

CZEŚĆ 6

SZTUKA NA SPISZU  
W LATACH 1526–1918

## Malarstwo renesansowe i manierystyczne na Spiszu (o wybranych problemach sztuki renesansowej)

Na kształtowanie się kultury i sztuk plastycznych na obszarze dzisiejszej Słowacji, a więc i w rejonie Spisza, miała wpływ ekspansja turecka z południa Królestwa Węgierskiego po bitwie pod Mohaczem, stosunkowo szybki rozwój reformacji po roku 1517 oraz powstanie stanów węgierskich na początku XVII w., z którymi szły w parze wojny domowe skierowane przeciwko coraz bardziej scentralizowanej władzy habsburskiej, która zakładała nowe klasztory zakonne, a to z kolei wiązało się z ekspansją rekatolizacji. W XVII w. między protestantami a katolikami panowała na Spiszu względna tolerancja, nie można ich było od siebie w sposób jednoznaczny odróżnić zwłaszcza w związku z jedną katolicką administracją. Oba wyznania odseparowały się dopiero pod koniec Soboru Trydenckiego, a formalnie w roku 1610 na synodzie w Żylinie.

W okresie przed tragedią pod Mohaczem na Spiszu pojawiały się pierwsze impulsy nowego stylu – renesansu, który na obszarze tego rozwiniętego gospodarczo regionu przejawiał się już w swojej szczytowej (czytaj – szczytowej włoskiej) fazie, najpierw incydentalnie w postaci pojedynczych, drobnych, często dekoracyjnych dodatków do późnogotyckich form (np. sepulkralia rodu Zápolyia w Kapitulie Spiskiej; ołtarz świętej Anny, ołtarz świętych Janów i okna biblioteki Henckela w Lewoczy).

Stosunkowo wczesne przeniknięcie pierwiastków renesansowych, czy też przyjęcie nowych poglądów na sztuki plastyczne i ich funkcję, związane było z liczną obecnością ludności niemieckiej, która miała rozstrzygające słowo w kwestii spiskich miast i miasteczek. Pojawiło się nowe wyznanie, wywodzące się z ich ojczyzny, które również wspierało potrzebę artystycznego odróżnienia się od starszego stylu gotyckiego, związanego z Kościołem katolickim. Mieszczanie zadbali nie tylko o renesansową „modernizację” swoich siedzib, ale również o odnowę ratuszy (Lewocza, Kieżmark) czy też świątyń na potrzeby kultu protestanckiego (Lewocza, Kieżmark, Poprad i in.). Z powodu skomplikowanej sytuacji politycznej w państwie pierwszą ćwierć roku 1527 zwykło się łączyć z okresem stagnacji w sztuce i paraliżem działań artystycznych. Dopiero około połowy XVI w. zaczęły powstawać pierwsze struktury architektoniczne

związane z kulturą świecką, zwłaszcza mieszczańską (np. ratusz w Lewoczy). Pewne zapotrzebowania artystyczne rozpoczęła realizować szlachta, która budowała sobie nowe siedziby (kasztel w Betlanowcach), odnawiała i wzmacniała swoje starsze albo, po uzyskaniu od władcy szlachectwa w nagrodę za obronę i reprezentację, modernizowała wcześniejsze twierdze gotyckie (zamek w Kieżmarku, kasztel w Strażkach) oraz kościoły szlacheckie (Strażki)\*.

Sztuka w XVI w. i w pierwszej połowie XVII, którą określa się jako „renesansowa”, zawiera wpływy także innych stylów – dotyczy to zarówno Spisza, jak i pozostałych obszarów Słowacji. Można zaobserwować przenikanie się wszechogarniającego sztuki stylu renesansowego z ustępującym już wtedy stylem późnogotyckim (ok. 1515–1520), z manieryzmem (już od roku 1550), historyzmem (ok. roku 1600) i z nadchodzącym barokiem (przed połową XVII w.). Wobec przewagi konfesji protestanckiej wśród spiskiej ludności miejskiej i buntów węgierskich stanów przeciwko Habsburgom – którzy forsowali reformację i z nią związany nadchodzący styl barokowy – stylistyka renesansowa na Spiszu utrzymała się w sztuce dość długo, elementy tego stylu odnaleźć można w detalach powstałych jeszcze po połowie XVII w. Najbardziej wyraziste przykłady stylu mieszanego, późnorenesansowego i barokowego występowały na wsiach jeszcze około roku 1700. Przekształcił się on tam w formę sztuki ludowej.

O umiarkowanym stosunku miejscowej ludności protestanckiej, duchownych i szlachty, do starszych form artystycznych najczęściej świadczy wielość zachowanych artefaktów średniowiecznych w tamtejszych przestrzeniach sakralnych – ambona, chrzcielnica, empora, naczynia liturgiczne i in. Często zaprzestawano ich wykorzystywania w celach liturgicznych i zastępowano nowymi, co związane było przede wszystkim z uproszczeniem liturgii. Oprócz nich w wielu obiektach sakralnych na Spiszu zachowało się również renesansowe malarstwo ścienne, któremu dotychczas nie poświęcano należytej uwagi. Razem z malarstwem ściennym w obiektach świeckich prezentuje ono jednolitą i interesującą grupę, czego omówieniu poświęcony zostanie niniejszy rozdział.

\* Na temat rozwoju architektury zamkowej zob. M. Šimkovic, *Zamki i warownie szlacheckie na Spiszu w średniowieczu i u progu ery nowożytniej*, w: *Historia Scepusii*, t. 1: *Dzieje Spisza I*, red. M. Homza, S.A. Sroka, Bratislava–Kraków 2009, s. 450–482.

## Kilka uwag o pierwszych przejawach renesansu na Spiszu

Za najstarsze zachowane elementy renesansowe na Spiszu zwykło się uważać okna biblioteki Henckela w Lewoczy, nadbudowanej nad kaplicą św. Juraja, i północny przedsionek kościoła parafialnego św. Jakuba. Nadbudowa biblioteki stanowi przykład wzajemnego przenikania się gotyckich i renesansowych form artystycznych, przy czym korpus budowli pozostał tradycyjny – gotycki. Nowy styl przejawia się w użyciu renesansowych elementów architektonicznych: okien i portali. Są one typologicznie spokrewnione z tymi, które na początku XVI wieku były wykorzystane do budowy ratusza w Bardowie, jak również w pierwotnej szkole miejskiej w Preszowie, z której zachowało się okno w sieni przejazdowej dzisiejszego ratusza w Preszowie. Biblioteka od początku służyła potrzebom miejskiej szkoły, a jej budowę finansowała rada miasta. Nie ma wątpliwości, że inicjatorem i koordynatorem budowy, jak również autorem koncepcji dekoracji epigraficznej nadbudowy biblioteki, był znany humanista i tamtejszy proboszcz Jan Henckel z Lewoczy<sup>1</sup>. Budowę biblioteki datuje się na rok 1519 lub ostrożniej na lata 1515–1520<sup>2</sup>. W roku 1520, gdy na jego zaproszenie przybył do miasta Leonard Cox, pedagog Akademii Krakowskiej i poeta humanistyczny, Henckel polecił wybudować dla kościoła parafialnego ołtarz świętych Janów<sup>3</sup>. Henckel i Cox byli uczniami Erazma z Rotterdamu i niestrudżonymi orędownikami ideologii humanistycznej. Oprócz korespondencji o bliskich kontaktach Henckela z tym uczonym i ich

widocznym ideowym pokrewieństwie świadczy również zachowana do dziś krótka inskrypcja. Jest ona wyryta w nadprożu jednego z dwóch renesansowych portali, umieszczonych na ścianie zachodniej północnego przedsionka. Przez portal z inskrypcją wchodzi się na schody, które prowadzą do biblioteki na piętrze. Wyryta inskrypcja, pochodząca pierwotnie z dzieła greckiego uczonego Diogeniana, zachowała się w zbiorze łacińskich i greckich przysłów, które Erazm zbierał przez całe życie<sup>4</sup>: [EXPER] TES . INVIDENCIAE . MVSARV(M) . FORES<sup>5</sup> co w tłumaczeniu brzmi: *Drzwi muz są wolne od zawiści*. W odróżnieniu od tekstu nad portalem inskrypcje na oknach oświetlających wnętrze biblioteki są dosyć znane<sup>6</sup>. Na mniejszym oknie samego pomieszczenia bibliotecznego chodzi o tekst psalmu, w przypadku drugiego, większego okna, pomieszczenia pierwotnie wykładowego, o transkrypcję tekstu św. Ambrożego, inspirowanego dziełem Cycerona *De officiis*<sup>7</sup>. Wszystkie trzy uwiecznione kapitałami łacińskie napisy nawiązują do siebie również poprzez swój humanistyczny charakter, przejawiający się w przenikaniu się tekstów chrześcijańskich i starożytnych.

Z okresu wczesnych przejawów nowego stylu w Lewoczy pochodzi również portal na piętrze Domu Haina, pochodzący z roku 1530<sup>8</sup>. Jest on najwyraźniejszym przykładem renesansowej przebudowy piętra domu, które zamówił spiski prepozyt Jan Horváth. Portal umieszczony w wielkiej sieni zamyka archiwolta, zakończona motywem suchego wawrzynu i astragalą, które powtarzają się również w ościeży portalu. W środku archiwolty umieszczony został herb rodziny Horváthów. Portal oprócz

<sup>1</sup> Więcej o osobie Jana Henckela zob. M. Bodnarová, *Spišský rodák Ján Henckel*, w: *Spiš v kontinuite času*, red. P. Švorc, Prešov–Bratislava–Vedeň 1995, s. 76–82.

<sup>2</sup> Na temat datowania zob. M. Tognier, *Účelová stavba knižnice pri Chráme svätého Jakuba z čias Majstra Pavla*, w: *Majster Pavol z Levoče – život, dielo, doba: Zborník referátov*, red. M. Novotná, Košice 1991, s. 69–70. Za podstawę księgozbioru uważa się prywatny zbiór książek i druków. Zob. E. Firmová, *Knižnica Jána Henckela*, w: *Kniha 97–98: Zborník o problémoch a dejinách knižnej kultúry*, Martin 2000, s. 163–181; też, *Knihy, tlačiarne, obchod s knihami, knižnice*, w: I. Rusina et al., *Renesancia: Umenie medzi neskorou gotikou a barokom: Dejiny slovenského výtvarného umenia*, Bratislava 2009, s. 131–132.

<sup>3</sup> Ołtarz jest między innymi znany również z przedstawienia paryskiego profesora uniwersyteckiego i teologa Jeana Chaliera Gersona. J. Henckel był jego wielbicielem i nawet posiadał dwie części z jego dzieła *Opera* (Strasburg 1514).

<sup>4</sup> Zob. Adagia, 1.2.85, w: *Collected Works of Erasmus: Adages I i 1 to I v 100*, red. i tłum. R.A.B. Mynors, Toronto 1982, s. 217. Do swojej śmierci zgromadził ich ponad cztery i pół tysiąca!

<sup>5</sup> Przy przepisywaniu inskrypcji w artykule użyto znaków pomocniczych obecnych w literaturze przedmiotu: (abc) – rozpisane skróty, np. F(IERI) F(ECIT); [...] – przybliżoną ilość nieczytelnych liter zastępują kropki; [- - -] – nie można określić ilości nieczytelnych liter albo brakuje całej części tekstu; [ABC] – w oparciu o kontekst, nieczytelny tekst można uzupełnić, np. DO[MI]NVS; / – koniec linijki; // – przejście do innego pola tekstowego;  $\overline{AB}$  – *nexus literarum* (ligatura) – połączenie dwóch lub więcej liter; = – znak przestankowy, zwłaszcza na końcu linijki. Inskrypcja ta nie była dotychczas publikowana w literaturze przedmiotu, najczęściej określano ją jako nieczytelną.

<sup>6</sup> Zob. A. Mikó, *Na prahu renesancie?*, w: *Gotika: dejiny slovenského výtvarného umenia*, red. D. Buran et al., Bratislava 2003, s. 563. Tu również więcej na temat przenikania nowego stylu w warunkach średniowiecznych i pierwszych próbach renesansowych. Zob. też M. Tonger, *Účelová stavba knižnice*, s. 66 (tu jednak z niedokładnym tekstem na oknie w sali obrad). Na temat biblioteki w Lewoczy zob. też I. Ciulisová, *Humanizmus a renesancia*, w: J. Bakoš et al., *Problémy dejiny výtvarného umenia Slovenska*, Bratislava 2002, s. 125–128 (tu niektóre przewartościowane już tezy i wiele błędów, na przykład w transkrypcji i przekładzie inskrypcji na oknach). W przytoczonych studiach zobacz fragmenty o bliższych relacjach między portalem i oknami w Lewoczy a formą portali i okien w ratuszu w Bardowie.

<sup>7</sup> A. Mikó, *Na prahu renesancie?*, s. 722–723.

<sup>8</sup> N. Urbanová, Z. Ludiková, *Levoča, Hainov dom, Nám. Sv. majstra Pavla, 1530–1542*, w: I. Rusina et al., *Renesancia*, s. 722–723.

herbu zawiera jednak również nie mniej ważną informację o samym mistrzu kamieniarskim. W dolnej części ościeży wyryte zostały litery: *M. I. L./L. F. H. O*, które próbował rozszyfrować jeszcze K. Divald<sup>9</sup>. Poszczególne litery można odczytać jako *M[AGI-STER] I[- - - ] L[- - -]/L[APICIDA] F[ECIT] H[OC] O[PUS]*, czyli: *Mistrz kamieniarski I. L. stworzył to dzieło*. Górna część portalu wykończona została wyobrażeniem pary delfinów połączonych ogonami, które do płetw przywiązane mają dwie małe tarcze herbowe. Na jednej znajduje się herb węgierski z podwójnym krzyżem, a na drugim znak kamieniarski, który – jak się wydaje – odnosi się do osoby podpisanego niżej kamieniarza I. L.

W centrum rynku w Lewoczy znajduje się budynek ratusza. Wykazuje on cechy renesansowe i wczesnorenesansowe. Współczesny budynek poprzedzała gotycka budowla, łącząca w sobie funkcje: targowo-handlowo-rzemieślniczą i administracyjną, przy czym przeznaczenie to utrzymało się również w późniejszym okresie. Administracja miała swoje miejsce wyznaczone na piętrze, zaś funkcje gospodarcze i handlowe przyziemie, na co wskazuje do dziś zachowany późnogotycki portal, który prowadzi do wewnętrznego ślepego korytarza (pierwotnie dostępnego również ze strony północnej), udostępniającego tamtejsze pomieszczenia. Ratusz, jako siedziba miejskiej władzy świeckiej, stał tam od czasu późnego średniowiecza obok kościoła parafialnego i z pewnością już w tym czasie miał rozmiary i dekoracje odzwierciedlające pozycję tego wyjątkowego miasta królewskiego, gdzie krzyżowały się szlaki handlu międzynarodowego. Pierwszą adaptacją w duchu renesansowym dokumentuje portal w interierze, prowadzący z wielkiej sali do sali rad. Datowany jest zgodnie z treścią inskrypcji umieszczonej na polichromowanej płycie reliefowej z herbem miejskim, umieszczonej nad gzymsem portalu: *INSIGNIA • REI • PUBLI/CE 1549 LEWT/HSCH/OWIENSIS*, czyli w tłumaczeniu: *Herb miasta Lewocza*. Właśnie w tym czasie trwały pierwsze renesansowe odbudowy, które w następnym roku zatrzymał pożar. Kolejne dwie malowane inskrypcje – dwie linijki na gładkim fryzie portalu i druga na profilowaniu górnego nośnika w murze – są młodsze. Możliwe, że umieszczone w miejscu starszych, pierwotnych inskrypcji. Pierwszą z nich, na podstawie kroju liter, można by datować na mniej więcej połowę XVII w.: *Sic agitur Censura, et sic Exempla parantur, /Cum ludex alios quod monet, Ipse facit*, w tłumaczeniu: *Tak wykonuje się sądy i tak pokazują przykłady, że i sołtys robi to, co innym każe*. Pogląd ten dokumentuje również datowanie przebudowy, wyryte



Ryc. 1. Biblioteka Henckela dobudowana do północnej ściany kościoła parafialnego św. Jakuba, Lewocza, widok z zewnątrz.

<sup>9</sup> K. Divald, *Szepesvármegye művészeti emlékei*, t. 1, Budapest 1905, s. 66.



Ryc. 2. Portal renesansowy prowadzący do krętych schodów, które umożliwiają wejście do Biblioteki Henckela od strony przedsieni północnej.

na progu portalu: 1.6.5.6. Z tym rokiem zwykło się wiązać początek późnorenesansowej budowy sąsiedniej dzwonnicy, która służyła celom zarówno świeckim, jak i kościelnym<sup>10</sup>. Również z tego powodu owo datowanie mogło znaleźć się w interierze ratusza. Druga, późniejsza inskrypcja pochodzi z XVIII albo nawet z XIX w. i najpewniej związana jest z przebudową w pomieszczeniu znanym jako *Conclave Electae Civium Com(m)unitatis* (Izba elekcyjnej rady miejskiej).

Po pożarze miasta w 1550 r. ratusz był stopniowo odnawiany na modłę renesansową. Pierwsza przebudowa miała miejsce w latach 1551–1559<sup>11</sup>. Rada miejska w nowych pomieszczeniach zasiadała już ponoć w 1552 r.<sup>12</sup> Ogień zniszczył zwłaszcza zachodnią część budynku, gdzie przy odbudowie dodano schody prowadzące na piętro, które z części zachodniej i południowej ozdobiono arkadami. Pomieszczenie zostało rozświetlone dzięki nowym oknom, a fasady obłożono tynkiem z dekoracją sgraffitową. Potwierdza to jej zachowany fragment, dziś znajdujący się w interierze ratusza, pierwotnie zaś stanowiący element zdobienia jego północnej strony<sup>13</sup>. Nieznany jest autor sgraffitowego ornamentu, można jednak założyć jego powiązania z północnowłoskimi mistrzami, którzy sprowadzili tę technikę – siatki geometrycznej z kwadracikami dzielonymi po skosie i z naprzemiennie drapanymi trójkątami czy rombami – do rejonu bańskobystrzyckiego około roku 1550<sup>14</sup>. Autor mógł również pracować przy przebudowaniu ratusza w grupie innych północnowłoskich (?) kamieniarzy już przed pożarem, na co wskazuje wspomniany portal prowadzący do sali obrad, noszący ślady obcej proveniencji. Poprzez swoją formę wskazuje on na łączność z ówczesnymi włoskimi, późnorenesansowymi portalami<sup>15</sup>.

W przypadku fragmentu z Lewoczy jest to najstarsze zachowane sgraffito na Spiszu, które poprzedza zatem również sgraffito w kasztelu w Betlanowcach, ukończone w roku 1568<sup>16</sup>. Kolejne przykłady sgraffita pochodzą dopiero z końca XVI w. W przypadku

<sup>10</sup> Podobny przykład odnaleźć można w miasteczku Wierzbów (Vrbov), gdzie nad przebiegiem przebudowy dzwonnicy w roku 1644 czuwała rada miejska na czele z sołtysem oraz miejscowy proboszcz, ponieważ budowa służyła zarówno miastu, jak i kościołowi. Więcej na temat przebudowy dzwonnicy w Wierzbowie zob. Z. Janošiková, *Renesančná sgraffitová výzdoba na Spiši a Šariši*, praca magisterska, KDU FiF UK w Bratysławie, 2008, s. 271.

<sup>11</sup> *Hain Gáspár Lócsei krónikája*, tłum. i red. J. Bal, J. Förster, A. Kauffmann, Lócse 1910, s. 97–98.

<sup>12</sup> A. Fiala, *Levoča: Pamätná radnica. Zásady obnovy pamiatky*, 1984, sygn. T3350, dokument autorski, Archív pamiatkového úradu slovenskej republiky, Bratislava, (dalej PÚ SR), s. 13, z odwołaniem do starszych źródeł.

<sup>13</sup> Na temat sgraffitowej dekoracji ratusza w Lewoczy zob. Z. Janošiková, *Renesančná sgraffitová výzdoba na Spiši a Šariši*, s. 155–160 (ze starszą bibliografią); też, *Renesančné sgraffito na Spiši na príklade troch vybraných objektov*, „Acta Musei Scepusiensis”, red. M. Novotná, 2009, s. 149–151.

<sup>14</sup> Z. Janošiková, *Renesančná sgraffitová výzdoba na Spiši a Šariši*, s. 151.

<sup>15</sup> N. Urbanová, *Levoča, radnica*, w: I. Rusina et al., *Renesancia*, s. 709. W przypadku pierwszej przebudowy ratusza w roku 1549 Fiala bierze pod uwagę autorstwo mistrza północnowłoskiego, na co miałyby wskazywać forma portalu, zob. A. Fiala, *Levoča: Pamätná Radnica*, s. 10.

<sup>16</sup> Oryginalne sgraffita kasztelu w Betlanowcach były dotychczas powszechnie uważane za najstarsze na Spiszu. Więcej na ten temat zob. Z. Janošiková, *Renesančné sgraffito na Spiši*, s. 149–151.

ratusza, będącego najważniejszym obiektem świeckim, rada miejska na czele z bogatym patrycjatem mogła sobie pozwolić na zaproszenie obcych twórców, prawdopodobnie wobec braku odpowiednio wykwalifikowanych miejscowych mistrzów. To właśnie wspinała przebudowa i dekoracja ratusza w duchu nowoczesnego stylu renesansowego umożliwiła radzie miejskiej nie tylko obradowanie i reprezentowanie swojej władzy tylko obradowanie i reprezentowanie swojej władzy w Lewoczy i poza nią. Sgraffitowa dekoracja ratusza wskazuje na istnienie tego typu dekoracji w Lewoczy około połowy XVI w. i dopełnia wyobrażenie o poziomie artystycznym przestrzeni miejskiej w tej fazie zmian. Skoro jednak pożar miasta w roku 1550 zniszczył część placu, to możliwe, że i tam zagraniczni mistrzowie zostali zaangażowani przy przebudowie i odnowie domów mieszczańskich<sup>17</sup>. Istnieje przypuszczenie<sup>18</sup>, że przy pierwszej renesansowej modernizacji ratusz wzbogacił się o dwuspadową attykę. Stanowiłoby to najstarszy zarejestrowany na Spiszu przykład takiego sposobu zwieńczenia budowli. Późniejszą przebudowę attyki charakteryzuje kasztel w Betlanowcach (1564–1568) i mało znana pierwotna attyka pałacu w Strażkach (ok. 1560 lub 1570). W okresie baroku ratusz zyskał dach mansardowy, który podczas przebudowy neorenesansowej w XIX w. został zastąpiony ukośnym. Kolejne renesansowe przebudowy ratusza przebiegały stopniowo. Dokumentują ją daty umieszczone w różnych miejscach budowli. Na przykład na fryzie portalu prowadzącego z arkadowej loggi do wielkiej sali widnieje napis 1.5./7.1., w środku oddzielony kartuszem z godłem Królestwa Węgierskiego (portal jest zwieńczony dwoma pilastrami zakończonymi głowicami nawiązującymi do porządku jońskiego i oskrzydloną główką putta. Pilastry są w środku rozdzielone rozetą, a w dolnej i górnej części zakończone półrozetami) oraz data 16/09 z monogramem w środku, umieszczonym w archiwolcie portalu w zachodniej części przyziemia.

## Malarstwo renesansowe i manierystyczne na Spiszu

Wraz z budową znaczących budynków miejskich, domów mieszczańskich, siedzib szlacheckich i kościołów patronackich twórcy, zwłaszcza lokalni, mierzyli się z nowymi wyzwaniem, związanymi



Ryc. 3. Ratusz w Lewoczy należy do szczytowych osiągnięć architektury renesansowej na Spiszu. Ujęcia z różnych perspektyw.

ze sgraffitową dekoracją tych obiektów<sup>19</sup>. Spisz był regionem o stanowym podziale społeczeństwa, które miało oczywiście różne oczekiwania wobec dzieł sztuki. Oprócz nielicznych wyjątków ich wykonanie

<sup>17</sup> Typ dekoracji sgraffitowej wytworzonej przy pomocy siatki geometrycznej jest również znany z sąsiedniego Szarysza, gdzie również w drugiej połowie XVI w. pojawił się w środowisku miejskim. Na przykład w dekoracji północnej ściany domu mieszczańskiego nr 86 (Pałac Rakoczego) w Preszowie.

<sup>18</sup> V. Wagner, *Vývin výtvarného umenia na Slovensku*, Bratislava 1948, s. 53.

<sup>19</sup> Na temat dekoracji sgraffitowej na Spiszu z uwzględnieniem terytorium Szarysza pisała Z. Janošiková, *Renesančná sgraffitová výzdoba na Spiši a Šariši*; taż, *Renesančné sgraffito na Spiši*, s. 145–158; taż, *Sgraffitová výzdoba kaštieľa vo Fričovciach*, w: *Sgraffito 16.–20. storočí: Výzkum a reštaurovaní*, Fakulta reštaurovaní Univerzity Pardubice, Litomyšl 2009, s. 33–48 i in.



Ryc. 4. *Renesansowe dekoracje wewnątrz ratusza w Lewoczy: a) – b) portal wejściowy do sali rad z herbem Lewoczy z roku 1549, c) – d) portal na piętrze ratusza z roku 1571 i detal głowicy, e) – g) zamurowany portal na przyziemiu (strona południowa) z motywami putta i maszkarona.*



i poziom artystyczny nie odbiegały jednak od ogólnego poziomu. Na podstawie zachowanego materiału wydaje się, że produkcja w warsztatach artystycznych trwała nieprzerwanie, a od strony formalnej nawiązywała do starszej, późnogotyckiej, zwłaszcza w zakresie monumentalnego malarstwa sakralnego, teraz usytuowanego w nowej przestrzeni świeckiej. Wzory graficzne, pochodzące przede wszystkim z Niemiec i Holandii, były główną inspiracją podczas tworzenia zarówno kompozycji całościowych, jak i detali, a ich skala zmieniała się bardzo powoli. Ostateczny kształt dzieła sztuki zależał od własnych potrzeb, wykształcenia, ale i wymagań artystycznych mecenasów.

W Królewskim Wolnym Mieście Lewoczy oprócz stopniowego wyłaniania się pierwiastków architektonicznych z tradycji średniowiecznej, można zauważyć również płynne przejście od późnogotyckiego malarstwa ściennego do malarstwa renesansowego. Z pierwszego kwartału XVI w. pochodzi grupa szczątkowo zachowanych malowideł ściennych, umieszczonych w korytarzach budynków znajdujących się na rynku w Lewoczy (pod nr 28, 32 i 48)<sup>20</sup>.

Z okresu tuż po połowie XVI w. pochodzą malowidła na pierzei Domu Krupeka (dom nr 44) na zachodniej ścianie placu Mistrza Pawła. Fasada jest podzielona przy pomocy iluzjonistycznie namalowanych kasetonów z umieszczonymi w środku rozetami i należy do typu drewnianych sufitów malowanych<sup>21</sup>. Zaprojektowana w ten sposób niemal w całości zachowana fasada domu mieszczańskiego jest na tym obszarze przypadkiem odosobnionym. Jednak na podstawie odkrytego fragmentu malowidła ściennego na pierzei domu nr 6, znajdującego się na tym

<sup>20</sup> M. Tonger, *Stredoveká nástenná malba na Slovensku*, Bratislava 1988, s. 60–61; M. Smoláková, *Fragmenty nástennej malby*, w: *Gotika*, s. 685–686.

<sup>21</sup> Pokrewne motywy odnaleźć można na ścianie klatki schodowej w północnym skrzydle zamku w Zwoleniu i na pierzei domu na Tárnok úcta w Budzie. Więcej na temat malowideł ściennych pierzei Domu Krupeka zob. M. Smoláková, *Levoča, meštiansky dom, Nám. Majstra Pavla, nástenná malba priedelia*, w: I. Rusina et al., *Renesancia*, s. 813–814.

samym placu<sup>22</sup>, można dojść do wniosku, że przebudowie fasady z użyciem wzoru iluzjonistycznie namalowanych kasetonów (jak w Domu Krupeka) mogły zostać poddane również inne domy w Lewoczy.

Tak malowane kasetony stanowią swoisty podkład dla iluzjonistycznej architektury portalu, słupów, tarczy herbowej i dla motywów figuralnych skomponowanych jako samodzielne obrazy: świętego Sebastiana, św. Anny Samotrzeciej i św. Krzysztofa z Dzieciątkiem. Te zostały symetrycznie umieszczone między oknami pierwszego piętra i znajdują się na zielonym tle tworzącym ramę dla okien. Święty Sebastian występuje tam w roli patrona Sebastiana Krupeka, mecenasa przebudowy budynku, a syna kupca krakowskiego Piotra Krupeka, który był właścicielem tego domu w latach 1529–1565<sup>23</sup>. Z powodu złego stanu tynku herb rodowy z dwiema liliami pośrodku tarczy<sup>24</sup>, uwieczniony nad wejściowym portalem gotyckim w układzie malowanej architektury iluzjonistycznej, jest trudny do odczytania. Oprócz dwóch lili z pierwotnej kompozycji herbu zachowały się częściowo labry i lilia w klejnocie.

O innej, bardziej rozległej przebudowie ratusza w Lewoczy z początku XVII w., świadczy tablica z piaskowca, znajdująca się dziś na parapecie piętra zachodniej loggi, pierwotnie umieszczona na pierzei południowej. Znajdująca się na gzymsie tablica ma w części centralnej umieszczony herb miasta, który po obu stronach zwieńcza wyobrażenie delfinów. Z wyciosanego pod herbem napisu: *D(OMINO) MI-CHA(ELI) CLEM(ENTI) IVDICE ET • D(OMINO) PANGRA(CI) MAILAND AEDILE • EXISTEN(TE) ANNO 1615* można odczytać, że przebudowa ta miała miejsce w roku 1615, gdy sołtysiem był Michał Klement (Clement), a *aedilom*, czyli nadzorcą budowy był Pangrac Mailand (Meylandt). Przebudowa w sposób wyraźny wpłynęła na wygląd budowli poprzez zabudowę arkad od strony południowej spowodowaną chęcią powiększenia przestrzeni czy też dobudowania wewnętrznych pomieszczeń. Pomieszczenia zostały następnie oświetlone czterema starszymi, wtórnie użytymi oknami<sup>25</sup>. Z tego okresu pochodzi również sklepienie grzebieniowe w wielkiej sali wewnątrz i kominek w narożniku południowo-wschodnim,



Ryc. 5. Fasada Domu Krupeka (nr 44) na placu Mistrza Pawła w Lewoczy: a) widok ogólny b) św. Sebastian, św. Anna Samotrzecia (Metercia), św. Krzysztof, c) malowany herb rodu Krupeków nad portalem wejściowym, d) przykłady realizacji motywu róży mistycznej (*rosa mystica*) w poszczególnych kasetonach.

<sup>22</sup> I. Tkáč, E. Spaleková, *25 rokov Oblastného reštaurátorského ateliéru v Levoči. 1983–2008. Reštaurátorská tvorba s. 2003–2008*, Košice 2008, s. 189.

<sup>23</sup> Ojciec Sebastiana, Piotr Krupek, był radnym krakowskim. Sebastian studiował na Uniwersytecie Krakowskim i później jako kupiec przybył do Lewoczy, gdzie zamieszkał. W latach 1549–1560 pełnił tam nawet urząd sołtysa. Z jego nazwiskiem związane są kolejne projekty kulturalne w mieście. Krupekowie byli spokrewnieni z wieloma wybitnymi rodzinami działającymi w Polsce, między innymi z Fluggerami, Decjuszami, Turzonami czy Bonerami. Z rodziny Bonerów pochodził Jan Boner młodszy, który w latach 1553–1562 pełnił urząd starosty spiskiego, którego siedzibę mieściła się na zamku w Starej Lubowli.

<sup>24</sup> J. Szymański, *Herbarz rycerstwa polskiego z XVI wieku*, Warszawa 2001, s. 141; M. Smoláková, *Levoča, meštiansky dom*, s. 813 – opisuje wprawdzie malunek znajdujący się na pierzei, ale nie dodaje, że nad portalem znajduje się herb Krupeków.

<sup>25</sup> A. Fiala, *Levoča: Pamätná Radnica*, s. 11. Piąte okno zostało w fasadzie południowej osadzone dopiero w XIX w.



Ryc. 6. Ratusz w Lewoczy przed ostatnią przebudową na widokówce z roku 1893.



Ryc. 7. Arkady przyziemia i pietra ratusza w Lewoczy (widok zachodni) oraz dekoracja architektoniczna (umieszczona wtórnie), przedstawiająca herb miasta Lewocza z roku 1615 i napis.

rzeźbione drewniane sufity belkowe, a na przyziemiu arkadowe podsienie z olbrzymimi kamiennymi filarami<sup>26</sup>. Istnieje wiele teorii, które starały się doprecyzować datę przebudowy renesansowej z początku XVII w. Wskazują one rok 1615 jako możliwy początek<sup>27</sup>, bądź – wręcz przeciwnie – jako datę ukończenia prac w ratuszu<sup>28</sup>. Właśnie z tym rokiem związana jest dekoracja pierzei południowej przy pomocy alegorycznych malowideł wyobrażających cnoty. Archiwalia podają jako datę zlecenia bliżej nieokreślonych prac restauracyjnych ratusza 18 lutego 1615. Według nich nad wykonaniem miał czuwać nieznan bliżej Hans Roth<sup>29</sup>. Wielu autorów, uważając tę datę raczej za początek przebudowy, zastanawia się nad możliwością przesunięcia czasu powstania malowideł<sup>30</sup>. Zapomniany dziś (nieprezentowany?) łaciński napis *PACE REFLORESCUNT OPPIDA, MARTE CADUNT/ANNO 1615/RENOVATUM ANNO 1838/ET 1894*<sup>31</sup>, pierwotnie umieszczony pod freskami, jak również wspomniana już tablica z piaskowca z zapisanym na niej rokiem 1615, pierwotnie osadzona na fasadzie południowej, podają to przypuszczenie jednak w wątpliwość. Byłoby nielogiczne, by zarówno tablica z piaskowca, jak i niezachowany malowany napis zostały wykonane w jakimś odstępie czasu od skończenia przebudowy, a przy tym wskazywały na późniejszą datę. Dlatego można zakładać, że malowane kompozycje figuralne powstały wraz z nimi, w roku 1615 albo krótko później. Jeżeli prace, które nadzorował wspomniany mistrz Hans Roth od 18 lutego 1615, dotyczyły pierzei południowej, to w takim razie trwały niecały rok<sup>32</sup>, a pod ich koniec udekorowana została również fasada. Między na nowo osadzonymi oknami i na ich krańcach wkomponowano malowane postaci alegoryczne, symbolizujące ludzkie, w tym przypadku mieszczańskie, cnoty wraz z atrybutami. Cztery cnoty kardynalne *Temperantia* (Umiarowanie), *Prudentia* (Roztropność), *Fortitudo* (Męstwo) *Iustitia* (Sprawiedliwość) zostały uzupełnione o kolejną, tradycyjnie z nimi związaną cnotę *Patientia* (Cierpliwość). Każdą z figur uzupełnia namalowany napis po łacinie, który

<sup>26</sup> Na południowej stronie zakończonej sklepieniem podsienie odnaleźć można rozległy edikulowy portal z obramowanym reliefowym uskrzydłonym puttem, umieszczonym we frontonach, i zwornikiem ozdobionym wyobrażeniem maskarona. O pierwotnej polichromii świadczy fragment pomalowanego na czerwono ornamentu w kształcie liści na głowicy prawego filara.

<sup>27</sup> Na przykład A. Fiala, *Levoča: Pamätná Radnica*, s. 13–14 albo A. Jacková, *Radnica s areálom. Aktualizačný list národnej kultúrnej pamiatky* (nieopublikowane, brak numeracji stron).

<sup>28</sup> K. Král, *Zámer reštaurovania pamiatok. Nástených figurálnych malieb alegorických ženských postáv predstavujúcich cnosti na južnej fasáde radnice – Spišského múzea v Levoči*, Spišská Nová Ves 1979–1980, sygn. 4/R, dokument autorski, PÚ SR, s. 2–3,7, z odwołaniem do tekstu kroniki Gašpara Haina i tekstu tablicy z inskrypcją.

<sup>29</sup> A. Fiala, *Levoča: Pamätná Radnica*, s. 13–14.

<sup>30</sup> Na przykład A. Jacková, *Radnica s areálom...* bierze pod uwagę to, że malowidła powstały między rokiem 1620 a 1630.

<sup>31</sup> *W czasie pokoju miasta kwitną, podczas wojny niszcząją, w roku 1615, odnowione w roku 1838 i w roku 1894*. Zob. K. Král, *Zámer reštaurovania pamiatok*, s. 3–4.

<sup>32</sup> Źródło archiwalne cytowane w tekście: A. Fiala, *Levoča: Pamätná Radnica*, s. 14 wyraża ten pogląd bezpośrednio, ponieważ pisze nie tylko o zleceniu prac 18 lutego 1615, ale wymienia również użyte materiały, a następnie wypłacone za nie sumy, jak również wydatki końcowe w wysokości 456,59 florenów.

ją opisuje<sup>33</sup>. Dla czterech z pięciu cnót udało się znaleźć ich bezpośrednie wzory. Pierwsze dwie figury ze strony wschodniej, *Patentia* i *Iustitia*, powstały na podstawie figur o tych samych nazwach z miedziorytu prezentującego osiem cnót, które zwieńczają centralną scenę z Marią Magdaleną autorstwa Crispijna van de Passe z okresu po roku 1594. Pojedyncze cnoty zostały na pierwotnym wkomponowane w edikulowe ramy, a ich wzorem stały się starsze grafiki autorstwa Martena de Vosa. Malowidła wyobrażające kolejne dwie cnoty, *Fortitudo* i *Prudentia* były inspirowane grafikami o tej samej nazwie z serii siedmiu cnót autorstwa Jacoba Mathama, powstałej na podstawie dzieła Hendricka Goltziusa z okresu około roku 1593. I przy tych malowidłach można zauważyć ówczesną praktykę artystyczną, w której konkretne wzorce są przejmowane w najdrobniejszych detalach albo – wręcz przeciwnie – autor, w mniejszym lub większym stopniu, od nich odbiega. Nie jest znany dokładny wzorzec piątej figury, czyli *Temperantii*, zakłada się jednak, że w jej przypadku chodziło o bardziej swobodną inspirację czy też wolną adaptację, jak to było w przypadku pierwszych czterech postaci. Pewne pokrewieństwo w położeniu kończyn górnych odnaleźć można w grafice pod tym samym tytułem autorstwa Hansa Collarta, powstałej na podstawie dzieła Martena de Vos. Figura *Temperantia* została umieszczona w owalnej ramie razem z kolejnymi siedmioma cnotami, które ramują centralną scenę ze św. Agnieszką. Autor malowideł w Lewoczy mógł się również inspirować grafiką o tym samym tytule ze zbioru siedmiu cnót autorstwa Crispijna van de Passe, powstałą na podstawie dzieła Martena de Vos z okresu około roku 1600. Pokrewieństwo w układzie kończyn dolnych wykazuje więcej figur, zwłaszcza autorstwa Martena de Vos i jego naśladowców, na przykład Hendricka Goltziusa.

Zaprezentowane cnoty miały być dla mieszkańców wzorami w codziennym życiu, a ich umieszczenie na ratuszu nie jest przypadkowe, gdyż to właśnie rada miejska, reprezentując interesy lewoczan, miała świecić przykładem tych cnót. Z wcześniejszego okresu pochodzą malowidła iluzjonistyczne, które do dziś zachowały się we fragmentach nad postacią *Iustitii*<sup>34</sup>.

Również z Lewoczy pochodzą malowidła czterech cnót w sąsiedniej przestrzeni sakralnej. Protektanci z Lewoczy w kościele parafialnym św. Jakuba w 1622 r. zbudowali nową emporę na organy,



a



b



c

Ryc. 8. Malowidła ścienne postaci cnót ze strony południowej ratusza w Lewoczy: a) *Iustitia*, z prawej strony miedzioryt autorstwa Crispijna van de Passe; b) *Patentia* z prawej strony miedzioryt autorstwa Crispijna van de Passe; c) *Fortitudo*, z prawej strony miedzioryt autorstwaa Jakuba Mathama według wzoru Henryka Goltziusa.

<sup>33</sup> TEMPERANTIA EST VIRTUS / CVPIDITATES MODE / RANS (Umiarkowanie to cnota osłabiająca pożądanie); PRVDENTIA EST VIRTVS ACCVRATE / RESPICIENS ID QVOD IN VNA / QVAQVE ACTIONE DECET (Roztropność to cnota, która troskliwie dba o to, co tu i tam należy); FORTITVDO EST FIDVCLIA ET / MAGNANIMITAS AVT PATIENTIA / ET CONSTANTIA (Męstwo to zaufanie i wielkoduszność albo cierpliwość i konsekwencja); PATIENTIA EST FORTITVDO LABO / RES DOLORESQVE SVSTINENS (Cierpliwość to siła znosić cierpienia i bolesti); IVSTITIA EST VIRTVS SVVM CVI / QVE TRIBVENS (Sprawiedliwość to cnota oddać każdemu, co do niego należy).

<sup>34</sup> Oprócz fragmentów, w źródłach wskazuje się na iluzjonistyczne (?) kwadrowanie podkreślające krawędzie łuków arkad (może w formie fałszywych bosaży) i iluzjonistyczny gzyms na poddaszu udekorowany motywami roślinnymi



a



b



c

których przygotowanie w dużej mierze sfinansował handlarz, członek rady miejskiej (senator) Fryderyk II Pobst de Sittak<sup>35</sup>. Jej zwieńczenie krótkim toczonym sklepieniem z dwiema przeciwległymi lunetami stworzyło przestrzeń dla malowideł ściennych i wzorów stiukowych w postaci czteroliści, medalionów i luster. Wpisano w nie trzy malowane herby – Królestwa Węgierskiego, Lewoczy i Pobstów. Znalazł się tam również cesarski dwugłowy orzeł. Splot motywów roślinnych w formie kwiatów i owoców oraz ornamentów rollwerkowych wraz z drobnymi elementami figuralnymi tworzą artystycznie efektowną i kompozycyjnie zrównoważoną manierystyczną groteskę. W jej ramach można zauważyć szereg pierwiastków nawiązujących do antyku i czerpiących inspirację z antycznej mitologii, które w przestrzeni sakralnej wyglądają nowatorsko. Ponadto również kobiece postaci, symbolizujące trzy cnoty teologiczne: *Fides* (Wiara), *Spes* (Nadzieja) i *Charitas* (Miłość), które zobrazowane są w częściach kątów sklepienia, oddziałują raczej moralizatorsko niż pobożnościowo i kontemplacyjnie. Odczucie to zostaje dodatkowo wzmocnione przez czwartą spersonifikowaną postać – *Iustitia*

Ryc. 9. Malowidła ścienne postaci cnot na sklepieniu empory organowej kościoła św. Jakuba w Lewoczy: a) *Iustitia*, z prawej strony miedzioryt Jakuba Mathama według pierwotnego Henryka Golziusa; b) *Caritas*, z prawej strony miedzioryt Jakuba Mathama według pierwotnego Henryka Golziusa; c) *Spes*, z prawej strony miedzioryt autorstwa Jakuba Mathama według pierwotnego Henryka Golziusa; d) *Fides*, z prawej strony miedzioryt autorstwa Jakuba Mathama według pierwotnego Henryka Golziusa.



d

i okrągłymi tarczami – wszystko to w odcieniu ciemnoszarym. Później zostały tam namalowane również ramy wokół okien z wimpergami i późnobarokową ornamentyką. W poddaszu fasady południowej, nad postacią *Iustitia*, z prezentowanego aparatu dekoracyjnego, znajduje się fragment monochromatycznego malowidła ściennego z iluzjonistycznym gzymsem, do którego przylega jedna okrągła tarcza z ornamentyką roślinną. Zob. A. Fiala, *Levoča: Pamätná radnica*, s. 12.

<sup>35</sup> Więcej o organach, jak również o emporze zob. J. Medvecký, *Alegória nádeje*, w: I. Rusina et al., *Renesancia*, s. 822–823 (wraz z bibliografią). Mortuarium Freidricha II, syna Frydeeryka II Probsta, który zmarł w roku 1649, zostało zawieszono na ścianie północnej nawy pod sklepieniem empory. Więcej na temat życia F. Probsta i jego mortuarium zob. Z. Ludiková; A. Mikó, G. Pálffy, *A lőcsei Szent Jakab-templom reneszánsz és barokk síremlékei, epitáfiumai és halotti címerei (1530–1700)*, „Művészettörténeti Értesítő”, 55, 2006, 2, s. 386–387.



Ryc. 10. a) Widok ogólny na sklepienie empory udekorowane malowidłami ściennymi od strony północnej nawy kościoła św. Jakuba; b) – d) przedstawienie ówczesnych postaci herbu Królestwa Węgierskiego, f) herb Fryderyka II Probsty, e) i g) detale z ornamentami.

(Sprawiedliwość), czyli cnotę etyczną. Jej obecność tam uzasadnia fakt, iż donatorem i użytkownikiem empory był najczęściej niemieckojęzyczny patrycjat miejski, a więc czołowi członkowie kościelnego zboru protestanckiego. Alegoryczne wyobrażenie Sprawiedliwości wskazuje w ten sposób na ważne funkcje rady miejskiej, którymi było przewodniczenie rozprawom sądowym i wydawanie werdyktów.

Wzajemne powiązanie między obiema grupami alegorycznie przedstawionych cnót, znajdujących się na zewnątrz ratusza i wewnątrz kościoła podkreśla wybór graficznych pierwowzorów, pochodzących z tej samej serii miedziorytów autorstwa Jakuba Mathama (według starszych wzorów autorstwa Henryka Golziusa) z okresu około roku 1593<sup>36</sup>. Z owych listew do stworzenia malowideł na emporze wykorzystano jako pierwowzory cztery grafiki o tych samych tytułach, teraz widnieją pozbawione napisu przewodniego i noszą ślady znacznych modyfikacji i uproszczeń w odróżnieniu od pierwowzorów (zmiany w ubraniu, w ułożeniu głowy, subtelniejsze proporcje w związku z wyznaczoną przestrzenią, umieszczenie trzech postaci dziecięcych przy *Charitas*, przykrycie jej nagich piersi poprzez przesunięcie postaci dziecka wyżej w kierunku szyi i lustrzanie odbita postać Nadziei). Z przyczyn wyznaniowych nabywca polecił w prawej ręce Wiary domalować zamiast krucyfiksu kielich, który widnieje również na pierwowzorze<sup>37</sup>. Umieszczenie empory na osi wejścia północnego wizualnie koresponduje z amboną, którą zbudowano w drugiej połowie lat 20. XVII w. w warsztacie Krzysztofa Kollomitza z Ołomuńca, osadzoną na przeciwległym filarze. Wraz z kaplicą chrzcielnią protestanci z Lewoczy w latach 20. XVII w.



<sup>36</sup> Należy tu porównać personifikacje *Fortitudo* i *Prudentia* i ich pierwowzory o tych samych imionach znajdujące się w ratuszu w Lewoczy. W tym miejscu pozwalam sobie na uwagę, iż badanie graficznych pierwowzorów malowideł ściennych, przedstawiających cnoty w parafialnym kościele św. Jakuba, jak również wspomniane już malowidła na piętrze Domu Haina (plac Mistrza Pawła, nr 40) prowadzone było samodzielnie i niezależnie od badań Jozefa Medveckiego.

<sup>37</sup> J. Medvecký, *Alegória nádeje*, s. 823.



otrzymali w ten sposób trzy skończone niezbywalne elementy przestrzeni dla sprawowania kultu.

Wyobrażenie ludzkich cnót było w okresie renesansu zjawiskiem bardzo częstym, o czym świadczy kilka kolejnych przykładów w najbliższej okolicy. Nie stanowiły one jedynie artystycznego dodatku do budynków publicznych, które były bezpośrednio związane z tematyką świecką, ale zdobiły również wnętrza w obiektach sakralnych<sup>38</sup>.

Można założyć, że za zamówieniem malowideł cnót do kościoła parafialnego św. Filipa i Jakuba w Toporcu stoi szlachcic z rodu panów z Hrhova (Görgey), skoro obiekt był ich rodzowym kościołem. Wielu członków rodziny zostało tam pochowanych, choć do dziś zachowały się tylko dwa sepulkralia – kamienna płyta nagrobna przygotowana pierwotnie dla Stefana z Hrhova na ścianie północnej i dwufiguralna płyta z tumbą (?) Marcina i Eliasza z Hrhova na ścianie południowej nawy, które pochodzą z ważnej renesansowej fazy budowy obiektu z początku XVII w. W tym okresie właśnie powstały, dziś zachowane już jedynie fragmentarycznie, malowidła ściennie, którymi panowie z Hrhova polecieli udekorować ściany wewnątrz budynku. Do dzisiaj zachowała się jedynie część dekoracji w szpaletach łuku triumfalnego, pochodząca z jakiejś rozleglejszej dekoracji renesansowej (co najmniej w prezbiterium)<sup>39</sup>. Pole środkowe u szczytu łuku ma kształt elipsy. Z obramowania wyrastają wystylizowane wzdłuż kwiatowe motywy z kwiatostanem tulipana

<sup>38</sup> Kolejną grupę budowli, gdzie odnaleźć można taką ikonografię, tworzą siedziby szlacheckie, wśród których szczególną uwagę zwraca pałac we Fričovicach (Szarysz). Postaci przedstawiające cnoty są tam prezentowane w jednym cyklu z innymi postaciami, wykonanymi z użyciem techniki sgrafitta, i ornament ten jest jednocześnie przykładem najbardziej rozległego zespołu figuralnego tego typu na Słowacji. Postaci trzech cnót teologicznych i czterech kardynalnych, uzupełnione przez *Patientia* (Cierpliwość) zostały umieszczone na południowo-zachodniej wieży pałacu. Szlachcic, Walenty z Bertotowiec (Berthóty), kazał ozdobić rodzową siedzibę mistrzowi Marcinowi Vaxmanowi w roku 1630. Umieszczając na eksponowanym miejscu południowej pierzei wizerunki popularne alegorie, chciał wskazać idealne cechy szlachcica. Więcej na temat ornamentu sgraffito pałacu we Fričovicach zob. Z. Janošíková, *Renesančná sgraffitová výzdoba na Spiši a Šariši*, s. 33–48; też, *Predlohy pre sgraffitá Fričovského kaštieľa*, Levoča 2012 s. 129–146.

<sup>39</sup> Możliwą rozleglejszą dekorację renesansową rozważa również M. Tonger, *Stredoveká nástenná maľba*, s. 105.

i ornamentem z liści z obu stron. W załamaniu osadzona została rozeta zwieńczona okręgami. Ramowanie zostało z jednej strony ozdobione motywem rollwerkowym, a z drugiej zwijanym. Motyw ten łączy się wzdłuż z dwoma półokrągło wykończonymi polami, w których naprzeciw siebie umieszczono alegoryczne postaci żeńskie oznaczone napisami *FIDES* (Wiara) i *RATIO* (Rozum). Personifikację Rozumu autor przedstawił wraz z atrybutami innej cnoty – Sprawiedliwości, a więc z wagami i mieczem. Dolna część pól ma nieostre, a nawet rozmazane kontury. Według wysokości pól można by zakładać, że dla kolejnych pól z tego typu, a więc z malowidłami figuralnymi, nie wystarczyłoby tam miejsca. Zarówno postaci cnót, jak i użyty ornament mają w dużej mierze charakter rustykalny. Ich wygląd i w tym przypadku uzależniony był od graficznych pierwowzorów. Pewne podobieństwo do malowideł z Toporca wykazują znane miedzioryty autorstwa Crispijna van de Passe. Podobnie jak w Lewoczy, tak i w tym przypadku chodzi o przenikanie pierwiastków świeckich do przestrzeni sakralnej, co po raz kolejny podkreśla przedstawienie świeckiego tematu *Ratio* jako *Iustitie*<sup>40</sup>. Postać *Fides*, jej pendant, wskazuje, podobnie jak to miało miejsce w Lewoczy, na ówczesne wyznanie panów z Toporca. Personifikacja Wiary trzyma w prawej ręce krzyż, a w lewej kielich. Za nią znajdują się dwa krzewy – jeden przystrojony liśćmi, drugi suchy, które symbolizują zbawienie i potępienie. Oprócz malowideł ściennych renesansową przebudowę obiektu symbolizował również niezachowany malowany sufit listwowy, który – podobnie jak malowidła – pochodził z XVII w., a kompozycją i motywami nawiązywał do starszych wzorów<sup>41</sup>.

Z rodziną panów z Hrhova blisko był spokrewniony również kolejny spiski ród panów ze Szwabowców (Švábovce)<sup>42</sup>. W majątkach rodu od roku 1517<sup>43</sup> znajdowała się również wieś zamagurska Wielka Leśna, którą ród otrzymał jako królewską donację, wcześniej należącą do kartuzów z Czerwonego Klasztoru. Tamtejszy, pierwotnie gotycki, kościół św. Jana Chrzciciela w okresie reformacji został odmalowany. Malunki do dziś zachowały się na ścianie północnej prezbiterium, na jego sklepieniu, w szpaletach łuku triumfalnego i na ścianie południowej nawy nad wejściem.



Ryc. 11. Kościół św. Filipa i Jakuba w Toporcu, prezbiterium z łukiem triumfalnym oraz widok z zewnątrz.



Ryc. 12. Postać *Ratio* (Rozum) i postać *Fides* (Wiara) na łuku triumfalnym kościoła św. Filipa i Jakuba w Toporcu.

<sup>40</sup> Takie wyobrażenie wyjaśnia J. Medvecký, *Alegorická figura Fides*, w: I. Rusina et al., *Renesancia*, s. 820.

<sup>41</sup> V. Myskovszky, *A topporczi templom Szepesmegyében*, „*Archaeologiai Értesítő*”, 13, 1893, s. 239–249. Rozebanie sufitu zaplanowane było już w czasie opublikowania artykułu Myskovszkiego. Jego rysunki stanowią jedyną znaną postać nieistniejącego obecnie sufitu. Viktor Myskovszki źle datował ów sufit na czasy budowy kościoła wczesnogotyckiego, przy tym odwołuje się do użytych motywów bliskich okresowi romańskiemu i gotyckiemu. Chodzi jednak o przejmowanie starszych form do nowych zjawisk renesansowych czy też może o zakomponowanie starszych płyt średniowiecznych do nowszej kompozycji.

<sup>42</sup> Oprócz wspólnej genealogii najstarszych przodków obu rodów dowodem jest również praktycznie identyczny herb. Na temat rodu panów ze Szwabowców zob. G. Csergő, *Wappenbuch des Adels von Ungarn sammt den Neberländern de St. Stephans Krone*, z. 22–28, Nürnberg 1892, s. 607.

<sup>43</sup> I. Nagy, *Magyarország családai czimerekkel és nemzékrendi táblákkal*, t. 10, Pest 1863.



Ryc. 13. Kościół św. Jana Chrzciciela w Wielkiej Leśnej, widok z zewnątrz oraz malowidła zdobiące łuk triumfalny.



Ryc. 14. Dekoracja malarska kościoła św. Jana Chrzciciela w Wielkiej Leśnej: a) postaci proroków Samuela i Sofoniasza (?), b) postać proroka Mojżesza, c) detal postaci anioła na sklepieniu prezbiterium, d) Przypowieść o belce w oku na ścianie południowej nawy kościoła, e) malowidła na ścianie północnej prezbiterium z cyklem pasyjnym.



Wydaje się, iż malowidła ściennie nad wejściem południowym, prezentujące scenę figuralną i ograniczone iluzjonistyczną ramą, zostały zaplanowane jako samodzielne. Identyczny pas ramujący odnaleźć można również na łuku triumfalnym. Założenie o samodzielności sceny potwierdza wyodrębnienie płaszczyzny z prawej strony przy pomocy otworu okiennego, a sklepienia z lewej. Środkowa kompozycja figuralna jest o obu stronach obramowana parą kariatyd umieszczonych w iluzjonistycznych framugach z wykończeniem trójlistnym, które imitują element rzeźbiarsko-architektoniczny. Kariatydy były najczęstszym elementem dekoracyjnym na ówczesnych miedziorytach. Z nich czerpał również ów autor. Środkowa scena, która obrazuje *Przypowieść o belce w oku*, jest w zakresie malarstwa monumentalnego, na omawianym terytorium przypadkiem odosobnionym. Sam obraz z dwiema postaciami bliżej opisuje łaciński napis: *Nolite Judicare Non JVDI-CABVNT VOS (Mt 7,1 i Łk 6,37) / TERRA(M) IVDI-CAT TERRA TERRA(M) CONDEMNAT (Nie sądzcie, a nie będziecie sądzeni. Glina [w znaczeniu człowiek, grzesznik] glinę sądzi, glina glinę skazuje)*. Postaciom towarzyszą napisy uzupełniające, wchodzące z nimi w komunikacyjną zależność. Do mnicha z belką w oku i oznaczeniem *HYPO[CRI]TA (Obłudnik)* drugi człowiek z drzazgą w oku zwraca się ze słowami: *Badaj [sądź] siebie samego w znaczeniu Najpierw zauważ własne błędy, a potem dopiero sądz błędy innych*. W ówczesnej twórczości miedziorytniczej można spotkać się z większą ilością bardzo podobnych tematów, ale dotąd nie jest znany konkretny pierwowzór, z którego skorzystał malarz w Wielkiej Leśnej. Ikonografia obrazu jest specyficzna, dlatego można przypuszczać, że osoba, która zamawiała ornament, mogła za jej pośrednictwem chcieć wyrazić konkretne wydarzenie bezpośrednio jej dotyczące.

Sposób ozdobienia szpalet łuku triumfalnego przypomina malowidła w Toporcu. Wewnątrz



czterech owalnych pól zakończonych wzdłuż motywem rollwerkowym, malarz umieścił siedzące postaci czterech proroków starotestamentowych: Ezechiela, Mojżesza, Sofoniasza (?) i Samuela. Łuk triumfalny jest lamowany wzdłuż pasami, między którymi znalazły się wspomniane owalne pola. Wokół każdego z nich znajduje się rama, a pola wzajemnie łączą się dzięki pierścieniom, z obu stron których wyrastają liście. Dwa górne pola pozbawione są malowideł. Zamiast nich wewnętrzna przestrzeń wypełniona jest ornamentalnym motywem czteroliścia. Kolorystyka malowideł łuku triumfalnego utrzymana jest w tonach zielonych, niebieskich, czerwonych i jasnobrązowych, które na jasnym tle prezentują się bardzo wyraziście. Identyczna kolorystyka została wykorzystana na sklepieniu krzyżowym prezbiterium, gdzie na jego trzech częściach zachowała się z rozmachem zaplanowana akantowa ornamentyka z motywami florystycznymi, uzupełniona figurami anielskimi rozstawionymi swobodnie wśród ornamentu stylizowanych liści. W środku sklepienia figurki zostały zastąpione grupami uskrzydłych główek putt, które wznoszą się na obłoku. Malowidła ściany północnej prezbiterium przybliżają cykl pasyjny, który podzielony jest na cztery horyzontalne pasma, dzielone wertykalnie na duże nierówne pola wraz z ograniczającą je ramą. Kolejność scen czyta się z dołu do góry od lewej do prawej: 1) Ostatnia Wieczerza, 2) Mycie nóg apostołom, 3) Góra Oliwna, 4) Pocałunek Judasza i pojmanie Jezusa, 5) fragmentarycznie zachowana niezidentyfikowana scena. Między dwiema ostatnimi scenami dolnego pasma znalazło się szerokie pole z utrzymanym w duchu epoki wyobrażeniem świątyni na tle pejzażu w bliżej nieokreślonej scenie. Świątynia w sposób zamierzony wyrasta z oślego grzbietu, który stanowi zwieńczenie najważniejszego miejsca w kościele – gotyckiego tabernakulum. Fabuła ma swoją kontynuację w środkowym paśmie z prawej strony: 6) Chrystus przed Piłatem (?), 7) Ecce Homo, 8) Wyszdyżanie Chrystusa, 9) Biczowanie Chrystusa<sup>44</sup>, 10) Niesienie krzyża, 11) niezidentyfikowana scena pasyjna (?). Trzecie pasmo ograniczają z obu stron dekoracyjne pola z umieszczonymi na nich figurkami anielskimi w ramach ornamentyki akantowej, a historia pasyjna ma swój ciąg dalszy od strony lewej do prawej: 12) zachowany fragment prawdopodobnie prezentujący scenę Ukrzyżowania, 13) Zdjęcie z krzyża, 14) Zmartwychwstanie. Najwyższe pasmo, tuż u szczytu sklepienia, przedstawia jeszcze jedną niezidentyfikowaną scenę. Malowidła w Wielkiej Leśnej (Velká Lesná) zostały odkryte i odrestaurowane pod



Ryc. 15. Malowidła ścienne w pomieszczeniu przyziemia domu nr 40 (Dom Haina) na placu Mistrza Pawła w Lewoczy z roku 1542: a) sowa zaatakowana przez ptaki, b) alegoria spętanej Sprawiedliwości (Iustitia), c) Iustitia, d) malowidła pod stropem.

koniec XIX w., ale aż do dziś ich ikonografia nie była dokładnie opisana, nawet jeśli brano pod uwagę cykl chrystologiczny. Cykl datowany jest prawdopodobnie na okres około roku 1500<sup>45</sup>, ale można też z dużą

<sup>44</sup> Dwie poprzedzające sceny wymykają się zwyczajowej kolejności poszczególnych scen i powinny poprzedzać te z Chrystusem stojącym przed Piłatem i Ecce Homo.

<sup>45</sup> M. Tonger, *Stredoveká nástenná mal'ba*, s. 109–110.



Ryc. 16. Malowidła ściennie w pomieszczeniu przyziemia domu nr 40 (Dom Haina) na placu Mistrza Pawła w Lewoczy (około roku 1630): a) detal z ptakiem (pelikan), b) detal z twarzą starszej kobiety, c) detal z ptakiem (dudek), d) motywy roślinne.

dozą pewności przesunąć datę jego powstania na połowę XVII w. Stylistyczną, a w niektórych przypadkach również ikonograficzną, identyfikację malowideł na ścianie północnej prezbiterium utrudnia zły stan tynku, który z powodu dużej wilgotności wewnątrz pozbawiony został wierzchnich, kolorowych warstw modelujących. Kontury postaci są wykonane ciemną kreską, przy czym brakuje tam niektórych kolorowych tonów, które na szczęście widoczne są w innych miejscach (sklepienie, łuk triumfalny). Brak wyraźniejszego pokrewieństwa samych scen pasyjnych wiąże się również z faktem ich niskiego poziomu artystycznego, w konsekwencji przeciętnej czy nawet stylizowanej na ludową autorskiej ekspresji.

Z całą pewnością malowidła te można określić jako „renesansowe” na podstawie użytego ornamentu zwijanego, detali z uskrzydłonymi główkami putt i figurkami anielskimi na sklepieniu, umieszczonymi również na stronie północnej prezbiterium czy też na podstawie kariatyd na obrazie przedstawiającym *Przypowieść o belce w oku*. Inne podobieństwa z rustykalnym w swym wyrazie malowidłem z Toporca, nieznaczną odległość dwóch gmin i wzajemne kontakty panów z Hrhowa i panów ze Szwabowców pozwalają sądzić, iż ma się do czynienia z jednym, średnio utalentowanym twórcą obu dzieł, którego tożsamość do dziś spowita jest tajemnicą. Podobnie jak w Toporcu, tak i w Wielkiej Leśnej zachowane malowidła związane są z ikonografią protestancką<sup>46</sup> (cykl chrystologiczny, starotestamentowi prorocy, przypowieść o belce w oku) wraz z widocznym nawiązaniem formalnym do wzorów średniowiecznych. Można je dostrzec w sposobie zobrazowania cyklu pasyjnego, jak również w umieszczaniu na łuku triumfalnym stojących w szeregu postaci proroków (w przypadku Toporca – alegorycznych).

Do najwspanialszych obiektów w Lewoczy należy Dom Haina na placu Mistrza Pawła. Parterowe pomieszczenie z oknami otwierającymi się na plac dekorują renesansowe malowidła ściennie. O starszej, pochodzącej z lat 1542 i 1543, już wspomniano<sup>47</sup>. Dekoracja ornamentalna, bogato czerpiąca z motywów florystycznych i roślinnych (na przykład tulipanów, róż, chabrów, trzciny, rogów obfitości, naręczy owoców) z wieloma wkomponowanymi motywami zwierzęcymi, była wykorzystana jako uzupełnienie o 100 lat starszych malowideł. Późniejsza dekoracja, powstała około roku 1630, kiedy właścicielem domu był lewocki kupiec Jan Lang, była zaplanowana jako obszerna

<sup>46</sup> Z całą pewnością stwierdzić można, że te malowidła powstały przed połową XVII w., skoro ród panów ze Szwabowców już od jego drugiej połowy przyznawał się do wiary katolickiej, o czym świadczy obraz ze św. Sebastianem umieszczony w interierze pod młodszą emporą zachodnią z datą roku 1655 na tylnej stronie i nieco późniejsza zachodnia barokowa empora, którą Melchior ze Szwabowców (Sváby) kazał przygotować w roku 1670.

<sup>47</sup> Najnowsze opracowanie na ten temat zob. J. Medvecký, *Sova napadnutá vtákmi, 1542 a Spútaná Spravodlivosť, 1543*, w: I. Rusina et al., *Renesancia*, s. 816–818 (wraz ze starszą bibliografią).

dekoracja pomieszczenia parterowego i ścian sali na piętrze. Na przyziemiu fragmenty późniejszych malowideł zachowały się pod sufitem belkowym. Oprócz motywów roślinnych, zwierzęcych (polowanie psa na zająca, polowanie psa na jelenia, wiewiórka, dądek, bociany, paw, łabędź, pelikan) skomponowanych w rozgałęzione winorośle i bukiety, zachował się tam również wizerunek kobiety z głową otoczoną udrapowaną materią. Kobięca twarz jest częścią całościowej kompozycji na wzór manierystyczny. Malowidło jest wzbogacone o dwa elementy herbowe i o godło cesarskie – dwugłowego czarnego orła. Konstrukcja jest na ścianie lamowana czerwonym pasem, z którego wystają wstęgi, draperie i girlandy.

W podobny sposób belki na piętrze lamował szary pas, jednak nie zachował się pierwotny sufit. Motywy florystyczne i roślinne są identyczne z tymi na przyziemiu, uzupełnione o manierystyczne typy ornamentów – rollwerk i beschlagwerk (pierwotnie miały się znajdować również na przyziemiu), zaś z rzeszy zwierząt pojawia się tam symboliczna scena pelikana z pisklętami. Częścią malowideł piętra była wkomponowana w nie starsza dekoracja sztukatorska portalu z roku 1530 (zob. tekst wyżej).

Integralną częścią dekoracji ścian jest do dziś zachowana kompozycja figuralna, pomyślana jako samodzielnie pola obrazowe z ramami otoczonymi beschlagwerkem. Są to trzy szczerkowo zachowane sceny (prawdopodobnie pierwotnie było ich więcej), bezpośrednio inspirowane trzema graficznymi pierwowzorami manierystycznego twórcy Crispijna van de Passe. Malowidła na ścianie północnej z rozpoznawalną parą postaci (mężczyzny i kobiety), jak



Ryc. 17. Malowidła ścienne w pomieszczeniu na pierwszym piętrze domu nr 40 (Dom Haina) na placu Mistrza Pawła w Lewoczy (około roku 1630): a) fragmentarycznie zachowana scena Kobieta i mężczyzna kroczący brzegiem rzeki, miedzioryt Crispijna van de Passe, b) fragmentarycznie zachowana scena Nocna serenada, detale i miedzioryt Crispijna van de Passe.



Ryc. 18. Pomieszczenie na pierwszym piętrze domu nr 40 (Dom Haina) na placu Mistrza Pawła w Lewoczy: a) górna część portalu na piętrze i jego stiukowa dekoracja malarska, 1530 i około 1630, b) detal dekoracji ornamentalnej z motywem tabędzia, c) motyw pelikana karmiącego swoje pisklęta.

również malowidła znajdujące się naprzeciwko, na ścianie południowej, były inspirowane jego miedziorytami ze zbioru *Hortus Voluptatum* z roku 1599. Pierwsza z par grafik nosi tytuł *Dama i pan spacerujący nad brzegiem rzeki*, a druga *Dama i trzech kochankowie*. Trzecia scena inspirowana była miedziorytem zatytułowanym *Nocna serenada* i jest częścią zbioru autorstwa Crisijna van de Passe *Nieuwen ieuucht spiegel* z lat 1615–1617. W zbiorze tym po raz kolejny użyto grafiki przedstawiającej parę kochanków nad rzeką, należącej do zbioru *Hortus Voluptatum*. Wszystkie trzy użyte pierwowzory są w dolnej części uzupełnione o tekst, który wyjaśnia prezentowany temat. Zakłada się, że na ścianach znajdowały się również inne sceny, które czerpały swoje wzory właśnie z tych zbiorów.

Malowane na ścianach pomieszczeń obrazy pomagały wyjaśnić funkcję, którą spełniały. Ich treścią były zabawy o charakterze świeckim, muzyczne, taneczne, a może również przedstawienia teatralne, skoro główną linię obu serii graficznych przepełnia „duch petrarkowski” – pełen optymizmu i swawolności. Postaci na nich piją, jedzą, grają na instrumentach, kochają się...

Malarska i sgraffitowa dekoracja zamku w Keżmaroku była aż do dziś w literaturze przedmiotu niedoceniona<sup>48</sup>. Zamek był w XVI w. własnością lub zastawem wielu szlachciców, ale ważniejsze przebudowy miały miejsce dopiero w okresie, kiedy zamek w latach 1579/1583–1648 należał do możnej rodziny siedmiogrodzkiej Thökölych<sup>49</sup>.

Już w czasie działalności pierwszego z Thökölych, Sebastiana, zamek stał się centrum życia kulturalnego. Rodzina Thököly interesowała się malarstwem i muzyką, na zamku organizowano koncerty, a oprócz tego odbywały się tam dysputy filozoficzne i teologiczne. Przybywała na nie spiska szlachta i inteligencja. Rodzina Thököly poleciła przebudować cały kompleks zamkowy. Proces rozpoczął się prawdopodobnie tuż po tym, jak uzyskali prawo własności zamku, jednocześnie stopniowo zamieniali go na luksusową i reprezentatywną siedzibę rodu<sup>50</sup>. Zniszczony przez pożar obiekt odnowili w duchu renesansowym. Mury obwodowe i baszty ozdobili

<sup>48</sup> Pierwsze bardziej kompleksowe spojrzenie na renesansową malarską dekorację zamku zaproponowała Z. Janošiková, *Renesančné nástenné maľby na hrade v Kežmaroku a humanistický odkaz rodiny Tököly*, w: *Interdisciplinarita v dejinách umění. Sborník příspěvků z III. Ročníku konference studentů doktorských programů umění 10.–12. září 2010*, red. F. Komárek, M. Konečný, Masaryková univerzita, Filozofická fakulta, Seminář dějin umění, Brno 2010, s. 47–52.

<sup>49</sup> Na zamku żyły cztery generacje rodu – Sebastian Thököly, Stefan I Thököly, Stefan II Thököly i Emeryk Thököly.

<sup>50</sup> N. Baráthová, *Kežmarský hrad*, Martin 1989, s. 52. Baráthová rozważa tam, że pierwsze prace renesansowe, nawet jeśli były tylko rekonstrukcjami po pożarze zamku w roku 1575, wykonał już poprzedni właściciel Jan Rueber. Podobnie też starsi autorzy. B. Puškárová i I. Puškár, *Kežmarok: Pamiatky mestských rezervácií*, Bratislava 1979, s. 47 – piszą, że pierwsze renesansowe rekonstrukcje mógł wykonać Jan Rueber już w roku 1572. Rueber otrzymał zamek jako zastaw od poprzedniego właściciela Alberta Łaskiego. Obiekt spłonął w roku 1575 i wygląda na to, że Rueber nie miał środków na odbudowę, skoro w tym czasie prosił Łaskiego o zwrot pożyczki. Ów jej mimo to nie wypłacił i w ten sposób z powodu złej sytuacji finansowej Rueber w roku 1577 zastawił obiekt Stanisławowi Thurzonowi, a dwa lata później Sebastianowi Thökölyemu. A ponieważ obie pożyczki szły na cele wojenne, można przypuszczać, że Rueber nie miał większego wpływu na renesansową przebudowę zamku po pożarze w roku 1575.

attyką dwuspadową. Na podstawie zachowanych fragmentów można twierdzić, że zależało im również na dekoracji zamku. Przed rokiem 1600 zdążyli udekorować co najmniej attyki i otwory strzelnicze. Na rok 1628 datuje się skończenie kolejnej renesansowej odnowy zamku. Doszło podczas niej do przebudowy wieży wejściowej, a do muru zewnętrznego została dobudowana wieża prostokątna. Półokrągłą i jednocześnie łaźnienną wieżę wschodnią ozdobiono nowym ornamentycznym sgraffito<sup>51</sup>.

O przebudowach tych przypomina napis na tablicy umieszczonej na wieży wejściowej, uzupełniony o parę herbów reliefowych, należących do rodzin Thököly i Thurzonów. W czasie drugiej renesansowej odnowy panami na zamku byli Stefan I Thököly, syn Sebastiana i jego żona Katarzyna z rodu Thurzonów. Nad herbami został umieszczony napis *TVRRIS FORTISSIMA / NOMEN DOMINI*, który pochodzi z Księgi Przysłów 18, 10: *turris fortissima nomen Domini ad ipsum currit iustus et exaltabitur* (Potężną wieżę jest imię Pana, bezpiecznie się chroni tam prawy).

Pod herbami umieszczone zostało nazwisko budowniczego i rok odnowy obiektu: *STEPHANUS TOKOLI DE KESMARK // ANNO SALUTIS 1628 TURRIM HANC RENOVARI CURAVIT*<sup>52</sup> (W roku zbawienia dał tę wieżę (pałac) odnowić (przebudować) Stefan Thököly z Kieżmarku).

Renesansowe przebudowy objęły również inne części kompleksu i wzbogaciły go o nowe, dziś już nieistniejące, budynki na dziedzińcu zamkowym, które (tak jak reszta pomieszczeń mieszkalnych) ozdobione zostały renesansowymi malowidłami ściennymi. Na podstawie zachowanych fragmentów, powtarzających się identycznych motywów i ich rozmieszczenia, większość malowideł można datować na drugą renesansową przebudowę zamku za czasów Stefana I Thökölyego, czyli najwcześniej na lata 20.–30. XVII w.<sup>53</sup> Zachowaną dekorację we wschodniej części traktu północno-wschodniego, w pomieszczeniu na piętrze, nad dzisiejszym wejściem do obiektu, można uznać za malowidła charakterystyczne dla tzw. Pokoju Zielonego. Taki typ

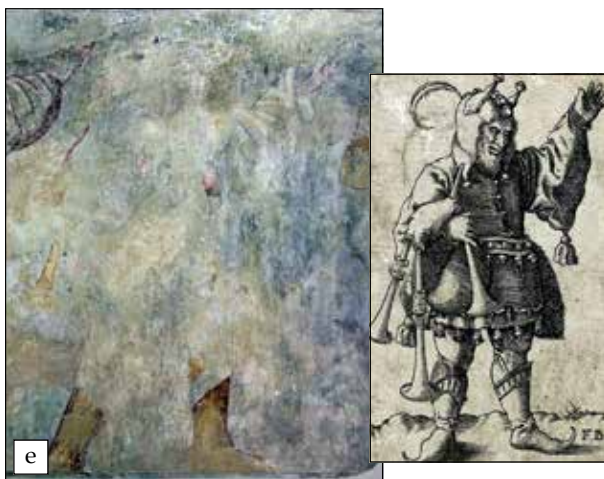


malowideł należał w średniowieczu do ulubionych zarówno w siedzibach szlacheckich, jak i mieszczańskich. Powstanie tego typu malunków związane jest prawdopodobnie z rodziną Zápolyów, ewentualnie

<sup>51</sup> O tym, że sgraffita na zamku pochodzą z dwóch różnych faz świadczy fragment sgraffitowych liter „es” wokół otworu strzelniczego w murze zamkowym, który podczas drugiej renesansowej przebudowy stał się częścią interieru dobudowanej wieży prostokątnej. Wieża ta na zewnątrz ozdobiona jest młodszym sgraffitem ornamentycznym. Zob. Z. Janošiková, *Renesančné sgraffito na Spiši*, s. 121–133.

<sup>52</sup> Napis w niedokładnej transkrypcji prezentuje N. Urbanová, *Kežmarok, mestský hrad*, w: I. Rusina et al., *Renesancia*, s. 761, przy tym jednak samo hasło nie jest do końca precyzyjne. Zob. E. Križanová, *Omyly a tradície na príklade Kežmarského hradu*, w: *Umenie na Slovensku v historických a kultúrnych súvislostiach*, red. M. Timková, I. Gojdič, Trnava 2008, s. 189. Autorka trafnie pisze, że dzisiejsza tablica z napisem jest jedynie repliką, ale przy interpretacji pierwotnego napisu można z tą tezą polemizować. Uważa ona, iż chodzi tu o niepoprawną transkrypcję nazwiska pana na zamku, które w XVII w. pisało się prawdopodobnie Teokely, a nie Tököly. Twierdzenia tego nie można jednak uznać za jednoznaczne. W okresie, o którym mowa, spotyka się bowiem różne transkrypcje tego nazwiska, na przykład na pierwotnym portalu z roku 1668, prowadzącym do kapicy zamkowej, umieszczone jest nazwisko budowniczego Thököli. Križanová wychodzi prawdopodobnie ze starszych założeń, których autorką jest Nora Baráthová, *Kežmarský hrad*, s. 57. E. Križanová pisze również, że prawdopodobnie podczas przygotowania repliki tablicy nie zachowano zwyczaju zapisu litery U jako V w łacińskim tekście. Twierdzenie to jednak nie jest prawdziwe. W XVII w. spotkać się można bowiem powszechnie z zapisem litery U jako U w tekstach łacińskich na zabytkach epigraficznych.

<sup>53</sup> M. Tonger, *Stredoveká nástenná malba*, s. 50. Autor datuje malowanie obiektu na przełom XV i XVI w.



Ryc. 19. Zamek w Kieżmarku: a) widok na wieżę półokrągłą i prostokątną, b) malowidła na ścianie północnej pomieszczenia na piętrze wieży wejściowej, c) postać błazna z grupy pięciu błaznów (około roku 1639), na prawo miedzioryt Franciszka Bruna (około roku 1555–1610), d) malowidło przedstawiające scenę z Dianą i Akteonem, na lewo miedzioryt Crispijna van de Passe (1602), e) druga postać błazna, na prawo rycina Franciszka Bruna Błazen z dudami (1555–1610), f) trzecia postać błazna, na prawo rycina Franciszka Bruna Błazen (1555–1610).

z osobą Jadwigi cieszyńskiej. Fragmenty tych malowideł można podziwiać na ścianie zachodniej i w sedilii otworu okiennego na ścianie północnej pomieszczenia. Zasadność interpretacji opisywanej dekoracji w duchu

stylistyki Pokoju Zielonego podkreśla ornamentyka akantowa, znajdująca się między pasmami w kolorze cynobru, wyrastająca z iluzjonistycznie namalowanego parapetu z przewieszonymi draperiami, które pierwotnie przebiegały przez całą szerokość pokoju. Kolejny fragment pasma akantowego znajduje się nad sklepieniem sedilii okna północnego, gdzie najlepiej zachował się również tynk podkładowy w odcieniu zielonym. Z powodu fragmentaryczności malowideł trudno dziś z całą pewnością określić czy powstały one podczas przebudowy zamku inicjowanej przez Sebastiana, czy dopiero w czasie prac organizowanych przez jego syna Stefana I. Można jednak założyć, że są one w jakiś sposób powiązane z niemal niezauważalnymi fragmentami bordiur roślinnych w kolorze czerwonym i zielonym, które zachowały się w górnej części wnęk otworów okiennych w tym pomieszczeniu. Łączą się one z fazą renesansową z czasów Stefana I. Fragmenty dekoracji tego typu można również odnaleźć na obydwu piętrach wieży wejściowej, gdzie koniec przebudowy jest precyzyjnie datowany na rok 1628, dlatego malowidła musiały powstać właśnie w tym okresie. W wieży szpalety zachodnich sedilii okiennych natarte są zielonym cieniowanym tynkiem w identycznym odcieniu, jak tynk w pomieszczeniu traktu północno-wschodniego. Podobne iluzjonistyczne ramowanie w kolorze cynobru można również we fragmentach odnaleźć nad portalem północnym pomieszczenia na drugim piętrze.

W kolejnym pomieszczeniu na piętrze traktu północno-wschodniego (czasem określanym mianem sali rycerskiej), jak również w innych miejscach obiektu widać motywy inspirowane grafiką manierystyczną. Przestronne pomieszczenie było pod pierwotnym stropem belkowym lamowane iluzjonistycznym gzymsem z fryzem złożonym z wystylizowanych rozet i lilii (dziś zachowały się fragmenty na ścianie zachodniej i wschodniej), a ściany były wertykalnie ograniczane przez ramy ozdobione motywem suszonego wawrzynu (zachowany fragment na ścianie zachodniej). Zachowały się również motywy na dwóch iluzjonistycznych słupach na ścianie zachodniej, obrośnięte pnączami winnej latorośli, które leżą na spiralnej konsoli z głowicą w kształcie wystylizowanego kielicha kwiatowego (tulipana?). Pnącza obrastające słupy w dolnej części łączą się. Iluzjonistyczne malowidło przedstawiające sklepienie niebieskie, znajdujące się we wschodnim sklepieniu okiennym w szpaletach, zastępują elementy roślinne i zoomorficzne (zachowana figurka wiewiórki). Przy zachodniej wnęce okiennej znajduje się odsłonięta część pokryta pierwotnie tynkiem. Można tam rozpoznać fragment rollwerku, iluzjonistyczne obramowanie w formie astragalu w monochromatycznym kolorze szarym, wypełnione roślinnymi pnączami.



Na pierwszym i drugim piętrze wieży wejściowej odnaleźć można podobne motywy roślinnych zachowane w częściach sedilii okiennych. Na drugim piętrze znajdują się identyczne elementy, jednakże monochromatyczne – w kolorze szarym. Sklepienia okienne po raz kolejny wypełnione są iluzjonistycznym malunkiem, przedstawiającym sklepienie niebieskie. Część ornamentyki roślinnej odnaleźć można również na łukach okiennych wieży prostokątnej. Identycznie ułożone pnącza z motywami liści, róż, tulipanów i owoców granatu można zaobserwować także na sklepieniu okiennym w pomieszczeniu zachodnim traktu północno-wschodniego<sup>54</sup>.

Podobne motywy pojawiają się w szpalecie okna dziś już niezachowanego traktu północnego, jak również w identycznej dekoracji szpalety okna z pierwotnego traktu południowego. Tam pnącza liści uzupełnione są o kolejne motywy: chaber, figurkę zająca (?), ptaszka, głowę mężczyzny z brodą i kapeluszem na głowie. Trakty południowy i północny zostały w XVIII w. zburzone, a dziś ich okna otwierają się na dziedziniec. Na zewnętrznej ścianie traktu północno-wschodniego, tuż nad oknem na piętrze, można odnaleźć kolejny fragment, pochodzący z ówczesnej grafiki z groteskami, z centralnie umieszczoną podobizną ludzką z motywem bechlagwerkowym, uzupełnionym po obu stronach o pnącza i dwie figurki ptaków. Pierwowzorów dla wszystkich fragmentów, które zachowały się na zamku w Kieżmarku, należy szukać w ówczesnych grafikach renesansowych, a zwłaszcza manierystycznych, na przykład w dziele Étiennea Delauna i Matthäusa Meriana czy też w starszych rycinach autorstwa Hansa Sebald Behama, Virgila Solisa i Cornelisa Bosa.



Ryc. 20. Zamek w Kieżmarku: a) widok ogólny pięciu błaznów, b) detal postaci Akteona, c) malowany napis na ścianie północnej pomieszczenia na pierwszym piętrze wieży wejściowej.

W pomieszczeniu na pierwszym piętrze wieży wejściowej oprócz ornamentalnych motywów pnączy, znajdujących się dziś już jedynie w obszarze sedilii okiennej okna trójdzielnego, zachowały się niepełne sceny figuralne datowane na rok 1639<sup>55</sup>. Data ta

<sup>54</sup> G. Bohus, *Historisch-geographische Beschreibung des in Oberungarn berühmtesten Zipser Landes*, rkp. z lat 1711–1722, wyd. J. Lipták, Kežmarok 1919. Bohus pisze, że w pomieszczeniach traktu północno-wschodniego, w sąsiedztwie kapliczki, znajdował się kiedyś wspinały pałac, który pełen był korytarzy i ozdobiony był malowidłami, które czerpały swoje motywy z historii Królestwa Węgierskiego i ponoć w większości były autorstwa włoskich artystów.

<sup>55</sup> Sceny figuralne znajdowały się w stanie fragmentarycznym już w czasach Christiana Genersicha. Zob. Ch. Genersich, *Merkwürdigkeiten der königlichen Freystadt Késmark in Oberungarn, am Fusse der Carpathen, Caschau 1804*; G. Bruckner,



Ryc. 21. Zamek w Kieżmarku: a) kamienna tablica z inskrypcją oraz z reliefowym przedstawieniem herbów Stefana I Thökölyego i jego żony Katarzyny Turzo, b) zamek w Kieżmarku na rysunku Viktora Miškowskiego (Myszkovszky), c) widok na południową część dziedzińca.

znajduje się na listwie z napisem na jednej ze scen na ścianie północnej pomieszczenia. Napisu nie udało się do końca rozszyfrować, ale wiadomo, że z całą pewnością odnosi się on do malowidła, które otacza. Malowidło figuralne umieszczone na prawo od

wejściowego portalu gotyckiego przybliży znaną opowieść o bogini Dianie i herosie tebańskim Akteonie, pochodząca z mitologii greckiej, którą opisał Owidiusz w *Metamorfozach*. Opowieść przedstawiona jest w scenie, w której Akteon zaskakuje Dianę, przebywającą z nimfami podczas kąpieli, która przemienia go za to w jelenia. Diana i jej towarzyszkę stoją w basenie umieszczonym z lewej strony sceny. Akteon jest przedstawiony w części centralnej już z głową jelenia, ale z ciałem człowieka, w zbroi z kopią i z wzniesioną ręką. Z prawej strony pod nim znajdują się jego psy. One to, zgodnie z opowieścią, rozszarpiają go później już jako jelenia. Fragment napisu pozwala na interpretację tego przedstawienia. Ostatnie słowa z nieczytelnego tekstu<sup>56</sup> – *UMBRA* (cień), *LVTVM* (błoto) – wskazują na średniowieczne i renesansowe teksty filozoficzne, jak również na wiersze, w których zwraca się uwagę na marność i znikomość ludzkiego bytu<sup>57</sup>. Opowieść o Dianie i Akteonie często wykorzystywano w grafice i malarstwie renesansowym (znane są na przykład dzieła autorstwa Tiziana Vecellia †1606). Malowidło z Kieżmarku przestrzega przed konsekwencjami, jakie może mieć ludzka żądza. Zakłada się, że pierwowzorem była grafika o tym samym tytule autorstwa francuskiego artysty Étiennea Delauna, którą stworzył w latach 1550–1583 wraz z kolejnymi osiemnastoma kartami graficznymi obrazującymi znane sceny z mitologii antycznej. Autor z Kieżmarku zmienił niektóre detale (strój Akteona zmienił na zbroję oraz położenie jego ręki z położeniem ręki Diany). W części centralnej ściany północnej nad gotyckim portalem został umieszczony ośmiowersowy napis łaciński, który mimo złego stanu tynku udało się odszyfrować:

MORS TUA IUDICI[UM INFERNUS GAU]  
DIA COELI

Quatuor ho[m]o n[ov]i[s]sim[a] me[- -]ja die  
Mors tua mors [Christi fra]jus m[undi] Gloria  
[coeli]

E[t] dolo[r inferni sunt] media[nda] tibi

**M**[or]s sol[et] in[num]e[r]is m[orbis] co[r]rumpere]  
vitam

**O**[mnia] mors [rostro devorant ipso suo]

**R**[ex prin]cep[s] stultus [sap]iens [miser] a[eger]

**S**is [quicum]ue veli p[ro]p[ri]etate et umbra [sumus]<sup>58</sup>

*Késmark szabad Királyi város műemlékei*, Késmark 1908. Bruckner wśród malowideł zidentyfikował figury muzykantów, tancerzy i biesiadników, a towarzyszące im teksty określił jako moralizatorskie. Nie scharakteryzował jednak sceny dokładniej. Informacje te przejęła również E. Križanová, *Omyły a tradície*, s. 187.

<sup>56</sup> Ten udało się rozszyfrować jedynie częściowo: *QVI RERVUM SOL[E] LVX [- -]E[- -] X[- -] [V]MBRA LVTVM 1639*.

<sup>57</sup> Zob. np. wers z wiersza Jana z Salisburys (ok. 1120–1180), gdzie wymienia, czym jest tak naprawdę człowiek: [...] *Terra, cinis, vermis, faex, vapor, umbra, lutum?* Zob. J. Saresberiensis, *Entheticus de dogmate philosophorum*, Hamburg 1813, s. 34.

<sup>58</sup> *Twoja śmierć, sąd (ostateczny), piekło, radość niebieska. Ostatnie cztery rzeczy człowieka. Twoja śmierć, śmierć Chrystusa oznaczają nieszczęście na ziemi, a radość w niebie. O mękach piekielnych nie musisz myśleć. Śmierć po prostu przetnie nić życia podczas jednej z niezliczonych chorób. Swoim dziobem śmierć wszystkich zeżre. Król czy książę, głupiec czy mędrzec, nędzarz czy człowiek chory, kimkolwiek byś nie chciał być, i tak wszyscy jesteśmy tylko prochem i cieniem.* Ostatnie cztery wersy łacińskiego napisu z podkreślonymi pierwszymi i ostatnimi literami tworzą wiersz zwany akrostychem, w którym litery początkowe lub końcowe (telestych), tworzą słowo, wyrażenie czy nawet zdanie. Akrostych popularny był już w antyku. Prawdziwe mistrzostwo w pisaniu akrostychów osiągnął rzymski poeta Publilius Optatianus Porfyrius w IV w.

Umieszczenie napisu nad wejściem do jednego z ważniejszych pomieszczeń świadczy o tym, jakie znaczenie właściciel przypisywał tym słowom. Akrostych o identycznym brzmieniu jak ten z zamku w Kieżmarku odnaleźć można również na ówczesnych zabytkach sepulkralnych, ale już poza terytorium Słowacji (Anglia, Szkocja). Z lewej strony napisu umieszczono wazę z bukietem złożonym z kwiatów i owoców. Jej forma pochodzi z ówczesnych próbników.

Za nią znajduje się scena z pięcioma postaciami męskimi, grającymi na instrumentach muzycznych. Pierwsza z nich tańczy z lutnią w rękę, druga w prawej ręce trzyma dudy, a lewą ma podniesioną do góry, trzecia powtarza położenie jego lewej ręki, a w prawej trzyma laskę błazeńską. Czwarta postać ma w rękę taką samą laskę, ale położenie lewej ręki jest niewidoczne. Z piątej postaci zachowały się obie ręce i częściowo dudy. Malarz, tworząc tę kompozycję figuralną, inspirował się pierwowzorami autorstwa Franza Bruna, dokładniej serią czterech błaznów, datowaną na lata 1555–1610. Udało się z tej serii odnaleźć trzy. Powstała ona na podstawie starszych grafik, których autorem jest Hans Sebald Beham<sup>59</sup>. Piąta i ostatnia postać była wzorowana na bliżej nieznanym dziele autorstwa Bruna (?), przedstawiającym muzykanta, ale inspirację czerpano również ze starszych prac Behama. Gdyby renowatorzy mieli do dyspozycji odnalezione pierwowzory, wtedy rekonstrukcja fresków przebiegłaby inaczej i części niewidoczne nie musiałyby zostać wypełnione tynkiem w odcieniu neutralnym.

