tvorbe odvážnych priestorových konceptov patrí primát Hansovi von Burghausen († 1432). Pôsobil vo východobavorsko-salzburskej oblasti, ktorá vystúpila do popredia architektonickej tvorby začiatkom 15. storočia, výdatne čerpajúc z českého umenia, sprostredkovanej sem juhočeskou rožemberškou hutou. Zo stavieb Hansa von Burghausen na rakúskom území je najvýznamnejší halový chór františkánskeho kostola v Salzburgu s osou podporou v závere, pravouhlými kaplnkami medzi vtiahnutými opornými piliermi a scufujúcim obrazcom sieťovo-hviezdicovej klenby. Brucher považuje toto netradičné dielo s osobitným pôdorysom za najpôsobivejšie vo vtedajšej strednej Európe. Významovým stredobodom dvanásťbokého záveru je tu trojica stĺpov vymedzujúcich vnútrom rovnostranný trojuholník, tvoriaci duchovno-kultové centrum so symbolickým trojčinným významom. Na základe úzkeho vzťahu k priestorovým konceptom chórov s axiálnymi piliermi začleňuje Brucher do okruhu burghausenského majstra aj v tom čase rozšírený typ tzv. *trojpodporových kostolov* (Dreistützenkirchen) s trojicou stĺpov vložených do stredu lode, na čele so špitálnym kostolom v Braunau.

Plodné vyrovnanie sa s umením Hansa von Burghausen priniesla tvorba Stephana Krumenauera († 1461), pokračovateľa v niektorých nedokončených stavbách svojho burghausenského predchodcu a učiteľa i autora prvej kruženej klenby na nemeckej pôde. Jeho otec Hans Krumenauer, pochádzajúci z juhočeského ohniska rožemberškého stavebného kruhu, sprostredkoval do Lanshuta a Pasova parlerovské umenie. Sám Stephan Krumenauer prešiel aj krumlovským a navyše i viedenským prostredím a do dejín rakúskej stredovekej architektúry sa zapísal predovšetkým farským kostolom v Braunau, v ktorom prehodnotil príklad kostola sv. Martina v Landshute.

Ďalšiu obsažnú podkapitolu venuje Brucher stavebnému umeniu väčších mestských centier v západnej časti krajiny (Graz, Wiener Neustadt, Viedeň). V 2. a 3. tretine 15. storočia budované chrámové stavby sa tu spájajú so stavebníckou priazňou Fridericha III., za ktorého dochádza k stále väčšimi expandujúcemu stavebnému dianiu, charakterizovanému štýlovým pluralizmom. Spolu s často uplatňovanými heraldickými aplikáciami odrážajú obnovený interes ústrednej moci o sebareprezentáciu vlastnej rodovej slávy a spojenectva s cirkvou prostredníctvom architektúry. Zatial čo celkový charakter stavebných podujatí panovníka býva zväčša programovo zahľadený do minulosti, teda retrospektívne orientovaný a štrukturovaný retardačne (novu sa napríklad zvykne aktualizovať typológia mednikantských a cisterciánskych stavieb), zároveň dochádza k niektorým netradičným riešeniam priestorového usporiadania (panovníkova empora sa prekladá zo západnej časti lode priamo k chóru) i tvaroslovia (kružby, pretinajúce sa pruty v ostieniach portálov). Osobitú pozornosť venuje autor činnosti stavebnej dielne parlerovskej školeného Petra Pusiku vo Wiener Neustadte — obľúbenej rezidencii Fridricha III. od roku 1440 (hrad s hradnou ka-



Interiér chóru farského kostola v Krenstettene. Okolo roku 1500

plnkou sv. Juraja, Neuklosterkirche, St. Peter an der Sperr, dóm). Brucher ďalej nastrojuje problematiku činnosti a významu viedenskej stavebnej huty, ktorej oddávna vydobyté vedúce posťavanie potvrdilo roku 1459 známe regensburgské snemovanie stredoeurópskych hút (bola nadradená bavorským, českým, moravským, rakúskym a uhorským hutám). Polemizuje s ustáleným názorom že Fridrichov vplyv sa týkal najmä Štajerska a Burgenlandu a že sa mälo staral o výstavbu viedenského dómu. Odzrkadlením Fridrichových reprezentatívnych zámerov spojených s hlavným viedenským chrámom je podľa Bruchera nielen návrat k dvojvežovému konceptu známemu z nemeckých cisárskych dómov, ale aj premena halového plánu lode v prospech stupňovitej haly, ktorá mala primeranejšie stelesňovať katedrálnu hodnosť kostola. Vierohodnosť týchto ideových spôsobov umocňuje podľa autora skutočnosť, že si Fridrich nakoniec zvolil viedenský dóm za miesto svojho posledného odpočinku. Realizátorom dokončovacích prác na trojlodi s pôsobivou hviezdicovo-sietovou klenbou bol, ako je všeobecne známe, majster Hans Puschspau, ktorého projekty sa uplatnili aj na Slovensku. Význam Puschpaumovej klenby spočíval predovšetkým v prvom uplatnení kružených rebier, jeho vystúpenie malo však širší dosah v mnohých rakúskych kostoloch (vrátane bratislavského dóm a kostola v Šamoríne), na ktorých stavbe sa zúčastňovali majstri podriadení viedenskej hute (Haag, Krems, Eggenberg, Steyr). Zároveň pritom späťne pôsobi umelecký odkaz Hansa von Burghausen a dochádza k mnichotvárnym experimentom s tematikou jednotného priestoru, ktorá v istom zmysle vyvrholila okolo roku 1500 v trojlodovom halovom chóre farského kostola v Krenstettene (pozri obr. na str. 167). Dôraz sa tu prenáša na sietový obrazec klenby, ktorá sa osamostatňuje od priestorovej skladby a väzby k schránke obvodových múrov.

Autonomizácia klenby, vrcholiaca začiatkom 16. storočia, šla ruka v ruke s dynamizáciou klenbových vzorov ako hlavných priestorotvorných nositeľov umeleckého výrazu, ktoréj je venovaná záverečná podkapitola. Je pritom príznačné, že priestorová integrácia ako najdôležitejšie kritérium v hodnotovom systéme Gerstenbergovej *osobitej nemeckej gotiky* sa v rámci strednej Európy podľa autora v svojej najvyhranenejšej forme uplatnila práve v rakúskom prostredí. Mimoriadne plodnou sa v tejto poslednej fáze neskorej gotiky stala práve tá vetva, ktorá nadviazala na Puschpaumov a Krumenauerov motív zaoblených rebier a sférických kosoštôvorcov. Rozvinula ho do celistvnej kruženej klenby, ktorá sa najväčšmi hodila, spolu s geometrizovanou, tzv. kazetovou rebravou klenbou, na vystupňovanie linnej dynamiky. Veľké zásluhy patria v tomto smere aj Antonovi Pilgramovi, zasahujúcemu svojou tvorbou i na Slovensko. Častý je takisto trend k premene klenbovej podložky do valenej formy so stycnými lunetami ako základne rebravej siete. Najkrajnejšie vývojové tendencie v rámci strednej Európy potom predstavujú nevypočitatelné roztriedenie riešenia kazetovaných klenbových schém v juhozápadnej časti Dolného Rakúska (Gaming, Scheibs), ktorých východiskom bola stavebná huta v Steyri. Krúžené klenby, čo najvýraznejšie poznačili poslednú fázu neskorej gotiky v Rakúsku, a to dokonca ešte väčšmi ako v Hornom Saska, kulminovali v svojej bohatosti okolo roku 1520 v kostoloch v Königswiesene, Weistrachu a Gößli. Iracionálne pôsobiace, racionálne tažko percipovateľné klenby záverečnej fázy akoby pritom podľa Bruchera symbolizovali märne úsilie.

(Juraj Žáry)

zdôvodniť rozumom Božiu podstatu, čím sa tu architektúra celkom stáva teologickým nositeľom významu.

Zatiaľ čo Fridrich III. sa profiloval ako hnací motor architektonického vývoja, jeho syn a nástupca Maximilián bol skôr náhľyný k zanedbávaniu staviteľstva v prospech iných umeleckých druhov. Práve tento obmedzený stavebnicky záujem dvora spôsobil presunutie tvorivého tažiska do meštianskeho stavebného okruhu, ktorý hlavnou mierou určovalo vtedajší pluralistický javový obraz stavebného umenia. Podľa Bruchera ostáva pritom otvoreným problémom, či sa neskorá gotika okolo roku 1520 skutočne sama vyčerpala, alebo či v jej rámci ešte jestvovali nábehy k nejakému ďalšiemu vývoju. K jej definitívному koncu prispel podľa neho v prvom rade nábožensko-politickej prelom, ktorý celkom zastavil stavebnú aktivitu na sakrálnom poli. Slohovú premenu navyše predznamenali nové humanistické, protischolastické myšlienkové prúdy na viedenskej univerzite. Brucher ďalej polemizuje s Feuchtmüllerovým stotožňovaním maliarskeho podunajského štýlu s krúženými klenbami, podobne ako vystúpil už predtým proti Petraschovmu úsiliu preniesť poznatky zo sochárstva a maliarstva na architektúru; platnosť tohto terminu obmedzuje len na staviteľstvo používajúce naturalistické haluzovité motívy. Za ako-tak vhodný pre záverečnú etapu, udivujúcu v sakrálnom i profánnom sektore bohatstvom fantázie, považuje predovšetkým termín *barokovej gotiky*. Charakterizuje ju modálna mnohostrannosť, ktorá čerpá z autochónnych i z vonkajších prameňov a priam experimentálna náruživosť v otázkach ornamentiky.