Na ścianie zachodniej znajduje się zachowana we fragmencie scena przedstawiająca parę kochanków i biesiadników, dla której inspiracją była twórczość anonimowego francuskiego autora. Malowidło powstało na zasadzie kombinacji dwóch jego grafik z serii *Dwanaście miesięcy* z roku 1580. Tak jak w przypadku pierwowzoru sceny z Dianą i Akteonem i tu sięgnięto po pierwowzór francuskiego grafika. Malowidło na ścianie zachodniej powstało poprzez kombinację postaci i przedmiotów z drzeworytów przedstawiających miesiące maj i styczeń. W rogu ściany południowej znajduje się otoczona zwojami naga postać kobieca, która mogła stanowić część większej kompozycji. Przedstawione sceny i towarzyszące im napisy potwierdzają, że członkowie rodu Thököly, zwłaszcza Stefan I, byli zarówno wykształconymi i obytymi w świecie szlachcicami, jak również mecenasami sztuki. Wspierali oni również jednego z najwybitniejszych



Ryc. 22. Zamek w Kieżmarku: a) malowidła ścienne w szpalecie pierwotnego otworu okiennego w niegdysiejszym traktcie południowym, b) sedilia okienna z namalowaną szpaletą na piętrze traktu północno-wschodniego, c) fragment namalowanej kotary na ścianie piętra traktu północno-wschodniego.

<sup>59</sup> W muzeum brytyjskim w Londynie przechowywana jest część zachowanych w całości kart do gry tego autora, gdzie postać waleta, ubrana w strój błazna grającego na lutni, tożsama jest z jedną z grafik autorstwa Bruna. Jest oczywiste, że powstały również inne grafiki z postaciami błaznów na podstawie pierwowzorów Sebaldy.



Ryc. 23. Zamek w Kieżmarku: a) namalowany napis z lewej strony szpalety pierwotnego otworu okiennego z traktatu wschodniego z końca XVI w., b) strona tytułowa dzieła *Icones id est verae imagines virorum doctrina simul et pietate illustrum [...] quibus adiectae sunt nonnullae picturae quas Emblemata vocant, auctorstwa Theodora Bezy (Geneva 1580), c) portret Savonaroli, miedzioryt, karta z dzieła *Icones id est verae imagines*, d) portret Lutra, miedzioryt, karta z dzieła *Icones id est verae imagines*.*

poetów humanistycznych Królestwa Węgierskiego – Jana Filickiego, pochodzącego z Wilkowej (Vlková) na Spiszu. Stefan I studiował w Niemczech, a według dziś już niezachowanego kamienia nagrobnego, jeszcze jako młodzieniec podróżował po Europie (Niemcy, Anglia, Włochy, Francja). Około roku

1600 był w Padwie członkiem koła akademickiego, a jednym z jego przyjaciół był znany szkocki humanista i podróżnik Thomas Seget. Nic dziwnego, że podczas studiów, podróży oraz poprzez nawiązane kontakty zaznajomił się z dojrzałym malarstwem renesansowym oraz z literaturą humanistyczną, które stały się dla niego inspiracją<sup>60</sup>.

Pomieszczenie, służące jako jadalnia i swoisty pokój socjalny, poprzez dekorację malarską na ścianach zdradza funkcję, jaką pełniło – przedstawione są na niej sceny z komediantami (błaznami), biesiady oraz pary kochanków. Wydaje się jednak, że motywy te, wraz z uzupełniającym je tekstem, miały zwracać uwagę obecnych również na fakt przemijalności ludzkiego życia i bliskość śmierci (*memento mori*), ponieważ taki los czeka każdego z nas, bez względu na to, czy jesteśmy bogaci, czy biedni, czy jesteśmy żebrakiem, czy królem, mądrym albo głupim.

Wielkie, zakończone segmentowo otwory okienne utworzone we wschodnim murze, a dziś wychodzące na dziedziniec zamkowy, pierwotnie rozświetlały niezachowany trakt wschodni. Właśnie tam odbywały się zarówno znane filozoficzne i teologiczne dysputy, jak i gry teatralne<sup>61</sup>. W górnych częściach szpalet okiennych umieszczono teksty przybliżające życie mnicha z Florencji (Girolama) Savonaroli i zasługi reformacji Marcina Lutra. Niekompletnie zachowany napis z lewej strony brzmi: [HIERONYMVVS SAVONAROLA MONACHVS DOMINICANV(S) CELEBERIMV(S) CONCIONATOR FLORENTIAE, VIXIT A(ANN) O / [- - - DE ARTICVLO GRATVITAE IUSTIFICA] T[I]ON[IS] PER FIDE[M] IN CHR(IST)VM RECTE SENSIT, HVMANAS TRADITIONES [ELAVAVIT] / [COMMVNIONEM SVB UTRAQVE SPECIE DEFENDIT] IN[D]VLGENTIAS DAMNAVIT PAPAE, CARDINALVI(M), OMNIV(M) Q(VE) / [SPIRITVALIVM TVRPEM SCELERATAMQVE, VITAM ET OFFICII] NEGLE[C]TIONE(M) GRAVISSIME AC[CVS] ARE SOLITV(S), NEGAVIT QVOQ(VE) / [PRIMATVM PAPAE, CLAVES DOCVIT ECCLESIAE TOTI, NON] VNI PETRO TRADITAS ADHAE[C] PAPA(M) NEC VITA(M), NEC DOCTRINA(M) / [CHRISTI RETINERE, QVIA PLVS SVIS INDVLGENTIIS ET TRAJDITIVNCV[L]IS, QVAM CHRISTI MERITO TRIBVAT, IDEOQ(VE) / [EVM ESSE ANTICRITVM ASSERVIT] Q(VO)Q(VE) PAPAE EXCOMMVNICATIONEM CVRANDVM NON / [ESSE, QVOD QVI PAPAE IMPIAS] EXCOMMVNICATIONES TIMAEAT ET FVGIAT, EVM IN DEI / [EXCOMMVNICATIONEM INCI]DERE STRANGVLVS EST AC POSTEA

<sup>60</sup> Na temat dokładnej transkrypcji niezachowanego nagrobka zob. Ch. Generish, *Merkwürdigkeiten der königlichen Freystadt Késmark*, s. 462–463.

<sup>61</sup> N. Baráthová, *Kežmarský hrad*, s. 70.

CREMATVS / [FLORENTIAE POSTVLATV] PONTIFICIS ALAXANDRI VI, ANNO D(OMI)NI 1498<sup>62</sup> i pochodzi z dzieła chorwackiego teologa luterańskiego Matthiasa Flaciusa *Catalogus testium veritatis...*, ale ostatnie dwie linijki, opisujące egzekucję Savonaroli, są przepisane z dzieła *Icones id est verae imagines...* autorstwa wybitnego kalwińskiego uczonego Theodora Bezy<sup>63</sup>. Stamtąd pochodzi również napis umieszczony na drugiej, prawej stronie szpalety: POST HOS OMNES ANNO D(OMI)NI 1517 MARTHINVS LVTHERV(S) EVANGELICAE [LVCIS FLAMMAE] / E DENSISSIMIS TENEBRIS SENSIM PROFERENDAE PRAECO A DEO OPTIMO [MAXIMO HVMANI] / [GENERIS] MISERTO [E]XCI[T]ATVS, ET QVIDEM (DICTV MIRABILE) EX [MEDIA SATNAE SENTINA] / PSEVDO MONACHORVM VIDELICET AVGVSTINIANORVM) CAENOBIO A[D REPVRGANDVM DEI TEMPLVM] / EVOCATV(S) EST EO IPSO ANTICHRISTO OCCASIONEM EI PRAEB[ENTE, QVEM ARREPTO VERBI DEI] / FLAGELLO ERAT EX OCCVPATA CHRIST[I] DOMO PROFLIGAT[VRVS, QVEM NON CAESARES, NON] / REGES, NON FVLMINA EX ARCE TARPEIA VIBRATA NO[N VLLAE INNVMERABILIVM SOPHISTARVM] / PHALANGE[S] VEL TANTILLVM TERRVERVNT, C[VIVS DENIQVE LABORIBVS ECCLESIA] / INSTAVRATA QVANTV(M) A MVLTIS SECVLIS VIX C[VIQVAM DEBET, PLVRA TAMEN DEBITVRA]<sup>64</sup>. Oba dzieła traktują o wybitnych osobistościach, które zajmowały się przede wszystkim krytyką papieża w czasie, kiedy panem na zamku był Sebastian Thököly, znany z gorliwych protestanckich przekonań. Właśnie



<sup>62</sup> H.S., słynny mnich, kaznodzieja z Florencji żył [...] Mądrze myślał o rzeczy usprawiedliwienia (oczyszczenia) grzeszników poprzez wiarę w Chrystusa, w swoich kazaniach wspierał humanizm, bronił komunii pod dwiema postaciami, odrzucił odpusty papieskie i oskarżał kardynałów i wszystkich duchownych o to, że prowadzili życie bezbożne i przestępcze, i że zaniedbywali swoje obowiązki. Odrzucał też zwierzchnictwo papieża i uczył, że klucze do całego Kościoła zostały oddane w ręce Piotra dlatego, by żyć w zgodzie z życiem i nauką Chrystusa. Papież natomiast bardziej koncentrował się na sprzedaży odpustów i zapominał o Chrystusie. I dlatego go [Savonarola] nazwał Antychrystem. Nie dbał o to, że został przez papieża ekskomunikowany. Tą bezbożnością chciano Savonarolę przestraszyć, wtrącić go w Bożą nielaskę i przegonić. W końcu Savonarola był torturowany, a potem spalony we Florencji na postawie oskarżenia Alexandra VI w roku Pańskim 1498.

<sup>63</sup> Matthias Flacius, *Catalogus testium veritatis, qui ante nostram aetatem reclamarunt Papae*, Basiliae 1556; Theodor de Beze, *Icones id est verae imagines virorum doctrina simul et pietate illustrum [...]* quibus adiectae sunt nonnullae picturae quas Emblemata vocant, wyd. J. de Laon, Geneva 1580. Wymienione tytuły były częścią biblioteki Thökölyego, mieszczącej się pierwotnie w trakcie północnym i przewiezionej do Wiednia po skonfiskowaniu majątku rodu w XVIII w. O tym, że dzieło Bezego zostało uratowane przed skonfiskowaniem z pierwotnego majątku Thökölyego świadczy znalezisko w licealnej bibliotece w Kieżmarku, gdzie odnaleziono jeden egzemplarz tego druku. Książka umieszczona została pod sygnaturą N 19866. Na stronie tytułowej druku została przez nowego właściciela, Marcina Pongrácza, ręcznie dopisana informacja o tym, że książka, w której posiadanie wszedł w roku 1744 pochodzi z biblioteki Jana Bernardiego. Bernardi był na początku powstania Thökölyego jego stronnikiem. Jednak w roku 1691, wraz z innymi bojownikami, odwrócił się od niego. To właśnie Bernardiemu mógł Emeryk ofiarować, jeszcze przed tymi zdarzeniami, cenny druk z rodzinnej biblioteki. Zob. I. Nagy, *Magyarország családai czimerekkel és nemzékrendi táblákkal*, t. 2, Pest 1858, s. 28.

<sup>64</sup> Po wszystkich tych wydarzeniach z roku 1517, Martin Luther, służebnik najlepszego i najwyższego Boga, wydobywający z głębokiej ciemności pochodnię Ewangelii, poruszony rozpaczliwym losem rodu ludzkiego, został powołany (aż trudno o tym opowiadać) z samego środka diabelskiego towarzystwa augustiańskich pseudomnichów, by oczyścić boską świątynię. Zrozumiałwszy Słowo Boże sam stał się biczem, którym zdecydowany jest wyczyścić świątynię Chrystusa, a którego nie przestraszyli ani cesarze, ani królowie, ani błyskawice rzucane ze Skąły Tarpejskiej [aluzja do papieża] czy niezliczona ilość wszelkich mędrców. Poprzez jego cierpienia odnowiony Kościół może przetrwać stulecia, co przyobiecane jest tylko nielicznym. Renowatorzy nie znali obu napisów, a ich nieczytelne miejsca zapełnili kreskowaniem.



Ryc. 24. Kasztel w Strażkach: a) eksterier, b) wieża zachodnia kasztelu wraz z kopią tablicy herbowej z napisem, c) tablica herbowa z napisem znajdująca się w interierze kasztelu (oryginał z roku 1622).

w tym czasie musiała się kończyć pierwsza renesansowa przebudowa zamku<sup>65</sup>. W dziele Bezy znaleźć można między innymi również portrety Savonaroli i Lutra, które niemalże na pewno zajmowały

przestrzenie pod napisami<sup>66</sup>. O niegdysiejszym monumentalnym wyglądzie zamku pisało, zwłaszcza w starszej literaturze, wielu autorów. Według K. Divalda zamek to najpiękniejszy zabytek tzw. stylu górnowęgierskiego:

*Mamy mało takich zabytków, o których dawnej sławie starzy kronikarze wypowiadaliby się z takim uznaniem jak o zamku w Kieżmarku. Zgodnie z tymi opisami zamek posiadał fosę, podwójne mury obwodowe i pięć baszt. Na środku dziedzińca stała fontanna. Budynki otaczające dziedzińiec łączył korytarz arkadowy. Sale zdobione sklepieniami z ornamentyką stiukową posiadały malowidła ścienne o tematyce Królestwa Węgierskiego i mitologii oraz gobeliny. Jadalnia, która mogłaby pomieścić 200 gości, wyłożona była marmurem...*<sup>67</sup>.

Cytowane słowa uzmysławiają, jakim bogactwem musiał niegdyś opływać zamek. Na podstawie nielicznie zachowanych fragmentów sgraffita i malowideł ściennych trudno wyobrazić sobie dziś tę wspałość.

Na analogie architektoniczne wykończenia murów obwodowych kasztelu i dzwonnicy w Strażkach z zamkiem w Kieżmarku, jak również pokrewieństwo ich dekoracji wskazywała już starsza literatura. Druga, względnie trzecia renesansowa przebudowa kasztelu w Strażkach, jest datowana przez tablicę herbową z roku 1622<sup>68</sup>, pierwotnie umieszczoną na wieży zachodniej (w eksterierze znajduje się dziś jej kopia, oryginał jest w interierze kasztelu). Tablica z herbem i inicjałami Baltazara Horvátha-Stančiča wskazuje zatem na ukończenie przebudowy i datuje dziś już nieistniejącą dekorację sgraffitową, co wyraźnie wpłynęło na wygląd tego obiektu: ANNO DO(MINI) M DC XXII // B(ALTHASAR) H(ORVATH) // BALTHASAR HORVATH / STANSITH DE GRADECZ IN / PERPETVAM STANSITICAE FAM / I(L)IAE MEMORIAM HANC TVR / RES EXTRVO CVRAVIT, czyli Baltazar Horváth-Stančič z Hradca dał na wieczną pamiętkę

<sup>65</sup> K. Divald, *Szepesvármegye*, s. 74 pisze, że pod koniec XVI w. Grzegorz Horváth-Stančič ze Strážek dyskutował ze swoimi przeciwnikami z Kieżmarku, podejrzewanymi o kalwinizm w już odnowionym zamku..., co odpowiada dacie pierwszej renesansowej przebudowy z końca XVI w. Horváth-Stančič chodził na zamek wraz z uczniem, który pracował w założonym przez Horvátha-Stančiča liceum w Strażkach, M. Albertem Graverem. Tam dyskutowali z kiezmarskim pastorem kalwińskim Sebastianem Lahmem 5 grudnia 1595 i 29 stycznia 1596. Graver wystąpił przeciwko jego nauczaniu również w swoim traktacie. Kwestie dotyczące wiary pozostały jednak między nimi nierozwiązane. Zob. S. Weber, *Grádeczi Stansith Horváth Gergely és családja*, Késmárk 1896, s. 81–82.

<sup>66</sup> Nie znany jest z nazwiska autor, który ilustrował dzieło Bezy. Bierze się pod uwagę, iż mógł być pochodzenia francuskiego. Za pochodzeniem dzieła, znajdującego się bibliotece liceum w Kieżmarku z majątku rodu Thökölych, przemawia również to, że jest ona uszkodzona w miejscu, gdzie pierwotnie znajdował się portret Lutra. Podobizna reformatora jest bardzo dokładna i mogłaby z powodzeniem posłużyć malarzowi jako wzór przy tworzeniu jego portretu w szpalcie okna.

<sup>67</sup> K. Divald, *Szepesvármegye*, s. 74–75.

<sup>68</sup> Chodzi o tablicę herbową z napisem, a nie o epitafium, jak o tym piszą I. Gojdič et al., *Strážky – kaštieľ*, Bratislava 1979. *Pamiatkový ústav Bratislava, regionálne stredisko Prešov, vysunuté pracovisko Poprad*. sygn. T 294, dokument autorski, PÚ SR, s. 6.

Stančičów przebudować (zbudować) ten pałac<sup>69</sup>. Niedługo później w stylu renesansowym została przebudowana i udekorowana dzwonnica. Jej artystyczne dopełnienie przy użyciu techniki sgraffita zostało zakończone w roku 1629 przez mistrza o inicjałach HB, o czym informuje napis na fasadzie południowej<sup>70</sup>. Na dzwonnicy zachował się również stylizowany całofiguralny portret fundatora (?) w ubraniu z epoki, którym był prawdopodobnie Baltazar Horváth-Stančič, umieszczony na tabliczce od strony zachodniej. Pod postacią, między zwiniętymi pnączami, wryto monogram BI. Na podstawie jego umieszczenia można założyć, że są to inicjały nazwiska nabywcy, sportretowanego bezpośrednio nad nim<sup>71</sup>. I w tym przypadku fundator chciał podkreślić swoje wyznanie, więc polecił na ścianie południowej dzwonnicy umieścić motyw z kielichem i hostią. Tak jak już wspomniano, ojciec Baltazara, znany humanista – Grzegorz Horváth-Stančič<sup>72</sup> – odwiedzał zamek w Kieżmarku, gdzie brał udział w dysputach filozoficznych. Kontakty między panami ze Strażek i Kieżmarku były przyjacielskie i bardzo ożywione. Świadczy o tym zarówno wygląd budowli, które członkowie obu rodów kazali przebudować, a które charakteryzują się pokrewnymi detalami architektonicznymi, zwłaszcza w zakresie wykończeń attykowych obu obiektów mieszkalnych i tamtejszych kampanil, jak również pokrewnymi motywami dekoracyjnymi. W ich tworzeniu z dużym prawdopodobieństwem brali udział ci sami kamieniarze, malarze czy też autorzy sgraffita. Niech przykładem będą zdobiące fasadę południową iluzjonistyczne słupy sgraffitowe ozdobione pnączami roślinnymi, które wyraźnie przypominają słupy z wnętrza zamku w Kieżmarku.

Z rodem Stančičów związana jest również renesansowa przebudowa, względnie wyposażenie



<sup>69</sup> W tym przypadku pojęcie „turris” należy rozumieć metaforycznie jako „pałac”, „zamek”, dlatego, że właśnie w roku 1622 ostatecznie zakończyła się renesansowa przebudowa kasztelu za czasów Baltazara Stančiča. W tym czasie kasztel w Strażkach otrzymał attykę dwuspadową podobną do tej na zamku w Kieżmarku, który w latach 20. XVII w. został poddany przeróbkom budowlanym i artystycznym.

<sup>70</sup> Na temat dekoracji sgraffitowej dzwonnicy w Strażkach, dzwonnicy w Kieżmarku, jak również na temat mistrza z monogramem „HB” szczegółowo pisze Z. Janošiková, *Renesančná sgraffitová výzdoba na Spiši a Šariši*, zwłaszcza s. 134–142, 230–244.

<sup>71</sup> Litera „H” mogła zostać podczas przebudowy zamieniona na „A”. Również autorzy badający zabytek B. Kovačovičová-Puškářová et. al, *Stražky – renesančná zvonica. Umelecko-historický a historicko-architektonický výskum a program pamiatkovej úpravy*, Bratislava 1970, sygn. T 839, dokument autorski, PÚ SR, s. 12 biorą pod uwagę to, że podczas restaurowania obiektu doszło do zamiany litery „H” na „I”, przy czym wiąza ją z imieniem mistrza wykonującego sgraffito, podpisanego na stronie wschodniej jako „HB”. W tym wypadku chodziło o jego powtórzony podpis również z zamienioną kolejnością liter z „HB” na „BH”. Prawdopodobnie są to inicjały i przedstawienie fundatora dekoracji, co nie jest w przypadku sgraffita praktyką rzadką. Podobne przedstawienie fundatora odnaleźć można również na wieży kościelnej w Svinej, w Szaryszu, której dekoracja została zakończona rok przed dzwonnicyą w Strażkach (1628), jak również na tzw. Domu Munka (nr 88) w Preszowie. Przedstawione sgraffitowe portrety fundatorów nie oddają ich szczegółowych cech fizjonomicznych. Wygląd fundatora dekoracji dzwonnicy w Strażkach, jak również autora przebudowy kasztelu w Strażkach, Baltazara Horvátha-Stančiča, znany jest również z jego portretu na kafelkach, który dziś znajduje się w Słowackiej Galerii Narodowej (dalej SNG).

<sup>72</sup> Grzegorz Horváth-Stančič (+1597) zbudował w kasztelu w Strażkach bibliotekę, archiwum i znaną szkołę łacińską, w której uczył. Studiował na Akademii w Strasburgu, a po ukończeniu odwiedził Francję, Anglię i Włochy. Ród Horváth-Stančičów, podobnie jak Thökölych, pochodził z Siedmiogrodu i jego członkowie byli zwolennikami protestantyzmu. Więcej o historii rodu i innych powiązaniach wokół osoby Grzegorza Horvátha-Stančiča zob. S. Weber, *Grádeczi Stansith Horváth, passim*.



Ryc. 25. Renesansowo-gotycki kompleks kościoła i wieży w Strażkach: a) widok ogólny, b) dzwonnica na fasadzie zachodniej, c) detal dzwonnicy na fasadzie zachodniej, d) dzwonnica na fasadzie zachodniej, postać fundatora, e) dzwonnica na fasadzie południowej z datą ukończenia budowy.

sąsiedniego obiektu – kościoła św. Anny w Strażkach. Na ścianie południowej i północnej prezbiterium zachowały się tam malowane napisy. Grzegorz Horváth-Stančíč należał do umiarkowanych protestantów i dlatego w miejscowym kościele pozostawił starsze, jeszcze średniowieczne, katolickie uposażenie, za co był przez współczesnych krytykowany. W duchu nauki protestanckiej zamówił jednak dekorację ścian prezbiterium, a w miejscu obrazów kazał *wymalować Słowo Boże*. Malowane teksty są bezpośrednimi cytatami z Księgi Psalmów. Z trudnych do odczytania fragmentów ze ściany południowej można wybrać kilka: *CANTATE DOMINO CANTICVM NOVVM [PSAL(MVS)] 95 / BENE PSALLITE EI IN VOCIFERATIONE. PSAL(MVS) 32 / CANTATE DEO PSALMVM [DICITE NOMI]NI / EIVS EXV[LT]ATE IN CONSPECTV EIVS. PSAL(MVS) [67] / PSALLITE D[OMI]NO SANCT[I] EIVS CONFIT[EMINI] MEMORIAE SANCTITATIS EIVS. PSAL(MVS) [29] / OMNES GENTES IVBILATE DEO IN VOCE EXULTATIONIS. PSAL(MVS) XXXVI / EXALTARE DOMINE IN VIRTUTE TUA / [CANTABIMVS ET PSALLEMVS VIRTUTES TVAS PSAL(MVS)] 20<sup>73</sup>.*

Na podstawie porównania z innym dziełem stworzonym dla tego obiektu, można napisy te datować na koniec XVI w. Z roku 1589 pochodzi zachodnia empora (panele parapetu), zawierająca tablicę z napisem, na której umieszczono nazwisko nabywcy, Grzegorza Horváth-Stančíča. Napis wykonano przy pomocy nowożytnej kapitały, a identyczny rodzaj pisma został użyty w tekstach malowanych w prezbiterium<sup>74</sup>.

Z podobnym wykorzystaniem napisów zamiast scen obrazowych w przestrzeni sakralnej spotkać się można również w kościele św. Idziego w Popradzie. Od roku 1575 odprawiano tam wyłącznie liturgie protestanckie, a wierni ozdobili wnętrze kościoła na nowo, podkreślając tym samym zmianę kultu. W przedsionku południowym, z prawej i lewej strony nad sediliami, znajdują się fragmentarycznie zachowane napisy, namalowane podobnie jak w Strażkach, a więc z użyciem nowożytnej kapitały, co wiązało się z przebudową wnętrza w duchu renesansowym. Mimo nieudanej próby odrestaurowania tekstu znajdującego się na prawo od wejścia, udało się ów napis rozszyfrować w całości:

*PRAEMIA DO[CTRINAE LAPIDES ECCLESIA SENTIT] / HAEC A[BSC]ONSA D[EI] NVMINE [TVTA MANET]*

<sup>73</sup> *Śpiewajcie Panu pieśń nową! (Ps 96). Pełnym głosem pięknie mu śpiewajcie. (Ps 33) Śpiewajcie Bogu, grajcie jego imieniu. (Ps 68) Śpiewajcie Panu psalm, wy, co go miłujecie, wychwalajcie pamiętkę jego świętości! (Ps 30) Wszystkie narody klaskajcie w dłonie, wykrzykujcie Bogu radosnym głosem. (Ps 47) Powstań, Panie, w swej potęgze, chcemy śpiewać i moc Twoją sławić. (Ps 21). Również na ścianie północnej prezbiterium widnieją fragmenty wersów z Księgi Psalmów.*

<sup>74</sup> *Zapłatę w formie kamienia za swoje poznanie zaznaje i kościół. Z Bożej woli jednak zostaje uratowana. / Zostaw majątek i podążaj za Chrystusem, który wzywa do wyższych (lepszyc) rzeczy: dusza jest lepsza niż ciało, zbawienie lepsze niż bogactwo. / Nie można w świątyni Bożej obcować z rzeczami bezbożnymi (świeckimi), jeśli chcesz sprzedawać lub kupować, poszukaj targu.*

LINQVE LVCRVM ET CHR(IST)VM SEQVERE  
A[D MEL]IO[RA VOCANTEM] / CORPO[REM]  
EN[S MELI]O[R] D[IVITI]ISQVE S[A]LVS

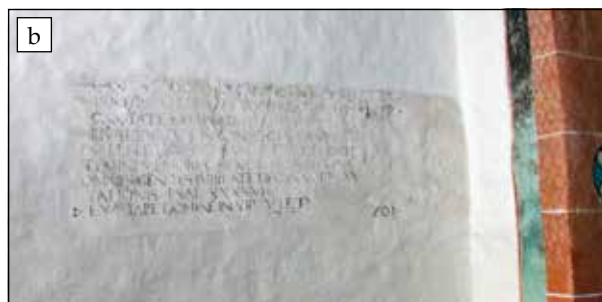
AEDIBVS IN S[AC]RIS NON [F]AS T[RAC]TARE  
[P]ROFANA / AVT E[M]ERE [A]VT SI VIS VENDE-  
[RE Q]V[A]RE [FO]RVM<sup>75</sup>.

Cytowane napisy pochodzą z dzieła *Christiados Libellus* autorstwa wybitnego protestanckiego uczonego i profesora prawa z Wittenbergi Joachima von Beusta (1522–1597), w którym wydarzenia Nowego Testamentu komentuje on przy pomocy krótkich dwuwiersowych wierszy<sup>76</sup>. Użyte teksty świadczą o ścisłych kontaktach tamtejszych niemieckich protestantów z najwybitniejszymi przedstawicielami tego nurtu w Niemczech, jak również o doskonałej znajomości ich dzieł.

Napisy z lewej strony od wejścia przedstawiają fragmenty tekstów łacińskich i greckich, ale ich szczątkowy stan nie pozwala zrekonstruować nawet części pierwotnego tekstu. Oprócz napisów greckich i łacińskich wewnątrz było pierwotnie ozdobione napisami w języku niemieckim<sup>77</sup>.

Oprócz napisów z tego okresu zachowały się również fragmenty ornamentyki beschlagwerkowej i akantowej w szpalecie oraz wokół okna południowego prezbiterium. Nieliczne fragmenty z pierwotnie obszerniejszej dekoracji renesansowej prezbiterium, które przykrywają starsze średniowieczne malowidła ściennie, na pierwszy rzut oka przypominają swoją typologią malowaną dekorację ornamentálną z zamku w Kieżmarku z czasów przebudowy za Stefana I Thökölyego. Otwór okienny lamuje astragal, z którym łączy się wspomnianą ornamentyką, malowaną ciemnymi liniami, a wykończona w odcieniach zielonego, czerwonego i bordo.

Można nie tylko precyzyjnie określić wiek renesansowych malowideł ściennych kościoła w Popradzie, ale również wskazać na ich autorstwo, a wszystko to dzięki materiałowi źródłowemu, który dotyczy właśnie jego dekoracji. Zgodnie z informacjami zawartymi w tym źródle, w roku 1639 miasto zapłaciło mistrzowi Marcinowi Waksmanowi z Kieżmarku i panu



Ryc. 26. Interier kościoła św. Anny w Strażkach: a) ściana północna z renesansowym napisem i krzyżem konsekracyjnym, b) napis na ścianie południowej, c) fragment namalowanego napisu na ścianie północnej prezbiterium.

<sup>75</sup> Pod koniec XVI w. rodzina Horváth-Stančičów poleciła oprócz dekoracji prezbiterium i drewnianej empory przygotować dla kościoła nową, artystycznie i rzemieślniczo dopracowaną w najdrobniejszych szczegółach marmurową chrzcielnicę datowaną na rok 1593.

<sup>76</sup> J. von Beust, *Christiados Libellus*, Wittembergae 1574, s. 68, 142, 156.

<sup>77</sup> Niestety niemieckie i łacińskie napisy renesansowe na ścianie południowej nawy zostały usunięte z powodu konieczności zaprezentowania starszej średniowiecznej warstwy. Na temat badania, restaurowania i usuwania renesansowych warstw tynku zob. J. Janiček, Kostol sv. Egídia, Poprad. Reštaurátorský prieskum. Slovenský ústav pamiatkovej starostlivosti a ochrany prírody, Bratislava 1976, sygn. R1019, dokument autorski, PÚ SR, s. 13; tenże, R.k. got. kostel sv. Egídia, Poprad. Fotodokumentace v průběhu rest. Průzkumu, 1977, sygn. R878, dokument autorski, PÚ SR, nry negatywów: 76971, 76983, 74429, 75491; praca zbiorowa: Reštaurovanie interiérových nástenných malieb z kostola sv. Egídia v Poprade. Návrh na reštaurovanie pamiatky. Štátne reštaurátorské ateliéry Bratislava, Ateliér ORA, Lewoča 1989, sygn. R2550, dokument autorski, PÚ SR, s. 13, 26, 29. O najnowszych fragmentach renesansowych wspomina M. Novotná, *Stredoveké nástenne maľby Kostola svätého Egída v Poprade*, w: *Terra Scepusiensis. Stav bádania v dejinách Spiša*, red. R. Gładkiewicz, M. Homza, Lewoča–Wrocław 2003, s. 195.



Ryc. 27. Interier kościoła św. Idziego w Popradzie: a) widok ogólny (stan dzisiejszy), b) fragment namalowanego napisu renesansowego nad sedilią wschodnią południowego przedsionka kościoła, c) fragmenty namalowanego napisu nad zachodnią sedilią przedsionka południowego.

stolarzowi Gallemu z *Vel'kej* za przygotowanie nowej ambony<sup>78</sup>. Marcin Waksman w projekcie tym pracował jako malarz, na co wskazuje kolejne zlecenie, które zamówiło u niego miasto. Miało ono polegać na wymalowaniu *auch die kleine kirchen*, czyli również *małego kościoła*<sup>79</sup>. W źródle odnotowano również wypłacenie stolarzom płacy za zbudowanie nowego drewnianego chóru<sup>80</sup>. Oznaczałoby to, że i ta świątynia swoje najbardziej podstawowe wyposażenie związane z kultem, a więc ambonę, emporę i do dziś zachowaną chrzcielnicę z roku 1646 umieszczoną w nawie przy łuku tryumfalnym, otrzymała w czasie, gdy była w rękach protestantów. Na przykładzie kościoła w Popradzie i kościoła w Strażkach widać, jaką wagę przypisywali protestanci również do dekoracji ścian obiektów sakralnych oraz że starsze malowidła średniowieczne zastępowali tekstem malowanym z bogatą ornamentyką<sup>81</sup>.

Na rok 1639 datuje się również malowidła ściennego zamku w Kieżmarku i dlatego nie można wykluczyć, że również ich autorem był wspomniany Marcin Waxman, którego w tym samym roku miejska rada z Popradu nagrodziła za wykonane prace artystyczne na rzecz kościoła.

Fragmentaryczność zachowanego materiału, jak również jego dzisiejszy stan nie pozwalają na razie na całościową ocenę renesansowego malarstwa na Spiszu. Analizowany materiał nie był dotychczas spójnie zaprezentowany. Można jednak, mimo stanu zachowania, na jego podstawie ustalić pewne relacje i powiązania. Wszystko wskazuje na to, że można ich autorstwo przypisać lokalnym warsztatom i twórcom, którzy pracowali na podstawie sprawdzonych wzorców. Gwarantowały one wysoką jakość zarówno im, jak i zamawiającymi. Inne z przedstawionych malowideł osiągają jedynie przeciętny poziom. Z całą pewnością stwierdzić można również, że dzisiejszy wygląd renesansowych malowanych pierzei i wnętrz obiektów w miastach spiskich i na wsiach jest jedynie fragmentem o wiele większych całości. Wiele malowideł ściennych znikło podczas późniejszych adaptacji, bądź – w lepszym scenariuszu – czeka na swoje odkrycie.

<sup>78</sup> Daňový protokol mesta Poprad z rokov 1567–1724, Štátny archív Lewocza (dalej ŠA SR), filia w Spiskiej Sobocie, s. 30. Analizie źródeł, autorstwem malarza i jego pochodzeniem, kolejnym realizacjom i bardziej szczegółowym kontekstem Autorka zajmie się w innym miejscu.

<sup>79</sup> Tamże; I. Chalupecký et al., *Dejiny Popradu*, Poprad 1998, s. 103. Chalupecký interpretując źródła, mylnie konstatuje, że chodziło o malowanie dziś już nieistniejącej kapliczki św. Walentego, pierwotnie dobudowanej do północnej nawy świątyni parafialnej i nazywa ją „małym kościołem”.

<sup>80</sup> Daňový protokol mesta Poprad z rokov 1567–1724, s. 30. Niestety nie jest znany wygląd wspomianej ambony i drewnianego chóru, ponieważ po oddaniu obiektu katolikom zostały one zastąpione nowymi elementami.

<sup>81</sup> Z podobną strategią dekoracji ścian w przejętym przez protestantów średniowiecznym kościele można spotkać się też w Szaryszu. Również w kościele św. Michała w Plosku, podobnie jak w Strażkach i Popradzie, znajdują się malowane napisy na ścianie prezbiterium, wykonane przy użyciu nowożytnego kapitalu (część tekstu została napisana humanistyczną minuskułą). Malowidła pochodzą z roku 1612, a na podstawie rozbioru tekstu można założyć, że kazał je przygotować miejscowy pastor protestancki.

# Architektura i rzeźba renesansowa na Spiszu w XVI wieku i pierwszej połowie XVII wieku\*

Najważniejsze problemy społeczno-polityczne w Królestwie Węgierskim od drugiej ćwierci XVI w. i w XVII w., tak jak zdefiniowano je we wstępie do poprzedniego tekstu, a także brak jednomyślności poglądów na temat sztuki na obszarze niezajętym przez Osmanów – przede wszystkim wskutek współistnienia różnych prądów stylowych od początku pojawienia się renesansu – znalazły odzwierciedlenie w tematyce, formach czy też ogólnym wizerunku dzieł malarskich, rzeźbiarskich i architektonicznych. Nieprzyjazne warunki polityczne przyczyniły się paradoksalnie do stosunkowo długiego funkcjonowania stylu renesansowego czy też sztuki, która powstawała na opisywanym terytorium między późnym gotykiem a barokiem<sup>82</sup>, lecz ani ten fakt, ani to, że już pierwsze renesansowe dzieła spowodowały zmianę morfologii i proporcji w północnej części Królestwa Węgierskiego, nie przyczyniły się do powstania jednolitej renesansowej wypowiedzi artystycznej na obszarze dzisiejszej Słowacji. Renesans przez cały czas charakteryzował się zdecydowanym pluralizmem stylów. Powyższe czynniki geopolityczne należy postrzegać jako decydujące podczas kształtowania się postaci sztuki renesansowej, także na jednym z najlepiej prosperujących obszarów kraju, czyli na Spiszu. Od drugiej ćwierci XVI w. aż do końca XVII w. lokalna sytuacja stanowi swoistą próbkę realiów ogólnowęgierskich.

Po bitwie pod Mohaczem obszar Spisza został podzielony – podobnie jak całe Węgry – między zwolenników „narodowego” króla Jana Zápolyi a „cudzoziemca” Ferdynanda I. Jan Zápolya urodził się na miejscowym zamku, siedzibie żupy i posiadał

liczne majątki w okolicy. Jego zwolennicy wywodzili się głównie z miejscowej szlachty. Z kolei miasta, w pierwszym rzędzie Lewocza, po wybuchu sporów opowiedziały się po stronie Ferdynanda. Z drugiej strony, za pośrednictwem wykształconego i mówiącego po niemiecku patrycjatu, powoływano kaznodziejów protestanckich z krajów niemieckojęzycznych. Nie jest zatem zaskoczeniem, że stosunkowo wcześniej przyjęły się tam nauki Lutera. Jednym ze skutków tego procesu było wprowadzenie języka niemieckiego, czyli mowy ojczystej sporej części ludności Spisza, jako języka, w którym odprawiano nabożeństwa. Bractwo plebanów 24 miast spiskich, podobnie jak inne społeczności na Słowacji, przyjęło reformowane wyznanie wiary i w 1569 r. stworzono dokument *Confessio Scepusiana* jako kompromisowy wyraz umiarkowanej reformacji. Zdecydowana większość ludności Spisza – mieszczaństwo, szlachta, a także zwykły lud – była do końca XVI w. protestancka. W odróżnieniu od Siedmiogrodu byli to przeważnie wierni augsburskiego wyznania. Długotrwały proces budowy ewangelickiej administracji kościelnej na Spiszu został zakończony podczas synodu w Spiskim Podgrodziu w 1613 r. Jednak Habsburgowie, będący zwolennikami katolicyzmu oraz monarchii scentralizowanej (absolutystycznej), po definitywnym przejęciu władzy w Królestwie Węgierskim zaczęli ograniczać stuletnie przywileje szlachty węgierskiej. Tym samym spowodowało to konflikt z magnatami, przede wszystkim wywodzącymi się z szeregów kalwińskich książąt Siedmiogrodu. Skutkiem tych sporów było kilka powstań stanowych. Jeden z powstańców, Emeryk Thököly,

\* Celem niniejszego tekstu jest zaprezentowanie w podstawowych zarysach architektury renesansowej na Spiszu, przede wszystkim jej ówczesnych kontekstów oraz języka artystycznego. Z powodu z góry określonej objętości tej pracy nie jest możliwa bardziej szczegółowa analiza poszczególnych typów architektury funkcjonalnej (domy mieszczkańskie, ratusze, dzwonnice, wieże kościelne itp.), dlatego też nawet tym najważniejszym dziełom poświęcone zostanie niewiele miejsca. W formie zwięzłego szkicu, obejmującego raczej zakres historii sztuki i dotyczącego tylko jednego z typów budowli: siedzib szlacheckich, rozdział przybliży Czytelnikom część zasobów tego regionu bogatego w zabytki architektury renesansowej. Jednocześnie jest to okazja do wskazania możliwego kierunku dalszych badań. Objętość pracy jest też ograniczona w zakresie podawania szczegółowej bibliografii czy też możliwości przedstawienia autorów, którzy w mniejszym lub większym stopniu zajmowali się sztuką renesansową na Spiszu. Niniejszy tekst został opublikowany jednak ze względu na brak odrębnego opracowania poświęconego renesansowi na Spiszu w szerszym kontekście, na dodatek wspartego badaniami terenowymi i źródłowymi. Spośród najważniejszych prac, w których podjęto próbę charakterystyki sztuki renesansowej w regionie Spisza warto wymienić następujące: K. Divald, *Szepesvármegye művészeti emlékei*, s. 83–83 oraz J. Špirko, *Umelecko-historické pamiatky na Spiši*, t. 1: *Architektúra*, Spišská Kapitula 1936, s. 134–172.

<sup>82</sup> Sformułowanie „sztuka między późnym gotykiem a barokiem” zostało przejęte z pierwszej syntetyzującej publikacji na temat sztuki renesansowej na Słowacji, gdzie znalazło się ono w jej podtytule. Analizę tego sformułowania odnaleźć można we wstępie, a także w niektórych innych rozdziałach. Zob. I. Rusina et al., *Renesancia*, s. X–XI. Mimo ewidentnego pluralizmu, czy też właśnie z jego powodu, w razie potrzeby zaklasyfikowania stylu poszczególnych dzieł będzie używane ogólne pojęcie: „renesans” i „renesansowy”.

przywódca piątego buntu przeciwko Habsburgom (1678–1686), urodził się na zamku kieżmarskim. Małżeństwo jego rodziców, protestanta Stefana II Thökölyego i katoliczki Marii Gyulaffy, stanowi charakterystyczny przykład tego, że głównym powodem powstań nie była chęć ograniczenia wolności wyznania przez władców habsburskich, ale próba osłabienia rozległych praw szlachty węgierskiej.

Nie można jednak bagatelizować faktu, że wprawdzie rozwarstwiona pod względem stanowym, ale z punktu widzenia wyznania wówczas przeważnie protestancka ludność Spisza, nie przyjmowała z entuzjazmem pojawiającej się sztuki barokowej preferowanej przez nowe lub przywrócone zgromadzenia zakonne o jasno określonej misji kontrreformacyjnej. Niechęć wobec kojarzonego z katolicyzmem baroku spowodowała dość późne odejście od stosowania elementów i detali renesansowych. Sztuka, jako jeden z instrumentów polityki, wśród szlachty węgierskiej (a zatem też spiskiej) nieraz świadomie zwracała się w stronę starszych renesansowych form i motywów jako wyraz swoistego przeciwieństwa „habsburskiego baroku”.

O artystycznej i kulturalnej dojrzałości regionu w analizowanym okresie świadczy fakt, że w odróżnieniu od innych obszarów dzisiejszej Słowacji, mniej więcej od drugiej połowy XVI w. można zaobserwować na Spiszu oraz w sąsiednim Szaryszu formowanie się homogennego, lokalnego stylu, który był efektem łączenia i nawarstwiania elementów renesansowych i manierystycznych. Ważną rolę w jego rozwoju i zabarwieniu odgrywało strategiczne położenie Spisza, graniczącego z Małopolską, a także podporządkowane polskiej administracji królewskiej, ale ciągle związane ze Spiszem, zastawione miasta i miasteczka czy nawet trasy ważnych szlaków handlowych prowadzące z północy na południe oraz z zachodu na wschód. Wędrowali nimi liczni artyści z Rzeczypospolitej, zwłaszcza ze Śląska, którzy – na co wskazują współczesne badania archiwalne – często też osiedlali się na stałe na Spiszu i wnosili tam lokalną morfologię.

## Architektura renesansowa na Spiszu

W najbardziej zauważalny sposób wspominany „renesans lokalny” przejawiał się w budownictwie

i przetrwał do około połowy XVII w. (w postaci rustykalnej nawet później). Na obszarze Spisza i Szarysza ewidencjonuje się bogaty ilościowo zestaw wykrystalizowanych pod względem stylu zabytków architektonicznych, dla którego słowacka historiografia sztuki stosuje zazwyczaj termin „renesans wschodniosłowacki”. Mimo, że to określenie nie jest dokładne – ze względu na zakres terytorium, na jakim zachowały się tego rodzaju specyficzne zabytki, a także z punktu widzenia liczby regionów wschodniej Słowacji (która nie ogranicza się tylko do Spisza i Szarysza) – to zwykle posługuje się nim większość współczesnych badaczy<sup>83</sup>. Powyższy termin w istocie obejmuje grupę dzieł, które pojawiają się wyłącznie na obszarze dwóch regionów północno-wschodniej Słowacji: Spisza i Szarysza, być może jeszcze Koszyc. Zamiast niego właściwsze wydaje się inne, być może mniej „atrakcyjne” określenie – „renesans na Spiszu i Szaryszu” albo „renesans spisko-szaryski”<sup>84</sup>. Pod tym terminem rozumieć należy przede wszystkim te dzieła architektoniczne, które z punktu widzenia typologii są specyficzne dla omawianego obszaru, zwłaszcza ze względu na swoją formę i dekorację. Chodzi tu o architekturę o przeważnie świeckim charakterze, przebudowy i nadbudowy starszych obiektów mieszkalnych związanych z administracją miejską, ale też sakralnych – kamienice, ratusze, kasztele, zamki, wieże kościelne i dzwonnice. Mury obiektów stworzone w stylu renesansu spisko-szaryskiego bywają zakończone attyką z różnorodnymi pod względem kształtu szczycikami, pod którymi zazwyczaj znajduje się ślepa arkatura<sup>85</sup>, tworzona przez płytkie edykuły, które wraz ze szczycikami oraz innymi płaszczyznami ścian zdobi zazwyczaj dekoracja sgraffitowa<sup>86</sup>. Do dziś niezakończone solidne badania dotyczące zastosowania jednego z najbardziej charakterystycznych elementów – wieńczących szczycików w postaci jaskółczych ogonów – nie stanowią przeszkody, by stwierdzić, że Rzeczpospolita i Śląsk pełniły rolę pośredników w zastosowaniu tego pochodzącego z Włoch elementu, przede wszystkim z regionu Wenecji, który pojawił się na Spiszu na początku drugiej połowy XVI w.<sup>87</sup> Jaskółcze ogony, stanowiące modyfikację starszych średniowiecznych blanków, skomponowane z półkolami, odnotować można na

<sup>83</sup> Wyjątkiem nie jest też ostatnia syntetyzująca publikacja na temat renesansu na Słowacji, gdzie, w skądinąd wartościowych i cennych rozdziałach, napotykać można bezkrytyczne przejmowanie tego pojęcia. Zob. I. Rusina et al., *Renesancia*, s. 225, 237, 242, i in.

<sup>84</sup> Na temat określenia stylu i terminologii zob. Z. Janošíková, *Renesančná sgrafitová výzdoba na Spiši a Šariši*, s. 17–22.

<sup>85</sup> Nie można zgodzić się ze stwierdzeniem, że – w odróżnieniu od Szarysza – na Spiszu nie przyjęły się ślepe arkadki. Zob. N. Urbanová, *Mestské veže a zvonice*, w: I. Rusina et al., *Renesancia*, s. 243. Jako przykład wykorzystania tego elementu mogą posłużyć dzwonnice w Popradzie i Podolińcu oraz nieistniejąca już dziś renesansowa postać kasztelu we Frydmanie.

<sup>86</sup> Więcej na ten temat wraz ze szczegółową bibliografią zob. Z. Janošíková, *Renesančná sgrafitová výzdoba na Spiši a Šariši*, s. 17–22.

<sup>87</sup> Tej problematyce został poświęcony monotematyczny artykuł (wraz ze szczegółową bibliografią): I. Ciulisová, *Príspevok k poznaniu východoslovenskej renesančnej atiky*, „Ars”, 21, 1988, s. 61–70. W związku ze Spiszem i Szaryszem nie należy zapominać z jednej strony o żywych kontaktach bogatych miast tych północnych regionów byłego Królestwa

Spiszu w zamówieniach składanych przez szlachtę, konkretnie na kasztelu w Strażkach i w Betlanowcach na początku drugiej połowy XVI w. Z takim typem attyki – oprócz dwóch wymienionych realizacji – spotkać się można na Spiszu dopiero pod koniec XVI w., ale już w postaci nagromadzonych elementów łuków i jaskółczych ogonów wieńczących wieże kościelne. Najbardziej popularnym wariantem szczyków attykowych, stosowanym od końca XVI w. i w pierwszej połowie XVII w., była forma powtarzających się mniejszych i większych szczyków edykułowych, zakończonych drobnym daszkiem (np. dzwonnica w Kieżmarku, dzwonnica w Strażkach, kasztel w Strażkach; II faza, zamek kieźmarski, zamek w Pławcu, zamek w Niedzicy/Dunajec, dzwonnica w Wierzbowie).

Już pierwsze przejawy nowej morfologii były na stosunkowo wysokim poziomie. Po początkowych pojedynczych przykładach z pierwszego trzydziestolecia XVI w. dopiero w drugiej połowie stulecia powstają bardziej całościowe struktury, przede wszystkim miejskie. Mowa tu o obiektach, które stały się nieodłącznym elementem miast i są to prywatne kamienice lub związane z administracją miejską i finansowane z kasy miejskiej budynki świeckie. Oprócz nich w XVI–XVII w. były odnawiane i przebudowywane budynki parafialne, dzwonnice i wieże kościelne, mniejsze zmiany architektoniczne przeprowadzano też we wnętrzach obiektów sakralnych. Spisz rozwijał się w bezpośrednim kontakcie przede wszystkim z sąsiednimi regionami geograficznymi i oprócz wspomnianych wpływów z północy można odnaleźć najbliższe pod względem architektonicznym i artystycznym zabytki w sąsiedniej stolicy – Szaryszu.

Ożywione kontakty między Pentapolitaną – pięcioma najważniejszymi miastami Górnych Węgier – a więc Lewoczą, Preszowem, Bardiwem, Sabiłowem i Koszycami (od połowy XVII w. zalicza się do nich też Kieżmark), istniały nie tylko w relacjach handlowo-ekonomicznych, ale też kulturalno-artystycznych. Miasta *concordie* stwarzały też przyjazne warunki dla poszczególnych cechów, pracowni i rzemieślników. Liczne pracownie i ich produkcja artystyczna były oparte jeszcze na starszej tradycji średniowiecznej. Większość z nich nie zrzeszała pokrewnych profesji w jedną całość, skupioną wokół

centralnej postaci mistrza, ale przeciwnie – nad konkretnymi zamówieniami pracowały różne samodzielne pracownie. Oprócz zleceń związanych z miastem i jego mieszkańcami, działające w mieście warsztaty oraz jednostki mogły prowadzić prace na prywatne zlecenia szlachty, która nieraz korzystała z potencjału personalnego pracowni i zapraszała miejskich mistrzów do budowy czy przebudowy swoich siedzib i kościołów. Nie jest wykluczona też odwrotna kolejność, kiedy to mistrzowie, którzy przybyli na zaproszenie danego szlachcica, po zakończeniu zlecenia osiedlali się i pracowali w pobliskich miastach.

## Siedziby szlacheckie<sup>88</sup>

Podobnie jak na innych terytoriach niezajętych Królewskich Węgier, również na Spiszu pojawili się przedstawiciele szlachty, która straciła swoje dotychczasowe majątki po bitwie pod Mohaczem i późniejszym przyłączeniu południowych terenów Węgier do Imperium Osmańskiego. W podziękowaniu za jej wsparcie podczas kampanii wojennych, a także za konkretne zwycięskie bitwy, czy nawet pożyczki finansowe, władca zwykł przyznawać takiej szlachcie majątki swoich przeciwników politycznych. W ten sposób przybył w połowie XVI w. na Spisz Marek Horváth-Stančič z Hradca, a pod koniec wieku Sebastian Thököly z Tekelházy. Wraz ze zmianą właściciela starszych, głównie późnogotyckich siedzib pojawił się tym samym potencjalny inwestor. Swoje dwory oprócz tych „cudzoziemców” przebudowywała lub budowała od nowa też miejscowa szlachta, przede wszystkim wywodząca się ze starszych rodów spiskich – np. panowie z Markuszowców (Mariássy), panowie z Hrhowa (Görgey), Thurzonowie i rodzina Horváth z Pławca (de Palocsay). Siedziby szlacheckie nie służyły tylko jako domy ich właścicieli. Wiele z nich stało się, oprócz szkół miejskich, ważnymi ośrodkami życia kulturalnego na Spiszu, co owocowało nie tylko wysokim poziomem wykształcenia mieszkańców, ale też formą architektoniczną i artystyczną<sup>89</sup>. Ważne modernizacje w XVI–XVII w. były dokonywane też w zastawionych miastach spiskich, a to za zasługą polskich sołtysów (starostów), którzy mieli swoją siedzibę na zamku lubowelskim, skądinąd także wielokrotnie przebudowywanym. Od początku

Węgierskiego, zwłaszcza z sąsiednią Małopolską oraz ze Śląskiem, a z drugiej strony także o zastawie polskim, który pod względem politycznym i kulturalnym oddziaływał na terytorium Spisza także w XVI w. i pierwszej połowie XVII w.

<sup>88</sup> Na temat problematyki spiskich siedzib szlacheckich, także w okresie wczesnej epoki nowożytnej zob. M. Šimkovic, *Hrady a opevnené sídla šľachty na Spiši*, s. 450–482.

<sup>89</sup> Wspaniały przykład siedziby szlacheckiej, która od strony architektonicznej i artystycznej stała się niezmiernie reprezentacyjnym domem mieszkalnym, a jednocześnie była miejscem spotkań i dyskusji wielu wykształconych ludzi z okolicy stanowi zamek kieźmarski za czasów Thökölych. Zob. Z. Janošiková, *Renesančné nástenné malby na hrade v Kežmarku a humanistický odkaz rodiny Thököly*, w: „Ani spolu, ani bez sebe...”: *Interdisciplinárta v dejinách umění*, wyd. F. Komárek, M. Konečný, Filozofická fakulta Masarykovy univerzity, Seminář dějin umění, Brno 2011, s. 47–52.



zastąpiły blanki powstałe podczas przebudowy zrealizowanej w drugiej połowie XVI w.<sup>94</sup>

Pierwsza renesansowa przebudowa kasztelu w Strażkach była związana ze zmianą jego właściciela. W 1556 r. został nim Marek Horváth-Stančič, kapitan zamku Szigetvár (Sihof)<sup>95</sup>. W nagrodę za walki i bohaterską obronę zamku uzyskał on od króla majątki śląskiego rodu Warkoćów – zwolenników Jana Zapolyi – a wśród nich też dwór w Strażkach. Prace nad tym późnogotyckim obiektem zostały rozpoczęte tuż po pojawieniu się nowego właściciela i tę renesansową przebudowę uważa się za jedną z najstarszych wśród siedzib szlacheckich na Spiszu. Około 1560 r. doszło do rozszerzenia całego obiektu na dwa dwupiętrowe skrzydła, do których z dwóch stron dołączono mur obronny zamykający wewnętrzny dziedziniec. Świadectwo tej pierwszej w kolejności renesansowej przebudowy dworu stanowi zwłaszcza attyka w postaci jaskółczych ogonów połączonych z półkolami, dziś jest widoczna na murze od strony południowo-wschodniej i północno-wschodniej, który początkowo wieńczyła. Podczas kolejnej, późnorenesansowej przebudowy, włączono ją do nowszych ścian, które podwyższono i wyposażono w górnej partii w nową attykę ze strzelnicami i innymi pod względem kształtu szczykami wieńczącymi. Na podstawie zachowanych dzieł architektonicznych można stwierdzić, że pierwsze zwieńczenie szczyków attyki na kasztelu w Strażkach stanowi jednocześnie najstarszy przykład tego typu na Spiszu i wydaje się, że pojawiło się ono wcześniej niż jaskółcze ogony na kasztelu w Betlanowcach. Wspominaną późnorenesansową przebudowę kasztel w Strażkach przeszedł na początku XVII w., kiedy to minimalne szczyki attykowe otrzymały dekorację sgraffitową. Jej inicjatorem był wnuk Marka i syn Grzegorza, Baltazar Horváth-Stančič. Zakończenie tego etapu wyznacza analizowana wyżej marmurowa tablica inskrypcyjna, początkowo umieszczona na jednej z narożnych wież. Wtedy mury kasztelu zakończono nowymi szczykami, które pod względem swojej formy są bliskie np. tym elementom z zamku kieźmarskiego, nieistniejącym szczykom z zamku w Pławcu czy też na zamku Niedzica.

Pierwszą renesansową „nową budowlą” szlachecką na Spiszu był kasztel w Betlanowcach<sup>96</sup>, usytuowany prawdopodobnie w miejscu starszego



Ryc. 30. Kasztel w Strażkach: a) widok ogólny, b) fragment szczyków attyki, c) widok na południowozachodnie skrzydło kasztelu.

<sup>94</sup> Za czasów Stanisława Lubomirskiego, syna Sebastiana, zamek lubowski przeszedł w połowie XVII w. ostatnią znaczącą przebudowę zrealizowaną już w stylu wczesnobarokowym. Przypominają o niej trzy tablice: pierwsza z nich znajduje się w lapidarium, a dwie pozostałe są na oryginalnych miejscach. Jedna jest datowana na rok 1642, a dwie na 1647 r.

<sup>95</sup> *Analecta Scepūsii sacri et profani* (dalej *Analecta Scepūsii*), t. 1–4, red. C. Wagner, Viennae–Possoniae–Cassoviae 1771–1778 (tu: t. 1, s. 176–178). Oprócz majątków na Spiszu Marek Horváth-Stančič otrzymał też majątki w żupie Bihar.

<sup>96</sup> Na temat kasztelu i jego dekoracji zob. Z. Janošiková, *Renesančná sgraffitová výzdoba na Spiši a Šariši*, s. 65–74 (wraz ze szczegółową literaturą i wykazem źródeł); też, *Renesančné sgraffito na Spiši na príklade troch vybraných objektov*, s. 151–155.



dworu Thurzonów. Kasztel w Betlanowcach wyróżnia się na tle innych renesansowych obiektów szlacheckich brakiem wyraźniejszych elementów obronnych, jednak podobnie jak kasztel w Strażkach w latach 60. XVI w. otrzymał wysoką attykę z powtarzającymi się półkolami i jaskółczymi ogonami. Betlanowce w 1563 r. uzyskał jako donację Piotr Fajgel de Seibelsdorf, a jego rodzina zaczęła później wywodzić swój przydomek właśnie od tej spiskiej miejscowości<sup>97</sup>. Lata budowy kasztelu zostały odnotowane bezpośrednio na jego fasadzie, gdzie towarzyszą im napisy. Pierwszy<sup>98</sup>, umieszczony w geisonie gzymsu naddrzwiowego portalu wejściowego, sąsiaduje z czteropolową tarczą z datowaniem 1564 oraz kamiennymi reliefowymi herbami w supraporcie z inicjałami donatorów – PF i HB. Napis, a także herby donatorów, umieszczono podwójnie w ramach sgraffitowej dekoracji fasady, z której zachował się już tylko fragment w środkowej osi piętra<sup>99</sup>. Dziś wiadomo, że pierwszą żoną Piotra Fajgla była Katarzyna, córka lewockiego



Ryc. 31. Kasztel w Betlanowcach: a) widok ogólny (stan dawniejszy i obecny), b) jaskółcze ogony, c) tarcza z datowaniem 1564, d) wejście do zamku z supraportą i reliefowymi herbami jego budowniczych, e) sgraffito z herbami budowniczych kasztelu (stan dawniejszy i obecny), f) reliefowe herby budowniczych kasztelu nad portalem wejściowym.



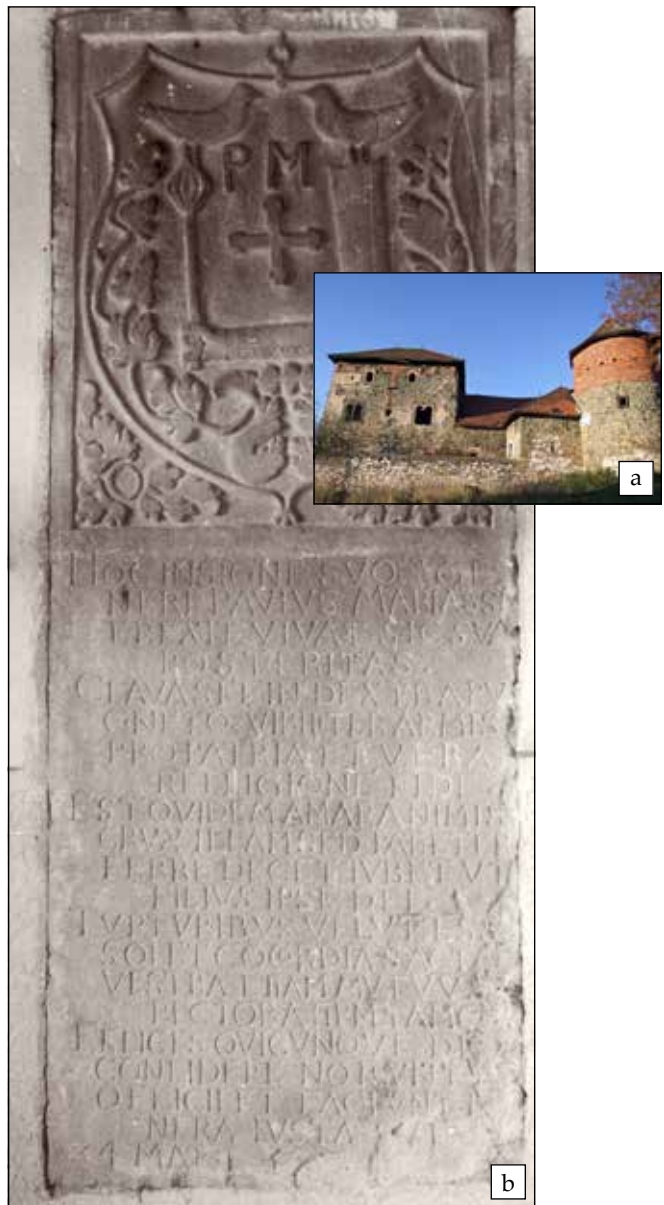
<sup>97</sup> Na temat Piotra Fajgla i jego rodziny zob. F. Žifčák, *Betlanovce v rokoch 1260–1711*, w: *Dejiny Betlanovciac*, red. I. Chalupecký, Levoča 2010, s. 67.

<sup>98</sup> „SI DEVS NOBISCOM QVIS CONTZA NOS”. Błędy w tekście „NOBISCOM” oraz „CONTZA” są skutkiem pracy kamieniarza – analfabety. Powyższa, niezwykle popularna sentencja łacińska została przejęta z 31. wersu 8 rozdziału Listu św. Pawła do Rzymian. Ten cytat stanowił popularne hasło, czy też osobistą dewizę, wielu szlachciców lub całych rodów (Paweł Nádasdy / Nádašdy, ród Rákóczych i in.). Sentencję umieszczono na gzymsie portalu wejściowego prowadzącego na dziedziniec Wawelu, a także nad wejściem do bratysławskiego ratusza od strony głównego rynku. Na Spiszu niemal sto lat później została wykuta na tablicy w kasztelu w Markuszowcach (1643).

<sup>99</sup> „AN(N)O D(O)M(I)N(I) 15/68 // SI · DEVS · PRO · NOBIS · QVIS · CONTRA · NOS // P(eter) F(eigel) / H(edviga) B(obst)”.

mieszczanina Cyriaka Pobsta i Magdaleny Thurzo. Razem z mężem była ona pierwszą donatorką kasztelu. Po śmierci Katarzyny (†1 maja 1565) Piotr Fajgel ożenił się z jej siostrą Jadwigą (Hedviga). Inicjały Jadwigi jako drugiej inwestorki kazał uwiecznić wraz ze swoimi na fasadzie obiektu. W ten sposób kasztel, jak już wcześniej zwrócono na to uwagę, stał się wyjątkowy od strony epigraficznej. Bezpośrednio na budynku znajdują się najważniejsze dane, daty rozpoczęcia i zakończenia budowy oraz powstania sgraffitowej dekoracji, a nawet inicjały inwestorów. Podobnym, oznaczonym i sygnowanym w ten sposób, obiektem jest kasztel we Fričovcach na Szaryszu, na którym też zachowało się nazwisko autora projektu budynku, a także autora dekoracji sgraffitowej i zleceniodawcy.

W stylu renesansowym odnowili swój rodzinny dwór w Markuszowcach również tamtejsi panowie. Po rozległej przebudowie późnogotyckiej zrealizowanej przez Stefana VI na przełomie XV/XVI w. dokonał kolejnych zmian w latach 60. XVI w. jego wnuk Paweł I z Markuszowców<sup>100</sup>. O zakończeniu tej przebudowy informuje tablica inskrypcyjna z piaskowca, datowana na 1567 r., która oprócz tekstu zawiera znak herbowy i inicjały zamawiającego<sup>101</sup>. W 1643 r. została zakończona w Markuszowcach (w części Stefanowce) budowa kolejnej siedziby rodowej. Nowy kasztel, budowany jako *castellum* z czterema narożnymi wieżami, sfinansował podżupan stolicy spiskiej Franciszek V, syn Andrzeja I z Markuszowców i Małgorzaty z Hrrova (Görgey). Herb i inicjały donatora, uzupełnione datowaniem i towarzyszącymi napisami łacińskimi, wykuto w marmurowej tablicy, która do dziś znajduje się nad wejściem głównym do obiektu<sup>102</sup>. Kasztel przebudowano w latach 70. XVIII w., wskutek czego utracił on wcześniejszy wygląd, ale zachował oryginalny układ.



Ryc. 32. Kasztel Mariássych w Markuszowcach: a) stan obecny, b) tablica pamiątkowa z 1567 r.

<sup>100</sup> Więcej na temat kontekstu historycznego związanego z przebudową dworu w XVI w., a także jego mecensów zob. Z. Janošiková, *Sepulchrálne pamiatky Kostola svätého Michala Archanjela v Markušovciach*, w: *Epigraphica et Sepulcralia*, t. 4: *Forum epigrafických a sepulchrálnych štúdií*, red. J. Roháček, Praha 2012.

<sup>101</sup> „HOC INSIGNĚ SVO GE / NERI PAVLVS MARIASSI / EREXIT VIVAT SIC SVA / POSTERITAS / CLAVA SIT IN DEXTRA PV / GNE TO[TIS] VIRILITER ARMIS / PRO PATRIA ET VERA / RELIGIONE FIDE / EST QUIDEM AMARA NIMIS / CRUX ILLAM SED PATIE[N]TER / FERRE DECET IVBET VT / FILIVS IPSE DEI / TVRTVRIBVS VELVT ESS[E] / SOLET CO[N]CORDIA SA[N]CTA / VESTRA ETIAM MVTVV[S] / PECTORA FIRMET AM[OR] / FELICES QVICVNQVE DEO / CONFIDERE NORVNT / OFFICII ET FACIVNT [MV] / NERA IVSTA SVI / 24 MARTI 1567”. Tablica herbowa z inskrypcjami, pierwotnie umieszczona na ścianie renesansowej sali przy północno-wschodniej wieży budowli, jest dziś znacznie uszkodzona i leży rozłamana na dwie części wśród gruzów tego pomieszczenia. Więcej informacji na temat zleceniodawcy, Pawła I Mariássyego zob. Z. Janošiková, *Sepulchrálne pamiatky Kostola svätého Michala Archanjela v Markušovciach*. Bardziej szczegółowo na temat architektury obiektu zob. M. Bóna, M. Šimkovic, *Výskum opeveneného kaštieľa v Markušovciach*, „Pamiatky a múzeá”, 57, 2008, 2, s. 8–13.

<sup>102</sup> „MINOR SUM DOMINE CVNCTIS MISERATIONIB[US] TUIS / QVAS EXPLEVISTI SUPER SERVUM TUUM // STET DOMUS HAEC DONEC / FLVCTVS FORNICA MARINOS / EBIBAT TESTUDO TOTVM / PERAMBVLET ORBEM // V(IVE) V(T) V(IVAS) / IN SILENTIO ET SPE // DOMINE SECVNDUM MULTITUDINEM MISERATI= / ONUM T[U]ARVM MISERERE MEI // SI DEUS PRO NOBIS, QVIS CONTRA NOS ? / NON EST CURENTIS, NEQVE VOLENTIS, / SED MISERENTIS DEI // FRANCISCUS MARIASI DE MARCUSFALVA / HOC OPVS EXTRVI CVRAVIT EX FVNDAMENTO / ANNO 1643”. Więcej informacji na temat zleceniodawcy, Franciszka V Mariássyego, a także szczegółową analizę napisów związanych z jego osobą zob. Z. Janošiková, *Sepulchrálne pamiatky Kostola svätého Michala Archanjela v Markušovciach*.



Ryc. 33. Kasztel Mariássych w Markuszowcach. Fragment tablicy z inskrypcją i herbem nad wejściem.

Ufortyfikowany kasztel w Szczawniku Spiskim powstał w sąsiedztwie dawnego klasztoru cystersów. Po likwidacji klasztoru miejscowe dobra znajdowały się w XVI w. w posiadaniu wielu właścicieli (Łaski, Thurzo, Rueber, Thököly). Budowę siedziby szlacheckiej rozpoczął po 1533 r. Hieronim Łaski, który otrzymał miejscowe dobra w zastaw od Jana Zapolyi. Wtedy powstał dwupiętrowy budynek blokowy na planie prostokąta, krótko później do niego narożną wieżę<sup>103</sup>. Najbardziej znaczące renesansowe zmiany architektoniczne przeprowadziła dopiero rodzina Thökölych. Tak jak pod koniec XVI w. otrzymali oni najpierw w zastaw,

a wkrótce potem na własność zamek kiezmarski, tak wspólnie z innymi majątkami otrzymali również dobra Szczawnika Spiskiego<sup>104</sup>. Na początku XVII w. Thököly rozpoczęli budowę fortyfikacji wokół własnego kasztelu, nie ingerowali jednak, jak się wydaje, bardziej w jego kształt. Mimo późniejszych zmian obiektu, z tego okresu zachowało się kilka oryginalnych elementów renesansowych – ościeża okienne i ślepa arkatura pod gzymsem koronującym na zewnętrznych ścianach fortyfikacji od południowego wschodu. Na podstawie bliskich analogii można przypuszczać, że co najmniej mur zewnętrzny wieńczyła attyka, którą podobnie jak poszczególne edykule ślepych arkad, ozdobiło sgraffito<sup>105</sup>. Zależności majątkowe, a także okres, w którym doszło



Ryc. 34. Kasztel w Spiskim Szczawniku: a) widok na skrzydło południowowschodnie, b) fragment renesansowego okna, c) widok ogólny od strony południowej.



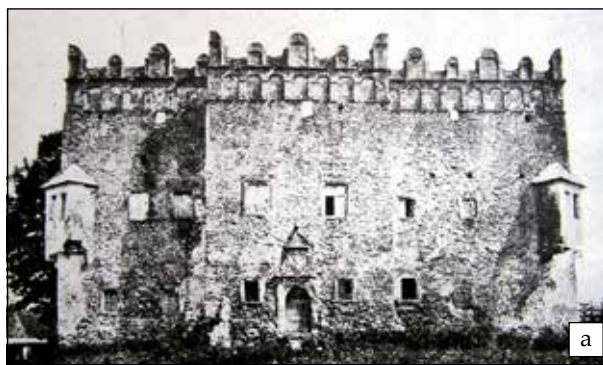
<sup>103</sup> I. Gojdič et al., *Spišský Štiavnik – kaštieľ: Architektonicko-historický a urbanisticko-historický výskum*, Bratislava, grudzień 2007, niepubl., archiwum autora badań.

<sup>104</sup> Według Vencki Sebastian Thököly w 1580 r. próbował dostać się wraz ze swoją żoną Zuzaną Dóczy (Dóciová) do Zamku Kiezmarskiego, który należał do niego zgodnie z umową zastawu zawartą z Janem Rueberem. Po tym niepowodzeniu, według Vencki, *potwrócił z żoną do Szczawnika*. Zob. J. Vencko, *Dejiny štiavnického opátstva na Spiši*, Ružomberok 1927, s. 88.

<sup>105</sup> Tę hipotezę potwierdza pośrednio też literatura. Zob. np. tamże, s. 75.

do tej renesansowej przebudowy, zakończonej za Stefana II Thökölyego, prowadzi do wniosku, że mogli w niej uczestniczyć majstrzy, którzy pod koniec XVI w. i w pierwszym trzydziestoleciu XVII w. pracowali na Zamku Kieżmarskim<sup>106</sup>.

Aż do początku XX w. wyjątkowy przykład architektury renesansowej stanowił kasztel we Frydmanie. Radykalna przebudowa pozbawiła go nie tylko oryginalnych elementów, przede wszystkim renesansowych, ale w zasadniczy sposób zmieniła jego ogólną postać. Kasztel we Frydmanie porównuje się zazwyczaj z trochę młodszym kasztelom we Fričovcach<sup>107</sup> lub z kasztelom w Szymbarku w pobliżu Gorlic w Polsce. Zwieńczenie attykowe tych trzech obiektów było identyczne pod względem formy, ponieważ mury tych kaszteli wieńczyły ciągłe ślepe arkady i umieszczone nad nimi grzebień ozdobnych szczyków. We wszystkich trzech kasztelach są one jednak odmienne, przy czym oryginalna forma szczyków w kasztelu we Frydmanie była najbliższa pozostałym zabytkom na Spiszu. Kasztel we Frydmanie powstał około 1600 r. w miejscu starszej strażniczej wieży mieszkalnej<sup>108</sup>. Budowniczym kasztelu był Jerzy Horváth, który w 1589 r. uzyskał od Alberta Łaskiego całe dobra dunajeckie, a wraz z nimi także miejscowość Frydman. W ramach tych dóbr Jerzy Horváth odzyskał dla swojej rodziny także zamek w Niedzicy, który w krótkim czasie przebudował w stylu renesansowym, o czym świadczy zachowana do dziś tablica herbowa z inskrypcjami nad portalem prowadzącym na teren zamku, datowana na rok 1601<sup>109</sup>. Na początku XVII w. Horváthowie przeprowadzili zmiany także na pobliskim zamku w Pławcu – miejscu, od którego wywodzili swój przydomek. Na podstawie rysunku Viktora Myskovszkiego z końca XIX w. można stwierdzić, że zamek w Pławcu otrzymał podczas tej renesansowej przebudowy właściwie identyczną attykę ze szczykami, jaką do dziś posiada zamek w Niedzicy. Taką samą jeszcze na początku XX w. dysponował też kasztel we Frydmanie. Jej formy w częściowo zmodyfikowanej postaci znalazły



Ryc. 35. a) Kasztel we Frydmanie, stan z początku XX wieku, b) zamek Niedzica przebudowany w stylu renesansowym, c) ruiny zamku Pławiec, przebudowanego w stylu renesansowym na początku XVII wieku (rysunek V. Myskovszkyego).

<sup>106</sup> Zamek kieżmarski, jego renesansowe fazy oraz dekoracje opisano w poprzednim rozdziale. Vencko podaje, że nad bramą wejściową kasztelu znajdowała się kiedyś nieznana wspólnie marmurowa tablica herbowa z inskrypcjami, datowana na 1619 r. Tej informacji nie jesteśmy jednak w stanie potwierdzić na podstawie innego źródła. W oryginale z pewnością łaciński napis na tablicy przetłumaczył Ján Vencko (*Dejiny štiavnického opátstva na Spiši*, s. 90): *Roku spasenia 1619. Dom ten zo základov postavený dal dostavať Stephanus Thokoely de Kezmark (W Roku Pańskim 1619. Dom ten zbudowany od fundamentów zakończył budować Stephanus Thokoely de Kezmark)*. O tablicy wspominają też autorzy ostatnich badań architektoniczno-historycznych, którzy twierdzą, że w drugiej połowie XX w. doszło do odnowienia portyku przed wejściem na dziedziniec, nad którym kiedyś znajdowała się tablica. Według nich nowe mury przykryły tablicę inskrypcyjną z czasów Thökölych. Zob. I. Gojdič et al., *Spišský Štiavnik – kaštieľ*.

<sup>107</sup> Na temat kasztelu we Fričovcach zob. Z. Janošiková, *Renesančná sgrafitová výzdoba na Spiši a Šariši*, s. 84–120; też, *Sgrafitová výzdoba kaštieľa vo Fričovciach w: Sgrafito 16.–20. stolecí: Výzkum a restaurování*. Fakulta restaurování Univerzity Pardubice, Litomyšl 2009, s. 33–48; też, *Predlohy pre sgrafitú Fričovského kaštieľa w: Pocta Ivanovi Chalupckému*, red. F. Fetko, M. Števík, Levoča 2012, s. 129–146. Przypuszczać można, że podobnie jak w przypadku kasztelu we Fričovcach również kasztel we Frydmanie mógł mieć rozległą dekorację sgrafitową w miejscu attykowego zwieńczenia.

<sup>108</sup> Nie można ustalić dokładnego datowania kasztelu, ponieważ nie zachowała się niestety tablica inskrypcyjna opatrzona herbem Horváthów i umieszczona niegdyś nad portalem wejściowym.

<sup>109</sup> „GEORGIVS HORVAT IN PALO // CZA DVNAGECZ ET LANDEK // DOMINVS AC HAERES HOC // CASTRVM VIRTUTE SVA AQ // VISI VIT . EXORNAVIT . ET . AMPLIAVIT // ANNO DOMINI MDCI”.



Ryc. 36. Kasztel we Fryczowcach: a) stan przed II wojną światową, b) stan obecny.

zastosowanie również podczas przebudowy wieży kościoła św. Małgorzaty Antiocheńskiej w Pławcu, gdzie Jerzy Horváth został pochowany i gdzie znajduje się też jego, do tej pory niezidentyfikowany, kamień nagrobny<sup>110</sup>. Powyższe fakty świadczą o rzeczywiście dużej aktywności budowlanej Jerzego Horvátha w zakresie dokonywania zmian w siedzibach rodzinnych na północnym Spiszu (Frydman, Niedzica, Pławiec). Na podstawie pokrewnych elementów (przede wszystkim forma attyki) można stwierdzić, że brała w nich udział grupa artystów działających na Spiszu.

Oprócz zamków przygranicznych można przypuszczać, że do renesansowej przebudowy doszło też na zamku spiskim, który na początku drugiej połowy XVI w. trafił w ręce rodziny Thurzonów<sup>111</sup>. Oni jednak nie zmienili charakteru starszej średniowiecznej struktury i poczynili tylko drobne ingerencje w ogólną architekturę zamku, skupiając się raczej na komforcie mieszkania i wykończeniu artystycznym. Mimo skromnych wzmianek przypuszcza się, że podczas ich panowania mogła pojawić się

na wielu obiektach nowoczesna attyka ze szczykami i dekoracja sgraffitowa<sup>112</sup>.

Wiele dziś zachowanych – początkowo renesansowych albo znacząco przebudowanych w stylu renesansowym – siedzib szlacheckich przeszło później kolejne, głównie barokowe zmiany, inne są już w ruinie. Jako przykład wspomnieć można choćby siedziby panów z Hrhowa i Toporca w Holumnicy i Toporcu, kasztel w Łapszach Niżnych czy kasztel w Kluknawie.

Struktura urbanistyczna miast spiskich została przeważnie ustalona na początku XVI w., tym samym określono też rozmiary poszczególnych dzielnic w obrębie murów obronnych. Wpływ na nową renesansową zabudowę miały z jednej strony wyższe potrzeby mieszczan – kupców i rzemieślników, dla których oprócz standardu mieszkania ważne były wymogi dotyczące rozkładu poszczególnych pomieszczeń oraz niezbędna dla danej profesji dyspozycja domu, a z drugiej strony także trochę bardziej pragmatyczne powody, jakimi były katastrofy naturalne (głównie pożary, trzęsienia ziemi i powodzie) wyrządzające różnorodne szkody na obiektach prywatnych i publicznych.

Od objęcia władzy przez Habsburgów architektura miast powstawała bez konkretnego wsparcia ze strony dworu królewskiego. Były to raczej publiczne zlecenia patrycjatu miejskiego lub zamówienia prywatne jego mieszkańców. To przede wszystkim mieszczanie, wolni mieszkańcy miast spiskich, mieli niemały udział w ówczesnym mecenacie artystycznym przekształcających się pod względem architektonicznym i urbanistycznym dzielnic. Rozwarstwienie wielonarodowościowe i zróżnicowanie społeczne ludności, a także pojawienie się nowych zawodów, miały wpływ na przeobrażenie architektonicznego i artystycznego kształtu obiektów w miastach, na potrzeby mieszkalne oraz na reprezentację publiczną i prywatną. Oprócz tradycyjnych mieszkańców miast i miasteczek spiskich (przeważnie Słowaków, Niemców i Polaków), podczas XVI–XVII w. ten region stał się ojczyzną dla przybyszów pochodzących z okupowanych przez Osmanów południowych części Węgier albo z pobliskich miast i krain, zwłaszcza z Niemiec, Śląska, Rzeczypospolitej, a także Moraw. Większość imigrantów stanowili handlowcy i rzemieślnicy, wśród których nie brakowało przedstawicieli specjalistycznych zawodów artystycznych i budowlanych. Tym samym wskutek wzrostu liczby ludności, a zarazem ograniczonych możliwości przestrzennych,

<sup>110</sup> M. Čovan, *Historické nápisy zo Šariša do roku 1650*, Martin 2016, kat. 131, s. 153.

<sup>111</sup> D. Menclová, *Spišský hrad*, Bratislava 1957, s. 125.

<sup>112</sup> Zob. np. M. Tognier, *Stredoveká nástenná maľba na Slovensku*, s. 96–97; J. Špirko, *Umelecko-historické pamiatky na Spiši*, s. 128. Po 1638 r. (definitywnie w 1651 r.), kiedy zamek uzyskała rodzina Csákych, przeprowadzono tu już zmiany charakterystyczne dla stylu wczesnego baroku.

parcel wytyczonych na rynku, a także w rezultacie częstych pożarów domów położonych na bocznych ulicach, często jeszcze o drewnianej zabudowie, od XVI w. rozwój budowlany zaczyna się przesuwać także poza rynek lub na przedmieścia. Najbardziej reprezentacyjne realizacje powstają jednak tradycyjnie na rynkach i głównych ulicach. Na początku XVI w. w miastach istniała już większość niezbędnych budynków publicznych potrzebnych do ich bezproblemowego funkcjonowania, dlatego renesansowa działalność budowlana jest rozumiana tutaj raczej jako modernizacja lub rozbudowa jeszcze średniowiecznej architektury. Nowe budowy były inicjowane tylko sporadycznie. Przede wszystkim były to ratusze, hale targowe, szpitale, domy dla ubogich, szkoły miejskie, jatki, łaźnie, gościńce i winiarnie. Nadzór nad rozwojem budowlanym miast, zwłaszcza nad powstawaniem i przebudową obiektów miejskich, ale także nad rozrastaniem się domów prywatnych, należał zawsze do jednego z członków rady miejskiej. W źródłach określa się go łacińskim słowem *aedilus* (Lewocza) lub niemieckim *Bauherr* (Kieżmark). Z wynajmu budynków miejskich była regularnie odprowadzana taksa, która wracała do budżetu miasta w celu ponownego zainwestowania tych środków na utrzymanie budynków, a także na remonty i budowę użytkowych obiektów miejskich, takich jak mury obronne, bramy miejskie, strażnice, studnie miejskie, itp.

Niezbędną administracyjno-gospodarczą budowlę miejską stanowił już od średniowiecza ratusz, na parterze często połączony z halą targową (Lewocza). W związku z tym, że struktura urbanistyczna ważnych miast spiskich liczyła się z nim od swojego założenia, przeważnie budowano go już w XV w. jako wolno stojący budynek na eksponowanym miejscu rynku, w sąsiedztwie innych, ważnych dla funkcjonowania miasta budynków publicznych.

Na wyglądzie tej najbardziej reprezentacyjnej architektury świeckiej w mieście na pewno zależało dwóm najbogatszym, a przy tym rywalizującym miastom spiskim – Lewoczy i Kieżmarkowi, które wybudowały ratusze na rynkach u schyłku średniowiecza, początkowo w stylu późnogotyckim. Przykładowo późnogotycki ratusz typu centralnego z wieżą zbudowano w Kieżmarku według projektu mistrza Jerzego ze Spiskiej Soboty tuż po 1461 r. Renesansową przebudowę początkowo gotyckiego ratusza w Lewoczy, jak już podkreślono, rozpoczęto najpierw z powodów praktycznych, być może po bliżej nieokreślonej klęsce żywiołowej (trzęsienie ziemi w 1545 r.), najpóźniej w 1549 r., jednak już rok później przerwał przebudowę pożar. Mieszkańcy Kieżmarku, dotknięci tym samym żywiołem, przebudowali swój ratusz pod kierownictwem mistrza Kunza w połowie XVI w. Na czas zakończenia tych



Ryc. 37. Ratusz w Lewoczy jest najświetniejszym renesansowym ratuszem na Spiszu: a) fragment tablicy z piaskowca nad zachodnią arkaadą na parterze, b) widok na fasadę zachodnią.



Ryc. 38. Ratusz w Kieżmarku: a) również został zbudowany w stylu renesansowym, czego dowodzą zachowane do dziś detale: b) motyw kieżmarskiego herbu z podtrzymującym go aniołem, c) delfiny z muszlą.



Ryc. 39. Ratusz w Spiskich Włochach przebudowany w stylu renesansowym w 1639 r.: a) widok ogólny, b) tablica inskrypcyjna, c) fragment uskrzydłonej głowy anioła.



Ryc. 40. Oryginalny ratusz renesansowy w Spiskim Podgrodziu z 1546 r.: a) widok ogólny, b) widok na portal wejściowy, c) tympanon portalu z herbem miasta i inskrypcją.

prac może wskazywać kamienna tablica z herbem miasta i datowaniem 1555 umieszczona nad wejściem głównym do obiektu. Do dziś na fasadach ratusza zachowało się kilka elementów późnogotyckich i renesansowych (np. para delfinów na parapetach okien drugiego piętra, renesansowy tympanon nad późniejszym barokowym portalem na południowej fasadzie). Jego dzisiejszy kształt stanowi efekt przebudowy zakończonej najwcześniej w 1788 r., o czym świadczy datowanie wykute po bokach herbu na renesansowej kamiennej tablicy nad wejściem. Nie ma wielu informacji o renesansowej dekoracji ratusza w Kieżmaroku, ale podobno miał on fasady zdobione alegorycznymi postaciami cnót i moralizatorskimi cytatami<sup>113</sup>. Prawdopodobnie były one podobne do tych, jakie zachowały się do dziś na południowej fasadzie ratusza w Lewoczy, które omówiono powyżej.

Także wyjątkowy pod względem architektury oraz układu ratusz w Spiskich Włochach zbudowano jeszcze w XV w. i najpóźniej w pierwszej połowie XVII w. dobudowano do tego starszego budynku i wieży miejskiej identyczną pod względem wymiarów budowlę oraz połączono wszystkie trzy struktury<sup>114</sup>. Dokumentuje to tablica inskrypcyjna z 1639 r., umieszczona wtórnie na fasadzie sąsiedniego urzędu miejskiego. Ingerencje z tego okresu są widoczne przede wszystkim na wieży, początkowo z pewnością zakończonej attyką ze szczycikami, z której do dziś zachowały się już tylko wysokie edykule ślepych arkad, kiedyś zapewne artystycznie wykończonych (sgraffito/malunki).

Budynek na Placu Mariackim w Spiskim Podgrodziu – tradycyjnie określany jako były ratusz – służył prawdopodobnie też jako dom mieszczkański. Centralny motyw architektoniczny stanowi portal z 1546 r. z herbem miasta, który wraz z moralizatorską inskrypcją na nim umacnia funkcję obiektu jako ratusza. Jako dowód może też posłużyć fakt, że właśnie tam odbył się w 1614 r. synod w Spiskim Podgrodziu.

Dawny główny budynek zamkowy na skraju zachodniej strony rynku w Podolińcu ma długą historię, która sięga początków XV w. Stanowił on element ufortyfikowanego

<sup>113</sup> B. Puškárová, I. Puškár, *Kežmarok: Pamiatková rezervoácia*, s. 44. Podobnie N. Urbanová, *Renesančné radnice*, w: I. Rusina et al., *Renesancia*, s. 246 (bez podania źródła czy literatury).

<sup>114</sup> *Súpis pamiatok na Slovensku*, t. 3, red. A. Güntherová, Bratislava 1969, s. 176; zob. też N. Urbanová, *Renesančné radnice*, s. 247.

terenu. Obiekt, umieszczony od wewnętrznej strony starszych murów obronnych, kazał przebudować w 1593 r. – jeszcze przed podjęciem prac na zamku lubowelskim – Sebastian Lubomirski. Świadczy o tym zachowana marmurowa tablica herbowa z inskrypcją na fasadzie<sup>115</sup>. Zamek w Podolińcu pełnił ważną rolę w ramach starostwa spiskiego i dlatego nie jest wykluczone, że ten dziś wolno stojący budynek, zachowany również dzięki ciągłemu wykorzystywaniu i wielu przebudowom, służył jako *domus* o konkretnych funkcjach administracyjnych. Wydaje się zatem, że w tym przypadku nie można mówić o „tradycyjnym” ratuszu (*praetorium, curia, capitolium*)<sup>116</sup>.

W odróżnieniu od architektury świeckiej, która przeżywała prawdziwy rozkwit w okresie renesansu, budownictwo sakralne na Spiszu – podobnie jak w większości regionów Królewskich Węgier – charakteryzowała stagnacja. Na początku XVI w. wszystkie ważniejsze miasta i miasteczka miały już wybudowane swoje świątynie parafialne. W tym czasie przeprowadzano jeszcze ostatnie przebudowy późnogotyckie, które w pojedynczych przypadkach zostały już wzbogacone o pierwsze elementy renesansowej morfologii i ornamentyki (biblioteka Henckla). Do dziś w świątyniach spiskich tylko sporadycznie napotkać można elementy renesansowe, przeważnie w postaci drobnej dobudowy (np. przedsionki i murowane empory) albo zmian funkcjonalnych już istniejącej architektury (portale, okna, drewniane empory itp.). Jako przykład podać można analizowaną już w tym tekście renesansową przebudowę północnej empory kościoła parafialnego w Lewoczy z lat 20. XVII w. Drobne zmiany, o charakterze raczej użytkowym, były wprawdzie realizowane w znanych kościołach spiskich także w XVI w. i pierwszej połowie XVII w., jak np. skarbiec/tabernakulum (?) w formie okienka z oryginalną kratą w zakrystii kościoła parafialnego w Białej Spiskiej z 1541 r. czy też fragment gzymsu portalu z figurami delfinów i gmerkiem mieszczańskim w tylnej części południowej nawy kościoła św. Krzyża w Kieżmarku. Nie wszystkie datowania znajdujące się na ścianach architektury muszą jednak głównie dotyczyć tych zmian<sup>117</sup>. Ponadto od drugiej ćwierci XVI w. protestanci stopniowo przejmowali średniowieczne kościoły katolickie lub też użytkowali



Ryc. 41. Zamek w Podolińcu odgrywał ważną rolę w ramach starostwa spiskiego. Do dziś świadczy o tym obiekt znajdujący się na wewnętrznej stronie starszych murów obronnych i tablica inskrypcyjna na fasadzie, którą w 1593 r. zlecił tam umieścić Sebastian Lubomirski.

je wspólnie z katolikami. W odróżnieniu od nich protestanci mieli mniejsze wymagania odnośnie do odprawiania nabożeństw. Często wystarczyła im tylko otwarta przestrzeń (najlepiej z emporą), ambona, chrzcielnica i jeden ołtarz. Nieraz też korzystali

<sup>115</sup> M. Šimkovic, *Hrady a opevnené sídla šľachty na Spiši*, s. 466–467. W tekście łacińskim spotykamy się z terminami takimi jak *vetustate destructa* czy *ruina* oraz [ten budynek kazał na własny koszt] *restauravit et exornavit* Lubomirski i jego potomkowie.

<sup>116</sup> N. Urbanová, *Renesančné radnice*, s. 247.

<sup>117</sup> Np. datowanie 1596 na jednym z filarów kościoła parafialnego w Kieżmarku czy napis z 1652 r. o renowacji świątyni na środkowym filarze kościoła św. Ducha w Żehrze (Žehra) – ewidentnie dotyczą bliżej nieskonkretyzowanych zmian. Jednak w przypadku sgraffito z 1618 r. w bibliotece kościoła katedralnego św. Marcina w Spiskiej Kapitule albo namalowanego datowania z 1638 r., umieszczonego na średniowiecznym malowidle ściennym na północnej ścianie kościoła w Żehrze, czy też w przypadku daty 1645 namalowanej nad portalem wejściowym w przedsionku pod wieżą kościoła Narodzenia NMP w Spiskim Podgrodziu, nie umiemy podać konkretnego powodu ich umieszczenia.



ze starszego wyposażenia katolickiego<sup>118</sup>. W miastach spiskich sporadycznie można było spotkać się z obrazoburstwem, a jeśli się pojawiło, to było zdecydowanie potępiane<sup>119</sup>. Starsze średniowieczne elementy wyposażenia – stojące w sprzeczności pod względem ikonograficznym z ich wyznaniem – protestanci zazwyczaj zamykali lub przestawiali (np. ołtarze), a malowidła ściennie zacierano wapnem.

Na wygląd zewnętrzny świątyni na Spiszu od końca XVI w. miał wpływ przede wszystkim renesans spisko-szarayski. W ramach niego w późnorenansowo-manierystycznym stylu były nadbudowywane attykami ze szczycikami oraz wykańczane artystycznie (sgraffito) przede wszystkim liczne wieże kościelne. Z jednej strony mogły one pełnić funkcje dzwonnicy (dzwoniono, by oznajmiać regularne lub wyjątkowe wydarzenia akty i święta religijne), ale jako najwyższe budowle w mieście mogły też służyć jako strażnice, z których alarmowano o niebezpieczeństwach (wróg, pożar, burza itp.) dla miasta i jego najbliższej okolicy. Do dziś zachowały się one i współtworzą obraz miast, miasteczek i wsi – Kieżmark (koniec XVI w.), Spiski Hrhów (około 1600 r.), Kapituła Spiska, Podhorany (ostatnie trzydziestolecie XVI w.), Jamnik (pierwsza ćwierć XVII w.), Frydman (około 1600 r.), Krempachy (koniec XVI w.), Pławiec (obecnie przebudowana), Grancz-Petrowce



Ryc. 42. Nieodłączny element kolorytu miast spiskich to kompleks złożony z renesansowej wieży kościelnej i połączonej z nią renesansowej dzwonnicy, czasami też plebanią. Kościół Świętego Krzyża w Kieżmarku należy do najbardziej reprezentatywnych.

<sup>118</sup> W Lewoczy kościół parafialny św. Jakuba został na długi czas podzielony: na potrzeby katolików służyła wschodnia część świątyni, a protestantów – zachodnia. Zob. J. Žáry, *Sakrálna architektúra*, w: I. Rusina et al., *Renesancia*, s. 226.

<sup>119</sup> Najbardziej znany przykład stanowi niszczenie wyposażenia wnętrza przez kaznodzieję kieżmarskiego Sebastiana Ambrosiusa. Zob. M. Sebők, *Humanista a határon. A késmárki Sebastian Ambrosius története (1554–1600)*, Budapest 2007.

(Granč-Petrovce) i Harakowce (Harakovce). W sąsiednim Szaryszu uzupełniają tę grupę wieże kościelne w miejscowościach: Červenica pri Sabinove, Svinia, Chmiňany i Osikov. Można jednak zakładać, że w podobny sposób zostało przebudowanych na Spiszu więcej wież, ale póki co brak relewantnych dowodów, by to jednoznacznie stwierdzić.

Na Spiszu zachowała się też liczna grupa wolnostojących murowanych dzwonnicy, które znajdują się w bezpośrednim pobliżu kościoła i są otoczone wraz z nim wspólnym ogrodzeniem. Po części przejmowały one funkcje wieży kościelnej (informując o wydarzeniach religijnych oraz wydarzeniach związanych z życiem i śmiercią parafian)<sup>120</sup>, ale nie zawsze były budowane tam, gdzie brakowało wieży kościelnej (Kieżmark, Poprad, Lewocza, itp.). Można je też traktować jako miejskie budowle wielofunkcyjne obsługiwane przez miejskiego lub lokalnego dzwonnika. To przypuszczenie potwierdza fakt, że ich fundamenty pochodzą z czasów budowy lub przebudowy miejskich świątyń w okresie gotyku (na parterach dzwonnicy zachowały się gotyckie ostrołukowe portale), co jest sprzeczne z ich tradycyjnym traktowaniem jako budowli czysto renesansowych (i często łączonych z reformacją)<sup>121</sup>. Wysokie attykowe szczytiki dzwonnicy mogły posłużyć też podczas konfliktu zbrojnego jako mur obronny. Większość dzwonnicy przebudowanych w stylu renesansowym zachowała ten charakter. Na przykład dzwonnica w Kieżmarku (1586), a także: Biała Spiska (1598), Strażki (1629), Wierzbów (1644), Lewocza (1656–1661), Poprad (1658), Podoliniec (1659). Dzwonnica w Spiskiej Sobocie (1598) otrzymała podczas późniejszej przebudowy barokowy szczyt. W zabudowie miejskiej w sąsiednim regionie Szarysza zachowała się tylko dzwonnica w Sabinowie (1657), podobny obiekt w Bardiowie został zburzony. Renesansową nadbudowę z lunetowym gzymsem, sgraffito i pierwotnie być może szczycikami, otrzymała też Wieża Urbana (Urbanova veža) w Koszycach (1628). Fakt, że w okresie renesansu protestanci brali udział w tych przebudowach stanowił logiczny skutek zmiany dominującego wyznania. Podobnie jak wieże kościelne na Spiszu, także dzwonnice stały się istotnymi reprezentantami stylu renesansu spisko-szaryskiego.

Starsze średniowieczne fortyfikacje miast i miasteczek spiskich ograniczały przyszłą zabudowę i wytyczyły tym samym określoną liczbę zazwyczaj wąskich parcel, a w przypadku Spiskiej Nowej Wsi, Popradu lub Soboty Spiskiej także stosunkowo długich. Ich wymiary i formy były uzależnione od ukształtowania



terenu. Na tych parcelach jeszcze do końca XV w. i na początku XVI w. powstawały późnogotyckie domy prostego typu sieniowego (z piętrem lub bez) albo domy kupieckie przeważnie typu *mázhaus* (z halą

<sup>120</sup> Pod koniec XVI w. i w pierwszej połowie XVII w. stopniowo zwiększała się liczba i rozmiary dzwonów, których nie była już w stanie pomieścić wieża kościoła. Przede wszystkim jednak z powodu zagrożenia równowagi podczas wielokrotnego rezonansu przyjęło się umieszczać dzwony w niższej, potężniejszej i o wiele łatwiej dostępnej dzwonnicy. W ten sposób dzwonnica stała się „tubą” wydarzeń miejskich.

<sup>121</sup> J.A. Hefty, *Die Renaissance-Glockentürme in der Zips*, „Zipser Jahrbuch”, 1, 1939 [1938], s. 53–66.



Ryc. 43. Renesansowe wieże kościelne stanowią nieodłączny element spiskich rynków: a) Lewocza (przebudowana w stylu barokowym), b) Spiska Sobota (przebudowana w stylu barokowym), c) Podoliniec, d) Wierzbów (po niedawnej rekonstrukcji).

w przyziemu) z przejazdem (Lewocza), dziedzińcem i magazynowym poddaszem (Sobota Spiska). Na początku XVI w., kiedy rynki miast spiskich zostały już wybudowane z trwalszych materiałów, odnotować można budowanie domów z kamienia także

w ramach zabudowy ulicznej poza głównym placem, zwłaszcza na położonych z tyłu równoległych ulicach, gdzie przeważnie znajdowały się jeszcze domy o konstrukcji drewnianej. Zmiany budowlane były rezultatem klęsk żywiołowych (pożary, trzęsienia ziemi), następnie wymogów funkcjonalnych właścicieli (kupiec, rzemieślnik), nie mniej istotna była też potrzeba reprezentacji na wyższym poziomie artystycznym i architektonicznym wśród bogatych mecenasów (mieszczanin, patrycjusz, szlachcic), którzy mieszkali w domach na rynku. Miasta spiskie oferują liczną i różnorodną reprezentatywną grupę renesansowych typów budynków mieszkalnych, które powstały wskutek przebudowania gotyckich domów lub stworzenia nowych obiektów często połączonych parcel średniowiecznych. Do najwcześniejszych przejawów morfologii renesansowej na Spiszu nie należą tylko okna i portale biblioteki Henckla w Lewoczy, ale też wyjątkowe realizacje prywatne właścicieli domów, którym zależało na wyposażeniu sal reprezentacyjnych oraz na kształcie fasad. Jako przykład może posłużyć portal w sali na piętrze domu nr 40 na Rynku Mistrza Pawła z 1530 r., który zamówił prepozyt spiski Jan Horváth. W tym samym domu, jak już na to zwrócono uwagę, za czasów następnego właściciela Władysława Polirera powstały malunki w pomieszczeniu na parterze, datowane na lata 1542–1543. Również z połowy XVI w. pochodzi przebudowa i dekoracja malarska fasady domu Sebastiana Krupka (dom nr 44) czy też dekoracja fasady domu nr 20 (dawnego domu Mistrza Pawła). Prace budowlane były prowadzone równoległe we wszystkich częściach rynku i w drugiej połowie XVI w. objęły też tylne skrzydła budynków oraz ulice równoległe do głównego placu, o czym świadczą liczne datowania znajdujące się bezpośrednio na fasadach czy elementach architektonicznych, przeważnie uzupełniające gmerki mieszczańskie zlecniodawców tych renesansowych realizacji<sup>122</sup>. Wąskie parcele w Lewoczy stały się podstawą do powstania charakterystycznych domów z arkadami i krużgankowym dziedzińcem, z parapetami między przednią i tylną częścią czteroskrzydłowej lub trójskrzydłowej zabudowy. Krużganki wspierały filary z kamiennymi konsolami, które profilują stylizowane ornamenty i woluty roślinne (domy na Rynku Mistrza Pawła nr: 28, 32, 40, 41, 43, 47, itp.). W środowisku Lewoczy, konkretnie na parapetach krużganków i wewnętrznych murach arkadowych dziedzińców można zidentyfikować motyw subtelnych ślepych arkad.

<sup>122</sup> Prace przy dziedzińcach i tylnych skrzydłach potwierdza wiele datowań umieszczonych bezpośrednio na elementach architektonicznych (portale) w ramach kartuszy z gmerkami mieszczańskimi (zlecniodawcami). Na zachodniej stronie rynku jest to np. dom nr 47 (portal do piwnicy z 1574 r., portale w przejeździe datowane na 1575 r.; na parapecie krużganka na dziedzińcu, a także na bocznej północnej ścianie zewnętrznej trzykrotnie datowanie 1576), dom nr 43, nazywany domem Greffa lub Mariássyowskim (napis na parapecie z datowaniem 1603, takie samo datowanie ma portal w przejeździe) czy też dom nr 48 (z tylnym skrzydłem, które jest datowane od zewnątrz na 1619 r.), na północnej stronie np. dom nr 62 (z portalem wejściowym z 1600 r.), a po stronie wschodniej – np. dom nr 32, nazywany domem Soldnera.

Podobnie jak dziś niezachowane, ale początkowo na pewno liczne, renesansowe attykowe zwieńczenia fasad najbardziej okazałych domów w miastach spiskich albo ślepe arkady na innych typach budynków (np. dzwonnice), także edykuły domów mieszczańskich, mogły stanowić bazę dla dekoracji artystycznej (malunki, sgraffito). Wymienione elementy miejscowego stylu w ramach prywatnej sfery mieszkalnej nie zachowały się w większej liczbie na terenie miast spiskich i prawdopodobnie najbardziej zauważalny dowód jego istnienia stanowi dom nr 7 na Rynku Mistrza Pawła w Lewoczy, nazywany domem Thurzonów. Jego dekoracja sgraffitowa pochodzi wprawdzie dopiero z 1904 r., jak podaje ówczesna prasa, ale niemal wiernie zastąpiła oryginalną, uszkodzoną, dekorację renesansową. Realizacje najbardziej wymagające pod względem architektonicznym i artystycznym były efektem możliwości finansowych najbogatszego patrycjatu miejskiego, a także osiedlonej w miastach szlachty, która jednak w warunkach Królestwa Węgierskiego mogła kupować nieruchomości w miastach dopiero po 1567 r. Do najbardziej okazałych realizacji renesansowych w Lewoczy zaliczyć można, oprócz już wspomnianych, także dom Lorenza Greffa, nazywany też Mariássyowskim (po 1603 i 1683), dom Soldnera (po 1620), dom Schwaba (około 1663) oraz dom rodziny Spilenbergerów (pierwsza połowa XVII w.).

W Lewoczy (ul. Nová), ale przede wszystkim w Sobocie Spiskiej, zachowały się domy miejskie bazujące na ówczesnej lokalnej architekturze ludowej, które mają wysokie i strome dachy siodłowe, wychodzące od strony rynku poza linię fasady. Przestronne poddasza służyły zwłaszcza jako pomieszczenia magazynowe domów kupieckich. W domach mieszczańskich w miastach spiskich ulubionym elementem wnętrza były połączone okna, w środku z rozdzielającą, reliefowo zdobioną półkolumną podpierającą wolutowe konsole pod naprzami otworów okiennych.

Renesansowe kamienice w innych miastach spiskich, nawet w Kieżmarku, nie mają tak śmiało obmyślonych wnętrz, a ich fasady tak wspaniałych dekoracji. Wśród najlepiej zachowanych domów w Kieżmarku można wymienić zwłaszcza te na Rynku Głównym, np. dom nr 50. Wyróżniają się portale domów nr 3 i 9, które zostały wtórnie umieszczone od południowej strony muru otaczającego teren wokół kościoła parafialnego między dzwonnica a dawną szkołą humanistyczną. Oba portale, datowane na okres około 1600 r., stanowią dzieło prezentujące wysoki poziom miejscowej pracowni kamieniarskiej. W Kieżmarku zachowało się stosunkowo wiele domów powstałych lub przebudowanych w stylu renesansowym nie tylko na Rynku Głównym, ale też na ulicach: Hviezdoslavovej, Hradnej, Novej, Starým Rynku itp. Można wymienić jeszcze dom nr 12



Ryc. 44. Dom nr 43 (znany też jako Dom Greffa albo Mariássyowski) na placu Mistrza Pawła w Lewoczy: a) portal wejściowy, b) ozdobny detal, c) widok na podwórze z gankami.



Ryc. 45. Dom nr 32 (znany też jako Domem Soldnera) na placu Mistrza Pawła w Lewowczy: a) portal wejściowy, b–c) renesansowe detale ozdobne, d) widok na drewniany ganek z gzymsem lunetowym.

na Placu św. Mikołaja w Starej Lubowli z arkadowymi podcieniami, który został nazywany domem Günthera, na cześć dawnego właściciela, który kazał go zbudować w 1639 r. po pożarze miasta.

Przypuszcza się, że podczas większości prac budowlanych znaleźli zatrudnienie miejscowi mistrzowie – budowniczowie i kamieniarze, jednak także oni szybko nabywali wiedzę podczas wędrówek za pracą lub od przybyłych tam obcych mistrzów. Jednocześnie różnice między poszczególnymi miastami są związane z konkretną lokalną pracownią i stosowanym przez nią aparatem formalnym, który tylko stopniowo ulegał zmianom.

### Rzeźbiarstwo renesansowe na Spiszu

W poniższej części zostaną omówione rzeźby wykonane z kamienia – pominięto tu celowo prace w drewnie – ołtarze, ambony, stalle, empory czy drewniane epitafia i mortuaria, niezależnie od tego, jaki poziom artystyczny one prezentują. Prace snycerskie powstałe na przełomie renesansu i baroku są bowiem przedmiotem opublikowanego także w tym tomie artykułu Kataríny Chmelinovej.

Na Spiszu, podobnie jak na pozostałym obszarze dzisiejszej Słowacji, w produkcji rzeźbiarskiej XVI w. i pierwszej połowy XVII w. znalazł zastosowanie wyłącznie jedyny, stosunkowo konserwatywny typ – rzeźba sepulkralna – konkretnie jako centralny motyw kamiennych płyt wierzchnich tumb, nagrobków i epitafiów. Najczęściej występują na Spiszu proste płyty herbowe z inskrypcjami, wkomponowane w posadzkę lub nagrobki przyścienne, osadzone pionowo przy ścianach wewnętrznych świątyni. Wśród zamawiających, czy też pośród zmarłych, którym sepulkralia były dedykowane, znaleźć można miejscowych panów, przedstawicieli duchowieństwa i mieszczan.

Prace rzeźbiarskie w XVI i pierwszej połowie XVII w. charakteryzuje widoczny tradycyjizm i liczne anachronizmy, przede wszystkim pod względem formy nagrobków figuralnych, które nawiązywały jeszcze do wcześniejszych, późnogotyckich, a następnie w pierwszych trzech dekadach XVII w. do pierwszych nagrobków renesansowych. Pod koniec panowania Macieja Korwina (+1490) i podczas rządów Jagiellonów na Węgrzech (1490–1526) można również na Spiszu wskazać kilka wyjątkowych dzieł rzeźbiarskich, ewidentnie sprowadzonych na te tereny<sup>123</sup>. Pierwsze produkty

<sup>123</sup> Nad renesansowym wyrazem artystycznym pracowali przede wszystkim mistrzowie włoscy, działający na dworze królewskim w Budzie oraz w ośrodkach kościelnych – arcybiskupstwie w Ostrzyhomiu, a także biskupstwach w Alba Iulia, Egerze i Zagrzebiu. Swoje siedziby miała tam liczna grupa dworzan i dostojników kościelnych, którzy byli skłonni zapłacić za prezentujące wysoki poziom dzieła stworzone w „nowym stylu”. Zob. Z. Ludvíková, *Sochárstvo*, w: I. Rusina et al., *Renesancia*, s. 272 (z odesłaniem do literatury).

rzeźbiarstwa renesansowego można zaobserwować na Spiszu już pod koniec XV i na początku XVI w., czyli w okresie, kiedy na Spiszu powstawały równocześnie ważne późnogotyckie realizacje snycerskie retabulów ołtarzowych, jak np. w pracowni Mistrza Pawła z Lewoczy. Jednymi z najbardziej reprezentatywnych rzeźb są sepulkralia braci Zápolyów, Emeryka (†1487) i Stefana (†1499) w katedrze św. Marcina w Kapitulie Spiskiej, z których zachowały się płyty wierzchnie tumb z wysokimi reliefami figuralnymi przedstawiającymi zmarłych w zbroi rycerskiej. W obu przypadkach nie są to lokalne dzieła. Na wyraźny brak miejscowej, ale jednocześnie prezentującej wysoki poziom pracowni pod koniec XV w. – a obie tumbę bez wątpienia pochodzą z tego okresu – wskazuje też pochodzenie sepulkraliów znajdujących się w bliskim otoczeniu: kamienia nagrobnego Tomasza Toryskiego (†1493) w kościele św. Marcina w Lipanach oraz wieka z tumbę Władysława Śirokaya (†1487) w kościele św. Mikołaja w Śirokó. Działalność Tomasza Toryskiego w otoczeniu władcy na dworze królewskim oraz Władysława Śirokaya w ważnych ośrodkach kościelnych na Węgrzech wskazują na miejsce pochodzenia i pracownię, która je stworzyła<sup>124</sup>. Krąg artystyczny, z którego mogły pochodzić nagrobki braci Zápolyów nie został do dziś wiarygodnie określony. Najbliższe paralele znaleźć można w sepulkraliach księcia siedmiogrodzkiego Stefana Batorego (†1493), w Nyírbátor oraz żupana ziemplńskiego Stefana z Perina (†1484/1487), w Trebiszowie (Trebisšov)<sup>125</sup>. Tumba Stefana VI Mariássyego (†1516), bliskiego wasala (*familiár*) Zápolyów, umieszczona w rodzowym kościele św. Michała Archanioła w Markuszowcach, jasno bazuje na tumbach jego patronów, podobnie jak nagrobek kolejnego człowieka z kręgu Zápolyów – Krzysztofa Warkoča (†1520) w kościele św. Krzyża w Kieżmarku. W obu przypadkach nie są to lokalne dzieła. Najbliższe analogie tumbę Stefana z Markuszowców wykazują jednak wieka figuralne bana dalmacko-chorwacko-slawońskiego Marka Horvátha Myslenovitha (Mislenovič) (†1508) oraz wojewody Pawła Kinizsiego (Kiniži, †1494), obie znajdują się w Nagyvázsony<sup>126</sup>.

W drugiej połowie XVI w. można zauważyć produkcję lokalnych pracowni rzeźby kamiennej na Spiszu oraz w Szaryszu, które zaczęły wytwarzać



Ryc. 46. Nagrobek kupca Jana II Thurzona w kaplicy chrzcielnej kościoła św. Jakuba w Lewoczy.

<sup>124</sup> M. Čovan, *Stredoveké a ranonovoveké epigrafické pamiatky latinského kultúrneho okruhu na Šariši*, rozprawa doktorska, Katedra archívnictva a PVH FiF UK v Bratislave, Bratislava 2011, s. 44–46, 67–68, 71–72.

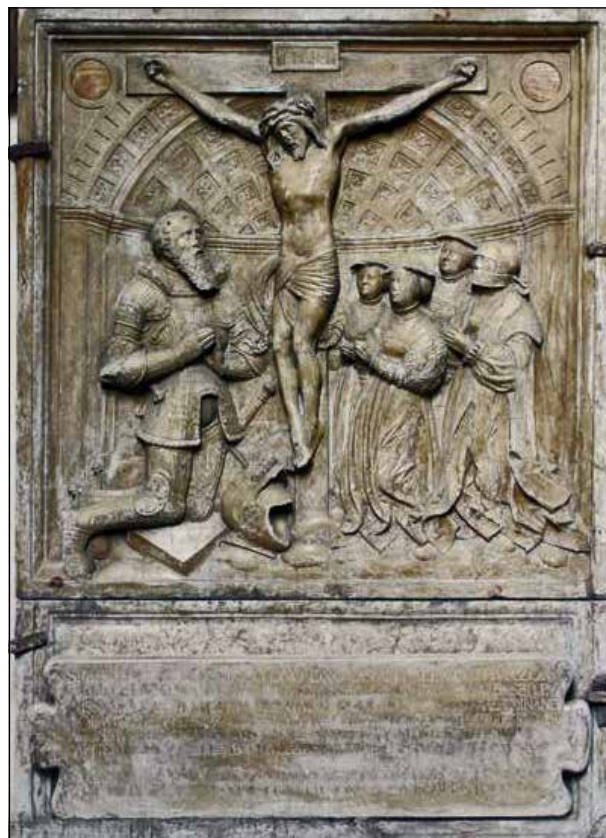
<sup>125</sup> Na temat paraleli zob. Z. Janošiková, *Sepulkrálne pamiatky Kostola svätého Michala Archanjela v Markušovciach*; na temat nagrobków braci Zápolyów zob. I. Hlobil, *Rytířské náhrobníky rané renesance na Slovensku a Moravě*, „Ars”, 35, 2002, nr 1–3, s. 111–125.

<sup>126</sup> Szczegółową analizę nagrobków Stefana VI Mariássyego podaje: Z. Janošiková, *Sepulkrálne pamiatky Kostola svätého Michala Archanjela v Markušovciach*.



Ryc. 47. Nagrobek żupana spiskiego Jana V Thurzona w kaplicy chrzcielnej kościoła św. Jakuba w Lewoczcy.

działa na zamówienia lokalne, wywodzące się z kręgów mieszkańców miast spiskich i niższej szlachty. Odpowiadał temu również przeciętny, raczej prowincjonalny, poziom artystyczny sepulkraliów. Pewien rozwój w artyzmie dzieł rzeźbiarskich od drugiej połowy XVI w. można zauważyć tylko od strony formalnej. Zanikły już wcześniejsze elementy charakterystyczne dla okresu korwinowskiego i jagiellońskiego.



Ryc. 48. Nagrobek Aleksego I Thurzona, sędziego krajowego i namiestnika królewskiego.

W tym czasie zaczął się pojawiać nowy typ reprezentacyjnego zabytku sepulkralnego – epitafium, które upamiętniało i sławiło zmarłego. Na epitafia, zwłaszcza w postaci kamiennych płyt ściennych, można natknąć się w kościołach patronackich niższej szlachty spiskiej oraz w miejskich kościołach parafialnych, gdzie zamawiali je przede wszystkim bogaci mieszczaństwo. Reprezentatywne i jednocześnie najstarsze zachowane epitafium kamienne na Spiszu – z popularnym motywem figur kłęczących pod krzyżem – zamówiła rodzina Aleksego I Thurzona (†1543) w pracowni wybitnego rzeźbiarza Loya Heringa w Eichstätt<sup>127</sup>. Z ważnych

<sup>127</sup> Z. Ludíková, *Sochárstvo* w: *Renesancia*, red. I. Rusina et al., s. 280; *taż*, *Náhrobná pamiatka krajinského sudcu, neskôr kráľovského miestodržiteľa Alexia I. Thurza (1490–1491–1543)*, w: I. Rusina et al., *Renesancia*, s. 785–786.

dział stworzonych około połowy XVI w. warto wymienić nagrobki ścienne członków rodziny Thurzonów w kościele parafialnym w Lewoczy: Jana II (†1508) i jego syna Jana V (†1556), których chowano tam od połowy XVI w. Niemal identyczne dzieła z centralnymi postaciami rycerzy w zbroi zamówił dla siebie i swojego ojca Jan V.

Typ nagrobków rycerskich przetrwał do końca XVI w. Z tego okresu zachowało się kilka raczej „prowincjonalnych” dzieł dla miejscowych pań: figuralny nagrobek Jerzego Schwabovskiego (†1597) w kościele Oczyszczenia NMP w Słowackiej Wsi, figuralny nagrobek braci Marcina i Eliasza z Hrhowa w kościele św. Filipa i Jakuba w Toporcu (z około 1600 r.) oraz prezentująca wysoki poziom i wyjątkowa tumba Zuzany Dóczy (†1596), umieszczona w północnej ścianie prezbiterium kościoła parafialnego w Kieżmarku. To dzieło stworzone z czerwonego marmuru i zamówione przez męża Zuzany, pana Kieżmarku Sebastiana Thökölyego, aż do dziś pozostało na swoim miejscu. Wieko tumbi nie spoczywa na podstawie (jak w innych przypadkach), ale jest nachylone w stronę widza. Dzięki swojej formie oraz wręcz kaligraficznemu zdobieniu jest to pierwszorzędne dzieło, którego autorstwa z pewnością nie można przypisać któremuś z lokalnych twórców.



Ryc. 49. Zachowana w stanie nienaruszonym tumba Zuzanny Dóczy, małżonki Sebastiana Tökölyego w kościele Świętego Krzyża w Kieżmarku z figurą Caritas.

Ryc. 50. Tablica z tumbi z figurą zmarłego Jerzego ze Szwabowców (Szwaby/Schwabowsky) w kościele Oczyszczenia Najświętszej Marii Panny (Matki Boskiej Gromniczej) w Słowackiej Wsi.



Ryc. 51. Wspólny nagrobek braci Marcina i Eliasza, panów z Hrhowa i Toporca w kościele świętych Filipa i Jakuba w Toporcu.



Ryc. 52. Detal tablicy figuralnej (z tumby) Krzysztofa III Thurzona, żupana spiskiego i szaryskiego oraz komornika królewskiego w kaplicy chrzcielnej kościoła św. Jakuba w Lewoczy.

Z pierwszej połowy XVII w. znane są dwa inne wyjątkowe sepulkralia umieszczone w kościele św. Jakuba w Lewoczy. Są to tumby Krzysztofa II Thurzona (†1614) i Stanisława II Thurzona (†1625) z tradycyjnie przedstawionymi postaciami rycerskimi, stojącymi na figurach lwów. Autorami obu dzieł był rzeźbiarz Johann Weinhart, który na pewien czas osiadł w Spiskich Włochach, ważnej miejscowości na Spiszu o stuletniej tradycji kamieniarskiej. Główną inspirację odnalazł on w najważniejszych dziełach rzeźbiarskich z regionu – nagrobkach braci Zápolyów w Spiskiej Kapitule<sup>128</sup>. Z początku XVII w. pochodzi też figuralny nagrobek arcybiskupa Kalocsy i prepozyta spiskiego Marcina Pethego de Hetes (†1605) w katedrze św. Marcina w Spiskiej Kapitule, który jest artystyczną wariacją nagrobku Mikołaja Oláha w kościele św. Mikołaja w Trnawie<sup>129</sup>.

Podczas wymieniania najlepszych prac rzeźbiarskich nie można zapomnieć o grupie monumentalnych epitafiów kamiennych, które powstały w Polsce na przełomie XVI/XVII w. dla najbogatszych mieszkańców Lewoczy, np. Aleksego II Thurzona (†1594), Jerzego Engelharta (†1598) czy Krzysztofa

<sup>128</sup> Z. Ludíková, *Sochárstvo*, s. 283. Na temat obu dzieł zob. więcej: *taż*, *Korekcie k jednému fragmentu a celku w: Epigraphica et Sepulcralia*, red. J. Roháček, t. 2, Praha 2009, 107–126. Na temat rzeźbiarza Jana Weinharta zob. N. Urbanová, *Urbanizmus a architektúra miest v období renesancie*, w: I. Rusina et al., *Renesancia*, s. 257 wraz z bibliografią w przyp. nr 23.

<sup>129</sup> Z. Ludíková, *Sochárstvo*, s. 277.

Langa (†1618)<sup>130</sup>. Do polskiej produkcji można również zaliczyć pięć epitafiów z północnego Spisza (Stara Lubowla, Drużbaki Niżne, Podoliniec, lapidarium Zamku Lubowelskiego – początkowo umieszczone na zewnątrz dziś nieistniejącego domu dla ubogich w Starej Lubowli), które stanowią typologiczne wariacje motywu postaci klęczących pod krucyfiksem. Część tekstowa na dwóch epitafiach: Anny Kizikowej (†1622) oraz Marcina i Samuela, dzieci Jana Humieńskiego (†1589), umieszczonych w lapidarium Zamku Lubowelskiego, została sporządzona w języku polskim. Autorem drugiego z epitafiów jest rzeźbiarz Jan (*Jahannes Schuttoris*).

Oprócz wspomnianych autorów Johanna Weinhardta i rzeźbiarza Jana, którzy też byli cudzoziemcami, większość z prezentowanych dzieł pochodzi przeważnie z zagranicy. Najlicniejsza grupa sepulkraliów średniej i niższej szlachty spiskiej oraz nagrobków mieszczańskich, która pod względem formalnym nie wykracza poza bieżącą produkcję miejscowych pracowni, pozostaje jednak anonimowa. Skala artystyczna dzieł kooperacji między pracowniami jest ograniczona, a poszczególne elementy były ciągle wykorzystywane bez jakichś bardziej zdecydowanych innowacji. Twórcami sepulkraliów dla średniozamożnych odbiorców byli przede wszystkim kamieniarze zatrudnieni w pracowniach, a nie wyspecjalizowani rzeźbiarze. Ci kamieniarze, którzy tworzyli w ośrodkach o wieloletniej tradycji, produkowali proste nagrobki herbowe z inskrypcjami, ale ich źródło utrzymania i większość zamówień stanowiły przede wszystkim niezliczone elementy architektoniczne, takie jak okna, portale, kolumny, konsole, itp. Bardziej precyzyjne części nagrobków, np. reliefy figuralne, tworzyli wyspecjalizowani



Ryc. 53. Nagrobek Jerzego Engelharta, lewockiego radnego, w kościele św. Jakuba w Lewoczy.



Ryc. 54. Epitafium naścienne Martina Pethego de Hetes, arcybiskupa Kalocsy, biskupa Raby prepozyta spiskiego i namiestnika królewskiego, w kościele św. Marcina w Spiskiej Kapitule.

<sup>130</sup> Tamże, s. 280.

kamieniarze, podobnie jak odrębną część napisową czy architektoniczną. W takim przypadku można mówić o pracach zespołowych kamieniarzy-specjalistów. W środowisku miejskim mistrzowie kamieniarscy często zrzeszali się w cechy wspólnie z murarzami. Przykłady na to istniały również na Spiszu: Kieżmark (1521), Lewocza (1576) i Spiskie Włochy (1626)<sup>131</sup>. Na podstawie zachowanego materiału archiwalnego można z pewnością stwierdzić, że produkcja kamieniarska w tych miastach funkcjonowała już od średniowiecza. Pracownia kamieniarska Marcina Urbanowitza (Urbanovič) w Lewoczy stanowi typowy przykład lokalnej produkcji zażytków sepulkralnych (własne epitafium Marcina Urbanowitza i jego rodziny z 1621 r. w kościele św. Jakuba) oraz kamiennych elementów architektury. Na tych przeważnie późnorenesansowych dziełach pojawia się dekoracja manierystyczna, zaczynająca pojawiać się wówczas przede wszystkim w grafice niderlandzkiej. Z działalnością tej pracowni można śmiało połączyć wiele stworzonych na dobrym poziomie kamieniarskim portali kamienic na rynku w Lewoczy (nr 32, 43, 47, 48, 62 itd.), które zostały, podobnie jak liczne sepulkralia na Spiszu, wykute z różowawego marmuru lubowelskiego.

Oprócz sepulkraliów i strukturalnych elementów architektonicznych odnotować warto również na Spiszu grupę chrzcielnic z piaskowca i marmuru w miejscowościach: Wyborna (1585), Strażki (1593), Łuczywna, Poprad (1646) i Stara Wieś Spiska. Do tej produkcji można zaliczyć także zachowaną kropielnicę w kościele parafialnym w Spiskim Hrhovie.



Ryc. 55. Epitafium kamieniarza Marcina Urbanowicza i jego rodziny w kościele św. Jakuba w Lewoczy, pierwotnie umieszczone na zewnątrz: a) autoportret (?) Urbanowicza, fragment uszkodzonej inskrypcji w dolnej części epitafium, c) epitafium w całości.



Ryc. 56. Epitafium Anny Kizikowej w lapidarium zamku lubowelskiego: a) fragment adorującej figury Stefana Kizika, męża Anny, b) epitafium – widok całości, c) fragment modlącej się figury Anny Kizikowej.

<sup>131</sup> Tamże, s. 282.

## Kilka uwag o sztuce baroku na Spiszu w XVII i XVIII wieku\*

Skomplikowany wiek XVII, obfitujący w konflikty wojenne, pozornie nie sprzyjał sztuce<sup>1</sup>. W tym okresie doszło wprawdzie do spowolnienia rozwoju stylów, ale liczne zabytki i wzmianki źródłowe o nieistniejących już artefaktach dowodzą, że taka opinia nie jest w pełni uzasadniona. Rozwój kultury na ziemiach dzisiejszej Słowacji w początkach epoki nowożytnej nie był związany z jednym ośrodkiem. Biorąc pod uwagę popularne wówczas snycerstwo, które rozwijało się prężnie nie tylko w królewskich wolnych miastach, ale i w wielu mniejszych ośrodkach. Do najaktywniejszych regionów należał Spisz, który w sztuce rzeźbiarskiej nawiązywał do bogatej tradycji snycerstwa średniowiecznego.

Jednym z głównych centrów rzeźbiarstwa na Spiszu była wówczas niewielka Spiska Sobota (obecnie część Popradu). Stało się tak dzięki istnieniu pracowni należącej do Pawła Grossa starszego, rodem ze Śląska, i jego syna<sup>2</sup>. Styl wykonywanych prac jasno wskazywał na pracownię wczesnobarokową, która ze względu na miejscowe warunki wyjątkowo przetrwała od połowy XVII w. do trzeciej dekady następnego stulecia.

Nie wiadomo jeszcze, gdzie kształcił się jej założyciel Paweł Gross, ale prawdopodobnie był on związany z rzeźbiarską rodziną Grossów z Wrocławia. Chociaż jego działalność na Spiszu zapewne miała miejsce już wcześniej, pisemne wzmianki wskazują na 1654 r. Wkrótce potem ożenił się z Marią Horaitz, później wychował i pochował kilkoro dzieci, a w mieście pracował aż do swojej śmierci przed 17 grudnia 1688. Taką datę orientacyjną wywodzi się z epitafium na nagrobku wykonanym przez jego syna. Wśród wczesnych prac stworzonych przez Pawła Grossa godne uwagi jest

wyposażenie kościoła pw. Zesłania Ducha Świętego z Żehry, należące do grupy ikonograficznie i typologicznie bliskiego wyposażenia kościołów katolickich z okolic Spiskiej Kapituły i z majątków szlacheckiego rodu Csákych. Niemalą rolę w jego powstaniu odegrał ówczesny pleban i kanonik spiski Andrzej Ondrejko, bowiem w czasie jego posługi we wspomnianej parafii rozpoczęła się trwająca ponad dwa stulecia seria remontów wnętrza świątyni. Nowy ołtarz główny został – według napisu na predelli – poświęcony w 1656 r., a powstał nie tylko dzięki działaniom proboszcza, ale i wsparciu finansowemu Stefana Csákyego. Czarno-białe retabulum jest ewidentnie wspólną pracą wielu rąk, a nie tylko Pawła Grossa starszego, czego dowodzą zarówno różnice w wykonaniu figur, jak i sygnatura nieznanego z innych prac Johanna Grossa, którego łączyły z Pawłem związki artystyczne, a zapewne też rodzinne. Ołtarz wraz z amboną jest jednym z typowych przykładów już czysto wczesnobarokowego wyposażenia kościelnego w północno-wschodnim regionie byłego Królestwa Węgier. Typ ołtarza i ambony z Żehry, także dzięki proporcjom odpowiednim dla wielu mniejszych kościołów w miastach i wsiach, stał się w całym regionie chętnie wykorzystywanym, często też modyfikowanym wzorem. Mniej więcej w tym samym czasie pracownia ta wykonała wyposażenie dla kościoła w Podolińcu, z którego zachowały się już tylko elementy dekoracyjne.



Ryc. 57. Spiska Sobota – centrum wczesnobarokowego snycerstwa na Spiszu, widok współczesny.

\* Tekst powstał w 2009 r., a jego treść oraz uzupełniona część dotycząca XVII w. została zatwierdzona w 2011 r. .

<sup>1</sup> Tekst nawiązujący do XVII w. jest skróconą i zrewidowaną wersją publikacji: K. Chmelinová, *Ars inter Arma. Umenie a kultúra raného novoveku na východnom Slovensku*, [Kat. wystawy], 3.10.2008–12.04.2009, Slovenská národná galéria, Bratislava, Bratislava 2008; też, *Spišská boltcová rezba 17. storočia a podmienky jej vývoja*, w: *Terra Scepusiensis. Stáv badania o dejinách Spiša*, red. R. Gładkiewicz, M. Homza, Levoča–Wrocław, 2003, s. 221–232.

<sup>2</sup> K. Chmelinová, *Sochárska rodina Grossovcov zo Spišskej Soboty*, [Kat. wystawy], 27.06.–13.10.2002, Slovenské národné múzeum, Bratislava – Spišské múzeum Levoča, Levoča 2002; też, *A Szepesszombati Gross szobrászcsalád*, „Művészettörténeti Értesítő”, 51, 2002, 1–2, s. 29–50; też, *Niekoľko nových poznatkov k tvorbe Pavla Grossa staršieho a jeho dielne*, „Acta Musei Scepusiensis”, 2006, s. 215–233.



Rozkwit pracowni Pawła Grossa przypada na lata 60. XVII w., kiedy to powstała jego najświetniejsza praca – organy i lektorium w kościele pw. św. Jerzego w Spiskiej Sobocie. Powstanie i losy tych organów, opisane w źródłach z epoki, są stosunkowo znane<sup>3</sup>. Wykonał je w 1663 r. Tomasz Dobkowitz, artysta z Nowego Sącza, który ukończywszy tę pracę osiedlił się w Kieżmarku. Dekoracje ornamentalne i figuralne wykonał Paweł Gross starszy



Ryc. 58. Kościół pw. Świętego Ducha w Żehrze: a) widok ogólny, b) Paweł Gross starszy i pracownia: ołtarz główny Zestania Ducha Świętego, 1656, c) Paweł Gross starszy i pracownia: Chrystus z ambony kościoła, połowa XVII w., d) rzeźbiarz nieznanymi: św. Jerzy z ołtarza bocznego św. Mikołaja, 1677, e) płyta nagrobna zleceniodawcy, kanonika spiskiego Andrzeja Ondrejковиča, Spiska Kapitula.

określany jako *berühmter Künstler* (słynny artysta), a polichromia szafy jest dziełem Szymona Reľovského z Podolińca. Organy poddano pięciu przebudowom, z których najważniejsza polegała na przeniesieniu ich z prezbiterium na emporę zachodnią, powiększeniu w 1686 r. i ich kolejnemu rozbudowaniu w 1815 r. Trzonem dzisiejszej siedmiościowej konstrukcji jest pierwotna wczesnobarokowa pięćścienna szafa z trzema wieżami, typowa dla tego stylu i epoki w całej Europie Środkowej. Po bokach na konsolach znajdują się rzeźby starotestamentowego króla Dawida (po lewej stronie)

<sup>3</sup> O. Gergelyi, K. Wurm, *Historické organy na Slovensku. Historische Orgeln in der Slowakei*, Bratislava 1982, s. 57.

i arcykapłana Aarona grającego na rogu (po prawej stronie). Na szczycie centralnej półokrągłej wieży umieszczono później rzeźbę św. Jerzego ze smokiem, niemieszczącą się w pierwotnie protestanckiej ikonografii całej świątyni.

W trzeciej ćwierci XVII w. powstały kolejne projekty związane z Grossem i jego pracownią, jak na przykład ambona z Olcnawy (1659), szafa organowa i płaskorzeźba Ostatnia Wieczerza z Wielkiej (lata 60. XVII w.).<sup>4</sup> Do nich należy też część słynnych epitafiów w Lewoczy, jak epitafium znanego lewockiego kupca Mikołaja Haina i jego rodziny (po 1659) czy małżonki ewangelickiego proboszcza w Lewoczy Hioba Zablera – Małgorzaty Miller (1664). Stanowią one dwie podstawowe wersje tego typu zabytku sepulkrального z tamtego okresu. Epitafium Haina jest przykładem rozwiązania atektonicznego z owalnym centrum przedstawiającym w formie reliefu scenę wskrzeszenia Łazarza, natomiast epitafium Małgorzaty Miller to tradycyjne rozwiązanie edikulowe z rzadką sceną śmierci Sary, żony Abrahama w centrum i typowym przedstawieniem rodziny na predelli. Jedynie we fragmentach zachowało się nieznanne, ale zapewne bardzo okazałe epitafium w postaci dwóch polichromowanych alegorycznych rzeźb cnót chrześcijańskich – Siły i Wiary w zakrystii kościoła pw. Świętego Krzyża w Kieżmarku. Z tymi pracami wiąże się jeden z największych na Słowacji wczesnobarokowych epitafiów, znajdujący się do dziś w prezbiterium kościoła ewangelickiego w Szczytniku. Wykonano je dla jaśnie pana Jakuba Pyernika (†1670), mieszkańca Szczytnika i jego małżonki Doroty Coltus (†1669) w 1677 r. dzięki ich adoptowanemu synowi Danielowi Bazikowi. Zarówno centralny relief *Ukrzyżowanie Chrystusa*, jak i inne części epitafium odsyłają, jeśli chodzi o autorstwo, do prac z Lewoczy z lat 60. i 70. XVII w. z kościoła pw. św. Jakuba wykonanych przez Pawła Grossa starszego i jego

pracownię (epitafia M. Haina, M. Miller i F. Gerschner). Niedawne badania dowodzą, że wykonane zostały przez ten sam zespół, który pracował nad wspomnianym epitafium w latach 70. XVII w., a także nad innymi elementami wyposażenia, m.in. znany komplet ławek z katedry w Spiskiej Kapitule, których fragmenty znajdują się w zbiorach Muzeum Wschodniosłowackiego w Koszycach. Wysokiej jakości relief *Zwiastowanie* jest zapewne pracą majstra, ale na przykład mniejsze *Zmartwychwstanie* to rzeźba mniej utalentowanego współpracownika. Pewne wspólne cechy z rzeźbą Grossa wykazują też fragmenty tamtejszej ambony łączącej cechy starszego modelu lewockiej ambony Krzysztofa Kollmitza z elementami nowego, barokowego stylu. Twórczość Pawła Grossa starszego dobrze dokumentuje też cykl *Biczowanie Chrystusa*, część nieznannej całości, obecnie wtórnie osadzona w szafie gotyckiego ołtarza bocznego św. Stanisława w Ganowcach. Jej pochodzenie ustalono dopiero niedawno na podstawie podobieństw z drewnianymi rzeźbami z Żehry, kieźmarskimi ale-

goriami i jego znanymi płaskorzeźbami.

Twórczość figuralną Pawła Grossa starszego – w odróżnieniu od dekoracyjnych części jego prac – można oceniać jako konserwatywną, choć dzięki poziomowi wykonania śmiało da się ją zaliczyć do najlepszych dzieł na terenach dzisiejszej Słowacji z drugiej połowy XVII w. Figury Grossa cechują znakomite oddanie anatomii, zróżnicowanie rysów twarzy i wycucie szczegółu. Charakterystyczna jest też celowa zmiana proporcji figur oraz wynikająca z niej pewna „przysadziistość”, a równocześnie monumentalność, widoczna zwłaszcza w porównaniu z pracami z pierwszej połowy XVII w. naznaczonymi manieryzmem. Gross inspirował się starszymi pierwowzorami graficznymi, które łatwo zidentyfikować przede wszystkim w kompozycjach reliefowych<sup>5</sup>. W przeciwieństwie do wcześniejszych prac



Ryc. 59. Paweł Gross starszy: epitafium Mikołaja Haina, po 1659, kościół pw. św. Jakuba w Lewoczy.

<sup>4</sup> Zob. wyżej przyp. 2 w niniejszym artykule.

<sup>5</sup> J. Medvecký, *Medzi renesanciou a barokom. K charakteru domácej maliarskej tvorby 1. polovice 17. storočia*, „Ars”, 31, 1998, nr 1–3, s. 117–145; zob. również tenże, *Novovek 1526–1780*, w: *Umenie na Slovensku. Stručné dejiny obrazov*, Bratislava 2007, s. 74–125.

dostrzec można w jego twórczości przewagę wczesnego baroku i to nie tylko za sprawą powiększania rozmiaru figur, ale i wykorzystywania dominującego ornamentu chrząstkowo-małżowinowego, łączonego z rzeźbioną główką anioła. Typowa dla tego okresu była również zmiana gamy kolorów w polichromii jego prac, często wykorzystującej kontrast ciemnego tła i złocień, obok którego pojawiał się częsty szczególnie u protestantów wcześniejszy sposób pokrywania większych powierzchni szlifowaną kredą z posrebrzanymi i lazurowanymi detalami.

W środowisku oddalonym od opiniotwórczych centrów, w jakim Piotr Gross starszy działał, na szczycie hierarchii zawodowej i społecznej był nie wolny artysta nadworny czy akademicki, ale artysta mieszczkański<sup>6</sup>. Aktualne badania potwierdzają, że tradycyjne objaśnianie ówczesnej praktyki w pracowniach artystycznych wyłącznie przez pryzmat reguł funkcjonowania cechów rzemieślniczych jest mylące. Pewne powiązania naturalnie istniały, ale będące w okresie schyłkowym cechy zrzeszające artystów występowały na terenie dzisiejszej Słowacji dość rzadko, a niektóre ich uprawnienia przejmowały, jak się wydaje, magistraty. Różne typy wyposażenia kościołów powstawały przeważnie dzięki współpracy kilku twórców różnych profesji – rzeźbiarzy, snycerzy, stolarzy, a także malarzy – realizujących wyobrażenia zleceniodawcy. Bywało, że gotowy projekt zlecano bezpośrednio mistrzowi, ale zdarzało się, że autorem projektu był mistrz i to on dobierał sobie współwykonawców. Skład osobowy pracowni, takiej jak ta należąca do Grossa, był zmienny. Zależał bowiem od aktualnych potrzeb i liczby uczniów doskonalących swój warsztat, którzy po jakimś czasie wędrowali,

by się dalej uczyć albo usamodzielniali się. W wielu przypadkach tacy współpracownicy bywali anonimowi, zatem pojęcie „pracownia” często używane także w odniesieniu do Pawła Grossa starszego nabiera ściślejszego znaczenia, choć analizy prac wy-

raźnie potwierdzają udział wielu twórców. Zgodnie z ówczesną praktyką pracownia Grossa zapewne współdziałała ze stolarzami i malarzami takimi jak na przykład Szymon Reľovský z Podolińca. Wiadomo, że w tej pracowni kształcił się też jego syn Paweł młodszy i zakłada się, że podstawowe szkolenie w zakresie rzeźby uzyskał tam Jan Brokoff, ojciec słynnego Ferdynanda Brokoffa<sup>7</sup>. Na pewno przeszło przez nią wielu, w różnym stopniu utalentowanych, twórców, prawdopodobnie także z grona wędrownych czeladników. Jednym z nich był zapewne anonimowy snycerz, autor bocznego ołtarza Matki Boskiej z Dubrawy (1672). We wnętrzu kolumny retabulum odnaleziono sygnatu-



Ryc. 60. Rzeźbiarz nieznan: ołtarz boczny proroka Daniela z Dubrawy, 1676.

rę D.W., która nie musi jednak być monogramem autora, może bowiem należeć do stolarza – autora jego konstrukcji. Dzięki charakterystycznemu stylowi tego snycerza obecnie można już z dużą dozą pewności zidentyfikować obszar jego twórczości, zarówno w ramach pracowni Grossa, jak i – wydaje się – samodzielnej. Styl oraz typologia jego prac zależały od stylu Pawła Grossa starszego. Są jednak wyraźniej naznaczone rustykalizacją, choć wciąż z zachowaniem odrębnych cech autora, na przykład twarzy z charakterystycznym nosem. Dla Dubrawy (filii parafii Žehra) wykonał on w oparciu o wzór pracy Grossa i na zamówienie tego samego klienta ołtarz główny z obrazem *Chrzest Chrystusa* (1671)

<sup>6</sup> Por. M. Warnke, *Hofkünstler. Zur Vorgeschichte des modernen Künstlers*, Köln 1996.

<sup>7</sup> K. Chmelinová, *Sochárska rodina Grossovcov*, s. 28.

oraz ambonę, a także wspomniany już ołtarz boczny. Wraz z pracownią Grossa brał udział w uzupełnieniu kompletu ławek w Spiskiej Kapitułe i wymienione go wcześniej epitafium z figurami cnót, którego nadstawa znajduje się w kościele pw. Świętego Krzyża w Kieżmarku. Typowy dla niego styl można odnaleźć w kameralnej rzeźbie *Immaculata* w kieźmarskiej zakrystii i na epitafium Jakuba Pyernika w Szczytniku. Wzajemne związki formalne, odległość czasowa czy różny poziom prac sugerują, że chodzi o jednego z uczniów Pawła Grossa starszego, który ze względu na zakres i spójność wykonanych dzieł z Dubrawy w latach 70. XVII w. już się usamodzielniał. Nieznany mistrz wyposażenia kościelnego w Dubrawie był jednak tylko jednym z wielu członków pracowni, która wykonywała bezpośrednie zlecenia dla jej mistrza, ale i za pośrednictwem prac Grossa wpływała na twórczość rzeźbiarską w okolicznych regionach takich jak Gemer, Szarysz czy Liptów. Rozpoznawalność spiskiego snycerstwa Pawła Grossa starszego miała jednak jeszcze szerszy zasięg, dotarła bowiem aż do Siedmiogrodu, dokąd udał się oprócz lewoczanina Jana Vesta również Zygmund Möß. W 1673 r. Zygmunt Möß ożenił się i osiedlił w Sibiu. Do jego najśłynniejszych prac należy ołtarz w miejscowym kościele (dziś muzeum artystyczno-historyczne Kluž) ze składanymi skrzydłami z ornamentami chrząstkowo-małowinowymi, uzupełnionymi typową grossowską główką anioła ze zwężoną częścią twarzy na wysokości oczu i charakterystycznym esowatym łokiem nad czołem<sup>8</sup>.

Dzięki synowi mistrza, Pawłowi Grossowi młodszemu, który po śmierci ojca przejął pracownię, jej sława przekroczyła nie tylko granice regionu, ale i granice stuleci. Paweł młodszy został ochrzczony 8 stycznia 1660 w Spiskiej Sobocie, gdzie pracował jego ojciec. Najprawdopodobniej wyszkolił się w jego pracowni. Na temat wędrówki, która miałyby nastąpić później, nie istnieją żadne dane. Gross młodszy pojawia się znów w zapisach archiwalnych ze Spiskiej Soboty 20 lutego 1689, kiedy ożenił się z Małgorzatą Reinberger. Wówczas źródła nazywają go już podobnie jak ojca określeniami *statuarius* i *bildhauer*. Mimo że właśnie on był wymieniany w literaturze przedmiotu jako Gross ze Spiskiej Soboty, jego twórczość jeszcze do niedawna nie była zbyt znana. Historycy sztuki piszą o nim przede wszystkim jako o autorze epitafium swojej rodziny w miejscowym kościele. Chodzi o niewielką pracę złożoną z centralnie umieszczonego



Ryc. 61. a) Paweł Gross starszy: alegorie Stałości i Wiary, trzecia ćwierć XVII w., parafia rzymskokatolicka w Kieżmarku, b) alegoria Wiary.

obrazu przedstawiającego klęczącą rodzinę pod krzyżem, malowidła *Złożenie do grobu* w nadstawie i tablicy z inskrypcją. Poszczególnych części nie łączy, tak jak w starszych typach epitafiów, struktura architektoniczna, ale bogata akantowa rama z półfigurami amorków. Kto był autorem obrazów, nie

<sup>8</sup> R. Offner, *Zuwanderung von Zipsern nach Siebenbürgen. Berühmte Zipser in Siebenbürgen*, w: *Spiš v kontinuite času*, red. P. Švorc, Prešov–Bratislava–Wien 1995, s. 85–86. Na temat snycerstwa w Siedmiogrodzie zob. N. Sabău, *Sculptura Barocă în România*, București 1992.



Ryc. 62. Pracownia Engelholma: barokowe wyposażenie starego klasztoru minorytów w Lewoczy z ołtarzem głównym Marii Panny, 1695.

jest wiadome – napis informuje jedynie, że epitafium wykonał 17 grudnia 1688 szacowny i utalentowany rzeźbiarz Paweł Gross ku pamięci swego zmarłego ojca, żyjącej jeszcze matki i całej rodziny. Około dwa lata wcześniej ufundował rozbudowę organów w Spiskiej Sobocie (1686), których szafę ozdobił kiedyś jego ojciec. Rozbudowane organy na zachodniej emporze kościoła uzupełnił ornamentem akantowo-kwiatowym, dwoma małymi siedzącymi aniołami ze skrzypcami i bębenkiem oraz parą większych stojących aniołów. Akantowe

dotądki z typową rozetą kwiatową, ze środka której ciągnie się spiralnie liść i rząd pereł na obwodzie wielu liści, znalazły się nieco później na tamtejszej ambonie (1690). „Przy ciężkie” kształty rzeźb figuralnych świadczą jednak o mniejszym niż u ojca talencie. Mimo to nadchodzące lata 90. XVII w., czyli okres, kiedy pracownia Engelholma wykonywała dla jezuitów w Lewoczy prace, były dla Pawła Grossa młodszego pomyslnie<sup>9</sup>. W Spiskiej Sobocie działał nie tylko jako rzeźbiarz, ale i organista, a dwa lata po dokończeniu ambony kupił od Jana Heinscha dom na własność wraz z przynależnymi mu z tej racji miejscami w kościele. W 1697 r. współtworzył ołtarz główny św. Władysława i ambonę ze św. Michałem Archaniołem w Liptowskich Matiaszowcach<sup>10</sup>. Identyczne jak w Matiaszowcach i w Spiskiej Sobocie epitafia ze składanymi akantowymi skrzydłami i półpostacią putta z pracowni Pawła Grossa młodszego ozdobiły później szafę organową w kościele ewangelickim w Starniach pod Tatrami. Wysokiej jakości relief *Zwiastowanie* według takiego samego wzoru graficznego Krzysztofa Schwartza (1580) czy Ventury Salimbeniego (1594), jaki pracownia ojca wykorzystwała na oparciu jednej z ławek kościelnych w Spiskiej Kapi-

tule, jest też zapewne jego pracą<sup>11</sup>. Poza tym w literaturze przedmiotu Pawłowi Grossowi młodszemu przypisuje się wspomniany także w źródłach ołtarz z Teriakowców Małych (1714–1721), ołtarz główny w miejscowości Gaj w Turcu, następnie sporny ołtarz i ambonę kościoła parafialnego w Bojnicach, trudne do identyfikacji, niezachowane koszyckie epitafium Franciszka I Rakoczego oraz relief przedstawiający św. Michała Archanioła z dawnego ołtarza głównego w Sławkowie Małym<sup>12</sup>. W ostatnim z wymienionych przypadków uzasadnione są

<sup>9</sup> H. Baranyai, *Mesterek és műhelyek az északkelet-magyarországi barokk szobrászatban*, w: *Magyarországi reneszánsz és barokk*, red. G. Galavics, Budapest 1975, s. 313–450.

<sup>10</sup> K. Straková, *Ranobarokové zariadenie kostola z Liptovskej Mary v kontexte spišských dielní*, „Ars”, 32, 1999, 1–3, s. 118 i przyp. nr 60.

<sup>11</sup> Ławka znajduje się dziś w zbiorach Muzeum Wschodniostowackiego w Koszycach. Na temat pierwowzorów zob. J. Medvecký, *Medzi renesanciou a barokom*, s. 126, ryc. 7a.

<sup>12</sup> M. Aggházy, *A barokk szobrászat Magyarországon*, t. 1–3, Budapest 1959; K. Divald, J. Vajdovsky, *Szepesvármegye művészeti emlékei*, t. 1–3, Budapest 1905–1907, s. 53; *Dejiny Vrbova*, red. I. Chalupický, Levoča 1996.

pewne wątpliwości i należy poczekać na ukończenie prowadzonych badań, przypisanie opiera się bowiem tylko na podobieństwie formalnym. W czasie powstania pracy w źródłach pojawia się nazwisko Jana Lercha, którego epitafium wykonane dla żony Judyty (1727) wskazuje duże prawdopodobieństwo.

W grossowskiej pracowni w Spiskiej Sobocie odnotowano pewną zmianę stylu po jej przejściu przez Pawła Grossa młodszego w latach 80. XVII w. Na wschodzie dzisiejszej Słowacji bazowały niemal wyłącznie na stosowaniu nowego modnego typu ornamentyki – akantu. W twórczości Grossa-syna można też obserwować wspomniane już zakłócenia proporcji i pogrubianie postaci. Poza tym rzadko występują w niej – w odróżnieniu od prac jego ojca Pawła – precyzyjnie rzeźbione detale, co można traktować jako oznakę upadku rzemiosła. Paweł młodszy stosując swoją konserwatywną i raczej ludową estetykę, mocno zakorzenioną we wczesnobarokowej twórczości ojca, przedłużał trwanie fazy wstępnej tego stylu w ciągu niemal trzech pierwszych dekad XVIII w. Poza obowiązkami snycerza i organisty pełnił też funkcję rajcy miejskiego w Spiskiej Sobocie. Tam też zmarł 4 sierpnia 1734 w wieku 74 lat. Po jego śmierci nie powstały już dokumenty związane z działalnością pracowni Grossów w Spiskiej Sobocie, która w okresie swojej największej sławy w drugiej połowie XVII w. stanowiła jedno z kluczowych rzeźbiarskich centrów na Spiszu i okolicy.

Wpływową pracownia Grossów była w XVII w. częściowo związana z innym miejscowym ośrodkiem artystycznym – Spiską Kapitułą. W tamtejszej katedrze pw. św. Marcina w XVII w. przeprowadzono znaczne zmiany – stylowo właściwe dla wczesnego baroku – starszych części wyposażenia (gotyckie ołtarze św. Michała, 1634; Pokłonu Trzech Króli, 1639 i Ukoronowania Matki Boskiej, 1655) i uzupełniono jego nowe części (ołtarz główny i ambona, ołtarz Świętego Krzyża, ławki, kostnica). W tym przypadku ośrodek ten nie był związany z jakąś konkretną pracownią rzeźbiarską, nie można bowiem wskazać jednej stale wykonującej zlecenia pracowni, w przeciwieństwie do warsztatów wielu znanych mistrzów stolarskich w niedalekim Spiskim Podgrodziu. Nowe instalacje w katedrze pochodzą od różnych autorów (P. Gross, S. Reiter i inni), a poszczególne elementy wyposażenia montowano w ciągu drugiej połowy XVII w. Niestety wiele z nich zostało usuniętych w trakcie regotyżacji świątyni, m.in. jedna z największych wczesnobarokowych ambon na terytorium dzisiejszej Słowacji (obecnie zachowana we fragmentach w Muzeum Wschodniosłowackim w Koszycach). Jej nieznani twórcy nawiązali do tych samych wzorów z końca XVI w., jak np. Krzysztof Kollmitz w Lewoczy. Nadali im jednak wczesnobarokowy



Ryc. 63. a) Autorzy nieznani: ołtarz Świętego Krzyża, 1629, kościół katedralny pw. św. Marcina w Spiskiej Kapitulie, b) detal obrazu z predelli ołtarza.



Ryc. 64. Snycerz nieznany: detal główki anioła na ławce, 1615, kościół pw. św. Marcina w Spiskiej Kapitulie.



Ryc. 65. Mistrz Przemienienia i pracownia: ołtarz główny Ukrzyżowania, 1658, kaplica zamku kieżmarskiego.



Ryc. 66. Autorzy nieznani: ołtarz główny Marii Panny, 1723, z figurą z drugiej połowy XIV w., kościół pw. Marii Panny w Podolińcu.

charakter, dzięki czemu powstało we wschodniej Słowacji ważne spoiwo między ambonami typu wertykalnego z pierwszej i kopułowego z drugiej połowy XVII w.<sup>13</sup> Z okolicy Spiskiej Kapituły i z majątków szlacheckiego rodu Csákych pochodzi jeszcze cały szereg powiązanych ikonograficznie i typologicznie wystrojów w kościołach katolickich. Grupa ołtarzy z ornamentami chrząstkowo-maźwiniowymi i ambon w większości nieznanego autorstwa wywodzi się z wzorcowego wyposażenia kościoła pw. Ducha Świętego w miejscowości Żehra, powiązane go właśnie z pracownią Grossów. W trzeciej ćwierci XVII w. powstało wyposażenie filii kościoła z Żehry w Dubrawie o cechach rustykalnych autorstwa ucznia Grossa, uzupełnione wysokiej próby ołtarzem

bocznym z wizerunkiem proroka Daniela (1676) i cała seria prac różnych spiskich pracowni także na Liptowie i w Szaryszu. Cechuje je nowa ikonografia w duchu rekatolizacji i ograniczona skala typologiczna, która w miejsce motywu łuku triumfalnego, m.in. w przypadku ołtarzy z dekoratywnymi skrzydłami, wprowadzała podwyższenie centralnego obrazu na wzór renesansowego retabulum katedry krakowskiej (1545–1548). Zdarzały się prace o cechach rustykalnych, co można równocześnie traktować jako przejaw tendencji historyzujących w snycerstwie z ornamentami chrząstkowo-maźwiniowymi, nawiązujących do form późnego gotyku<sup>14</sup>.

W XVII w. ważnym ośrodkiem kulturalnym na Spiszu była nadal Lewocza. Jednak pod względem artystycznym stanowiła raczej centrum rzemiosła, dokąd zapraszano twórców czy sprowadzano różne artefakty. Na uwagę zasługują zwłaszcza dwie pracownie stolarskie o artystycznych ambicjach – pracownia Kolmitza działająca tuż przed nastaniem baroku i pracownia Engelholma funkcjonująca dopiero u schyłku jego wczesnej fazy. Kieżmark, słynący ze swoich pracowni stolarskich, był równorzędnym partnerem Lewoczy. Około połowy XVII w. wyraźnie wzrosła tam liczba wartościowych prac snycerskich, m.in. organów, epitafiów i empory w kościele parafialnym pw. Świętego Krzyża. Miasto na pewien czas stało się ważnym centrum rzeźbiarskim dzięki zamówieniu na wyposażenie kaplicy zamku kieżmarskiego od Stefana Thökölyego. Mimo krótkiej działalności pracowni nieznanego bliżej mistrza Przemienienia, która wykonała ołtarz zamkowy, ambonę (1658) i część dekoracji byłego kościoła kieżmarskich paulinów, jej twórczość była znana aż do końca stulecia, także poza granicami Spisza (na przykład na Liptowie)<sup>15</sup>. Oprócz specyficznych konsoli ozdobnych pod figurami ważne było zwłaszcza wykorzystanie motywu anielskich kariatyd wzorowanych na pracach Cornelisa Florisa. Właśnie one przyjęły się pod koniec XVII w. także w północno-wschodnich częściach Królestwa Węgier. Stało się tak dzięki spopularyzowaniu ich przez pracownię Olafa Engelholma (Lewocza, Podoliniec, Lubica, Niedzica). Retabulum kieżmarskie oparte na kształcie łuku triumfalnego i zamówione przez protestanta dla jego małżonki wyznania katolickiego wprowadziło na północy Słowacji typ rozpowszechnionych w Polsce ołtarzy tworzonych w oparciu o wzory Giovanniego Battisty Montany.

<sup>13</sup> K. Chmelinová, K. Kollmitz a Levoča v 17. storočí. Na okraj dožívajúceho mýtu v slovenskej umenovede, „Galéria 2003. Ročenka Slovenskej národnej galérie v Bratislave”, 2004.

<sup>14</sup> K. Chmelinová, Niekoľko poznámok ku gotizujúcim formám ranobarokovej rezbí na severovýchodnom Slovensku, w: *Umenie na Slovensku v historických a kultúrnych súvislostiach* 2006, Trnava 2007, s. 138–144.

<sup>15</sup> K. Chmelinová, *Spíšská boltcová rezbá 17. storočia a podmienky jej vývoja*, s. 221–233.

Spisz zajmował ważną pozycję w rozwoju kulturalnym Królestwa Węgier dzięki kontaktom artystycznym i handlowym, korzystnemu położeniu, a w porównaniu z okolicznymi regionami także dzięki względnej gospodarczej prosperity. W dziedzinie sztuk pięknych, które w owym czasie rozwijały się głównie w postaci snycerstwa sakralnego, po okresie późnego średniowiecza ponownie zyskał pozycję znaczącego ośrodka, wpływającego na sztukę w sąsiednich regionach, takich jak Liptów (np. Liptowska Mara, Liptowskie Matiaszowce), Gemer (np. Szczytnik) lub częściowo Szarysz (np. ołtarz Wniebowstąpienia Pańskiego, Szyndlar, 1627; projekt organów słowackiego kościoła w Bardowie autorstwa Bartłomieja Fromma, 1665; ołtarz główny z Gaboltowa, koniec XVII w.). Sytuacja w Szaryszu i Abowie różniła się jednak wyraźnie od pozostałych wspomnianych regionów. W porównaniu z Liptowem i Gemerem znajdował się tam większy rynek sztuki i lokalne centra kulturalne, a Szarysz dodatkowo łączyły ścisłe kontakty artystyczne z Małopolską. Spiscy mistrzowie musieli tam zdobyć pozycję wśród miejscowych pracowni zdolnych wykonywać nawet większe zamówienia porównywalnej jakości. Spiscy, czy na Spiszu tylko osiedleni, twórcy wyposażenia kościelnego przyjmowali prace także poza granicami Górnych Węgier. Najliczniejsze ślady ich działalności znajdują się w Siedmiogrodzie, do którego w XVII w. należały z przerwami także niektóre żupy wschodniosłowackie. Jednak w XVII w. we wschodnich regionach Górnych Węgier realizowano w znacznym stopniu politykę rekatalizacyjną dworu wiedeńskiego. Do Siedmiogrodu wyjeżdżali więc niektórzy ich mieszkańcy z powodów religijnych. Inni, jak na przykład rzemieślnicy różnych – w tym artystycznych – profesji w czasie migracji lub po wykonaniu zamówienia decydowali się zostać. Osiedlił się tam na przykład rzeźbiarz Eliaszk Nikolaj, który pracował głównie w kamieniu, następnie lewociski snycerz Jan Vest, Zygmunt Möß, złotnik Sebastian Hahn czy założyciel dynastii budowniczych organów z Sibin – Jan Hahn z Lewoczy<sup>16</sup>. W kontekście środkowoeuropejskim spiska twórczość wczesnobarokowa była wyraźnie konserwatywna, co spowodował nie tylko brak dworu, będącego głównym ośrodkiem, ale i specyficzny rozwój polityczny. Z drugiej strony Spisz był nie tylko regionem pasywnie przyjmującym prądy artystyczne,

ale dzięki twórczości snycerskiej był na terytorium dzisiejszej Słowacji ważniejszy niż zachodnia część kraju. Spiscy mistrzowie i ich pracownie wpływały na swoje otoczenie, a oprócz Siedmiogrodu działały też w Rosji, Polsce, na Morawach i w Czechach. Rzeźba sakralna związana z rewitalizacją katolickiego życia religijnego i urządzaniem kościołów na nowo stała się w latach 50. i 60. XVII w. dominującą formą twórczości. Do jej typowych cech na Spiszu należy stylizacja i ornamentalność charakteryzująca się większą dbałością o detale niż o monumentalne formy. Dzięki temu miejscowa twórczość określana jest jako „pochwała ornamentu”.

W wiek XVIII Spisz wkroczył w ramach Królestwa Węgier z częścią swojego terytorium, będącą polskim zastawem. Z wyjątkiem Podolińca i jego okolic, zgodnie z ówczesnymi wizytacjami kanonicznymi, w zakresie spraw kościelnych pozostawał nadal w administracji prepozytury spiskiej, a później biskupstwa. Jeśli chodzi o warunki rozwoju sztuki, ciągłość tegoż na Spiszu, jak i w całym Królestwie Węgier, nie została przerwana ani na przełomie wieków, ani w pierwszych dekadach XVIII w. Nastąpiło jednak wyraźne osłabienie rozwoju artystycznego spowodowane skomplikowanymi warunkami historycznymi, które przyczyniły się do spadku zainteresowania dziełami sztuki i ich jakością. Trudne stulecie powstań stanowych zakończyło się dopiero w 1711 r. zawarciem pokoju w Szatmár. Późniejsza powszechna amnestia, która objęła uczestników powstań, miała dalekosiężne skutki majątkowoprawne, skierowane na zachowanie starego węgierskiego ustroju stanowego<sup>17</sup>. Pokój w Szatmár rozpoczął długi okres pokoju, ale zwłaszcza wschód kraju był po dziesięcioleciach walk i epidemii osłabiony ekonomicznie i dotknięty migracją mieszkańców poszukujących korzystniejszych warunków życia. Odzwierciedliło się to także w różnicach między wschodem a zachodem byłego Królestwa Węgierskiego. Pod względem rozwoju artystycznego były one jeszcze bardziej znaczące niż w poprzednim stuleciu. Mimo niekompletnych jeszcze badań z zakresu historii sztuki można to stwierdzić na podstawie mniejszej liczby prac artystycznych wysokiej jakości we współczesnych wschodniosłowackich zbiorach muzealnych<sup>18</sup>.

Jednym ze sposobów manifestowania buntu wobec Wiednia był także specyficzny język sztuk plastycznych, który wraz z oddaleniem regionu

<sup>16</sup> R. Offner, *Zuwanderung von Zipsern*, s. 83.

<sup>17</sup> R. Pražák et al., *Dějiny Maďarska*, Brno 1993, s. 114–115.

<sup>18</sup> *Dejiny slovenského výtvarného umenia. Barok*, red. I. Rusina, Bratislava 1988; K. Chmelinová, *Ars inter Arma*.



Ryc. 67. Kościół pw. św. Bartłomieja, Niedzica: a) widok ogólny, b) barokowe wnętrze kościoła, XVIII w., c) rzeźbiarz nieznanymi: detal anielskiej kariatydy z ołtarza głównego, początek XVIII w.

od ośrodków artystycznych służył do stawiania oporu przeciw nowym modelom i długofalowo odwoływał się do starszych wzorów. Na skutek tego doszło do kilkudziesięcioletniego opóźnienia w przyswajaniu szczytowych osiągnięć baroku, na

wschodzie nie są znane więc analogicznie czasowo i stylowo prace, takie jak m.in. dekoracja kościoła Jezuitów w Trenczynie autorstwa ucznia Andrei del Pozzo, Krzysztofa Tauscha (1711–1715) czy polichromia w Nitrze, którą w 1720 r. rozpoczął Gottlieb Antonio Galliarti. Odmienne warunki rozwoju twórczości artystycznej wpływały nie tylko na Spisz, ale także na dwa inne najaktywniejsze regiony na wschodzie Słowacji – Szarysz i Abow. Pierwsze dekadę XVIII w. wciąż naznaczone były odwoływaniem się do rozwiniętych wprawdzie form, ale wywodzących się z wczesnego baroku. Świadczą o tym m.in. sięgające końca lat 20. XVIII w., choć już słabsze, wpływy pracowni Grossa w Spiskiej Sobocie i Engelholma w Lewoczy, które do

tej pory nie zostały w sposób zadowalający przebadane<sup>19</sup>. W okresie działalności Engelholma w Lewoczy źródła z początku XVIII w. wspominają również o aktywności jego rywala Ferdynanda Beichela, a także wymieniają Johanna Strécia, autora rzeźb władców węgierskich na ołtarzu głównym kościoła Jezuitów w Lewoczy i w Sárospataku<sup>20</sup>. Wzmiankują też prawdopodobnie jego brata Johanna Georga Strécia oraz Krystiana Kischgala, Johana Snaydera, Andrzeja Hanulę czy Johana Pertla (Bertla).

Do najciekawszych prac z omawianego okresu na Spiszu należą bez wątpienia podobne ołtarze główne w Lubicy i Niedzicy. Lubica należała do polskiego zastawu i była od reformacji aż do 1671 r. miejscowością protestancką. Stopniowy powrót do katolicyzmu nastąpił tam w latach 70. XVII w., kiedy zwrócono katolikom najpierw kościół pw. Ducha Świętego, później także kościół parafialny pw. Wniebowzięcia Najświętszej Marii Panny. Odprawiania nabożeństw ewangelickich zakazał dopiero w marcu 1676 r. książę Lubomirski<sup>21</sup>. Na początku XVIII w. rozpoczęła się budowa barokowego ołtarza głównego w kościele parafialnym, w którego centrum w duchu aktualnych trendów artystycznych

<sup>19</sup> H. Baranyai, *Mesterek és műhelyek*; K. Chmelinová, *Sochárska rodina Grossovcov; taž, Niekoľko nových poznatkov k tvorbe Pavla Grossa staršieho a jeho dielne*, s. 215–233.

<sup>20</sup> O. Schürer, E. Weise, *Deutsche Kunst in der Zips*, Brünn–Wien–Leipzig 1938. Autorzy błędnie wymieniają wśród członków pracowni także Ferdynanda Beichla. Konflikty między majstrami udowodniła wykorzystując źródła H. Baranyai.

<sup>21</sup> S. Weber, *Geschichte der Stadt Leibitz. Mit Bezug auf die Vergangenheit Zipsens und Ungarns. Aus Veranlassung des Millenniums*, Kesmark 1896; *Z minulosti Lubice. Zbornik k 725. výročiu získania mestských práv*, red. I. Chalupický, Lubica 1996, s. 35–65.

i religijnych została wtórnie umieszczona dawna gotycka szafa starego ołtarza<sup>22</sup>. Pod względem typologicznym i rzeźbiarskim jest bliski dwóm ołtarzom bocznym – św. Ignacego i św. Franciszka Ksawerego, wykonanym przez pracownię Engelholma dla lewockich jezuitów (1696–1699)<sup>23</sup>. W formie czarno-złotej jednokondygnacyjnej konstrukcji z retabulum, obramowana kolumnami z tordowanymi trzonami na anielskich kariatydach stoi na wysokim cokole z dwoma ambitowymi wejściami po bokach. Gotycką Madonnę flankują figury św. Anny i św. Jochima, wykonane przez doświadczonego snycerza i otoczone typową dla niego, gęsto pofałdowaną, miękką draperią unoszącą się po bokach. Zewnętrzne kontury ołtarza wyznacza efektowny i prawdopodobnie późniejszy wieniec sześciu malowanych medalionów ze scenami z życia Marii Panny.

Potężne figury aniołów wykorzystane jako element podtrzymujący w ołtarzach i na ambonach, w wielu przypadkach prawdopodobnie powiązane z tą samą pracownią, można oprócz Lewoczy i Lubicy znaleźć jeszcze w kościele parafialnym w Podolińcu, Drawcach, czy Frydmanie. Motyw anielskich kariatyd pojawił się na Spiszu już w 1658 r. na ołtarzu Ukrzyżowania w kaplicy na zamku w Kieżmarku. Jego korzenie wywodzą się z prac Cornelisa Florisa powstałych w drugiej połowie XVI w. Przyjął się na dobre dopiero pod koniec XVII w. dzięki aktywności lewockiej pracowni Olafa Engelholma wpieranej przez jezuitów. W tym kontekście nie można pominąć masywnego ołtarza głównego z wizerunkiem św. Bartłomieja w Niedzicy. Pierwotnie był to gotycki tryptyk autorstwa majstra z Maciejowców, ale w latach 1712–1731 powstał nowy barokowy ołtarz, w centrum którego umieszczono ten wcześniejszy, gotycki. Opisuje go dokument z wizytacji kanonicznej Peltza. Nie jest jednak pewne, czy stał już w trakcie ponownej konsekracji kościoła w 1715 r. dokonanej przez biskupa Natali. W ciągu XVIII w. doszło do jego zmiany jeszcze dwukrotnie. Wizytacja kanoniczna z 1752 r. wymienia nowy ołtarz wykonany przy wsparciu proboszcza Michała Lorenca. Miał on kolumnową, malowaną i złoconą konstrukcję z figurami apostołów Piotra i Pawła oraz świętych



Ryc. 68. Kościół pw. Wniebowzięcia Najświętszej Marii Panny w Lubicy: a) widok ogólny, b) rzeźbiarz nieznan; ołtarz główny Marii Panny z figurą Mistrza Pawła z Lewoczy, początek XVIII w.

królów Stefana i Władysława. W trakcie kadencji proboszcza Szymona Gorełowicza doszło później (1768–1770) do przeróbek w stylu rokoko i dodaniu obrazów pędzla Szymona Kowalskiego, aniołów w nadbudowie i nowej ornamentyki. Polski historyk Tadeusz Trajdos na podstawie szczegółowej analizy źródeł sądzi, że wykonany za czasów Lorenca ołtarz z opisanymi rzeźbami i dwoma nośnymi aniołami jest dziełem nieznannej pracowni snycerskiej ze Spisza, korzystającej ze wzorów Engelholma<sup>24</sup>. Oceniając ołtarz z pozycji historyka sztuki można stwierdzić, że trzon jego konstrukcji włącznie z anielskimi kariatydami, jakie już w drugiej ćwierci XVIII w. zanikają, był zapewne starszy. Chodzi zatem o konstrukcję jeszcze z gotyckim trzonem, która powstała przed 1731 r., prawdopodobnie w drugiej dekadzie XVIII w. i możliwe, że została wykonana w tej samej pracowni, z której pochodzi opisany ołtarz w Lubicy. Poza niewątpliwym podobieństwem

<sup>22</sup> Na temat gotyckiej szafy ołtarzowej zob. J. Fajt, S. Roller, *Majster Pavol z Levoče*, w: *Dejiny slovenského výtvarného umenia. Gotika*, red. D. Buran et al., Bratislava 2003, s. 448. Gotycka szafa z centralną figurą Matki Boskiej powstała przed 1515 r. i należy do spuścizny mistrza Pawła z Lewoczy. Barokowy ołtarz nie był do tej pory przedmiotem głębszych badań, jedynie ustalone zostało datowanie na koniec XVII w. i autorstwo – nieznanne, względnie przypisywane Engelholmowi – o czym krótko w: *Súpis pamiatok na Slovensku. Zväzok druhý K–P*, red. A. Güntherová-Mayerová, Bratislava 1968, s. 252; *Z minulosti Lubice*, s. 135, podaje jako twórcę ołtarza Engelholma w latach 1680–1690. *Dejiny slovenského výtvarného umenia. Barok*, s. 24, wzmiankuje bez datowania i bliższych szczegółów pracownię Engelholma, która dostarczyła kariatydy do Lubicy, Podolińca i Drawców.

<sup>23</sup> Źródła na temat dekoracji świątyni i Olafa Engelholma opublikowała H. Baranyai, *Mesterek és műhelyek*, s. 417–443.

<sup>24</sup> T.M. Trajdos, *Kult publiczny w parafii niedzickiej w ujęciu historycznym*, w: *Studia z dziejów kościoła św. Bartłomieja Apostoła w Niedzicy*, red. Z. Kliś, Kraków 2006, s. 22–23, 37.



Ryc. 69. Rzeźbiarz nieznany: a) św. Anna, b) św. Joachim z ołtarza głównego kościoła parafialnego pw. Wniebowzięcia Najświętszej Marii Panny, Lubica, początek XVIII w.

stylu i prawdopodobnie związkami autorskimi oba główne ołtarze – zarówno lubicki, jak i niedzicki – są wzorcowymi przykładami jednego z nurtów typowych dla baroku – powrotu do gotyku, epoki nieskażonej jeszcze herezją<sup>25</sup>.

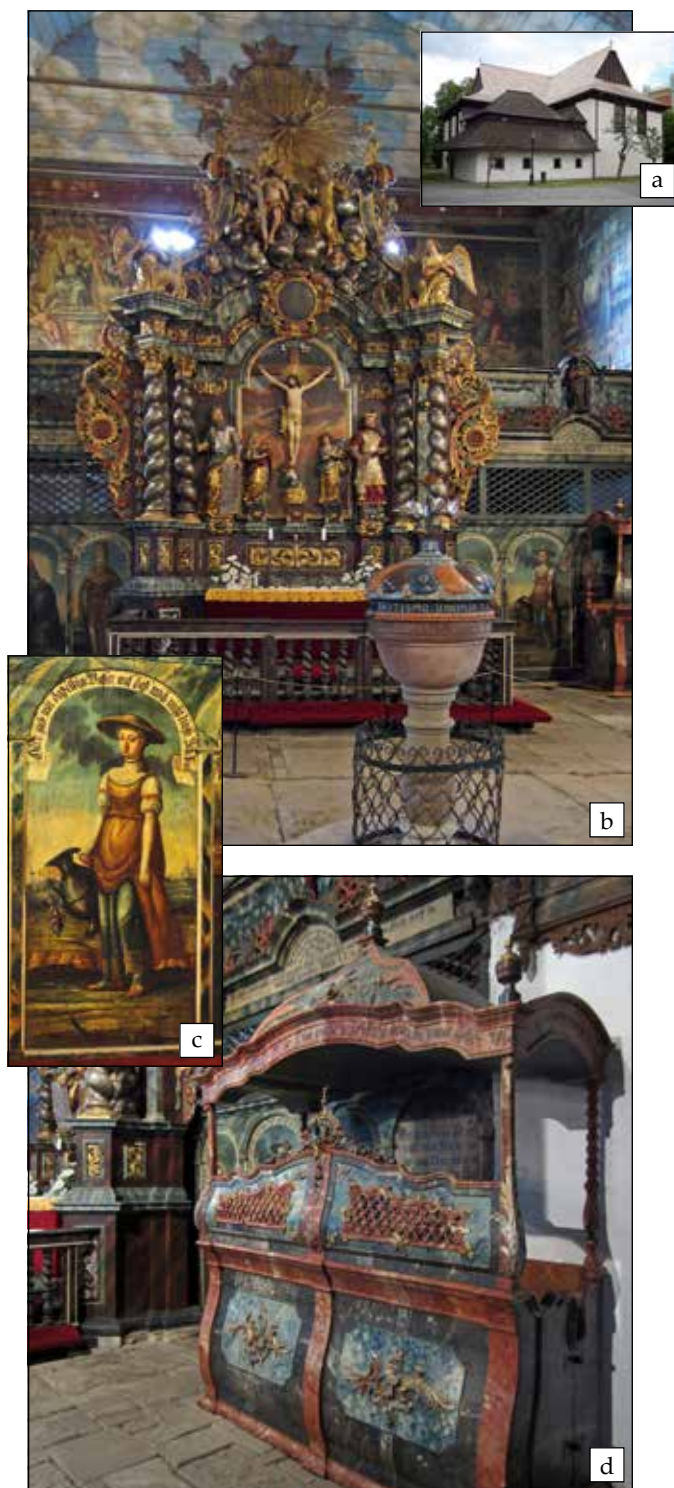
Do najsłynniejszych wyposażenia sakralnych z początku XVIII w. na Spiszu należy bez wątpienia wyposażenie kościoła ewangelickiego w Kieżmarku (1718–1727) wykonane przez tamtejszego rzeźbiarza Jana Lercha, prawdopodobnie kolejnego ucznia Engelholma. W okresie jego działalności czasy były trudne, ale mimo to nastąpiło ożywienie miejscowej gospodarki, a Kieżmark wzbogacił się o kolejne warsztaty rzemieślnicze<sup>26</sup>. Kościół zbudowany przez Jerzego Müttermana z Popradu powstał dzięki

<sup>25</sup> M. Engelberg, *Renovatio Ecclesiae*, Petersberg 2005. W Polsce m.in. T. Chrzanowski, *Neogotyki około roku 1600. Próba interpretacji*, w: *Sztuka około roku 1600*, red. T. Hrankowska, Warszawa 1974, s. 85; J. Samek, *Nawrót do gotyku w sztuce Krakowa pierwszej połowy w. XVII*, „*Folia Historiae Artium*”, 5, 1968, s. 113. Por. A. Organisti, M. Walczak, *Die Reflexe der Werke des Veit Stof in der polnischen Kunst des 17. und 18. Jahrhunderts*, w: *Generationen–Interpretationen–Konfrontationen*, red. B. Balážová, Bratislava 2007, s. 279–295. W odniesieniu do Słowacji zob. B. Balážová, *Katedrálny chrám svätého Emeráma v Nitre. Tradícia rekonštrukcie alebo rekonštrukcia tradície?*, w: *Umenie na Slovensku v historických a kultúrnych súvislostiach 2005*, Trnava 2006, s. 82–88; K. Chmelinová, *Gotizujúce prvky v rezbárskej tvorbe 17. storočia na severovýchodnom Slovensku*, w: *Umenie na Slovensku v historických a kultúrnych súvislostiach 2006*, s. 138–144.

<sup>26</sup> I. Chalupický, *Kežmarok*, Košice 1968, s. 21.

zbiórce publicznej na miejscu pierwszego drewnianego kościółka kieżmarskich ewangelików z lat 80. XVII w. Wzorowany był na lewockim kościele ewangelickim postawionym na planie równoramiennego krzyża greckiego (nie zachował się), który nawiązywał do architektury śląskiej. Bezpośrednio po ukończeniu budowy w 1717 r. przystąpiono do urządzania jego wnętrza i na początku wykonano ołtarz, organy i ambonę. Ołtarz ze sceną Ukrzyżowania oraz figurami Mojżesza i Aarona po bokach zamyka atektoniczna nastawa z wizerunkiem Trójcy Przenajświętszej. Okoliczności jego powstania przybliży kartusz z informacją, że ołtarz wykonała gmina ewangelicka w 1718 r., a polichromię i złocenia zlecił pan Jan Augustyn Weisz z małżonką Martą de domo Várady-Szákmary w 1727 r. W tym samym duchu Lerch wykonał później szafę organową i ambonę podtrzymywaną przez figurę anioła z herbami donatorów z rodzin Goldbergów i Maukschów na wolutowym daszku rezonansowym. Rzeźby Lercha w swoich elementach figuralnych są dość konserwatywne, a początkowo miały tylko biało-złotą polichromię. W architekturze stosował on wciąż aktualne kolumny z tordowanym trzonem i bogatą ornamentyką akantową z ozdobnym pasem, bądź motywami kwiatów, jaką można znaleźć także na epitafium jego żony Judyty (1727) czy na ołtarzu św. Michała w kościele w Małym Sławkowie (1729)<sup>27</sup>.

Wnętrze kościoła ewangelickiego w Kieżmarku jest typowym przykładem wczesnobarokowej sztuki lokalnej, silnie zakorzenionej w tradycji z akcentowaną ornamentalizacją i elementami rustykalizacji form. Do jego ideowo spójnego charakteru niewątpliwie przyczyniły się też powstałe wówczas bogate, do dziś już wielokrotnie restaurowane, malowidła ścienne. Pierwotnie wyposażenie sakralne Lercha otaczało błękitne niebo z chmurkami i Trójcą Przenajświętszą wykonane przez lewocznego malarza Mayera w 1718 r. Malowideł ściennych i sufitowych z tego okresu nie zachowało się wprawdzie na Spiszu zbyt wiele, ale jest jasne, że prostota polichromii kieżmarskiej nie była wtedy regułą. Potwierdza to na przykład porównanie z niewiele starszymi malowidłami w kościele parafialnym pw. św. Kwiryryna w Łapszachs Niżnych. Bogata i cechująca się lekkością polichromia nieznanego artysty powstała pod koniec remontu kościoła zakończonego, zgodnie z zachowanym napisem, w 1714 r. Na płaskim



Ryc. 70. Kościół ewangelicki w Kieżmarku: a) widok ogólny, b) Johann Lerch: ołtarz Ukrzyżowania, 1717–1727, c) lewocci malarz Mayer: detal dekoracji malarskiej, 1718, d) kieżmarska pracownia snycerska: ławka dla donatorów, około 1750.

<sup>27</sup> Ołtarz był uważany za pozostałość starszego epitafium z XVII w. i przypisywany Pawłowi Grossowi młodszemu. Zob. K. Divald, J. Vajdovský, *Szepesvármegye művészeti emlékei*, t. 3, Budapest 1907, s. 53. W pracy K. Chmelinová, *Sochárska rodina Grossovcov*, s. 33 datowanie zostało przesunięte na początek XVIII w., a autorstwo podważone. Na podstawie krótkich wzmianek z wizytacji kanonicznych. Zob. *Rímsko-katolícky farský archív Malý Slavkov. Historia domus, 1744 r.* – zapis o ołtarzu głównym św. Michała; kontrola finansowania i pomalowanie; informacja, że rzeźbiarz Lerch dostał za rzeźbę na ołtarz 40 złotych; wzmiankuje się rok 1729.



Ryc. 71. Johann Gottlieb Kramer: a) Marek Horvath-Stančič w wieku 6 lat, 1739, b) Klara Horvath-Stančič w wieku 6 lat, 1745 (?), Slovenská národná galéria Bratislava.



Ryc. 72. Malarz nieznany: Wniebowzięcie Najświętszej Marii Panny na drewnianym stropie kościoła parafialnego pw. św. Kwiryna, 1714, Łapsze Niżne.

stropie nawy kościoła wykonano inspirowane zapewne grafiką iluzjonistyczne wielofiguralne Wniebowzięcie Najświętszej Marii Panny, umieszczone w bogatej, również malowanej akantowej ramie<sup>28</sup>.

Niebo Mayera w kieżmarskim kościele ewangelickim zostało dwie dekady później „odrestaurowane” przez Gottlieba Kramera i uzupełniane stopniowo na ścianach i emporach ciekawymi alegoriami lub typologicznie powiązаныmi scenami ze Starego i Nowego Testamentu. Liczna rodzina artystyczna Kramera miała duży udział w rozwoju sztuki malarskiej na Spiszu i w sąsiednim Szaryszu<sup>29</sup>. Sam Kramer oprócz malarstwa sakralnego i portretu zajmował się również coraz bardziej popularnymi efemerycznymi scenami teatralnymi, na przykład u jezuitów w Lewoczy, o których obecnie istnieje dość niejasne wyobrażenie. Jednak najwybitniejszym reprezentantem tej rodziny był dopiero jego syn, znany portrecista Johann/Jonasz Gottlieb Kramer, o pokolenie młodszy od Adama Manyokiego. Pod względem wieku był już więc bliższy twórcom nadchodzących czasów panowania Marii Teresy, ale jego twórczość, począwszy od jej początków u schyłku lat 30. XVIII w., m.in. dla rodziny Horvath-Stančič ze Strażek, była ściśle związana ze starszą tradycją<sup>30</sup>. Obrazy Johanna, cenione przez

<sup>28</sup> A. Skorupa, *Zbytkowe kościoły polskiego Spisza*, Kraków 2001, s. 40–45. Kościół św. Kwiryna pochodzi z XIV w., ale główna część barokowego wyposażenia wiąże się z remontem po roku 1700 r. Z tego okresu pochodzi też ołtarz główny z herbem donatora Baltazara Görgeya. Nazwisko rzeźbiarza, który zastosował charakterystyczną dla tego okresu wirującą draperię, nie jest znane, ale jest prawdopodobnie także autorem Ukrzyżowania umieszczonego w łuku triumfalnym. Ołtarz główny przetrwał kilka ingerencji, na przykład centralny obraz pochodzi z 1763 r., a Bóg Ojciec w nadbudowie jest nowszą zmianą (w miejsce obrazu św. Rozalii, wzmiankowanego w 1799 r.).