Vzhľadom na takmer neprehľadnú stavebnú kapacitu rakúskej gotiky je k textu príčlenený ďalší exkúz s neskorogotickými pamätkami usporiadanými podľa jednotlivých spolkových zemí, ktoré sa tak pertraktujú z hľadiska svojho umeleckého svojrázu. V samom závere je potom pripojená pasáž venovaná vybraným, umelecky najhodnotnejším objektom profánej architektúry. Brucher sa pritom stavia za diferencovanějšie používanie pojmu meštiansky dom a navrhuje aplikovať ho hlavne na špičkové stavby hornej vrstvy mešťanov s najvyššimi umeleckými nárokmami. Pozornosť venuje aj Puschpaumovmu plánu na viedenskú radnicu, o ktorom nedávno vyslovil Petr Fidler domnieku, že šlo o plán určený pre bratislavskú radnicu. Brucher tento názor vôbec neakceptuje a rovnako tak neuvádzá ani ďalšiu dôležitú literatúru, týkajúcu sa vzťahov gotickej architektúry Slovenska k Rakúsku (napr. Bureš, Mencl). Útržkovité poznatky čerpá len z Entzovej nemeckej syntézy gotického stavebného umenia v Uhorsku, kde sa tematika rakúskych súvislostí slovenskej architektúry nedoceňuje. Rovnako nie je vždy celkom zreteľné vymedzenie vzťahov rakúskej architektúry k staviteľstvu Čiech a Moravy, pri ktorých sa autor opiera predovšetkým o staršiu nemeckú literatúru. Akiste kvôli jazykovým bariérám nemohol Brucher zúžitkovávať nové výsledky českého, slovenského a maďarského umenovedného bádania, ktorých akceptovanie by prispelo k zreteľnejšiemu včleneniu architektúry rakúskej gotiky do stredoeurópskych súvislostí a vymedzeniu jej významu v širšom nadštátnom rámci. Vcelku to však nijak neuberá na skutočnosť, že stredoeurópska odborná verejnosc dostáva do rúk základné dielo vynikajúcich kvalít, ktoré vyzýva a inšpiruje k novému, rovnako dôslednému zmapovaniu architektonického dedičstva v susedných krajinách vrátane Slovenska.

# ARS 2/1991

Zeitschrift des Instituts  
für Kunstgeschichte  
der Slowakischen Akademie der Wissenschaften

Leitender Redakteur:

Ján Bakos

Redakteur:

Juraj Žáry

Redaktionsrat:

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

Technische Redakteurin:

Eva Koubeková

Adresse der Redaktion:

Ústav dejín umenia SAV  
Dúbravská 9  
CS- 813 64 Bratislava

Tel. (427) 378 3403, 378 3405

## Inhalt

### STUDIEN

Dana Bořutová: Die Persönlichkeiten und Trends in der Architektur Bratislavas der zwanziger Jahre (deutsch)	97
Eva Bottánková: Philosophische Aspekte des ästhetischen Denkens im 19. Jahrhundert in der Slowakei	110
Mária Malíková: Neue Erkenntnisse über die alte St. Ladislauskapelle im Preßburger Primatialpalais	120
Zdeněk Vácha: Das Barockrelief der Madonna „Maria hilf“ im Schloß Malinovo/Eberhard	128
Jana Šulcová: Der Bau der Pálffyschen Gartenresidenz in Preßburg	139
Eva Toranová: Angaben zum Preßburger Zinngießer- und Kupferschmiedehandwerk im 16. Jahrhundert	150
Jan Royt: Zur Darstellung der heiligen Dreifaltigkeit als Gruppe dreier Gestalten, Köpfe, Gesichter	154

### BUCHBESPRECHUNGEN

Jarmila Vacková: Niederländische Malerei des 16. und 17. Jahrhunderts in den tschechoslowakischen Sammlungen (Milan Togner)	160
Günter Brucher: Gotische Baukunst in Österreich (Juraj Žáry)	164

Auf dem Umschlag:

Die alte St. Ladislauskapelle im Preßburger Primatialpalais. Zeichnung von J. Jaczyg aus dem Jahre 1780

Druck SVORNOST, š. p. Bratislava. Die Zeitschrift erscheint jährlich in 3 Heften. Bezugspreis für die Tschechoslowakei jährlich 144 Kčs, Einzelheft 48 Kčs. Bestellungen aus dem Ausland über PNS — Zentralexpedition und Einfuhr der Presse, nám. Slobody 6, CS — 817 59 Bratislava

© VEDA, Verlag der Slowakischen Akademie der Wissenschaften, 1991