<sup>29</sup> M. Novotná, *Portrét 18. storočia na Spiši*, Levoča 1986. Na temat ówczesnego malarstwa na wschodzie Słowacji ze starszych prac zob. również K. Garass, *Magyarország festészet a XVIII. században*, Budapest 1955, s. 9–23; A. Petrová-Pleskotová, *Maliarstvo 18. storočia na Slovensku*, Bratislava 1983, s. 59–86.

<sup>30</sup> Tamże. Johann/Jonasz Gottlieb Krammer żył w latach 1716–1771. W pierwszych dekadach XVIII w. na Spiszu oprócz Krammerów wymienia się też m.in. osoby takie jak: Leonard Ladiver, Isaias Metzner, Jozef Alauda z synem Krystiánem czy Ján Juraj Tilly. Na temat Adama Manyoki zob. monografię E. Buzzási, *Ádám Manyoki (1673–1757). Monographie und Oevrekatalog*, Budapest 2003.

miejscową szlachtę i ziemiaństwo, przedłużyły w ten sposób istnienie na wschodzie hieratycznego portretu reprezentacyjnego. Sztywność i jednomyślność starszych prac potrafił jednak dzięki swojemu talentowi złagodzić i ożywić nietypowymi dodatkami, licznymi dekoracyjnymi detalami, a wyjątkowo także elementami krajobrazu. W drugiej połowie lat 40. XVIII w. ożenił się i osiedlił w Preszowie, a w swojej pracowni wyszkolił kilku uczniów, w tym lewoczanina Dawida Kramera, z którym współpracował m.in. tworząc dla tamtejszych franciszkanów. Później Dawid Kramer wraz z nieznanym preszowskim rzeźbiarzem wykonał dwa ołtarze boczne w kościele parafialnym w spiskim Frydmanie<sup>31</sup>. Żaden z uczniów czy następców Johanna Gottlieba Kramera nie osiągnął już takiej biegłości ani twórczej inwencji i w ten sposób formy lokalnego malarstwa portretowego stopniowo zanikały w połowie XVIII w. pod coraz silniejszym wpływem sztuki wiedeńskiej. Formy twórczości osadzonej w okresie wczesnego baroku, choć słabnące, trwały jednak długo, także w malarstwie oddalonym od wielkich artystycznych ośrodków.

Początek XVIII w., kiedy powstało kilka kluczowych prac, oraz okres panowania Karola III są na razie słabo zbadane pod względem historii sztuki na Spiszu. Przyczyną jest m.in. niewielka liczba artefaktów, przeważnie przeciętnej wartości artystycznej, które częściowo uzupełniają na razie niesystematyczne badania archiwalne, czego efektem są nazwiska nielicznych artystów, choć zazwyczaj ich twórczość nie jest znana. Mimo to można stwierdzić, że pierwsze cztery dekady XVIII w. w sztuce Spisza charakteryzowały się dziełami pełnymi historyzmów i ich ścisłym nawiązaniem do tradycji. Powodem była zarówno peryferyjność tego środowiska, z trudem rewitalizującego się po serii wojen i pogromów, jak i oddalenie się elit od Wiednia przez celowo demonstrowany konserwatyzm. W owym czasie Spisz nadal utrzymywał bliskie kontakty z sąsiednimi regionami, zwłaszcza z Szaryszem i Małopolską. Od końca drugiej dekady XVIII w. po zakończeniu wojen nastąpiło stopniowe ożywienie twórczości artystycznej, a jej efekty znalazły szerokie zastosowanie w licznych świątyniach wymagających kompleksowej restauracji. Niestety na znaczną część



<sup>31</sup> A. Skorupa, *Zabytkowe kościoły polskiego Spisza*, s. 18. Autor powołuje się na pozycję *Kniha príjmov a výdajov Kostola svätého Stanislava vo Fridmane z rokov 1751–1829*. Mowa tu o rustykalizowanych ołtarzach bocznych Ukrzyżowania (po prawej stronie) i Matki Boskiej Szkaplerznej (po lewej stronie) z malowanymi antependiami, połączone ozdobnym polichromowanym drewnianym łukiem, na którym umieszczono wyrzeźbioną grupę Ukrzyżowania dłuta Antona Olexi ze spiskiej Lubicy. Wyposażenie kościoła powstawało od lat 50. do 70. XVIII w., głównie dzięki zaangażowaniu proboszcza Michala Lorenza wspieranego przez barona Antona Mednyanszkiego.



Ryc. 73. Przykłady kolumn maryjnych nieznanymi rzeźbiarzami w miastach należących do zastawu polskiego: a) Spiska Sobota, 1689, b) Spiskie Podgrodzie, 1726, c) Lubica, 1726, d) Spiskie Włochy, 1728.

tych prac po około półwieczu nawarstwiły się coraz ekspansywniejsze elementy stylu rokoka oraz uzupełnienia starszego wyposażenia lub jego całkowita wymiana. Zarówno o twórcach, jak i o samych pracach wiadomo stosunkowo niewiele. Jest tak również w przypadku interesujących dzieł, jakim jest na przykład wyjątkowy na Słowacji atełtoniczny akantowy ołtarz Świętej Rodziny z kościoła pw. św. Mikołaja w Starej Lubowli (ok. 1730), częściowo podobny do nieco starszej Matki Boskiej w owalnej ramie z siedmioma medalionami tajemnic różańca świętego z kościoła pw. św. Władysława ze Spiskiego Czwartku<sup>32</sup>. Obok rzeźb we wnętrzach, przeważnie o charakterze sakralnym, gdzie dominowały polichromowane prace snycerskie, można w tym czasie zaobserwować na Spiszu stopniowo rosnące zainteresowanie rzeźbami z kamienia, umieszczanymi na zewnątrz. Potwierdza je m.in. seria kolumn maryjnych w miastach spiskich w zastawie polskim. Ich wznoszenie inicjował Teodor Konstanty Lubomirski (†1745), ostatni starosta z księżęcej rodziny Lubomirskich<sup>33</sup>. Częściowo były darami wotywnymi za ratunek przed zarazą i przeważnie miały formę prostej kolumny, na której umieszczano figurę Niepokalanej Marii Panny (*Immaculata*), jakie do dziś znajdują się m.in. w popradzkich miastach Straże (1724–1730) i Wielka (ok. 1730).

W malarstwie, zwłaszcza sakralnym, dzięki zależności od pierwowzorów graficznych kompozycje są najczęściej lepsze niż ich detale. W malarstwie świeckim dominował portret oparty na lokalnej tradycji rzemieślniczej, w których brak nawiązań do ówczesnych trendów. Pojawiają się w nim także elementy bliskie portretom polskim, tzw. sarmackim, ale samo pokrewieństwo ich form wynikało raczej z podobnej bazy społecznej niż z kontaktów artystycznych. Znane są też coraz większe dekoracje ścienne, a nie miały wpływu na twórczość malarzką miały zapewne efemeryczne sceny teatralne. Ogólnie rzecz ujmując, bardziej ambitne prace były wówczas tworzone wyjątkowo, a barok na Spiszu w swoich szczytowych przejawach nie wybrzmiał jeszcze z pełną siłą.

Karolowi III udało się naprawić niektóre błędy swoich poprzedników i pozyskać część elit dla idei wzmocnienia władzy centralnej dążącej do

<sup>32</sup> M. Novotná, E. Spaleková, *Oblasťný reštaurátorský ateliér v Levoči 1983–2003*, Levoča 2003, s. 57–65. Matka Boska powstała prawdopodobnie w drugiej dekadzie XVIII w. w trakcie prac nad barokizacją wystroju. Ołtarz Świętej Rodziny w kościele pw. św. Mikołaja w Starej Lubowli posiada w centrum obraz Świętej Rodziny według pierwowzoru graficznego nieznanego autora. Autorstwo całości uzupełnionej później obrazem tzw. Madonny Lubowelskiej (ok. 1360) na szczycie i predellą z Barankiem Bożym czasami łączy się hipotetycznie z twórcami współpracującymi z pracownią Engelholma.

<sup>33</sup> Na temat Lubomirskich zob. M. Marcinowska, *Lubomirscy jako starostowie spisy*, w: *Terra Scepusiensis*, s. 609–614.

wprowadzenia wiedeńskiego absolutyzmu<sup>34</sup>. Z tymi działaniami wiązało się uwydatnienie wiedeńskiego wpływu w sztuce, który zaczął już przenikać na peryferie, dotarł także do całej Europy Środkowej<sup>35</sup>. Na Spiszu, podobnie jak i w innych węgierskich żupach na pograniczu regionu Cisy i Siedmiogrodu, jego pełny rozkwit ograniczał silnie zakorzeniony lokalny tradycjonalizm. Odrębność rozwoju kulturalnego zachodu (w ówczesnej terminologii Dolnych Węgier) i wschodu (Górnym Węgier) wyraźnie dowodzi porównanie ich twórczości artystycznej w latach 30. XVIII w. Dzięki działalności Georga Rafaela Donnera w Bratysławie zachód kraju stał się wpływowym centrum nowych, szerzących się klasycyzujących tendencji. Wschód natomiast wciąż jeszcze nie mógł uwolnić się od wpływów starszej tradycji podtrzymywanej jako znak odrębności i pewnej niezależności od dworu wiedeńskiego. I tak w drugiej ćwierci XVIII w. na Spiszu prosperowały m.in. konserwatywne pracownie rzeźbiarskie lewoczan Johanna Grossa i Johanna Köblinga – ich prace mają cechy typowe dla sztuki ludowej, a przy tym są bardzo dekoratywne. Twórczość Köblinga można z pewnością określić jako jeden z późnych i słabnących już nurtów miejscowej dekoratywnej i zrustykalizowanej sztuki XVII w. Mistrz, dziś znany przede wszystkim dzięki ołtarzowi we Fryczowcach (1737–1740) i miejscowości Vyšná Slaná (1743), znalazł pracę na Spiszu także przy dekoracji kościołów w Wierzbowie, Repaszach Wyżnych i Zawadzie<sup>36</sup>.

Mimo stopniowego ożywiania twórczości artystycznej w drugiej połowie rządów Karola III, jej rozkwit można odnotować, podobnie jak w poprzednim stuleciu, dopiero od lat 40. XVIII w. Okres ten przyniósł nowe pokolenie twórców i zmianę stylu, formującą stopniowo fenomen wschodniosłowackiego rokoka, którego okres szczytowy przypadł na lata 60.–80. XVIII w. W ten sposób rozkwit baroku w jego późnej i rokokowej fazie także na Spiszu przypadł na okres panowania Marii Teresy (1740–1780). Uznanie w Europie jej prawa do tronu, po objęciu rządów w 1740 r., nie przebiegło bez problemów, a ich rozwiązanie pod wieloma względami miało wpływ na rozwój Królestwa Węgier. W wojnie sukcesyjnej



Ryc. 74. Czerwony Klasztor: a) widok ogólny, b) kościół Kamedułów pw. św. Antoniego Pustelnika, c) Dionizy Reissmayer i pracownia: architektura ołtarza głównego, 1748, d) Dionizy Reissmayer: Niepokalana Maria Panna z ołtarza głównego, e) tenże: płaskorzeźba z motywem snu Jakuba, f) św. Stefan Węgierski.

<sup>34</sup> R. Pražák et al., *Dějiny Maďarska*, s. 118–122.

<sup>35</sup> J. Medvedský, *Maliarstvo radikálneho baroka*, w: *Dejiny slovenského výtvarného umenia. Barok*, s. 37.

<sup>36</sup> H. Baranyai, *Mesterek és műhelyek*, s. 443, 446–447; K. Chmelinová, *Miesto zázrakov. Premeny barokového oltára* (Kat. wystawy), 24.06–28.08.2005, Bratislava 2005, s. 68–69; M. Bodnárová, K. Chmelinová, *Umelci a umeleckí remeselníci Prešova v 16.–18. storočí, „Ars”*, 39, 2006, 2, s. 233–262; *Dejiny Vrbova*, s. 133. Johann Gross, o niestandardnych dotychczas związkach z rzeźbiarską rodziną Grossów ze Spiskiej Soboty, współpracował w Tokaju z Leonardem Strasserem, co potwierdza list przytoczony w cytowanej pracy H. Baranyai. Figury ewangelistów na ambonie kościoła w Wierzbowie oraz świętych Piotra i Pawła na ołtarzu św. Andrzeja w Wierzbowie (po 1729, lata 30.) Chalupický przypisuje lewocciemu rzeźbiarzowi, twierdząc, że nie jest wykluczone, iż chodzi o Köblinga. Jego rzeźby świętych z Wyżnych Repasz dzięki pośrednictwu miejscowości Uloža znalazły się w zbiorach Slovenská národná galéria, Bratislava (nr inw. P 1611–1617), święci Piotr i Paweł z Zawady przechowują dziś muzea - Slovenské národné múzeum, Bratislava (dalej SNM) i Spišské múzeum Levoča. Zob. też H. Baranyai Bélané, *A Nyirbatori Minorita-Templom Berendezése*, w: *Művészettörténeti Értesítő*, Budapest 1960, s. 196–229.



przeciw państwu rządzonym przez Burbonów, jak też przeciw Bawarii i Prusom pomogły młodej władczyni stany węgierskie, do niedawna zacięte walczące z dworem habsburskim o swoją wolność. Wsparcie dla niej było jednak uwarunkowane kilkoma żądaniami, takimi jak potwierdzenie autonomii Królestwa Węgier w monarchii oraz niezawisłością jego kancelarii i Komory od organów dworu<sup>37</sup>. Spowodowało to odmienny rozwój węgierskiej części monarchii, gdzie reformy i próby zaprowadzenia oświeceniowej władzy absolutnej napotykały na przeszkody w postaci zawartych wcześniej porozumień, a wiedeńska centralizacja władzy święciła sukcesy dopiero w końcowym okresie panowania Marii Teresy, kiedy było jasne, że szlachta węgierska w interesie pomyślności gospodarczej nie zdecyduje się na radykalne formy oporu. Z punktu widzenia historyka sztuki można stwierdzić, że na Spiszu i w jego okolicach jeszcze przez pewien czas trwała starsza tradycja, ale złagodzone stosunki z dworem wiedeńskim wkrótce przerodziły się w intensywniejszy wpływ Wiednia na tamtejszą sztukę.

Istotną cechą prac artystycznych powstałych w ustabilizowanych warunkach epoki Marii Teresy była rosnąca liczba bardziej kompleksowych dzieł w starszych bądź w nowo powstałych obiektach. Obok ponownego rozwoju snycerstwa i innych form rzeźbiarskich na czoło wysunęły się monumentalne freski iluzoryczne, które wraz z innymi zrewitalizowanymi gatunkami plastycznymi miały doprowadzić do ich wzajemnej harmonizacji. Właśnie dzięki temu można ówczesną sztukę spiską scharakteryzować, prezentując, obok plejady interesujących indywidualistów, przede wszystkim kilka wyjątkowych, w tym samym duchu ujednoczonych wnętrz. Jest tu mowa o niemal wyłącznie zamówieniach sakralnych, które wprawdzie nie były jedynym typem twórczości, jednak wyraźnie przewyższały miejscowe przeciętne prace nie tylko co do rozmiarów, ale i jakości wykonania. Zatrudnienie przy ich tworzeniu znaleźli zarówno lokalni, jak i zaproszeni artyści, wprowadzający aktualne trendy. Także badania nad twórczością znanych autorów czy większymi pracami, mimo pewnych postępów, nadal pozostają w początkowym stadium. Jest zatem zrozumiałe, że ogranicza to w znacznym stopniu możliwość całościowej interpretacji twórczości z tego okresu.

Do czołowych prac spiskich wczesnych lat epoki Marii Teresy bez wątpienia należy dekoracja kościoła Kamedułów w Czerwonym Klasztorze<sup>38</sup>,

<sup>37</sup> R. Pražák et al., *Dějiny Maďarska*, s. 124.

<sup>38</sup> Na temat Czerwonego Klasztoru i jego przeróbek autorstwa Reissmayera zob. J. Kapossy, *A magyarországi barokk európai helyzete*, „Magyar művészet”, 7, 1931, s. 21; K. Chmelinová, *Nové poznatky k tvorbe Dionýza Reissmayera*, „Acta Musei Scepusiensis”, 2007, s. 151–170.

stworzona przez artystów nadających w następnych dekadach kierunek i kształt pracom we wszystkich dziedzinach sztuki. Przez całe dziesięciolecie wyłącznie z tym obiektem związany był rzeźbiarz, który – jak to się w ostatnich latach okazało – prowadził na Spiszu dobrze prosperującą pracownię, swoimi wpływami znacznie przekraczającą granice regionu. Był nim austriacki mistrz Dionizy Reissmayer, który w 1745 r. stworzył tam monumentalny ołtarz główny z bogatymi rzeźbieniami obejmującymi całą szerokość gotyckiego prezbiterium. Architekturę ołtarza, długo uważaną za zniszczoną i znaną tylko dzięki fotografiom archiwalnym, niedawno odrestaurowano wraz z freskami w kościele, początkowo bez jej istotnych elementów rzeźbiarskich, będących obecnie przedmiotem fachowych prac restauratorskich<sup>39</sup>. Nowy wystrój kościoła był częścią stopniowych rozległych zmian w obrębie średniowiecznego kościoła kartuzów, który kameduli przejęli na początku XVIII w. dzięki zapisowi w testamencie biskupa Nitry Władysława Matiaszowskiego. W połowie lat 40. XVIII w. wzrosło znaczenie klasztoru, powołano tam bowiem *Professorium* – centrum edukacji teologicznej dla młodych zakonników<sup>40</sup>. Ołtarz Reissmayera miał formę rozpowszechnionego wówczas w Europie Środkowej typu z jedną trzyosiową kondygnacją, perforowanymi bocznymi interkolumniami i nadbudową. W północnowschodnich żupach Królestwa Węgier stanowił wczesny i inspirujący przykład tego typu ołtarza. Jego warianty łącznie z różnymi przestrzennymi rozwinięciami w formie kolumnady dominowały później na ołtarzach głównych w całym regionie aż po schyłek XVIII w. Ikonograficzny koncept dekoracji ołtarza jest w zasadzie tradycyjny i poza postaciami węgierskich patronów – św. Stefana, św. Władysława oraz Matki Boskiej – przywoływał założyciela zakonu, św. Romualda, a także patrona kościoła i klasztoru, św. Antoniego Pustelnika i św. Benedykta.

Poza ołtarzem głównym ten jednonawowy kościół zdobiły jeszcze cztery ołtarze boczne i nowe ławki na chórze, które podobnie jak ołtarz wykonała pracownia Reissmayera we współpracy z lewocckim malarzem Janem Reichem. Choć Reich należał do wyrazistszych postaci spiskiej sceny artystycznej lat 40. i 50. XVIII w., niewiele o nim wiadomo.



Jego współpraca z Reissmayerem trwała jeszcze jakiś czas. Przypuszczalnie razem ozdobili kościół pw. Niepokalanego Poczęcia Najświętszej Marii Panny w Spiskiej Nowej Wsi. W 1751 r. Reich namalował dla tego kościoła, niestety niezachowany do dziś, obraz w ołtarzu głównym, jak i niezwykle, ikonograficznie ciekawe, malowidła na ambonie, symbolicznie przedstawiające *Skład apostołski* i *Sześć prawd wiary*<sup>41</sup>. Później jego autorstwu historycy sztuki przypisali także obrazy w ołtarzu głównym

<sup>39</sup> Pamiatkový úrad Slovenskej republiky (Archiwum Urzędu Ochrony Zabytków) – L. Székely et al., *Nástenná maľba, štuková výzdoba a kamenné články kláštorného Kostola sv. Antona Pustovníka v Červenom Kláštore. Reštaurátorská dokumentácia akcie č. 50120/99/ AB*, Levoča 1999. Część opublikowana w: E. Spaleková, *25 rokov Oblastného reštaurátorského ateliéru v Levoči 1983–2008. Reštaurátorská tvorba 2003–2008*, Levoča 2008, s. 26–31. Figury z ołtarza zaczęto niedawno restaurować w Oblastné reštaurátorské ateliér (Okręgowej Pracowni Konserwatorskiej) w Lewoczy.

<sup>40</sup> M. Števík, M. Timková, *Červený (Lechnický) kláštor*, Stará Ľubovňa 2004, s. 44.



Ryc. 75. Klasztor Piarski w Podolińcu: a) widok ogólny, b)–c) Malarz nieznany (Imrich Jagušič?): detale dekoracji freskowej w kościele klasztornym, lata 60.–70. XVIII w.

w Spiskich Włochach i w ołtarzu bocznym św. Jana Nepomucena w Spiskim Hrhovie. Istotnym elementem scalającym nowe wnętrze kościoła w Czerwonym Klasztorze były jego sztukaterie i freski wykonane przy udziale włoskich mistrzów. Bogata paskowo-kratkowa ornamentyka białego koloru na bordowym i różowawym tle ściśle pokrywała gotyckie sklepienie nawy i malowidła, dziś już zachowane tylko fragmentarycznie, którymi były ornamenty, dekoracyjne kotary i postaci aniołów, przechodziła przez ściany boczne i szpalety okienne kościoła. Zharmonizowanie poszczególnych elementów funkcjonalnych i dekoracyjnych przyczyniło się do stworzenia jednego z pierwszych na Spiszu spójnych pod względem artystycznym wnętrz.

O życiu i pochodzeniu Dionizego Reissmayera, podobnie jak o jego ewentualnych związkach z bawarskim sztukatorem Mikołajem Reissmayerem, jeszcze niedawno nie wiadomo prawie nic<sup>42</sup>. Jedynie krótki zapis informował o jego ślubie

w Bratysławie w styczniu 1740 r. z Anną Marią Mandlburrger z austriackiego Cellendorfu<sup>43</sup>. Wśród prac Reissmayera wymieniano później, bez bliższych szczegółów, ołtarz główny w kościele pw. Nawiedzenia Marii Panny z Fintic (1755), powstały dzięki wsparciu barona Samuela Dessewffy. W tym wypadku elementy wyposażenia sakralnego z Fintic były najwyraźniej dziełem tej samej pracowni, a także niewzmiankowany ołtarz św. Józefa z Nazaretu i ołtarz ambonowy św. Jana Nepomucena. Nie przywołano niemal żadnej z licznych, choć nie zawsze właściwie przypisanych, prac Reissmayerowi na podstawie analizy stylu, takich jak ołtarz boczny Świętego Krzyża z Wierzbowa (1774, inny autor), rzeźby z Lewoczy (dwaj aniołowie w ołtarzu Bożego Narodzenia, 1752; Jan Ewangelista z Kalwarii), ze Spiskiej Kapituły (adoracja żłóbka z kaplicy w rezydencji biskupów, 1761) czy z Żakowców (stalle i konfesjonał)<sup>44</sup>. Reissmayer był prawdopodobnie dzięki współpracy z malarzem Reichem określony nie całkiem poprawnie jako rzeźbiarz z Lewoczy, pracujący dla wielu kościołów na Spiszu od lat 40. XVIII w. Konsekwentnie stosował rokokowe zasady dekoracji z postaciami o typowych rysach twarzy, czy delikatnej rzeźbie rąk ze zgiętymi palcami. Krąg prac przypisywanych Reissmayerowi w ostatnich latach poszerzył się także dzięki odrestaurowaniu wielu zabytków. Oprócz Czerwonego Klasztoru należały do tego kręgu ołtarz boczny św. Jana Nepomucena w Spiskim Hrhovie (1767) i dwa problematyczne ołtarze boczne w kościele pw. Ducha Świętego w Lewoczy (ok. 1760), które w rzeczywistości są nowsze i mają innego autora. Później słusznie dołączono do tej listy również ołtarz główny w kościele pw. Niepokalanego Poczęcia Najświętszej Marii Panny w Spiskiej Nowej Wsi z 1752 r., gdzie na tylnych ścianach postumentów pod figurami odkryto napisy zawierające m.in. skrót A.D.R., wskazujący prawdopodobnie na Dionizego Reissmayera<sup>45</sup>. Z mniej znanych prac wiele wskazuje na autorstwo tego rzeźbiarza w odniesieniu do niektórych prac w zbiorach Muzeum Wschodniosłowackiego, na przykład popiersia św. Piotra i nieznannej świętej oraz dekoracja baldachimu nad amboną w kościele

<sup>41</sup> M. Novotná, E. Spaleková, *Reštaurátorská tvorba 1995–2000 Oblastného reštaurátorského ateliéru v Levoči*, Levoča 2001, s. 79–84.

<sup>42</sup> V. Beskid, *Sochárstvo 18. storočia na východnom Slovensku*, w: *Dejiny slovenského výtvarného umenia. Barok*, s. 86.

<sup>43</sup> A. Petrová-Pleskotová, *Bratislavskí výtvarní umelci a umeleckí remeselníci 18. storočia III*, „Ars”, 4, 1970, 1–2, s. 230.

<sup>44</sup> *Dejiny Vrbova*, s. 135 z odesłaniem do rękopisu J.A. Glatza, *Monografia rím. kat. farnosti vo Vrbove na Spiši*, t. 1–2, Vrbov 1971.

<sup>45</sup> M. Novotná, *Kostol sv. Jána Krstiteľa v Spišských Vlachoch a jeho baroková výzdoba (K reštaurovaniu bočného oltára Panny Márie), „Z minulosti Spiša”*, 2002, 9–10, s. 161–173; E. Spaleková, *Hlavný oltár a kazateľnica rím. kat. kostola Nepoškvrneného počatia P. Márie v Spišskej Novej Vsi*, w: M. Novotná, E. Spaleková, *Reštaurátorská tvorba 1995–2000 Oblastného reštaurátorského ateliéru v Levoči*, s. 79–84.

Pijarów w Podolińcu z rzeźbami Chrystusa Zmartwychwstałego i czterech ewangelistów<sup>46</sup>.

Z wpływową parą artystów Reissmayer – Reich wiąże się kolejne ważne rokokowe wnętrze na Spiszu. Jest to okazałe jasnoniebiesko-marmurowe wyposażenie sakralne, osadzone w przestrzeni drugiego pod względem wielkości spiskiego kościoła gotyckiego pw. św. Jana Chrzciciela w Spiskich Włochach. Miejscowość ta była częścią zastawu polskiego. Katolicy odzyskali kościół w 1674 r., a proboszczem został pijar z Podolińca. Kościół i jego wyposażenie jeszcze na początku XVIII w. były w opłakanym stanie, co potwierdza zapis w wizytacji kanonicznej z 1712 r.<sup>47</sup> Do jego rekonstrukcji, zwłaszcza w zakresie prac budowlanych, przystąpiono dopiero po konsolidacji stosunków politycznych w państwie w 1747 r. Wcześniejsza o pięć lat wizytacja kanoniczna odnotowała we wnętrzu kościoła jeszcze gotyckie ołtarze, z adnotacją, że są pozbawione ozdób i konieczna jest ich odnowa<sup>48</sup>. Najwcześniej po 1752 r., jednak najpewniej dopiero pod koniec lat 50. XVIII w., powstawało obecne wyposażenie kościoła. Jego koncepcja celowo negowała wcześniejszy okres reformacji i w duchu soboru trydenckiego świadomie tworzyła wielowarstwowe nawiązania do wzorcowej tradycji średniowiecza. Z gotyckiego wyposażenia w zakrystii zachowano tabernakulum, w świątyni chrzcielnicę i część ławek, i – co ważne – siedem nowych ołtarzy konsekwentnie utrzymało pierwotną ikonografię i rozmieszczenie. W celu podkreślenia godnej naśladowania tradycji katolickiej wspomniani artyści stworzyli jednolitą koncepcję wystroju świątyni w aktualnym rokokowym stylu, w którym stosując nową symbolikę, emblematy i cytaty ze Starego i Nowego Testamentu, zachęcali do wzmocnienia wiary poprzez praktykowanie cnót chrześcijańskich. Najważniejszy był ołtarz poświęcony św. Janowi Chrzcicielowi, następnie jednoosiowe ołtarze atektoniczne Świętego Krzyża i Marii Panny przy łuku triumfalnym,



Ryc. 76. Kościół pw. św. Jana Chrzciciela, Spiskie Włochy: a) widok ogólny, b) Dionizy Reissmayer: ołtarz główny Chrztu Chrystusa, koniec lat 50. XVIII w., obraz L. Táry, 1927.

kolejno św. Michała, św. Mikołaja, św. Katarzyny i św. Marii Magdaleny. Częścią późnobarokowego wyposażenia kościoła były też stalle z jedenastoma siedziskami w prezbiterium, których podstawa jest jeszcze gotycka (1496 r.)<sup>49</sup>. Włączone zostały do barokowego wyposażenia z płaskorzeźbami na parapecie, symbolizującymi prawdy wiary i *Skład apostolski*, popiersiami Zachariasza, św. Joachima i św. Józefa na północnej oraz z ich małżonkami na południowej nadbudowie. Autor ideowej koncepcji nowego wystroju kościoła w Spiskich Włochach nie jest znany,

<sup>46</sup> Wspomniane drewniane polichromowane rzeźby znajdują się w stałej ekspozycji Muzeum Wschodniostowackiego w Koszycach: św. Piotr 79 x 66 x 45 cm, nr inw. S 1091, święta (być może św. Katarzyna) 73 x 88 x 34,5, nr inw. S 1094. Były one prawdopodobnie częścią nieznanymi stali, na temat ich powstania, podobnie jak baldachimu nad amboną w Podolińcu brak bliższych informacji. Ze względu na typ formy można je datować na lata 60.–70. XVIII w. Kształt nosów postaci przypomina nie tylko rzeźby Reissmayera, ale i młodszego Feega. Pewne różnice w twórczości mistrzów na tym etapie badań trudno jeszcze uchwycić. Mimo to typologia twarzy, ułożenie włosów i draperii pozwala przypuszczać, że chodzi o prace bliższe i przynależne Reissmayerowi.

<sup>47</sup> Ministerstvo vnútra Slovenskej republiky – Štátny archív Levoča (dalej ŠA LE), fond Spišské biskupstvo (dalej SpB), odd. Kanonické vizitácie (dalej KV), Spišské Vlachy kanonická vizitácia z roku 1712, s. 1–3; J. Hradský, *Addimenta ad Initia progressus ac praesens status ad sanctum Martinum E. C. de Monte Scepusio*, Szepesváralja 1903–1904, s. 560. W starszej literaturze są wzmianki o wystroju wnętrza i twórcach: M. Aggházy, *A barokk szobrászat Magyarországon*, t. 1–3, Budapest 1959, s. 131, 143, 272; *Dejiny slovenského výtvarného umenia. Barok*, s. 84, 86, 445–446.

<sup>48</sup> ŠA LE, SpB, KV, Spišské Vlachy kanonická vizitácia z roku 1752, s. 1–3. To źródło wykorzystała w swojej pracy M. Novotná, *Kostol sv. Jána Krstiteľa v Spišských Vlachoch a jeho baroková výzdoba*, s. 161–173.

<sup>49</sup> E. Spaleková, *Stallum Kostola sv. Jána Krstiteľa v Spišských Vlachoch*, w: M. Novotná, E. Spaleková, *Oblastný reštaurátorský ateliér v Levoči 1983–2003*, s. 85–91.



Ryc. 77. Dionizy Reissmayer i pracownia: dekoracja rzeźbiarska kościoła pw. św. Jana Chrzciciela, Spiskie Włochy: a) św. Hieronim z ołtarza bocznego, b) św. Stefan Węgierski z ołtarza głównego, c) Archanioł Gabriel z ołtarza Immaculaty, d) św. Joachim z ławki na chórze.

ołtarze boczne w Finticach (1755) oraz potwierdzony w źródłach ołtarz główny z kościoła Franciszkanów pw. Najświętszych Imion Jezusa i Maryi w Preszowie – Niżnej Szebastowej (1760–1761), powstały dzięki Franciszce Szentiványi i jej drugiemu mężowi baronowi Samuelowi Dessewffy<sup>51</sup>. W owym czasie Reissmayer już wyraźnie korzystał z pomocy pracowni, co wpłynęło na zróżnicowany poziom wykończenia. Badania archiwalne dotyczące ostatniego wymienionego zlecenia przyniosły niedawno wiele nowych informacji o tym rzeźbiarzu. Nie jest znany przebieg jego kształcenia. Z pochodzenia był prawdopodobnie Austriakiem, ale pewne jest, że Dionizy Reissmayer po uzyskaniu tytułu mistrza spędził na terytorium dzisiejszej północnej Słowacji znaczną część swojego życia zawodowego, a na pewno działał tam od połowy lat 40. XVIII w. aż do swojej śmierci po 1761 r., a przed 5 października 1767. Wynika stąd, że autora nowszych prac przypisywanych Reissmayerowi, m.in. wspomnianego ołtarza Świętego Krzyża z Wierzbowa (1774), należy szukać gdzie indziej. Przytoczone źródła także wielokrotnie nazywają Reissmayera *sculptor Varalliensis*, czyli ze Spiskiego Podgrodzia. Świadczą o tym również nazwiska na różny sposób spokrewnionych Reissmayerów, występujące w źródłach archiwalnych, np. o pokolenie młodszego rzeźbiarza Józefa z rodziną, który mógł być synem Dionizego.

ale bez wątpienia należy go szukać w kregach kościelnych. O tych, którzy te myśli zmaterializowali, źródła na razie milczą, ale analiza stylu jasno wskazuje na Dionizego Reissmayera i jego pracownię. Zakłada się też współpracę ze wspomnianym już malarzem Janem Reichem, choć jego kluczowe płótna z ołtarza głównego i z ołtarzy św. Michała i św. Marii Magdaleny zostały w 1927 r. zastąpione obrazami budapeszteńskiego malarza Ludwika Tary<sup>50</sup>.

Z lat 50. XVIII w. pochodzą też znane szaryskie prace Dionizego Reissmayera, tj. ołtarz główny i dwa

<sup>50</sup> M. Novotná, *Kostol sv. Jána Krstiteľa v Spišských Vlachoch a jeho baroková výzdoba*, s. 170–171, przyp. 15.

<sup>51</sup> K. Chmelinová, *Nové poznatky k tvorbe Dionýza Reissmayera*, s. 151–170.

Te skąpe informacje o życiu i twórczości Reismayera powodowały częste mylenie jego prac z pracami jego rówieśnika Józefa Hartmanna osiedlonego w Koszycach. Dla obu najproduktywniejsze lata twórczości przypadają na połowę lat 40. i lata 50. XVIII w. W przypadku Hartmanna można je wyznaczyć na lata 1744–1755, czyli na okres jego małżeństwa. W tym czasie stał się jednym z kluczowych twórców w dziedzinie rzeźbiarstwa we wschodniej Słowacji i pracował dla najznamienitszych rodów szlacheckich, takich jak Csáky, Szentiványi, Klobusiczky, Szirmay czy Splényi. Wraz ze współpracownikami działał na terenie żup Abow, Szarysz i Gemer, a także w części dzisiejszych Węgier i Ukrainy. Jak się okazało, na Spiszu tworzył najmniej, jedynie w Smolniku i Szwedlarze<sup>52</sup>, lecz właśnie liczne rzeźby w Szwedlarze należą do jego najlepszych prac. Powstanie ołtarza głównego dla tamtejszego kościoła pw. św. Małgorzaty Antiocheńskiej opisuje *Historia domus*: ołtarz główny i dwa ołtarze boczne poświęcone Marii Pannie i św. Józefowi wykonał w 1751 r. koszycki rzeźbiarz Józef Hartmann, a obraz św. Małgorzaty namalował, także pochodzący z Koszyc, malarz Henryk Schweitzer<sup>53</sup>. Razem z nim wykonywał też dwa ołtarze boczne – św. Józefa i Niepokalanej Marii Panny, za co wypłacono mu 700 złotych. W tym samym czasie Hartmann tworzył dla kościoła także ambonę. Jest bardzo prawdopodobne, że Hartmann pracował dla kościoła w Szwedlarze również w późniejszym okresie, po 1757 r. (ołtarzyk św. Jana Nepomucena, *Ukrzyżowanie* z postaciami św. Małgorzaty Antiocheńskiej i św. Franciszka Ksawerego, ozdobne rzeźbienia organów na chórze). Nie jest też wykluczone, że właśnie z pracownią Hartmanna mają związek fragmenty rzeźb Madonny, Ukrzyżowania, Chrystusa Zmartwychwstałego i niezidentyfikowanej świętej odkryte przez Vierę Luxovą w majątku tamtejszej plebanii. W sposobie modelowania figur ołtarzowych w Szwedlarze Maria Aggházy widzi nawet związek – choć dość odległy – z ekspresyjną twórczością niezwykle wrocławskiego rzeźbiarza Thomasa Weissfelda. Rokokowy rzeźbiarski styl Hartmanna charakteryzuje specyficzna figuralna forma smukłych postaci z małą głową. Ich twarze miały duże nosy, wyraziste oczy o niemal płaskich powiekach.



Ryc. 78. Józef Hartmann: projekt ołtarza, 1750–1755.

Oddanie postaci w ruchu, gestykulacji jedynie w kilku podstawowych wariantach z draperiami traktowano jako istotne elementy wyrazu. Jednak w stylu Hartmanna, zwłaszcza od lat 50. XVIII w. rokokowa

<sup>52</sup> Więcej na temat Hartmanna zob. V. Luxová, *Príspevok k tvorbe Jozefa Hartmanna*, „Ars”, 9–10, 1975–1976, 1–4, s. 53–78.

<sup>53</sup> Na temat twórczości Hartmanna na terytorium dzisiejszych Węgier zob. K. Györfy, *Adatok Hartman József kassai tévékenységéhez*, „Ars Hungarica”, 12, 1984, 1, s. 51–66. Oryginał zapisu w *Historii domus* brzmi: *Ars major et due laterales BMV et Sti Josephi sunt per sculptorem Cassoviensem Josephum Hartmann anno 1751 paratae; Imaginem vero Stae Margarithae pinxit pictor Cassoviensis Henricus Schweitzer.*



Ryc. 79. Kościół pw. św. Małgorzaty Antiocheńskiej w Szewcowa: a) widok ogólny, b) detal Immaculaty.

tendencja do dekoratywności i wycucie szczegółu łączyła się z narastającym dążeniem do indywidualizowania przedstawień i elementami realizmu. W przypadku większych projektów w sposób naturalny przejawiała się pewna niejednorodność stylu spowodowana tworzeniem ich w pracowni, co stało się jeszcze bardziej zauważalne w późnej twórczości Hartmanna, począwszy od drugiej połowy lat 50. XVIII w. Różnice między jego rzeźbami a pracami Reissmayera, mimo wcześniejszego pokrewieństwa stylu, są jednak wyraźne. Widoczne jest odmienne postrzeganie, a zatem i traktowanie draperii przez obu artystów, jak też bardziej naturalne pozy postaci u Reissmayera czy typowy dla niego sposób rzeźbienia oczu z głęboko wciętymi górnymi powiekami. W każdym razie w połowie XVIII w. to właśnie twórczość Reissmayera stanowiła punkt odniesienia w regionie spiskim i, jak się okazuje, jeśli chodzi o jakość i zakres jego twórczości, artysta ten był także w szerszym, wschodniosłowackim kontekście równorzędnym partnerem dla Hartmanna.

W latach 60. XVIII w. powoli dobiegała końca pierwsza faza rewitalizacji twórczości artystycznej, rozpoczęta dwie dekady wcześniej. Stopniowo następowała też zmiana pokoleniowa na scenie artystycznej. Właśnie w tym okresie przejściowym powstawał wystrój kościoła pw. Ducha Świętego w Lewoczy – jednego z najbardziej reprezentatywnych wnętrz sakralnych na Spiszu, będącego podstawą definiowania w ogólnych zarysach charakteru sztuki lokalnej w XVIII w. W literaturze przedmiotu przywoływane jest wielokrotnie jako jedno z trzech najznakomitszych późnobarokowych i rokokowych wnętrz wschodniej Słowacji (obok wystroju kościoła Paulinów we Wranowie nad Toplą autorstwa Johanna Lucasa Krackera i Józefa Hartmanna, po roku 1745, oraz wyposażenia wnętrza kościoła Norbertanów w Jasowie autorstwa Johanna Lucasa Krackera i Johanna Antona Kraussa, po roku 1762). Mimo to nie został na razie szczegółowo zbadany jako zabytek sztuki i znany jest głównie dzięki sygnowanym freskom Andrzeja Trtina<sup>54</sup>. Kościół odbudowano w latach 1748–1751 po groźnym pożarze miasta na miejscu starszej średniowiecznej świątyni, którą miownicy uzyskali w 1684 w zamian za swój poprzedni

<sup>54</sup> *Súpis pamiatok na Slovensku. Zväzok druhý K–P*, s. 217; A. Frický, *Pamiatky hnutel'né Východoslovenského kraja v štátnych zoznamoch*, t. 2. Prešov 1969, s. 355–357; K. Garass, *Magyarországi festészet a XVIII*; A. Petrová-Pleskotová, *Maliarstvo 18. storočia na Slovensku*, s. 59–86; J. Medvecký, *Nástenné maliarstvo na východnom Slovensku v období neskorého baroka a rokoka*, „*Vlastivedný časopis*”, 24, 1975, 4; tenże, A. I. K. Trtina. *Fresky klenieb. 1758 a 1765. Levoča, minoritský Kostol sv. Ducha*, w: *Dejiny slovenského výtvarného umenia. Barok*, s. 480. Kilka nowych informacji przyniósł tekst K. Chmelinová, *K interiérovému vybaveniu Kostola sv. Ducha v Levoči*, „*Acta Musei Scepusiensis*”, 2009, s. 77–92.



a

kościół, będący już w tym czasie własnością jezuitów. Z tego powodu w literaturze przedmiotu powstanie wystroju kościoła datuje się na czas po 1751 r. Można zakładać, że w ciągu lat 50. XVIII w. ukształtowało się pewne wyobrażenie o wyglądzie wnętrza wymienianego czasami jako wzorcowy przykład lokalnych dążeń do stworzenia charakterystycznego dla tego okresu *Gesamtkunstwerku*\*. Niestety zapisy z lat bezpośrednio po zakończeniu budowy nie są znane. W każdym razie samo stworzenie wystroju wnętrza w duchu dominującego, tzw. wschodniosłowackiego rokoka nastąpiło jednak później, a swój obecny kształt zyskiwał jeszcze przez kilka dziesięcioleci. Podstawowe rozwiązania architektoniczne i malarskie we wnętrzu świątyni tzw. nowych minorytów (łącznie z konstrukcyjną częścią retabulum ołtarza głównego) powstały w latach 50. i pierwszej połowie lat 60. (1758, 1763/1765). Dekoracja malarska zharmonizowana z architekturą jest sygnowana i datowana przez Andrzeja Ignacego Kajetana Trtinego znanego jako *Patricius Sárosiensis*. Jej projekt ikonograficzny rozpoczynający się od niebiańskiej orkiestry i muzyków w strojach z epoki po bokach empery organowej wiąże się z samym zakonem. Od Widzenia św. Antoniego aż po



b

Zesłanie Ducha Świętego umieszczonych nad ołtarzem głównym, którym towarzyszy cała plejada franciszkańskich świętych. O malarzu – najślawniejszym i najpłodniejszym spośród wciąż mało znanego pokolenia wschodniosłowackich twórców z lat 60. i 70. XVIII w. – słowacka historia sztuki ma jedynie skąpe informacje<sup>55</sup>. Ochrzczony został w Preszowie 1 grudnia 1731 jako Andrzej Ignacy, syn Wacława Trtiny (Tertiny) z morawskiego Hradiska i jego żony Zofii<sup>56</sup>. Jego rodzice ochrztili

\* Syntetyzująca praca powstała dzięki scaleniu różnych artystycznych gatunków i technik (przyp. red.).

<sup>55</sup> J. Medvecký, *Nástenné maliarstvo na východnom Slovensku*, s. 178; A. Petrová-Pleskotová, *Maliarstvo 18. storočia na Slovensku*, s. 64; *Dejiny slovenského výtvarného umenia. Barok*, s. 84, 480; K. Chmelinová, *Nové poznatky k tvorbe Dionýza Reissmayera*, s. 151–170.

<sup>56</sup> M. Bodnárová, K. Chmelinová, *Umelci a umeleckí remeselníci Prešova v 16.–18. storočí*, s. 241. Rodzicami chrzestnymi Trtiny byli Juraj Smolník i Terézia Mária Spekartová. Jego rodzice ochrztili w Preszowie także inne swoje dzieci, m.in. Annę w 1726 r., Jána Alwisa w 1729 r., Márię w 1730 r. i Václava Michała w 1734 r.



Ryc. 80. Kościół pw. Ducha Świętego w Lewoczy: a) barokowe wnętrze kościoła, b)–d) Andrzej Ignacy Trtina: freski we wnętrzu kościoła, 1758–1765.

i pochowali w mieście kilkoro dzieci i mieszkali tam aż do śmierci. Oboje zostali pochowani u preszowskich franciszkanów. Bliskie związki rodziny z zakonem franciszkanów trwały dłużej, o czym świadczą m.in. liczne zlecenia zakonu dla Andrzeja Trtina. O jego wykształceniu malarskim nic nie wiadomo, ale na podstawie zachowanych prac na czele z monumentalnym zleceniem dla Lewoczy można wnioskować, że musiał kształcić się w pracowni

któregoś ze znanych środkowoeuropejskich mistrzów polichromii stropowej<sup>57</sup>. W Preszowie ponownie odnotowano jego obecność 14 kwietnia 1753, kiedy to przyjęto go w poczet tamtejszych mieszczan, z uwagą, że chodzi o malarza i patrycjusza wyznania katolickiego<sup>58</sup>. Na tym, niestety, znane dane biograficzne Trtina się kończą i jego rozwój artystyczny można śledzić dalej jedynie w oparciu o już potwierdzone prace. Wykonał tę wyżej wspomnianą i sygnowaną, ale tworzył również w Geczu (1760), udekorował kościół Kalwarii w Preszowie (ok. 1765) i niewielką kaplicę bractwa św. Franciszka w Niżnej Szabastowej (1766). Miał także udział w dekoracji kościoła w Egerze. Ostatnią dziś znaną pracą Trtina jest polichromia kaplicy Grobu Bożego w kościele klasztor-

nym minorytów w Brehowie (1769). Już lewockie freski dowodzą, że są dziełem dojrzałego twórcy ze szczególnym podejściem do dekoracji, w którym swoiste pojmowanie architektonicznej segmentacji i podporządkowanie elementów figuralnych zmienia całość w dany ornament.

Początkowa faza powstawania i urządzania kościoła nowych minorytów, zapewne także dzięki kontaktom zakonu, odwoływała się do „preszowskiej” rokokowej dekoratywności reprezentowanej zarówno przez Trtina, jak i samego architekta, którym był również preszowianin, Kacper Urlespacher<sup>59</sup>. Realizacja całościowej wizji następująca po fazie architektoniczno-malarskiej, ale bez elementów rzeźbiarskich i, jak się wydaje, bez całego wyposażenia ołtarza w nawie kościoła, została zawieszona, prawdopodobnie z braku środków<sup>60</sup>.

Jeszcze w latach 50. XVIII w. klasztor inwestował sporo w wyposażenie konieczne do funkcjonowania kościoła – malowanie, ołtarz główny, przedmioty sakralne, w tym wspinała monstrancja autorstwa najznamienitszego złotnika tego

<sup>57</sup> J. Medvecký, A. I. K. Trtina: *Fresky klenieb. 1758 a 1765. Levoča, minoritský Kostol svätého Ducha*, s. 480.

<sup>58</sup> M. Bodnárová, K. Chmelinová, *Umelci a umeleckí remeselníci Prešova v 16.–18. storočí*, s. 241. Nazwisko malarza zapisano jako Andreas Tertina i nałożono nań opłatę w wysokości 6,6 złotych.

<sup>59</sup> Tamże, s. 242.

<sup>60</sup> L. Rześniowiecki, *Dzieje kościoła i klasztoru OO. Franciszkanów w Lewoczy (1671–1918)*, maszynopis pracy magisterskiej, Papieska Akademia Teologiczna w Krakowie 1997. Przyczyn przerwania rozpoczętych dekoracji wnętrza kościoła można domyślać się na podstawie różnych historycznych przesłanek. Wydaje się, że klasztor budując kościół, wyczerpał swoje możliwości finansowe, na co wskazują wzmianki historyczne o jego trudnej sytuacji w drugiej połowie XIII w. Świadczą o tym np. informacje o wpłatach za naukę kleryków w Egerze i Baiu Mare – pośród wpłat z innych klasztorów prowincji te stanowią śmiesznie niską sumę (10 złotych).

okresu, Jana Szilassy z Lewoczy<sup>61</sup>. Po okresie stagnacji zainteresowanie wyposażeniem kościoła pojawiło się na nowo dopiero w drugiej połowie lat 60. XVIII w., kiedy Trtina w drugiej fazie prac uzupełnił polichromię, a kościół został wyposażony już we wspomniane organy i ławki. Andrzej Ignacy Trtina stopniowo osiągnął pozycję czołowego przedstawiciela szczególnego stylu, zabarwionego elementami lokalnymi, tzw. wschodnio-słowackiego rokoka. Jego intensywna działalność zawodowa, związana głównie z zakonem minorytów, pozwala śledzić rozwój w znacznym stopniu dekoratywnego stylu autora, przekształcającego elementy architektoniczne przeznaczone do budowania iluzji przestrzennej w niemal wyłącznie ornamentalne obramowanie scen. Lewockie freski, które w drugim etapie sygnował i datował na 1765 r., są jednymi z najlepszych prac artysty, łączących w sobie wszystkie elementy składowe, w tym rustykalne, jego stylu. Szczytowe osiągnięcia Trtina przypadają na lata 60. i 70.

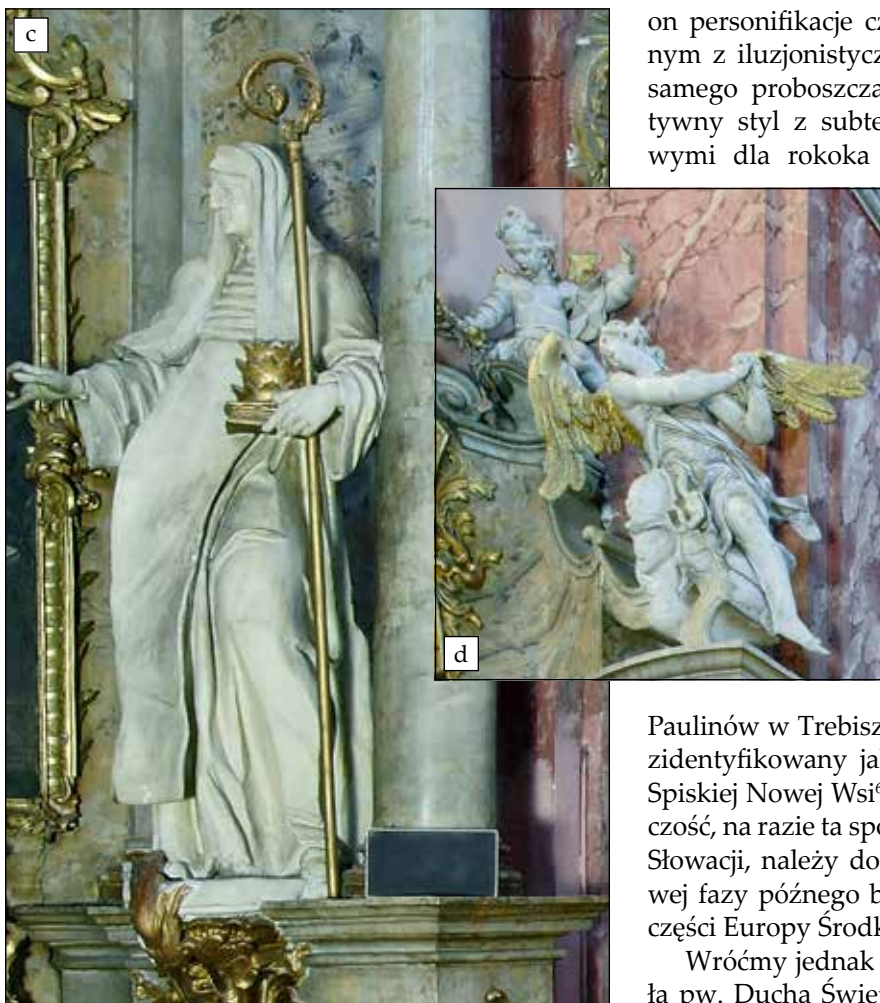


XVIII w. i wraz z dziełami wspomnianego już Jana Reicha, a także artystów spoza Spisza – Antoniego Dwornickiego i Antoniego Urlepachera – stanowią pod względem jakości, co prawda czasem rzemieślniczą, ale witalną miejscową przeciwwagę dla narastającego importu środkowoeuropejskiego rokoka na północnym wschodzie ówczesnego Królestwa Węgier<sup>62</sup>.



<sup>61</sup> R. Felber, *J. Szilassy – levočský barokový zlatník vo vire dejín a umeleckých snáh*, maszynopis pracy dyplomowej, Wydział Filozoficzny Uniwersytetu Komenského, Bratislava 1972; A. Špiesz, E. Toranová, *Zlatnícke cechy na východnom Slovensku*, [recenzja pracy doktorskiej] „Ars”, 6–8, 1972–1974, 1–6, s. 318–319. Złotnicy pracowali także w mniejszych ośrodkach, np. w Sabinowie czy Smolniku. Zob. E. Toranová, *Zlatníctvo na Slovensku*, Bratislava 1975, s. 9, 17–26 (wydanie polskie: *Złotnictwo w Słowacji*, Warszawa 1985, przyp. red.); też, *Osudy zlatníctva*, w: *Dejiny slovenského výtvarného umenia. Barok*, s. 79–80; A. Petrová-Pleskotová, *Bratislavskí výtvarní umelci a umeleckí remeselníci 18. storočia III*, s. 60; J. Samek, *Znane i neznane diela zlatníka Jana Szilassyego z Lewoczy w Polsce*, „Folia Historiae Artium”, 13, 1977, s. 97–115. Szilassy, prawdopodobnie po nauce w Koszycach, jako młody czeladnik dostał się do lewockiej pracowni kierowanej przez wdowę po złotniku Andrzeju Reutherze, który swoje prace ozdabiał m.in. malowanymi emaliami, do czego Szilassy nawiązywał. W 1728 r. ożenił się z córką Reuthera Katarzyną, rok później został przyjęty w poczet mieszczan, zwrócił się z prośbą o członkostwo w lewockim cechu złotników i zapewne przejął pracownię. W Lewoczy przebywał aż do śmierci, a po tragicznej śmierci mistrza cechowego Langa w pożarze w 1747 r. stanął na czele tamtejszego cechu. Pogrzeb Jána Szilassyego odnotowano w księdze cechowej i miejscowej ewangelickiej księdze metrykalnej. Pochowany został 9 maja 1782 jako 75-letni złotnik z Roźniawy. Jego twórczość wiąże się z okresem rozkwitu sztuki późnobarokowej i rokokowej we wschodniej Słowacji i w zasadzie stanowi zakończenie nurtu barokowego w ramach tego rzemiosła artystycznego na słowackich terenach. Następnemu pokoleniu miejscowych złotników, w tym jego uczniów, bliższe już były bardziej powściągliwe formy klasycyzmu. Potwierdza to np. kielich Jána Kolbenhayera, wyszkolonego w lewockiej pracowni Szilassyego, wykonany dla kościoła w Spiskiej Nowej Wsi z 1793 r.

<sup>62</sup> J. Medvecký, *Johann Lucas Kracker. Jasov a východoslovenské rokoko*, w: *Dejiny slovenského výtvarného umenia. Barok*, s. 84.



Ryc. 81. Kościół pw. Ducha Świętego w Lewoczy: a) Johann Feeg, Józef Lerch: ołtarz boczny św. Antoniego, 1778–1780, b) i d) Johann Feeg: anioły z nastawy ołtarza bocznego św. Franciszka, 1778–1780, c) Johann Feeg: św. Elżbieta Węgierska, ołtarz boczny św. Franciszka, 1778–1780.

Całościowe spojrzenie na problematykę zamyka charakterystyka autorów generacyjnie związanych z Trtiną, którzy pod względem jakości swoich prac przewyższali lokalny standard w omawianym okresie. Pierwszym z nich jest nieznanymi malarz zaproszony w 1764 r. przez pijara Jana Wiśniewskiego do wykonania dekoracji kościoła parafialnego pw. Wniebowzięcia Najświętszej Marii Panny w Lubicy. Na ścianach świątyni uwiecznił

on personifikacje czterech kontynentów, a w jednym z iluzjonistycznych okien na bocznej ścianie samego proboszcza Wiśniewskiego. Jego dekoracyjny styl z subtelniejszymi kształtami właściwymi dla rokoka i dobrze oddanymi figurami

można jeszcze poza Lubicą zobaczyć we fragmentach polichromii nawy kościoła Pijarów w Podolińcu. Pozostaje nadal otwarta kwestia, czy za utalentowanym anonimowym autorem stoi wymieniany w starszej literaturze przedmiotu krakowski malarz Johann Neydörfer<sup>63</sup>. Spiskie korzenie ma też utalentowany twórca zarówno ciekawej treściowo, jak dobrej formalnie polichromii sklepienia sieciowego byłego kościoła klasztorowego

Paulinów w Trebiszowie (1777), dopiero niedawno zidentyfikowany jako Franz Lieb, pochodzący ze Spiskiej Nowej Wsi<sup>64</sup>. Jego udokumentowana twórczość, na razie ta spoza granic Spisza i współczesnej Słowacji, należy do szczytowych osiągnięć końcowej fazy późnego baroku i rokoka we wschodniej części Europy Środkowej.

Wróćmy jednak do wnętrza lewockiego kościoła pw. Ducha Świętego, którego znacząca pozycja w sztuce Spisza w XVIII w. wynikała nie tylko z już opisanego, ideowo jednolitego wystroju. Należy też zwrócić uwagę na nowsze, do tej pory pomijane ołtarze boczne, będące odmianami popularnego kolumnowego schematu retabulum. Chronologicznie oraz przez część twórców dowodzą istnienia drugiej fazy twórczości późnobarokowej i rokokowej, która rozpoczęła się na przełomie lat 60.–70. XVIII w. i wiązała się ze stopniową zmianą pokoleniową wśród artystów. Spośród ołtarzy w nawie kościoła nowych minorytów w Lewoczy najwyraźniejsze są bez wątpienia dwa, znajdujące się przy łuku triumfalnym. Poświęcone są św. Franciszkowi i św. Antoniemu Padewskiemu. Ukończono je

<sup>63</sup> Tamże. Zob. również J. Medvecký, *Novovek 1526–1780*, w: *Umenie na Slovensku. Stručné dejiny obrazov*, red. Z. Bartošová et al., Bratislava 2007, s. 122. Autor nie wymienia już nazwiska Neydörfer w związku ze wspomnianymi pracami, wskazuje jednak na cechy stylu malowideł z wieloma analogiami do twórczości Imricha Jagušiča.

<sup>64</sup> Oprócz sklepienia byłego kościoła Paulinów w Trebiszowie z roku 1777, na którym namalował sceny z cyklem maryjnym i legendy o pustelniku Pawle, jego dziełem są np. freski w zakrystii kościoła Norbertanów w Lelesie (Słowacja) czy zamków w Edelény i Monok (Węgry). Zob. A. Javor, *Lieb Ferenc, az „edelényi festó”*, „Művészettörténeti Ertesítő”, 49, 2000, 3–4, s. 167–186.

w 1780, co zostało wraz z sygnaturą lewockiego malarza Józefa Lercha zapisane na ich płótnach. Szkolenie zawodowe uzyskał on w pracowni Jana Reicha. Niektórzy wskazują jednak na jeszcze innego nauczyciela – Karola Woluckiego. Oba obrazy ołtarzowe są przykładem wczesnej twórczości tego typowo lokalnego mistrza reprezentującego konserwatywny styl w duchu późnego baroku z elementami rustykalizacji. Z czasem w jego twórczości, która sięga aż do lat 20. XIX w., zaczynały coraz wyraźniej dominować zasady klasycyzmu. Źródła dotyczące ołtarzy uściślają, że obraz św. Antoniego namalował dzięki miejscowemu senatorowi Janowi Reichowi, a we względnie nowym ołtarzu umieścił go wraz z obrazem św. Franciszka w 1780 r.<sup>65</sup> O konstrukcji retabulów, w których formie pojawia się ten sam sposób wykorzystania niespójnego przekazu, jak w architekturze kościoła czy ołtarza głównego, wiadomo, że powstały wraz z ich rzeźbami niecałe dwa lata wcześniej. Pod koniec czerwca 1778 poświęcił je bowiem biskup spiski Jan Salbek, dlatego jest możliwe, że właśnie z nimi związane są bliżej nieokreślone prace murarskie mistrza Leopolda z lipca poprzedniego roku. Autor zarówno ich budowy, jak i wyjątkowej na Spiszu monumentalnej dekoracji stiukowej nie został bezpośrednio wymieniony. Ze sztukaterią i jej możliwościami w tworzeniu pokrewnych dzieł plastycznych zapoznał wschodnią Słowację pochodzący z Austrii artysta Johann Anton Krauss dzięki swojej wyjątkowej pracy w kościele w Jasowie z lat 60. XVIII w. Do popularyzacji stiuków przyczynił się zapewne nie tylko jasowski przykład, ale także funkcjonująca później pracownia, którą założył tam Krauss. Choć wpływ austriackiego mistrza na miejscowe dzieła tego typu jest niewątpliwy, to autorów obu ołtarzy należy szukać gdzie indziej, a kolejne jego prace znajdują się w bliskiej okolicy. W latach 1767–1772 powstał w niedalekim Kieżmarku ołtarz główny w kościele Paulinów, którym do tej pory słowaccy historycy sztuki się nie zajmowali<sup>66</sup>. Mimo że ołtarz już w 1787 znacznie uszkodził pożar, a do współczesnych czasów był kilkakrotnie przerabiany, indywidualny styl rzeźbiarski jest widoczny zwłaszcza w oddaniu postaci Joachima i Anny po bokach niezachowanego obrazu Nawiedzenia Najświętszej Marii Panny oraz aniołów po obu stronach



Ryc. 82. Johann Feeg: św. Anna, ołtarz boczny Immaculaty, kościół pw. świętych Piotra i Pawła, Łapsze Wyżne, 1778.

starszego tabernakulum<sup>67</sup>. Z lewockimi ołtarzami bocznymi wyraźnie łączy go sposób modelowania figur w identycznym materiale. Ich autorem jest

<sup>65</sup> K. Chmelinová, *K interiérovému vybaveniu Kostola sv. Ducha v Levoči*.

<sup>66</sup> Tamże. Starsza próba Glatza, by połączyć autorsko obie wspomniane prace, podjęta jednak bez jakiegokolwiek bliższej argumentacji, pozostała tylko w literaturze regionalnej i nie wywołała żadnej reakcji specjalistów. Na temat powstania ołtarza zob. Archív rímskokatolíckého farského úradu Kežmarok, *Memorabilia ...residentie Késmarkiensis, 1765–1785, 1772 I. XII: Ara major ecclesiae parvae terminata est*. Zob. B. Gyéressy, *Documenta Artis Paulinorum. A magyar rendtartomány monostorai. Az anyagot gyűjt*, B. 2., Budapest 1975–1977, s. 207; C. Generisch, *Merkwürdigkeiten der königlichen Freystadt Késmark in Oberungarn, am Fusse der Carpathen*, Caschau 1804, s. 33.

<sup>67</sup> Pożar w 1787 r., a następnie zawalenie się sklepienia i pozostawienie kościoła w takim stanie przez 14 lat bez zadaszenia doprowadziło do uszkodzenia ołtarza głównego. W 1801 r. kościół wraz z ołtarzem został wyremontowany na koszt

Johann Feeg, na Słowacji do tej pory niemal nieznanymi kieżmarski rzeźbiarz i sztukator o śląskich korzeniach. Krótkie wzmianki o jego twórczości można znaleźć w polskich, a także częściowo węgierskich źródłach. Słowacka literatura przedmiotu odnotowała tylko jego starszego brata Franciszka Feega jako jednego z uczniów i współpracowników innego artysty pochodzącego ze Śląska – Józefa Hartmanna, po którym dokończył część zamówień.

Johann Feeg został ochrzczony w Kieżmarku dzień przed Wigilią w 1749 r.<sup>68</sup> Na temat jego kształcenia jako artysty nie zachowały się żadne dokumenty. Na podstawie świetnego opanowania techniki tworzenia stiuków, jak i niektórych elementów modelowania figur, można – choć na razie tylko hipotetycznie – zakładać kontakt z jasowską pracownią niemal o pokolenie starszego Johanna Antona Kraussa. W przeciwieństwie do – ciągle jeszcze nie-licznych – informacji o jego życiu, zakres prac tego autora w kontekście współczesnej wiedzy na temat

lokalnego rzeźbiarstwa z drugiej połowy XVIII w. jest ponadprzeciętnie szeroki<sup>69</sup>. Zidentyfikować go można na podstawie zapisu z 1778 r. w księdze rachunków kościoła pw. świętych Piotra i Pawła w Łapszach Wyżnich. Dane m.in. potwierdzają, że zachowany ołtarz boczny Niepokalanego Poczęcia Najświętszej Maryi Panny wykonał właśnie Johann Feeg głównie dzięki wsparciu barona Johanna Joanellego, który na ołtarze boczne wyłożył sumę 250 złotych reńskich<sup>70</sup>. W tym samym czasie Feeg wykonał również drugi ołtarz boczny – św. Mikołaja oraz figury czterech ewangelistów na gzymsie koronującym świątynię. Wcześniej, około 1770 r., wykonał rzeźby dwóch ołtarzy bocznych, ambonę i anioły na ołtarzu Świętej Rodziny w Niedzicy, w okresie działalności i na koszt księdza Szymona Gorełowicza, dla którego w tym czasie pracował również malarz Szymon Kowalski (Kawalski), wykształcony w Krakowie<sup>71</sup>. Oba odnowione wnętrza świątyni łączyła nie tylko osoba proboszcza i artyści, ale

---

miasta, kolejny rozległy remont za 1 090 złotych zainicjował kieżmarski proboszcz Karol Planitz w 1821 r. G.A. Weisz (Weiss) w 1895 r. dokonał przeróbek polegających na zastąpieniu centralnego obrazu sztuczną grotą z figurą Matki Boskiej z Lourdes (obecnie pod chórem). Archiwum parafii rzymskokatolickiej w Kieżmarku, Wizytacja kanoniczna parafii Kieżmark, 1805, *Liber rationum* Kościoła Nawiedzenia Najświętszej Marii Panny w Kieżmarku z 1821 r., wycena remontu ołtarza i wykonania grupy rzeźb przez G.A. Weissa, korespondencja administratora parafii M. Mareka z urzędem konserwacji zabytków. O istnieniu pierwotnego obrazu wspominają jeszcze O. Schürer, E. Wiese, *Deutsche Kunst in der Zips*, s. 213. Dziś nie jest znany i być może był częścią zniszczonego zbioru muzeum diecezjalnego w Spiskiej Kapitule. Kolejny remont wnętrza został przeprowadzony w latach 1981–1982, kiedy wykonano „oczyszczenie” ołtarza i polichromię przez Caritas Czechy – Służba Kościelna. Jedną z ostatnich ingerencji w wygląd ołtarza była wykonana „własnymi siłami” zmiana w 2005 r. Polegała ona m.in. na wstawieniu do centrum ołtarza nowego „à la barokowego” obrazu Nawiedzenia Marii Panny, kopię pierwowzoru. Za udostępnione informacje dziękuję dr. Jarosławowi Grocholi.

<sup>68</sup> ŠA LE, Zbierka cirkevnych matrik (ďalej ZCM), Matrika rím. kat. cirkvi Kežmarok, Matrika narodených a sobášených, s. 134, 178, 213. Za informację dziękuję Jarosławowi Grocholi. Jako rodzice zapisani są Juraj Feeg (Feck) i Agnieszka pochodząca ze Śląska. Z Zuzanną Lox wzięli ślub 3 października 1772. Córka Maria Teresa urodziła się 14 stycznia 1773, a Anna Maria 9 września 1778. Jakie były jego relacje z rzeźbiarzem Johannem Feegiem, który latach 1765–1768 wykonał rzeźbiarską dekorację prospektu organowego dominikanów w Krakowie, na razie nie wiadomo. W każdym razie ochrzczony w Kieżmarku Feeg był w tym czasie zbyt młody, by samodzielnie wykonywać tego typu zlecenie. Zob. *Słownik Artystów Polskich i obcych w Polsce działających: malarze, rzeźbiarze, graficy*, red. J. Maurin-Białostocka et. al., t. 2, Wrocław 1975, s. 205.

<sup>69</sup> B. Gyéressy, *Documenta Artis Paulinorum. A magyar reádtartomány monostorai*; K. Chmelinová, *Miesto zázrakov*, s. 69; A. Skorupa, *Zabytkowe kościoły polskiego Spisza*; S. Šmatlák, *Slovensko KULTÚRA – I. časť*. Bratislava 1979, s. 759. Zob. też <http://lexikon.katolikus.hu/F/Feck.html> (dostęp 25.04.2021); *Dejiny Vrbova*, s. 130–131: autor w swojej pracy w części poświęconej sztuce opiera się na rękopisie A. Glatza, *Umelecko-historické pamiatky Vrbova*, który podjął próbę, choć nie bez błędów, wyznaczenia kręgu związanych osobą autora prac nieznanego mu spiskiego snycerza czy pracowni. Do owego kręgu zaliczył figury z ołtarzy bocznych w Niedzicy, Łapszach Niżnych, Jurgowie, rzeźby św. Jana Nepomucena z kaplicy w Wierzbowie oraz ołtarz główny św. Serwacego w Wierzbowie (1781) i ołtarz główny w kościele Paulinów w Kieżmarku. Na podstawie dzisiejszej wiedzy określił krąg prac mistrza współcześnie wymienianego jako Johann Feeg ze Spisza w zasadzie poprawnie, choć z pewnymi błędami, np. myleniem Łapszy Niżnych z Wyżnymi.

<sup>70</sup> Rzymskokatolicki farský archív Vyšné Lapše, księga *Rationes Ecclesie Felfő Lapsensis ...ab 1759, 1778*, s. 23. Prace nad wystrojem ołtarza przebiegały już kilka lat, co potwierdzają wcześniejsze wydatki na nie bez podania nazwiska autora, jedynie z ogólnym określeniem rzeźbiarz lub malarz. Zapis z 1778 r. jest kompletnym rozliczeniem prac przy ołtarzach bocznych: Niepokalanego Poczęcia Najświętszej Maryi Panny – *Immaculaty* i św. Mikołaja, które łącznie kosztowały 375 złotych a 39 grajcarów. Jako rzeźbiarz jest tu wskazany Johann Feeg. Ołtarze powstały dzięki wsparciu finansowemu barona Joanellego, Reginy Olexiak, lokalnego mieszkańca Jozefa Tomaskiewicza, a częściowo także dzięki zbiorce pieniężnej. Ołtarz *Immaculaty* został położony dopiero w 1782 r. Zob. A. Skorupa, *Zabytkowe kościoły polskiego Spisza*, s. 46–52.

<sup>71</sup> T.M. Trajdos, *Kult publiczny w parafii niedzickiej w ujęciu historycznym*, s. 14–41; S. Michalczyk, T.M. Trajdos, *Szymon Kawalski, spiski malarz kościelny późnego baroku*, „*Almanach Nowotarski*”, 7, 2003, s. 127–133. Szymon Kowalski (Kawalski) przybył z Łapszy Niżnych do Niedzicy na zaproszenie proboszcza Szymona Gorełowicza, przygotowującego się do gruntownej restauracji kościoła. Spotkali się prawdopodobnie w Krakowie, gdzie malarz, określane jako *Dominus Generosus* i pochodzący prawdopodobnie ze zubożałej rodziny szlacheckiej, pobierał nauki. Ożenił się z Reginą Relowską, z którą miał troje dzieci. W Niedzicy przebywał do 1774 r. Jego późniejsza twórczość po 1780 r. związana jest ze środkowym Spiszem (Farkaszowce, Haligowce) i na razie nie doczekała się szerszych badań.

także główny mecenas, baron Joanelli, który zapewne miał wpływ na ich wybór. Wkrótce, w czasie kończenia ołtarza głównego u paulinów w Kieżmarku, Feeg ożenił się z Zuzanną Lorz, a w kolejnych latach odbyły się chrzty kilkorga ich dzieci. Pomyślnie rozpoczęte lata 70. XVIII w. przyniosły młodemu artyście tworzącemu w różnych materiałach także sukcesy zawodowe. Oprócz wymienionych już prac w tym dziesięcioleciu wykonał m.in. ołtarze boczne i niektóre rzeźby ołtarza głównego w Jurgowie czy też ołtarz główny św. Serwacego w Wierzbowie w latach 1776–1781 za 350 florenów reńskich. Razem z lewockim kamieniarzem Maciejem Mrázem i rzeźbiarzem Wincentym Schwartzem z Podolińca około 1778 r. byli autorami przyozdobienia pałacu Mariássych – belwederu i przyległego parku w Markuszowcach w pobliżu Spiskiej Nowej Wsi – ośmioma rzeźbami, wazami dekoracyjnymi w parku i dekoracją fasady. W tym samym czasie powstała również okazała rokokowa sztukateria na fasadzie domu prowincji miast spiskich w Spiskiej Nowej Wsi (1775–1776), przy okazji niedawnych prac restauratorskich także hipotetycznie przypisana Schwartzowi i Feegowi<sup>72</sup>. Z wcześniejszych prac można mu przypisać także elementy rzeźbiarskie ołtarza bocznego św. Mikołaja w Popradzie-Wielkiej w stylu późnego rokoka. Ostatnie 20 lat jego życia związane było nie tylko ze Spiszem, ale i z regionem tokajskim (obecnie na terytorium Węgier). Wykonał tam bowiem w latach 1782–1783 rzeźby do pałacowej kaplicy i ogrodu w Hejcach, brał udział w przeniesieniu bliżej nieokreślonego ołtarza z Budy do Sárospataku po 1788 r., a także jest autorem ołtarza głównego i ambony dla kościoła w Erdőhorváti. Johann Feeg zmarł prawdopodobnie w 1798 r. w Koszycach. Cztery figury biskupów przeznaczone na ambonę rzymskokatolickiego kościoła w Sátoraljaújhely datowane na 1796 r. są na razie ostatnią znaną pracą łączoną z tym twórcą. Przeprowadzka na początku lat 80. XVIII w. ze Spisza na południe do regionu tokajskiego mogła się wiązać ze śmiercią jego starszego barta Franciszka w 1779 r. w Koszycach, który prawdopodobnie pozostawił tam pracownię, a być może i niedokończone zamówienia. Ich szczegóły nie są jednak znane.

Zgodnie z zapisami źródłowymi na temat wydatków parafii w Łapszach Wyżnych, krótko przed



Ryc. 83. Kościół pw. św. Sebastiana i Matki Boskiej Różańcowej w Jurgowie: a) widok ogólny, b) Johann Feeg: św. Jan Nepomucen z ołtarza bocznego św. Mikołaja, c) tenże: św. Piotr z ołtarza głównego, d) tenże: św. Józef z ołtarza bocznego, lata 70. XVIII w.



Ryc. 84. Imrich Jagušič: Święta Rodzina z nastawy ołtarza bocznego Marii Panny, Jurgów, lata 70. XVIII w.

<sup>72</sup> M. Novotná, E. Spaleková, *Oblastný reštaurátorský ateliér v Levoči 1983–2003*, s. 28–33. Na sześciu dekoracyjnych kartuszkach rokajowych przedstawiono symbole misji urzędników Domu Prowincjalnego, które zostały uzupełnione krótkim tekstem. Dokumentacja dotycząca konserwacji zabytków wykazanych jako prace miejscowych spiskich sztukatorów i kamieniarzy, ze wzmianką o Schwartzu i Feegu w tekście, znajduje się w Archív Pamiatkového úradu SR pod nr 50136/00. W budynku mieści się obecnie Muzeum Spisza.



ołtarzami bocznymi autorstwa Johanna Feega powstała ambona, za którą zapłacono bliżej nieokreślonymu rzeźbiarzowi 120 złotych, co w roku obrachunkowym 1776–1777 było powiązane z opłatą za wykonanie rzeźby ewangelisty Mateusza<sup>73</sup>. Z tego i innych zapisów wynika, że Feegowi zapłacono też za rzeźby kolejnych ewangelistów, które zostały umieszczone w prezbiterium kościoła, co pozwala przypuszczać, iż ambona także powstała w jego pracowni. Zamontowana została w rok później, ale jej malowanie i złocenie, które kosztowało 200 złotych, nastąpiło, zapewne także z powodów finansowych, dopiero w 1792 r., a wykonał je Ignacy Grim ze Spiskiej Starej Wsi<sup>74</sup>. Mimo bliskości stylistycznej ołtarz główny kościoła na pewno nie jest dziełem Feega. Różne opłaty dotyczące poszczególnych jego części są odnotowane już od 1768 r., zwłaszcza zaś w latach 1771–1774, gdzie jest m.in. odesłanie do starszej umowy z rzeźbiarzem i zapisana np. płatność za wykonanie rzeźby Trójcy Przenajświętszej jako części retabulum ołtarza<sup>75</sup>. Zapis o przekazaniu sumy 1 000 złotych przez barona Joaneliego na dekorację ołtarza głównego z 1776 r. dotyczy zapewne już jego ostatecznej polichromii i złocień. Dekoracja rzeźbiarska tej rokokowej kulisy retabulum, oprócz dwóch figur na rozszczepionym szczycie zapewne uzupełnionej przez Feega, jest dziełem jak dotąd nieznanego mistrza i jego pracowni. W porównaniu z pracami Feega jego rzeźbom brak wyrazu i wewnętrznej monumentalności. Tworzył on subtelniejsze figury w dekoracyjnych draperiach z trochę chwiejnymi postawami i lalkowatymi pozami. Inne są też twarze i monotonne przedstawianie draperii. Nasuwa się pytanie, czy przypadkiem tej centralnej części nowego wystroju kościoła nie wykonał następca Hartmanna, czyli starszy brat Feega – Franciszek<sup>76</sup>.

Johann Feeg był bez wątpienia bardziej wyrazistą osobowością od drugiego autora wystroju kościoła w Łąpszach Wyżnych. Jego figury tworzone w różnych materiałach są obdarzone znaczną siłą wewnętrzną i wkomponowane w większe

<sup>73</sup> Rímskokatolícky farský archív Vyšné Lapše, księga Rationes Ecclesiae Felfő Lapsensis ...ab 1759, 1776–1778, s. 21–22.

W roku obrachunkowym od 1 kwietnia 1776 do 23 kwietnia 1777, w którym zapłacono za ambonę, kościół pozyskał także cyborium wykonane przez sławnego lewockiego złotnika Jána Szilassyego i zapłacił zań 97 złotych.

<sup>74</sup> Tamże, s. 34, 1792 r. Z czasów proboszcza Jozefa Haszszaja istnieje zapis: *Pictori Ofalvensi Ignatio Grim pro inauratione Ambona 200 Rhs.*

<sup>75</sup> Tamże, 1768–1777, s. 19–22. W centrum ołtarza znajduje obraz patronów kościoła św. Piotra i św. Pawła, podobny do prac Imricha Jaguśiča, ale też Szymona Kowalskiego, który wcześniej pracował nad wyposażeniem kościoła w Niedzicy, pod wieloma względami podobnego do tego w Łąpszach.

<sup>76</sup> V. Luxová, *Príspevok k tvorbe Jozefa Hartmanna*, s. 77, przyp. 59. Autorka pisze o honorarium dla Franciszka Feega z 1763 r. za pracę dla Hertnika na podstawie danych w archiwum rady miasta Koszyce. Jego dziełem był m.in. wystrój kościoła św. Katarzyny Aleksandryjskiej w Hertniku wykonany po 1764 r., ale w kościele zachowała się tylko część ołtarza bocznego obok ambony z nowymi figurami, a cztery rzeźby z pierwotnego wyposażenia znajdują się w zbiorach SNM w Martinie. Zob. *Súpis pamiatok na Slovensku. Zväzok prvý A–K*, red. A. Güntherová-Mayerová, Bratislava 1967, s. 400.

elementy z rokokową ornamentyką. Zgodnie z ówczesną tendencją mają wydłużone proporcje, ale w odróżnieniu od większości powstałych wówczas na Spiszu rzeźb charakteryzują je naturalne pozy i eleganckie gesty. W razie potrzeby Feeg nie unikał pewnych ingerencji nadających jego dziełom szczególnego wyrazu. Charakterystyczne są w jego pracach wyraźne, dość szerokie twarze z uwydatnionymi policzkami i szczęką. Za jego autorską cechę można uznać typowy duży prosty nos postaci oraz głęboko osadzone oczy. Styl Feega wskazuje na znajomość twórczości Reissmayera i Kraussa. Specyficzne jest też jego podejście do ekspresywnie formowanej, niemal łamanej draperii, przypominającej w pewnym stopniu lwowskie rzeźbiarstwo rokokowe Pinsla i Osińskiego. Stan badań nad twórczością Johanna Feega nie pozwala na razie dokładniej zestawić wszystkich jego prac, ustalić pracowni i następców. Do kręgu twórczości tego autora, czy szerzej – jego pracowni, należą, jak się wydaje, także inne dzieła ze Spisza. Przykładem może być dekoracja rzeźbiarska dwóch ołtarzy bocznych i pochodzących z pracowni stali w prezbiterium kościoła parafialnego w Lubicy, datowanych na podstawie inskrypcji na 1773 r., jak i typowo „postreissmayerowski” ołtarz główny kościoła w Spiskiej Starej Wsi. W porównaniu z dziełami mistrza z Łapszy Wyżnych, Jurgowa czy Kieżmarku tamtejsze figury straciły siłę wyrazu, a charakterystyczne nosy są delikatniejsze. Trudno jednak ustalić, czy jest to efekt twórczości pracowni, czy samodzielna praca następcy Johanna Feega. Zakres twórczości i indywidualny styl tego autora już dziś wyznaczają mu kluczową pozycję w okresie drugiego etapu późnobarokowego i rokokowego rzeźbiarstwa na Spiszu pod koniec lat 80. XVIII w. Etap ten równocześnie zamyka omówiony kierunek w rozwoju sztuki na Spiszu.

Przypuszczalnie równorzędną pozycję w malarstwie Spisza w okresie działalności Feega zajmował Imrich Jagušič<sup>77</sup>. Choć niewiele jeszcze o nim wiadomo, coraz więcej się o nim mówi. Pewne jest, że obaj mistrzowie znali się i prawdopodobnie aktywnie współpracowali przy niektórych zamówieniach, m.in. nad wystrojem wnętrza w kościele Paulinów w Kieżmarku, w Jurgowie i prawdopodobnie we wspomnianych Łapszach Wyżnych. Jagušič, określany czasami przydomkiem „ze Spiskiej Soboty”, w okresie od lat 60. do 80. XVIII w. stał się wyrazistym i płodnym przedstawicielem



Ryc. 85. Imrich Jagušič: a) św. Ambroży, b) św. Augustyn, lata 70.–80. XVIII w.

<sup>77</sup> K. Chmelinová, *Miesto zázrakov*, s. 53, 69–70; *taż*, *Ars inter Arma*, s. 49–50, 53; J. Medvecký, *Novovek 1526–1780*, s. 122.



Ryc. 86. Johann Feeg: św. Anna Samotrzecia, dawny kościół Paulinów w Kieżmarku.

miejscowej szkoły malarskiej. Jego późnobarokowe obrazy cechowała intensywna, ekspresywna skala kolorystyczna, charakterystyczne formy i swoiste oddawanie perspektywy. Dzięki niedawnej renowacji najslynniejszą pracą tego artysty okazał się dziś centralny obraz ołtarza bocznego św. Józefa z 1780 r. w kościele pw. św. Jerzego w Spiskiej Sobocie. Ołtarz zamówiło bractwo św. Józefa założone przez księży w Spiskiej Sobocie po epidemii moru w 1711 r.<sup>78</sup> Konstrukcję i dekorację rzeźbiarską retabulum ołtarzowego wykonał w nawie bocznej kościoła w latach 1777–1779 pochodzący z Lewoczy snycerz Maciej Köbling. Obraz Jaguśiča z motywem śmierci św. Józefa oparty jest na pierwowzorze graficznym. Praktyka ta miała wciąż zastosowanie w sztuce. Na nastawie Jaguśič namalował Madonę rozpościerającą płaszcz nad członkami bractwa, podobnie jak zrobił to przed nim w 1765 r. Andrzej Trtina na fresku lewockiego klasztoru, który Jaguśič zapewne znał. Później postać Matki Boskiej na tym obrazie została przemalowana na św. Józefa. Specyficzny styl malarza można też podziwiać na



Ryc. 87. Imrich Jaguśič: św. Józef z Dzieciątkiem Jezus, kościół Paulinów w Kieżmarku, lata 70. XVIII w.

obrazie Koronacji Matki Boskiej umieszczonym na retabulum ołtarza bocznego w kościele parafialnym w Družbakach Wyżnych, który został wykonany w latach 60. XVII w. Z lat 80. XVIII w. pochodzi, jak się wydaje, jedna ze wspólnych prac Imricha Jaguśiča i Johanna Feega. Smukły ołtarz boczny św. Mikołaja z Popradu-Wielkiej jest wzorcowym przykładem ołtarza atektonicznego na Spiszu z okresu późnego rokoka. Centralny obraz świętego biskupa, flankowany rzeźbami św. Piotra i św. Pawła, dopełnia w nastawie półfiguralny wizerunek św. Katarzyny. Prawdopodobnie jego pędzla są również obrazy z wizerunkami czterech Ojców Kościoła, pochodzące z Krompachów<sup>79</sup>. Zgodnie z aktualnym stanem badań pochodzenie z atelier Jaguśiča można też przypisać obrazom w ołtarzach głównych św. Serwacego w Wierzbowie (1777–1781) i św. Mikołaja w Starej Lubowli (1785)<sup>80</sup>. Pewne analogie ze stylem Jaguśiča stwierdzono także w przypadku wspomnianych już fresków w prezbiterium w Lubicy i fragmentów w nawie kościoła klasztorowego w Podolińcu<sup>81</sup>.

<sup>78</sup> M. Novotná, E. Spaleková, *Oblastný reštaurátorský ateliér v Levoči 1983–2003*, s. 71–75.

<sup>79</sup> Obrazy olejne o rozmiarach ok. 77 x 61 cm znajdują się dziś w zbiorach SNM – Historické múzeum Bratislava, nr inw. UH 11 264–11 267.

<sup>80</sup> *Dejiny Vrbova*, s. 131.

<sup>81</sup> J. Medvecký, *Novovek 1526–1780*, s. 122.

W Wierzbowie, nadal w przeważającej mierze ewangelickim, po epidemii moru w 1710 r. zmieniała się struktura wyznaniowa społeczeństwa na skutek napływu ludności z okolicy, a także postępującej rekatolizacji. Dzięki temu zainicjowano prace nad upiększeniem świątyni, której niespotykane patronium świętego biskupa Serwacego przynieśli ze sobą w średniowieczu koloniści Wierzbowa z regionu Dolnego Renu<sup>82</sup>. Zmiany wnętrza i wyposażenia średniowiecznego jednonawowego kościoła objaśniają wizytacje kanoniczne, z których wynika, że najważniejsze zmiany przypadają na lata 70. XVIII w. Dostępne źródła jasno podają, że stało się tak w okresie działalności proboszczów Ignacego Weingrubera i Karola Hornlaka<sup>83</sup>. W tym czasie w kościele znajdował się już oprócz pięciu ołtarzy gotyckich także względnie nowy ołtarz boczny św. Andrzeja (1729–1742) i ambona prawdopodobnie z lewockiej pracowni Johanna Köblinga oraz nowe ławki. W 1772 r. zgodnie z inskrypcją na łuku triumfalnym została zakończona renowacja i wykonana bogata dekoracja stiukowa oraz nowa polichromia, co nadało wnętrzu jednolity późnorokokowy charakter<sup>84</sup>. Stiuki pokryły wszystkie gotyckie sklepienia żebrowe nawy i prezbiterium oraz empore, a także ściany południowego przedsionka i zakrystii. Stylistyczne ujednoczenie wnętrza wymagało też przykrycia styków gotyckich żeber płaskimi filarami wiązkowymi. Okazałość delikatnej, ale bogatej rokokowej ornamentyki opadającej ze sklepień w formie dekoracyjnych zwierciadeł czy innych ozdób także na ściany kościoła, potęgowała dodatkowo intensywna kolorystyka o czerwono-różowo-błękitnych barwach z białymi akcentami. Autorzy tej dekoracji, którą w porównaniu z wcześniejszą renowacją wnętrza kościoła w Czerwonym Klasztorze różni nie tylko czas powstania, nie są znani. Przypuszczalnie byli związani z tą samą pracownią, co twórcy tak samo datowanej renowacji fasady kościoła w Jakłowcach. Później w Wierzbowie rozpoczęto



Ryc. 88. Kościół pw. św. Serwacego w Wierzbowie: a) widok ogólny, b) ołtarz główny, c) autor nieznany: późnorokokowa dekoracja stiukowa gotyckiego sklepienia kościoła, 1772.

<sup>82</sup> Tamże, s. 125.

<sup>83</sup> ŠA LE, SpB, KV, 1700 (Zsigray), 1731 (Peltz), 1752 (Csaky), 1781 Salbeck, później m.in. 1801 (Revay), 1832 (Belík).

<sup>84</sup> Na temat uszkodzeń i strony technicznej niedawnej renowacji sztukaterii zob. J. Maták, P. Hric, *Štuková výzdoba presbyteria rímskokatolíckeho Kostola sv. Serváca vo Vrbove*, w: 25 rokov Oblastného reštaurátorského ateliéru v Levoči 1983–2008, red. E. Spaleková. Levoča 2008, s. 50–55.



Ryc. 89. Prace złotnicze Jana Szilassyego: a) monstrancja z Lewoczy, b) detal monstrancji z Wierzbowa, c) kielich z Lewoczy, d) detal monstrancji, plakieta dekorowana emalią z motywem pożaru Lewoczy.



kolejne renowacje wyposażenia świątyni. W 1774 r. zamontowano m.in. ufundowany przez proboszcza Weingrubera ołtarz boczny Świętego Krzyża z obrazem nieznanego artysty ze Spiskiego Podgrodzia. Wykonał on kopię obrazu z ołtarza nowych minorytów w Lewoczy, którego rzeźby błędnie przypisywano Reissmayerowi<sup>85</sup>. Z lat 70. XVIII w. pochodzi również ołtarz św. Jana Nepomucena w kaplicy (1775–1776), ołtarz Marii Panny i konfesjonał, które przywiezione zostały z Ruskinowców. Najważniejszym elementem renowacji był nowy ołtarz główny, którego nastawa z wyrazistym tabernakulum zajęła całą szerokość prezbiterium. Jego twórcy nie zostali wymienieni w źródłach, ale ołtarz jest prawdopodobnie jednym ze wspólnych dokonań Imricha Jagušiča i pracowni rzeźbiarskiej Johanna Feega. Prace zostały, jak się wydaje, zakończone już w latach 1776–1777. W tym okresie malarzowi zapłacono za centralny obraz patrona kościoła 50 złotych reńskich i 48 grajcarów. Ostatnimi pracami renowacyjnymi w XVIII w., podczas których



<sup>85</sup> *Dejiny Vrbova*, s. 135.



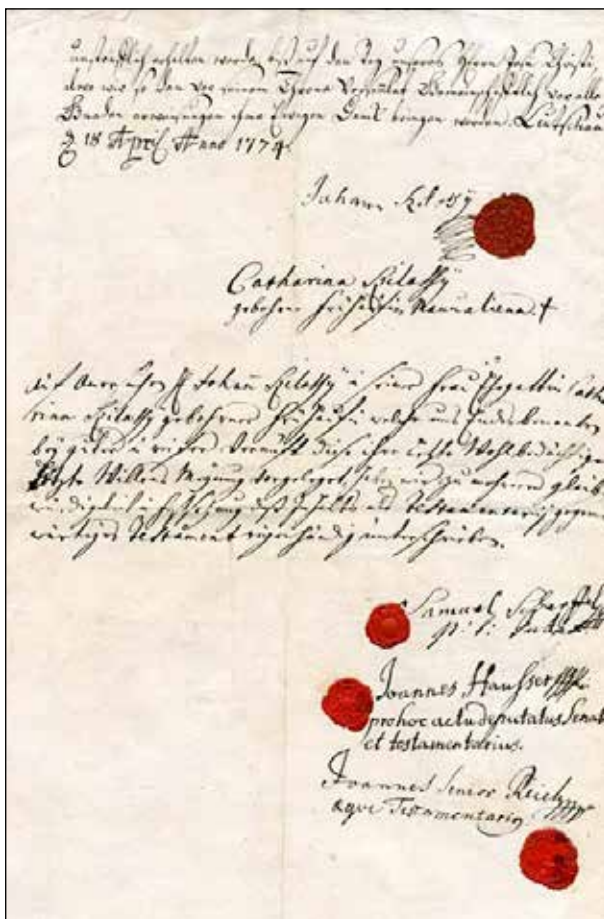
Ryc. 90. Jana Szilassy: kielich z Lewoczy i jego detale, 1777 r.

kościół otrzymał m.in. reprezentacyjny komplet przedmiotów liturgicznych wykonanych przez Jana Szilassyego, było jednolite złączenie i polichromia wyposażenia datowane na 1781 r., odnotowane na obrazie z ołtarza głównego w księdze ewangelisty Łukasza. Trwające kilkadziesiąt lat wysiłki proboszczów parafii św. Serwacego w Wierzbowie zaowocowały w postaci pięknego kościoła będącego reprezentacyjnym przykładem miejscowej sztuki późnego rokoka z elementami rustykalizacji<sup>86</sup>. Prace powstałe na wzór Wierzbowa, tworzone do niedawna przez pokolenie anonimowych artystów na czele z Imrichem Jaguśiłem i Johannem Feegiem, stanowią ostatnią fazę tego kierunku w dziełach



całej plejady przeciętnie utalentowanych twórców o różnym pochodzeniu. Od lat 80. XVIII w. można mówić o zakończeniu okresu baroku i rokoka również na Spiszu. W tym czasie pojawiło się już pokolenie artystów – zwolenników rozwijającego się klasycyzmu. Należy do niego m.in. lewoczanin Józef Lerch, który jako młody malarz współpracował z Feegiem przy dwóch ołtarzach bocznych kościoła

<sup>86</sup> Tamże. Wkrótce po zakończeniu prac wnętrze zostało poważnie uszkodzone w wyniku pożaru (1785), a później także na skutek innych przeróbek. Dzięki pracom konserwatorskim prowadzonym w ostatnich latach odzyskuje jednak swój pierwotny charakter.



Ryc. 91. Fragment ostatniej strony testamentu złotnika Jana Szilassyego z 1774 r.

pw. Ducha Świętego w Lewoczy. Na podstawie podobieństwa niektórych motywów zakładano jego późniejsze kontakty czy pracę u Johanna Geорга Dorffmeistersa. Spośród większych prac o charakterze dekoracyjnym przypisuje się mu m.in. malowidła w komnacie pałacu w Dubowicy (1782) i bierze pod uwagę jego udział w dekoracji pałacu w Humennem inspirowanej grafikami<sup>87</sup>.

Rozwój stylu późnego baroku i rokoka na przełomie lat 70. i 80. także na Spiszu dobiegł końca. Późny barok i rokoko pojawiał się jeszcze na Spiszu, jak i w całym Królestwie Węgier do schyłku stulecia już tylko w formach regresywnych w kontekście rozwijającego się klasycyzmu. Artyści generacji przejściowej starali się dostosować do zmieniających się potrzeb i gustu zleceniodawców, na który niewątpliwie miały wpływ zmieniające się warunki historyczne. Pod koniec panowania Marii Teresy doszło do intensyfikacji reform i dążeń absolutystyczno-centralistycznych dworu wiedeńskiego, które dokończył w duchu oświeconego absolutyzmu jej syn Józef II. Na lokalną twórczość artystyczną miało oczywiście wpływ stopniowe, od lat 60. XVIII w. coraz wyraźniejsze osłabienie znaczenia dzisiejszego terytorium Słowacji w ramach monarchii. Po konsolidacji stosunków w państwie i zażegnaniu niebezpieczeństwa wojny nastąpiło przeniesienie kluczowych urzędów i instytucji z jej terenów. Zmieniło się też grono mecenasów sztuki, nie tylko z powodu przenosin niektórych rodów szlacheckich, ale głównie z ograniczenia działalności zakonów. Rok po powrocie zastawu polskiego pod berło Habsburgów (1772) nastąpiła kasata zakonu jezuitów, a w ciągu lat 80. XVIII w. na polecenie Józefa II zlikwidowano liczne klasztory zakonów kontemplacyjnych. Józef II nie koronował się na króla Węgier, węgierskie klejnoty koronacyjne przewiózł do Wiednia, radę namiestniczą przeniósł do Budy, a w wyniku kolejnych reform radykalnie, choć na krótko, zmienił obraz terytorium dzisiejszej Słowacji. Miasta spiskie, podobnie jak i inne na terenach północnowschodnich, straciły swoje znaczenie strategiczne, a w zmienionych warunkach te niegdyś ważne środkowoeuropejskie ośrodki handlu stały się jedynie lokalnymi ośrodkami peryferyjnych względem Wiednia i Budy regionów.

<sup>87</sup> J. Medvecký, *Johann Lucas Kracker*, s. 85.

## Sztuka na Spiszu w XIX wieku. Portret i pejzaż w malarstwie spiskim\*

W XIX w. życie artystyczne na Spiszu rozwijało się bardziej dynamicznie niż w poprzednich stuleciach. Ta dawna żupa Królestwa Węgier nadal zachowywała względną jednolitość, a rozwój mógł opierać się na bogatej tradycji sztuk plastycznych<sup>1</sup>. Charakterystyczna dla tego okresu była intensywna migracja artystów, pojawianie się nowych (tzw. obcych) oraz stopniowo rosnące szanse na zaistnienie dla miejscowych. Rozwój społeczeństwa oświeceniowego wyraźnie wpłynął na potrzebę prezentacji poszczególnych rodów szlacheckich w formie malarskiej, co znalazło odzwierciedlenie w zachowanych pracach. W malarstwie mniej istotna była sztuka wysoka (malarstwo historyczne), preferowano głównie portret, co wiązało się z szerokim zapotrzebowaniem na ten typ dzieła, a więc znaczącym wzrostem nowych zleceniodawców. Równocześnie rozwijało się malarstwo pejzażowe, na co wpływ miało specyficzne otoczenie wspaniałej tatrzańskiej i spiskiej przyrody. W spokojniejszym okresie lat 30. i 40. XIX stulecia do malarstwa portretowego na Spiszu zaczęły przenikać również elementy stylu biedermeierowskiego. Po okresowej stagnacji około 1850 r. w drugiej połowie stulecia niektórzy ze spiskich malarzy znaleźli się w kręgu wpływów najbardziej aktualnych zagranicznych trendów, natomiast inni zatrzymali się na poziomie regionalnym. Obok wykształconych malarzy działało na Spiszu kilku amatorów, głównie wśród szlachty, a także w środowisku inteligencji ewangelickiej. Spisz i Tatry były inspiracją także dla artystów spoza tego regionu.

Do popularyzacji wiedzy na temat dziewiętnastowiecznej sztuki na Spiszu przyczyniła się z czasem zwiększająca się ilość wystaw artystycznych oraz dostęp do informacji za pośrednictwem istniejących periodyków. Zgłębianie wiedzy o tak złożonym pod względem artystycznym

okresie, jakim był XIX w., wymagało rozległych badań, zapoznania się ze zbiorami w galeriach i muzeach – nie tylko na Słowacji, ale i na Węgrzech oraz w Austrii, gdzie najczęściej docierały obrazy ze Spisza. W pierwszych dekadach XX w. organizowano wystawy, w których uczestniczyło wielu spiskich twórców. Pierwszorzędne znaczenie miały tu badania historyka Samuela Webera oraz wystawy spiskich pejzaży (1928), spiskiego portretu (1933) Eleméra Kőszeghygo i przegląd sztuki Spisza w ramach salonu narodowego w Budapeszcie (1937)<sup>2</sup>.

### Pierwsza połowa XIX wieku – portret i pejzaż w służbie sztuki

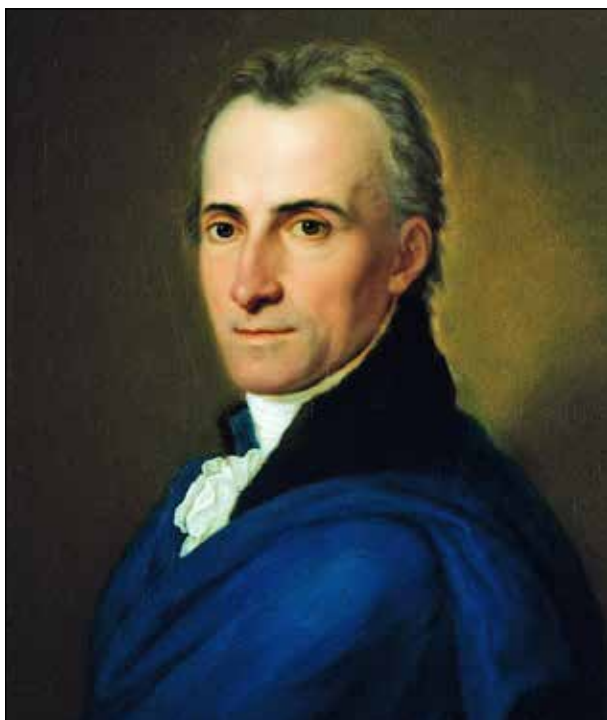
Największy rozkwit sztuk plastycznych na Spiszu przypada na pierwsze dekady XIX w. Silna tradycja sztuki barokowej i działalność malarzy Jonasa Gottlieba Krammera (1716–1771) i Krystiana Alaudy (1715–?), pracujących na zlecenie spiskiej szlachty i bogatego patrycjatu, wywarły znaczny wpływ na malarstwo spiskie w kolejnych dziesięcioleciach<sup>3</sup>. Reformy Józefa II, dążenie do modernizacji monarchii oraz działalność łóż masonskich – wszystkie te czynniki wywarły wpływ na sztuki plastyczne na Spiszu na przełomie XVIII i XIX stulecia. W okresie oświecenia na Spisz przybywali również artyści z zagranicy, niektórzy jedynie by zrealizować konkretne zamówienia zleceniodawców – na przykład Jan Donát dla rodziny Csákych, Henryk Füger dla kościoła w Smolniku, Anton Machek dla rodziny Máriássych, panów z Markuszowic. Inni, jak Jan Jakub Stunder, osiedlili się i znacząco wpłynęli na rozwój lokalnych sztuk plastycznych. W pierwszej połowie XIX w. działali w regionie malarze, którzy mieli możliwość studiowania w Wiedniu, jak Jozef Czaučzik czy Jan Jakub Müller. Jeszcze inni osiągnęli sukces

\* Praca jest efektem projektów badawczych analizujących twórczość malarzy spiskich w ramach grantów VEGA – *Osobnosti a súvislosti umenia 19. storočia na Slovensku* (2004–2010) oraz *Európa a my, My a Európa. Inklúzie európskeho v umení 19. storočia na Slovensku* (2008–2010) a także badań związanych z projektem wystaw w Słowackiej Galerii Narodowej – *Mednyánszky* (2004), *Rombauer* (2010) i w Węgierskiej Galerii Narodowej – *Markó* (2011).

<sup>1</sup> K. Chmelinová, *Ars inter Arma. Umenie a kultúra raného novoveku na východnom Slovensku*, Bratislava 2008.

<sup>2</sup> S. Weber, *Ehrenhalle verdienstvoller Zipser des XIX. Jahrhundert 1800–1900*, Igló 1901; E. Kőszeghy, *Die Zipser Landschaft ihre Darstellung in der Malerei und Graphik des XVIII.–XX. Jahrhunderts*, Kesmark 1928; tenże, *Bildnismalerei in der Zips. Katalog der Zipser Porträtausstellung*, Kesmark 1933; tenże, *Szepesi Művészek*, Budapest 1937.

<sup>3</sup> A. Petrová-Pleskotová, *Maliarstvo 18. storočia na Slovensku*, Bratislava 1983, s. 59–60.



Ryc. 92. Ján Donát: Portret Franciszka Kazinszkyego, 1812.

zagraniczny – jak np. lewoczanie Jan Rombauer w Rosji oraz Karol Markó starszy we Włoszech – jednak podstawy sztuki zdobyli na Spiszu.

Różnica między jakością prac artystów rodzimych i zagranicznych była znaczna. Aktualne trendy klasycystyczne wprowadził na Spiszu Jan Jakub Stunder (1759–1811) – malarz pochodzenia duńskiego, który w 1797 r. ożenił się w Lewoczy. W owym czasie aktywnie działał na Spiszu głównie malarz Józef Lerch (1751–1828), nawiązujący do tradycji późnobarokowej<sup>4</sup>. Artysta ten kształcił się prawdopodobnie na miejscu, u malarza i złotnika Jana Reicha oraz freskatora Karola Voluckiego. W roku 1789 został obywatelem Lewoczy, gdzie w 1809 ożenił się. W lewockich księgach miejskich znajduje się wiele zapisów na temat jego działalności na rzecz miasta i całego Spisza<sup>5</sup>. W 1782 r. wykonał polichromię stropową w pałacu w Dubowicach, przedstawiającą gromadzenie bogów na Olimpie, a na tympanonie

fresk *Jezus i Samarytanka*. Zachowały się też jego prace wykonane poza Spiszem, przykładowo dla miasta Ružomberk, gdzie w 1797 r. pożar zniszczył kościół. Był też autorem projektu kurtyny dla teatru w Koszycach (1804)<sup>6</sup>. Oprócz prac dla miejscowego kościoła, tworzył również portrety. Znany jest portret ewangelickiego proboszcza Józefa Ferneta (około 1790) i portret Zuzany Fernet ze zbiorów plebanii ewangelickiej w Szczyrbie (Štrba), oba wykonane w stylu klasycystycznym, o dość schematycznie oddanej fizjonomii<sup>7</sup>. W 1791 r. namalował portret Krzysztofa Festa i *Damę w bieli z czerwoną chustką*<sup>8</sup>. Anna Petrová-Pleskotová przypisuje Lerchowi jeszcze portret nieznanego architekta z dzieckiem, własność Muzeum w Kieżmarku. Jednak ze względu na niewielki materiał porównawczy trudno go jednoznacznie zaliczyć do spuścizny autora, zachowały się bowiem nieliczne płótna autorstwa Lercha. Z pewnością jednak wyszły one spod pędzla doświadczonego artysty, gdyż charakteryzuje je dojrzałość stylistyczna.

Przełom XVIII i XIX w. naznaczony był z jednej strony emigracją miejscowych artystów i nadmiernym rozproszeniem gatunkowym, co można było zaobserwować w przypadku Lercha, z drugiej strony, głównie w malarstwie, wciąż przejawiała się aktywność artystów „cudzoziemców”, którzy – przede wszystkim dzięki kontaktom z Wiedniem – dotarli także na Spisz. Tak było w przypadku wspomnianego już Jana Jakuba Stundera<sup>9</sup>. Ówczesne społeczeństwa oświeceniowe podkreślały wartość jednostki, co przejawiało się także w sztuce portretowej. Jeśli ktoś mógł sobie pozwolić na sportretowanie go za granicą – nobilitowało go to. František Kazinczy wspominał: [...] *kto chce mieć portret, niech jedzie do Wiednia do Fügera albo Kreutzingera*<sup>10</sup>. W ówczesnych północnwschodnich żupach Królestwa Węgier to właśnie Wiedeń był głównym ośrodkiem inspiracji artystycznych. Żył tam najwięcej artystów, organizowano regularnie wystawy sztuki<sup>11</sup>, a przede wszystkim działała akademia

<sup>4</sup> Na temat daty jego śmierci prowadziła badania Petrová-Pleskotová w latach 60. XX w., ale nie odnalazła jej w lewockich ani okolicznych księgach stanu cywilnego. Zob. A. Petrová-Pleskotová, *Archív výtvarného umenia*, Słowacka Galeria Narodowa, nieopracowane.

<sup>5</sup> „Zipser Anzeiger”, 32, 1864 z 13 sierpnia.

<sup>6</sup> „Pressburger Zeitung”, 11, 1782 z 6 lutego, s. 5; „Művészet”, 14, 1915, s. 335; J. Kútnik Šmálov, *Ružomerská kalvária*, Ružomberok 1948, s. 40.

<sup>7</sup> A. Petrová-Pleskotová, *Maliarstvo 18. storočia na Slovensku*, s. 92, ryc. 161.

<sup>8</sup> *Výstava portrétov a miniatúr košických rodín*, Košice 1921, s. 21, nr 94, 95.

<sup>9</sup> A. Petrová-Pleskotová, *K životu a dielu maliara Jána Jakuba Stundera*, „Ars”, 1, 1967, s. 35–68; E. Sentesi, *Johann Jakob Stunder árjegyzése*, w: „Ez világ mint egy kert...”. *Tanulmányok Galavics Géza tiszteletére*, red. O. Bubryák, Budapest 2010, s. 259–270.

<sup>10</sup> *Kazinczy Ferenc levelezése*, red. J. Váczy, Budapest 1899, s. 138.

<sup>11</sup> K. Beňová, *Umelecké diela na výstavách Akadémie výtvarných umení v budove sv. Anny vo Viedni v rokoch 1786–1864*, w: D. Bořutová, K. Beňová, *Osobnosti a súvislosti umenia 19. storočia na Slovensku*, Bratislava 2007, s. 249–282.

sztuk pięknych. Sam Stunder pozyskał swoich pierwszych klientów z Królestwa Węgier właśnie w metropolii cesarstwa.

Kolejnym miejscem czerpania inspiracji artystycznych, historycznie powiązanych ze Spiszem, był Kraków, a wraz z nim ziemie dawnej Rzeczypospolitej. Stunder w dużym stopniu przyczynił się do pojawienia się na Spiszu aktualnych tendencji stylu klasycystycznego – zamieszkał bowiem w Lewoczy, gdzie w 1797 r. ożenił się z Elżbietą<sup>12</sup>, córką kupca i mieszczanina Adamiego. Miejsco-

Martina Schwartnera. Już w austriackiej metropolii Stunder za pośrednictwem sekretarza wiedeńskiego konsystorza protestanckiego poznał ważną dla węgierskiego środowiska oświeceniowego postać – Franciszka Kazinczyego, poetę i mecenasa sztuki. W 1791 r. namalował nawet jego portret, umieszczając na nim również francuskiego myśliciela Jaëana Jacquesa Rousseau. Samego Kazinczyego portretowali 28 (!) razy tacy artyści jak Stunder, Donat, Ender i wielu innych. Za sprawą obszernej korespondencji z różnymi



a



b

Ryc. 93. Jan Jakub Stunder: a) autoportret, b) portret małżonki, ok. 1800.

we środowisko protestanckie odpowiadało mu bardziej ze względu na jego konserwatywne pojmowanie sztuki, w odróżnieniu od przeważnie katolickiego Wiednia, Pesztu i Budy, gdzie mieszkał wcześniej. Pracował dla wielu węgierskich rodów, m.in. Esterházyc, Brunswików, Péchyc oraz Zichyc<sup>13</sup>. Głównym nurtem jego twórczości były portrety. Niektóre powstały także w formie rycin, np. podobizna historyka z Kieżmarku

osobistościami świata artystycznego i politycznego w monarchii poszerzał wiedzę o twórczości malarzy i rzeźbiarzy<sup>14</sup>. Dzięki dobrym kontaktom wśród spiskiej szlachty, Stunder otrzymywał intrykatne zamówienia, do których należały m.in. portrety dla rodziny Csákyc, Vayaj, Mariássyc – na takie obrazy mogły sobie pozwolić tylko możniejsze rody. Wśród portretów powstałych w Lewoczy w rok po ślubie z Elżbietą, jest portret

<sup>12</sup> K. Pekár, *Stunder János Jakab*, „Művészet”, 4, 1905, s. 347; A. Petrová-Pleskotová, *Die Entwicklungsaspekte des Schaffens Johann Rombauers*, „Ars”, 2, 1968, s. 44.

<sup>13</sup> A. Petrová-Pleskotová, *Die Entwicklungsaspekte*, s. 43. Zob. np. *Portrét Jána de Schilson*, ok. 1793, Západoslovenské múzeum, Trnava, nr inw. 7006.

<sup>14</sup> Nazwisko Stundera pojawia się w wykazach: *Kazinczy Ferenc levelezése*, II, s. 502; III, s. 4, 10, 96, 106, 108, 136, 349; VIII, s. 138. IX; s. 124, 131; X, s. 165; XV, s. 33; XVIII, s. 448. Na temat Kazinczyego zob. G. Rózsa, *Kazinczy Ferenc a művészetben*, „Művészettörténeti Értesítő”, 6, 1957, 2–3, s. 178, 190; E. Csatkai, *Kazinczy és a képzőművészetek*, Budapest 1983; P. Szabó, *Kazinczy portré-esztetikája*, „Ars Hungarica”, 11, 1983, 2, s. 280.

z 1797 r. Franciszka Ksawerego Drevenjaka, inspektora i radcy górniczego z regionu górniczego w Smolniku (jego portret wykonał również Jozef Czauzčík w 1827 r.<sup>15</sup>). Stunder przedstawił go z książką i linijką w dłoni – tradycyjnym atrybutem jego zawodu, i wyeksponował odznaczenie na piersi. Innymi pracami Stundera są dwa autoportrety z żoną z okresu około 1800 r.<sup>16</sup>, które zostały przeznaczone na prywatne cele. Na odwrocie znajduje się napis: „Mahler Stunder und seine Gemählin Ada my aus Leutschau”. W owalnej

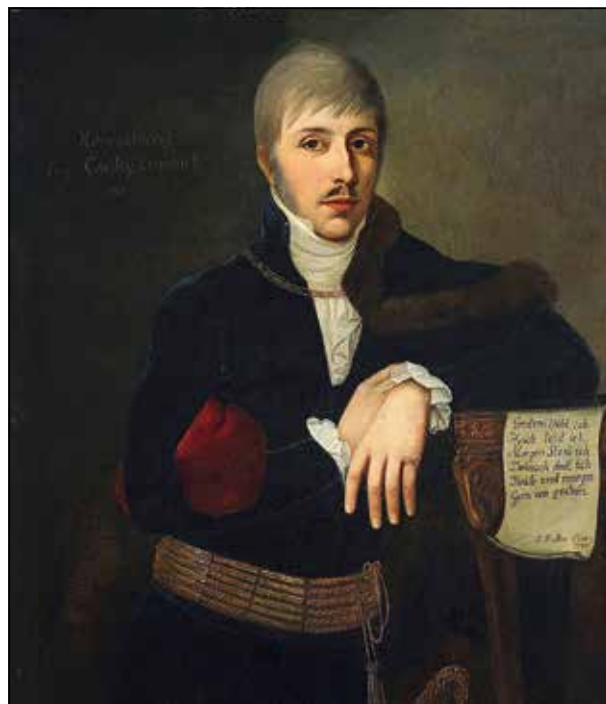


Ryc. 94. Jan Jakub Stunder: Portret hrabiny Csáky, 1799.

formie ujęto same popiersia na jednobarwnym tle.

Dla Stundera i jego działalności na Spiszu ważne było spotkanie z rodziną osiadłego w Hodkowcach (Hodkovce) hrabiego Emanuela Csákyego (1763–1825), jednego z mecenasów kultury i oświaty na Spiszu, któremu bliskie były aktualne

tendencje nie tylko w sztukach plastycznych, ale także m.in. w modzie<sup>17</sup>. W zbiorach Węgierskiego Muzeum Narodowego znajduje się portret Emanuela Csákyego z 1799 r.<sup>18</sup>, przedstawionego w reprezentacyjnym stroju ze zwojem w dłoni – tradycyjnym atrybutem arystokracji. Na zwoju zapisano cytat: *Wczoraj kochałem, dziś cierpię. Jutro umrę: A jednak dziś i jutro najchętniej o dniu wczorajszym myślę*<sup>19</sup> z wiersza Lessinga pt. *Lied aus dem Spanischen*. Csáky na portrecie ma na sobie staro-węgierski strój szlachecki i szablę u boku. Mimo



Ryc. 95. Jan Jakub Stunder: Portret hrabiego Emanuela Csákyego, 1799.

reprezentacyjnego ujęcia, można zaobserwować na obrazie pewną swobodę przyjętej do portretowania pozy, z jaką hrabia opiera się o blat stołu.

W tym samym roku Stunder namalował też prawdopodobnie podobiznę jego małżonki, harbinii Anny Marii de domo Szirmai. Obraz ten

<sup>15</sup> J.J. Stunder, *Portrét Františka Xavera Drevenjaka*, 1797, Východoslovenské múzeum, Košice (dalej VSM), nr inw. H 38042; J. Czauzčík, *František Xaver Drevenjak*, 1827, Banské múzeum, Banská Štiavnica, nr inw. UH 906; Zob. M. Čelko, M. Čelková, I. Graus, *Portréty komorských grófov a osobností baníctva a hutníctva na území Slovenska v 17.–19. storočí*, Košice 2007.

<sup>16</sup> J.J. Stunder, *Autopotrét a portrét jeho manželky*, ok. 1800 r., Magyar Nemzeti Galéria, Budapest (dalej MNG), nr inw. FK 4276. Obraz był wystawiony na XII Ernst Múzeum aukciól. s. 42, nr 517. Kószeghy wymienia na wystawie spiskiego portretu obraz Stundera – autoportret bez bliższych szczegółów, wtedy własność muzeum w Koszycach. Zob. E. Kószeghy, *Bildnismalerei in der Zips*, s. 24, nr 116.

<sup>17</sup> Wiele informacji na temat jego działalności można znaleźć w zachowanym dzienniku z 1803 r. Zob. Štátny archív Levoča (dalej ŠA LE), fond Csáky, nr inw. 351 e/I; Denník Emanuela Čákiho v 41. roku jeho života, 1803.

<sup>18</sup> J.J. Stunder, *Portrét Emanuela Čákiho*, 1799, Magyar Nemzeti Múzeum, Budapest (dalej MNM), nr inw. 19 (Csáky letét). Hrabiego portretował jeszcze malarz nieznan: MNM, nr inw. 35 (Csáky letét); Malarz nieznan, *Portrét grófký Čákiovej*, MNM, nr inw. 58 (Csáky letét).

<sup>19</sup> Dosłowny cytat zob. G. Galavics, *Záhrada v Hodkovciach a rodina Csáky*, w: *Ján Rombauer (1782–1849): Levoča–Petrohrad–Prešov*, red. K. Beňová, Bratislava 2010, s. 41.

znajduje się dziś w zbiorach muzeum w Užhorodzie i jest podpisany jako „Portret nieznannej kobiety”<sup>20</sup>. W skład sygnatury wchodzi nie tylko rok, ale i miejsce przeznaczenia – Hodkowce („Stunder pinx Hottkocz 1799”), gdzie obraz został namalowany, co przemawia za hipotezą, że chodzi o damę z rodziny Csákych. Przedstawiona jest ona w pozycji stojącej, na tle natury, z antyczną lirą w ręce. Jej strój – biała tunika z haftowanym paskiem i bogatą draperią przerzuconego przez ramię płaszcz – również jest typowy dla stylu klasycystycznego.

Stunder malował także dla rodziny grafa Aleksandra Csákyego – sportretował m.in. jego żonę Julię de domo Mariássy, córkę hrabiego Wolfganga Mariássyego<sup>21</sup>, nawiązując do prostych rozwiązań stylu klasycystycznego, bez zbędnych atrybutów, wydobywając estetyczny ideał epoki.

W tamtym okresie Stunder zaczął też zajmować się malarstwem pejzażowym. Miała na to prawdopodobnie wpływ wizyta w domu myśliwskim rodziny Csákych w ich letniej rezydencji w Starym Smokowcu, gdzie – pod wpływem inspiracji otaczającą przyrodą – powstała jedna z pierwszych prac z motywem tatrzańskim w słowackim malarstwie<sup>22</sup>. Anna Petrová-Pleskotová wspomina i przedstawia w swojej publikacji fotografie dwóch pejzaży namalowanych na

podstawie pierwowzorów graficznych, które krytykował Kazinczy<sup>23</sup>. Ich współczesna identyfikacja następuje z trudnością. Być może chodzi o dwie prace będące własnością muzeum w Markuszowcach, dokąd przeniesiono w ramach gromadzenia zbiorów wiele dzieł z majątków rodziny Csákych<sup>24</sup>. Kolejnym, dziś niezachowanym, pejzażem jest *Wyidealizowany kraj*, wystawiony w 1952 r. w Budapeszcie<sup>25</sup>. Stunder prawdopodobnie polecił rodzinie Csákych swojego

ucznia Jana Rombauera.

Pracując nad wielkoformatowymi portretami Stunder często malował z natury, nawiązując w ten sposób do ówczesnych tendencji oświeceniowych. Można je odnaleźć na portrecie nieznannej kobiety z dzieckiem na tle parku, obecnie własność prywatna na Węgrzech<sup>26</sup>. Stunder sportretował m.in. Tomasza Jekelfalussyego starszego, który był właścicielem ziemskim w Pongracowcach oraz jego żonę Rozalię de domo Reviczky; Julię Marię Festetich, żonę Eugena Mariássyego; pana Gaitnera ze Spiskiej Nowej Wsi; Ludwika Bosny-



Ryc. 96. Jan Jakub Stunder: Portret hrabiego Hadíka malującego portret artysty Stundera, ok. 1800.

áka – dziś dzieło w zbiorach Słowackiej Galerii Narodowej<sup>27</sup>; nieznanego mężczyzny – dziś własność Galerii Wschodniosłowackiej w Koszycach oraz Michała Kováča i jego małżonkę<sup>28</sup>. Na okres około 1800 r. można datować portret mężczyzny w owalnym obramowaniu czy portret kobiety

<sup>20</sup> J.J. Stunder, *Portrét ženy, 1799*, Múzeum Užhorod, nr inw. 170; G. Ostrovskij, *Mányokitól Aba Novákig. Magyar képzőművészet a Szovjetunió múzeumaiban*, Budapest 1988, s. 52, nr kat. 347, ryc. nr 19; podobna praca: *Portrét grófa Zaya s dieťaťom*, 1803, Liptovská Galéria P.M. Bohúňa, nr inw. O 988.

<sup>21</sup> E. Kőszeghy, *Bildnismalerei in der Zips*, s. 24, nr 117; J.J. Stunder, *Portrét grófa Mariášiho*, MNM, nr inw. 24 (Csáky letét).

<sup>22</sup> I. Houdek, *Osudy Vysokých Tatier*, Liptovský Mikuláš 1951, s. 88.

<sup>23</sup> Kazinczy *Ferenc levelezése*, IX, 1899, s. 136–138; A. Petrová-Pleskotová, *K životu a dielu*, s. 41, 44, 63.

<sup>24</sup> G. Galavics, *Két atipikus Markó-festmény a Kismartoni Esterházy-Kastély parkjáról*, „Művészettörténeti Értesítő”, 60, 2011, s. 405–415.

<sup>25</sup> *Háborus műtárgyvesztés-jegyzékek*, t. 4, Budapest 1952, s. 51, nr 729.

<sup>26</sup> A. Petrová-Pleskotová, *K životu a dielu*, ryc. s. 44, nr kat. 10.

<sup>27</sup> *Slovenský biografický slovník* (dalej SBS), red. V. Mináč et al., Martin 1992, t. 2, s. 376; J.J. Stunder, *Portrét banského inžiniera Ľudovíta Bosnyáka*, Slovenská národná galéria, Bratislava (dalej SNG), nr inw. O 448.

<sup>28</sup> J.J. Stunder, *Portrét neznámeho muža*, 1800, Východoslovenská galéria, Košice (dalej VSG), nr inw. O 337; *Portrét Michala Kováča*, 1801, VSG, nr inw. O 934; *Portrét pani Kováčovej*, 1801, VSG, nr inw. O 962.

w stroju empire albo kolejny portret nieznannej kobiety<sup>29</sup>, które mogą mieć związek z działalnością Stundera na Spiszu.

Do najciekawszych ideowo dzieł z okresu około 1800 r. należy bez wątpienia portret hrabiego Hadíka portretującego artystę. Istnieje też inny wariant tego portretu – na obrazie Hadík maluje zamiast Stundera portret swojej żony<sup>30</sup>. Obraz powstał w okresie modnego nurtu tzw. portretów przyjacielskich, w których wyrażano wzajemną sympatię w sferze artystycznej i duchowej. Ponieważ pierwsza kompozycja była przeznaczona dla grafa Hadíka, to być może drugą, zmienioną wersję Stunder namalował dla siebie. Hrabia Jan Hadík urodził się w Lewoczy w rodzinie znanych wojskowych, lecz jako jedyny nie poszedł w ich ślady i objął stanowisko radcy gubernatora. Portret ten to nowatorskie rozwiązanie zarówno pod względem kompozycji, jak i treści. Do tej pory podkreślano reprezentacyjną dla poszczególnych rodów funkcję portretów, na których, oprócz odświętnego stroju, przedstawiano odznaczenia i przyjęte atrybuty ich władzy. Na tym obrazie zaś widać podobiznę Hadíka zajętego malowaniem. Jego domowy strój odzwierciedla romantyzujące tendencje ówczesnej epoki<sup>31</sup>. Wpływ Stundera można odnaleźć w twórczości jego następców. Oprócz prac wspomnianego Jozefa Czaučzika można przywołać wczesną twórczość Jana Rombauera.

Kolejnym ważnym artystą, tworzącym na Spiszu po 1800 r., był Jan Jerzy Lumnitzer (1783–1864),



Ryc. 97. Jan Jerzy Lumnitzer: *Podobizna nieznannej damy w atlasowym gorscie*, 1805.

profesor rysunku w liceum w Kieżmarku. Studiował on w Lewoczy, a teologię w Debreczynie. W Lipsku informacje o jego działalności w Niemczech dotarły także do Franciszka Kazinczyego<sup>32</sup>. Lumnitzer pracował jako wychowawca w Wiedniu i Dreźnie. To właśnie możliwość szczegółowego zapoznania się z dziełami wystawianymi w galerii drezdeńskiej miała wpływ na jego malarstwo. W 1809 r. został profesorem matematyki i rysunku w kieżmarskim liceum. Tam wykładał do 1815 r., kiedy przeniósł się do innych ośrodków, najpierw do Czeskiego Cieszyna, potem do Brna. Zajmował się malowaniem pejzaży i portretów, tworzył podobizny członków rodziny szlacheckiej z Granč-Petrovic (Petróczy). W zbiorach Galerii Wschodniosłowackiej znajduje się jego klasycystyczny obraz przedstawiający czeszącą się kobietę<sup>33</sup>, którego kopię wykonał później Czaučzik (1839). Zachowały się też grafiki Lumintzera przedstawiające portret Franciszka Rakocze- go i portret arcyksięcia Jana. Grafika z Rako-

czym datowana jest na rok 1804, kiedy Lumnitzer jeszcze nie mieszkał na Spiszu. W zbiorach Węgierskiej Galerii Narodowej znajduje się wg podpisu „Podobizna nieznannej damy w atlasowym gorscie”<sup>34</sup> z 1805 r., sportretowanej w okazałym stroju, z przepaską na głowie i welonem. Takie wyobrażenie postaci przypomina kobiece portrety Stundera, ale jeszcze bardziej podkreśla bogactwo i pozycję portretowanej osoby. W katalogu spiskiego malarstwa pejzażowego znajduje się również jego gwasz *Widok na Tatry i Łomnicę* z 1834 r. oraz

czym datowana jest na rok 1804, kiedy Lumnitzer jeszcze nie mieszkał na Spiszu. W zbiorach Węgierskiej Galerii Narodowej znajduje się wg podpisu „Podobizna nieznannej damy w atlasowym gorscie”<sup>34</sup> z 1805 r., sportretowanej w okazałym stroju, z przepaską na głowie i welonem. Takie wyobrażenie postaci przypomina kobiece portrety Stundera, ale jeszcze bardziej podkreśla bogactwo i pozycję portretowanej osoby. W katalogu spiskiego malarstwa pejzażowego znajduje się również jego gwasz *Widok na Tatry i Łomnicę* z 1834 r. oraz

<sup>29</sup> J.J. Stunder, *Portrét muža*, 1800, VSG, nr inw. O 337; *Portrét mladej ženy v empírovom úbore*, Múzeum Betliar, nr inw. VU 108; *Portrét ženy*, 1800, MNG, nr inw. 60.23T.

<sup>30</sup> J.J. Stunder, *Portrét grófa Hadíka s autoportrétom Stundera*, ok. 1800, SNG, nr inw. O 2506; *Portrét grófa Hadíka s portrétom umelcovej manželky*, MNM, nr inw. 1034. Na temat tego obrazu zob. E. Buzási, *A barátság motívum térhódítása a 18. századi magyar portréfestésben*, „Művészettörténeti Értesítő”, 33, 1984, 3, s. 218–221; M. Herucová, *Stunder a jeho portrét grófa Hadíka. Nová interpretácia*, „Acta Musei Scepusiensis”, 2007, s. 179–192.

<sup>31</sup> M. Herucová, *Stunder a jeho portrét grófa Hadíka*, s. 190.

<sup>32</sup> W liście Gabriela Döbrentείου znajduje się informacja, że J.J. Lumnitzer tu pracował. Zob. *Kazinczy Ferenc levelezése*, IV, 1893, s. 513.

<sup>33</sup> J.J. Lumnitzer, *Dievča pred zrkadlom*, VSG, nr inw. O 492.

<sup>34</sup> A. Petrová-Pleskotová, *Die Entwicklungsaspekte*, s. 45; J.J. Lumintzer, *Portrét dámy v životiku*, 1805, MNG, nr inw. F.K. 8420.

*Uzdrowisko Stary Smokowiec*<sup>35</sup>. Rok wcześniej został, według Kőszeghyego, lewocimianinem. W czasie pobytu w mieście miał zapewne możliwość zaznajomienia się z twórczością miejscowego pejzażyisty Jana Jakuba Müllera. Motywy tatrzańskie odnaleźć można w grafice – dziele cechowym z 1876 r. dla majstra Ignacego Pochnera, gdzie została wykorzystana jego starsza praca z 1814 r. Podobnie dzieła *Widok na Kieżmark i Tatry Wysokie* użyto na oficjalnym dokumencie *Conspectus restauratoris Magistratus Liberae Regiae Civitatis Kesmark*<sup>36</sup>.

młodszych członków rodziny, wykonane jako pamiątka zaręczyn lub wstąpienia do wojska. Zachowały się niemal w komplecie niewielkie portrety rodzin Szirmaiów i Mednyánszkych, mieszkających w pałacu w Strażkach, autorstwa malarzy środkowoeuropejskich lub wiedeńskich. Pastele portretowe wykonywał m.in. Jozef Friedrich Wagner, który około 1789 r. przebywał na Spiszu, gdzie portretował członków rodziny Horváth-Stančíčův i Szirmaiów<sup>38</sup>. W zbiorach Węgierskiego Muzeum Narodowego znajdują



Ryc. 98. Jan Rombauer: a) dama w czerwonym żakiecie, b) mężczyzna w kapeluszu, 1802.

Około 1800 r. popularne były też miniatury portretowe, rysunki sylwetkowe i portrety pastelowe. Przedstawiciele szlacheckich i bogatych mieszczańskich rodzin zamawiali je właśnie ze względu na niewielki format. Na podstawie katalogu portretu spiskiego autorstwa Kőszeghyego dowiedzieć się można m.in. o miniaturach portretowych członków rodzin Genersichów, Szirmaiów, Sturmánów, Mariássych, Pfannschmiedtów<sup>37</sup>. Szczególnie popularne były portrety

się m.in. portrety pastelowe Petroneli i Karola Csákych nieznanego autora<sup>39</sup>.

Do bezpośrednich kontynuatorów sztuki malarzkiej Stundera należał Jan Rombauer (1782–1849)<sup>40</sup>. Jego rodzina żyła na Spiszu już od XVII w. Szczegółowe badania w lewocimian archiwum nie potwierdziły informacji o studiach Rombauera, a pierwsze wzmianki o jego malarstwie pojawiają już z 1802 r., kiedy wykonał pierwsze datowane prace. Nie jest wiadome czy – podobnie jak jego

<sup>35</sup> E. Kőszeghy, *Die Zipser Landschaft ihre Darstellung*, s. 4, nr 16, s. 5, nr 17.

<sup>36</sup> J.J. Lumnitzner, *Cechová listina*, 1814, Muzeum Tatranského národného parku, Tatranská Lomnica (dalej TANAP), nr inw. X 938; tenże, *Kežmarok s Vysokými Tatrami*, TANAP, nr inw. X 3339.

<sup>37</sup> E. Kőszeghy, *Bildnismalerei in der Zips*, s. 23, nr 86–114.

<sup>38</sup> A. Glatz, *Portrét 17.–19. storočia na Slovensku*, Bratislava 1990, s. 5–6, 62–63.

<sup>39</sup> *Portrét Petronelly Csáky*, ok. 1800, MNM, nr inw. 43, 49 (Csáky letét); *Portrét grófa Karola Csáky*, ok. 1800, MNM, nr inw. 50 (Csáky letét).

<sup>40</sup> A. Petrová-Pleskotová, *Die Entwicklungsaspekte*, s. 1, 31–66; *Ján Rombauer (1782–1849)*.



Ryc. 99. Jan Rombauer: *Chłopiec z bańkami mydlanymi*, 1803.

ojciec – pobierał nauki w cechu rzemieślniczym. Kornel Divald wspomina nawet o planach zostania księdzem<sup>41</sup>. Na przełomie XVIII i XIX w. Rombauer mógł już być w kontakcie ze Stunderem, co potwierdzają jego dwie miniatury portretowe inspirowane autoportretem i portretem żony autorstwa jego nauczyciela – miniatury portretowe *Damy w czerwonym żakiecie* i *Mężczyzny*

od bogatej preszowskiej rodziny Steinhüblów, którą sportretował w 1803 r. Z tego samego roku pochodzi jego niedawno atrybuowany portret młodego mężczyzny<sup>45</sup>. W 1805 r. Rombauer zdecydował się wyjechać do Rosji. Przyczynił się do tego stosunkowo krótki pobyt w uzdrowisku Bardiów. W tym czasie było ono popularne właśnie wśród rosyjskiej szlachty. Mimo krótkiego czasu,

w kapeluszu, pierwotnie będące własnością rodziny Dessewffych<sup>42</sup>. Prawdopodobnie dzięki pośrednictwu Jozefa Dessewffyego i jego kontaktom w Bardiowie i dalej na wschód, Rombauer dotarł do Rosji, co przez dwie dekady miało znaczący wpływ na jego karierę.

Wczesne prace Rombauera nie zachowały się – mowa tu o portretach dla rodziny Révaiów, a wśród nich podobizna anonimowego członka tego rodu, który mieszkał w Szczawniczce. Portretował też hrabiego Stefana Mariássyego, podżupana w Gemerze i członków rodziny Spléni: hrabiego Gabora Spléni, jego córkę Petronele van der Náth i jej męża Franciszka van der Náth. Ich portrety widział Kazinczy około 1812 r. w pałacu w Śliwniku (Slivník)<sup>43</sup>. Na 1803 r. datowany jest portret Pawła Spenera z Kieźmarku<sup>44</sup>. Kazinczy pisze, że w 1803 r. Rombauer odwiedził nawet w Peszcie swojego nauczyciela Stundera, a ten nie tylko pomógł mu zdobyć pierwsze zamówienia, głównie od spiskiej rodziny Csákych, ale skontaktował go również z Preszowem. Stunder i jego teść Adami byli członkami loży masońskiej i mimo, że wówczas loże były już oficjalnie zlikwidowane, ich członkowie nadal się ze sobą kontaktowali. Tym sposobem mógł pozyskać zamówienia

<sup>41</sup> Ján Rombauer (1782–1849), s. 11–12: *Jako teolog miał okazję dostać się do Holandii, gdzie mógł spełnić swoje marzenie i zostać malarzem, a w trakcie studiów wyjechał do Francji i nauczył się perfekcyjnie języka.*

<sup>42</sup> J. Rombauer, *Miniaturny portrét dámy v červenom kabátiku*, 1802, Šarišská galéria, Prešov (dalej ŠG), nr inw. 186; tenże, *Miniaturny portrét muža v klobúku*, 1802, ŠG, nr kat. 187.

<sup>43</sup> Ján Rombauer (1782–1849), s. 199, nr kat. 3–7.

<sup>44</sup> E. Kőszeghy, *Bildnismalerei in der Zips*, s. 28, nr 171; E. Kőszeghy, *Arcképfestő művészet Szepességen*, „Szepesi Híradó”, 1933, 1 lipca; Ján Rombauer (1782–1849), s. 199, nr kat. 8 (ryc.).

<sup>45</sup> V. Hábl, „Neznámy” Rombauer, „Múzeum”, 56, 2010, 4, s. 33–34 (ryc.).

jaki upłynął między jego pierwszym datowanym obrazem (1802), a wyjazdem do Rosji, namalował kilka ważnych portretów, głównie dla rodziny hrabiego Emanuela Csákyego rezydującej w Hodkowcach. Jedną z pierwszych prac dla nich był, dziś zaginiony, portret hrabiego Vincenta Csákyego (1784–1863), który w latach 1800–1806 piastował godność żupana spiskiego. Miniatura ta z 1804 r. była własnością hrabiego Michała Csákyego z Bijacowców<sup>46</sup>.

Głównym klientem Rombauera był Emanuel Csáky, dla którego – z polecenia Stundera – namalował dwa portrety dziecięce jego synów. Państwo Csáky mieli siedmioro dzieci: Marię Ludwikę (1792–1866), Teodora (1798–1855), Imricha Emanuela (1802–1876), Augustyna (1803–1883), Adelę (1805–1872), Rudolfa (1809–1887) i Natalię (1812–1878). *Chłopiec z bańkami mydlanymi*<sup>47</sup> z 1803 r. to prawdopodobnie Emanuel Csáky młodszy (1802–1876). Chłopiec na obrazie puszcza bańki mydlane, w których odbijają się okna pokoju. Przedstawiono go jako starszego niż dwuletni wówczas Emanuel. Anna Petrová-Pleskotová połączyła tę miniaturę z pracami Lercha, znanego z anegdotycznych stylizacji portretów, choć jego twórczość zachowała się tylko fragmentarycznie<sup>48</sup>. Kolejną podobizną dziecka jest portret Teodora Csákyego jako chłopca z kałamarzem<sup>49</sup>. Rombauer potwierdził tu pozycję najstarszego z synów, który przedstawiony został w tradycyjny sposób jako „mały dorosły”, przyszły kontynuator rodu. Możliwe że i obraz *Portret nieznanego mężczyzny z włosami zaczesanymi na czoło* jest powiązany z rodziną Csákych<sup>50</sup>.

Wśród portretów Rombauera znajdują się dwie prace, które wiążą się z ówczesnym malarstwem krajobrazowym. Emanuel Csáky zamówił u tego młodego artysty obraz przedstawiający widok na jego rezydencję w Hodkowcach i przyległy park<sup>51</sup>, który założył wraz żoną pod koniec lat 90. XVIII w. Jako inspiracja być może posłużył mu istniejący już ogród w Iliaszowcach należący do grafa Stefana Csákyego. Park w Hodkowcach



Ryc. 100. Jan Rombauer: Portret Teodora Csákyego jako chłopca z kałamarzem, 1804.

jest programowym dziełem tego twórcy i dowodzi jego wyszukanego gustu oraz znajomości ówczesnych trendów. Emanuel Csáky wkomponował w górzysty spiski krajobraz szereg elementów architektonicznych i ogrodowych. Dzięki pracy Rombauera, który oddał poszczególne części parku na 24 polach swojego obrazu z 1803 r., można wyobrazić sobie jak ów park wyglądał. Miał okazję widzieć go, a następnie opisać Ferenc Kazinczy<sup>52</sup>. Ogród francuski przy pałacu z trzech stron był otoczony przez ogród angielski. Znajdowała się tam mała architektura, m.in. pustelnia, gotycki zamek rycerski, ruiny „rzymskiej rotundy”, kaplica, cmentarz, a także nagrobki i pomniki przodków. Niektóre pola obrazu Rombauera przedstawiają

<sup>46</sup> E. Kószeghy, *Bildnismalerei in der Zips*, s. 28, nr 173; *Ján Rombauer (1782–1849)*, s. 199, nr kat. 9.

<sup>47</sup> J. Rombauer, *Chlapec s mydlovými bublinami. Emanuel Čáki (?)*, 1803, Spišské múzeum Markušovce (dalej SM Markušovce), inv. č. UH 973. Na odwrociu obrazu znajduje się wtórna tabliczka z imieniem Augustyna, który w roku powstania tego portretu dopiero się urodził. Zob. *Ján Rombauer (1782–1849)*, s. 200, nr kat. 11 (ryc.).

<sup>48</sup> A. Petrová-Pleskotová, *Die Entwicklungsaspekte*, s. 62, przyp. 18.

<sup>49</sup> J. Rombauer, *Chlapec s kalamiárom*, 1804, własność prywatna. Zob. *Ján Rombauer (1782–1849)*, s. 200, nr kat. 11 (ryc.).

<sup>50</sup> J. Rombauer, *Portrét neznámeho muža s vlasmi sčesanými do čela*, SM Markušovce, nr inw. UH 977; *Ján Rombauer (1782–1849)*, s. 201, nr kat. 19.

<sup>51</sup> J. Rombauer, *Park v Hodkovciach*, 1803, MNM, nr inw. 2068. Zob. G. Galavics, *Záhrada v Hodkovciach*, s. 39–52; *Ján Rombauer (1782–1849)*, s. 200, nr kat. 10. Na temat pierwotnego stanu patrz też *Mapa s pôdorysom parku a kaštieľa Čakiovcov v Hodkovciach*, 1888, ŠA LE, fond Csáky, nr inw. 430i/1.

<sup>52</sup> F. Kazinczy, *Hotkócz – Anglus kertek*, „Hazai Tudósítások”, 1806, 1, s. 31–33. Za G. Galavics, *Záhrada v Hodkovciach*, s. 41. Wart uwagi w tekście Kazinczyego jest pełny opis jego podróży po Spiszu.



Ryc. 101. Jan Rombauer: Widok na posiadłość Emanuela Csákyego w Hodkowcach i przyległy park, 1803.



Ryc. 102. Jan Rombauer: Portret mężczyzny siedzącego na łonie natury, 1804.

meble ogrodowe, miejsca do zabaw, drewnianą altanę oraz rzeźby Amora i Wenus. Fakt, że wszystkie te części ogrodu znalazły się na obrazie, wynika z osobowości Emanuela Csákyego, który określił kompozycję obrazu i „dyktował”

malarzowi poszczególne motywy. Sam Csáky inspirował się m.in. przedstawieniem ogrodów w Ludwigsburgu czy Freudenheim, w których zastosowano podobne rozwiązania kompozycyjne.

W 1804 r. Rombauer namalował portret mężczyzny siedzącego w otoczeniu przyrody w parku angielskim z jeziorem i małą architekturą w tle. Obraz pierwotnie był własnością Wschodniosłowackiej Galerii, dziś znany jest tylko dzięki fotografii, ponieważ uległ zniszczeniu. Przedstawiony mężczyzna czytający książkę był z pewnością człowiekiem wykształconym i miłośnikiem przyrody. Kószeghy identyfikując go w swoim katalogu pisze, że jest to również członek rodziny Csákych<sup>53</sup>. Najnowsze

badania dowiodły, że chodzi prawdopodobnie o podobiznę malarza Jana Jakuba Stundera, którego przedstawił jego uczeń Rombauer<sup>54</sup>. Obraz ten należy do kilku prac, które nawiązują do klasycystycznego ideału i przesłania Jeana Jacquesa

<sup>53</sup> E. Kószeghy, *Bildnismalerei in der Zips*, s. 28, nr 172: *Parklandschaft sitzende Mann, im Hintergrund Musentempel doch die auf der Rückseite des Bilders angebrachte Inschrift »Anno aetatis XXX« past weder auf Kazinczy, noch auf Rombauer. Es wird vielleicht um ein Mitglied der Familie Csáky handeln.*

<sup>54</sup> E. Szentesi, *Johann Jakob Stunder*, s. 259–270.

Rousseau. Już Enikő Buzási w swojej pracy o tzw. portretach przyjacielskich nie wykluczała w tym wypadku powiązań Stundera z Rombauerem. Około 1800 r. Stunder namalował portret barona Imricha Fischera na tle krajobrazu, z pieskiem u stóp. Artysta chcąc uchwycić wolnego ducha portretowanego, zamiast tradycyjnego reprezentacyjnego ujęcia, umieścił Fischera pośród przyrody, podkreślając jego zainteresowanie naturą. W Królestwie Węgierskim taka forma była popularna także w związku z literaturą epoki – portret Fischera można porównać choćby z podobnie skomponowanym przedstawieniem siedzącego mężczyzny na tle krajobrazu, jaki znajduje się na stronie tytułowej pracy *Himfys Geliebte. Die klagende Liebe*, autorstwa Sándora Kisfaludygo z 1801 r.<sup>55</sup>

W pierwszej połowie XIX w. czołową pozycję w sztuce portretu zajmował malarz Józef Czuczik (1780–1857)<sup>56</sup>. Obok Rombauera należał on do głównych kontynuatorów stunderowskich tradycji. Na jego działalność w Lewoczy, gdzie spędził większość życia, miały wpływ zamówienia od spiskiej szlachty, mieszczaństwa i hierarchów kościelnych. Sam siebie określał jako człowieka skromnego i nierozdzielnie związanego ze swoją pracownią<sup>57</sup>. Stworzył bardzo wiele różnorodnych prac – od reprezentacyjnych portretów, przez alegoryczne podobizny aż po miniatury. Zachowały się także jego obrazy ołtarzowe, malowane tabakierki, szyldy i kopie starych mistrzów. Stopniowo jego działalność rozszerzyła się na Gemer i Szarysz, lecz wciąż wszystkie prace wykonywał w atelier w Lewoczy.

Na Spiszu bardzo dobrą opinią cieszyło się liceum ewangelickie, do którego uczęszczały dzieci szlachty, bogatych mieszczan i kupców. Uczniowie byli w większości wyznania ewangelickiego<sup>58</sup>, ale znalazło się wśród nich kilku katolików, m.in. wspomniany Czuczik<sup>59</sup>. We wczesnym okresie nauki malarstwa inspirował się

twórczością Stundera, głównie w zakresie portretu klasycystycznego. Dom aukcyjny Nagyházi w Budapeszcie wystawił na sprzedaż niewielki portret przedstawiający młodego Czuczika, namalowany przez jego nauczyciela Stundera, co świadczy o ich bliskich relacjach<sup>60</sup>.

Z przełomu XVIII i XIX w. znane są jego pierwsze prace, np. *Martwa natura z orzechami i ptaszkiem* z 1798 r. czy *Martwa natura z kwiatami w wa-*



Ryc. 103. Jan Jakub Stunder: Portret młodego Józefa Czuczika.

zonia z 1800 r.<sup>61</sup> Nie wiadomo czyimi dziełami się inspirował, bowiem ani po Lerchu, ani po Stunderze nie zachowały się podobne prace. W katalogu malarstwa spiskiego z 1937 r. w Budapeszcie pojawia się jeszcze jedna martwa natura Czuczika<sup>62</sup>. Jesienią 1803 r. zapisał się on na akademię wiedeńską<sup>63</sup>. Jak pisze Anna Petrová-Pleskotová,

<sup>55</sup> J. Szabó, *Die Melerei des 19. Jahrhunderts in Ungarn*, Budapest 1988, s. 78, nr 12 (ryc.).

<sup>56</sup> A. Petrová-Pleskotová, *K počiatkom realizmu v slovenskom maliarstve. Jozef Czuczik a jeho okruh*, Bratislava 1961. Wiele prac, także z prywatnych zbiorów, opublikowano w katalogu *Jozef Czuczik a jeho okruh*, red. E. Gottliebová, Košice 1981.

<sup>57</sup> A. Petrová-Pleskotová, *K počiatkom realizmu v slovenskom maliarstve*, s. 66, 95.

<sup>58</sup> V. Ružička, *Školstvo na Slovensku v období neskorého feudalizmu*, Bratislava 1974; E. Kowalská, *Evanjelické a.v. spoločenstvo v 18. storočí*, Bratislava 2011.

<sup>59</sup> *Ján Rombauer (1782–1849)*, s. 11, przyp. 14.

<sup>60</sup> J.J. Stunder, *Czuczik József arképe*, olej na drewnie, 20 x 16 cm, 105, Nagyházi aukcia, Budapest, nr kat. 128 (ryc.).

<sup>61</sup> Pierwsza była własnością prywatną Wojciecha Bethlenfalvyego w Betlanowcach (E. Kószegey, archiwum, Budapest, nr inw. CLIII), druga w zbiorach prywatnych w Budapeszcie. Prace były wystawione, zob. E. Kószegey, *Szepesi Művészek*, nr 1, 2; A. Petrová-Pleskotová, *K počiatkom realizmu v slovenskom maliarstve*, s. 115, kat. 1–2, (ryc.), s. 5. Zob. *Kytica kvetov s motýľom*, VSM, nr inw. S 2300.

<sup>62</sup> *Szepesi Művészek a XIX.–XX. században. A szepesi szovetség képzőművészeti kiállítása*, Budapest 1937, nlb, nr 1.

<sup>63</sup> G. Fleischer, *Magyarok a bécsi képzőművészeti akadémián*, Budapest 1935, s. 36.



Ryc. 104. Józef Czuczik: portret młodej Zuzanny Steinhausz, 1810–1815.

mieszkał przy Himmelpfortgasse blisko Burgu. Pierwsze miesiące spędził w klasie przygotowawczej, ale ponieważ przybył tam już jako doświadczony malarz, w styczniu 1804 r. dostał się do klasy rysunku historycznego prof. Huberta Maurera<sup>64</sup>. Na jego późniejszą, głównie sakralną, twórczość duży wpływ miały dzieła starych mistrzów, które mógł podziwiać w Wiedniu. Można też w jego pracach zaobserwować wpływ takich malarzy jak Agostino Carracchi, Guido Reni czy Carlo Dolci. Stało się tak prawdopodobnie z inspiracji jego nauczyciela Maurera<sup>65</sup>.

rzeza Jana Samuela Steinhausza. Na 46. aukcji Judit Virág Galéria w Budapeszcie w 2014 był wystawiony obraz, który przedstawia portret młodej kobiety, Zuzanny Steinhausz. Malarz uchwycił ją na tle krajobrazu z koszykiem kwiatów w ręce, ubraną, zgodnie z ówczesną modą, w stylu empire. Obraz nie jest datowany, ale powstał prawdopodobnie krótko po powrocie Czuczika z Wiednia i po jego podróżach. Jest przykładem bardzo wrażliwego podejścia do przedstawienia portretowanej osoby, co było zapewne efektem ich relacji uczuciowych.

W protokołach akademii wiedeńskiej po 1804 r. nie występuje już nazwisko Czuczika, a w Lewoczy jego obecność potwierdzona jest dopiero w 1810 r. Być może przez ten czas podróżował, prawdopodobnie miały na to wpływ także wojny napoleońskie. Po powrocie ze studiów w Wiedniu Czuczik zaczął rozwijać własny styl. Z jednej strony były to wyniesione z akademii nawyki wykształconego artysty, z drugiej zachował własną kreskę, co widać w niektórych jego pracach, jakościami nierównymi. W 1805 r. namalował obraz *Jowisz i Junona*<sup>66</sup>. Na wystawie sztuki spiskiej w Budapeszcie w 1937 r. obraz ten, wówczas własność baronowej Wieland, przypisano Müllerowi. Można więc przypuszczać, że chodzi o jego kolejną wersję, a Czuczik pracował nad nią, wykorzystując pierwowzór<sup>67</sup>.

Czuczik planował w Lewoczy ślub, a jego wybranką była córka kuźnierza

<sup>64</sup> A. Petrová-Pleskotová, *K počiatkom realizmu v slovenskom maliarstve*, s. 91, przyp. 34–35. Z tego okresu zachował się szkic rysunku *Svalovec*, datowany na 1804 r., dziś w zbiorach VSM. Wiele rysunków znajduje się również w zbiorach VSG i VSM w Koszycach. Do prac studenckich można też zaliczyć *Sediaci mužský akt*, SNG, nr inw. K 2282.

<sup>65</sup> J. Czuczik, *Gyermek arckép*, sygnowany Nach Dolce Czuczik, 1842, MNG, nr inw. 58,3.

<sup>66</sup> Tenże, *Jupiter a Juno*, 1805, MNG, nr inw. 6879. Dokładniejsze ustalenie motywu wymaga bardziej szczegółowych badań.

<sup>67</sup> E. Kőszeghy, *Szepesi Művészek*, nr 13; A. Petrová-Pleskotová, *K počiatkom realizmu v slovenskom maliarstve*, s. 115–116.



Ryc. 105. Józef Czauczik: *Andrzej Probstner i jego małżonka Maria, de domo Horváth, 1815.*

Większość twórczości Czauczika warunkowały zamówienia, głównie te portretowe. Krótko po ukończeniu szkoły wykonał rysunek w sepii *Scena z mitologii greckiej*<sup>68</sup>, który jest jedną z niewielu prac o tematyce historycznej, tak cenionej i preferowanej w Wiedniu. Jego pierwszą sygnowaną pracą po powrocie do Lewoczy jest portret historyka i dyrektora lewocckiego gimnazjum Jana Bardosiego<sup>69</sup>. Do wczesnych portretów należy też *Podobizna młodzieńca* – obraz został sprzedany na aukcji w Budapeszcie w 1911 r. – a także portrety członków rodziny de Doloviczeny<sup>70</sup>, prawnie reprezentujących m.in. matkę Czauczika.

Przez całą pierwszą połowę XIX w. Czauczik należał do czołowych portrecistów na Spiszu. Ten gatunek malarstwa stał się głównym źródłem jego utrzymania. W drugiej dekadzie XIX w. tworzył pod wpływem klasycyzmu, co ujawniało się w sposobie kompozycji i celowej stylizacji ukierunkowanej na prostotę. Stosował powściągliwe formy



Ryc. 106. Józef Czauczik: *Podobizna młodzieńca.*

<sup>68</sup> J. Czauczik, *Výjav z gréckej mitológie*, ok. 1810, VSM, nr inw. S 2301; A. Petrová-Pleskotová, *K počiatkom realizmu v slovenskom maliarstve*, s. 154 (ryc.).

<sup>69</sup> Tamże, s. 24. W zbiorach VSM Košice.

<sup>70</sup> S.G. Céh, VII. *Művészek aukciója*, maj 1911, Budapest, nr 243 (ryc.); Zob. F. Žifčák, Z. Hravar, *Jozef Czauczik a jeho rodina a predkovia*, w: *Jozef Czauczik, Ján Jakub Müller a Probstnerovci* [katalog wystawy], red. M. Novotná, Levoča 2001, s. 16.



Ryc. 107. Józef Czaučzik: Widok na sztolnię Rochusa w Rudnianach, 1815.

wyrazu, które zaczerpnął od swojego nauczyciela Stundera. Otrzymywał zamówienia od większości ważnych spiskich rodzin, np. Probstnerów czy Steinhauzów. W 1812 r. sportretował lewocckiego kusiernika Jana Samuela Steinhausa i jego żonę Judytę de domo Pollag<sup>71</sup>, z których córką (jak już wspomniano) planował ślub. Ostatecznie, ze względu na różnice wyznaniowe, do małżeństwa nie doszło. Obok portretów malował też miniatury, ale nie wykorzystywał nowszych technik ich tworzenia, pozostał przy płótnie i farbach olejnych. Spośród zachowanych materiałów z tego okresu wyróżniają się dwa portrety paralelne przedsiębiorcy górniczego Andrzeja Probstnera i jego żony Marii de domo Horváth z okresu około 1815 r.<sup>72</sup> Ze względu na sposób obrazowania można je porównać z portretem wiedeńskim, zwłaszcza z twórczością

Petera Kraffta<sup>73</sup>. Modelowanie portretowanych osób jest niezwykle żywe, a autor z jednej strony starał się uchwycić bystrego ducha przedsiębiorcy, a z drugiej z pietyzmem oddać detale stroju jego małżonki. W tym okresie dostał zamówienie, by namalować widok na Rudne Banie (Rudné bane), gdzie rodzina ta prowadziła interesy. Stworzył obraz zatytułowany *Rochus Erbstollers Ansicht in der Rotterbach* (1815 r.), z widokiem na krajobraz industrialny z czynnymi stanowiskami górniczymi, w który wkomponował trzy postaci – właścicieli i inżyniera. Zgodnie z opisem Kószeghyego są to Andrzej Probstner i jego współpracownicy<sup>74</sup>.

Z okresu około roku 1815 odnaleźć można jeszcze inne przykłady wspólnej pracy Czaučzika z malarzem Müllerem, m.in. portret Karola Emanuela Pulszkyego, ojca późniejszego założyciela

<sup>71</sup> E. Kószeghy, *Bildnismalerei in der Zips*, s. 25, nr 136–137; A. Petrová-Pleskotová, *K počiatkom realizmu v slovenskom maliarstve*, s. 117, nr 22–23.

<sup>72</sup> A. Petrová-Pleskotová, *K počiatkom realizmu v slovenskom maliarstve*, s. 26–27, nr 40–41. Autorka podaje, że znajdują się w zbiorach prywatnych w Budapeszcie. Zob. E. Kószeghy, *Bildnismalerei in der Zips*, s. 25, nr 129–130; A. Kredatusová, *Probstnerovci a Levoča*, w: *Jozef Czaučzik, Ján Jakub Müller a Probstnerovci*, s. 51–60.

<sup>73</sup> Miał także możliwość poznania twórczości czeskiego malarza Antoniego Macheka, którego obraz zatytułowany *Portrét generála A. Mariášiho* z 1814 r. został namalowany na Spiszu, własność VSM, nr inw. S 742.

<sup>74</sup> E. Kószeghy, *Die Zipsler Landschaft ihre Darstellung*, s. 4, nr 12. W czasie trwania wystawy obraz był własnością rodziny Wieland.

Muzeum Narodowego w Budzie<sup>75</sup>. Przedstawiono go w pozycji siedzącej na tle przyrody, jak gra w szachy rozłożone na stole, a w ręku trzyma miniaturę z portretem młodej kobiety. Jego żonę uchwycono w tradycyjnej stylizacji, z koszykiem róż, ubraną według ówczesnej mody, z obszerną czerwoną chustą zarzuconą na białą suknię. Krajobraz w tle jest autorstwa Müllera. Znajomość



Ryc. 108. Józef Czauczik i Jan Jakub Müller: Portret Karola Emanuela Pulszkyego, ok. 1815.

twórczości tego malarza oraz narastające stopniowo zainteresowanie pejzażem można zaobserwować na niektórych portretach wykonanych przez Czauczika. Należy do nich podobizna Tomasza Mariássyego, którego przedstawił na tle krajobrazu z chusteczką w jednej i listem w drugiej dłoni<sup>76</sup>. Co ciekawe, artysta wykorzystał na obrazie motyw Tatr, do którego chętnie wracał w swoich późniejszych pracach.

Okres ten w malarstwie Czauczika można określić jako szczytową fazę klasycyzmu, do której zalicza się obraz *Młoda wędkarka* (*Dama z wędką*)<sup>77</sup>, który Szabó porównuje do podobnych rozwiązań kompozycyjnych u Johanna Friedricha Augusta Tischbeina, który z kolei sportretował hrabinę Teresę Fries pod koniec lat 90. XVIII w. Nie wiadomo,

czy Czauczik znał ten obraz, ale prawdopodobnie inspirował się klasycystycznymi pracami artystów przedstawiających portretowane osoby na tle przyrody. U Czauczika jest to jedno z niewielu dzieł reprezentujących gatunek pośredni między portretem a malarstwem rodzajowym, na którym przedstawił damę przy pracy. Zaskakujący jest fakt trzymania przez nią wędkę, mimo że w pobli-



Ryc. 109. Józef Czauczik: Portret młodej wędkarki, 1818.

żu nie ma żadnej wody, a po dokładniejszych oględzinach można dostrzec u jej stóp siatkę z trzema męskimi postaciami. Można łatwo domyślić się po ubiorach – oficera (w mundurze) i dwóch wysoko urodzonych mężczyzn (eleganckie stroje). Chodzi tu o jeden z pierwszych alegorycznych obrazów w sztuce spiskiej, zwiastujący nowy trend w sztuce – *biedermeier*. Warto dodać, że w tym stylu postaci kobiece często przedstawiano w czerwieni – typowej dla mody *empire*.

Obok prac dla rodziny Probstnerów Czauczik wykonywał także zlecenia dla rodziny Csákych czy Mariássych. Otrzymywał też zamówienia od Szirmaiów w Strażkach. Tam sportretował m.in. Annę Marię, żonę Baltazara Szirmaia (dziadka Mednyánszkiego), która zmarła bardzo młodo.

<sup>75</sup> A. Petrová-Pleskotová, *K počiatkom realizmu v slovenskom maliarstve*, s. 118.

<sup>76</sup> E. Kószegey, *Bildnismalerei in der Zips*, s. 25; A. Petrová-Pleskotová, *K počiatkom realizmu v slovenskom maliarstve*, s. 120.

<sup>77</sup> J. Czauczik, *Mladá rybárka* (*Dáma s udicou*), 1818, SM Markušovce, nr inw. 978.

Stworzył ten pamiątkowy portret na podstawie wcześniejszej miniatury – zachowały się jego dwie wersje<sup>78</sup>. W 1820 r. Czauczik ubiegał się – bez powodzenia – o stanowisko nauczyciela rysunku w lewockiej szkole rysunku, a następnie jeszcze bardziej skupił się na karierze malarskiej.



Ryc. 110. Józef Czauczik: Portret trzech braci, 1828.

Dlatego m.in. zwrócił się o zwolnienie go z funkcji kapitana straży miejskiej<sup>79</sup>.

Do szczytowych osiągnięć w malarstwie portretowym należy – znane dziś tylko z fotografii

– wielkoformatowe płótno przedstawiające rodzinę Jana Daniela Prihradnego w ogrodzie<sup>80</sup>. Można je datować w przybliżeniu na lata 20. XIX w. W związku z rosnącą popularnością zarówno malarstwa pejzażowego, jak i portretowego na Spiszu od pierwszych dziesięcioleci tego stulecia, w natu-

ralny sposób zgodnie z panującymi tendencjami, doszło do łączenia portretów i pejzaży. To, co w połowie lat 30. staje się powszechną częścią biedermeierowskich kompozycji, miało zatem swoje początki w kompozycjach oświeceniowych i romantycznych, których istotnym motywem była przyroda. Júlia Szabó portret rodziny Prihradnego łączy tematycznie z portretem grupowym rodziny Wallnerów z 1809 r. pędzla Barbary Krafft<sup>81</sup>. Czauczik na swoim obrazie ukazał członków rodziny w kwitnącym ogrodzie. W centrum znalazła się postać ojca, kobiety skupione są wokół stołu. Innym portretem grupowym znanym tylko z kopii jest obraz rodziny Probstnerów na tle krajobrazu w okolicy Krompachów. Czauczik przedstawił ich w środowisku górniczym, gdzie prowadzili działalność gospodarczą. Był też z tą rodziną związany prywatnie, jako ojciec chrzestny dzieci Andrzeja Probstnera młodszego i jego żony Amalii de domo Fuchs<sup>82</sup>. Sportretował małżonków w 1834 r. z okazji nadania im tytułu szlacheckiego. Na uwagę zasługuje stylizacja postaci w reprezentacyjnych strojach węgierskich na tle krajobrazu. Kobieta ukazana jest w pobliżu kapliczki, mężczyzna na tle domu. Innym portretem grupowym, tym razem rodzeństwa, jest niewielki obraz

*Trzej bracia*<sup>83</sup>, przedstawiający młodzieńców w plenerze, z tatrzańskimi szczytami w tle.

Ród Csákych także należał do klientów Czauczika. Znany jest m.in. kameralny portret

<sup>78</sup> J. Czauczik, *Anna Mária Szirmayová, de domo Horvát Stančič*, SNG, nr inw. O 4894, inna wersja: nr inw. O 4899.

<sup>79</sup> F. Žifčák, Z. Hravar, *Jozef Czauczik a jeho rodina*, s. 14.

<sup>80</sup> *Magyar biedermeier kiállítása*, Budapest 1937, s. 33, nr 478; E. Kőszeghy, *Szepesi Művészek*, nr 13; J. Szabó, *Die Malerei des 19. Jahrhunderts*, s. 83.

<sup>81</sup> J. Szabó, *Die Malerei des 19. Jahrhunderts*, s. 82, nr kat. 17.

<sup>82</sup> A. Kredatusová, *Probstnerovci*, s. 56.

<sup>83</sup> J. Czauczik, *Trojica bratov Petróczyovcov*, 1828, MNG, nr inw. FK 8419. Zob. A. Petrová-Pleskotová, *K počiatkom realizmu v slovenskom maliarstve*, s. 126–127, nr kat. 80.

hrabiego Emanuela Csákyego z okresu około 1825 r., dziś własność muzeum w Spiskiej Nowej Wsi. Pierwotnie obraz był przeznaczony do gabinetu hrabiego w jego rezydencji w Hodkowcach, przez co Czauzick nadał mu charakter reprezentacyjny. W połowie lat 20. XIX w. sportretował podżupana spiskiego Ludwika Almásiego<sup>84</sup>, ważnego posła miast spiskich do sejmu węgierskiego. Około 1830 r. Czauzick wykonał kilka większych reprezentacyjnych portretów spiskich polityków, na przykład administratora 16 miast spiskich barona Imricha Fischera z podobizną Imricha Horvát-Stančiča czy żupana spiskiego hrabiego Karola Csákyego, oraz palatyna węgierskiego Stefana III Csákyego (około 1840 r.)<sup>85</sup>. Spośród innych postaci Spisza portretowanych przez Czauzicka można jeszcze wspomnieć geometrę i znawcę Tatr Friedricha Fuchsa (portret z 1811 r.), o którym pisze Kőszeghy<sup>86</sup>. Przedstawiono go w tzw. kostiumie rumuńskim. Można tu dostrzec paralełę w upodobaniu do tej stylizacji kostiumowej w twórczości m.in. Miklósa Barabása i jego obrazie *Wyjazd rodziny rumuńskiej na targ* (1843–1844). Wśród dostojników kościelnych portretowanych przez Czauzicka znalazł się baron Michael Brigid, biskup spiski.

Od lat 30. XIX w. liczba zamówień dla Czauzicka rosła. On sam wprowadził wtedy tendencje biedermeierowskie w swojej twórczości. Często, głównie portretując kobiety, stylizował je na różne postaci alegoryczne, malował je z kwiatami albo czytające książki. Jako tło swoich obrazów wykorzystywał plenery. W związku z portretem młodego Konstantego Pfannschmieda,

syna szlachcica Ludwika Józefa Pfannschmieda i Amalii de domo Probstner opowiadano, że młodzienciek zmarł z powodu przeziębienia, pozując malarzowi na łonie natury<sup>87</sup>. Czauzick chętnie



Ryc. 111. Józef Czauzick: Portret spiskiego podżupana Ludwika Almásyiego, 1825.

też tworzył portrety dziecięce. Sytuował postaci w plenerach, a jako atrybuty wykorzystywał zabawki. Często malował dzieci z rodziny Probstnerów lub Wielandów<sup>88</sup>.

W pierwszej połowie XIX w. sztuka portretowa na Spiszu cieszyła się popularnością – coraz

<sup>84</sup> J. Czauzick, *Portrét Ludovíta Almásiho*, MNG, nr inw. 7027.

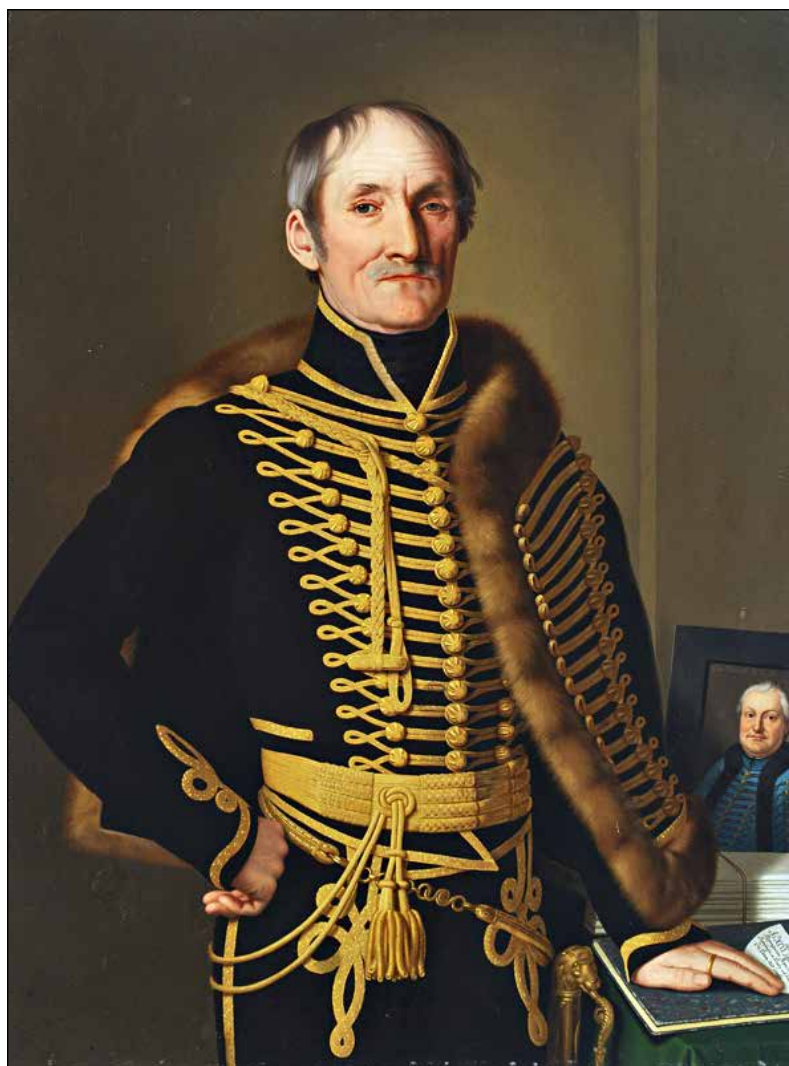
<sup>85</sup> J. Czauzick, *Portrét administrátora 16 spišských miest baróna Imricha Fischera s podobizňou Imricha Horváta-Stančiča*, 1830, SNG, nr inw. O 1855. Sportretowany reprezentował Spisz w sejmie węgierskim. Zob. A. Glatz, *Portrét 17.–19. storočia*, s. 65; J. Czauzick, *Portrét gr. Karola Čákiho*, SNG, nr inw. O 2409, mniejsza wersja: SNG, nr inw. 3536.

<sup>86</sup> E. Kőszeghy, *Bildnismalerei in der Zips*, s. 26, nr 151.

<sup>87</sup> A. Kredatusová, *Probstnerovci*, s. 56.

<sup>88</sup> J. Czauzick, *Portrét Artura Napoleona Probstnera pred závesom*, 1831, własność prywatna; A. Petrová-Pleskotová, *K počiatkom realizmu v slovenskom maliarstve*, s. 130, nr kat. 102 (ryc.); *Portrét Artura Wielanda so psom*, 1851, dziś zaginiony. Zob. tamże, s. 142–143, nr kat. 181; *Portrét dievčatka s bábkou*, ok. 1830 r., depozyt w SNG, s. 128, nr kat. 87.

więcej osób mogło sobie pozwolić na zamówienie własnej podobizny. Oprócz malarzy rodzimych, znane prace dla ważnych rodów spiskich tworzyli wybitni artyści austriaccy czy węgierscy. Na



Ryc. 112. Józef Czuczuk: Portret administratora 16 miast spiskich barona Imricha Fischera z podobizną Imricha Horvátha-Stančiča, 1830.

przykład Miklós Barabás sportretował członka rodziny Szirmaiów w 1846 r.<sup>89</sup> Malarz Geschwind przedstawił w 1847 r. hrabiego Aleksandra Csákyego w białym stroju z różą na szacie i bukietem na piersiach, a mniej znany malarz Hruzik – hrabiego Rudolfa Csákyego w 1864 r.<sup>90</sup> W zbiorach Węgierskiego Muzeum Narodowego znajdują się portrety hrabiego Józefa Csákyego z 1834 r. autorstwa

Karola Schweikarta oraz wizerunek hrabiego Stefana Csákyego w dwóch wariantach. Karl Leybold namalował hrabiego Wincentego Csákyego jeszcze w 1821 r. Wiedeński mistrz portretów Friedrich Amerling przedstawił prawdopodobnie kolekcjonera i mecenasa sztuki hrabiego Rudolfa Csákyego, który działał głównie w Koszycach, później także w Lewoczy. Nieznany malarz sportretował jego żonę Emilię de domo Janičákovą<sup>91</sup>. Wymienione tu zostały tylko niektóre prace z tego gatunku, bardziej szczegółowe badania rodowych galerii i zbiorów wymagają czasu i zapewne przyniosłyby nowe ważne ustalenia.

W pierwszej połowie XIX w. poza Czuczukiem na Spiszu znanych było niewielu miejscowych malarzy. Warto wspomnieć Karola Wielanda, który w latach 30. XIX w. pracował w Kieżmarku. Sportretował m.in. Martina Ferdinanda von Rumann, ewangelickiego księdza w Kieżmarku i jego żonę Annę Sofię de domo Mauksch. Z tego samego środowiska pochodzi inny portretowany – adwokat Jan von Raisz i jego żona Wilhelmina de domo Gyurkovics z miejscowości Brezov<sup>92</sup>. Józef Teodor Lumnitzer był bratankiem wspomnianego już malarza Lumnitzera i synem farbiarza Andrzeja. W młodości odbył podróż na Śląsk, gdzie zmarł. Znanych jest tylko kilka jego prac, na przykład portret damy z rodziny Steinhaus przed lustrem z 1836 r. i podobizna lewoczanina Karola Nagy de Nyir z 1842 r. Kószeghy wymienia też jego autoportret w formie miniatury na podkładce z kości słoniowej, który podarował swojemu bratu, księdzu Adolfowi Lumnitzerowi<sup>93</sup>. W latach 1845–1846 pracował na Spiszu Stefan Döbrentei. Uwiecznił na płótnie córkę Pavla von Spónera Agnes, a także Jerzego Reinera ze Spiskiej Soboty<sup>94</sup>.

<sup>89</sup> M. Barabás, *Župan Szirmaj*, 1846, w: *Výstava portrétov a miniatúr košických rodín*, Košice, 1921, s. 6, nr 9a.

<sup>90</sup> Tamże, s. 9, nr 21 i 26.

<sup>91</sup> Prace są częścią kolekcji Csákyego w zbiorach MNM, nr inw. 28, 30, 32, 33 i 53–54.

<sup>92</sup> E. Kószeghy, *Bildnismalerei in der Zips*, s. 28, nr 174–177.

<sup>93</sup> Tamże, s. 30, nr 191–193; A. Petrová-Pleskotová, *K počiatkom realizmu v slovenskom maliarstve*, nr 105.

<sup>94</sup> E. Kószeghy, *Bildnismalerei in der Zips*, s. 31, nr 218–219. Portret Reinera w czasie trwania wystawy określony został jako własność kościoła ewangelickiego w Kieżmarku.

## Kraina Tatr i Spisza

Obok twórczości portretowej artystów spiskich na przełomie XVIII i XIX w. popularne stało się również malarstwo krajobrazowe. W sztuce europejskiej były w tym okresie modne urokliwe pejzaże inspirowane malarstwem Clau- da Lorraina. Artyści tej epoki udawali się w plener, by szukać pięknych widoków, które później uzupełniali elementami figuratywnymi. Do klasycznych pejzaży stopniowo dodawali weduty, układy topograficzne, widoki znanych miejsc. Innym źródłem inspi-



Ryc. 113. Erazm Schrött: Kláštorisko, ok. 1800.

racji dla ówczesnego malarstwa krajobrazowego była architektura Rzymu i sztuka włoska. Ci z malarzy, którzy nie mieli możliwości studiowania na akademii, poznawali nowe prace o tematyce pejzażowej dzięki organizowanym w Wiedniu wystawom czy też inspirowali się rysunkami. Na zainteresowanie pejzażem miała również wpływ literatura i prace filozoficzne, głównie Jeana Jacquesa Rousseau. Znajomość jego dzieł była częścią ówczesnego wykształcenia, ich wpływ można odnaleźć także w twórczości Stundera i Rombauera. Widoczny jest zwłaszcza w oddziaływaniu przyrody na jednostkę, ale także w ulubionym typie pejzaży z pomnikami czy nagrobkami.

Do pierwszych pejzaży tatrzańskich należą prace rektora szkoły łańciskiej w Kieżmarku Juraja Buchholtza młodszego oraz Antona Schweitzera<sup>95</sup>. Nie dziwi, że pierwsze płótna pochodzą od inżynierów i kartografów dokładnie znających teren (np. Andreas Petrich). Wielu artystów wzięło na warsztat plenery w ich najbliższym otoczeniu. Robert Townson (1762–1827) wybitny naukowiec, który zajmował się badaniem Tatr, wykonał kilka pejzaży tych gór, czego dowodem

są zachowane miedzioryty *Zielone Jezioro i okolice, Tatry Bielskie od strony Kieżmarku czy Jatki w Tatrach Bielskich*<sup>96</sup>. Swoje wrażenia opisał w publikacji *Travels in Hungary (Podróże przez Węgry)*, wydanej w 1797 r. Koszycki artysta Erasmus Schrött (1755–1804) sporządził rysunek *Nach der Natur (W zgodzie z naturą)* z motywem wodospadu na potoku Zimnej Wody w Tatrach oraz *Widok na wodospad w Dolinie Wielickiej*. Wykonał je jako część kolekcji rycin *Malerische Ansichten von Ungarn (Malarskie spojrzenia na Węgry)*. Spiskim motywem jest też jego *Widok na klasztor na Spiszu*<sup>97</sup>. Były to nie tylko topograficzne zapisy konkretnego terenu – natura siłą rzeczy stawała się częścią portretów<sup>98</sup>. Stopniowo zaczął się rozwijać tzw. pejzaż narodowy<sup>99</sup>, który prezentował symbole ojczyzny. Najbardziej znane były m.in. ilustracje do książki Aloisa Mednyánszkiego *Malerische Reise auf dem Waag Flusse (Malownicza podróż w dół Waagu, 1818)* autorstwa Josefa Fischera. Później niektóre z nich Karol Markó starszy skopiował w sposób werystyczny.

Pionierem rodzimego malarstwa krajobrazowego był na początku XIX w. Jan Jakub Müller (1780–1828)<sup>100</sup>. Jego talent objawił się już

<sup>95</sup> E. Kószeghy, *Die Zipser Landschaft ihre Darstellung*, s. 3, nr 1–2.

<sup>96</sup> R. Townson, *Zelené pleso s okolím*, ok. 1793, TANAP, nr inw. X 3372; tenże, *Belianske Tatry od Kežmarku*, TANAP, nr inw. X 3307; tenże, *Jatky v Belianských Tatrach*, TANAP, nr inw. X 3308.

<sup>97</sup> E. Schrött, *A Tarpataki vézesés a Tátrában. Ansicht des Wasserfalls in der Kahlbach am Fluss des Carpathus*, 1799, MNM, nr inw. 62.54; tenże, *A Felka-völgyi vézesés a Tátrában*, MNM, nr inw. 70.262; tenże, *Lapis Refugii in Slovenskom raji (Kláštorskisko)*, VSM, nr inw. K 8903. MNM, nr inw. 62.55. Opublikowane w *Művészet Magyarországon 1780–1830*, red. G. Galavics, H. Szabolesi, Budapest 1980, s. 124–125.

<sup>98</sup> Na przykład J.J. Stunder, *Portrét barona Imricha Fischera*, ok. 1800, własność prywatna; tenże, *Muž v parku*, 1804, VSG. W okresie romantyzmu kilka portretów na tle przyrody namalował J. Czaučzik. Podobnie w okresie biedermeieru J. Rombauer namalował *Deti grófa Tomáša Sirmaja v prírode*, 1832, własność prywatna, zob. *Ján Rombauer (1782–1849)*, s. 189.

<sup>99</sup> J. Szabó, *Id. Markó Károly művészetének helye Magyarországon és Európában*, w: *Id. Markó Károly (1791–1860)*, oprac. É.R. Bajkay, O. Hessky, É. Bodnar, Budapest 1991, s. 12.

<sup>100</sup> H. Liptáková, *Maliar Ján Jakub Müller*, w: *Jozef Czaučzik, Ján Jakub Müller a Probstnerovci*, s. 37–43.



a



b

Ryc. 114. Jan Jakub Müller: a) Włoski wulkan Wezuwiusz, ok. 1817, b) Zamek Spiski, ok. 1816.

w młodym wieku i mógł się rozwijać dzięki wsparciu lewocckiego kupca Jana Pertziana. Z zapisów w miejscowym archiwum wynika, że wystąpił o stypendium, by móc w 1795 r. rozpocząć

studia na akademii wiedeńskiej<sup>101</sup>. Rada miasta zażądała, by młody artysta przedstawił jakieś swoje prace w celu oceny talentu<sup>102</sup>. Jednak w archiwum akademii nie ma wzmianki o jego zapisie. Być może przybył do Wiednia wcześniej niż odbywały się zapisy na studia, a później – prawdopodobnie z powodu braku funduszy – nie dostał się do akademii. Zachował się jego obraz z 1796 r. zatytułowany *Alegoria Marii Teresy* na podstawie grafiki Johanna Vertha Kaupertza w oparciu o obraz Franza Antona Maulbertscha<sup>103</sup>. Na przełomie XVIII i XIX w. w akademii wiedeńskiej pojawiło się kilku malarzy z Lewoczy, którzy zdobyli tam odpowiednie wykształcenie. Był to m.in. Franciszek Brechler, zapisany w 1799 r. w klasie malarstwa (jego ojciec został odnotowany jako Staatsmedikus z Arad). Kolejny to Jan Édeskuty, zapisany na uczelni od 1799 r. w klasie malarstwa<sup>104</sup>. Dopiero w 1803 r. zapisał się do akademii przyjaciel Müllera, malarz Jozef Czauczik<sup>105</sup>. Po krótkim pobycie w Wiedniu Müller większą część swojego życia spędził w Lewoczy, zajmując się malowaniem spiskich krajobrazów. W 1806 r. ożenił się z Marią Elżbietą de domo Wolfgang<sup>106</sup>, z którą miał ośmioro dzieci<sup>107</sup>.

Do dziś nie zbadano, jaki wpływ miał Wiedeń – nie tylko sama akademia, ale całe środowisko artystyczne – na młodego Müllera<sup>108</sup>. W zbiorach Słowackiej Galerii Narodowej w Bratysławie zachował się gwasz z motywem wybuchu włoskiego wulkanu<sup>109</sup>. Obraz

<sup>101</sup> Tamże, s. 40.

<sup>102</sup> Tamże.

<sup>103</sup> J.J. Müller, *Alegória*, 1796, Slovenské národné múzeum – Spišské múzeum Levoča (Słowackie Muzeum Narodowe – Spiskie Muzeum w Lewoczy, dalej SNM SM), nr inw. 9.

<sup>104</sup> L. Szögi, *Magyarország diákok a Habsburg Birodalom egyetemein*, t. 1: 1790–1850, Budapest–Szeged 1994, s. 194–195; G. Fleischer, *Magyarok a bécsi képzőművészeti akadémián*, s. 33, 39.

<sup>105</sup> L. Szögi, *Magyarország diákok* 1, s. 196; G. Fleischer, *Magyarok a bécsi képzőművészeti akadémián*, s. 36.

<sup>106</sup> ŠA LE, Zbierka cirkevných matrík (dalej KKM), parafia ewangelicka, księga zaślubionych, nr inw. 347, s. 163.

<sup>107</sup> Najstarszy syn Karol Ludwik, urodzony w 1807 r. został studentem akademii wiedeńskiej na kierunku miedziornictwo. Umożliwił mu to ojciec w 1828 r. Później został profesorem rysunku w gimnazjum w Kieżmarku. Także Gustaw Guido, urodzony w 1811, był studentem akademii wiedeńskiej w latach 1836–1837 w klasie rysunku antycznego. Zob. H. Liptáková, *Maliar Ján Jakub Müller*, s. 42.

<sup>108</sup> Prace J.J. Müllera znajdują się w zbiorach MNG i przede wszystkim w zbiorach słowackich: SNG, Muzeum Kežmarok, VSM, VSG. Wiele jego prac zaprezentowano na wystawie *A Magyar Biedermeier Kiállítás Képes Tárgymutatója* (listopad 1937 – styczeń 1938), Budapest 1937, s. 21, nr 219–224, 229–230.

<sup>109</sup> J.J. Müller, *Výbuch talianskej sopky*, ok. 1817, SNG, nr inw. K 7411.

przedstawia widok na Wezuwiusz, na pierwszym planie znajduje się grupa postaci obserwujących siły natury. Malarz nie miał okazji odwiedzić Włoch, możliwe więc, że z podobnymi motywami mógł się zetknąć jedynie w Wiedniu – na wystawach akademii często prezentowano prace austriackich malarzy, którzy bywali na Półwyspie Apenińskim, np. Michael Wutky, Josef Rebell i inni pejzażyści<sup>110</sup>. Müller osiadł w Lewoczy, gdzie w 1807 r. potwierdzono jego przynależność do stanu mieszczańskiego<sup>111</sup>. Z prac artysty zachowały się przede wszystkim pejzaże z motywami zaobserwowanymi w regionie spiskim. Często chodziło o konkretne miejsca i domy, czy też romantyczne pejzaże inspirowane scenerią terenów dzisiejszej Słowacji<sup>112</sup>. Najpopularniejszą kompozycją pędzla Müllera jest widok na Zamek Spiski<sup>113</sup> z okresu między rokiem 1805 a 1810. Pierwsze znane gwasze mają układ poziomy i stanowią dokumentalne wręcz panoramy Spi-sza. W 1815 r. namalował *Widok na sztolnię L. Hampaa w Słowinkach*, zamówiony przez jej właściciela. Był własnością dra Wojciecha Bethlenfalvyego w Betlanowcach, razem z innym obrazem *Widok na klasztor*<sup>114</sup> z 1826 r. We wczesnej twórczości Karola Markó starszego ważne były motywy z pogranicza spisko-galicyjskiego, takie jak *Widok na zamki Czorsztyń i Niedzica*<sup>115</sup>. Müller namalował go w 1815 r., Markó inspirował się jego pracą i wykonał kopię tego obrazu w mniejszym formacie i – podobnie jak w przypadku gwaszu *Pejzaż*



Ryc. 115. Jan Jakub Müller: a) *Widok na sztolnię L. Hampaa w Słowinkach*, 1815, b) *Ruiny klasztoru kartuzów na Lapis Refugii (Kláštorskó)*, 1826.

*zimowy* – nawiązał do pracy Müllera z 1816 r. *Jeziorko Szczyrbskie*, z postacią myśliwego ze strzelbą<sup>116</sup>. Podkreślił mieniącą się powierzchnię jeziora oraz roślinność na pierwszym planie.

<sup>110</sup> *Italienische Reisen. Landschaftsbilder Österreichischer und Ungarischer Maler, 1770–1850*, oprac. S. Grabner, C. Wöhrer, Wien 2001. Wzorem mogły być obrazy z motywami Neapolu i jego okolic, których autorem był Josef Rebell.

<sup>111</sup> Müller Joanni Ius Concivitati collatum esse in protocollatur, ŠA LE, Repertorium actorum politicorum liberae et regiae civitatis Leutschoviensis pro Anno 1808, księga I, nr 371.

<sup>112</sup> *Romantická krajina s figurálnou štafážou*, Múzeum Kežmarok, nr inw. 1.

<sup>113</sup> J.J. Müller, *Krajina so Spišským hradom*, 1805–1810, SNG, nr inw. K 1053. Kolejna wersja widoku na zamek: tenże, *Spišský hrad*, 1816, VSG, nr inw. O 179. Obraz uległ zniszczeniu w pożarze.

<sup>114</sup> J.J. Müller, *Pohľad na štôľňu Ladislava Hampaa v Slovinkách*, 1815, spuścizna E. Kőszeghyego, CCXII.20 (ryc.); tenże, *Ruiny na Kláštorskó (Lapis Refugii)*, 1826, spuścizna E. Kőszeghyego, CCXII.21 (ryc.).

<sup>115</sup> J.J. Müller, *Nedecký a Čorštínský hrad*, 1815, VSG, nr inw. O 179; K. Markó st., *Nedecký a Čorštínský hrad*, 1820, MNG, nr inw. 1937–3170. Kőszeghy publikuje kolejną wersję autorstwa Müllera z 1814 r. w zbiorach rodziny Bethlenfalvych. Zob. E. Kőszeghy, *Die Zipser Landschaft ihre Darstellung*, s. 3, nr 4.

<sup>116</sup> J.J. Müller, *Štrbské pleso*, 1816, VSM, nr inw. S 4009. E. Kőszeghy, *Die Zipser Landschaft ihre Darstellung*, s. 3, nr 7.



Ryc. 116. Jan Jakub Müller: Štrbské pleso, 1816.

Do innych obrazów o tematyce spiskiej należą m.in. gwasze *Dunajec*, *Dolina pod Lewoczą*, *Wyżny Majer*<sup>117</sup>. Kószeghy wspomina o gwaszu *Parklandschaft in Zipser Hof (Bijacovce)* z okresu około 1820 r.<sup>118</sup> W 1820 r. Müller powrócił do motywów tatrzańskich, a jako temat wybrał widok spod pałacu w Strażkach<sup>119</sup>. Zdecydował się na wiosenną kompozycję, kiedy szczyty gór były jeszcze ośnieżone. W tym samym okresie Müller namalował jeszcze inne obrazy z motywem tatrzańskim<sup>120</sup>, które ponownie stały się pierwowzorem dla obrazów Markó. Rozległą panoramę łańcucha górskiego oddał na dwóch gwaszach – *Tatry od strony Luczywnej* i *Tatry od strony Łomnicy*, które w rzeczywistości są raczej centralnym widokiem od strony

Sliacza (Sliac) albo Batyzowców. Obydwie prace przedstawiają w tle panoramę tatrzańską<sup>121</sup>. Müller, podobnie jak jego koledzy, malował pierwszy plan w ciemniejszych barwach jako kontrast ze środkową, przeważnie rozjaśnioną częścią krajobrazu. Urokliwe pejzaże oddawał czasem w różowawej mgle. Wykorzystywał drobne motywy figuratywne pływających łódką lub przechadzających się ludzi, czy też myśliwych albo malarzy. Centralnie w „sztucznym” pejzażu sytuował motywy ruin albo średniowiecznych zamków, bez wskazania na konkretne miejsca na Spiszu.

W 1814 r. Müller wykonał na podstawie pierwowzoru francuskiego malarza François Gérarda rysunek z motywem legendy Osjana.

<sup>117</sup> J.J. Müller, *Pohľad na Dunajec*, ok. 1815 r., VSG, nr inw. O 185; tenże, *Pohľad na Levočskú dolinu*, SNM SM, nr inw. 10; tenże, *Vyšný Majer*, 1816, VSG, nr inw. O 184.

<sup>118</sup> E. Kószeghy, *Die Zipser Landschaft ihre Darstellung*, s. 4, nr 11.

<sup>119</sup> J.J. Müller, *Strážky*, ok. 1820, Muzeum Kežmarok, nr inw. 7944. Inna wersja jest widokiem jedynie na wieś i pałac: tenże, *Strážky*, ok. 1820, Muzeum Kežmarok, nr inw. 9405.

<sup>120</sup> J.J. Müller, *Veľká Lomnica (Nagylomnic)*, 1820, MNG, nr inw. 1937–3144.

<sup>121</sup> W pierwszym przypadku to Krywań, Solisko, Paria, Osterwa, Kończysta, Gerlach aż po Sławkowski Szczyt. Na drugim obrazie chodzi o Kończystą, masyw Gerlachu aż po przejście ku Tatrom Bielskim.

W 1802 r. Gérard otrzymał zlecenie dekoracji zamku Malmaison dla Józefiny, małżonki Napoleona Bonaparte. W ten sposób do sztuki klasycystycznej zaczęły przenikać nowe, romantyzujące elementy. *Legenda o Osjanie*<sup>122</sup> stała się bowiem jednym z ważnych tematów malarstwa romantycznego. Jako wzór Müller wybrał miedzioryt autorstwa Johna Godefroya z 1803 r.



Ryc. 117. Jan Jakub Müller: *Spiska Kapitula*, 1815.

W malarstwie węgierskim odnaleźć można legendę Osjana m.in. u Karola Kisfaludyego, który także przejął ten motyw od Gérarda. Nie wiadomo, jak Müller dotarł do pierwowzoru, ale losy samego obrazu są bardzo ciekawe. W 1841 r. pojawił się on na wystawie węgierskiego towarzystwa artystycznego<sup>123</sup>, mającej miejsce już po śmierci Müllera. Oprócz *Legendy Osjana* znalazły się tam jeszcze trzy inne jego prace – *Widok na Drezno*, *Widok jednej z dzielnic Neapolu* według Reffbella (austriackiego malarza) oraz *Powrót Napoleona z Elby*. Przy nazwisku malarza podano Peszt jako miejsce, gdzie żył. Możliwe więc, że mieszkający tam potomkowie Müllera udostępnili te obrazy na wystawę. W przypadku *Widoku na Neapol* mogło chodzić o wspomniany już obraz z motywem Wezuwiusza.

Portretowa twórczość Müllera jest mało znana. W 1815 r. namalował podobiznę Władysława Stolli ze Smolnika, obraz nie zachował się do czasów współczesnych, nie sposób zatem określić źródeł jego inspiracji, być może były to portrety

autorstwa Stundera<sup>124</sup>. Nawiązując do tradycji portretu pośmiertnego na Spiszu, Müller namalował dwa obrazy postaci w trumnie – wówczas w zbiorach pałacu w Bijacowcach – husara Jozefa Markusa z Hrhowa (von György) i hrabiny Jozefy Csáky de domo Zicsi, żony Jana Csákyego<sup>125</sup>. Wraz z Czauczikiem wykonał portrety rodziny Pulszkych.

Do spiskich artystów, którzy osiągnęli sukcesy także za granicą, należy Karol Markó starszy (1793–1860). Był on niemieckojęzycznym osadnikiem spiskim – *Karl Markó. Ein Künstler, der seiner engeren Heimath Zipsen und dem weiteren Vaterlande Ungarn zum Ruhme gereichte*<sup>126</sup> – tak pisze o nim spiski historyk Samuel Weber, który zajmował się popularyzacją wiedzy o Spiszu. W swojej książce *Ehrenhalle Verdienstvoller Zipser des XIX. Jahrhunderts 1800–1900* spośród spiskich artystów wymienia Jozefa Czauczika, Jana Maršalka oraz Karola Markó właśnie. W periodyku „*Vaterländische Blätter*” w artykule z 8 czerwca 1810 r.<sup>127</sup> Gregor

<sup>122</sup> J.J. Müller, *Ossián na brehu Loiry vžíva hrou na harfe duchov* (wcześniej *Osiánov sen*), 1814, MNG, nr inw. FK 6673, na podstawie François Gérarda i Johna Godefroya.

<sup>123</sup> A 'pesti művészeti edyesület által 1841. A 'városi tánczterem épületben kiállított művek lajstroma, Pest 1841, nr 19; J.J. Müller, *Ossián. Gerard után* (tusolt rajzolat). Zob. A. Jávör, *Ossián magyarul. Müller János Jakab, Donat János és Kisfaludy Károly másolatai François Gérard után*, w: XIX. nemzet és művészet. Kép és önkép, red. E. Király, E. Róka i N. Vészprémi, Budapest 2010, s. 251–258.

<sup>124</sup> E. Kőszeghy, *Die Zipser Landschaft ihre Darstellung*, s. 3, nr 5.

<sup>125</sup> E. Kőszeghy, *Bildnismalerei in der Zips*, s. 28, nr 169–170.

<sup>126</sup> S. Weber, *Ehrenhalle Verdienstvoller Zipser*, s. 297.

<sup>127</sup> „*Vaterländische Blätter*”, 1, 1810 z 8 maja, s. 150.

Berzeviczy pisze nie tylko o urokach i wyjątkowości regionu spiskiego, ale wymienia też geometrę Andreasa Markó (1766–1836)<sup>128</sup>. Ojciec artysty był senatorem miasta Lewocza, jak również cenionym na Spiszu inżynierem – wykonał m.in. mapę żupy spiskiej. Sam również miał zdolności malarzkie<sup>129</sup>. Rodzice Karola Markó, Andreas i Sofia de domo Eberling (1767–1832), wzięli ślub 6 stycznia 1790 r.<sup>130</sup> W ciągu sześciu lat urodziło się im pięciu synów i jedna córka. W 2011 r. w Węgierskiej Gallerii Narodowej odbyła się wystawa monograficzna<sup>131</sup>, gdzie ponownie poddano ocenie nie tylko twórczość artystyczną Markó, ale i poszczególne etapy jego życia. W kwestii daty urodzenia artysty w dotychczasowych publikacjach pojawiło się kilka sprzecznych danych. Karl-Maria Kertbeny w nocie biograficznej opublikowanej w *Ungars Männer der Zeit* w 1862 r. pisze: *Karl Marko wurde zu Leutschau, im Zipser Komitate Ungarns, 1793 geboren*<sup>132</sup>. Karol Markó urodził się więc 23 listopada 1793 r. w Lewoczy<sup>133</sup>. W dostępnej literaturze na temat artysty często mylone są te daty, ponieważ 25 września 1791 r. urodził się syn Karol<sup>134</sup>, a trzy lata później syn Andrej Karol. Rozstrzygnięcie tej kwestii przyniosły dopiero badania archiwalne.

Początkowo artysta kształcił się by zostać geometrą. Najpierw studiował na Akademii Królewskiej w Klużu matematykę i geometrię. Następnie w Institutum Geometricum, a w latach 1814–1822 w Instytucie Rysunku w Peszcie. Studia w zakresie malarstwa ukończył w Akademii Sztuk Pięknych w Wiedniu<sup>135</sup>. O jego pierwszych pracach

Kertbeny pisze tak: *Im Besitze des Diploms als Ingenieur gewann er zuerst bei der Kameralherrschaft zu Lubló (dziś Lubowla) als Diurnist Stellung, sodann als wirklicher Ingenieur beim Grafen Ladislaus Esterházy, damaliger Erzbischof von Erlau, Unter-nommen*<sup>136</sup>. Rodzice Markó długo nie wiedzieli, że młody mierniczy, zamiast uprawiać swój zawód, poświęcił się sztuce. Wsparcia doczekał się dopiero około 1818 r., jak podaje Kertbeny, powołując się na rodzinę artysty<sup>137</sup>. Lata szkolne Markó można powiązać z wpływem wspomnianego już pejzażyzisty, o niemal 10 lat starszego malarza Jana Jakuba Müllera. W czasie pobytu w Roźniawie stopniowo ewoluował z geometry w malarza-amatora, który z fascynacją obserwował okoliczne krajobrazy. Na jego twórczość wpływ miała grafika austriacka, a przede wszystkim twórczość malarzy ze Spisza. Według Anny Petrovej-Pleskotovej Markó uczył się również u Czauczika, a swój wniosek opiera na podobieństwie jego późniejszego znanego obrazu *Visegrád* (Wyszehrad) i obrazu Czauczika przedstawiającego sztolnię Rochhausa w Rudnianach – są to zwłaszcza zbieżności w użyciu farb i konstrukcji płócien. Głównym źródłem inspiracji dla Markó we wczesnych latach jego twórczości był jednak Müller. Pierwsze prace malarza datowane są na okres po 1810 r., kiedy powstały obrazy z motywami romantycznego krajobrazu. Należy do nich m.in. *Skalisty pejzaż morski*<sup>138</sup>. W 1814 r. wykonał jego kopie – dwa gwasze z tematem pejzaż idealny<sup>139</sup>. Są to pierwsze znane sygnowane, a przede wszystkim datowane prace autorstwa

<sup>128</sup> Karl Markó, w: *Ungars Männer der Zeit. Biografien und Charakteristiken hervorragender Persönlichkeiten. Erzählende Skizzen nach sichersten, vielfach intimen Mittheilungen und vieljährigem persönlichem Umgänge, aus der Feder eines Unabhängigen*, red. M.K. Kertbeny, Leipzig 1862, s. 143: *Sein Vater, Georg Markó, Sohn des Andreas Markó, war daselbst Stadtmeister und Ingenieur dieser, königlichen Freistadt, selbst ein leidenschaftlicher Kunstliebhaber, unterrichtete daher schon früh den Knaben, der in der Taufe den Namen Karl Andreas Gabriel erhalten hatte, im Zeichnen.*

<sup>129</sup> W księdze miejskiej Lewoczy z 1809 r. (ŠA LE, Repertorium actorum politicorum liberae et regiae civitatis Leutschoviensis pro anno 1809, księga 1, nr 214) pojawia się wzmianka o jego pracy na rzecz szkoły rysunku: *Marko Andreas erga intimatum excelsae camerae in merito denunciationi, quod susceptam hic loci scholae graphidi erectionem suam exhibet dedarationem*. Relacje Markó ze szkołą rysunku wymagają jeszcze dalszych badań. Także E. Kőszeghy wymienia rysunek z portretem grafa Stefana Csákyego, w majątku rodziny Michaela Csákyich z Bijacowców. Zob. E. Kőszeghy, *Bildnismalerei in der Zips*, s. 24, nr 118.

<sup>130</sup> ŠA LE, KKM, nr inw. 344, šk. (teczka) 130, s. 25: ślub odbył się 6 stycznia 1790 r.

<sup>131</sup> *Markó Károly és köre. Mítosztól a képig*, red. G. Bellák, Z. Dragon, O. Hessky, Budapest 2011.

<sup>132</sup> K.M. Kertbeny, *Ungars Männer der Zeit*, s. 143. Inni autorzy – np. w: T. Szana, *Markó Károly és tájfestészet*, Budapest 1898, s. 9 albo G.Ö. Pogány, *Id. Markó Károly*, Budapest 1954, s. 5 – podają inne daty: 1790, 1791 i 1793, a także często mylą imię ojca malarza Andreasa z imieniem jego dziadka.

<sup>133</sup> ŠA LE, KKM, nr inw. 343, šk. 130, s. 193. Malarz jest zapisany jako Andrej Karol, rodzice chrzestni: Ignatius Aichner, Anna Theresia Fridmanszky.

<sup>134</sup> ŠA LE, KKM, nr inw. 344, šk. 130, s. 157. Zob. K. Beňová, *Idősebb Markó Károly és a Felvidék. Az alkotópályája kezdetei*, w: *Markó Károly és köre*, s. 9–23; też, *Karol Markó st. a Slovensko. Ranné roky jeho tvorby*, „Acta Museae Scepusiensis”, 2010–2011, s. 70–85.

<sup>135</sup> S. Grabner, *Idősebb Markó Károly bécsi kapcsolatai*, w: *Markó Károly és köre*, s. 25–40.

<sup>136</sup> K.M. Kertbeny, *Ungars Männer der Zeit*, s. 143.

<sup>137</sup> Tamże, s. 144.

<sup>138</sup> K. Markó st., *Szikklás parti táj két allakal*, 1810–1820, MNG, nr inw. FK 7961.

<sup>139</sup> Tenże, *Eszményi táj*, 1814, MNG, nr inw. 1898–920; tenże, *Eszményi táj másolat*, 1814, MNG, nr inw. 1989–921.



Ryc. 118. Karol Markó st.: Pejzaż zimowy, 1820.

Markó. Na ten wczesny okres około 1815 r. datowana jest praca *Leśny krajobraz*, pierwotnie własność panny Neogrady<sup>140</sup>, podobnie jak *Zimowy pejzaż z postacią żelazca*. Na obrazach Müllera, później także u Markó, często pojawia się motyw Tatr. Już spiski szlachcic Gregor Berzevici, którego rodzina posiadała rozległe majątki w Tatrach, należał do popularyzatorów tego górskiego regionu. W swoich pracach wielokrotnie opisywał piękno Tatr i okolic<sup>141</sup>. W 1814 r. Müller namalował obraz przedstawiający Jezioro Szczyrbskie – błękitną wodę otoczoną górami, a na pierwszym planie umieścił postać myśliwego. Podobny motyw zawiera znana kompozycja Markó *Pejzaż zimowy*<sup>142</sup>. W swoim katalogu dotyczącym spiskiego malarstwa pejzażowego Kőszeghy wymienia prawdopodobnie to płótno pod nazwą *Pejzaż zimowy ze Zdziaru*, co można wykorzystać do dokładniejszego określenia tego motywu<sup>143</sup>. Kőszeghy podaje w tytule obrazu określenie *Ost-Tatras*, co było ówczesną nazwą Tatr Bielskich. Po wyjeździe do Włoch więzy Markó ze Spiszem zostały zerwane. Nie wiadomo czy kontaktował się ze swoim ojcem, zwłaszcza po jego ponownym ożenku.

Jedyną formą relacji z rodzimym środowiskiem było podtrzymywanie kontaktów z Budą, Pesztem oraz Wiedniem, dokąd regularnie wysyłał swoje prace na kolejne salony artystyczne. Znaczący wpływ Markó na węgierskie malarstwo krajobrazowe nie znalazł jednak kontynuatorów wśród późniejszych artystów na Spiszu.

Migracje artystów, względnie stałe grono klientów oraz aktywność miejscowych malarzy wiązały się głównie z Lewoczą, będącą wciąż głównym ośrodkiem Spisza, przede wszystkim pod względem szkolnictwa i kultury. Sztuki plastyczne rozwijały się dzięki działalności profesorów rysunku w liceum ewangelickim, gdzie kształciło się, a także nauczało wielu znanych artystów. Jednym z nich był Jan Baumerth (Bauerwerth, 1788–1833). Wspomina o nim jako o malarzu i rytowniku Jakub Melczer w swojej pracy *Biographien berühmten Zipsers*<sup>144</sup>. Ów lewocki mieszczanin pracował jako nauczyciel rysunku w miejscowym liceum i zajmował się malarstwem krajobrazowym. Około 1804 r. namalował obrazy przedstawiające widoki na Tatrę. Prace znajdowały się w zbiorach dra Wojciecha Bethlenfalvyego w Betlanowcach. Były to *Widok na*

<sup>140</sup> A. Petrová-Pleskotová, SNG Archiwum sztuk plastycznych, osobista kolekcja (dalej SNG AVU, OF), nieopracowane, 41 x 55 cm, sygnowane C, M, tempera na papierze.

<sup>141</sup> P. Derfiňák, *Gregor Berzevici a región Spiša*, w: *Ročenka Katedry dejín FHPV PU*, Prešov 2004, s. 139.

<sup>142</sup> K. Markó st., *Zimná krajina*, VSG, nr inw. O 165, zniszczony podczas pożaru. Zob. E. Kőszeghy, *Die Zipsers Landschaft ihre Darstellung*, s. 4, nr 13.

<sup>143</sup> W zbiorach L. Neogradyego znajdowały się dwa kolejne pejzaże: *Pejzaż zimowy* z ok. 1815 r. i *Leśna łąka w Tatrach Wschodnich*. Zob. E. Kőszeghy, *Die Zipsers Landschaft ihre Darstellung*, s. 4, nr 14a–14b.

<sup>144</sup> J. Melczer, *Biographien berühmten Zipsers*, Kassa 1832, s. 335.

tatrzański wodospad i na Stary Smokowiec (1806)<sup>145</sup>. Wodospad, sądząc z podpisu, znajduje się w małej Dolinie Zimnej Wody i jest to jeden z niewielu gwaszy, które były dla malarza ważnym etapem rozwoju jego techniki malowania górskich pejzaży. Ten styl często mylony jest ze stylem Müllera, którego gwasz *Widok na Wezuwiusz* Baumerth praktycznie skopiował, zmieniając jednak kompozycję i widok na wulkan<sup>146</sup>. Baumerth malował głównie gwasze, nawiązując do romantycznych wzorów. W Katalogu Spiskiego Malarstwa Pejzażowego Kőszeghy wymienia jego obraz z widokiem na Spiską Nową Wies<sup>147</sup>. Bratanek artysty, Krzysztof Baumerth (1792 – ?), był jednym z uczniów Czau czika, a według Jakuba Melczera [...] *sądząc z jego prac, osiągnąłby jako malarz i miedziorytnik wielką sławę. Zmarł akurat wtedy, kiedy planował dalsze studia malarskie w Wiedniu... 18 lipca 1824*<sup>148</sup>.

W latach 30. XIX stulecia motywy tatrzańskie odnaleźć można na obrazach nie tylko wykształconych malarzy, ale także u artystów-amatorów. Należy do nich m.in. Jan Fabriczy (1800–1865), który pracował na Spiszu jako inżynier. Namalował obraz *Ansicht des Hochgräflich Nicolaus Csákischen Marktschleckens Donnersmarkt in Zipsen* w latach 1820–1830<sup>149</sup>. W tym samym czasie S. Spengel namalował widok na Tatry z Łomnicy. Do spiskich pejzaży można też zaliczyć pracę Gustawa Pollágha, przedstawiającą widok na Lewoczę od strony Góry Mariańskiej<sup>150</sup>. Wydawnictwo Józefa Trentsenskiego publikowało też litografie przedstawiające Tatry Wysokie, na przykład panoramę od strony Łuczywnej<sup>151</sup>. Wśród szlachty były osoby o zamiłowaniu artystycznym, m.in. Emanuel Andrassy (1821–1891), który namalował wodospad w Valachovie<sup>152</sup>.

Około połowy XIX w. coraz popularniejsze stawały się weduty. Znane są weduty Lewoczy, Kieżmarku, Spiskiego Czwartku, wykonane

najczęściej w formie graficznej autorstwa Aleksandra Kepplera, Maksa Mihálya, Jakuba Alta i Ludwika Röhbocka<sup>153</sup>. Tatry stopniowo stawały się symbolem narodowym, co można zaobserwować na kilku portretach autorstwa Piotra Michała Bohúña. Wciąż należały do częstych motywów w malarstwie nie tylko spiskim, ale i węgierskim. W pokoleniu następców Markó znana jest m.in. praca *Pejzaż tatrzański* autorstwa Gustawa Keleti<sup>154</sup>.

Synem pejzażysty Jana Jakuba Müllera był malarz Gustaw Müller (1811–?). Pierwsze lekcje malarstwa pobierał u ojca i inspirował się jego spiskimi pejzażami. Stosował, podobnie jak ojciec, kompozycję trójplanową z wykorzystaniem scen figuratywnych. W swojej twórczości nie wykraczał jednak poza ówczesną stylistykę malarstwa krajobrazowego nastawionego na opisowość. Kształcił się też u Jozefa Czau czika, u którego nauczył się przede wszystkim podstaw malarstwa portretowego. W latach 1836–1837 studiował na akademii wiedeńskiej w klasie rysunku antycznego u prof. Leopolda Kuppelweisera. Podczas studiów w 1837 r. wystawiał swoje prace m.in. na wystawie zorganizowanej przez uczelnię. Zaprezentował na nim jeden portret i jedną miniaturę<sup>155</sup>. Znajomość środowiska wiedeńskiego była dla niego ważna także w trakcie późniejszego pobytu w tym mieście, gdzie od 1849 r. pracował jako portrecista. Z Wiednia przeniósł się do Bratysławy, gdzie pracował na zamówienie i portretował m.in. rodzinę Ederów, członków rodziny piernikarzy.

Twórczość Gustawa Müllera, nie tylko portretowa, to głównie tradycyjne malarstwo w stylu biedermeier. Nawiązywał często do swojego nauczyciela Czau czika. Prawdopodobnie pod wpływem tych inspiracji namalował martwą naturę z kwiatami (1827)<sup>156</sup>. W 1836 r. sportretował Józefa Záborskiego z Zaboria i z Abrahamowców, w latach 40. XIX w. Franciszka Mikołaja Kozubskiego

<sup>145</sup> J. Baumerth, *Pohľad na tatranský vodopád* (Prospect des Wasserfalls in Carpatischen Gebürge, nahmatlich in dem Thal Klein Kalbach gennant); tenże, *Pohľad na Starý Smokovec*, 1086, spuścizna E. Kőszeghyego, bez nr inw. Obrazy znajdowały się w zbiorach palatyna Jozefa w pałacu w Alcsute pod Budapesztem.

<sup>146</sup> Według A. Petrovej-Pleskotovej znajdował się w prywatnych zbiorach w Lewoczy: SNG AVU, OF Anna Petrová-Pleskotová, hasło: Baumerth.

<sup>147</sup> E. Kőszeghy, *Die Zipsler Landschaft ihre Darstellung*, s. 19.

<sup>148</sup> J. Melczer, *Biographien berühmten Zipsler*, s. 335.

<sup>149</sup> J. Fabriczy, *Pohľad na Spišský Štvrtok*, 1820–1830, SNM SM, nr inw. 6075. E. Kőszeghy, *Die Zipsler Landschaft ihre Darstellung*, s. 4, nr 15. Wymieniony w zbiorach rodziny hrabiego G. Csákyego.

<sup>150</sup> G. Pollágh, *Pohľad na Levoču zo Šajbovca*, 1837, SNM SM, nr inw. 12; tamże, s. 5, nr 23.

<sup>151</sup> J. Trentsensky, *Panoráma Tatier od Lučivnej*, TANAP, nr inv. G 112, G 189.

<sup>152</sup> E. Andrassy, *Vodopád vo Valachove*, Kaštieľ Betliar.

<sup>153</sup> M. Mihály, *Levočské kúpele*, 1840, SNM SM, nr inw. 18; J. Zahradnicek, J. Alt, *Kežmarok*, 1840–1850, VSM, nr inw. R 23508; F. Hablitschek, L. Röhbock, *Kežmarok s Vysokými Tatrami*, VSM, nr inw. S 3984.

<sup>154</sup> G. Keleti, *Tatranská krajina*, Herman Ottó Muzeum Miskolc, nr inw. P 77.217.

<sup>155</sup> K. Beňová, *Umelecké diela na výstavách*, s. 264. Portret młodzieńca datowany na 1857 r. znajduje się w zbiorach: Galéria umenia, Nové Zámky, nr inw. M 292, pierwotnie w zbiorach E. Zmetáka.

<sup>156</sup> G. Müller, *Zátišie z jarných koetov*, 1827, VSM, nr inw. S 2685.

z Kozub<sup>157</sup>. W 1838 r. wykonał miniaturę portretową Gustawa von Györghy, który był adiutantem marszałka Wielanda, a następnie portrety Jana von Burjána i jego małżonki Amalii de domo Páter<sup>158</sup>, portret E. Stoltza i jego małżonki (około 1845) oraz portret nieznaney dziewczyny (1839) w owalnej ramie<sup>159</sup>. Z późniejszego okresu pochodzi portret wojskowego w czarnym mundurze nadporucznika z 1850 r., który znajduje się zbiorach koszyckich<sup>160</sup>. Niedatowany jest autoportret artysty, bez stylizacji na postać malarza, ale z oddaniem szczegółów własnej twarzy<sup>161</sup>. Jego pejzaże przedstawiają głównie widoki Spisza, na przykład Spiską Kapitułę z zamkiem (1829), kościół parafialny w Lewoczy (1832), uzdrowisko w Lubowli, pejzaż tatrzański z Łomnicą (1833), rysunek z podtatrzańskim pejzażem (1836) oraz uzdrowisko Stary Smokowiec (1836)<sup>162</sup>. Anna Petrová-Pleskotová w swojej publikacji zamieszcza jego widok na Tatry od strony Wielkiej Łomnicy z 1833 r.<sup>163</sup> W scenerię pejzażową często wkomponowywał na pierwszym planie siedzące postaci odpoczywających chłopów, postać malarza lub romantyczną postać czytającego młodzieńca.

## Szkoła Czauczika

Wraz z rosnącym znaczeniem Budy i Pesztu słabła aktywność lokalnych spiskich artystów. W sztuce portretu panowała postbiedermeierowska tradycja polegająca na podkreślaniu atrybutów charakteryzujących przedstawicieli poszczególnych warstw społecznych. To właśnie wciąż silna warstwa średnia utrzymywała wielu artystów jeszcze do końca pierwszej połowy XIX w. Rombauer zmarł w Preszowie, Markó żył we Włoszech. Dłużej działał artystycznie właściwie więc tylko

Jozef Czauczik i grono jego uczniów, którzy kontynuowali tradycję malarstwa portretowego i pejzażowego. Zasięg ich twórczości ograniczał się do rejonu przeważnie lokalnego, niektórzy zaś opuścili Spisz. Większe zamówienia pozyskiwali w Budapeszcie, gdzie po ugodzie austro-węgierskiej w 1867 r. skupiło się niemal całe życie artystyczne. Malarstwo pejzażowe ograniczyło się do malarstwa wedutowego, częstym motywem pozostały widoki Tatr. Odnaleźć je można m.in. w twórczości mało znanego malarza Karola Pichlera czy austriackiego wedutysty Jakuba Alta (1789–1872). Obraz przedstawiający widok na Łomnicę zaprezentował autor na salonie peszterskim w 1841 r., kiedy wystawiano tam wspomniane już prace Müllera. W 1840 r. namalował okolicę Smolnika, umieszczając na obrazie miejscowy kościół<sup>164</sup>. Inny malarz, Tival Glatz (1818–1871) z Wiednia, wystawił w 1842 r. w Peszcie obraz zatytułowany *Ansicht der Karpathen von Poprad gegen Felka*<sup>165</sup>. Jest to jeden z niewielu znanych przykładów motywu tatrzańskiego w jego twórczości, bowiem głównie malował plenery z okolic Wiednia i regionu od Bratysławy po Nitrę.

Pierwsza połowa XIX w. na Spiszu zdominowana była przez twórczość uczniów Czauczika, których większość zajmowała się sztuką portretową i pejzażową. Do najstarszych uczniów należał Karol August Tibely/Tibelly (1813–1870?). U Czauczika poznał on podstawy rysunku i zasad kompozycji. W 1831 r. został członkiem gremium magistratu w Spiskim Podgrodziu. Z powodu kłopotów rodzinnych musiał jednak z tej funkcji zrezygnować<sup>166</sup>. Jego pierwsze kontakty z Pesztem udokumentowane są do 1844 r. Wystawiał na salonie Towarzystwa Sztuk Pięknych swoją pracę z motywem pejzażu karpackiego<sup>167</sup>. Na przełomie

<sup>157</sup> *Výstava portrétov a miniatúr košických rodín*, Košice 1921, s. 28, nr 142, s. 30, nr 154; G. Müller, *Neznámy nadporučík*, 1850, VSG, nr inw. O 136.

<sup>158</sup> E. Kőszeghy, *Bildnismalerei in der Zips*, s. 29, nr 179, 178, 178a; A. Petrová-Pleskotová, *K počiatkom realizmu v slovenskom maliarstve*, s. 90–91.

<sup>159</sup> G. Müller, *Portrét Ferdinanda Stoltza*, ok. 1845, SNM SM, nr inw. 7507; tenże, *Portrét pani Stoltzovej*, SNM SM, nr inw. 7508; tenże, *Portrét dievčaťa*, 1839, Galéria umelcov Spiša, Spiská Nová Ves, nr inw. M 462. Inne prace to: tenże, *Portrét neznámeho muža*, 1835, SNM SM, nr inw. 3161; tenże, *Portrét neznámeho šľachtica*, ok. 1840, SNM SM, nr inw. 3157; tenże, *Portrét muža v uniforme*, ok. 1830, SNM SM, nr inw. 3156.

<sup>160</sup> *Výstava portrétov a miniatúr košických rodín*, s. 26, nr 130; G. Müller, *Portrét nadporučíka*, VSG, nr inw. O136.

<sup>161</sup> G. Müller, *Autoportét*, VSG, nr inw. O 277.

<sup>162</sup> E. Kőszeghy, *Die Zipser Landschaft ihre Darstellung*, s. 5, nr 18–22; G. Müller, *Spišská Kapitula s hradom*, 1829, VSG, nr inw. O 183, 176; tenże, *Farský kostol v Levoči*, 1829, SNM SM, nr inw. 1262, 1331; tenże, *Tatranská krajina s Lomnickým štítom*, VSG, nr inw. O 179; tenże, *Podtatranská krajina*, 1836, SNG, nr inw. K 2375; tenże, *Krajina pod Tatrami*, 1833, SNM SM, nr inw. 4450.

<sup>163</sup> A. Petrová-Pleskotová, *K počiatkom realizmu v slovenskom maliarstve*, s. 94.

<sup>164</sup> A 'pesti művészeti edyesület által 1841, nr 96: A 'lomniczi csúcs a' nagy és kis kohlbacher völgy mallett.

<sup>165</sup> A 'pesti művészeti edyesület által 1842. A 'városi tánczterem épületben kiállított művek lajstroma, Pest 1842, nr 100: Kárpát bércek látványja Poprad völgyéből.

<sup>166</sup> S. Vámošiová, *Maliar Karol Tibely*, w: *Z novších výtvarných dejín Slovenska*, red. L. Saučín, Bratislava 1962, s. 10;

A. Petrová-Pleskotová, *K počiatkom realizmu v slovenskom maliarstve*, s. 74.

<sup>167</sup> A 'pesti művészeti edyesülethez 1844-ik évben beküldetett műveknek pótlék-lajstroma, Pest 1844, nr 233. W tym samym roku wystawiał tam m.in. Karol Alexy swoją rzeźbę przedstawiającą Macieja Korwina, nr 223.

lat 40. i 50. XIX w. przebywał głównie na Spiszu, o jego późniejszej działalności nie wiadomo zbyt wiele. Wiadomo, że pracował w Bańskiej Szczawnicy, Brzeźnie (tam poznał Gustawa Zechentera Laskomerskiego), w Sybinie (Sibiu) i znów na Spiszu. W 1856 r. ponownie prezentował swoją pracę na salonie w Peszt-Budzie – wystawiał tam obraz *Szczyt Łomnica*<sup>168</sup>. Tibely miał najwidoczniej kontakty zarówno w Budzie, jak i Peszcie, bowiem już w 1850 r. dyrektor Węgierskiego Muzeum Narodowego August Kubínyi poprosił go o przesłanie życiorysu i próbki twórczości. Kubínyi zwrócił się z tą samą prośbą do innych spiskich artystów lub ich potomków, m.in. Czauczika, Markó czy Müllera<sup>169</sup>. W 1863 r. czasopismo „Vasárnapi Ujság” opublikowało jego *Widok na Jezioro Rybie w Tatrach* powstały na podstawie niezachowanego do dziś obrazu Tibelyego<sup>170</sup>. Praca ta była ilustracją do tekstu o Tatrach Wysokich pt. *A Halastó a szepesi Karpáthok*. Na wystawie spiskiego pejzażu wystawiono jego prace o tematyce tatrzańskiej, m.in. wspomnianą już *Łomnicę, Die Schlagendorfer Spitze i Jaworzynę*<sup>171</sup>. Interesujące są kontakty Tibelyego z inteligencją o narodowej orientacji, nie tylko miejscową (Zechenter-Laskomerský), ale i czeską. Na podstawie zachowanej korespondencji wiadomo, że malarza ceniła także pisarka Božena Němcová<sup>172</sup>. Wykonywanie zawodu malarza nie było łatwe, co opisał w liście do Zechentera-Laskomerského: *Teraz dostaję w wytwórni oleju, która jest w tym samym budynku, połowę poprzedniej pensji. Jest tak niska, że wciąż brakuje mi na podstawowe wydatki, czasem nawet na jedzenie. Lepszej posady już raczej nie dostanę, ponieważ mój wiek jest tu przeszkodą, teraz preferuje się młodszych. Malowanie mogłoby mi pomóc finansowo, ale obrazy w ogóle się nie sprzedają*<sup>173</sup>. Informacje



Ryc. 119. Karol Tibely: Portret dzieci z rodziny Příhradných, 1848.

o jego śmierci nie są całkiem jasne – zmarł prawdopodobnie w Spiskim Podgrodziu.

W twórczości portretowej Tibely korzystał z wzorów swojego nauczyciela Czauczika. Oprócz namalowanych w dość sztucznych pozach podobizn członków swojej rodziny, portretował też reprezentantów spiskich rodzin, na przykład kieźmarskiego kupca Edwarda Kolbenhayera i jego żonę Julię de domo Lám (1847), Ernesta Příhradnego i jego żonę Ernestynę de domo Genersich oraz Edwarda Kissevich-Horvátha z Łomnicy<sup>174</sup>. Sportretował jeszcze Ernestynę Fest i jej męża, kupca ze Spiskiego Podgrodzia, Pawła Festa (oboje około 1850). Wykonał też jeden z niewielu portretów grupowych dzieci z rodziny Příhradných (1848), w którym także nawiązał do stylu Czauczika. Zamówienie zyskał dzięki poleceniu swojego mistrza, a obraz trafił do zbiorów rodziny Bethlenfalvych w Betlanowcach<sup>175</sup>. Na łonie natury uwiecznił Anidę, Malwinę, Herminę i Artura. Często malował członków swojej

<sup>168</sup> A 'pesti művészeti áltál 1856, évi május10-től június 13-ig kiállított művek lajstroma, Pest 1856, nr 25. Podano jako miejsce zamieszkania Sybin (Sibiu/Szeben/Hermannstadt). Karol August Tibely, *Lomnický štít (Lomnici hegy csúcsa)/Die Lomnitzer Spitze*.

<sup>169</sup> J. Kapossy, XIX. Szászadi magyar művészek önéletrajzának kérdéséhez „Magyar Múzeum”, 1946, s. 33–34.

<sup>170</sup> „Vasárnapi Ujság”, 50, 1863 z 13 grudnia, s. 449. Cytat za: <https://epa.oszk.hu/00000/00030/00510/pdf/> (dostęp 24.04.2021).

<sup>171</sup> E. Kószeghy, *Die Zipser Landschaft ihre Darstellung*, s. 6, nr 32–34.

<sup>172</sup> S. Vámošiová, *Maliar Karol Tibely*, s. 11.

<sup>173</sup> Tamże, s.12.

<sup>174</sup> E. Kószeghy, *Szepesi Művészek*, nr 61–62; A. Petrová-Pleskotová, *K počiatkom realizmu v slovenskom maliarstve*, nr 96–99 (ryc.).

<sup>175</sup> Jeszcze w okresie międzywojennym obraz widział E. Kószeghy. Byli także właścicielami obrazu Czauczika *Čítajúca žena*, ok. 1830 oraz kopii autorstwa tegoż według znanego obrazu Amerlinga *Čítajúca žena v turbane*, spuścizna Kószeghyego, bez nr. inw. W 1933 r. obraz był wystawiony na przeglądzie spiskiego portretu. Zob. E. Kószeghy, *Bildnismalerei in der Zips*, s. 29, nr 182.



Ryc. 120. Karol Tibely: Portret Zygmunta Tibelyego i jego małżonki Augusty, 1849.

rodziny, na przykład Zygmunta Tibelyego i jego żonę Augustę de domo Grossmann. Następnie Wilhelma Tibelyego z Bańskiej Szczawnicy, a także jego młodszego brata Franciszka z Brzeżna<sup>176</sup>. Przypisuje mu się również portret doktora Ludwika Schuberta ze Spiskiej Nowej Wsi i jego żony Agnes de domo Jäger<sup>177</sup>. Na podstawie graficznego pierwowzoru namalował portret króla węgierskiego Ferdynanda V (1836)<sup>178</sup>.

W malarstwie pejzażowym Tibely reprezentował romantyczną wersję tego gatunku, wykorzystując głównie motywy tatrzańskie. Używał ich nie tylko jako tło portretów, ale nadawał im autonomiczność, choć względnie często wkomponowywał ludzkie postaci, aby zestawieniem pokreślić majestat i skalę przyrody. Najwyraźniej siła natury go fascynowała. Zajmował się oddziaływaniem różnych rodzajów światła, czego jednak nie był w stanie adekwatnie oddać w zgodzie z ówczesnymi tendencjami w malarstwie

pejzażowym. Około 1834 r. namalował m.in. *Widok na Stary Smokowiec z Łomnicą w tle* i *Morskie Oko w Tatrach Wysokich*<sup>179</sup>. Obraz *Pejzaż tatrzański z elementami figuratywnymi*<sup>180</sup> z 1855 r. jest najdojrzalszym dziełem spiskiego malarstwa pejzażowego. Opiera się na znajomości prac Müllera, przede wszystkim jego widoków tatrzańskich. Zastosował drobne elementy figuratywne – grupę wycieczkowiczów – dzięki czemu wyeksponował potęgę gór. W 1849 r. namalował na zamówienie rodziny Príhradnych obraz z kopalnią w Rudnianach, który wystawiono na przeglądzie sztuki Spisza w Budapeszcie w roku 1837<sup>181</sup>. Prawdopodobnie na życzenie zamawiającego wyeksponował funkcjonowanie kopalni. W pracy tej można dostrzec paralełę ze wspomnianym wcześniej obrazem Czaučzika dla rodziny Probstnerów czy z obrazem Müllera *Ladislawskie kopalnie w Słowinkach* (1815). W górzystym plenerze na pierwszym planie umieścił dwoje dzieci (z rodziny

<sup>176</sup> Tamże, s. 29, nr 18–188; A. Petrová-Pleskotová, *K počiatkom realizmu v slovenskom maliarstve*, nr 100–101 (ryc.), SNG, nr inw. O 3749, O 3750.

<sup>177</sup> E. Kőszeghy, *Bildnismalerei in der Zips*, s. 29, nr 189–190.

<sup>178</sup> K. Tibely, *Ferdinand V*, 1836, ŠG, nr inw. O 299. Zob. K. Beňová, *Habsburgovci v prvej polovici 19. storočia. Panovnícky portrét v slovenských zbierkach*, „Ars”, 42, 2009, 2, s. 291–309.

<sup>179</sup> K. Tibely, *Starý Smokovec*, Tatranská galéria Poprad (dalej TG), nr inw. K 80; tenże, *Tatranská krajina s figurálnou štafážou (Studené doliny od Hrebienka)*, 1855, VSG, nr inw. O 325.

<sup>180</sup> K. Tibely, *Tatranská krajina*, 1855, VSG, nr inw. O 325.

<sup>181</sup> E. Kőszeghy, *Szepesi Művészek*, nr 60 jako *Železná huta* (w zbiorach pani Kommerovej); A. Petrová-Pleskotová, *K počiatkom realizmu v slovenskom maliarstve*, nr 95 (ryc.).



Ryc. 121. Karol Tibely: Pejzaż tatrzański z elementami figuratywnymi, 1855.



Ryc. 122. Karol Tibely: Stary Smokowiec, 1858.

Príhradnych) stojące przed nagrobkiem właściciela kopalni, obok budynków kopalni i kościółka. Dzięki wykorzystanej koncepcji obraz jest ważnym źródłem historycznym.

Kolejnym obrazem Tibelyego namalowanym w duchu romantyzmu jest obraz przedstawiający Sitno o zachodzie słońca<sup>182</sup>, który wykonał dla krewnego Waltera Tibelyego z Bańskiej Szczawnicy. Podobne dzieła malował czeski malarz Antoni Mánes i możliwe jest, że Tibely znał jego obrazy dzięki kontaktom z Czechami. Temat obrazu nawiązuje do miejscowej legendy i jest przykładem tzw. pejzażu patriotycznego. Obok wcześniejszych prac, które były fragmentami natury, tu pojawia się panorama szczawnickiego pejzażu. Obraz znany jest jedynie na podstawie czarno-białej reprodukcji, a mimo to można dostrzec sposób, w jaki artysta pracował nad światłem, uwieczniając swoje romantyczne spojrzenie na krajobraz. Anna Petrová-Pleskotová umieszcza w swojej publikacji również powstały w latach 60. XIX w. *Widok na Spišskú Novú Ves* z myśliwym na pierwszym planie<sup>183</sup>. Jak wynika z autobiografii Zechentera-Laskomerskýego, w 1853 r. widział

<sup>182</sup> K. Tibely, *Krajina pri západe slnka. Na Sitne pri západe slnka*, ok. 1840, SNM SM, nr inw. 5956.

<sup>183</sup> K. Tibely, *Pohľad na Spišskú Novú Ves*, ok. 1860, VSG, nr inw. O 51; A. Petrová-Pleskotová, *K počiatkom realizmu v slovenskom maliarstve*, nr 103 (reprodukcja).



Ryc. 123. Tytus Szent-Istványi: Popradské pleso, 1886.

on jeszcze dwa obrazy Tibelyego, obydwa o tematyce pożaru: *Pożar w Spiskiej Nowej Wsi* z 1849 r.<sup>184</sup> i *Pożar w Lasach Jaworzyńskich*<sup>185</sup>.

Na względnie dojrzały styl Tibelyego miało wpływ niewątpliwie ówczesne, głównie austriackie, malarstwo. Vámošiová opisuje działalność wiedeńskiego pejzażysty i wedytysty Jakuba Alta, który regularnie wystawiał swoje prace nie tylko w Wiedniu, ale i w Budzie oraz Peszcie. Źródła wspominają też o pobycie Tybelyego w jego rodzinnym Spiskim Podgrodzium około 1840 r. Namalował wtedy serię pejzaży tatrzańskich<sup>186</sup>. Popularność Tatr jako motywu w malarstwie około połowy XIX w. widoczna jest w twórczości artystów także spoza Spisza. Wedytysta i rysownik Karol Ludwik Libay (1814–1888) namalował w tym okresie cykl pejzaży tatrzańskich, który ukazał się w formie albumu w 1861 r. w koszyckim wydawnictwie Gustáva Hartiga<sup>187</sup>. Libay przedstawił Tatry

jako obiekt turystyczny, a dzięki swojej aktywności w alpejskich uzdrowiskach miał doświadczenie w popularyzacji uroków natury. Będąc utalentowanym pejzażystą z wycuciem szczegółu, tworzył obrazy zachęcające do odwiedzania tego regionu.

Uczniem Czauczika, który studiował w Wiedniu w latach 1844–1845, był również Tytus Szent-Istványi (1823–1888). Przerwał on jednak naukę i po powrocie w rodzinne strony pracował jako urzędnik w Jaworzynie, a później jako

profesor rysunku w Kieżmarku i Lewoczy. Tworzył niewielkie pejzaże pod wpływem ustępującego już romantyzmu. Były to: *Pejzaż alpejski z pasterzem*, *Pejzaż o zachodzie słońca*, *Pejzaż z wodospadem i pałacem*. Pracował przeważnie w oparciu o szablony. Malował też obrazy przedstawiające rodzime plenery: *Widok na Lewoczę z ogrodu Eötvösów* (z ulicy Probstnerovej), *Widok na Dunajec* (około 1860), *Pejzaż tatrzański ze strumieniem* (1868)<sup>188</sup>. Łączył pejzaż z kompozycjami figuratywnymi – na przykład spacerującą kobietę i parę w ogrodzie, a w tle widok Lewoczy. Kőszeghy wystawiał kilka jego pejzaży, (znajdujących się wówczas w zbiorach rodziny artysty): *Murań* (około 1865), *Stawy w dwóch wersjach*, *Zbójnicką Skalę* i *Szeroką Skalę*<sup>189</sup>. Pod koniec życia namalował *Tatry* (1870) i *Popradzki Staw* (1886)<sup>190</sup>. Wpływ Czauczika widać w jego martwych naturach, m.in. na obrazie *Flakon z kwiatami*<sup>191</sup>, na którym w ozdobnym biedermeierowskim flaconie

<sup>184</sup> Wystawiony na *Szepesi Művészek*, nr 59 (w zbiorach Mikołaja Lupkovitsa).

<sup>185</sup> Za: G. Zechenter-Laskomerský, *Pädesiat rokov slovenského života*, Bratislava 1956, s. 349. Zob. S. Vámošiová, *Maliar Karol Tibely*, s. 11.

<sup>186</sup> S. Vámošiová, *Maliar Karol Tibely*, s. 14.

<sup>187</sup> L. Saučín, *Slovenské maliarstvo, grafika a sochárstvo 1850–1900*, Bratislava 1973, s. 11; D. Zmetáková, *Karol Ludovít Libay (1814–1888). Cesty a návraty na Slovensko*, Bratislava 1997, nr kat. 109. Na przykład: K.L. Libay, *Panoráma Štrbského plesa*, 1883, SNG, nr inw. K 16148; tenże, *Starý Smokovec. Bellevue a horný Švajčiarsky dom*, 1861, TG, nr inw. G 153; tenże, *Starý Smokovec*, 1861, TG, nr inw. G 155; tenże, *Pohľad na Lomnický štít z Hrebienka*, ok. 1861, VSM, nr inw. S 4006.

<sup>188</sup> T. Szent-Istványi, *Pohľad na Probstnerovskú záhradu*, ok. 1850, SNM SM, nr inw. 3614; tenże, *Tatranská krajina*, ok. 1870, SNM SM, nr inw. 392b.

<sup>189</sup> E. Kőszeghy, *Die Zipser Landschaft ihre Darstellung*, s. 6–7, nr 38–42 i 44–45. Tamże, nr 37: *Levoča od Eötvösovej záhrady* oraz nr 43: *Dunajec* już wspomniano. Kolejnym zidentyfikowanym obrazem jest *Rybie jazero*, VSG, nr inw. H 44770.

<sup>190</sup> T. Szent-Istványi, *Tatry*, VSM, nr inw. H 44769; tenże, *Popradské pleso*, 1886, VSG, nr inw. O 31. Zob. E. Kőszeghy, *Szepesi Művészek*, nr 69. Tenże, *Tatranská krajina s bystrinou*, 1868; A. Petrová-Pleskotová, *K počiatkom realizmu v slovenskom maliarstve*, nr 108 (ryc.).

<sup>191</sup> T. Szent-Istványi, *Váza s kvetmi*, 1884, SNM SM, nr inw. 4438.



Ryc. 124. Tytus Szent-Istványyi: Autoportret, 1853–1858.

umieścić bukiet róż. W zbiorach Galerii Wschodniosłowackiej zachował się też jego autoportret datowany na około 1862 r.<sup>192</sup> Prace portretowe Tytusa Szent-Istványiego są stosunkowo nieliczne, przedstawiają nieznane osoby stylizowane na różne postaci: *Portret nieznanej kobiety w orientalnym kostiumie*, *Portret żony artysty jako Diany*, *Portret nieznanej kobiety na tle pejzażu*<sup>193</sup>. Sportretował też Teodora Pfannschmidta z Tatrami w tle<sup>194</sup>, gdzie również wyraźny jest ślad stylu jego nauczyciela Czauzika. Namalował on także wizerunek swojej krewnej Irmy Payerovej de domo Szent-Istványyi, jeszcze jako trzyletniej dziewczynki w 1858 r. Innym portretem dziecięcym jest podobizna nieznanej dziewczyny znajdująca się w zbiorach Muzeum Wschodniosłowackiego<sup>195</sup>. Kompozycję śpiącej kobiety z rozpuszczonymi włosami w intymnym otoczeniu jej sypialni<sup>196</sup> można powiązać z portretem



Ryc. 125. Tytus Szent-Istványyi: Portret nieznanej kobiety na tle pejzażu, 1850.

czeszącej się kobiety autorstwa Lumnitzera lub inną jego pracą *Portret kobiety z kwiatami we włosach*<sup>197</sup>.

„Zagraniczny” uczeń Czauzika, Teodor (Tivadar) Boemm (1822–1889), mieszkał na Spiszu najpierw w latach 1845–1848, kiedy studiował w liceum ewangelickim w Lewoczy. Wówczas zaznajomił się z miejscowymi malarzami – Mückiem i Czauzikem. W latach 1853–1854 studiował na wiedeńskiej akademii. Później odbył podróże do Drezna, Belgii i Paryża, które miały zasadniczy wpływ na jego twórczość. Jak pisze Josef Polák: *Dresdner bringt in der Zipser Kunst der an mit 20 Jahren seines Schaffens afgehört, schon Pariser Luft*<sup>198</sup>. Teodor Boemm uzyskał w 1863 r. obywatelstwo Lewoczy<sup>199</sup>, a od 1867 r. pracował tam jako nauczyciel rysunku, a później zastępca profesora rysunku. Na Spiszu żył aż do 1882 r., a następnie wyjechał do Drezna. Mimo że osiadł

<sup>192</sup> T. Szent-Istványyi, *Autoportrét*, 1862, VSG, nr inw. O 288. Zob. A. Petrová-Pleskotová, *K počiatkom realizmu v slovenskom maliarstve*, nr 109 (ryc.).

<sup>193</sup> T. Szent-Istványyi, *Žena v krajine*, 1850, VSG, nr inw. O 290. W pracy tej widać wpływ kompozycji Czauzika, np. tych namalowanych na podstawie obrazu Diany autorstwa Guerciniego. Zob. A. Petrová-Pleskotová, *K počiatkom realizmu v slovenskom maliarstve*, s. 74.

<sup>194</sup> Tamże, s. 79.

<sup>195</sup> E. Kószeghy, *Bildnismalerei in der Zips*, s. 32, nr 233. Wpływ Czauzika można dostrzec m.in. na obrazie pt. *Portrét muža*, VSG, nr inw. O 289. Zob. T. Szent-Istványyi, *Portrét naznámeho dievčaťa*, VSM, nr inw. 339.

<sup>196</sup> T. Szent-Istványyi, *Spiaca žena*, SNM, SM, nr inw. 6328.

<sup>197</sup> T. Szent-Istványyi, *Portrét ženy s kvetmi vo vlasoch*, VSG, nr inw. S 340.

<sup>198</sup> J. Polák, *Das Porträt in der Zips*, „Prager Presse”, 1933 z 2 lipca, s. 6.

<sup>199</sup> SBS 1, s. 275.



Ryc. 126. Teodor Boehm: Portret mężczyzny, ok. 1850.

w saksońskiej metropolii, spiskie periodyki śledziły jego działalność i informowały o aktywności na wystawach<sup>200</sup>. Malarstwo traktował początkowo hobbystycznie i dopiero po przeprowadzce do Saksonii poświęcił się tej sztuce w pełni. Jego twórczość przypada na schyłek biedermeierowskiej tradycji portretu, co przejawia się m.in. w stosowaniu tła pejzażowego. Tak jest na portrecie nieznanego mężczyzny z około 1850 r., na którym już w pełni wykorzystuje swoje zagraniczne wykształcenie<sup>201</sup>. Obraz można powiązać z portretem Czauzika z 1833 r., przedstawiającym lewockiego adwokata i członka Węgierskiej Akademii Nauk, Samuela Fabriciego. Boehm zajmował się portretami od początku swojej kariery, uwiecznił m.in. dyrektora kopalni kobaltu Ottona Modracha i jego żonę Zofię (około 1845)<sup>202</sup>. W 1865 r. sportretował też kieźmarskiego kupca Jerzego Kamičkę. W tym samym roku namalował *Portret młodego mężczyzny z bródką*<sup>203</sup>. W spiskich rodzinach zachowało się wiele wizerunków jego



Ryc. 127. Teodor Boehm: Portret młodego mężczyzny z bródką, ok. 1865.

autorstwa, na przykład portret rodziny Friedricha Fleischera Mateóczego, który na wystawę sztuki Spisza odbywającej się w Budapeszcie w 1937 r. wypożyczył ze swoich zbiorów znany architekt Guido Hoepfner<sup>204</sup>.

Sztuką zajmowała się też córka malarza, Ritta Boehm. Z jej zbiorów pochodził autoportret jej ojca wystawiony na budapeszteńskiej wystawie biedermeieru w 1913 r., a ze zbiorów teoretyka sztuki Beli Lazára rysunek portretowy<sup>205</sup>. Prawdopodobnie dla spiskiego środowiska Boehm namalował wizerunek cesarza Franciszka Józefa, jak informuje „Zipser Anzeiger”<sup>206</sup>. W 1863 r. sportretował profesora Jerzego Schabluka oraz jego żonę Zofię<sup>207</sup>. Wśród osobistości Spisza uwiecznionych przez Boehmą była jeszcze małżonka Jerzego Blassyego (1863) oraz sędziego kurialny, hrabia Csáky (1865). Ze znanej rodziny Probstnerów sportretował m.in. Herminę de domo Prihradny, żonę Jerzego Probstnera (1870)<sup>208</sup>. Sztuka portretowa Boehmą nie mieściła się w dość ciasnych

<sup>200</sup> „Zipser Bote”, 18, 1885 z 2 maja, s. 3: informuje o jego wystawionych w Dreźnie pracach. Podobnie w „Szepesi Hirnök”, 13, 1907 z 30 marca, s. 4: pisze o jego obrazach wystawionych w Budapeszcie.

<sup>201</sup> T. Boehm, *Portrét muža s horskou krajinou v pozadí*, ok. 1850, SNG, nr inw. O 1877. Dla porównania zob. A. Petrová-Pleskotová, *K počiatkom realizmu v slovenskom maliarstve*, s. 131, nr 111 (ryc.).

<sup>202</sup> Tamże, nr 114–115 (ryc.).

<sup>203</sup> *Kat. Košice Czauzík a jeho okruh*, Košice 1981, nr 54 i VSG, nr inw. O 567.

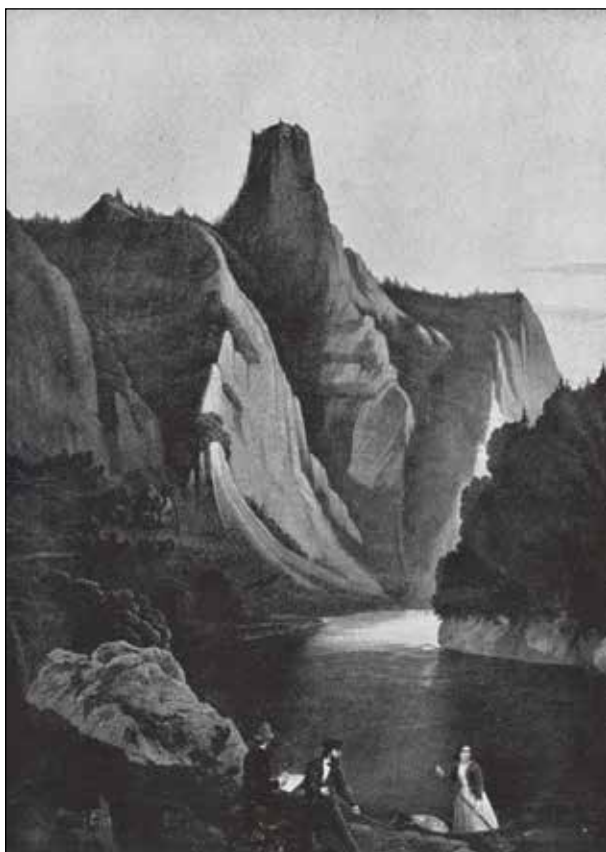
<sup>204</sup> E. Kószeghy, *Szepesi Művészek*, nr 66–68.

<sup>205</sup> L. Ernst, *Magyar biedermeier művészet*, Budapest 1913, s. 26, nr 101–102.

<sup>206</sup> „Zipser Anzeiger”, 1865 z 15 lipca.

<sup>207</sup> E. Kószeghy, *Bildnismalerei in der Zips*, s. 32, nr 225.

<sup>208</sup> A. Petrová-Pleskotová, *K počiatkom realizmu v slovenskom maliarstve*, nr 116 i 118.



Ryc. 128. Teodor Boemm: Krajobraz od strony Dunajca, ok. 1848.

ramach prowincjonalnej konwencji tego okresu, co było zapewne efektem znajomości sztuki europejskiej dzięki podróżom do Belgii i Francji. Saučín wiąże jego prace z twórczością Anzelm Feuerbacha (1829–1880) właśnie ze względu na łączenie tradycyjnego podejścia w malarstwie z tendencjami modernistycznymi<sup>209</sup>. Do dziś nie zachowały się obrazy wystawione w Budapeszcie w 1933 r., takie jak wspomniany portret kieżmarskiego kupca Jerzego Kamički (1865) czy małżonki Gottlieba Stammerera, córki Samuela Schmöngnera, profesora w lewoczkim gimnazjum (1870). Trzy lata później Boemm sportretował Luizę Vietoris de domo Gyurkovits, Charlotte Dianišk de domo Skultéty (1880) oraz młodzieńca

nazwiskiem Müller. W 1888 r. namalował podobiznę swojej córki Lucy Bogatty Boemm. Na obrazie widnieje napis po niemiecku: „Das letzte Werk des Malers aus 1888”. Na wspomnianą wystawę został wypożyczony przez Ritę Boemm z jej zbiorów w Budapeszcie<sup>210</sup>.

W konwencji pejzażu Boemm namalował romantyczną wersję krajobrazu nad rzeką Laborec. Tematem pejzażowych kompozycji Boemmy stały się również okolice Lewoczy. Przede wszystkim wykorzystywał jednak motywy tatrzańskie – *Stary Smokowiec* (około 1859), *Pejzaż nad Dunajca, Uzdrowisko tatrzańskie czy Widok na Stary Smokowiec ze Szczytem Sławkowskim*<sup>211</sup>. Dominujące gatunki malarstwa spiskiego to głównie portret i pejzaż. U Boemmy pojawia się też obraz o charakterze historycznym, choć w związku z portretem. W latach 50. XIX w. namalował portret Matúša Čáka Trenčianskiego<sup>212</sup>. Miał też namalować portret Franciszka Józefa I do lewoczkiego ratusza<sup>213</sup>.

Do mniej znanych malarzy tego okresu czynnych na Spiszu należał Antoni Springer starszy, który wykonywał kopie starych mistrzów i inspirował się twórczością Czaučzika. Wymienia się jego portret Franciszka Máriássyego z 1863 r.<sup>214</sup> Na Spiszu działał też jego syn Adolf Springer, który zajmował się renowacją obrazów. W przypadku malarza Juliusza Guldenfingera (1833–1894) więcej wiadomo o jego wyjątkowych losach niż o twórczości malarskiej. Saučín pisze: *Później stał się niepokornym i upartym poszukiwaczem jakiejś prawdy absolutnej, co przejawiało się w bardzo wielu sporach sądowych, które prowadził przez całe niemal życie*<sup>215</sup>. Studiował w Akademii Sztuk Pięknych w Wiedniu i w Düsseldorfie. Wzmianka o studiach w Akademii Bawarskiej w Monachium nie znalazła potwierdzenia w dokumentach<sup>216</sup>. Zajmował się malarstwem krajobrazowym, uwiecznił przyrodę Spisza, zakątki Považia, Orawy i Zemplína. Namalował ruiny zamków (Zamek Orawski, 1865), nastrojowe pejzaże, m.in. *Jesienny poranek w dolinie Wagu*, *Dolinę lipową*, *Zamek Strecno* czy

<sup>209</sup> L. Saučín, *Slovenské maliarstvo*, s. 15.

<sup>210</sup> E. Kószeghy, *Bildnismalerei in der Zips*, s. 32, nr 226–232.

<sup>211</sup> E. Kószeghy, *Szepesi Művészek*, s. 22, nr kat. 239: *Smokovec (Tátrafüred)*, 40, nr kat. 397 – *Krajina od Dunajca*. Obrazy T. Boemmy *Pohľad na Starý Smokovec* i *Pri Dunajci* publikuje A. Petrová-Pleskotová, *K počiatkom realizmu v slovenskom maliarstve*, nr 112 i 110 (ryc.). Banské Muzeum w Bańskiej SzczaŃnicy posiada w swoich zbiorach obrazy T. Boemmy *Alpská krajina*, nr inw. UH 1766 i *Alpská krajina s bárkou*, nr inw. UH 1767.

<sup>212</sup> T. Boemm, *Matúš Čák Trenčianský*, Vlastivedné múzeum Spišská Nová Ves, nr inw. 64.

<sup>213</sup> SAUR 1996, BD. 12, S. 172.

<sup>214</sup> E. Kószeghy, *Bildnismalerei in der Zips*, s. 32, nr 234. Być może chodzi tu o *Portrét muža s preloženými rukami* w owalnej ramie, datowany na 1863 r., w zbiorach SNG, nr inw. O 4341.

<sup>215</sup> L. Saučín, *Slovenské maliarstvo*, s. 15.

<sup>216</sup> K. Beňová, *Mníchovská akadémia a jej študenti zo Slovenska. Niekoľko príkladov zo Slovenska*, w: D. Bořutová, K. Beňová, *Mníchovská akadémia a Slovensko*, Bratislava 2011, s. 41–42.



Ryc. 129. Juliusz Guldenfinger: Šarišský hrad, 1876.

*Krywań*<sup>217</sup>. Saučín wymienia też pracę Springera przedstawiającą balkon pałacu zubożałego szlachcica<sup>218</sup>. Sztuce poświęcił się dopiero w starszym wieku, starając się uchwycić przede wszystkim nastrój pejzażu. Tworzył szkice i rysunki. *W istocie nie miał daru oddawania atmosfery i wydaje się, że był tego świadomy. W ostatnich latach życia zajmował się bowiem szkicami i studiami drzew i zjawisk na niebie. Jego uwagę przyciągały pojedynki drapieżnych chmur i obłoków, które napierają na siebie*<sup>219</sup>. W zbiorach Węgierskiej Galerii Narodowej znajduje się pejzaż Springera z motywami Zamku Szaryskiego. Obraz był próbą oddania nastroju zachmurzonego nieba i powstał w czasie pobytu artysty w Monachium<sup>220</sup>. Natomiast koszycki malarz Franciszek Klimkovič/Klimkovič (1826–1890) około 1880 r. wykonał panoramę tatrzańską<sup>221</sup>.

O innych artystach, którzy w tym czasie działali na Spiszu, informacji jest już mniej. W dotychczas jedynym zwartym opracowaniu historii

sztuki drugiej połowy XIX w. na Słowacji jego autor wymienia kilka nazwisk, przykładowo Imricha Paulinyego z Podolińca, który zajmował się głównie tematami sakralnymi<sup>222</sup>. Mniej miejsca poświęcono grafice portretowej i akwarelom rzeźbiarza Józefa Faragó (1820–1895), który od 1853 r. pracował jako nauczyciel rysunku w Lewoczy. Był przede wszystkim rzeźbiarzem, ale znane są również jego portrety Luizy Mariassy de domo Kubínyni z 1853 r., Stefana Hrhovskiego/Görgey (1854) i kolejna wersja jego portretu z małżonką Emilią de domo Mokrou Franciszka Hrhovskiego (Görgey) jako kadeta (1855). Prawdopodobnie sportretował też proboszcza Lányiego oraz Gustawa Hrhovskiego/Görgey (1852)<sup>223</sup>.

Niewiele wiadomo o aktywności malarza Scholza (1855–?) na Spiszu. Studiował w Akademii Monachijskiej w 1875 w tzw. Naturlasse u profesora Johanna Raabe (1825–1899)<sup>224</sup>. Kőszeghy pisze o działalności malarza i rysownika Józefa

<sup>217</sup> E. Kőszeghy, *Szepesi Művészek*, nr 74.

<sup>218</sup> L. Saučín, *Slovenské maliarstvo*, s. 16.

<sup>219</sup> Tamże.

<sup>220</sup> J. Guldenfinger, *Tájkép (Sáros vára)*, 1876, MNG, nr inw. 82.28T.

<sup>221</sup> E. Kőszeghy, *Die Zipsler Landschaft ihre Darstellung*, s. 7, nr 46; F. Klimkovič, *Pohľad na Vysoké Tatry*, własność prywatna.

<sup>222</sup> L. Saučín, *Slovenské maliarstvo*, s. 16. Malarzem z zamiłowania był ewangelicki ksiądz Karol Kalchbrenner (1807–1886), który działał w Spiskich Włachach.

<sup>223</sup> E. Kőszeghy, *Bildnismalerei in der Zips*, s. 31, nr 220–224; J. Faragó, *Gustáv Györgey*, Budapest 1937, nr 63. Zob. m.in. prace J. Faragó: *Portrét neznámej dámy*, 1853, SNM SM, nr inw. 1867; *Portrét dámy z rodiny Lányi*, 1853, SNM SM, nr inw. 3047 – b. *Portrét neznámeho muža*, 1854, SNM SM, nr inw. 3060; *Portrét neznámeho muža*, 1854, SNM SM, nr inw. 3061.

<sup>224</sup> K. Beňová, *Mnichovská akadémia a jej študenti zo Slovenska*, s. 47.

Antoniego Franciszka Burdy (1825 – po 1886), który około 1860 r. tworzył także na Spiszu. Oprócz portretu kieżmarskiego księgarza Karola Seeligera i jego małżonki Henrietty de domo Baumann namalował kilka obrazów dla rodziny Mednyánszki w Strażkach<sup>225</sup>. Portretował baronową Marię Mednyánszki de domo Szirmai, a także jej dzieci: Władysława (późniejszego znanego malarza) i jego siostrę Miri<sup>226</sup>.

## Spisz jako temat w sztuce pod koniec XIX wieku

W 1913 r. odbyła się w Budapeszcie wystawa pt. *Spiscy artyści (Szepesi festők)*, w której udział wzięli László Mednyánszky, Ferdinand Katona, Viktor Olgyai, Ritta Boemm, Andrzej Székely Dobai, Jan Halász-Mirkva i in. Prezentowano na niej prace żyjących artystów, którzy pochodzili z żupy spiskiej. W ostatnich trzech dziesięcioleciach XIX w. nie można mówić o tzw. spiskich artystach, lecz o motywach malarskich charakterystycznych dla tego regionu u całej plejady malarzy w monarchii. Często są to artyści urodzeni na Spiszu, których los zmusił do przeniesienia się gdzie indziej<sup>227</sup>. Malarze swobodnie podróżowali i osiedlali się przeważnie w Budapeszcie albo w Wiedniu, gdzie oprócz większej ilości zamówień mieli możliwość kontaktów ze środowiskiem artystycznym w Akademii Sztuk Pięknych i prezentowania swoich prac na wystawach. Zdarzało się również, że na Spiszu zaczynali karierę malarze z innych regionów, tacy jak Józef Hanula (1863–1944), który uczył się u Feliksa Dagoberta, malarza w służbie Spiskiej Kapituły. W dalszym ciągu popularnym tematem była przyroda tatrzańska. Motywy górskie pojawiają się w pracach Józefa Molnára (1821–1899), który w 1869 r. namalował kompozycje *Karpacki pejzaż* oraz *Wodospad Zimnego Potoku*<sup>228</sup>. Popularne stały się panoramy Tatr pędzla Jana Nowopackiego i Gejzy Paura<sup>229</sup>.



Ryc. 130. Ritta Boemm: *Wnętrze*, ok. 1900.

Pod koniec stulecia Lewocza nie miała już tak ważnej pozycji w regionie, jak w poprzednim okresie. Jest więc zrozumiałe, że w tym czasie nie mieszkał na Spiszu żaden znaczący artysta. Osiadło tam natomiast kilku starszych malarzy amatorów i nauczycieli rysunku. Przyjeżdżali głównie artyści, których interesowały urokliwe zakątki miasta oraz jego *genius loci*. Nośnym motywem nadal była przyroda tatrzańska. Zajmowali się nią zarówno zawodowi malarze, jak i amatorzy. Profesor szkoły średniej Viliam Forberger (1848–1928) wykonał kilka grafik z motywami tatrzańskimi, np. *Widok na Tatry z Kieżmarku* (1893), *Widok na Kieżmark* (1909), *Gerlach* (1884) oraz kilka wersji *Widoku szczytów tatrzańskich*<sup>230</sup>. Udoskonalili strukturę, a nawet wykonał kilkusegmentowe panoramy tatrzańskie. Z miejscowego środowiska zdobywał zamówienia na portrety, nie udało mu się jednak wyjść poza styl akademicki. Podobizny

<sup>225</sup> Na przykład J.A.F. Burda, *Portrét muža*, 1860, SNG, nr inw. K 10541.

<sup>226</sup> E. Kószeghy, *Bildnismalerei in der Zips*, s. 33, nr 235–238. E. Kószeghy popełnił błąd, podając imiona dzieci. Władysława zapisał jako Edwarda, a jego siostrę Miri jako Miriam.

<sup>227</sup> Na przykład A. Emericz (1878–1910), który studiował u prof. Gabriela von Hackla. Zob. K. Beňová, *Mníchovská akadémia a jej študenti zo Slovenska*, s. 58.

<sup>228</sup> J. Molnár, *Vodopád Studeného potoka*, 1857, TANAP, nr inw. G 684; *Művészet Magyarországon*, s. 454, nr kat. 408 (ryc.). Praca wymieniana jest tam jako własność prywatna.

<sup>229</sup> J. Nowopacký, *Panoráma Tatier od Zakopaného*, 1883, VSM, nr inw. S 377; G. Paur, *Panoráma Tatier od Popradu*, 1893, TANAP, nr inw. X 858.

<sup>230</sup> E. Kószeghy, *Die Zipsler Landschaft ihre Darstellung*, s. 8–9, nr 58–83. Na wystawie pokazano wiele jego prac. Namalował też autoportret i widok na Muzeum Karpackie. Jego obrazy są również licznie reprezentowane w zbiorach TG (nr inw. K 90), VSG (nr inw. K 4–K 10, K 30), TANAP (nr inw. MK 15236, X 852).



Ryc. 131. László Mednyánszky: *Tatry przed burzą*, ok. 1880.

te to: *Portret Zoltana Horánskiego*, *Portret Lykurga Kupetza*, *Portret Heleny Lindtner jako dziewczynki* czy autoportret w starszym wieku<sup>231</sup>. W zbiorach muzeum w Kieżmarku znajduje się rysunek węglem *Portret Eleonory Badányi*<sup>232</sup>.

Dzięki koneksjom ojca, malarza Teodora Boemma, kilka dzieł namalowała na Spiszu jego córka – Ritta Boemm (1868–1948). Na stałe mieszkała w Budapeszcie, ale w trakcie podróży w północne regiony malowała tatrzańskie krajobrazy oraz sceny rodzajowe z Lewoczy m.in. *Tatry* (1894), *Zaduszki pod Tatrami*, *Wnętrze* czy *Ogród ciotki Predákovéj*<sup>233</sup>.

Malarze Wiktor Olgayi (1870–1929) i Rudolf Langsfeld Kárpáthy (1857–1917), pochodzący ze Spiskiej Nowej Wsi<sup>234</sup>, przedstawiali na swoich płótnach motywy tatrzańskie. Kárpáthy

studiował w akademii monachijskiej, w 1878 r. dostał się do klasy antyku<sup>235</sup>. Ze Spiskiej Soboty pochodził profesor rysunku i malarz Eugen Wallachy (1855–1934), który sportretował m.in. członka swojej rodziny, stolarza Karola Wallachyego, i namalował autoportret (1883)<sup>236</sup>. Po okresie pobytu na południu Węgier pod koniec życia wrócił w swoje rodzinne strony. Rysował widoki Tatr i otaczającą przyrodę<sup>237</sup>. Do osób, które najczęściej korzystały z usług węgierskich portrecistów, należeli członkowie rodzin Csákych i Mariássych. Znany jest portret chłopca z pieskiem (*Tibor Mariási ako dieťa*) pędzla Mikołaja Barabása z 1879 r. czy *Portret Natalii Csáky* autorstwa węgierskiego malarza Lajosa Abrányiego z 1891 r.<sup>238</sup> Malarstwo portretowe miało wpływ na rozwój fotografii i na wiele wyspecjalizowanych w tej dziedzinie

<sup>231</sup> E. Kószeghy, *Bildnismalerei in der Zips*, s. 33, nr 239–240.

<sup>232</sup> V. Forberger, *Portrét Eleonóry Badányi*, Muzeum Kežmarok, nr inw. 8196.

<sup>233</sup> R. Boemm, *Interiér*, ok. 1900, SNG, nr inw. O 5707.

<sup>234</sup> E. Kószeghy, *Szepesi Művészek*, nr 108 (Szepesi erdő).

<sup>235</sup> K. Beňová, *Mníchovská akadémia a jej študenti zo Slovenska*, s. 48.

<sup>236</sup> E. Kószeghy, *Bildnismalerei in der Zips*, s. 34, nr 247–248; TG, nr inw. O 516–518.

<sup>237</sup> E. Kószeghy, *Die Zipser Landschaft ihre Darstellung*, s. 11–12, nr 108–123. Zob. zbiory VSG (nr inw. K 519, K 520, K525, K 541).

<sup>238</sup> M. Barabás, *Portrét chlapca so psikom. Tibor Mariási ako chlapec*, 1879, Vlastivedné múzeum, Spišská Nová Ves, nr inw. 614; L. Abrányi, *Portrét Natálie Čákovéj*, 1891, Vlastivedné múzeum, Spišská Nová Ves, nr inw. 65/65.



Ryc. 132. László Mednyánszky: Krajobraz tatrzański, 1890.

pracowni na Spiszu. Z Lewoczy pochodził portrecista Andrzej Teöke, syn emerytowanego urzędnika. Studiował w 1896 r. w monachijskiej akademii<sup>239</sup>.

Najwybitniejszą postacią, której lata spędzone na Spiszu wpłynęły na późniejszą twórczość, był László Mednyánszky (1852–1919). Od około 1862 r. mieszkał w pałacu w Strażkach, należącym do rodziny jego matki – Szirmaiów. Spędził tam dzieciństwo i młodość, tam wracał, wiodąc tułaczę życie<sup>240</sup>. Od początku był zafascynowany Tatrami i ich zmienną pogodą. Już wśród jego dziecięcych prac znaleźć można rysunek zatytułowany *Kry lodowe na rzece Poprad*<sup>241</sup>, która płynie niedaleko pałacu w Strażkach. Początkowo w latach 1872–1874 studiował w Akademii Sztuk Pięknych w Monachium, a następnie do 1875 r. w École des Beaux Artes w Paryżu. Ważny dla

jego dalszej twórczości był pobyt w Barbizon. Poznał tam nowe metody przedstawiania motywów pejzażowych, a w połowie lat 70. XIX w. starał się je zastosować w odniesieniu do krajobrazu tatrzańskiego, który bardzo dobrze znał. Malował fragmenty pejzaży, tatrzańskie łąki z widokiem na szczyty, zakola rzeki Poprad pod pałacem, postaci na moście, leśne zakątki oraz samodzielne kompozycje drzew. Wszystkie te tematy opracowywał w różnych wersjach, studiując przemiany krajobrazu pod wpływem zmian pogody i kolejnych pór roku, co można zauważyć na obrazach: *Po wiosennym deszczu pod Tatrami*, *Tatry przed burzą*, *Wykopki pod Tatrami* z lat 80. XIX w., a w następnej dekadzie *Pejzaż tatrzański*. W ostatnim z wymienionych obrazie wykorzystał doświadczenie impresjonizmu, z którym zetknął się wcześniej w Paryżu<sup>242</sup>. Zajmował się wydarzeniami

<sup>239</sup> K. Beňová, *Mníchovská akadémia a jej študenti zo Slovenska*, s. 58. Andrzej Teöke namalował m.in. kopię starszego portretu hrabiego Emanuela Csákyego, zob. A. Teöke, 1895, SNM SM, nr inw. 3321.

<sup>240</sup> K. Beňová, *Rané roky – Ladislav Mednyánszky a Strážky*, w: *Mednyánszky 1852–1919*, red. C. Markója, Bratislava 2004, s. 158–170.

<sup>241</sup> L. Mednyánszky, *Ladové kryhy na rieke Poprad*, 1865–1870, SNG, nr inw. K. 4280.

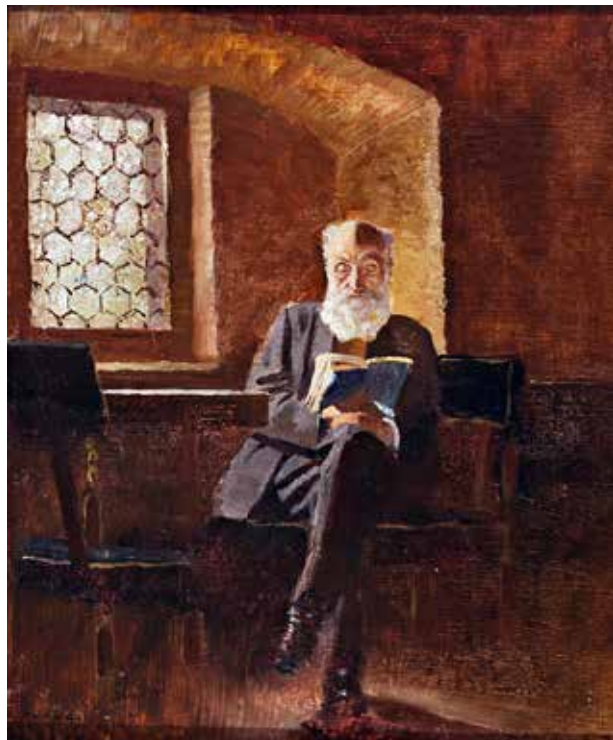
<sup>242</sup> L. Mednyánszky, *Súmrak v údolí rieky Poprad*, 1878–1880, SNG, nr inw. O 6805; tenże, *Tatry pre búrkou*, ok. 1890, SNG, nr inw. O 1469; tenże, *Po jarnom dažďi pod Tatrami*, 1885–1895, SNG, nr inw. O 4974; tenże, *Tatranská krajina*, ok. 1890, SNG, nr inw. 2449.



Ryc. 133. László Mednyánszky: *Wypadek*, ok. 1880.

ze swojego otoczenia. Zainterесowało go odkrycie Jaskini Bielskiej, o czym poinformował go Samuel Weber, Mednyánszky wykonał więc ilustracje do książki temu poświęconej<sup>243</sup>.

Dla Mednyánszkiego ważnym miejscem pracy twórczej stało się wybudowane na zlecenie jego ojca atelier w Strażkach, które przy tułaczym trybie życia artysty stało się jedynym stałym punktem. Było to miejsce, gdzie mógł swobodnie eksperymentować, podjąć na nowo tematy, które go zainteresowały, a nie były przeznaczone na salony w Wiedniu czy Budapeszcie. Do takich należą jego pierwsze wielkoformatowe kompozycje figuratywne. Skupił się w nich na przedstawieniu skrajnych sytuacji i ich wpływu na życie człowieka, takich jak śmierć bliskich, co uwiecznił na obrazach *Nad grobem* i *Wypadek*<sup>244</sup>. W 1877 r. Mednyánszky spędził Boże Narodzenie z rodziną. Odnotował wtedy szczególną atmosferę chwili, gdy wierni wychodzili z miejscowego kościoła: *Zanim udaliśmy się na spoczynek, odprowadziłem matkę do salonu, gdzie dostrzegliśmy, jak jodły gną się pod uderzeniami południowego wiatru, który strząsał z nich śnieg. To wielka zmiana po trzytygodniowej*



Ryc. 134. László Mednyánszky: *Czytający Baron Edward Mednyánszky*, ok. 1895.

<sup>243</sup> K. Beňová, *László Mednyánszky Illustrations. Exploration of a New Cave Around 1882–1883 in the Tatra Mountains*, w: *Text and Image in the 19–20th Century Art of Central Europe*, red. K. Keserü, Z. Szegedy-Maszák, Budapest 2009, s. 69–78.

<sup>244</sup> L. Mednyánszky, *Nad hrobom*, 1878, SNG, nr inw. O 3642; tenże, *Nešťastie*, 1880–1885, SNG, nr inw. O 3643.



Ryc. 135. Ferdynand Katona: Portret Marianny i Margity Czóbel, ok. 1900.

ostrej zimie. („Weihnachtsmesse bei warmen Sturm“). To uczucie, które, można by rzec, wyłoniło mi się przed oczami jako obraz, kiedy pomyślałem, jaki *Stimmung* może się zrodzić przed bramą kościoła, do którego wchodzi ludzie przy ciepłym silnym wietrze, niosącym załazki wiosennego ciepła, wiejącym przez okolice oświetloną księżycem (księżyc prześwieca przez pędzące chmury)...<sup>245</sup> Nad tym motywem w różnych wariantach Mednyánszky pracował przez kilka lat. Stworzył nie tylko kilka jego studiów akwarelowych i szkiców, ale w swoim prywatnym majątku pozostawił też gotowy projekt<sup>246</sup>.

Portretowe prace tego malarza są nieliczne. Pracował tylko na zamówienie swoich bliskich. Znane są więc portrety jego ojca barona Edwarda Mednyánszkiego siedzącego w wieżycy pałacu

w Strażkach i pogrążonego w lekturze, innym razem przedstawiając go z profilu. Namalował też innych członków rodziny, m.in. swojego szwagra Stefana Czóbel czy hrabinę Vay<sup>247</sup>. Kolejno – Luizę Mariássy de domo Kubínyi, żonę Augusta Mariássyego; hrabiego Albina Csákyego, ówczesnego ministra kultury; hrabiego Zenó Csákyego<sup>248</sup> oraz dyrektora liceum w Kieżmarku Fredricha Scholtza<sup>249</sup>. Mednyánszky bardzo przeżył śmierć ojca, kiedy w 1895 r. odwiedzał dom w Strażkach. Oprócz dokumentalnego wręcz odtworzenia głowy martwego ojca, artysta oddał to tragiczne wydarzenie w serii szkiców przedstawiających starca w momencie agonii i śmierci, gdy dusza opuszcza ciało<sup>250</sup>.

Do twórczości Mednyánszkiego nawiązuje malarz Ferdynand Katona (1864–1932), który dzięki jego wsparciu otrzymał wykształcenie plastyczne. W latach 1884–1890 uczył się w Instytucie Rysunku w Budapeszcie u profesora Bertalana Székelyego i Karola Lotza, a następnie kontynuował studia w Académie Julien w Paryżu. W 1891 r. malował w Barbizon. Mednyánszky wziął go pod swoje skrzydła, kiedy ten miał 15 lat. Przez jakiś czas

pozwalał mu nawet mieszkać w pałacu w Strażkach, gdzie mógł korzystać z atelier i gościnności jego rodziny. W Wiedniu artysta wynajął podopiecznemu atelier, a w swoich dziennikach nazywał go Akiba. Ich wzajemne relacje naznaczyła pogłębiająca się choroba psychiczna Katony, która pogłębiała się z czasem i dawała objawy paranoi na tle autorstwa motywów i oryginalności prac<sup>251</sup>. W latach 1894–1896 Mednyánszky malował razem z Katoną w okolicach Strażek, gdzie młodzieniec mieszkał po powrocie ze studiów w 1893 r. aż do czasu definitywnego wyjazdu do Budapesztu. W tym czasie Katona sam stworzył portrety siostrzenic Mednyánszkiego, Marianny i Margity Czóbel oraz pełnopostaciowe portrety dziecięce, które zdobiły wnętrza w Strażkach. W malarstwie

<sup>245</sup> L. Mednyánszky, *Denníky 1877–1918: výber z umelcových zachovaných denníkov*, oprac. I. Bardoly, Bratislava 2007, s. 28.

<sup>246</sup> K. Beňová, *Ladislav Mednyánszky a Stražky. Pohľad na maliarovu ranú tvorbu s ohľadom na Ringwaldovu zbierku*, w: *Mednyánszky zo zbierky Dr. Lea Ringwalda*, red. J. Barczy, Bratislava 2012, s. 8–21.

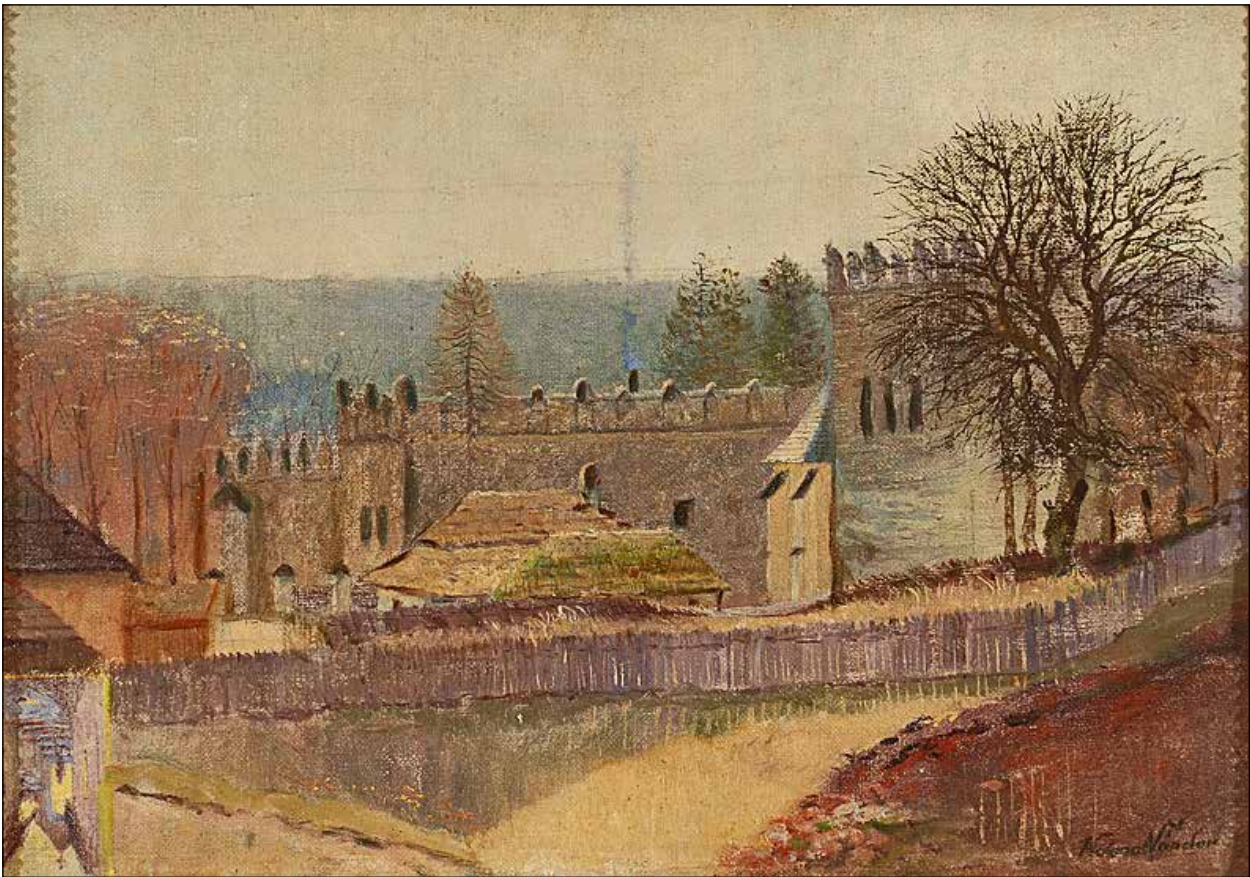
<sup>247</sup> L. Mednyánszky, *Čítajúci. Umelcov otec barón Eduard Mednyánszky, 1890–1895*, SNG, nr inw. O 4927; tenże, *Profil umelcovho otca*, ok. 1895, nr inw. O 4997; tenże, *Grófká Evelína Czóbel*, SNG, nr inw. O 4962. tenże, *Štefan Czóbel*, SNG, nr inw. O 4955.

<sup>248</sup> E. Kószeghy, *Bildnismalerei in der Zips*, s. 33, nr 242.

<sup>249</sup> Tamże, nr 242–46.

<sup>250</sup> K. Gellér, *Symbolista Mednyánszky*, w: *Mednyánszky zo zbierky Dr. Lea Ringwalda*, s. 44–45.

<sup>251</sup> Na temat choroby psychicznej Katonyego i związanego z tym paranoicznego poczucia, że jest okradany z pomysłów twórczych zob. L. Mednyánszky, *Denníky 1877–1918*.



Ryc. 136. Ferdynand Katona: *Strażki*, ok. 1900.

pejzażowym, podobnie jak Mednyánszky, wybierał motywy przyrody tatrzańskiej, widoki Kieżmarku i Strażek<sup>252</sup>. Kompozycyjnie często nawiązywał do pierwowzorów swojego nauczyciela, na przykład w przedstawianiu pustych miejsc w pejzażu, wiejskich ścieżek oraz motywów drzew<sup>253</sup>.

Na początku XX w. na Spiszu pojawili się malarze tacy jak Andor Borúth czy Ludwik Csordák, którzy zajmowali się motywami spiskimi. Dla zagranicznych artystów region ten również był atrakcyjny, o czym świadczy przykład angielskiego malarza żyjącego w Monachium, Edvarda Theodora Comptona (1849–1921), specjalisty od

pejzaży alpejskich. W 1906 r. namalował m.in. *Stary Smokowiec* i *Hotel Grand w Starym Smokowcu*. W tym okresie rozwijał się prężnie ruch turystyczny w Tatrach. Widoki miast spiskich i górski krajobraz tego regionu stale pojawiały się na płótnach tworzących tam artystów. Powstanie Republiki Czechosłowackiej i zmiany polityczne wpłynęły na kulturę Spisza, bowiem centrum sztuk plastycznych koncentrowało się w Bratysławie i Pradze. W pierwszych dziesięcioleciach XX w. w zbiorach spiskich rodów nadal znajdowało się wiele dzieł świadczących o bogatej tradycji sztuk plastycznych na Spiszu w XIX w.

<sup>252</sup> F. Katona, *Strážky*, SNG, nr. inw. O 3100; tenże, *Strážky*, TG, nr. inw. K 386; tenże, *Zvonica v Strážkach*, TG, nr. inw. k 390; tenże, *Spišská Stará Ves*, TG, nr. inw. K 394.

<sup>253</sup> F. Katona, *Pri potoku*, VSG, nr. inw. O 985. Ze Spisza: tenże, *Vysoké Tatry v zime*, VSG, nr. inw. O 1075; tenże, *Krajina od Spišskej Novej Vsi*, VSG, nr. inw. O 765; tenże, *Spišský Štvrtok*, VSG, nr. inw. O 677.

## Sztuka sakralna XIX w. na Spiszu\*

Prace malarskie, snycerskie i rzeźbiarskie w spiskich<sup>1</sup> obiektach religijnych, które powstały w okresie panowania ostatnich sześciu władców węgierskich, należą do mało znanych zagadnień historii sztuki. Aktualne badania – obejmujące studia w archiwach na Spiszu, w Budapeszcie i Tyrolu Południowym – pozwalają jednak na przybliżenie wielu dzieł, które stanowią dowody życia kulturalnego i artystycznego w środowisku rzymskich i greckich katolików, przedstawicieli Kościołów reformowanych oraz Żydów na Spiszu. Okazuje się, że spiskie dzieła sakralne, które powstały w tym regionie – lub też zostały tam sprowadzone z innych części monarchii – są wspaniałymi przykładami zjawisk zachodzących na większą skalę w ramach środkowo-europejskiej *ars sacra*. Jednocześnie stanowią one dowód, że Spisz także w XIX w. pozostawał jednym z najbardziej interesujących regionów z punktu widzenia sztuki, czy to w porównaniu ze współczesną Słowacją, czy też całymi ówczesnymi Węgrami. Właśnie tam wielu artystów o znanych nazwiskach znajdowało mecenasów. Dzieła sakralne na Spiszu zamawiali nie tylko dostojnicy kościelni i społeczności religijne, ale również sam władca, miejscowa szlachta (przede wszystkim z tytułu prawa patronatu nad kościołami), cechy rzemieślnicze, zrzeszenia górnicze, przedsiębiorcy z branży górniczej, zwyczajni wierni oraz ludzie, którzy wyemigrowali do Ameryki. Na obrazach można dostrzec sygnatury artystów proveniencji głównie austriackiej, słowackiej i węgierskiej. Interesujące jest, że mimo bliskości geograficznej, dzieła autorów polskich (lub małopolskich) pojawiają się w analizowanym okresie na Spiszu tylko sporadycznie. Twórcy ołtarzy pochodzili przeważnie bezpośrednio ze Spisza, pod koniec XIX w. istnieją informacje o artystach z Budapesztu oraz z miejscowości St. Ulrich z południowego Tyrolu<sup>2</sup>.

W odróżnieniu od wcześniejszych okresów rzeźbiarze otrzymywali mniej zleceń, choć w XIX w. na Spiszu zostały odnowione lub zbudowane liczne kościoły i kaplice. Powstawały one dzięki większym swobodom wyznaniowym, a także z konieczności – kiedy stare kościoły i domy modlitwy wydawały się już zbyt małe i niszczały lub też spłonęły. Zaniedbany stan wielu leciwych ołtarzy i innych dzieł sakralnych przyczynił się nieraz do ich całkowitej lub częściowej likwidacji. Na usunięcie ich miało też wpływ kolekcjonowanie eksponatów przez nowo powstające muzea oraz dążenia do centralizacji kultury w stolicy. Wskutek tego potrzeba wykonania nowych dzieł sakralnych stała się bardzo pilna. Ówczesni twórcy przeważnie naśladowali, kopiowali, czy też luźno inspirowali się stylami historycznymi i sztuką dawnych mistrzów. Poziom poszczególnych prac artystycznych był różny, ponieważ tworzyli je autorzy o odmiennym stopniu wykształcenia i talentu. Lekceważenie, z jakim podchodziło się do owych dzieł w następnym wieku spowodowało, że większość nie znalazła się w sferze zainteresowania historii sztuki i opieki nad zabytkami. Nie chroniła ich też wartość historyczna. Sceny religijne przedstawiano w XIX w. inaczej niż wcześniej – artyści przestali wносить do nich elementy współczesne, zwłaszcza jeśli chodzi o strój. Sceny religijne zaczęto przedstawiać jako wydarzenia historyczne i świeckie. Wsparcie ideowe znajdowano zarazem w tendencjach oświeceniowych i sekularyzacyjnych, a także w realistycznych prądach sztuki. Największy wkład w sztukę sakralną XIX w. wnieśli jednak romantycy. Traktowali oni historię jako libretto do swoich prezentacji artystycznych. Znane motywy przetwarzali w emocjonalne widowiska. Czynili tak z zamiarem upowszechnienia przeżyć z dawnych opowieści na tyle żywo, na ile to tylko było możliwe, dążąc do przybliżenia kolorytu

\* Przeprowadzenie badań oraz powstanie niniejszego tekstu było możliwe dzięki grantowi VEGA nr 2/0058/12 – *Oltáre 19. storočia na Spiši*.

<sup>1</sup> Jako spiskie rozumie się tu obiekty znajdujące się na terenie dzisiejszej słowackiej części regionu Spisza, czy też dawnej żupy spiskiej. Pod względem geograficznym nie pokrywają się one z jednostkami administracyjnymi poszczególnych Kościołów. Np. biskupstwo spiskie sięgało też na obszar dzisiejszego Gemeru, Orawy, Liptowa i polskiej części Spisza. Z kolei niektóre miejscowości z regionu Spisza należały do diecezji Rożniawy. Istnieje też różnica między obecną słowacką częścią Spisza a superintendenturą Kościoła ewangelickiego wyznania augsburskiego, eparchią greckokatolicką, czy też jednostką administracyjną żydowskiej gminy wyznaniowej.

<sup>2</sup> Tyrol Południowy (niem. *Südtirol*, włos. *Alto Adige*) należał od średniowiecza do Tyrolu, wchodzącego w skład Cesarstwa Rzymskiego Narodu Niemieckiego, następnie Cesarstwa Austriackiego, a po 1867 r. C. K. monarchii austro-węgierskiej. Na podstawie traktatu londyńskiego z 1915 r. został przyłączony w 1919 r. do Włoch.

epoki. Całkowicie zrezygnowano z drastycznych i krwawych przedstawień scen martyrologii chrześcijańskiej. Najbardziej zauważalnymi innowacjami sztuki sakralnej XIX w. były następujące tendencje: profanacja tego, co święte (poprzez naturalizm i folklorizm), nowy idealizm (wskutek estetyzacji tego, co indyferentne i transformacji sposobu narracji) oraz inspiracyjna elitarność (wskutek historyzmu czerpiącego ze sztuki starochrześcijańskiej i bizantyjskiej)<sup>3</sup>. Wszystkie te tendencje pozostawiły swoje ślady na Spiszu. W poniższym tekście zostaną one przedstawione w kolejności chronologicznej.

W okresie józefińskim dzieła sakralne zaczęły znajdować się w cieniu innych gatunków sztuki. Nadal był w nich obecny styl barokowy i elementy rokoka, jednocześnie pojawiały się pewne warianty klasycyzmu<sup>4</sup>. Za ilustrację takiego synkretyzmu stylów może posłużyć monumentalny wielofiguralny obraz ołtarzowy św. Karola Boromeusza w Spiskiej Kapitułe<sup>5</sup>. Z cesarskiego Wiednia sprowadził go pierwszy biskup spiski Karol Salbeck (1725–1785), który pochodził z miasta Iași w Siedmiogrodzie. Biskup przybył do Spiskiej Kapituły w 1776 r. Obraz musiał zatem powstać mniej więcej w tym okresie. Był on przeznaczony do odnowionej kaplicy dawnego pałacu prepozyta, który biskup kazał przebudować na swoją rezydencję. Kaplicę poświęcił św. Karolowi Boromeuszowi – swojemu patronowi i jednocześnie patronowi wszystkich biskupów. Tematyką obrazu w pięknej złotej ramie w stylu Ludwika XVI jest apoteoza świętego unoszonego przez aniołów do nieba. Jego wizerunek jest specyficzny dlatego, że św. Karol Boromeusz – przedstawiany zgodnie z maską pośmiertną jako śniady mężczyzna z dużym zakrzywionym nosem – ma na nim nieco inny wygląd, co prowadzi do podejrzeń o kryptoportret biskupa. Postać prawego anioła została skopiowana z obrazu mistrza weneckiego Giambattisty Pittoniego (1687–1767) z kaplicy w Schönbrunn<sup>6</sup>. Z sygnatury można rozpoznać tylko ostatnie litery. Na podstawie tych okoliczności, prezentujący wysoki poziom ów obraz został przypisany malarzowi akademickiemu Friedrichowi Augustowi Brandowi (1735–1806), profesorowi akademii wiedeńskiej,



Ryc. 137. Apoteoza św. Karola Boromeusza, obraz przypisywany Friedrichowi Augustowi Brandowi, ok. 1776, Spiska Kapituła.



Ryc. 138. Wnętrze kaplicy w pałacu biskupim (stan obecny).

<sup>3</sup> A. Filip, R. Musil, *Hlavní inovace v náboženském výtvarném umění*, w: *Neklidem k Bohu: Náboženské výtvarné umění v Čechách a na Moravě v letech 1870–1914*, red. A. Filip, R. Musil, Praha 2006, s. 89–133.

<sup>4</sup> Warianty klasycyzmu były związane z trzema fazami tego kierunku artystycznego – po barokowym klasycyzmie, który rozwinął się we Francji w XVII w. za panowania Ludwika XIV, i późniejszym rokoku, które znacznie oddaliło się od klasycyzmu, nastąpiła nowa przedrewolucyjna faza klasycyzmu za panowania Ludwika XVI (*luiséz*, bardziej ogólnie: neoklasycyzm w terminologii francuskiej i anglo-amerykańskiej, klasycyzm w krajach Europy Środkowo-Wschodniej), a potem kolejna faza porewolucyjna w okresie napoleońskim nazywana *empire*. Na Słowacji przyjęło się raczej określać wszystkie fazy ogólnie jako klasycyzm.

<sup>5</sup> Friedrich August Brand, *Apoteóza svätého Karola Boromejského*, około 1776, olej, płótno, majątek biskupstwa spiskiego, pałac biskupi, Kapituła Spiska.

<sup>6</sup> Giovanni Battista Pittoni, *Oslávenie svätého Jána Nepomuckého*, obraz ołtarza bocznego, kaplica zamkowa, Schönbrunn. Na temat obrazu zob. więcej: Reinhold Baumstark, *Johannes von Nepomuk in der Glorie*, w: *Johannes Nepomuk 1393–1993*, red. R. Baumstark, J. von Herzogenberg, P. Volk, München 1993, s. 186–188.



Ryc. 139. Maciej Köbling (ołtarz) i Imrich Jagusics (obrazy): Ołtarz św. Józefa, 1777–1780, kościół św. Jerzego, Spiska Sobota.

pejzażyście, który tylko sporadycznie zajmował się tematyką religijną<sup>7</sup>. Drugi biskup spiski Jan Antoni Révay (1748–1806), pochodzący z Turca, zlecił uzupełnienie ołtarza w kaplicy o cztery biało-złote relikwiarze w kształcie wysokich trójbocznych piramid. Zostały one wykonane w stylu Ludwika

XVI i skrywały szczątki św. Małgorzaty Antiochijskiej, św. Jerzego, Jedenastu Tysięcy Dziewic oraz nieznanego męczennika/męczenniczki. Pochodziły one również z Wiednia<sup>8</sup>. Kaplica biskupia w Spiskiej Kapitulce ma obecnie zmieniony wygląd, ponieważ została wtórnie poświęcona Krzyżowi Świętemu. Obraz św. Karola Boromeusza przeniesiono na klatkę schodową pałacu biskupiego, a relikwiarze do przyległego kościoła katedralnego św. Marcina.

Kiedy w 1783 r. rozpoczęła się rozległa przebudowa zdewastowanego wskutek pożarów kościoła św. Idziego w Popradzie, wsparł ją finansowo sam cesarz Józef II. Był to przejaw jego wyjątkowej hojności wobec katolików na Spiszu. Kościół otrzymał nowy ołtarz główny (dziś w majątku prywatnym w Bratysławie), lecz jego autorzy nie są znani. W środku znajdował się obraz św. Idziego, po bokach rzeźby św. Jana Nepomucena i św. Jana Jąłmużnika. Wydaje się, że wybór świętych został przemyślany, skoro jednego z nich można było postrzegać w kontekście austriackim, a drugiego węgierskim. Św. Jan Nepomucen był patronem Habsburgów, z kolei szczątki św. Jana Jąłmużnika znajdowały się na Węgrzech (jeszcze za zasługą Macieja Korwina)<sup>9</sup>.

Przez cały XIX w. działało na Spiszu bractwo św. Józefa, patrona dobrej śmierci. Założyli je czterej księża w podziękowaniu za to, że na początku XVIII w. przeżyli epidemii dżumy. Jego głównym celem były modlitwy i msze za współbraci oraz zaopatrzenie ich w sakramenty przed śmiercią. Członkowie bractwa spotykali się w starej kaplicy św. Anny w Sobocie Spiskiej, będącej częścią miejscowego kościoła św. Jerzego. W miejsce starego gotyckiego ołtarza zamówili nowy ołtarz z rzeźbami św. Anny i Joachima oraz obrazem *Śmierć św. Józefa* z apokryficznym motywem<sup>10</sup>. W nastawie ołtarza umieszczono mniejszy obraz przedstawiający św. Józefa chroniącego kłęczących księży, zapewne członków bractwa. Ołtarz wykonał w latach 1777–1779 snycerz Maciej Köbling za 170 florenów reńskich, a obrazy namalował w 1780 r. Imrich Jagusics (Jagušič) za 50 florenów reńskich<sup>11</sup>. Dane na ten temat zachowały się w księdze *Succinta historia Confraternitatis S. Josephi in Scepusio...*, która znajduje się w bibliotece biskupstwa spiskiego w Spiskiej

<sup>7</sup> J. Medvecký, *Návrhy neskorobarokovej maliarskej výzdoby biskupskej kaplnky v Spišskej Kapitule*, „Acta Musei Scepusiensis”, 3, 2008, s. 292–297. Autor przypisał obraz Brandowi i wskazał na obraz Pittoniego jako pierwowzór postaci prawego anioła.

<sup>8</sup> V. Olejník, *Súbor štyroch relikviárov*, w: *Terra Scepusiensis Terra Christiana 1209–2009*, red. M. Novotná, Levoča 2009, s. 150–151.

<sup>9</sup> Szczątki świętego znajdowały się najpierw w Budzie, a potem w katedrze św. Marcina w Bratysławie.

<sup>10</sup> Koniec życia Józefa został opisany w apokryfie *Historia Józefa Ciešli*, napisanym w języku koptyjskim około 400 r. w Egipcie. Zob. *Neznámá evangelia: Novozákonní apokryfy*, red. i tłum. P. Pokorný, Praha 2006.

<sup>11</sup> Imrich Jagušič, *Smrť svätého Jozefa*, 1780, olej, płótno, 238 x 151 cm, restaurowała Anna Svetková w 2002 r. (akcja nr 50155/01, Oblastný reštaurátorský ateliér, Levoča / dalej ORA), kościół św. Jerzego, Spiska Sobota; Imrich Jagušič, *Svätý Jozef patrón bratstva*, 1780, olej, płótno, 150 x 110 cm, restaurowała Anna Svetková w 2002 r. (akcja nr 50155/01, ORA), kościół św. Jerzego, Spiska Sobota.

Kapitulę<sup>12</sup>. Na podstawie specyficznego stylu rokokowego przypisuje się słabo znanemu Jagusicowi jeszcze inne dzieła na Spiszu<sup>13</sup>.

Krótki okres oświeconego panowania Leopolda II, troszczącego się *o serca swoich poddanych*, być może też zgodnie z ówczesnym sentymentalizmem, nie przyniósł wyraźniejszych zmian w sztuce sakralnej. Także nowy ołtarz w kościele św. Katarzyny Aleksandryjskiej w Wielkiej Łomnicy, który w 1793 r. zastąpił stary, został wykonany jeszcze w duchu bardziej ludowego rokoka z elementami stylu Ludwika XVI. W środku znajduje się obraz świętej przypominającej jej męczeństwo (poprzez postać kata z mieczem) i jednocześnie jej przeniesienie na górę Synaj (poprzez obecność aniołów z zasłoną, w której ją przeniesiono). Obraz jest osadzony w złotej ramie z klasycznymi rozetami. Po jego bokach stoją rzeźby apostołów św. Piotra i św. Pawła. Na odwrocie retableum znajduje się napis informujący, że złocenia i polichromię ołtarza wykonał w danym roku Jan Toperczer<sup>14</sup>.

Do zmiany atmosfery, która miała też wpływ na sztukę sakralną, doszło podczas panowania konserwatywnego Franciszka I, dążącego do przywrócenia starych porządków życia religijnego, osłabionego przez zwolenników oświecenia i liberalnych wyznawców idei rewolucyjnych. Wskutek represji koszycki intelektualista i wolnomularz František

Kazinczy (1759–1831), pochodzący z Siedmiogrodu, trafił w 1794 r. do więzienia, przez co nie zdążył zrealizować swoich zamiarów wspierania miejscowej sztuki węgierskiej i uniezależnienia jej od Austrii. Nie mógł też przywitać duńskiego portrecisty Jana Jakuba Stundera (1759–1811), którego rok wcześniej zaprosił na Węgry (1793); nie był też świadkiem jego ślubu w Lewoczy z Elżbietą Adami (Alžbeta Adamiová), córką złotnika i wolnomularza Samuela Adamiego (1797). Stunderem zajęli się na Węgrzech (w Peszcie i na Spiszu) sympatycy Kazinczyego – grupa wykształconych i reformowanych katolików. Artysta namalował potem dla nich obrazy ołtarzowe do nowych kościołów – kościoła ewangelickiego wyznania augsburskiego w Spiskiej Nowej Wsi i Toporcu. Oba, dzięki przede wszystkim prostej koncepcji, wyróżniały się na tle ówczesnej twórczości sakralnej na Spiszu. *Chrystus w Ogrodzie Oliwnym* Stundera z aniołem pocieszycielem z 1797 r., a także *Ukrzyżowany Chrystus* (bliżej niedatowany) stanowią wczesne przykłady klasycyzmu europejskiego na Spiszu, ale nie osiągają mistrzowskiego poziomu portretów Stundera.

Kręgi katolickie na Spiszu tradycyjnie zwracały się w stronę cesarskiego Wiednia, oczywiście istotne też były kwestie finansowe. W tej wielonarodowości metropolii pracował np. czeski malarz Dominik Kindermann (1739–1817)<sup>15</sup>, autor trzech obrazów

<sup>12</sup> *Succinta historia Confraternitatis S. Josephi in Scepusio existentis nec non completus catalogus omnium membrorum a primordiis pii instituti sub protectoratu illustrissimi ac reverendissimi d. Pauli Szmercsányi de eadem episcopi Scepusiensis et praeside illustrissimo ac reverendissimo d. Francisco Liptay electo episcopo Noviensi etc. praeposito M. Scepusiensi*, Kesmark 1894, s. 57: *Współbracia nie chcieli pozostać bez ołtarza szczególnie poświęconego świętemu patronowi Józefowi. Dlatego już wcześniej pleban z Wierzbowa Ignacy Waingruber podarował na ten święty cel 50 złotych, a w 1776 r. w celu podkreślenia swojego osobistego szacunku wobec św. Józefa pleban z Popradu Ján Nimecz obiecał, że sprowadzi na własny koszt obraz do ołtarza. W 1779 r. od pewnego snycerza z Preszowa został sprowadzony ołtarz o wartości 220 złotych. Ten ołtarz, do którego malarz Imrich Jagusics namalował dwa obrazy o wartości 50 złotych, ku radości wszystkich członków został pobłogosławiony 10 maja 1781 przy okazji kongregacji przez prepozyta i plebana Spiskich Włoch Karola Wolfingera, wiceprzewodniczącego bractwa. Tego samego dnia po raz pierwszy odprawiono też mszę przy ołtarzu. W 1793 r. malarz Šimon Kovalszky pomalował cały ołtarz za 164 złote, 30 denarów. Za uzyskane informacje i tłumaczenie z łaciny dziękuję Vladimírowi Olejníkowi.*

<sup>13</sup> Np. niektóre obrazy ołtarzowe w kościele pw. Ducha Świętego w Lewoczy, ponieważ w archiwaliach zakonu minorytów, do którego należał kościół, wspomniany jest *pictor varallyensis Emericus*, czyli malarz Imrich ze Spiskiego Podgrodzia. Pozostaje pytanie, czy chodzi tu o Imricha Jagusicsa. Zob. K. Chmelinová, *K interiérovemu vybaveniu Kostola svätého Ducha v Levoči*, „Acta Musei Scepusiensis”, 4, 2009, s. 77–91. Na temat dzieł przypisywanych Jagusicowi zob. też, *Miesto zázrakov: Premeny barokového oltára. Katalóg výstavy*, Bratislava 2009, s. 69–70.

<sup>14</sup> V. Labuda, *Dejiny Veľkej Lomice*, Veľká Lomnica 2008.

<sup>15</sup> Dominik Kindermann, który pochodził ze Szluknowa (Šluknov), przyjechał do zawodu pozłotnika w Czeskiej Kamenicy (Česká Kamenica), potem wyjechał do Pragi. Podstawy malarstwa zdobył u malarza jezuickiego Ignacego Raaba (1715–1787), który namalował kilka obrazów ołtarzowych także dla kościołów na Słowacji. Kindermann trafił do Wiednia jako pomocnik malarza. Pod kierownictwem Franciszka Antoniego Palka (1717–1766) zajmował się twórczością figuralną. Jego mecenasem został graf Ferdynand Bonaventura II Harrach (1708–1778), który w 1768 r. wysłał go do Rzymu. Przez cztery lata pośredniczył w zakupie dzieł artystycznych do kolekcji Harracha. Równocześnie kopiował starszych mistrzów, Rafaela i braci Carraccich. Nadzwyczaj interesowała go twórczość Antoniego Rafaela Mengsa (1728–1779), choć studiował u jego konkurenta Pompeo Girolamo Battoniego (1708–1787) na Accademii di San Luca. Po powrocie do Wiednia Kindermann zarządzał kolekcją artystyczną Harrachów. Malował portrety na zamówienie, a także obrazy mitologiczne. Wiele zleceń otrzymał od rodziny Kinskich i Kuenbergów. Pracował też nad zamówieniami dla kościołów w rodzinnych północno-zachodnich Czechach, a także na Morawach, np. w Towaczowie/Tovačov (1792), gdzie mecenasami kościoła byli Kuenbergowie. Kindermann był obieżyświatem, obrazy, które go interesowały, przerysowywał do szkicowników (zachowanych do dzisiaj), a później wykorzystywał je jako źródło inspiracji. Jego styl charakteryzowało jednolite pokrywanie powierzchni oraz separowanie poszczególnych plam barwnych, warstwy impastowe i laserunkowe farby nanosił cienko, opracowaniem detali zajmował się raz w większym, a raz w mniejszym



Ryc. 140. Dominik Kindermann: a) Męczeństwo św. Apostołów Szymona i Judy, b) Św. Jan Nepomucen, c) Wniebowzięcie Najświętszej Marii Panny, kościół św. św. Szymona i Judy, Wydrnik.

ołtarzowych w kościele św. Szymona i św. Judy w Wydrniku (Vydrník)<sup>16</sup>. Jego prace umocniły oddziaływanie estetyczne jednolitego stylowo, klasycystycznego i eleganckiego wnętrza kościoła, który został zbudowany w latach 1799–1801 w miejscu starej gotyckiej świątyni. Kościół wraz z miejscowością należał do zakonu jezuitów, a następnie do biskupstwa spiskiego. Kindermann namalował męczeństwo apostołów św. Szymona i św. Judy, św. Jana Nepomucena oraz Wniebowzięcie NMP. Wykorzystał klasycystyczne reguły twórczości, które opanował pod wpływem *proroka nowej sztuki* – jak sam siebie nazywał Anton Raphael Mengs (1728–1779)<sup>17</sup>. Obaj artyści, pochodzący z północnych Czech, przebywali w tym samym czasie w Rzymie. Obrazy Kindermana w Wydrniku stanowią nadzwyczaj interesujące przykłady sztuki sakralnej z około 1800 r. Niewiele późniejsze jest chyba jedyne przewyższające pod względem artystycznym dzieło – wspaniały obraz

ołtarza głównego w kościele św. Katarzyny Aleksandryjskiej w Smolniku. Namalował go w 1805 r. dyrektor akademii wiedeńskiej, malarz akademicki Friedrich Heinrich Füger (1751–1818), który pochodził z południowych Niemiec. Ten prekursor klasycyzmu austriackiego zainteresował się nowym stylem przede wszystkim po zapoznaniu się z twórczością Mengsa. Nigdy jednak nie wyzbył się pewnego patosu. Sposób, w jaki obraz starochrześcijańskiej świętej Fügera trafił do małego miasteczka na Spiszu, wyjaśniają zapisy w smolnickiej *Historia domus*: cesarz Franciszek I miał tam swoje majątki – kopalnie węgla. Kiedy dowiedział się, że pożar zniszczył miejscowy kościół, sfinansował budowę nowego i zamówił też nowy obraz ołtarzowy. Zapłacił za nowy kościół 47 000 guldenów, a za obraz 3 000. Świątynię ukończono w 1801 r., natomiast wielofigurálny obraz cztery lata później. Zachowały się szkice do niego – jeden z nich znajduje się w Galerii Akademii Sztuk

stopniu. Postaci, zazwyczaj o typizowanych rysach twarzy, potrafił zobrazować bardzo przekonująco, ale często z nienaturalnie skręconym ciałem i drobnymi nieścisłościami anatomicznymi. Kindermann po śmierci popadł praktycznie w zapomnienie. Jego twórczość stanowi jednak dobry przykład rozwoju malarstwa w okresie, kiedy starsze tradycje przeplatały się z nowymi tendencjami. Zob. A. Petrová-Pleskotová, *Maliarstvo 18. storočia na Slovensku*, Bratislava 1983, s. 41, 82 i 102; L. Slaviček, *Dominik Kindermann (1739–1817): Nové poznatky k jeho kreslárskému dielu*, „Umění: časopis Ústavu dějin umění”, 54, 2006, 3, s. 240–250; A. Vrtal, *Dominik Kindermann a jeho oltářní obrazy v Tovačově*, praca licencjacka, Seminár dějin umenia FF Masarykovy univerzity, Brno 2008.

<sup>16</sup> Sygnowany oraz datowany na 1799 r. jest tylko obraz ołtarza głównego (na stronie otwartej księgi po lewej stronie u dołu), obrazy ołtarzy bocznych zostały jednak namalowane w takim samym stylu. Zob. A. Petrová-Pleskotová, *Maliarstvo 18. storočia na Slovensku*, ryc. 46. Inna literatura nie podaje datowania obrazów, a Dominik Kindermann jest wspominany tylko jako autor ołtarza głównego, zob. *Súpis pamiatok na Slovensku*, t. 3, red. A. Güntherová, Bratislava 1969, s. 428 oraz A. Vrtal, *Dominik Kindermann*, s. 8 (autor pisze, że obraz znajduje się „w Spiszu”, nie podaje nazwy miejscowości).

<sup>17</sup> Zob. np. S. Roettgen, *Mengs: Die Erfindung des Klassizismus*, München 2001.

Pięknych w Wiedniu, a drugi w kolekcji prywatnej<sup>18</sup>. W innej kolekcji prywatnej znajduje się też mniejszy wariant obrazu olejnego<sup>19</sup>. Füger wykorzystał powszechnie stosowaną w malarstwie sakralnym kompozycję diagonalną. Przedstawił tę scenę jako historyczną: cesarz Maksencjusz siedzący na tronie w czerwonej todzie domaga się od Katarzyny Aleksandryjskiej ofiary pogańskiej. Ona odmawia i korzysta z prawa do obrony podczas dysputy. Dokoła widać stojących, siedzących, wyprostowanych i skulonych mędrców. Wśród nich Katarzyna w chwili boskiej inspiracji. Cała promieniuje niezwykłym światłem, jest jak ze złota. W jednej dłoni trzyma zwoje, a drugą wskazuje na niebo. Promieniująca postać świętej była genialnym pomysłem Fügera, dzięki czemu osiągnął to, że stała się ona centralnym punktem obrazu<sup>20</sup>.

Przenikanie artystycznych cech klasycyzmu można zaobserwować w spiskiej sztuce sakralnej wielu wyznań. Ewangelicy sprowadzili do swojego kościoła w Lubicy interesujący obraz namalowany w 1805 r. przez do tej pory bliżej niezidentyfikowanego Johanna Müllera. W stylu klasycyzmu poussinowskiego przedstawił on *fractio panis* – gest łamania chleba, który Jezus uczynił podczas Ostatniej Wieczerzy (1 Kor 11, 24; Łk 22, 19; Mk 14, 22; Mt 26, 26). Bazował jednak na mniej tradycyjnych przedstawieniach Ostatniej Wieczerzy – Jezus i jego uczniowie w tym przypadku nie siedzą, a stoją.

Grekokatolicy, przestrzegający surowych tradycji bizantyjskich, także przyjęli do swojego nowego kościoła w Jarzębinie (Jarabina) ikonostas z bardziej



Ryc. 141. Friedrich Henrich Füger: Św. Katarzyna Aleksandryjska, 1805, obraz w ołtarzu głównym, Smolnik.



Ryc. 142. Jozef Czauczik: Zesłanie Ducha Świętego, 1811, obraz w ołtarzu głównym, Lewocza.

współczesnymi obrazami, które w latach 1803–1809 namalował Ignac Kraudi/Kraudy lub Krauss z Sabinowa. W ikonostasie, na odwrocie obrazu św. Jana Chrzciciela, zachowała się inskrypcja mówiąca o tym, że kościół, w którym się ten obraz znajduje, zbudowano za zgodą cesarza Franciszka I, a podczas budowy pracowali tam mistrzowie z Włoch<sup>21</sup>.

W Lewoczy w 1811 r. miejscowi minoryci zamówili obraz Zesłania Ducha Świętego do ołtarza głównego w ich kościele klasztornym przy ul. Kościckiej. W tym celu wybrali się do pobliskiej pracowni przy ul. Mäsiarską nr 596 (dziś nr 14) do początkującego młodego artysty Jozefa Czauczika (1780–1857). Ów obraz dla minorytów<sup>22</sup> jest wspominany jako jego pierwsze większe zamówienie kościelne<sup>23</sup>. Z wielofiguralną sceną Zesłania Ducha Świętego Czauczik poradził

<sup>18</sup> R. Keil, „Johannes der Täufer segnend” und „Die hl. Katharina vor Kaiser Maxentius”: *Bemerkungen zu den Altarbildern von Heinrich Friedrich Füger*, „Belvedere: Zeitschrift für bildende Kunst”, 10, 2004, 1, s. 59–60.

<sup>19</sup> [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Heinrich\\_Friedrich\\_F%C3%BCger\\_-\\_Catherine\\_of\\_Alexandria\\_before\\_the\\_Emperor\\_Maxentius\\_-\\_WGA08341.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Heinrich_Friedrich_F%C3%BCger_-_Catherine_of_Alexandria_before_the_Emperor_Maxentius_-_WGA08341.jpg) (dostęp 28.04.2021).

<sup>20</sup> *Súpis pamiatok na Slovensku* 3, s. 134; zob. też R. Keil, *Johannes der Täufer segnend*, s. 59–60; tenże, *Heinrich Friedrich Füger, 1751–1818: nur wenigen ist vergönnt das Licht der Wahrheit zu sehen*, Wien 2009; M. Herucová, M. Novotná, *Bohyne a soáitice v umení 19. storočia na Slovensku*, Bratislava 2011, s. 162, 169 (nr kat. 183).

<sup>21</sup> *Súpis pamiatok na Slovensku*, t. 1, red. A. Güntherová, Bratislava 1967, s. 511; M. Strenk et al., *Život obce Jarabina*, Prešov 1969; O. Lipták, L. Kuc, J. Jasaňová, *Ikonostas v gréckokatolíckom Kostole Narodenia Panny Márie: Reštaurátorský výskum, rękopis*, Archív Pamiatkového úradu Slovenskej republiky (dalej PÚ SR), Bratislava 2007.

<sup>22</sup> Obraz jest sygnowany po lewej u dołu: „Jos. Czauczik pinxit”, a na środku u dołu ma napis z dedykacją: „Anno 1811. / Fatigiis Ch. Fris. Alexii Chmunvits / et Ch. Fris. Pancratii Dravetzky anavit / Conventus Leutschoviensis Ord. Minor / Convilium”.

<sup>23</sup> A. Petrová-Pleskotová, *K počiatkom realizmu v slovenskom maliarstve: Jozef Czauczik a jeho okruh*, Bratislava 1961, s. 24.

sobie profesjonalnie. Oprócz uczniów namalował pośrodku Maryję, choć nawet najbardziej szczegółowy opis tych wydarzeń (Dz 2,1) o niej nie wspomina. Taka koncepcja pojawiała się jednak od średniowiecza, choć dość rzadko. Jej przyjęcie w XIX w. było związane z umacnianiem kultu maryjnego. Na obrazie jest ona najjaśniejszą postacią i znajduje się w centrum kompozycji. Przypomina to finezję malarską Fügera, ale Maryja nie jest tak promieniująca jak św. Katarzyna Aleksandryjska na obrazie w Smolniku. Wypowiedź malarska Czauczika jest w tym przypadku jeszcze nieco nienaturalna, brakuje jej lekkości. Można jednak zauważyć rezultaty przeszkolenia klasycystycznego – najpierw w pracowni Stundera w Lewoczy, a potem u Huberta Maurera (1738–1818), profesora w akademii wiedeńskiej (i kolegi Mengsa), który kierował swoich studentów bardziej w stronę kopiowania niż własnej inwencji. Od 1811 r. można zatem zaobserwować twórczość sakralną Czauczika w rzymskokatolickich oraz ewangelickich kościołach wyznania augsburskiego na Spiszu, a częściowo też w regionach Gemeru i Abova. Wiele obrazów o tematyce religijnej jest mu jednak tylko przypisywanych, niektóre zaginęły, inne już nie istnieją<sup>24</sup>. Czauczik szukał podczas pracy różnych inspiracji, raz w sztuce starych mistrzów włoskich – z Bolonii (Reni) czy Florencji (Dolci), a także hiszpańskich (Ribera, Murillo), innym razem w klasycystycznych dziełach z kręgu swoich nauczycieli (Füger) czy też w pracach bliższych mu pod względem wieku romantycznych nazareńczyków<sup>25</sup>. W 1814 r. otrzymał zamówienie od szlachcica spiskiego, marszałka polnego, barona Andrzeja Máriašsyego (1788–1854) z Markuszowców i Batyzowców, męża Adéli Szirmay z Beszeniowa. Baron, który właśnie wtedy powrócił z kampanii antynapoleońskich – wprowadzając z licznymi ranami,

ale owiany sławą – poprosił Czauczika, by namalował obraz *Zmartwychwstanie Chrystusa*. Był on przeznaczony dla nowego ołtarza, który baron zamówił za 1 400 złotych, do kościoła ewangelickiego w Batyzowcach, gdzie miał on swoją siedzibę. Obraz ma klasyczną kompozycję piramidalną, u góry znajduje się unoszący się Chrystus, a u dołu czterech żołnierze rzymscy, po jednym z każdej strony grobu. Koncepcja sceny – Chrystus, otwarty grób, żołnierze – nawiązuje do średniowiecznych obrazów włoskich<sup>26</sup>. Jest to jeden z obrazów Czauczika namalowanych tylko w tonach brązu<sup>27</sup>. Inne dzieła sakralne Czauczika pojawiły się na Spiszu dopiero pod koniec lat 20. XIX w.

Tak jak w wielu innych zakątkach monarchii habsburskiej, również na Spiszu w dalszym ciągu dbano o kult św. Jana Nepomucena. Trzeci biskup spiski i wolnomularz<sup>28</sup> Ivan Michael Brigido (1742–1816) – pochodzący z Triestu, pracujący głównie w Lublanie – wybrał go na patrona seminarium duchownego, które założył w Spiskiej Kapitulie w 1810 r. Podczas jego pontyfikatu na Spiszu pojawiły się też inne rzeźby przydrożne św. Jana Nepomucena (Spiskie Hanuszowce, 1812), a także ołtarze (Nalepkowo, 1814), czy kaplice (w okolicy Huncowców, 1814). Przejawiano też troskę o starsze dzieła. Przedstawicielki rodu Máriašsych: Teresa, Barbara, Magdalena i Franciszka podarowały 16 maja 1816 – w dniu św. Jana Nepomucena – obraz świętego do barokowej kaplicy z połowy XVIII w., położonej w pobliżu ich kasztelu w Markuszowcach. Informacja o tym znalazła się na odwrocie tego dzieła, które namalował wówczas 65-letni Jozef Lerch (1751 – po 1817)<sup>29</sup>. Był to przedostatni znany przykład jego działalności artystycznej. Lerch rozpoczął około 1780 r. od obrazów drewnianych kulis Grobu Bożego w kościele św. Jerzego w rodzinnej Sobocie Spiskiej. Potem jego

<sup>24</sup> Zniszczony jest obraz Czauczika *Św. Juliany Falconieri* z 1817 r., pierwotnie znajdujący się w kaplicy poświęconej tej świętej w Ordzowanach (na podstawie fotografii znany jest tylko jego fragment), a także obraz z około 1820 r., pierwotnie umieszczony w kościele św. Michała Archanioła w Spiskich Bystrych (Spišské Bystré). Nieznany jest np. obraz ołtarzowy (według Richtera) *Chrystus pomaga apostołowi Piotrowi* z 1855 r. z kościoła ewangelickiego w Wielkiej Łomnicy (podobno zabrano go podczas ewakuacji w 1945 r.). Zob. A. Petrová-Pleskotová, *K počiatkom realizmu v slovenskom maliarstve*, s. 42–43, nr kat. 38 na s. 119 (Ordzowany), nr kat. 51 na s. 121 (Spiskie Bystre), s. 164 oraz przyp. 120 na s. 94 (Wielka Łomnica).

<sup>25</sup> A. Petrová-Pleskotová, *K počiatkom realizmu v slovenskom maliarstve*, s. 18–19, 40.

<sup>26</sup> H. Sachs, E. Badstübner, H. Neumann, *Christliche Ikonographie in Stichworten*, Leipzig 1980, s. 48.

<sup>27</sup> S. Weber, *Zipser Geschichts- und Zeitbilder: ein Beitrag zur vaterländischen Geschichte*, Leutschau 1880, s. 146; tenże, *Ehrenhalle verdienstvoller Zipser des XIX. Jahrhunderts 1800–1990*, Igló 1901, s. 359; A. Petrová-Pleskotová, *K počiatkom realizmu v slovenskom maliarstve*, s. 24–25, 117; Z. Kollárová, *Postavenie dedinskej šľachty na Spiši*, „Forum historiae”, 2, 2008, 2, online: [http://www.forumhistoriae.sk/FH2\\_2008/texty\\_2\\_2008/kollarova.pdf](http://www.forumhistoriae.sk/FH2_2008/texty_2_2008/kollarova.pdf) (dostęp 28.05.2012), w przyp. 33 podaje opis i tłumaczenie łacińskiej dedykacji znajdującej się na ołtarzu.

<sup>28</sup> *The Supreme Council of Ancient and Accepted Scottish Rite for Croatia: The History of Croatian Scottish Rite*, [http://www.freemasonry-croatia.org/vvh\\_povijest\\_en.htm#top](http://www.freemasonry-croatia.org/vvh_povijest_en.htm#top) (dostęp 7.06.2012).

<sup>29</sup> Jozef Lerch, *Soätý Ján Nepomucký*, 1816, oznaczony po prawej u dołu: „Jos. Lerch pinx.”, napis na tylnej stronie: „Theresia, Barbara, Mag: / dalena, et Francisca, om: / nes Mariáss, Capella Pub= / lica in Csepam Sancto huic Dicte pic Optu= / lere die 16taMay An=/ no. 1816”, olej, płótno, 73 x 122 cm, przekazane przez Spišský dejepisný spolok w 1939 r., Slovenské národné múzeum (dalej SNM), Spišské múzeum, Levoča (dalej SM), nr inw. SM 2265, restaurowała Anna Svetková w 1987 r. (nr akcji 858/87, ORA; nr inw. R-71, SNM SM).

dzieła pojawiają się na Liptowie, Szaryszu i Abovie. Jego ostatni znany obraz to *Ukrzyżowany Chrystus* na ołtarzu w kościele ewangelickim w Wielkiej (Veľká), który zgodnie z sygnaturą i datowaniem namalował w 1817 r. Obraz św. Jana Nepomucena z Markuszowców – dziś w zbiorach muzeum w Lewoczy – należy do jego najpiękniejszych prac. Przedstawia on zmarłego Jana Nepomucena ułożonego na katafalku z głową spoczywającą na poduszce. Ma on na sobie strój kanonika, rewerendę, rękawice i krótką futrzaną pelerynę, nie brakuje też stuły spowiednika, na głowie biret, a w rękach krucyfiks. Podstawą ikonografii przedstawionego w ten sposób motywu był podobno obraz, na którego odwrocie znajdował się napis informujący o tym, że jest to prawdziwy wizerunek męczennika z dnia 20 maja 1393 z kościoła zakonu cyriaków<sup>30</sup>. Dziś ten obraz jest zaginiony – istnieją tylko informacje, że przez jakiś czas jego posiadaczem był Karel Škreta, a z jego spadku uzyskała go szlachecka rodzina Ledwinków z Adlerfelsu. Obraz ten był uważany za *vera effigies* – prawdziwy wizerunek Jana Nepomucena. Stał się on pierwowzorem rycin, dzięki którym zyskał popularność<sup>31</sup>. W odróżnieniu od większości wizerunków tego typu<sup>32</sup> Lerch pominał anioły unoszące się nad ciałem zmarłego. Tylko drobne gwiazdki wokół jego głowy wskazują na to, że postać na obrazie to święty.

Po renowacji kaplicy w Markuszowcach w następnym roku także odnowiono podupadłą drewnianą kaplicę św. Jana Nepomucena w Smiżanach. Graf Ladislav Csáky z Cheresegu i Adorjanu (Csáky de Körösszegh et Adorjan), wówczas biskup chorwackiego Kninu, w 1817 r. kazał ją zbudować na nowo z odporniejszego materiału. We wnętrzu znajduje się ołtarz z rzeźbą świętego w centrum. Jest to

dzieło nieznanego autora<sup>33</sup>, który w uproszczony sposób wykorzystał powszechnie znaną ikonografię barokowej rzeźby św. Jana Nepomucena z Mostu Karola w Pradze, którą pod koniec XVII w. wykonał Jan Brokoff, pochodzący z Soboty Spiskiej.

W 1821 r. można wymienić najprawdopodobniej najstarszą synagogę spiską w Huncowcach, na podstawie fotografii znana jest tylko jej klasycystyczna architektura. Dekoracja artystyczna wnętrza zniknęła bez śladu w następnym wieku podczas przebudowy synagogi na obiekt przemysłowy.



Ryc. 143. Jozef Lerch: *Św. Jan Nepomucen na katafalku*, 1817, Markuszowce.

Świątynie chrześcijańskie od swoich początków były również miejscami pochówku. Często były wznoszone bezpośrednio nad grobami męczenników, chowano w nich również osoby duchowne i nobilitowane. W XIX w. zaczęło się to zmieniać, ale minęło kilka dekad nim zrezygnowano z przyjętego sposobu pochówku. Inicjatorem zmian było państwo, któremu Kościół był coraz bardziej podporządkowany. Władcy, poczynając od Józefa II, propagowali znajdujące się poza miejscowościami cmentarze jako jedyne odpowiednie miejsca ostatniego spoczynku, głównie z powodów sanitarnych. Leopold II złagodził wcześniejsze rozporządzenia i pozwolił na pochówek zmarłych w grobowcach na własnych gruntach. Franciszek I i panujący po nim jego syn Ferdynand

<sup>30</sup> Cyriakowie byli to zakonnicy z zakonu krzyżowców z czerwonym sercem – *Canonicus Ordo crucigerorum cum rubeo corde*.

<sup>31</sup> J. Royt, *Johannes von Nepomuk und seine Verehrung in Prag* w: *Johannes Nepomuk 1393–1993*, s. 80–83. Zob. też inne prace J. Royta, np. *Ikonografie svätého Jana Nepomuckého „Sbératelství, starožitnosti, antikvity”*, 1, 1993, 5, s. 10–13 lub „Zprávy památkové péče”, 53, 1993, s. 373–379; *Svätý Jan Nepomucký 1393–1993. Katalóg výstavy*, red. J. Muchková, O. Filip, J. Kybalová, Praha 1993, s. 76–85.

<sup>32</sup> Np. Malarz nieznanego nazwiska, *Svätý Ján Nepomucký po smrti*, nieoznakowane, koniec XVIII w., olej, płótno, pozyskane z Muzeum mesta Bratislavy w 1959 r.; *Galéria mesta Bratislavy* (dalej GMB), nr inw. A 949, restaurował Gustav Stonner w 1970 r. (nieukończone). Obraz powstał na podstawie obrazu z 1784 r. przypisywanego czeskiemu malarzowi Johannowi Franzowi Greipelowi (1720–1798), który pracował w Wiedniu. Znajduje się w kościele św. Augustyna w Wiedniu. Zob. J. Luková, M. Vyskupová, *Mučenícké legendy (výber zo zbierok GMB)*. *Katalóg výstavy*, Bratislava 2012, s. 34–35.

<sup>33</sup> *Smižany*, red. F. Žifčák, Smižany 1993, s. 43–56.

V nie zmienili wprowadzonych przepisów. Podczas ich panowania stała się popularna romantyczna wizja cmentarza – idyllicznego miejsca (jak rajski ogród) oraz grobowca ukrywającego tajemnicę śmierci (wspieraną przez historie o średniowieczu). Inspiracje europejskie, na Węgrzech przede wszystkim angielskie, narastający indywidualizm oraz umacniające się przekonanie o wyjątkowości zasług jednostki



Ryc. 144. a) Autor nieznanym: Św. Wendelin, kościół św. Marii Magdaleny, Jabłonów, b) Św. Wendelin, tzw. obrazek święty z epoki, Bawaria.

spowodowały – wraz z innymi czynnikami kulturowymi – popularność wolno stojących grobowców, łącznie z kaplicami i kościołami cmentarnymi<sup>34</sup>. Jeden z najwcześniejszych przykładów tego typu obiektów na Spiszu znajduje się w miejscowości Jabłonów (Jablonov). Wchodził on w skład majątków biskupstwa spiskiego i ze względu na bliskość Spiskiej Kapituły nie miał własnego kościoła. Piąty biskup spiski Jozef Bélik (1757–1847), pochodzący spod Trenczyna (Trenčín), który dbał o funkcjonowanie i wygląd wielu świątyń na Spiszu, np. kościoła w Luczce (Lúčka),

postanowił w wieku 70 lat (1827 r.), że zbuduje w Jabłonowie kościół poświęcony św. Marii Magdalenie, który stanie się też miejscem jego ostatniego spoczynku. Niestety nie jest znany wygląd jego oryginalnego wnętrza. Przypomina o nim tylko zawieszony z boku obraz z ołtarza głównego z motywem świętej pokutującej w jaskini w obecności aniołów na niebiosach (scena wspominana w innych źródłach niż biblijne). Jego wartość historyczna przewyższa poziom artystyczny. Na ścianach kościoła w Jabłonowie znajdują się ponadto obrazy dwóch świętych – św. Floriana i św. Wendelina. W analizowanym okresie biedermeieru były to postaci bardzo popularne w ludowej pobożności, jako niebiańscy stróże najbardziej fundamentalnych potrzeb życiowych – pierwszy chronił domy przed pożarem, a drugi bydło przed chorobami. Dawne legendy o życiu Floriana i Wendelina były związane przede wszystkim z krajami niemieckojęzycznymi. Florian był



pierwszym austriackim kanonizowanym świętym, z kolei Wendelin był czczony jako święty przez lud – oficjalnie nigdy nie został kanonizowany. Często występujące kompozycje ich wizerunków, nie łączyąc tej z Jabłonowa, znajdowały zastosowanie w nowym fenomenie twórczości sakralnej – masowej produkcji tzw. świętych obrazków<sup>35</sup>.

Pod koniec lat 20. XIX w. Jozef Czaučzik stworzył kolejne dzieła sakralne. Pleban kościoła parafialnego pw. Wniebowzięcia NMP w Lubicy zamówił u niego w 1828 r. obraz do owalnego medalionu znajdującego się w nastawie imponującego czarno-złotego barokowego ołtarza głównego. Zapłacił za niego 300 florenów<sup>36</sup>. Tematem obrazu była patronka kościoła NMP *Assumpta* (Wniebowzięta NMP) unoszona przez aniołów na chmurce, stojąca z otwartymi ramionami w jaskrawo różowej sukni, atramentowo niebieskiej palli i beżowej stule. Czaučzik inspirował się obrazem, który namalował na jedwabiu Guido Reni

<sup>34</sup> Więcej na ten temat zob. M. Herucová, *Náhrobky a hrobky 19. storočia na Slovensku*, rozprawa doktorska, Katedra dějin umění FF Univerzity Palackého, Olomouc 2010.

<sup>35</sup> Zob. Z. Szilárdy, *A magánáhitat szentképei: Kleine Andachtsbilder*, Szeged 1997 lub A. Spamer, *Das kleine Andachtsbild vom 14. bis 20. Jahrhundert*, München 1930.

<sup>36</sup> S. Weber, *Geschichte der Stadt Leibitz: Mit Bezug auf die Vergangenheit Zipsens und Ungarns: Aus Veranlassung des Milleniums*, Kesmark 1896, s. 180; tenże, *Ehrenhalle verdienstvoller Zipsler*, s. 13, 296; A. Petrová-Pleskotová, *K počiatkom realizmu v slovenskom maliarstve*, s. 149.

– przedstawiciel szkoły bolońskiej XVII w.<sup>37</sup>, szczególnie ceniony i kopiowany w XIX w. Stosunkowo wier- nie trzymał się on pierwowzoru, oblicze NMP ma jed- nak trochę inne rysy – prawdopodobnie jest to twarz ukochanej Czaućzika – Zuzany Steinhaus<sup>38</sup>, która mieszkała w okolicy. Ich związek nie miał przyszłości, głównie z powodu różnic religijnych. Ona pochodziła z ewangelickiej autochtonicznej rodziny z Lewoczy, a on z katolickiej, która przybyła ze Śląska<sup>39</sup>. Dodatko-



Ryc. 145. Guido Reni: Wniebowzięcie Najświętszej Marii Panny, pierwsza połowa XVII w. olej na jedwabiu, Monachium.

wo Czaućzika uprawiał niepewny zawód artysty. Ostac- tecznie Zuzana Steinhaus wyszła za mąż za księdza ewangelickiego, a Czaućzika do końca życia pozostał kawalerem. Jego obraz Wniebowziętej NMP w Lubicy rozpoczął interesujący rozdział romantycznej sztuki sakralnej na Spiszu. W 1829 r. Czaućzika zajmował się pracą nad obrazami dla drugiego kościoła w Lubicy,

pw. Ducha Świętego. Motywami były tu (ponownie) Zesłanie Ducha Świętego oraz Pokłon Trzech Króli<sup>40</sup>.

Po dziełach wiedeńskich artystów akademickich i nieakademickich (Brand, Füger, Kindermann) oraz miejscowych artystów szkolonych w prywatnych warsztatach i pracowniach lub tylko przez krótki czas na akademiach (Lerch, Czaućzika), w drugim trzydzie- stolecu XIX w. dotarło na Spisz dzieło malarza akade- mickiego *par excellence* – Jozefa Zmij-Miklošiča (1792–



Ryc. 146. Jozef Czaućzika: Wniebowzięcie Najświętszej Marii Panny (kryptoportret Zuzany Steinhaus) 1828, obraz z nastawy ołtarza głównego, kościół Wniebowzięcia Najświętszej Marii Panny, Lubica.

1841). W 1833 r. wykonał on interesujący ikonostas dla greckokatolickiego kościoła św.św. Piotra i Pawła w Kojšov. Choć Zmij-Miklošič pocho- dził ze Spisza, większość jego dzieł znajduje się poza tym regionem. Początkowo miał on zostać księdzem

<sup>37</sup> Guido Reni, *Himmelfahrt Mariä*, w latach 1631–1642, olej, jedwab, 295 x 208 cm, pierwotnie obraz z ołtarza głównego w kościele Bractwa NMP degli Angioli w Spilamberte (w pobliżu Modeny). Po 19 latach obraz z przyczyn finansowych sprzedano do Bolonii. Dziś znajduje się w Starej Pinakotece w Monachium, nr inw. 446.

<sup>38</sup> Oba dotychczas znane portrety Zuzanny Steinhaus autorstwa Czaućzika (1834) znajdują się w zbiorach prywatnych, ich czarno-białe reprodukcje zostały opublikowane w: A. Petrová-Pleskotová, *K počiatkom realizmu v slovenskom maliarstve*, s. 132. Za jej portret uważa się też obraz *Žena v závoji s knihou* (1821, SNM SM, nr inw. SM 6118), a dziś także dzieło Czaućzika znane pod tytułem *Levočská biela pani* (SNM SM). Tak podaje D. Uharčeková-Pavúková, *Čaro, čo vyrovnáva protirečivosť: Levočská biela pani vo výtoarnom umení*, w: *Levočská biela pani*, red. M. Novotná, E. Lazarová, Levoča–Betliar 2010, s. 56. Astrid Kostelníková wspomina jako miłość Czaućzika Julianę Steinhaus (Steinhausová), ur. w 1810 r., córkę Jana Samuela Steinhausa i Judyty Pollag (Pollagová), która w 1833 r. wyszła za mąż za Jana Marczellyego, księdza ewangelickiego z Ruskinowców, za: <http://www.locseitemeto.eoldal.hu> (dostęp 28.04.2021).

<sup>39</sup> F. Žifčák, Z. Kravar, *Jozef Czaućzika, jeho rodina a predkovia*, w: *Jozef Czaućzika, Ján Jakub Müller a Probstnerovci*, red. M. Novotná, Levoča 2001, s. 13–22.

<sup>40</sup> *Z minulosti Lubice: Zborník k 725. výročiu získania mestských práv*, red. I. Chalupický, Lubica 1996.

greckokatolickim. Ponieważ nie było go stać na studia, wstąpił do klasztoru bazylianów w Krasnym Brodzie (Krásny Brod) na Zemplinie. Tam zaczął pisać ikony, a piękny śpiew zapewnił mu dyplom kantora. Jako kantor trafił potem na plebanię kościoła św. Barbary w Wiedniu. Jego zwierzchnik Ivan Fedorowicz Fogoroszj (1786–1834) poparł jego decyzję rozpoczęcia edukacji w akademii wiedeńskiej. W latach 1814–1823 Zmij-Miklošik studiował tam malarstwo historyczne w klasie Johanna Petra Kraffta, ucznia Fügera, przedstawiciela klasycyzmu i biedermeieru. Tuż po ukończeniu studiów dwa razy z rzędu starał się – bez powodzenia – o posadę malarza eparchialnego u eparcha preszowskiego Gregora Tarkoviča. Instytucję malarza eparchialnego założył eparch mukaczewski Andrej Bačinský, a jego zamiarem było ograniczenie malowania obrazów w świątyniach przez osoby nieposiadające odpowiedniego wykształcenia. Rozczarowany Zmij-Miklošik wyjechał na niemal dwa lata do Włoch. Kiedy wrócił w 1832 r., sytuacja uległa zmianie – eparch Tarkovič poprosił go, by przyjął tę posadę. Zmij-Miklošik zgodził się i 29 maja 1833 został mianowany pierwszym oficjalnym malarzem eparchii preszowskiej. Następnie zajął się tworzeniem ikonostasów – pierwszy powstał dla kościoła w Kojszowie na Spiszu. Podobnie jak inni malarze, także on tłumił wschodnią tradycję ikonograficzną, dlatego o jego pracach nie można mówić jako o prawdziwych ikonach. Jeśli chciałby pisać prawdziwe ikony, najpierw musiałby przedstawić je do zatwierdzenia eparchowi, dlatego zaczął dystansować się od tradycyjnych ikon i przejmował raczej koncepcje malarstwa zachodnioeuropejskiego. Jozef Zmij-Miklošik zmarł na tyfus w wieku 49 lat jako kawaler. Jego prace kontynuował bratanek Michal Miklošik<sup>41</sup>.

Około 1833 r. w pracowni Czauczika powstał obraz ołtarzowy *Zwiastowanie NMP*<sup>42</sup>, przeznaczony do kaplicy kasztelu w Spiskim Szczawniku. Przemalowany (choć może to być też jego kopia) znajduje się dziś w środku o wiele młodszego ołtarza

neogotyckiego. Obraz zamówił u Czauczika biskup Jozef Bélik w ramach przebudowy kasztelu w latach 1832–1834. Ów kasztel stał się nowym majątkiem biskupstwa spiskiego, uzyskanym po likwidacji zakonu jezuitów, do którego wcześniej należał. W 1835 r. Czauczik zajmował się pracą nad przedstawieniem pary apostołów – św. Filipa i św. Jakuba młodszego – dla ołtarza głównego kościoła w Szwabowcach (Švabovce). Obraz z przewagą odcieni brązu sygnował na kamieniu namalowanym u stóp św. Filipa. Detal nogi z sandałem, odpowiadający antycznej *solea* (po łacinie to słowo oznacza podkowę), zachował się na rysunku studium do obrazu w muzeum w Koszycach<sup>43</sup>. Apostołowie ubrani w tuniki i togi stoją na drodze na tle bliżej nieokreślonego pagórkowatego krajobrazu, w rękach jako atrybuty trzymają narzędzia swojej męczeńskiej śmierci – św. Filip krzyż, przy którym go ukamienowano, a św. Jakub młodszy drążek foluszniaka do obróbki skóry, którym został zabity. Ujęcie obrazu z postaciami zajmującymi niemal całą jego powierzchnię stało się jednym z najbardziej konwencjonalnych rozwiązań kompozycji motywów religijnych w XIX w. Obraz apostołów Czauczika nie znajduje się już w pierwotnym miejscu. Wskutek perypetii powojennych trafił znacznie uszkodzony do depozytu kościoła gimnazjalnego w Lewoczy, gdzie znajduje się do dziś. Możliwe, że w pracowni Czauczika powstał też obraz ołtarzowy *Jezus ratuje Apostoła Piotra* (Mt 14, 28–31) dla nowego kościoła ewangelickiego w Lewoczy, o czym wspomina starsza literatura. Budowę kościoła zakończono w 1837 r. Obraz nie jest sygnowany ani datowany, jest to kopia dobrej jakości. Jako autor oryginału podawany jest niemiecki malarz Richter, zawsze z innym skrótem imienia i bez bliższej identyfikacji<sup>44</sup>. Z imitacjami „richterowskiego” stylu bajkowego potraktowania sceny biblijnej można spotkać się w wielu kościołach ewangelickich na Słowacji i generalnie w kościołach w Europie i Ameryce<sup>45</sup>. Na obrazie, który występuje też pod nazwą

<sup>41</sup> J. Čech et al., *Farnosť Sloviniky a Jozef Zmij-Miklošik*, Nové Mesto nad Váhom 2008; J. Markov, *K životu a dielu Jozefa Miklošika*, „Ars”, 4, 1970, 1–2, s. 255–260.

<sup>42</sup> J. Vencko, *Dejiny štiavnického opátstva na Spiši*, Ružomberok 1927, s. 195; A. Petrová-Pleskotová, *K počiatkom realizmu v slovenskom maliarstve*, s. 134–135.

<sup>43</sup> Jozef Czauczik, *Štúdia pravej nohy*, nieoznakowane, ołówek, papier, 39,2 x 19 cm, Východoslovenské múzeum, Košice (dalej VSM), nr inw. S 2302. Rysunek znajduje się w książce: A. Petrová-Pleskotová, *K počiatkom realizmu v slovenskom maliarstve*, s. 153.

<sup>44</sup> F. J., *Zausig József*, „Művészet”, 8, 1909, s. 295 (autor wspomina że obraz namalował Czauczik i że taki obraz znajduje się też w Ostrzyhomiu); K. Divald, *Ismeretlen képek a XVII.–XIX. századból*, „Művészet”, 11, 1912, s. 238 (autor wspomina, że obraz namalował Czauczik na podstawie dzieła niemieckiego malarza F. Richtera); A. Petrová-Pleskotová, *K počiatkom realizmu v slovenskom maliarstve*, s. 150 (autorka podaje przegląd starszej literatury na temat obrazu; pisze, że Czauczik stworzył kopię według G.H. Richtera).

<sup>45</sup> „Richterowskie” obrazy Chrystusa ratującego apostoła Piotra znajdują się np. w kościołach ewangelickich w miejscowościach: Biała Spiska (malarz nieznan, poł. XIX w.), Krompachy (malarz nieznan), Lovinobaňa (Peter M. Bohúň, 1860), Moravské Lieskové (Josef Hromádka, 1892), Liptowski Tarnowiec/Liptovský Trnovec (malarz nieznan, lata 20. XX w.). Na świecie np. w kościele w Bröllin (Brandenburgia) czy w kościele św. Patryka w Nowym Orleanie, stan Luizjana, USA (Leon Pomarede, 1841).

*Panie, pomóż mi (Herr, hilf mir/Lord, help me)*, namalowana jest noc, na niebie świecą księżyc i gwiazdy, a na horyzoncie kołysze się barka na wzburzonych falach. Z przodu na tafli wody spokojnie stoi wysoka szczupła postać Jezusa o delikatnych rysach twarzy, z długimi włosami, w śnieżnobiałej, długiej szacie z lejącej tkaniny i podaje pomocną dłoń Piotrowi, by ten nie utonął. Powyższy temat był też popularny wśród wielu nazareńczyków<sup>46</sup>, których twórczość zaczęto powszechnie doceniać właśnie w latach 30. XIX w. Jednym z nich był niemiecki malarz Bernhard Plockhorst (1825–1907). Jego obraz *Jezus ratuje Apostoła Piotra*<sup>47</sup> różnił się tylko częściowo od „richterowskiego”. Nadał on Jezusowi nordyckie rysy oraz płowe pofalowane włosy, a jego biała szata była bardziej rozwiana. Dzieło Plockhorsta wziął za wzór berliński malarz Erich Pauly (1869–1918) – osiadł on w Budapeszcie pod zmienionym nazwiskiem Erich Bogdánffy Pauly – kiedy pod koniec XIX w. pracował nad obrazem ołtarzowym dla kościoła ewangelickiego w Spiskich Włochach.

Nazareńczycy powracali programowo do dzieł starych mistrzów średniowiecznych i renesansowych. Uczynił tak też mało znany malarz z Popradu Ján Juraj Lenhard w przypadku obrazu *Oplakiwanie Chrystusa* z ołtarza głównego w kościele ewangelickim w Popradzie. Prawdopodobnie współpracował on bezpośrednio z twórcami ołtarza – stolarzami Samuelem Justem z Maciejowców, Samuelem Grentzem z Popradu i Pavlem Fábrym z Wielkiej<sup>48</sup>. Ołtarz typu portykowego<sup>49</sup> ukończono w 1840 r. Koncepcja obrazu odwołuje się do starego malarstwa niderlandzkiego<sup>50</sup>.



Ryc. 147. Jozef Czuczik: *Św. Jan Nepomucen*, 1841, kościół św. Heleny, Arnutowce.

Przybliża chwile oplakiwania, które nie mają bezpośredniego oparcia w tekście biblijnym, ale rozegrały się między zdjęciem z krzyża a złożeniem do grobu.

<sup>46</sup> W XIX w. nazywano tak grupę młodych artystów, prowadzonych przez niemieckiego malarza Friedricha Overbecka (1789–1869), którzy w 1809 r. zaprotestowali przeciwko praktykom kierownictwa akademii w Wiedniu, przede wszystkim przeciwko przesadnemu preferowaniu kopiowania sztuki antycznej. Założyli oni Lukasbund – bractwo św. Łukasza, patrona malarzy i sami nazywali się *Lukasbrüder*. W 1810 r. czterej z nich przeprowadzili się do Rzymu, zapuścili długie włosy jak Chrystus, konwertowali na wiarę katolicką, wynajęli opuszczony klasztor franciszkański San Isidoro i zajęli się malowaniem obrazów religijnych. Stopniowo dołączali do nich różni malarze europejscy, ze Spisza był to uczeń Czuczika Józef Dawid Böhm (1794–1865), który pod wpływem Overbecka też przeszedł na wiarę katolicką (za Károlyem Lyką). Nazarenizm przyniósł obrazy w stylu Rafaela z perfekcyjnym rysunkiem i jasnymi lokalnymi kolorami, niosące dydaktyczny przekaz i preferujące zamiast naturalności znacznie wystylizowaną kompozycję sceny. Postaci świętych charakteryzowały ascetyczne rysy i dyskretny gest, a ciała były starannie osłonięte ubraniem. W sztuce monarchii habsburskiej, która odrzucała ten styl jako „donkiszotowski”, pojawił się on po zmianie kierownictwa akademii w Wiedniu, zwłaszcza po uzyskaniu mocniejszej pozycji przez romantyzm w latach 30. XIX w. Za pośrednictwem kontynuatorów i naśladowców nazarenizmu stał się jednym z czołowych kierunków akademii w Wiedniu dzięki jej profesorom Josefowi (von) Führichowi i Leopoldowi Kupelwieserowi.

<sup>47</sup> Bernhard Plockhorst, *Christus auf dem Meere*, około 1881, kościół ewangelicki Trójcy Świętej, Hannover.

<sup>48</sup> J. Krivošová, *Evanjelické kostoly na Slovensku*, Bratislava 2001, s. 170.

<sup>49</sup> Ołtarz typu portykowego nawiązuje swoją architekturą do portyku – otwartego zadaszania z filarami dźwigającymi belkowanie i dwuspadowy daszek z trójkątnym zwieńczeniem.

<sup>50</sup> Stare malarstwo niderlandzkie obejmuje twórczość XV–XVI w. w stylu późnego gotyku oraz renesansu i wyróżnia się precyzją odwzorowywania rzeczywistości. Rozwinęło się w prowincjach na obszarze Niderlandów (dzisiejszej północnej Francji oraz Holandii, Belgii i Luksemburga), które wówczas nie miały wspólnego władcy; w 1579 r. rozpadły się one na północ (dzisiejsza Holandia) i południe (dzisiejsze Belgia i Luksemburg). Do najbardziej znanych przedstawicieli starego malarstwa holenderskiego należy Rogier van der Weyden (+1464), który pracował w Brukseli. To właśnie jego twórczość mogła zainspirować twórcę obrazu ołtarzowego w kościele ewangelickim w Popradzie.



Ryc. 148. Jozef Czauczik: a) Św. Bartłomiej Apostoł, ok. 1845, studium, b) obraz w ołtarzu głównym, Gniezdne.

Kluczową postacią w kontekście spiskiej twórczości sakralnej pozostawał Jozef Czauczik. Jego obraz św. Jana Nepomucena z 1841 r. w kościele św. Heleny w Arnutowcach<sup>51</sup> ma niecodzienną ikonografię. W dwóch trzecich od góry znajduje się tradycyjny wizerunek świętego, który stoi na chmurze w swoim typowym stroju i geście, z jedną dłonią przy ustach i krucyfiksem w drugiej, a wokół jego głowy znajduje się pięć gwiazd. W dolnej części obrazu widać jednak dość osobliwą scenę z rękami pozbawionymi ciała. Na ziemi po lewej leży szabla, w środku



Ryc. 149. Jozef Czauczik: a) Św. Jan Ewangelista, 1846, studium, Lewocza, b) obraz w ołtarzu głównym dla kościoła w Krompachach, Koszyce.

znajduje się pięć zwojów, spod których wystaje prawa ręka, a spod pobliskiej skały wystaje z kolei lewa ręka pisząca piórem. Barokowe konteksty można zauważyć w wizerunkach apostołów św. Jana i św. Bartłomieja autorstwa Czauczika. Obaj zostali przedstawieni z typowymi dla siebie atrybutami – pierwszy z orłem, a drugi z księgą. Sposób przedstawiania św. Jana Apostoła siedzącego w zielonej tunice i czerwonej todze na greckiej wyspie Patmos podczas pisania Apokalipsy i objawiającej mu się Maryi obecny był przede wszystkim u mistrzów baroku<sup>52</sup>.

<sup>51</sup> Jako dzieło Czauczika z 1841 r. o wymiarach ok. 240 x 110 cm wymienia go Elemér Kószeghy (1882–1954). Dane znajdują się na karcie ewidencyjnej dzieła, przechowywanej w jego spuściźnie w archiwum Iparművészeti Múzeum w Budapeszcie. Na karcie jest też wzmianka o spiskim archiwistce Augustynie Raiszie (1784–1844), który zapewne wywarł wpływ na koncepcję dzieła. Za zwrócenie uwagi na tę spuściźnię dziękuję dr Katarinie Beňovej. Kószeghy wspomina dzieło w: „Szepesi hiradó” z 9 czerwca 1934 i w swojej książce: E. Kószeghy, *A Szepesség újabbkori festői és szobrászai*, Budapest 1937. Autorstwo tego obrazu przypisuje Czauczikowi też A. Petrová-Pleskotová, *K počiatkom realizmu v slovenskom maliarstve*, s. 139, gdzie pisze, że Czauczik namalował go w 1841 r. dla kościoła w Arnutowcach, ale że jest on znany tylko z literatury.

<sup>52</sup> Np. Alessandro Turchi, zwany Orbetto (1578–1649), *Svätý Ján apoštol*, olej, płótno, 97,7 x 72,3 cm, Galeria Maurizia Nobile, Paryż; Johann Lederwasch (1751–1826), *Svätý Ján apoštol*, klasztor benedyktyński, Admont (Austria).

Inspiracje barokowe można jednak dostrzec bezpośrednio na obrazie św. Bartłomieja. Na tle krajobrazu Armenii usytuowana jest postać Apostoła w ujęciu symbolicznym – trzyma on Ewangelię, dla której oddał życie. Namalowana na dalszym planie obrazu



W tym samym muzeum znajduje się też obraz św. Karola Boromeusza sygnowany i datowany na 1847 r. przez Czauczika<sup>56</sup>. Początkowo umieszczony był w kaplicy pogrzebowej żupana spiskiego grafa Karola Csákyego (1783–1845), męża Elizy



Ryc. 150. a) José de Ribera: *Męczeństwo św. Bartłomieja*, akwaforta z początku XVII w., b) Józef Czauczik: *Męczeństwo św. Bartłomieja*, fragment obrazu, obecnie w kościele św. Bartłomieja Apostoła w Gniezdnem.

scena męczeńskiej śmierci poprzez odarcie żywcem ze skóry została wykonana na podstawie akwaforty hiszpańskiego artysty barokowego z XVII w. José de Ribeyry<sup>53</sup>. Obraz św. Jana Apostoła pochodzi z 1846 r., natomiast obraz św. Bartłomieja nie jest bliżej datowany. Pierwszy znajdował się w ołtarzu głównym kościoła w Krompachach, dziś – w muzeum w Koszycach<sup>54</sup>. Drugi zachował się w ołtarzu głównym kościoła w Gniazdach, w pobliżu Starej Lubowli. Do obu obrazów apostołów istnieją małych rozmiarów, acz sugestywne studia, które przechowuje muzeum w Lewoczy<sup>55</sup>.

Pap, gdzie został umieszczony jako pamiątka jego świętego patrona. Kaplica stała na cmentarzu katolickim w Lewoczy, póki nie zburzono jej w związku z budową drogi. Czauczik z rzeczowym podejściem namalował scenę tylko sporadycznie przedstawianą – zamach na Karola Boromeusza, do którego doszło w 1569 r. Podczas wieczornej modlitwy arcybiskupa Mediolanu strzelił do niego Gerolamo Donati, członek stowarzyszenia Humiliati i jeden z przeciwników reform wprowadzanych przez niego w klasztorach. Nie wiadomo, dlaczego Czauczik lub zleceniodawca obrazu wybrali właśnie tę scenę.

<sup>53</sup> José/Jusepe de Ribera, *Martyrium svätého Bartolomeja*, około 1624, akwaforta, papier, 32,2 x 24,4 cm, Kunsthalle – Gabinet Miedziorytów w Karlsruhe.

<sup>54</sup> Józef Czauczik, *Svätý Ján apoštol na ostrove Patmos*, 1846, olej, płótno, 274 x 145 cm, VSM, nr inw. S 638.

<sup>55</sup> Józef Czauczik, *Svätý Ján apoštol na ostrove Patmos*, 1846, studium do obrazu ołtarzowego dla kościoła św. Jana Apostoła w Krompachach. Tekst na karcie na odwrocie: „Gemalt Joseph / Czausig das Origi / nal in der Kirche / zu Krompach. / 1846. // 1874 Junii ... / D. Attila J. Guilelmi g. D. Geysa Salamon”, olej, płótno, 39 x 21 cm. Pozyskane od Spiskiego Towarzystwa Historycznego, które zakupiło obraz od nieznanego właściciela, SNM SM, nr inw. SM 7. Wymienieni Attila, Teodor i Gejza Salamonowie byli synami Eligiusza Alapi Salamona i Kornelii Palocsay. Zob. E. Pavlík, *Zamagurski zemepáni*, „Spiš. Vlastivedný zborník”, 1, 1967, s. 38. Józef Czauczik, *Svätý Bartolomej*, około 1845, studium do obrazu ołtarzowego dla kościoła św. Bartłomieja w Gniazdach, nieoznakowane, olej, papier na płótnie, 50 x 30 cm, pozyskane z majątku grafa Gustava Csákyego w Spiskim Hrhovie w 1946 r., SNM SM, nr inw. SM 3288.

<sup>56</sup> Józef Czauczik, *Svätý Karol Boromejský*, 1847, oznakowane u dołu po lewej: „Jos. Czauczik p. 1847.”, olej, płótno, 176 x 107 cm, pozyskane w drodze zbiórki 18 sierpnia 1939, SNM SM, nr inw. SM 2306.

Rozplanowanie dzieła – na pierwszym planie klęcząca postać w czerwono-białym stroju arcybiskupa, zanurzona w lekturze księgi leżącej na pulpicie, a w tle okno – przypomina barokowy obraz Ludovica Sterna, znajdujący się na ścianie kaplicy św. Karola Boromeusza w rzymskim kościele św. Praksedy (jego kościele patronackim). Tematyką dzieła Sterna była jednak modlitwa arcybiskupa, a nie zamach.

Obraz Czauczika przedstawiający Chrystusa modlącego się w śmiertelnym strachu podczas księżycowej nocy w ogrodzie na Górze Oliwnej powstał w 1852 r. dla kościoła ewangelickiego w Sobocie Spiskiej. Fakt, że przy Chrystusie znajduje się anioł, oznacza, że Czauczik inspirował się opisami z Ewangelii św. Łukasza (Łk 22, 43), ale nie można też wykluczyć poezji romantycznej (Franz Pfaff, *Die Nacht bedeckte mich mit ihrem Grauen*). Twarz anioła należy do Frederiki Pfannschmidt, która pochodziła z prominentnej rodziny ewangelickiej z Lewoczy. Ta informacja została napisana na odwrocie studium do obrazu, które dziś znajduje się w muzeum w Lewoczy<sup>57</sup>. Do ostatnich prac sakralnych Czauczika należą obrazy *Podwyższenie Krzyża Świętego w Smiżanach* (1853) oraz *Św. Mikołaj biskup w Odornie* (1857), później przeniesiony na plebanię w Markuszowcach. Pechowe dla Czauczika okazało się lato 1857 r. Podczas pożaru niedaleko swego domu dostał ataku



a

serca i zmarł. Cała Lewocza wzięła udział w ostatniej drodze szanowanego i cenionego artysty<sup>58</sup>. Pochowano go uroczyście na cmentarzu katolickim, grób jednak nie zachował się do dziś.

Charakter spiskiej sztuki sakralnej w drugiej połowie XIX w. był związany z pojawieniem się dzieł bardziej różnorodnej plejady artystów pochodzących z okolicznych regionów i krajów. W ich twórczości można zaobserwować większą różnorodność

stylów artystycznych oraz widoczną rezygnację z wymagających scen wielofiguralnych na rzecz przybliżenia poszczególnych świętych, przeważnie za pomocą prostych kompozycji. W danej sytuacji społeczno-politycznej doszło do pewnego odejścia od orientacji na sztukę wiedeńską na rzecz stopnio-



b

Ryc. 151. a) Autor nieznanymi: *Zamach na św. Karola Boromeusza*, fragment ilustracji, b) Jozef Czauczik: *Zamach na św. Karola Boromeusza*, 1847, Lewocza.

wego zbliżania się do rodzących się wówczas na Węgrzech prądów myślowych i wzorów kulturowych. Mimo chrześcijańskiego uniwersalizmu wymaganiami epoki stało się łączenie tematów religijnych i narodowych, czego efektem było pojawienie się wielu wizerunków świętych węgierskich – św. Stefana Króla, św. Emeryka, św. Władysława i św. Elżbiety Węgierskiej. Temat cyrylometodejski, z pojedynczymi wyjątkami, pozostał nieobecny w sztuce<sup>59</sup>.

<sup>57</sup> Jozef Czauczik, *Kristus v Getsemanskej záhrade*, 1851–1852, napis na odwrocie kartonu: „Ölgemälde von Mahler Zaucsig, des Engl stellt das portret Frederike Pfanschmiedt in ihrer Jügend dar.”, napis na papierze naklejonym na odwrocie drewna: „von Joseph Czauczik gemalt das original in der Kirche Georgenberg”, olej, karton, drewno, 42 x 22 cm, pozyskane od Spiskiego Towarzystwa Historycznego, które zakupiło go w 1913 r., SNM SM, nr inw. SM 8.

<sup>58</sup> A. Petrová-Pleskotová, *K počiatkom realizmu v slovenskom maliarstve*, s. 65.

<sup>59</sup> Wizerunki św. Cyryla i św. Metodego nie są zbyt częste także u grekokatolików. Zob. P. Šturák, *Cyrylometodské dedičstvo v gréckokatolíckych farnostiach na Spiši*, „Theologos: Teologická revue Gréckokatolíckej bohosloveckej fakulty PU v Prešove”, 5, 2004, 1, s. 75–89. U rzymskich katolików znaleźć można wizerunki tych świętych dopiero pod koniec XIX w. Ich rzeźby znajdują się np. na neogotyckim ołtarzu w kaplicy kasztelu w Szczawniku Spiskim czy na neogotyckim ołtarzu tzw. słowackiego kościoła w Spiskiej Nowej Wsi.



Ryc. 152. a) Autor nieznany: Św. Agnieszka Rzymianka, ok. 1850, obraz w ołtarzu z Ruskowców, Kieżmark, b) Jozef Leudner: Św. Agnieszka Rzymianka, ilustracja z epoki, po 1836.

Kwestie narodowe należały, wspólnie z zagadnieniami społecznymi, do najbardziej palących. Katolickie stanowisko wobec problemów społecznych, które sztuka odzwierciedlała przede wszystkim w postaci scen działalności charytatywnej, cierpienia i umiarkowania, podsumowała pod koniec wieku encyklika papieska *Rerum novarum* (1891). Nowe impulsy dla rozwoju sztuki sakralnej pochodziły również ze strony pierwszych osób i instytucji zajmujących się ochroną zabytków. Wobec nawiązywania do dzieł gotyckich rozwijał się neogotyck. Prawdopodobnie

najwięcej działań Kościoła rzymskokatolickiego zmierzało do podkreślania kultu maryjnego w kontekście ogólnochrześcijańskim, ale i wewnątrzpaństwowo-politycznym. W Watykanie ogłoszono maj miesiącem maryjnym (1840), ustanowiono dogmat o Niepokalanym Poczęciu NMP (1854), a w Lourdes głoszone cudowne objawienia Maryi (1858). Na Węgrzech ożywiano dawne poświęcenie kraju jako *Regnum Marianum*, co przerodziło się w ruch węgierskich duchownych (*Regnum Marianum Katolikus Közösség Egyesület*). Wniebowzięta NMP stała się tematem największego pod względem rozmiarów węgierskiego obrazu ołtarzowego w odnowionej katedrze św. Stefana w Ostrzyhomiu. Katedra została poświęcona w 1856 r. podczas pontyfikatu arcybiskupa Jana Chrzyciela Scitovskiego z Wielkiego Kyru (Veľký Kýr) w dorzeczu Nitry (Ponitrie). Istotną rolę podczas odbudowy odegrali jednak jego poprzednicy: arcybiskup Aleksander Rudnay z Rudna i Nowej Wsi Diviackiej (Diviacká Nová Ves) – znany mecenas słowackich działań kul-

turalnych oraz Jozef Kópácsy, który na polecenie byłego czwartego biskupa spiskiego Jána Ladislava Pyrquera (1772–1847) – ówczesnego biskupa Egeru i patriarchy Wenecji – zamówił obraz ołtarzowy u malarza z Wenecji Michelangelo Grigolettiego (1801–1870). Zastrzeżono jednak, by podczas pracy był on wierny renesansowemu obrazowi Tycjana *L'Assunta* z lat 1516–1518 – artystycznemu skarbowi weneckiej Basilica di Santa Maria Gloriosa dei Frari. Grigoletti wywiązał się z zadania, ale rezultat wypadł bardziej surowo od oryginału<sup>60</sup>. *L'Assunta* Tycjana stanowiła pierwowzór wielu węgierskich obrazów przed i po powstaniu kopii w Ostrzyhomiu. Była też pierwowzorem dla dotychczas nieustalonego autora obrazu w ołtarzu głównym kościoła w Starej Wsi Spiskiej, który od strony artystycznej poradził sobie z nim bardzo dobrze i był bardziej wierny wzorowi Tycjana niż Grigoletti<sup>61</sup>.

<sup>60</sup> G. Széphelyi Frankl, *Vallásos festészet, w: Művészet Magyarországon. 1830–1870*, red. J. Szabó, G. Széphelyi Frankl, Budapest 1981, s. 84.

<sup>61</sup> Obraz stanowi element barokowego ołtarza. Niektóre źródła datują go na połowę XIX w., np. *Súpis pamiatok na Slovensku* 3, s. 156. Jego historia pozostaje przedmiotem dalszych badań.

W drugiej połowie XIX w. wyraźnie przybywało dzieł o tematyce maryjnej. W 1853 r. obraz *Narodzenie NMP* dla ołtarza głównego kościoła w Spiskim Podgrodziu – stopniowo odbudowywanego po

służy obecnie jako retabulum. W 1854 r. też niemal nieznanemu autorowi – Franciszkowi Paulini (Pauliny) namalował obraz *Niepokalane Poczucie NMP/NMP Immaculata*. Można go zobaczyć w kościele św. Kwiryna



Ryc. 153. a) Bartolomé Esteban Murillo: *Niepokalana Maria Panna*, koniec XVII w., b) Autor nieznanym: *Niepokalana Maria Panna*, 1856, obraz w ołtarzu głównym, kościół Niepokalanego Poczęcia Marii Panny, Spiska Nowa Wieś.

pożarze – uzyskał jego ówczesny kapłan i historyk Jozef Hradzky (1827–1904). Wnętrzem kościoła w Spiskim Podgrodziu zajmował się potem koncepcyjnie także jako administrator parafii i doradca biskupa spiskiego<sup>62</sup>. Wspomniany obraz charakteryzujący się kompozycją diagonalną i konserwatywnym ujęciem namalował niejaki Adam Vajler. Dzieło to, bez architektury ołtarza, która się nie zachowała,

w Kurimanach niedaleko Lewoczy. Dwa lata później nieznanemu malarzowi skopiował postać *Immaculaty* z barokowego obrazu Murilla z XVII w.<sup>63</sup> na potrzeby ołtarza głównego słowackiego kościoła przy szpitalu w Spiskiej Nowej Wsi. Popularność tego typu sentymentalnych obrazów maryjnych, wzorowanych na dziełach Murilla utrzymywała się ewidentnie aż do końca stulecia<sup>64</sup>. Być może najbardziej

<sup>62</sup> J. Hradzky, *Krátky obsah dejín farského r. kath. kostola v Spišskom Podhradí: Z príležitosti novovystavaného oltára Bl. Panny Márie*, Spišské Podhradie 1891, s. 48 (o obrazie); M. Novotná, *Bočný oltár z farského kostola v Spišskom Podhradí: Príbeh diela stredovekého Spiša*, Levoča 2010, s. 11.

<sup>63</sup> Bartolomé Esteban Murillo, *La Inmaculada concepción de los venerables*, około 1678, olej, płótno, 274 x 190 cm, początkowo obraz ołtarzowy szpitala (*Hospitale de los venerables*) w Sewilli, do 1941 r. w Luwrze w Paryżu, obecnie w Museo del Prado w Madrycie.

<sup>64</sup> W 1917 r. na podstawie Murilla powstał obraz ołtarzowy *Madonna z dzieciątkiem* dla kościoła w Huncowcach. W ostatniej monografii miejscowości podana jest jego sygnatura, która znajduje się po lewej u dołu: „Bartolome Eszteven Murilló utám Mathiás / pinxit 1917”. Zob. M. Novotná, *Kultúrno-historické pamiatky obce w: Huncovce v zrkadle času*, red. V. Labuda, Huncovce 2006, s. 261, przyp. 30. Barokowy oryginał Murilla z 1678 r. pt. *Dziecię Jezus rozdaje chleb pielgrzymom* znajduje się w Muzeum Sztuk Pięknych w Budapeszcie i symbolizuje działalność charytatywną. Murillo namalował ten obraz na zamówienie Canona Justina de Neve i był on przeznaczony do refektarza domu dla księży emerytów w Sewilli.

porywający i romantyczny spiski obraz NMP *Immaculaty* znajduje się w Spiskim Hrhovie (Spišský Hrhov)<sup>65</sup>. Ujmuje na nim subtelna postać młodej kobiety o długich delikatnie pofalowanych włosach,

początkowo zajmował miejsce w ołtarzu głównym w kościele w Ruskinowcach, a dziś znajduje się w muzeum w Kieżmarku. Także on opierał się na ówczesnych pierwowzorach nazareńczyków<sup>66</sup>.



Ryc. 154. a) Giovanni Battista Pittoni: Św. Elżbieta Portugalska rozdaje jałmużnę, połowa XVIII w., b) Maksymilian Ráczkay: Św. Elżbieta Węgierska rozdaje chleb ubogim, 1857, kościół św. Elżbiety, Krawany.

sięgających niemal do kolan, z głową skromnie pochyloną na bok i opuszczonym wzrokiem, która stoi na sierpie księżycy w życzliwym geście otwartych ramion, w długiej tunice i palli, spod których wystaje tylko bosa stopa oparta na głowie węża z wielkimi ciemnymi oczami. Liryczna treść obrazu nawiązuje do nazarenizmu, głównie do wizerunków Maryi autorstwa Leopolda Kupelwiesera, nazareńczyka i głównego przedstawiciela romantycznego malarstwa sakralnego w Wiedniu. Podobny typ młodej kobiety, jak na obrazie w Spiskim Hrhovie, pojawił się też na nie mniej sugestywnym wizerunku starochrześcijańskiej św. Agnieszki Rzymskiej, który

Obraz *Matka Boska Różańcowa* z 1850 r. był pierwszym na Spiszu dziełem artystycznej rodziny Klimkoviczów (Klimkovič), która osiadła na początku lat 20. w Koszycach. Namalował go niemający artystycznego wykształcenia Ignác Klimkovicz (1800–1853) dla kościoła św. Katarzyny w Smolniku, gdzie przez pewien czas pracował jako górnik. Był on synem Floriana, urzędnika mennicy w Smolniku, który w wolnym czasie lubił rysować. Po wypadku w kopalni Ignác przeprowadził się do Koszyc i od tamtej pory zajmował się tylko działalnością artystyczną, starał się też umożliwić swoim synom Franciszkowi i Wojciechowi zdobycie wykształcenia

<sup>65</sup> Obraz nie jest oznakowany, pierwotnie stanowił element ołtarza bocznego w kościele w Spiskim Hrhovie, stamtąd został przeniesiony na miejscową plebanię. Zob. A. Petrová-Pleskotová, *K počiatkom realizmu v slovenskom maliarstve*, s. 64, 129. Autorka przypisuje go Jozefowi Czaučikowi.

<sup>66</sup> Malarz nieznany, *Svätá Agnesa Rímska*, około 1850, nieoznakowane, początkowo obraz ołtarza głównego w kościele św. Agnieszki w Ruskinowcach, 242 x 126 cm, w latach 1952–1998 depozyt kurii parafialnej w Ruskinowcach, od 1998 r. własność Muzeum w Kieżmarku, nr inw. 19513. Zob. M. Herucová, M. Novotná, *Bohyne a svätice*, s. 94–95.



Ryc. 155. Bela Klimkoviics: a) Św. Katarzyna Aleksandryjska, b) fragment obrazu z sygnaturą autora i datą powstania 1862, kaplica w Rolowej Hucie, Lewocza.

akademickiego. Mimo że nie udało się to z powodu braku finansów i innych perypetii życiowych, zostali oni wybitnymi malarzami, a kolejny syn, Florian młodszy, zręcznym snyczerem, który m.in. przeprowadził renowację ołtarzy w Kieżmarku. Ignacy Klimkoviics poprzez swój obraz NMP w Smolniku zaprezentował w lapidarny sposób świeckie Bractwo Żywego Różańca stosunkowo krótko po jego powstaniu. Założyła je Francuzka Pauline Marie Jaricot (1826), córka bogatego fabrykanta, która niosła pomoc ubogim, inicjatorka wielu dzieł misyjnych. Bractwo zostało zatwierdzone w 1832 r. przez papieża Grzegorza XVI (postać na obrazie po lewej) jako element duszpasterstwa zakonu dominikanów, dlatego w kompozycji obrazu pojawiła się też adorująca postać św. Dominika. W dolnej części obrazu znajduje się grupa kłęczących wiernych zgromadzonych wokół swojego kapłana.

Propagowanie zainteresowania historią oraz kreowanie legendy Królestwa Węgierskiego przyczyniły się do zwiększonego popytu na obrazy węgierskich świętych. Scena ze św. Elżbietą Węgierską rozdającą jałmużnę stała się motywem obrazu z ołtarza głównego w kościele w Krawanach (Kravany), który należał do biskupstwa spiskiego. W 1857 r. namalował go orawski malarz Maksymilian Rácskay/Račkay, Rátskay (1806–1872). Studiował on krótko na akademii w Wiedniu i nie miał innego wykształcenia artystycznego<sup>67</sup>. W ilustratywnej pracy o wyraźnym rysunku linearnym i lokalnych kolorach jakby jeszcze dojrzewiała znana koncepcja barokowego obrazu autorstwa weneckiego mistrza Giambattisty Pittoniego, choć ten nie namalował św. Elżbiety Węgierskiej, ale św. Elżbietę Portugalską<sup>68</sup>. Nie jest to jedyny przykład, kiedy podczas korzystania z pierwowzoru doszło do zamiany wizerunków Elżbiety Portugalskiej i jej krewnej Elżbiety Węgierskiej. Obie występują zazwyczaj na obrazach w scenach rozdawania chleba i jałmużny osobom ubogim i chorym<sup>69</sup>.

Węgierski patos narodowy znalazł też odzwierciedlenie w wizerunkach św. Katarzyny Aleksandryjskiej. Była ona łączona z dynastią Arpadów, ponieważ według średniowiecznego *Żywota św. Kingi* córka króla Beli IV była wnuczką Marii Laskariny,

<sup>67</sup> Maximilián Račkay, *Svätá Alžbeta Uhorská rozdáva chlieb chudobným*, 1857, olej, płótno, 287 x 180 cm, kościół św. Elżbiety, Kravany, ÚZPF nr 2020/0. Zob. P. Huba, *Maximilián Račkay*, Dolný Kubín 2013, s. 8–9, 42; M. Herucová, M. Novotná, *Bohyne a svätice*, s. 103, 118 (nr kat. 121); *Slovenský biografický slovník V.*, red. A. Maňovčík et al., Martin 1992, s. 13.

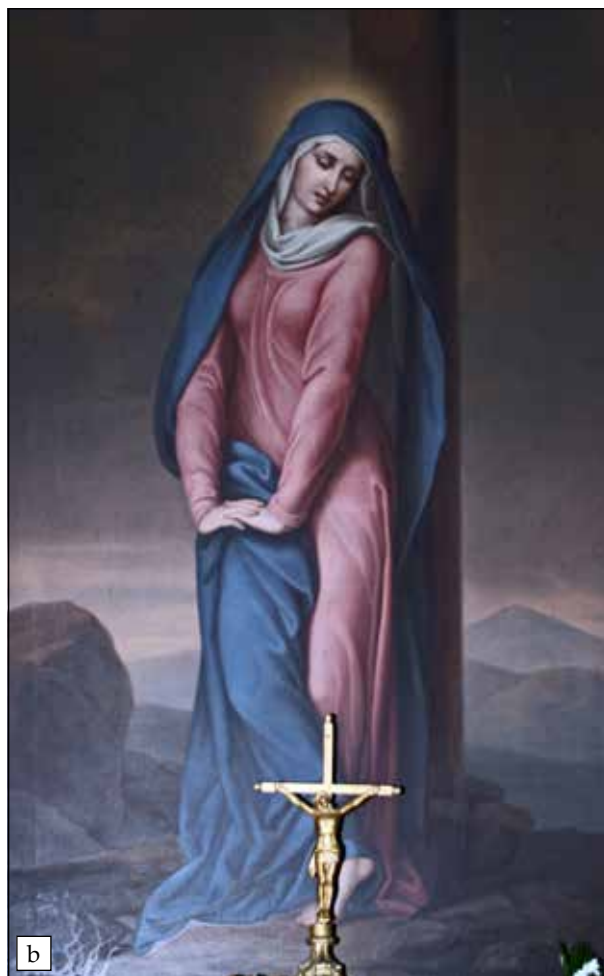
<sup>68</sup> Barokowy obraz św. Elżbiety Portugalskiej rozdającej jałmużnę, który w 1734 r. namalował Giambattista Pittoni (1687–1767), należał do popularnych i często kopiowanych dzieł. Jego olejny szkic znajduje się w Muzeum Sztuk Pięknych w Budapeszcie, obraz ołtarzowy w kaplicy zamkowej zakonu rycerzy niemieckich w Mergentheim (Badenia-Wirtembergia) powstał na zamówienie arcybiskupa Kolonii i wolnomularza Klemensa Augusta Bawarskiego. Wersje tego obrazu można znaleźć m.in. w Muzeum Miejskim w Augsburgu, w Kunsthalle w Bremie, a także w Monachium i Salzburgu. Zob. <http://www.wga.hu/frames-e.html?html/p/pittoni/elizabet.html> (dostęp 28.04. 2021).

<sup>69</sup> M. Herucová, M. Novotná, *Bohyne a svätice*, s. 97.

krewniej Katarzyny Aleksandryjskiej<sup>70</sup>. Nastawiony romantycznie Béla Klimkovics/Vojtech Klimkovič (1833–1885), który też tylko krótko studiował na akademii w Wiedniu u przedstawiciela biederme-

sztuce sakralnej XIX w. barokowe postrzeganie świata nie zniknęło nagle i występowało o wiele dłużej<sup>72</sup>.

W atmosferze walki o przeżycie i wolności obywatelskie oraz zwalczania kompleksu niższości



Ryc. 156. a) Anton van Dyck: Matka Boska Bolesna, fragment obrazu Ukrzyżowanie Chrystusa, XVII w., Paryż, b) Teodor Boemm: Matka Boska Bolesna, 1868, obraz w ołtarzu bocznym Kościoła Świętego Ducha, Lewocza.

ieru Ferdynanda Georga Waldmüllera, namalował św. Katarzynę Aleksandryjską w 1858 r. w stroju o węgierskich, czerwono-biało-zielonych, barwach państwowych (dla kościoła w Torysie na Szaryszu), a potem w 1862 r. w średniowiecznym bliaciu (dla kaplicy przy kościele w miejscowości Rolová Huta na Spiszu)<sup>71</sup>. Kompozycje obu obrazów opierają się na sztuce barokowych mistrzów: szaryski – Caravaggia, a spiski – Guida Reniego. To spostrzeżenie jest zgodne z nowszymi opiniami, że w środkowoeuropejskiej

wobec bogatych i potężnych elit, na Spiszu znalazł także podatny grunt kolejny prąd artystyczny – doryzm. Charakterystyczne dla niego były obrazy eksponujące ból i cierpienie. Należą do nich też dwa spiskie wizerunki Matki Boskiej Bolesnej, oba z 1868 r. Autorem pierwszego był Béla Klimkovics (dla kościoła św. Katarzyny w Smolniku), a drugiego Teodor Boemm (dla kościoła minorytów w Lewoczy). Malarz Teodor Boemm (1822–1889), pochodzący z Mukaczewa, był najzdolniejszym uczniem

<sup>70</sup> *Żywot świętej Kingi księżnej krakowskiej*, red. i tłum. B. Przybyszewski, Tarnów 1997, s. 33; M. Homza, *Včasnostredoveké dejiny Spiša w: Historia Scepisii*, t. 1: *Dejiny Spiša do roku 1526*, red. M. Homza, S.A. Sroka, Bratislava–Kraków 2009, s. 229.

<sup>71</sup> Vojtech Klimkovič, *Svätá Katarína Alexandrijská*, 1862, oznaczone po prawej u dołu: „[pinxit] Klimkovics Béla 1862”, olej, płótno, 119 x 71 cm, pierwotnie w kaplicy św. Katarzyny Aleksandryjskiej w Rolowej Hucie (dziś część Margecanów), po jej zburzeniu w 1966 r. w urzędzie parafialnym w Margecanach, który w 2011 r. sprzedał go muzeum w Lewoczy, SNM SM, nr inw. SM–12770, restaurowała Anna Svetková w latach 2011–2012.

<sup>72</sup> M. Gaži, *Baroko po baroku, gotika po gotike*, w: *Náboženstvo v 19. storočí*, red. Z.R. Nešpor et al., Praha 2010, s. 44 i nn.

Czau czika i zdobywał doświadczenie artystyczne nie tylko w Wiedniu, ale i w Brukseli, Paryżu i Dreźnie. W rewolucji 1848/1849 walczył po stronie węgierskiej. Obraz z jednofigurálną kompozycją Matki

w *Ogrodzie Oliwnym* (1870). Podczas pracy nad nim powrócił do kompozycji Czau czika z tożsamego pod względem motywu obrazu w *Sobocie Spiskiej*. Świadomy narodowo słowacki malarz, grafik, fo-



Ryc. 157. Jozef Božetěch Klemens: Św. Jan Ewangelista, szkic do obrazu i olej z 1874 r., Martin i Bratysława.

Boskiej Bolesnej ubranej w różową suknię, niebieską pallę i beżową stułę (tak jak u Czau czika) namalował rok po swoim powrocie do Lewoczy, gdzie pracował jako nauczyciel rysunku. Podczas pracy inspirował się postacią Maryi z barokowej sceny Ukrzyżowania autorstwa Antona van Dycka, którą mógł widzieć w udostępnionych już wówczas zbiorach paryskiego Luwru. Zgodnie z ustną tradycją jego modelką była miejscowa piękność, wdowa Zofia Probstner z domu Jančová, matka czwórki dzieci, której chorobliwie zazdrosny mąż Adolf Probstner popełnił samobójstwo<sup>73</sup>. Na północ od Lewoczy w kościele ewangelickim w Toporcu został z kolei umieszczony obraz Boemna *Cierpienie Chrystusa*

tograf i nauczyciel Peter Michal Bohůň (1822–1879) z Orawy, który studiował malarstwo na akademii w Pradze, był związany ze Spiszem nie tylko wskutek uczęszczania do miejscowych liceów ewangelickich, ale też dzięki więzom rodzinnym. Swoją partnerkę życiową znalazł bowiem u Klonkayów w Łucywniej (1848). Dla miejscowego kościoła ewangelickiego namalował obraz ołtarzowy z Chrystusem przedstawionym jako *Salvator Mundi*. Bohůň był portrecistą, przedstawicielem romantyzmu o orientacji narodowej. Zamówienia na obrazy innego rodzaju przyjmował zapewne dla zarobku, by utrzymać wielodzietną rodzinę (miał siedmioro dzieci). Chorował na gruźlicę. Dla nowo zbudowanego kościoła

<sup>73</sup> A. Kredatusová, *Probstnerovci z Novej Luboovne a Jakubian*, Martin 2002, s. 49, przyp. 96.

ewangelickiego w Sztoli (Štôla) namalował w 1869 r. obraz z tradycyjnym motywem *Chrystus w Ogródzie Oliwnym*<sup>74</sup>. Starszy zaledwie o kilka lat od Bohúňa jego współtowarzysz i kolejny świadomy narodo-

Budowlanych. Pięć lat później Węgierska Akademia Nauk założyła Towarzystwo Archeologiczne (1858), a z kolei Ministerstwo ds. Oświaty i Kultu powołało Węgierską Tymczasową Komisję ds. Zabytków



Ryc. 158. Gustav Adolf Weisz: Św. Jan Ewangelista, a) front, b) tył, c) monogram autora. Rzeźba powstała po 1868 r. dla kościoła Świętego Krzyża w Kieżmarku.

wo słowacki malarz Jozef Božetěch Klemens (1817–1883), który pochodził z Liptowa, również studiował na akademii w Pradze. W 1874 r. namalował jednofiguralny obraz ołtarza głównego dla kościoła św. Jana Apostoła w Nowej Lubowli. Obecnie dzieło to już się tam nie znajduje. Szkic obrazu przechowywany jest w Martinie, a sam obraz św. Jana Apostoła znajduje się w Bratysławie<sup>75</sup>. Nurty artystyczne obu tych słowackich malarzy były we wspomnianych dziełach zbliżone do nazarenizmu.

Na podstawie decyzji cesarza Franciszka Józefa I została ustanowiona 31 grudnia 1850 C.K. Centralna Komisja ds. Badań i Konserwacji Zabytków



(1872). Najwięcej uwagi poświęcano zabytkom sakralnym, w praktyce jednak tylko do okresu baroku. Wpływ na przemiany wewnątrz kościelnych wywarła przede wszystkim sympatia dla gotyku – usuwano

<sup>74</sup> Więcej na temat Bohúňa zob. np. K. Beňová, *Peter Michal Bohúň a jeho zastavenia pri slovanstve*, w: „*Slavme slavně slávu Slavov slavných*”: *Slovanství a česká kultura 19. století*, red. Z. Hojda, M. Ottlová, R. Prah, Praha 2006, s. 324–333; D. Zmetáková, *Peter Michal Bohúň: Súborné dielo*, Liptovský Mikuláš – Bratislava 1992.

<sup>75</sup> Jozef Božetěch Klemens, *Svätý Ján apoštol*, 1874, oznakowane po prawej w górnej połowie: „Pre kostol v Novej Lubovni na Spiši složil Jozef B. Klemens 11 juli 1874.” („Dla kościoła w Nowej Lubowli na Spiszu stworzył Jozef B. Klemens 11 lipca 1874.”), ołówek, papier, 52,8 x 37,8 cm, Literárne múzeum Slovenskánárodná knižnica, Martin, nr inw. Ex 982. Rysunek opublikowała D. Zmetáková, *Kresba 19. storočia na Slovensku*, Bratislava 1976, s. 184 (nr kat. 81). Jozef Božetěch Klemens, *Svätý Ján apoštol*, 1874, oznakowane po lewej u dołu: „Jozef B. Klemens”, olej, płótno, 193 x 115 cm, Slovenská národná galéria, nr inw. O 64.

niegotyckie elementy wyposażenia, restaurowano gotyckie dzieła i uzupełniano je w stylu, który przypominać miał gotyk. Współpracownikiem wspomnianej wiedeńskiej komisji ds. zabytków został na Spiszu Václav Merklas (1809–1867) – pochodzący z Pragi nauczyciel historii i geografii w gimnazjum w Lewoczy. W 1857 r. odkrył on w kościele parafialnym w Lewoczy niewykorzystywane gotyckie malowidła tablicowe, a następnie zaprojektował dla nich neogotycki ołtarz, który wykonali stolarze z Lewoczy: Jozef Schmidt i Valentín Schirokofský (Širokovský)<sup>76</sup>. Prace sfinansował siódmy biskup spiski Ladislav Zabojsky/Zábojský (1793–1870), który pochodził z Preszowa. Jego herb oraz herby Węgier i Lewoczy wkomponował Merklas w architekturę ołtarza. W ten sposób udało się wzbogacić wnętrze kościoła parafialnego św. Jakuba o ołtarz św. Elżbiety Węgierskiej. Europejska „fala regotyzyzacji” związana z romantycznymi powrotami do średniowiecza trwała na Spiszu od końca lat 60. XIX stulecia. W 1868 r. rozpoczęto regotyzyzację wnętrza kościoła Świętego Krzyża w Kieżmarku. Prowadził ją ksiądz i historyk Ján Karol Vajdovský/Vajdovský (1830–1914)<sup>77</sup> oraz inżynier budowlany z Bardiowa Viktor Myskovszky/Miškovský (1838–1909)<sup>78</sup>, obaj pochodzenia polskiego. Współpracowali jednocześnie ze snycerzem Gustawem Adolfem Weiszem (1838–1913), który wcześniej nosił nazwisko Bieliński. Pochodził on z polskiej rodziny szlacheckiej, a po stłumieniu powstania styczniowego uciekł na Spisz, osiadł w Kieżmarku, gdzie ożenił się z córką kapelusznika Rosiną Westher. Nigdy nie przyznał się do swojej przeszłości, w obawie przed szpiegami trzymał ją w tajemnicy nawet przed dziećmi. Urządził pracownię na Starym Rynku nr 24, która cieszyła się bardzo dobrą opinią. Weisz produkował tam meble, m.in. dla spiskiej rodziny Csákych oraz różne elementy wyposażenia kościołów. Dla kościoła Świętego Krzyża w Kieżmarku w 1869 r. odnowił gotycki ołtarz, który uzupełnił rzeźbą św. Jana Apostoła, na której (z tyłu) wyźłobił swój monogram

GAW<sup>79</sup>. Odnawiał też barokowe ołtarze w katolickim kościele w Twarożnej/Tvarožná (1875) i kaplicy zamkowej w Kieżmarku (1889). Ponadto wycinał formy dla osób zajmujących się modrodrukiem, pięknie śpiewał i fotografował, przy swojej pracowni założył też pierwsze atelier fotograficzne w Kieżmarku. Działalność snycerską kontynuował jego syn Gustaw Adolf Weisz młodszy (1867–1933), który po powrocie z Ameryki zmodernizował pracownię ojca, ale ostatecznie postanowił wyjechać na stałe do USA (w Nowym Jorku miał pracownię dekoracji wnętrz, w 1920 r. założył Towarzystwo Spiszaków w Ameryce, organizował zbiórki pieniężne i wysyłał zebrane środki na Spisz)<sup>80</sup>. Powrócił jednak do neogotyckiej odbudowy kościoła w Kieżmarku, w którym pojawiły się neogotyckie ołtarze Matki Boskiej Różańcowej i św. Teresy z Lisieux.

W latach 1872–1874 pracował na Spiszu malarz i restaurator Franz Storno starszy (1821–1907), który pochodził z austriackiego Eisenstadt. Osiadł on w węgierskim Soproniu. Studiował malarstwo na akademii w Monachium u Josepha Schlotthauera, będącego pod wpływem nazarenizmu<sup>81</sup>. Był też współpracownikiem Węgierskiej Tymczasowej Komisji ds. Zabytków. Dla kościoła katedralnego św. Marcina w Spiskiej Kapitule wykonał neogotycki prawy ołtarz boczny z centralnym obrazem przedstawiającym Opłakiwanie Chrystusa i wizerunkami aniołów po bokach. Jeden z nich trzyma kielich (jako znak wiary), a drugi gwoździe (narzędzie śmierci Chrystusa). Storno próbował imitować średniowieczny styl także poprzez zastosowanie ciemnych linii konturowych. W nastawie ołtarza umieścił herb donatora – ósmego biskupa spiskiego Jozefa Samasy/Samaša (1828–1912), pochodzącego z miejscowości Zlaté Moravce, późniejszego arcybiskupa Egeru i kardynała. Storno zaprojektował ponadto sześć witraży ze scenami biblijnymi w duchu historyzmu, które później zrealizował Tyrolski Instytut Witrażownictwa w Innsbrucku<sup>82</sup>, mający dobre kontakty również z Watykanem.

<sup>76</sup> Na podstawie kartki naklejonej na tylnej stronie retabulum. Rysunek ołtarza opublikowano w: „Archaeologiai értesítő”, 12, 1878, s. 238.

<sup>77</sup> Zob. B. Polla, *Archeológ a historik ThDr. Ján Karol Vajdovský (1830–1914)*, „Historický zborník”, 10, 2000, 2, s. 273–274.

<sup>78</sup> Więcej na temat życia i twórczości Myskovszkiego zob. Viktor Miškovský a súčasná ochrana pamiatok v strednej Európe: *Myskovszky Viktor és a mai műemlékövédelem közép-Európában*, red. A. Balega, Bratislava–Budapest 1999.

<sup>79</sup> Rzeźbę odrestaurowano w ORA w 2012 r.

<sup>80</sup> E. Cintulová, *Gustáv Adolf Weisz*, „Z minulosti Spiša XIII. Ročenka Spišského dejepisného spolku”, Levoča 2005, s. 267–274.

<sup>81</sup> *Reštaurátor Franz Storno starší (1821–1907)*, red. D. Buran, Bratislava 2008, s. 40, 56–57.

<sup>82</sup> *Vitráže na Slovensku*, red. I. Cónová, I. Gajdošová, D. Lacková, Bratislava 2006, s. 294–295. Tiroler Glasmalerei- und Mosaikanstalt założył w 1861 r. Albert Neuhauser, wraz z architektem diecezjalnym Josefem Vonstadlem i malarzem Georgiem Maderem. W krótkim czasie pozyskali zamówienia z różnych części monarchii. W połowie lat 80. XIX w. zatrudniali w Innsbrucku 70 pracowników, a w filii w Wiedniu 20 osób. Nawiązali kontakty handlowe z USA i Watykanem. Około 1900 r. Albert Neuhauser otworzył w zakładzie pracownię mozaiki i zaczął jeszcze bardziej współpracować z niezależnymi artystami (Alfons Siber, Emanuel Raffener, Gottlieb Schuller, Ernst Nepo, Hans Fischer, Carl Rieder). Zob. [http://www.kulturraumtirol.at/index.php?id=133&no\\_cache=1&uid=1061&L=](http://www.kulturraumtirol.at/index.php?id=133&no_cache=1&uid=1061&L=) (dostęp 28.04.2021).

Prace związane z udoskonalaniem estetyki kościoła katedralnego w Spiskiej Kapitułe kontynuował następca Samassy Juraj Császka/Čáska (1826–1904) ze Środy Nitrzańskiej (Nitrianska Streda). W wyniku swojej działalności w Ostrzyhomiu sprowadził na Spisz mistrza (*kumštíra*) Feliksa Daberta z Tyrolu Południowego, z zawodu kapelusznika, który ukończył tylko kurs dla malarzy-rzemieślników w Wiedniu (i pracował w wiedeńskim kościele wotywnym zbudowanym jako podziękowanie za udaremnienie zamachu na cesarza; później wykonywał prace rzemieślnicze także w kaplicy św. Stefana w Ostrzyhomiu)<sup>83</sup>. Biskup zlecił mu pomalowanie sklepienia prezbiterium kościoła Wniebowzięcia NMP w Spiskiej Nowej Wsi z wizerunkiem Ducha Świętego i aniołów (1887). Császka przyjął później na swoje usługi także dwóch ubogich utalentowanych chłopców wiejskich z Liptowa – do malowania Jozefa Hanulę (1863–1944), a do prac snycerskich Františka Jančeka (1863–1901/1902). Neogotyckie nastawy i inne uzupełnienia gotyckich ołtarzy zamówił u mistrza snycerskiego Dominika Demetza (1847–1916) z Tyrolu Południowego<sup>84</sup>. Biskup został mecenasem Hanuli, sfinansował mu czteroletnie studia w Budapeszcie w Krajowej Szkole Rysowania Według Wzorów i Przygotowania dla Nauczycieli Rysunku. Następnie wezwał go z powrotem do Spiskiej Kapituły, gdzie pomagał Dabertowi w malowaniu prezbiterium<sup>85</sup>. Zgodnie z umową z 1888 r. malowidła miały zmodyfikować ornamentalne wzory z motywem winorośli według neogotyckiej dekoracji katedry św. Marcina w Bratysławie (dzieło Karla Jobsta i Pietra Abbondia Iselli z 1866 r.)<sup>86</sup>. Na przełomie wieków Hanula, Daberto i Demetz realizowali potem kolejne większe zamówienia od parafii spiskich.

Wielu artystów miało okazję do zdobywania zamówień artystycznych tylko w dużych miastach. Zdawał sobie z tego sprawę także malarz akademicki z Lewoczy Ján Marschalko (1819–1877), który od 1847 r. mieszkał w Peszcie. Na akademii w Wiedniu był zdolnym uczniem prof. Josefa Kliebera i prof.



Ryc. 159. Feliks Daberto i Jozef Hanula: Polichromia sklepienia prezbiterium, 1888, kościół katedralny św. Marcina, Spiska Kapituła.

Johanna Nepomuka Schallera. Akademia pozwoliła mu też na pobyty studyjne we Włoszech i Francji. Z czasem znalazł w Peszcie intratne zajęcia, głównie przy rzeźbiarskich wykończeniach okazałych budynków. Wsławił się zwłaszcza rzeźbami lwów na tzw. moście łańcuchowym (1852). Jego twórczość

<sup>83</sup> J. Hanula, *Spomienky slovenského maliara*, Martin 1940, s. 138–139.

<sup>84</sup> Lata życia Dominika Demetza zostały podane na podstawie rodzinnego nagrobka z cmentarza w St. Ulrich: „Joh. Dominikus Demetz/Bildhauer und Bürgermeister/\*12.11.1847 †28.10.1916/Maria Demetz geb. Metz/\*15.8.1852 †20.12.1937...”.

<sup>85</sup> A. Bagin, *Po stopách slovenského maliara: Katedrála svätého Martina v Spišskej Kapitule*, „Katolícke noviny”, 101, 1986, 43, s. 4.

<sup>86</sup> M. Janovská, *Katedrálny kostol svätého Martina v Spišskej Kapitule vo svetle nových výskumov*, „Acta Musaei Scepusiensis”, 3, 2008, s. 65.

rozwijająca się na styku klasycyzmu i romantyzmu<sup>87</sup>. Na grobie swoich rodziców Jána i Zofii Marschalków w Lewoczy wykonał w 1869 r. monumentalną rzeźbę apokaliptycznego anioła. Dzieło przedstawia siedzącego Archanioła Gabriela, który trzyma trąbę, w którą zadmie w dniu Sądu Ostatecznego, a wszy-

(1814–1904). Był on wnukiem Stanisława Wojciecha Radzikowskiego, który w obawie przed więzieniem zmienił nazwisko na Eljasz. Wojciech Eljasz-Radzikowski studiował na akademii w Krakowie u Jana Nepomucena Bizańskiego (zdobył on umiejętności malarskie na akademii wiedeńskiej, a w Krakowie



Ryc. 160. Feliks Daberto: Neogotycka architektura ołtarza św. św. Stefana i Emeryka z 1882 r., kościół św. Stefana Króla, Maciejowce. Daberto jest również autorem reliefu na predelli (adorujący anioł) i na skrzydłach bocznych (Narodzenie i Zmartwychwstanie) oraz bocznych figur aniołów w nastawie rzeźby Marii Panny i na szczycie rzeźby anioła. Informuje o tym napis na tylnej stronie retabulum (detal po prawej stronie).

scy zmartwychwstaną (1 Tes 4, 16–17). Tę cenną rzeźbę niedawno odrestaurowano i przeniesiono z cmentarza ewangelickiego w Lewoczy do kościoła ewangelickiego<sup>88</sup>. Replika rzeźby Marschalka znajduje się na jego grobie na cmentarzu Farkasréti w Budapeszcie.

Kościół katolickie w miejscowościach zamagurskich Družbaki Wyżne i Niżne do dziś mogą szczycić się obrazami ołtarzowymi, których autorem jest polski malarz Wojciech Eljasz-Radzikowski

preszowskiej, m.in. kościołów greckokatolickich w Gierlachowie (1895) i Sulinie (1896).

Cenne dzieła znajdują się też w Ordzovanach leżących w pobliżu Spiskiego Podgrodzia. W XIX w. ta miejscowość stała się jedyną na Słowacji, gdzie zaczęto czcić św. Julianę Falconieri – średniowieczną zakonnicę z Florencji z zakonu serwitek – Służebnic NMP. Zmarła ona 19 czerwca 1341 i została kanonizowana w 1737 r. Kiedy Ordzovany przez trzy lata z rządu, zawsze 19 czerwca, dotykały katastrofy

<sup>87</sup> O Marschalku zob. M. Herucová, *Náhrobky a hrobky*, s. 1032; A. Petrová-Pleskotová, *Sochárstvo do roku 1850*, w: *Slovensko: Kultúra I*, red. K. Rosenbaum et al., Bratislava 1979, s. 806; V. Luxová, *Sochári na Slovensku v rokoch 1850–1918*, „Vlastivedný časopis”, 23, 1973, 3, s. 124–129; L. Saučín, *Slovenské maliarstvo, grafika a sochárstvo 1850–1900. Skriptá*, Bratislava 1973, s. 16; S. Weber, *Ehrenhalle verdienstvoller Zipser*, s. 299.

<sup>88</sup> Rzeźbę restaurował Martin Kukura w ORA w latach 2008–2010 (akcja 50195/05/B/21, dokumentacja 323/2006, ORA).

<sup>89</sup> Józef Bogdański (1800–1884) oraz jego dwaj synowie i czterej wnukowie. Pierwszy syn Paweł (1831–1909) i jego synowie Jan (1855–1917) i Feliks (1871–1937). Drugi syn Antoni (1836–1918) i jego synowie Michał i Zygmunt. Zob. M. Przeździecka, *O małopolskim malarstwie ikonowym w XIX wieku: Studia nad epilogiem sztuki cerkiewnej w diecezji przemyskiej i na terenach sąsiednich*, Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk 1973, s. 34–36, 68.

naturalne, które niszczyły zbiory, postanowiono zamówić na następny rok (w 1817 r.) obraz tej świętej u Jozefa Czauzicka. Modlono się potem za jej wstawiennictwem o przychylność Niebios. Obraz następnie umieszczono w nowo zbudowanej kaplicy



Ryc. 161. Ján Marschalko: Anioł Apokalipsy, 1869, cmentarz ewangelicki w Lewoczcy. Stan przed renowacją (in situ).

przydrożnej (1823). Z czasem uległ on całkowitemu zniszczeniu i dlatego w 1874 r. postanowiono go zastąpić<sup>90</sup>. Nowy obraz namalował węgierski malarz akademicki Nándor Rákosi (1832–1884), syn Michaela Krebsza z Szegedu. W tym czasie przebywał on u biskupa Császki. W pałacu biskupim zachowały się bowiem dwie wedyty Rákosiego z 1875 r. – widok z pałacu biskupa na Zamek Spiski oraz widok letniej rezydencji biskupiej w Szczawniku Spiskim. Rákosi zaczął rysować, kiedy dochodził do zdrowia po wstrząsie mózgu, którego doznał jako 16-latek wskutek upadku z konia podczas rewolucji węgierskiej 1848/1849. Poznawał on sztukę podczas podróży po Europie Zachodniej. Przez niemal 10

lat mieszkał w Wenecji, gdzie studiował na akademii u pochodzącego z Tyrolu Karla von Blaasa, na którego twórczość wywarł wpływ przede wszystkim nazarenizm. W 1866 r. powrócił do rodzinnego Szegedu, po dekadzie opuścił go i przeprowadził się



Ryc. 162. Nándor Rákosi: Św. Juliana Falconieri, 1874, kaplica św. Juliany Falconieri, Ordzowany.

na stałe do Budapesztu, gdzie później zmarł w wyniku następstw gruźlicy. Spiski obraz św. Juliany Falconieri koresponduje pod względem wykonania z realistycznymi i naturalistycznymi tendencjami w sztuce. Gest świętej i promienie niebiańskiego światła, które na nią padają, pozostały jednak wierne ujęciom barokowym. Zakonnica wskazuje na miejsce przy sercu, na jasny okrąg na czarnym habicie. Zgodnie z legendą położono jej tam przed śmiercią ostatnią hostię, ponieważ była już tak chora, że nie mogła jej przyjąć w inny sposób. Wtedy stał się cud – hostia zniknęła, pozostało jedynie jasne miejsce.

Pod względem tematyki i poziomu artystycznego równie wyjątkowy jest sygnowany i datowany spiski

<sup>90</sup> M. Felberová, Úcta k svätici Julianne Falconieri v obci Ordzoviany, rękopis, niedatowane. Zob. SNM SM, nr inw. D 104; A. Petrová-Pleskotová, *K počiatkom realizmu v slovenskom maliarstve*, s. 119 (nr kat. 38 – fragment obrazu Czauzicka); J. Vencko, *Z dejín okolia Spišského hradu*, Spišské Podhradie 1941, s. 203.

obraz św. Ludmiły na ołtarzu głównym kościoła w Prakowcach (Prakovce)<sup>91</sup>. W 1882 r. namalował go wybitny artysta Viktor Madarász (1830–1917), syn Andreja Madarásza, właściciela huty żelaza w miejscowości Štítník na Gemerze, który zanim tam osiadł, mieszkał w Dobszynie i Lewoczy. Viktor Madarász jako 18-latek wziął udział w rewolucji węgierskiej 1848/1849. Po studiach na akademii w Wiedniu oraz prywatnych zajęciach u Ferdinanda Geoga Waldmüllera spędził 13 lat w Paryżu. Na jego twórczość mieli wpływ francuscy malarze romantyczni – León Cogniet i Paul Delaroche. Odnosił sukcesy, a dzięki jego dziełom historycznym malarstwo węgierskie osiągnęło poziom europejski. Świadczy o tym również obraz czeskiej świętej. Namalował go, kiedy przebywał już w Budapeszcie, gdzie osiadł w 1870 r. Zamówiła go zapewne rodzina Csákych, ponieważ Prakowce należały do ich dóbr, gdzie prowadzili hutę żelaza. Stary kościółek, który na początku XIX w. kazał zbudować żupan spiski, graf Štefan Csáky (1789–1829), i był poświęcony patronce jego żony Ludmiły Lažanskiej z Bukova (1800–1883), pod koniec wieku był już podniszczony. Ich



Ryc. 163. Viktor Madarász: Św. Ludmiła uczy św. Wacława dobroczynności, 1882, obraz w ołtarzu głównym, Prakowce.

jedyny syn, graf Ladislav Csáky (1820–1891), który też pełnił funkcję żupana spiskiego, zapewne zadbął o budowę nowego kościoła. Jego matka miała wówczas 82 lata i podobnie jak Madarász mieszkała w Budapeszcie. Obraz o intensywnych kolorach ma kompozycję piramidalną, dominuje na nim postać uroczyście przyrodzianej ciemnowłosej św. Ludmiły z typową białą chustką na szyi (ponieważ jej synowa kazała ją uduścić). Jedną rękę trzyma na ramionach swojego małego wnuka Wacława, którego mimo sprzeciwu synowej wychowywała w duchu chrześcijańskim. Na obrazie niosą oni chleb dla ubogich. Zamożność Wacława podkreśla jego ubranie przyozdobione z przodu herbem z orlicą niemiecką na złotym tle (Przemyslidów byłby na srebrnym tle i ze skrzydłami skierowanymi w dół). Dwie dekady później, w 1902 r., Madarász namalował też obraz św. Praksedy. Od zakończenia II wojny światowej jest on przechowywany w muzeum w Koszycach<sup>92</sup>, wcześniej jednak podobno zdobił poświęconą św. Praksedzie kaplicę w Prakowcach. Rysunek kaplicy znajduje się w archiwum węgierskiego instytutu opieki nad zabytkami<sup>93</sup>. Związki historyczne

<sup>91</sup> Viktor Madarász, *Svätá Ludmila so svätým Václavom sa starajú o chudobných*, 1882, oznakowane po lewej u dołu: „Madarász 1882”, obraz z ołtarza głównego, 240 x 122 cm, kościół św. Ludmiły, Prakowce, ÚZPF nr 4459.

<sup>92</sup> Viktor Madarász, *Sv. Praxida*, 1902, olej, płótno, VSM.

<sup>93</sup> Kaplica została zbudowana podobno w 1848 r. Na rysunku z 1902 r. (Budapeszt, Kulturális Örökségvédelmi Hivatal / dalej KÖH, Tervtár, nr inw. K 7226 ad 4/1902) kaplica nie ma jeszcze wieży, która jest widoczna na starej widokówce opublikowanej na stronie internetowej miejscowości. Zob. <http://img543.imageshack.us/img543/6759/kaplncasvpraxdyprakovce.jpg> (dostęp 3.09.2012).

Prakowców ze św. Praksedą Rzymską są wprowadzić tajemnicze, ale kult tej mniej znanej starochrześcijańskiej świętej jest wspominany na Spiszu już w *Mszale spiskim* (*Spišský misál*) z pierwszej połowy XIV w.<sup>94</sup> Postać świętej w ujęciu trzy czwarte zajmuje na obrazie Madarásza niemal całe płótno. W jednej ręce trzyma ona miedziane naczynie, do którego według legen-



Ryc. 164. a) Julius Schnorr von Carolsfeld: *Chrystus i Samarytanka*, rycina, 1860, b) Karol Jakobey: *Chrystus i Samarytanka*, kościół ewangelicki w Gielnicy, 1887.

wychowankiem Waldmüllera na akademii w Wiedniu. Żył, tworzył i wystawiał swoje prace w Budapeszcie. Na Spisz trafiły jego obrazy ołtarzowe, które namalował u schyłku życia. W kościele ewangelickim w Gelnicy można podziwiać jego obraz *Chrystus i Samarytanka* (J 4, 4–26) z 1887 r. Sfinansowali go miejscowi wierni i górnicy z kopalni Roberti. Jakobey



dy zbierała za pomocą gąbki krew zamordowanych chrześcijan, w drugiej ręce ma gałązkę palmową na znak swojego własnego męczeństwa oraz wstąpienia na niebiosa. Lamówki jej różowego białouta zdobią antykizujące meandry. Pas ma owinięty niebieską stulą, a na piersiach wyszyte inicjały IHS w różowym wieńcu na tle słonecznej tarczy. Wydaje się, że obraz powstał na przykładzie konkretnej modelki w historycznym stroju, której typ urody i uczesanie odpowiadają modzie z około 1900 r. To nadaje obrazowi wyjątkowy w sztuce sakralnej secesyjny charakter.

Do świętych czczonych na Spiszu w XIX w. należy oprócz św. Ludmiły i św. Praksedy także ormiański męczennik św. Serwacy oraz francuski pustelnik św. Jodok (Saint Josse). Obraz ołtarza św. Serwacego znajduje się w Wierzbowie, a rzeźba ołtarzowa św. Jodoka w Lechnicy. Pierwsze dzieło pochodzi jeszcze z czasów Józefa II, a drugie – cesarza Franciszka Józefa I.

Malarstwem historycznym, łącznie z kopiowaniem dzieł Madarásza na wysokim poziomie akademickim, zajmował się Karol Jakobey (1825–1891), który pochodził z Wojwodiny. Był on kolejnym

wykorzystał jako pierwowzór jeden z 240 drzeworytów Juliusa Schnorra von Carolsfelda (1794–1872) ilustrujących popularną publikację *Die Bibel in Bildern* wydaną w Lipsku w 1860 r. Siegnął zatem po dzieło jednego z najbardziej znanych nazareńczyków i przedstawicieli niemieckiego romantyzmu. Inny obraz Jakobeyego – *NMP Assumpta* – który namalował po raz kolejny według Guida Reniego w ostatnim roku swojego życia, zachował się w malowniczym kościele w Tatrzańskej Kotlinie (Tatrzańská Kotlina).

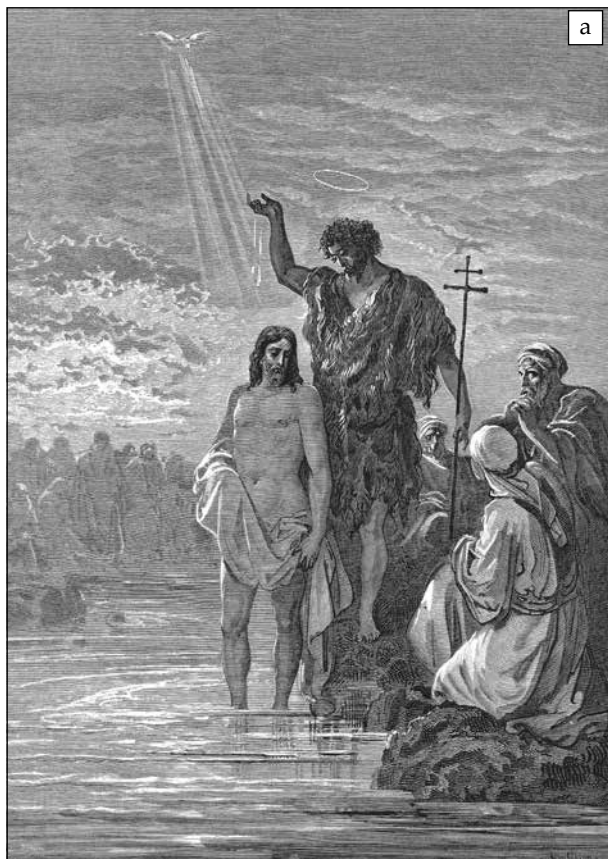
Na kopiowaniu mistrzowskich dzieł oparł swoją działalność artystyczną także Adolf Springer (1848–po 1909), utalentowany artystycznie syn lewockiego malarza i restauratora Antoniego Springera, bratanek Józefa Czaucazika. Na podstawie obrazu Czaucazika z miejscowości Tisovec namalował on obraz *Chrystus jako Salvator Mundi* dla kościoła ewangelickiego w Wierzbowie, na podstawie ilustracji Dorégo *Chrzest Chrystusa* – obraz dla kościoła katolickiego w Uložy (Uloža; obecnie obraz przechowywany jest w muzeum w Lewoczy)<sup>95</sup>, a z kolei na podstawie obrazu Hofmanna – *Chrystus w Ogrodzie*

<sup>94</sup> Za zwrócenie uwagi na to dziękuję prof. Martinowi Homzie.

<sup>95</sup> Adolf Springer według Gustava Dorégo, *Krst Krista*, 1883, oznakowane po prawej u dołu: „A. Springer 1883”, olej, płótno, 186 x 119 cm, początkowo w kościele św. Jana Chrzyciela w Uložy, SNM SM, nr inw. V-2/71.

*Oliwnym* (w kościele gimnazjalnym w Lewoczy). Springer w starannej formie przybliżył Spiszowi dzieła o światowej sławie, których reprodukcje stopniowo stawały się popularnym wyposażeniem kościołów, budynków parafialnych i domów chrześcijańskich. Mowa tu przede wszystkim o ilustracjach Biblii francuskiego rysownika Paula Gustava

wiernych z Hanuszowców, którzy wyemigrowali do Ameryki, został w 1893 r. sprowadzony nowy ołtarz do kościoła św. Andrzeja w Hanuszowcach. Z kolei emigranci rodem z Poracza (Poráč) mieszkający w USA zadbałi w 1904 r. o nowy pozłocany ikonostas do kościoła św. Dymitra z Tesalonik w Poraczu. Autorstwo owego ikonostasu pozostaje



Ryc. 165. a) Paul Gustave Doré: *Chrzest Chrystusa, drzeworyt, ilustracja z Biblii wydanej w 1866 r.*, b) Adolf Springer: *Chrzest Chrystusa, 1883, z kościoła w Uložy, Lewocza.*

Dorégo (1866) oraz o obrazie samotnego modlącego się Chrystusa niemieckiego malarza Heinricha Hofmanna (1890)<sup>96</sup>. Replikę romantycznego obrazu Hofmanna kupił jeden z najbogatszych ludzi na świecie, John D. Rockefeller Jr., i podarował ją wraz z innymi dziełami kościołowi Riverside w Nowym Jorku, gdzie znajduje się do dziś. Dzięki darom

jednak przedmiotem dalszych badań. Mało znana jest też twórczość koszyckiego malarza Štefana Pavla Hudáka (1850–1911), który wyprowadził się do USA i zmienił nazwisko na Hegedüs. Malował on portrety i obrazy religijne. Na Spiszu obraz jego autorstwa znajduje się w ołtarzu głównym w kościele Nawiedzenia NMP w Zdiarze (Ždiar).

<sup>96</sup> Heinrich Johann Michael Ferdinand Hofmann/Hoffman (1824–1911) pochodził z utalentowanej artystycznej rodziny z Darmstadt. Studiował malarstwo na akademii w Düsseldorfie u Theodora Hildebrandta, w pracowni Wilhelma von Schadowa oraz na akademii w Antwerpii. W 1848 r. powrócił do Darmstadt, gdzie zajmował się portretowaniem. Śmierć jego ukochanej matki w 1854 r. skłoniła go do podejmowania tematów religijnych. Jednym z pierwszych takich obrazów było *Złożenie do grobu*. Spędził cztery lata we Włoszech, pod bezpośrednim wpływem Petra von Cornelija zbliżył się do nazarenizmu. W 1858 r. powrócił do rodzinnego miasta, gdzie ożenił się z Elisabeth Werner. Nie mieli dzieci. Malował przede wszystkim obrazy religijne dla kościołów w Obermörlen (Hesja), czy Væggerløse (Dania). Od 1870 r. uczył na akademii w Dreźnie. Po śmierci żony w 1891 r. wycofał się z życia publicznego. Zob. [http://de.wikipedia.org/wiki/Heinrich\\_Ferdinand\\_Hofmann](http://de.wikipedia.org/wiki/Heinrich_Ferdinand_Hofmann) (28.04. 2021).

Z twórczością najwybitniejszych ówczesnych malarzy europejskich korespondowały przede wszystkim dzieła Ladislava Mednyánszkiego (1852–1919), który pochodził z Beckowa (Beckov). Był on szlachcicem, który rozdał swój majątek oraz malarzem, lecz nie uznawał akademii. Nie podpisywał swoich obrazów. Malował pejzaże, w których oddawał własne nastroje i medytacje, tworzył w okresie, który nazywano *belle époque*. Jego twórczością zajmowało się wielu teoretyków. Uważany jest za najbardziej płodnego i tajemniczego malarza na Węgrzech. Podczas długich pobytów w Paryżu miał styczność zarówno z impresjonizmem, jak i symbolizmem. Mednyánszky namalował tylko dwa obrazy religijne i oba znajdują się w kościołach ewangelickich na Spiszu – w Wierzbowie i Buszowcach (Bušovce) – miejscach związanych z jego nauczycielami prywatnymi i wychowawcami, którym podarował swoje dzieła<sup>97</sup>. Obraz *Chrystus w Ogrodzie Oliwnym* (1884) z aniołem pocieszycielem umieszczono w nowym klasycznym edykułowym ołtarzu, który wykonał mistrz stolarski z Wierzbowa Jan Maurer. Nie jest wykluczone, że przed namalowaniem obrazu *Uzdrowienie córki Jaira* (Łk 8, 40–44) dla nowo zbudowanego kościoła w Buszowcach (1881) sięgnął po starsze numery czasopisma „L’Univers Illustré” i zainspirował się drzeworytem *Uzdrowienie córki Jaira* ze strony tytułowej, wykonanym przez niemieckiego malarza Johanna Wilhelma Schirmera (1807–1863), który posiada podobny układ postaci.

Jako znającego świat i odczytanego artystę wspomina się też malarza z Budapesztu Antala Tahédla (1855–1902), który zmienił nazwisko na Tahi. Wychowywał się on w rodzinie oficerskiej, która nieustannie zmieniała miejsca zamieszkania. Studiował malarstwo w Budapeszcie, Monachium, Paryżu (u Mihálya Munkácsyego). Ze swoich podróży po Niemczech, Francji, Hiszpanii, Algierii i Włoszech przywiózł wiele szkiców. Pierwszy raz wystawiał swoje prace w 1881 r. i natychmiast znalazły one kupców. Malował niemal we wszystkich gatunkach. Był namiętym kolekcjonerem motyli, lubił wędrowki po Karpatach i równinach nadunajskich<sup>98</sup>. Na Spisz trafił jego niecodzienny obraz

*Zmartwychwstanie Chrystusa* z 1895 r. Jego osobliwość polegała na tym, że artysta nadał Chrystusowi swój wizerunek. Na tym kryptoportrecie interesujące jest też sugestywne spojrzenie wprost na osoby oglądające obraz i uczestników obrzędów religijnych<sup>99</sup>. W zgodzie ze sztuką europejskiej dekadencji, któ-



Ryc. 166. Antal Tahi: *Zmartwychwstanie Jezusa* (z kryptoportretem autora), obraz w ołtarzu, kościółek na cmentarzu ewangelickim, Lewocza.

rej reprezentantem był również Mihály Munkácsy, poprzez tematykę religijną artysta zaprezentował

<sup>97</sup> K. Beňová, *Rané roky – Ladislav Mednyánszky a Strážky*, w: *Mednyánszky*, red. C. Markója, Bratislava 2004, s. 164–165.

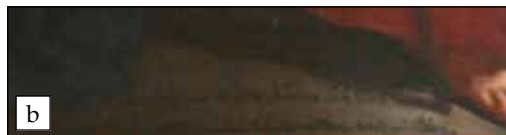
<sup>98</sup> D. Ambrozovics, *Tahi Antal*, „Művészet”, 1, 1902, s. 342.

<sup>99</sup> Por. z portretem artysty opublikowanym w artykule D. Ambrozovicsa, tamże, s. 342.

swoją ucieczkę w świat mistyki i wiary w Boga. Obraz znajdował się początkowo w kościółku ewangelickim na cmentarzu w Dworcach (Dvorce)<sup>100</sup>. (Na podstawie decyzji politycznej miejscowość zlikwidowano w 1953 r., a na jej miejscu powstał teren wojskowy. Ewangelicy uratowali obraz i przenieśli



go do kościółka na cmentarzu ewangelickim w Lewoczy, gdzie znajduje się do dziś). Realistyczno-naturalistyczny styl Tahiego, charakteryzujący się precyzyjnym cieniowaniem, jest też bliski twórczości jego rówieśnika – Imre Csebraia (1859–1945), który zmienił nazwisko na Révész. Jego twórczość reprezentują na Spiszu obrazy *Chrystus w Ogrodzie Oliwnym* oraz *Ostatnia Wieczerza*, oba z 1901 r., które znajdują się w ołtarzu w kościele ewangelickim w Mniszku nad Gnilcem (Mníšek nad Hnilcom). Révész namalował je w najlepszym okresie swoich sił twórczych. Urodził się w Sátoraljaujhely na Zemplinie w rodzinie nauczyciela ewangelickiego. Dzieciństwo i ostatnie lata życia spędził jednak we Wnohradzie (Vynohradivo) na Rusi Podkarpackiej (dziś Ukraina Zakarpacka). Studiował w Wiedniu, Budapeszcie, Paryżu (podobnie jak Tahi u Mihálya Munkácsyego). Od 1880 r. wystawiał w Budapeszcie (jego obrazy kupiła m.in. królowa Węgier i cesarzowa Austrii – Elżbieta, nazywana popularnie Sisi), odniósł też sukcesy na wystawie w Paryżu. Specjalizował się głównie w pejzażach i malarstwie rodzajowym, obrazy religijne stanowiły w jego twórczości raczej wyjątek. Od 1903 r. uczył w Wyższej Szkole Sztuk Plastycznych w Budapeszcie<sup>101</sup>. Tam też wykładał (jako asystent Gyuli Benczúra) liptowski malarz Julius Štetka/Gyula Stetka (1855–1925). Kiedy w 1887 r. kościół ewangelicki w Maciejowcach obchodził setną rocznicę powstania, miejscowy przedsiębiorca Ján Emil Scholtz, właściciel fabryki wyrobów blaszanych dla gospodarstw domowych (poprzedniczka dzisiejszej firmy Whirlpool), kupił obraz Stetki *Chrystus i Samarytanka*. Kazał go umieścić wraz z dedykacją w ołtarzu, gdzie do dziś się znajduje. Stetka namalował spotkanie przy studni niezwykle żywo – za pomocą elementów pejzażu oraz światła



Ryc. 167. Julius Stetka: *Chrystus i Samarytanka*, obraz w ołtarzu w kościele ewangelickim w Maciejowcach, 1887, a) całość, b) detal z dedykacją.

<sup>100</sup> Zob. „Karpathen Post” 15, 1895, 39, s. 3 (26 września 1895); tamże, 42, s. 3 (17 października 1895).

<sup>101</sup> L. Józan, *150 éve született Révész Imre festőművész*, „Kárpátalja online hetilap”, 446 (31 lipca 2009); <http://www.karpatjalap.net/2009/07/31/150-eve-szuletett-revesz-imre-festomuvesz> (dostęp 28.04.2021).

słonecznego oddał wyobrażoną atmosferę Bliskiego Wschodu. Wykorzystał jednocześnie osiągnięcia malarstwa akademickiego i plenerowego, z którymi zapoznał się podczas studiów w Monachium.

Pod koniec XIX w. pojawiła się na Spiszu twórczość sakralna Jozefa Hanuli, wówczas już doświadczonego malarza o słowackiej świadomości narodowej. Wykształcenie artystyczne z Budapesztu uzupełnił na prestiżowej akademii w Monachium. Malował w stylu realistyczno-naturalistycznym i wniósł do poszczególnych scen słowackie ludowe typy postaci. W kościołach katolickich w Mniszku nad Popradem znajduje się jego obraz w lewym bocznym ołtarzu (*Matka Boska Różańcowa*, 1883), w Letanowcach trudniejszy pod względem kompozycji obraz ołtarza głównego (*Wszyscy Święci*, 1891), w Spiskim Hruszowie nie tylko obraz ołtarza głównego (*Św. Katarzyna Aleksandryjska*, 1900), ale też ołtarza kaplicy bocznej (*Św. Zofia*, 1900) i wreszcie w Witkowcach (*Vítkovce*) wolno wiszący obraz (*Św. Józef Opiekun*, 1903)<sup>102</sup>. *Tu odważyłem się udekorować gotyckie sklepienie [...] w gotyckim prezbiterium w każdym polu sklepienia umieściłem anioła, by całe sklepienie wraz z symbolami przedstawiało ofiarę mszy świętej* – napisał Hanula w swojej autobiografii o tym, jak malował kościół w Spiskim Hruszowie (1896)<sup>103</sup>. Malarstwem ściennym zajmował się w bardziej nowoczesny sposób w kościele w Białej Spiskiej (1910).

Do grupy spiskich dzieł sakralnych autorstwa „wielkich artystów węgierskich” (Madarász, Rákosi, Mednyanszky, Tahi, Révész, Stetka) można zaliczyć też rzeźbę ukrzyżowanego Chrystusa naturalnej

wielkości autorstwa Jána Fadrusza (1858–1903), który pochodził z Bratysławy. Rzeźba jest jedną z autorskich replik pracy, którą w 1892 r. przygotował na zakończenie studiów na akademii w Wiedniu. Prof. Edmund von Hellmer, sprawujący na akademii opiekę merytoryczną nad jego dyplomem, najpierw nie zgadzał się na ten pomysł, ponieważ miał obawy, że sprowadzi się to de facto do kopiowania

dawnych dzieł. Fadrusz był jednak zdeterminowany – by praca była bardziej autentyczna, wynajął żebraka, powiesił go na krzyżu, ale nieszczęsny tego nie wytrzymał i zemdłał. Potem Fadrusz sam kazał się „ukrzyżować” i następnie sfotografować. Zapewne nawet nie przypuszczał, że to zdjęcie otworzy nowy rozdział w sztuce i zapoczątkuje historię węgierskiej fotografii religijnej<sup>104</sup>. Na podstawie zdjęcia – zachowanego w Archiwum Miasta Bratysławy (Archív mesta Bratislavy) oraz w Archiwum Sztuk Plastycznych (Archív výtvarného umenia) Słowackiej Galerii Narodowej (Slovenská národná galéria) – wykonał gipsowy model, z którego później powstały odlewy z metalu. Finalne dzieło wystawił na Wielkanoc 1891 r. w witrynie księgarni Drottleffa na ul. Michalskiej w Bratysławie.

Doszło do tego w rok po wykonaniu rzeźby *Chrystus Ukrzyżowany* przez słynnego czeskiego rzeźbiarza Václava Myslbeka, którego Fadrusz poznał w Pradze jeszcze podczas służby wojskowej<sup>105</sup>. Fadrusz podarował model gipsowy ówczesnej Bratysławie (znajduje się w kościele blumentalskim). Odlewy trafiły w różne miejsca – do Bijacowców (Bijacovce) na Spiszu, do Dobsznej na Gemerze, czy



Ryc. 168. Jozef Hanula: *Św. Katarzyna Aleksandryjska*, obraz w ołtarzu głównym, 1900, Spiski Hruszów.

<sup>102</sup> *Umelecké pamiatky Spiša I a II*, „Spišské noviny”, 3, 1933, 13 i 14, s. 2–3; A. Bagin, *Hanulové stopy vo Vítkovciach*, „Katolícke noviny”, 102, 1987, 2, s. 5; M. Škvarnová, *Jozef Hanula v sakrálnom priestore*, praca dyplomowa, Katedra dejín umenia a kultúry, Trnavská univerzita, Trnava 1997; Renáta Klčová, *Kapitoly zo života a diela Jozefa Hanulu*, praca dyplomowa, Katedra dejín výtvarného umenia FiF UK, Bratislava 2005.

<sup>103</sup> J. Hanula, *Spomienky*, s. 231.

<sup>104</sup> Dla porównania zob. V. Birgus, *Religiózní motivy ve fotografii v českých zemích do roku 1914*, w: *Neklidem k Bohu*, s. 247.

<sup>105</sup> Václav Myslbek, *Ukřižovaný Kristus*, 1890, nagrobek barona Franciszka Ringhoffera. Myslbek zdobył za tę pracę w 1892 r. złoty medal na salonie w Paryżu.

do Budapesztu (dziś nad grobem artysty)<sup>106</sup>. W Bija-cowcach Chrystus Fadrusza nadał ostateczny kształt artystyczny kaplicy Świętego Krzyża w kasztelu Csákych (dziś należące do zgromadzenia św. Wincentego a Paulo). Rzeźbę umocowano na ścianie czołowej ponad mensą. Koncepcja dzieła artystycznego zastosowanego w miejscu retabulum stanowiła nowość, którą w bardziej zdecydowany sposób twórcy przyswoili sobie dopiero w XX w.

W historii ołtarzy spiskich XIX w. przeważały formy tradycyjne. U rzymskich katolików ołtarz składał się z mensy i architektonicznego retabulum z dekoracją malarską i/lub rzeźbiarską. Obrzędy religijne grekokatolików wymagały trój- lub pięciordowych ikonostasów z carskimi wrotami, przy czym wykorzystywany był też baldachimowy typ ołtarzy. Taki znajduje się np. w Helcmanowcach (Helcmanovce). U ewangelików były to nastawy ołtarzowe przymocowane do ściany lub też wolno stojące, najczęściej klasycznego typu portykowego. Zazwyczaj mają one jeden centralny obraz odwołujący się do cytatu biblijnego. Tylko sporadycznie pojawiają się u ewangelików rzeźby, jak to ma miejsce w Wielkiej, gdzie obraz ołtarza ukrzyżowanego Chrystusa jest flankowany przez terakotowe wizerunki Lutra i Melanchtona (z berlińskiej firmy Ernst March & Söhne). Specyficznym rodzajem ołtarzy ewangelickich był typ ambonowy zachowany np. w Sławkowie Wielkim (Veľký Slavkov). W synagogach spiskich zachowała się tylko jedna szafa ołtarzowa do przechowywania Tory w Spiskim Podgrodziu.

Architektura ołtarzy bywała najczęściej dziełem regionalnych mistrzów stolarskich i snycerzy artystycznych. Z pracowni snycerza Štefana Švidroňa z Lewoczy pochodzi wiele ołtarzy bocznych, np. ołtarz Najświętszego Serca Jezusowego (1873, kościół św. Michała, Mały Sławków/Mały Slavkov; zamówienie Towarzystwa Różańca Świętego) oraz ołtarz NMP z Lourdes (1906, kościół Świętego Krzyża, Huncowce). Z pracowni snycerza Júliusa Fuhrmanna (1852–po 1915) ze Spiskiej Nowej Wsi znane są neogotyckie ołtarze i ambona w kościele Wniebowzięcia

NMP w Spiskiej Nowej Wsi (1884–1886)<sup>107</sup>, następnie: baldachimowy ołtarz dla grekokatolickiego kościoła św. Michała Archanioła w Helcmanowcach (1895), ołtarz z trzema rzeźbami w kaplicy cmentarnej w Beharowcach/Beharovce (1899), neorenesansowy ołtarz główny kościoła NMP w Olcnawie (Olcnava), czy też bliżej niedatowana drewniana polichromowana rzeźba ukrzyżowanego Chrystusa, która początkowo znajdowała się w rodzinnym grobowcu Švidroňa na cmentarzu w Spiskiej Nowej Wsi (dziś w Urzędzie Miejskim)<sup>108</sup>. Fuhrmann pozyskiwał zlecenia także z sąsiedniego Gemeru (Revúca) i bardziej odległego regionu Tolna (Gyöng). Na początku XX stulecia w twórczości ołtarzowej wyróżniał się František Repčík/Repsik (1874–1941), który udał się z rodzinnej Spiskiej Nowej Wsi po naukę do Koszyc, Tyrolu i Bawarii. Twórczość jego pracowni, gdzie pracowali też K. Paczanovský i O. Javorský<sup>109</sup>, była najbardziej zbliżona do standardu europejskiego. Świadczą o tym pięknie wykonane ołtarze w duchu historycyzmu: *Ołtarz św. Antoniego Pustelnika* z dwoma późnogotyckimi rzeźbami, ołtarz NMP z Lourdes (oba z 1910 r., Biała Spiska)<sup>110</sup> oraz ołtarz św. Anny (Baldowce/Baldovce)<sup>111</sup>.

Zamówienia w tym okresie nie były pozyskiwane jedynie dzięki osobistym kontaktom, ale też umieszczano ogłoszenia w czasopiśmie lokalnych i ogólnokrajowych. Od 1880 r. w Budapeszcie ukazywało się „Egyházművészeti Lap” (Czasopismo ds. Sztuki Kościelnej), które m.in. występowało przeciwko nadmiernej ascetyczności wewnątrz kościołów na Węgrzech i uświadamiało księży, by zamawiali oni elementy wyposażenia kościołów u miejscowych twórców, tzn. węgierskich, a nie z Bawarii czy Tyrolu Południowego. Zastanawiano się nawet nad kształceniem księży w dziedzinach sztuki. W czasopiśmie ogłaszały się najbardziej znane firmy z Budapesztu: firma Alajosa Oberbauera, działająca w latach 1838–1883 oraz Réтай és Benedek, aktywna w latach 1891–1921. Oba przedsiębiorstwa znalazły też klientów na Spiszu. Firma Alajosa Oberbauera dostarczyła kilka rzeźb do kościoła w Harichowcach

<sup>106</sup> „Művészet”, 12, 1913, s. 147–157; „Pesti Hírlap”, 43, s. 6 (30 października 1921). „Képzőművészet”, 5, 1931, 42, s. 165; Ž. Grajciarová, *Ján Fadrusz a Bratislava. Katalóg výstavy*, Bratislava 1997, s. 32; M. Herucová, *Náhrobky a hrobky*, s. 973–975, nr kat. 885.

<sup>107</sup> Osadzenie ołtarzy było związane z wieloletnią regotycyzacją kościoła. W ramach niej kościół otrzymał też pięć nowych witraży. W 1886 r. zrealizował je Węgierski Królewski Instytut Witrażownictwa pod kierownictwem Eduarda Kratzmanna (1847–1922), pochodzącego z Pragi, który studiował na akademii w Monachium. Licencję na instytut otrzymał w 1878 r.

<sup>108</sup> E. Spaleková, *Socha Ukrížovaného: Hrobka Júliusa Fuhrmanna na cintoríne v Spišskej Novej Vsi*, w: *Reštaurátorská tvorba 1995–2000 Oblastného reštaurátorského ateliéru v Levoči*, red. I. Tkáč, Levoča 2001, s. 99–100.

<sup>109</sup> *Historia domus*, s. 14. Za: J. Endrődi, *Náboženské pomery v meste (1918–1945). Rímskokatolícka cirkev*, w: *Spišská Belá*, red. Z. Kolárová, Prešov 2006, s. 199–200.

<sup>110</sup> „Naša zástava”, 4, s. 8 (17 kwietnia 1910). Tygodnik w narzeczu wschodniosłowackim wydawał w Preszowie graf Štefan Dessewffy, redaktorem był pleban katolicki z Bardiowa Gejza Žebrácky/Géza Zsebrácky.

<sup>111</sup> *Súpis pamiatok na Slovensku* 1, s. 29.

(*NMP Immaculata* bazująca na postaci, która objawiła się francuskiej zakonnicy Katarzynie Lauboré w 1830 r. oraz *Najświętsze Serce Jezusowe*). W firmie Réтай és Benedek został zamówiony podczas pontyfikatu dziesiątego biskupa spiskiego Pavla Szmreczányiego/Smrečáni (1846–1908) – który pochodził

ołtarza św. Anny, który stał w katedrze do 1888 r.), a po prawej – rzeźba klęczącej św. Małgorzaty Marii Alacoque (francuskiej zakonnicy z zakonu wizytek, beatyfikowanej w 1864 r., inicjatorce kultu Najświętszego Serca Jezusowego, którego uroczystość została ustanowiona w 1856 r.). W nastawie ołtarza znaj-



Ryc. 169. Firma Alajosa Oberbauera: a) *Niepokalanana Maria Panna* (wizerunek na podstawie objawienia Catharine Lauboré), b) detal z tabliczką informacyjną pracowni, kościół Niepokalanego Poczęcia Marii Panny, przed 1883, Harichowce.

z miejscowości Šarišské Dravce – neogotycki lewy ołtarz boczny Najświętszego Serca Jezusowego dla kościoła katedralnego w Spiskiej Kapitułce. Ołtarz jest drewniany, częściowo polichromowany i pozłacany. W środku znajduje się rzeźba Jezusa, po lewej św. Anna z córką Marią (na pamiątkę starszego

duje się relief z motywem Trójcy Świętej (jako pamiątka po starszym ołtarzu Trójcy Świętej). Ołtarz został poświęcony 2 lipca 1902<sup>112</sup>.

Firma Réтай és Benedek miała krótką i pogmatwaną historię. Założyli ją Béla Réтай i Lajos Bányász (1891). Bányász następnie odszedł i założył firmę Bányász és Kovács. Béla Réтай połączył siły ze stolarzem Lajosem Benedekiem i rzeźbiarzem Albinem Hölzelem. Ten ostatni był synem Mórica Hölzela, znanego czeskiego snycerza, który mieszkał w Bardiowie i studiował rzeźbiarstwo na akademii w Wiedniu. Mógł on jeszcze pracować nad ołtarzem dla Spiskiej Kapituły, ponieważ opuścił firmę dopiero w 1903 r., prawdopodobnie po śmierci ojca, by powrócić do Bardiowa. Tam rozpoczęły się poważne problemy firmy, które pogłębiły się wskutek śmierci Béli Réтайa w 1908 r., a potem Lajosa Benedeka w 1918 r., tym bardziej że spadkobiercy prowadzili spory sądowe<sup>113</sup>. Oprócz ołtarza dla Spiskiej Kapituły firma pozostawiła na Spiszu jeszcze co najmniej dwa interesujące dzieła – ołtarz w górnej części kaplicy kościoła w Spiskim Czwartku<sup>114</sup> (według projektu Otto Sztehla z 1899 r.) oraz ikonostas w greckokatolickim kościele w Jakubanach

<sup>112</sup> *Initia progressus ac praesens status Capituli ad sanctum Martinum E. C. de Monte Scepusio olim collegiati sub jurisdictione archiepiscopi Strigoniensis nunc vero Cathedralis sub proprio episcopo Scepusiensi constituti*, red. J. Hradzsky, Szepesváralja 1901, s. 627. Ta praca ma wprawdzie podany 1901 r. jako rok wydania, ale na podanej stronie jest wspomniany ów ołtarz z 1902 r.

<sup>113</sup> Archívny fond VII.2e, Budapest főváros levéltára. Zob. S. Terduk, „Kitűnő munka, kiváló versenyképesség és nagybanitermelés”: Réтай és Benedek egyházi műiparintézete, „Fons”, 15, 2008, 3, s. 325–360.

<sup>114</sup> O historii kaplicy: M. Novotná, *Kaplnka v Spišskom Štortku*, „Pohľady do minulosti”, 3, s. 83–95; M. Novotná, A. Svetková, *Smrť Panny Márie. Tabuľová maľba zo Spišského Štortku*, „Ars”, 35, 2002, 1, s. 97–110.

(według projektu Jána Bobuli młodszego z 1911 r.)<sup>115</sup>. Ołtarz, który wykonała firma w Spiskim Czwartku, stanowił element kompleksowej renowacji jednego z najważniejszych zabytków średniowiecznych na Spiszu. Dwupiętrową kaplicę, a także kościół, klasztor i szkołę w 1869 r. uszkodził w znacznym stopniu



Towarzystwa Historycznego i in. Wskutek wieloletnich działań udało mu się zgromadzić potrzebną kwotę 15 000 złotych. Odbudowę, podczas której zatrudniono wielu uznanych specjalistów, prowadziła Węgierska Tymczasowa Komisja ds. Zabytków. Pracami kierował architekt Ladislav Steinhauz/Stein-



Ryc. 170. a) Otto Stehlo: projekt, b) Rétay és Hölzel (wykonanie) – Gejza Udvary (malowidła tablicowe): Ołtarz Zaśnięcia Najświętszej Marii Panny (pośrodku z gotyckim malowidłem tablicowym), kaplica cmentarna w Spiskim Czwartku, 1899.

olbrzymi pożar. Siedem lat później przybył do Spiskiego Czwartku Alfons Tomáš Gmitter (1831–1900), pochodzący z Nowej Wsi Bardziowskiej (Bardejovská Nová Ves), który był gwardianem tamtejszego klasztoru minorytów. To on podjął inicjatywę odbudowy zniszczonych elementów i w różnych czasopismach publikował apele o wsparcie<sup>116</sup>. Uzyskał on pomoc finansową od biskupa spiskiego Juraja Császki, arcybiskupa Zagrzebia Josipa Mihalovicia, Spiskiego

haus (1854–1908), krewny wspomianej Zuzany Steinhauz, członek Węgierskiej Tymczasowej Komisji ds. Zabytków, królewski radca dworu i współautor budynku parlamentu węgierskiego w Budapeszcie. Neogotycki ołtarz w górnej części kaplicy zaprojektował architekt Otto Stehlo (1851–1923), pochodzący z miejscowości Dobszyna. Sygnowany przez niego akwarelowy rysunek projektu z 1899 r. znajduje się w węgierskim instytucie ochrony zabytków<sup>117</sup>. Ołtarz

<sup>115</sup> Na podstawie projektu Jána Bobuli młodszego firma Rétay és Benedek wykonała w 1910 r. niemal identyczny ikonostas dla kościoła greckokatolickiego w Debreczynie. Zob. *Debrecen: Görögkatolikus templom*, red. B. Dercsényi, Budapest 1995, s. 2–16; *Házad ékessége: Görögkatolikus templomok, ikonok, ikonosztázok Magyarországon*, red. L. Puskás, Budapest 1991, s. 112. Szczegółowy opis ikonostasu w Jakubanach znajduje się w Internecie <http://www.jakubany.sk/ikonostas/> (28.04.2021). W pierwszym rzędzie od lewej znajdują się wizerunki św. Mikołaja z Miry (patrona Kościoła wschodniego), Bogurodzicy z Dzieciątkiem, Chrystusa Nauczyciela z Ewangelią otwartą w miejscu, gdzie znajdują się słowa, które wypowiedział podczas Sądu Ostatecznego: *Pójdźcie, błogosławieni Ojca mojego, weźcie w posiadanie królestwo, przygotowane wam od założenia świata!* (Mt 25, 34) i wreszcie wizerunki świętych Apostołów Piotra i Pawła (patronów świątyni). Nad carskimi wrotami znajduje się obraz Ostatniej Wieczery, a nad nim Chrystusa Pantokratora na szczycie Golgoty. W drugim rzędzie znajduje się sześć ilustracji święt Pańskich i sześć z życia Bogurodzicy. W trzecim rzędzie umieszczono obrazy dwunastu apostołów, a w czwartym – dwunastu proroków starotestamentowych. Na carskich wrotach znajduje się obraz Zwiastowania Pańskiego. Na następnych znajduje się obraz Archaniola Michała, a na ostatnich wrotach – św. Stefana Protomartyra.

<sup>116</sup> „Zipser Bote”, 25, 1887, 1, s. 3; 1888, 1, s. 2; „Vásarnapi Ujság”, 38, 1891, 15, s. 236. Za: M. Novotná, *Kaplnka v Spišskom Štvrtku*, s. 83, przyp. 1.

<sup>117</sup> Budapeszt, KÖH, Tervtár, nr inw. K 222.

według projektu Sztehla zrealizowała firma Réтай, Benedek és Hölzel<sup>118</sup>. W środku ołtarza pozostawiono oryginalny gotycki obraz z motywem Zaśnięcia Maryi. W neogotyckiej architekturze nie brakowało rzeźb węgierskich świętych – św. Stefana, św. Małgorzaty, św. Elżbiety. Uwzględnienie Małgorzaty Węgierskiej było niecodzienne, ponieważ w tym czasie jeszcze nie była kanonizowana. Elementem odbudowy kaplicy były również malowidła ściennie. Węgierska Tymczasowa Komisja ds. Zabytków przyjęła w tym zakresie oferty od Gejzy Fényiego, Jána Glatzera, Štefana Groha i Jozefa Hanuli<sup>119</sup>. Z protokołów komisji wynika dodatkowo, że cztery obrazy tablicowe na ołtarzu w górnej części kaplicy powierzono Gejzie Udvaryemu (1872–1932) z miejscowości Pribenik (Pribenik) na Zemplinie. Studiował on malarstwo w najważniejszych europejskich ośrodkach sztuki – Budapeszcie (u Karla Lotza i Bertalana Karlovszkiego), w Monachium oraz w Paryżu. Później pracował jako profesor w Szkole Rzemiosł Artystycznych w Budapeszcie. Odbudowa kaplicy w Spiskim Czwartku należy do wzorcowych prac węgierskiego historyzmu realizowanych przez administrację państwową.

Wybitni węgierscy urzędnicy państwowi zostali też donatorami niektórych budowli kościelnych na Spiszu. Warto tu wspomnieć Pétra Rátha Ruttkai (1842 – ok. 1920), pochodzącego z Budy inżyniera, posła parlamentu węgierskiego, dyrektora Kolei Koszycko-Bogumińskiej i pracownika ministerstwa transportu, gdzie pełnił funkcję głównego nadzorca ds. transportu kolejowego i wodnego. W 1896 r. skorzystał on z okazji i kupił grunty w Kvetnicy w pobliżu Popradu. Za zasługą ministra ds. oświaty i kultu, żupana spiskiego i szaryskiego, grafa Albina Csákyego (1841–1912), męża Anny Bolzy, miejscowość ta przekształcała się w uzdrowiskowo-rekreacyjną. Ruttkai zbudował tam willę z muru pruskiego z wieżyczkami, a w latach 1909–1910 sfinansował budowę małego kościoła<sup>120</sup> – prawdopodobnie z okazji

piątej rocznicy śmierci swojej córki Ilonki, ponieważ poświęcił go właśnie jej świętej patronce. Péter Ráth Ruttkai miał ze swoją żoną Marią, z domu Memlauer (1846–?) troje dzieci: Aranę (wyszła za mąż za Jenő Karácsonyiego), Ilonkę (wyszła za mąż za Viktora Szilágyiego) i Bélé. Ilonka zmarła w 1905 r. w wieku 23 lat<sup>121</sup>. Ów mały kościół św. Heleny poświęcił 10 lipca 1910 jedenasty biskup spiski Sándor Párvy/Alexander Párvy (1848–1919), który pochodził z węgierskiej miejscowości Gyöngyös. Oryginalne wyposażenie nie zachowało się, wyjątkiem są secesyjne witraże z produkcji Krajowego Witrażownictwa Gedeona Waltherra w Budapeszcie<sup>122</sup>. Na witrażu nad ołtarzem została przedstawiona św. Helena, prawdopodobnie z twarzą Ilonki Ráth Ruttkai<sup>123</sup>. W roku jej śmierci Péter Ráth Ruttkai zlecił budowę kościoła we Wrutkach (Vrútky) w regionie Turiec, położonego podobnie jak Poprad przy trasie koszycko-bogumińskiej. W związku z tym, że kościół we Wrutkach zaprojektował główny inżynier kolejowy Jozef Pfinn (1861–1935), natomiast ołtarz został zamówiony w pracowni Ferdinanda Prinotta w Tyrolu Południowym (1905), a obrazy u Karola Jakobeya<sup>124</sup>, można przypuszczać, że Péter Ráth Ruttkai zwrócił się do tych samych osób także w przypadku kościoła w Kvetnicy.

Pracownie snycerskie z Tyrolu Południowego przeżywały na przełomie XIX/XX w. niebywały rozkwit. Znajdowały się one w małej miejscowości St. Ulrich w Dolinie Gröden (Val Gardena), gdzie mówi się po ladyńsku<sup>125</sup>, niemiecku i włosku. Dzięki połączeniu kolejowemu eksportowano stamtąd dziesiątki ołtarzy i innych elementów wyposażenia kościołów do rozmaitych miejsc w Europie, Ameryce i Azji. Jako jedna z pierwszych zyskała sławę pracownia Josefa Runggaldiera (1848–1917). Na Spiszu reprezentuje ją neoromański ołtarz główny w kościele Świętego Krzyża w Mniszku nad Gnilcem z bardzo interesującym obrazem *Podwyższenie Krzyża*

<sup>118</sup> *Uhorská dočasná pamiatková komisia a štátna pamiatková komisia 1882–1903. Inventár*, oprac. K. Pachanská, PÚ SR, Bratislava 1994, t. 26, l.p. 876.

<sup>119</sup> Tamże, t. 18, l.p. 595.

<sup>120</sup> Zgodnie z napisem na witrażu jego powstanie wsparł finansowo też mąż Gabrieli Éder-Dávid w podziękowaniu za uzdrowienie.

<sup>121</sup> Zob. [http://hu.wikipedia.org/wiki/Ráth\\_Péter\\_\(vasútépítő\\_mérnök\)](http://hu.wikipedia.org/wiki/Ráth_Péter_(vasútépítő_mérnök)) (28.04.2021).

<sup>122</sup> Krajowe Witrażownictwo Gedeona Waltherra w Budapeszcie (Országos Üvegfestészet Waltherr Gida, Budapest) wykonało dwa lata później zestaw trzech witraży dla kościoła św. Krzyża w Kieżmarku. Znajdują się na nich sceny: *św. Stefan i św. Emeryk oddają insygnia królewskie pod opiekę NMP* oraz *św. Elżbieta Węgierska rozdaje chleb ubogim*, natomiast ostatni witraż ma dekoracyjny wzór dywanowy. Zob. *Vitáže na Slovensku*, s. 232–233.

<sup>123</sup> Tamże, s. 53.

<sup>124</sup> S. Uhlyarik, *História vrútockej rímskokatolíckej autonómnej obce veriach a stavby jej kostola*, w: [vrutky.fara.sk/PHPscripts/farnost/historia.doc](http://vrutky.fara.sk/PHPscripts/farnost/historia.doc), s. 57 (4 września 2012).

<sup>125</sup> Język ladyński należy do grupy języków romańskich. Występuje we włoskich prowincjach Bolzano, Trento i Belluno. St. Ulrich znajduje się w prowincji Bolzano.

<sup>126</sup> Obraz ołtarzowy jest flankowany przez rzeźby: po lewej znajduje się św. Józef, a po prawej NMP z Dzieciątkiem (*Salvator Mundi*). Początkowo na ołtarzu znajdowały się inne rzeźby, po lewej św. Emeryk, a po prawej św. Józef. Zob. Günter G. Zavatzky, *Mníšek nad Hnilcom*, Mníšek nad Hnilcom 2001, s. 78.



Ryc. 171. Dominik Demetz: a) figura św. Elżbiety (kryptoportret cesarzowej Sisi), b) prawy ołtarz boczny św. Elżbiety, Gielnica.

Świętego<sup>126</sup>. Josef Runggaldier urodził się w pobliżu miejscowości St. Ulrich w Paßbergu (Runggaditsch). Jego ojciec Benedykt, który produkował i sprzedawał lalki, nauczył go prac snycerskich, a potem wysłał w świat, by zajął się handlem. Josef kilka lat przebywał w Paryżu. Potem wrócił do domu i zaczął

prowadzić interesy, jeździł po monarchii i oferował produkty snycerskie. Zawsze wracał z jakimś zamówieniem i w ten sposób zapewniał miejscowym pracę i utrzymanie. Wkrótce zatrudnił 18 osób – m.in. kreślarza, stolarza, rzeźbiarza, pozłotnika, pakowacza, pomocnika. Większość prac trafiała na Węgry, ale też na Morawy i Śląsk, do Chorwacji, Niemiec, Włoch i Alzacji. W 1887 r. Josef Runggaldier wraz z liczną rodziną przeprowadził się do St. Ulrich. Jego żoną była Barbara Perathoner da Nudrei, z którą miał jednego syna i siedem córek. Co najmniej raz dziennie jeździł z St. Ulrich do Paßbergu, by dogłądać i kontrolować produkcję. W 1896 r. zlecił tam budowę nowego budynku (*Cěsa Nuova*), w którym znalazły się

pracownie stolarskie na poszczególne części ołtarzy oraz pakownia (*Packhütte*). Części ołtarza umieszczano przed transportem w drewnianych skrzyniach. Górna część skrzyni była oznaczana inicjałami „J. R.”, numerem i napisem „ZEBRECHLICH”. Powóz konny wioził skrzynie do Waidbrucku, a stamtąd koleją trafiały one do miejsca przeznaczenia. Josef Runggaldier towarzyszył każdej przesyłce wraz z jednym lub dwoma pracownikami. Ołtarz montowano z części dopiero na miejscu. Runggaldier zmarł w następstwie nieudanej operacji. Jego pracownię przejął syn Josef II Runggaldier (1880/1882–1937), wybitny kreślarz i projektant ołtarzy<sup>127</sup>. Runggaldierowie, podobnie jak inni twórcy z Tyrolu Południowego, reklamowali swoje produkty na ulotkach i w katalogach. Zawierały one też pozytywne opinie nabywców. Od 1886 r. pojawiają się na Spiszu dzieła z pracowni Dominika Demetza, która dostarczała ołtarze do Spiskiej Nowej Wsi, Gelnicy oraz Spiskich Hanuszowców<sup>128</sup>. Jednym z najbardziej interesujących jest ołtarz boczny św. Elżbiety Węgierskiej w Gelnicy. Jej wizerunek podobny jest bowiem do królowej Elżbiety (Sisi), a przy tym przypomina postać z bajki: z koroną na głowie i welonem, w długiej różowawej sukni ze złotym wzorem, naszyjnikiem z pereł i koszykiem róż. Kult

proceeding to the next block.

<sup>127</sup> Archiwum prywatne dr Pauline Moroder, kierującej Muzeum Gherdëina w St. Ulrich, pudło N–R, teczka J. Runggaldier. Za uprzejme udostępnienie archiwum dziękuję dr Pauline Moroder.

<sup>128</sup> Dominik Demetz, Ołtarz Główny Panny Marii, 1886, kościół Wniebowzięcia NMP, Nowa Wieś Spiska; Ołtarz Główny Panny Marii (z sześcioma rzezbami, dwoma obrazami i bogatymi ornamentami), wysokość 17 metrów, kościół Wniebowzięcia NMP, Gelnica; Prawy ołtarz boczny (z rzezbą św. Elżbiety Węgierskiej z wizerunkiem Sisi), oznakowany na papierowej etykietce naklejonej na podstawie predelli ołtarza po prawej, rzeźbę restaurowała Anna Svetková w 2012 r., Gelnica; Ambona, kościół św. Andrzeja Apostoła, Spiskie Hanuszowce.



Ryc. 172. Ferdinand Prinoth: ołtarz główny Matki Boskiej z Mariańskiej Góry w Lewoczy, b) tabliczka informacyjna z 1915.

ze skrzydłami, zawierający średniowieczną rzeźbę NMP i osiem malowideł tablicowych z wizerunkami świętych. Chcąc uratować cenny zabytek umieścił go z powrotem w kościele w Spiskim Podgrodziu. Zorganizował zbiórkę pieniężną wśród wiernych parafii i emigrantów w Ameryce. Prace nad ołtarzem zlecił „parze biskupiej z Tyrolu Południowego” – Felixowi Dabertowi (restaurowanie elementów średniowiecznych) i Dominikowi Demetzowi (stworzenie nowych części). W pracowni Demetza powstała neogotycka architektura ołtarza z przeważającym wykorzystaniem motywów pinakli i wimperg. Uzupełniały ją bogato polichromowane rzeźby w jaskrawoczerwonym i srebrnym kolorze. Zostały one wykonane w trzech rozmiarach. Najmniejsze rzeźby św. Floriana i św. biskupa Walentego dodano po bokach ołtarza, każdą umieszczono na podstawie i pod baldachimem w postaci gotyckiej wieżyczki. Rzeźbę średniej wielkości św. Józefa Opiekuna wkomponowano we wnękę nastawy ołtarzowej. Największe rzeźby kanonizowanych królów węgierskich – św. Stefana i św. Władysława – w zbrojach umieszczono na pinaklach, które flankują ołtarz, ale nie są bezpośrednio z nim połączone. Informację o odbudowie ołtarza, który został poświęcony 8 grudnia 1890 w dzień Niepokalanego Poczęcia NMP, wpisano do księgi, którą trzyma NMP stojąca na środku szafy ołtarza<sup>131</sup>.

W pracowni Johanna Baptisty Purgera w Tyrolu Południowym powstały natomiast ołtarze dla kościołów w Spiskiej Cieplicy (Spišská Teplica) oraz Gnilczyku/Hnilčík (1894). Z umowy kupna z 1912 r. zachowanej w urzędzie parafialnym

najpopularniejszej węgierskiej świętej złął się w tym przypadku z kultem popularnej władczyni. W czasie powstania ołtarza cały kraj był pogrążony w żałobie po jej śmierci. Choć ten ołtarz Demetza z Gelnicy nie ma analogii w sztuce sakralnej<sup>129</sup>, to nie poświęcono mu do tej pory wiele uwagi<sup>130</sup>. Kolejne dzieło Demetza znajduje się w Spiskim Podgrodziu. Jego historia zaczyna się od tego, że w 1899 r. zarządca parafii Jozef Hradzky odkrył u jednej z miejscowych rodzin autentyczny gotycki ołtarz szafiasty wraz

<sup>129</sup> Jako przykład świętej o wyglądzie władczyni można jednak podać obraz św. Barbary z wizerunkiem cesarzowej Marii Teresy z 1775 r. znajdujący się w greckokatolickim kościele św. Barbary w Wiedniu, w I dzielnicy. Był on wyrazem podziękowania monarchini za pomoc przy wyposażaniu kościoła. W Archiwum Dolnej Austrii zachował się list cesarzowej do autora obrazu – serbskiego malarza Moseasa Soboticia. Zob. R. Zedinger, *Maria Theresia als heilige Barbara w: Ostarrichi – Österreich 996–1996: Menschen, Mythen, Meilensteine*, [katalog wystawy], red. E. Bruckmüller, P. Urbanitsch, Horn 1996, s. 309; W.M. Plöchl, *St. Barbara zu Wien: Die Geschichte der griech.-kath. Kirche und Zentralpfarre St. Barbara*, Wien 1975.

<sup>130</sup> Informacje o ołtarzu św. Elżbiety Węgierskiej w Gelnicy zostały opublikowane po raz pierwszy w 2011 r. Zob. M. Herucová, M. Novotná, *Bohyne a svätice*, s. 115, 123 (nr kat. 149).

<sup>131</sup> J. Hradzky, *Krátky obsah dejín farského r. kath. kostola v Spišskom Podhradí pri príležitosti novovystaveného oltára bl. Panny Márie*, Spišské Podhradie 1891; M. Novotná, *Bočný oltár z farského kostola v Spišskom Podhradí*, s. 11–14, 16–18, 45.

w Krompachach wynika, że ołtarz główny, dwa ołtarze boczne oraz ambona w kościele św. Jana Apostoła pochodzą z pracowni Johanna Rifessera<sup>132</sup>. Mógł nad nimi pracować Johann Rifesser starszy (1851–1919), ale również jego syn Johann Rifesser młodszy (1883–1984), który później wenił się w rodzinę Stuflesserów. Mieli oni pracownię sztuki religijnej (*für kirchliche Kunst*) od 1875 r., która istnieje do dziś. Przechowywane są tam również stare księgi ewidencyjne. Można w nich m.in. przeczytać, że w pracowni Ferdinanda Stuflessera Anna Gajdos ze Szczawnika Spiskiego zamówiła 9 maja 1901 rzeźbę św. Antoniego z Jezusem o wysokości 130 cm; 12 lutego 1902 Ján Sztarosztošics z Białej Spiskiej rzeźbę św. Antoniego mierzącą 120 cm; 6 października 1908 dziekan Ján Vajdowszky ze Spiskich Włochów rzeźbę św. Jana Nepomucena o wysokości 60 cm; 14 maja 1910 pleban Karol Szedeły z Soboty Spiskiej trzy krzyżofiksy o wysokości 30 cm; a w październiku 1912 Innaenz Szmolka z Družbaków Niżnych Matkę Boską Różańcową (*Rozenkranzgruppe*)<sup>133</sup>. Przy tych informacjach zamieszczone są również ceny. Pracownia Stuflessera uzyskała wyróżnienie papieskie od Leona XIII w Rzymie w 1888 r. oraz złoty medal na wystawie w Brukseli w tym samym roku, została też nagrodzona na Wystawie Światowej w Chicago w 1893 r.<sup>134</sup>

Podczas I wojny światowej w 1915 r. w kościele pątniczym na Mariańskiej Górze (Marińska hora) w Lewoczy umieszczono neogotycki główny ołtarz NMP z gotycką rzeźbą w środku. Po lewej znajdowała się rzeźba św. Anny, po prawej św. Joachima, a na predelli – reliefowe sceny Zwiastowania i Nawiedzenia. Ołtarz powstał w pracowni Ferdinanda Prinotha, która następnie dostarczyła na Mariańską Górę także lewy boczny ołtarz Najświętszego Serca Jezusowego z rzeźbami Jezusa, NMP i św. Józefa. W ostatnim roku I wojny światowej kościół rzymskokatolicki w Krzyżowej Wsi (Křížová Ves) otrzymał z Tyrolu Południowego nowe ołtarze – Narodzenia Chrystusa oraz Najświętszego Serca Jezusowego. Należały one



Ryc. 173. Ferdinand Prinoth: a) lewy ołtarz boczny Najświętszego Serca Pana Jezusa z Mariańskiej Góry w Lewoczy, 1915, b) detal.

do ostatnich wielkich dzieł spiskiej sztuki sakralnej w omawianym okresie.

Wartość artystyczna dzieł z Tyrolu Południowego bywała w dotychczasowej literaturze raczej kwestionowana niż doceniana. W ostatnim czasie historycy sztuki podchodzą do tego zagadnienia jednak w bardziej umiarkowany sposób, zdając sobie sprawę z niepowtarzalnego charakteru ówczesnych artefaktów historycznych, wywodzących się z europejskiej tradycji sztuki chrześcijańskiej<sup>135</sup>.

<sup>132</sup> Zob. <http://krompachy.fara.sk/index.php?section=history> (dostęp 28.04.2021).

<sup>133</sup> Za umożliwienie badań dziękuję Filipowi Stuflesserowi oraz jego bratu Robertowi Stuflesserowi.

<sup>134</sup> Według danych na okładce katalogu firmowego (wydrukowanego przez Leo Woerla w Würzburgu, bez roku wydania) ze zbiorów Muzeum obchodu w Bratysławie, nr inw. O 84521. Muzeum kupiło katalog za pośrednictwem antykwariatu w 2006 r.

<sup>135</sup> Zob. np. I. Kraševac, *Kipar Ferdinand Stuflesser: Doprinis tirolskom sakralnom kiparstvu druge polovice 19. stoljeća u sjevernoj Hrvatskoj*, „Radovi IPU [Instituta povijesti umjetnosti]”, 27, 2003, s. 231–239.

